

КИНО

1



1954

СЪДЪРЖАНИЕ

1. Нашите задачи	1
2. Борис Делчев — Ново завоевание	4
3. Александър Геров — „Песен за човека“	7

ЛИТЕРАТУРЕН СЦЕНАРИЙ

4. Генчо Стоев — Те няма да минат	18
---	----

ТЕОРИЯ НА КИНОТО

5. Анжел Вагенщайн — Още за изразните средства на киноизкуството	26
--	----

ВЪПРОСИ НА КИНОДРАМАТУРГИЯТА

6. Боян Икономов — Музиката в драматургическата тъкан на филма	31
--	----

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

7. Иван Братанов — За пръв път пред кинокамерата	38
--	----

КРИТИКА И РЕЦЕНЗИЯ

8. Панчо Панчев, Тодор Андрейков — Киноизкуството на нов Китай	41
9. Павел Вежинов — „Скандалите в Клошмерл“	47

ПРЕГЛЕД

10. Пресконференция в ЦДЖ за филма „Песен за човека“	49
11. Четвъртият национален преглед за най-добро кино	53
12. Успехи на български филми в чужбина	56

КИНОВЕСТИ

13. У нас: Върху какви сценарии работят нашите писатели. Филми, които ще гледаме наскоро	59
В чужбина: Съветски филми на американски екран	60
14. Жорж Садул — Холивуд започва „кампания за кинемаскоп“ с „нововъведение“ отпреди 27 години	62

ОРГАН НА КОМИТЕТА ЗА КИНЕМАТОГРАФИЯ И СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

НАШИТЕ ЗАДАЧИ

Под грижите на Партията и Народното правителство, българската кинематография се утвърди като творчески институт, способен да реши важни идейно-възпитателни задачи чрез средствата на киноизкуството. Нашият народ прие с въодушевление редицата български игрални, научно-популярни и документални филми. Българският филм все по-осезателно заема своето място в изграждането на нашата социалистическа култура. С интерес и симпатия бяха приети нашите филми в Съветския Съюз, в Китайската народна република, в страните с народна демокрация. Това красноречиво говори за нашия нов вклад в световната прогресивна общочовешка култура. У нас се твори ново, социалистическо киноизкуство.

През изтеклите години нашата кинематография натрупа значителен опит, набра сили, възмъжа. Но в същото време ние допуснахме немалко грешки и слабости, които също трябва да преценим, за да не ги повтаряме.

В светлината на това състояние на нашето киноизкуство се очертават и задачите на списание „Кино“ през настоящата година. Основните задачи пред списанието бяха определени от 91-то Постановление на Министерския съвет от 31. I. 1952 г., в което се казва :

„Списание „Кино“... да помества всички по-важни статии по филмовите въпроси, публикувани в съветския печат ; да отделя значително място за проблемите на филмовата теория и практика ; да осигури сериозни и задълбочени реценции на прожектираните у нас филми и на първо място на съветските и българските филми. Да разгърне широка и принципиална критика на организационните и художествено-творческите слабости в работата на кинематографията“.

Трябва да се отбележи, че на някои от тези задачи списанието успя да отговори през изтеклите две години. Но такива задачи като разгръщането на широка и принципиална критика на организационните и художествено-творческите слабости в работата на кинематографията, както и осигуряването на сериозни и задълбочени рецензии на прожектираните у нас филми, не можаха да намерят до сега своето задоволително разрешение в страниците на списанието.

Изхождайки от всичко това, списанието ще разработва на първо място проблемите на българското киноизкуство. Обобщаването на опита на нашата кинематография в светлината на естетиката на социалистическия реализъм, творческото и свободно разискване на възникващите въпроси — ето кое ще превърне нашето списание в една постоянна трибуна на творческите работници в кинематографията.

Творческата критика и самокритика трябва да намерят широко място в страниците на списанието. Ние ще поощряваме гравидната критика на слабостите в кинопроизводството, ще поощряваме разкриването на грешките и недостатъците във всички творчески и по-важните организационни звена на кинематографията, за да бъдат те по-успешно преодолявани.

Киноизкуството е синтетично изкуство, което обема в себе си всички изкуства. Нашето младо киноизкуство се опира на демократическите традиции в родната литература, драматургия, театър, музика, живопис. Списание „Кино“ ще поставя на разискване въпросите за творческото и критическото усвояване на тези традиции. Подпомагането на киноработниците в творческото усвояване на богатия теоретичен и практически опит на великолепното, дълбоко идейно и човечно съветско киноизкуство — образец, от който ние винаги ще се вдъхновяваме и учим — ще бъде една от най-важните задачи на списанието. За тази цел списанието ще продължи да помества всички по-важни статии по въпросите на киноизкуството излезли в съветския печат.

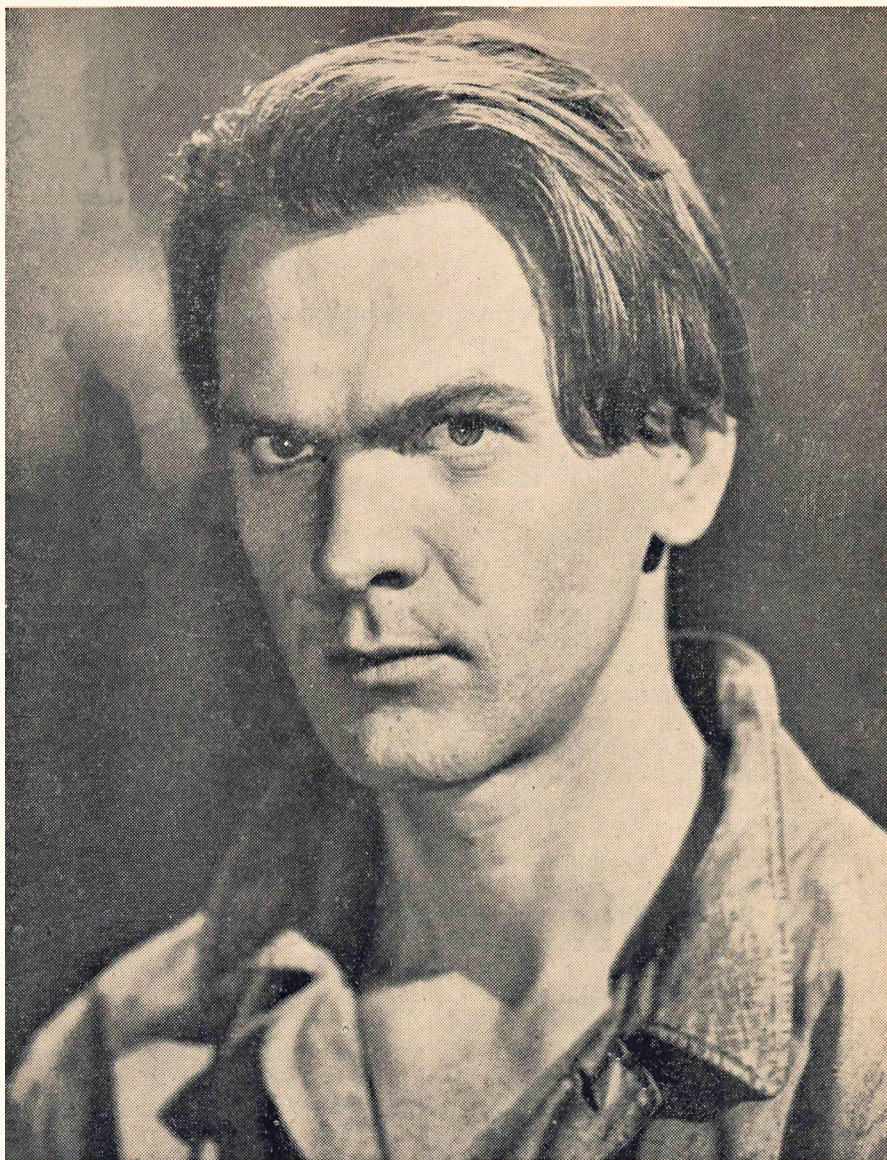
Друга своя важна задача списанието вижда в сериозната задълбочена преценка на качествата и недостатъците на излизащите на екран български и чуждестранни филми. В нашия печат, за съжаление, се утвърди повърхностната, бледа, безстрастна и главно некомпетентна кинорецензия. Ние вече имаме сили за създаването на наша, сериозна, творческа, смела и компетентна кинокритика. Списание „Кино“ трябва да се превърне в школа и трибуна на нашата кинокритика.

Най-сетне нашето списание трябва да задоволи интереса, както на киноработниците, така и на кинозрителите с богата и сериозна информация за работата на братските и прогресивни кинематографии от целия свят. За установяване на по-тясна връзка с читателите, списанието ще открие рубрика „Въпроси и отговори“, в която ще отговаря на всички по-важни въпроси, отправени до редакцията.

През изтеклата 1953 година списанието излизаше двумесечно и това го лишаваше от възможността да отразява текущия живот на нашата и чуждите кинематографии, да дава навременна преценка на излизащите филми. През настоящата година списание „Кино“ започва да излиза месечно и това неизбежно ще се отрази благоприятно за решаване по-успешно на стоящите пред него задачи.

Естествено е, че редакцията не може да осъществи набелязаните задачи, ако не получи широката подкрепа на своите сътрудници — нашите творчески работници в областта на киното, критиката и литературата. Досегашният опит показва, че нашите творчески работници много трудно се решават да споделят своите мисли и възгледи в страниците на списанието. Може да помисли човек, че нашата кинематография се създава от хора, които мислят твърде тясно практически и не се възмущават от теоретически проблеми. В същност това не е така. И у нас теорията на киното се създава не в тишината на кабинетите на „специалистите по теория“, а в живата практика на тези, които създават фактите на нашето родно, българско, социалистическо киноизкуство.

Нужна е само повече смелост, вглъбяване във творческия ни опит и отзивчивост към задачите на списанието. Така с общи усилия ние ще подпомагаме непрекъснатия разцвет на нашето родно киноизкуство.



Динко Динев в ролята на Никола Йонков Вапцаров
от филма „Песен за човека“

НОВО ЗАВОЕВАНИЕ*

Към усилията на нашата кинематография да създаде български национален филм, днес ние можем да добавим още едно завоевание — филмът „Песен за човека“.

В своето Постановление върху състоянието и задачите на българската кинематография от 31 януари 1952 година, Министерският съвет вменяваше в дълг на Главната дирекция на кинематографията „да се подготвят през 1952 и 1953 година историко-биографични сценарии за водачите на националната революция и за антифашистката борба на нашия народ“. В изпълнение именно на така поставената задача беше започнато осъществяването на тази последна творба на българското киноизкуство, за сюжетна основа на която е послужил жизненият и революционен подвиг на големия български патриот и поет Никола Вапцаров.

Никола Вапцаров е една от най-обаятелните фигури на нашето съпротивително движение. Този необикновено даровит човек, който съчетава в себе си поета и революционера, е от великото семейство на онези изключителни личности, чието творческо дело и граждански подвиг са неразкъсваеми от делото и подвига на нацията, чиято смърт иде твърде рано да сложи край на един живот, станал легенда. Неговата биография, както и биографията на неговите събратя по величие, е неотделима от живота на народа и от жизнената обстановка на момента. И ето, личността на този именно изключителен човек, чието име отдавна вече произнасят далече зад пределите на нашата страна, е послужила за сюжетно средище на филма „Песен за човека“. Сценаристът Христо Ганев и режисьорът Борислав Шаралиев са се наели с мъчната и отговорна задача да възсъздадат със средствата на филма зримия поетичен образ на човека, който чрез своята поезия и героична смърт става знаме на българската младеж.

Как са изпълнили те своята задача?

От смъртта на Никола Вапцаров ни делят повече от десет години. Между 1942 година и дните на втората петилетка лежи водоразделът на двата свята, увенчан с победата на 9 септември. Промени се изоснови нашият бит, политическата и културна атмосфера на страната. И все пак Никола Вапцаров продължава да бъде наш съвременник. Живи са хората, които бяха неговата естествена среда, известни са и най-малките подробности от неговия живот, запазен е в общи черти декорът на неговата жизнена драма. Всичко това — и хора, и събития, и обстановка би могло да се пресъздаде с документална точност. Но авторите на филма не са пожелали да се покорят сляпо нито на фактическите данни, нито на техния хронологичен развой, и ми се струва, че не са сбъркали. За тях е

* Доклад, изнесен при тържествената премиера на филма „Песен за човека“, в кино-театър „Република“.

било по-важно да съсредоточат своя Поглед върху няколко биографически момента от живота на героя и да изградят образа върху канавата на едно обобщение, което държи сметка за историческата и художествена правда, без да се покрива с документа, с исторически проверената достоверност. Така те са създали една творба, която сравнена с литературните видове, напомня романизованата биография, с тази разлика, че обема по-малък къс от живота на героя, явява се по-целенасочена и обладава несравнено по-голямо емоционално напрежение.

Като изключим Вапцаров и съпругата му, които също носят белега на опoетизирана условност, нито един герой от този филм не се покрива с лицата от фактическото обкръжение на поета. Наистина, старикът ни напомня за Антон Иванов, Будинов събужда представата за някои млади поети от миналото десетилетие, близки на поета, които се мъчеха да скъсат с закъснялата бохема и да следват работническото движение, Тръпков леко затуля един известен реакционен журналист, враг на народа, но и единият, и другият, и третият, както и останалите епизодични герои, са изградени като събирателни образи, а не като установени лица на епохата. Без да са фактически достоверни обаче те са исторически правдиви и, вкупом взети, дават точна представа за обкръжението на поета.

Най-после, зрителят сигурно ще остане изненадан, а може би и недоволен от факта, че върху целулоидната лента не е намерила място семейната среда на Вапцаров в Банско. Това може да се стори особено странно на онези от тях, които си дават сметка за огромното влияние, оказано върху поета от неговата майка. И тук, обаче, сценаристът е останал верен на себе си, на поставената художествена задача. Той е следвал линията на фактическата и зрителна условност, която му е предложила По-голяма свобода за идейно-художествено тълкуване, за пластическото изграждане на основния образ.

Светата и неопровержима истина на документа, така драгоценна за всеки историк, често пъти отправя погледа към второстепенни факти, навява понякога досада и представлява за художника в повечето случаи само суров градивен материал. Сценаристът и режисьорът на филма „Песен за човека“ са си дали сметка за това и са предпочели да следват генералната линия на фактите и събитията, свързани с живота на поета, вместо да робуват на подробностите и второстепенните епизоди. Това им е дало възможност да се освободят от повеленията на хрониката и да получат един обобщен и динамичен образ на Вапцаров --- правдив зрително, емоционално и идейно-политически.

Както в повечето творби, тъй и във филма „Песен за човека“, много положения могат да възбудят възражения. Едно, обаче, е безспорно, и то е най-важното: зрителят вижда на екрана човека, поета и революционера Вапцаров. Когато последният звук от музиката заглъхне и след вас се затворят вратите на залата, все едно дали приемате творбата безусловно или спорите с авторите, вие ще продължите да носите в съзнанието си образа от екрана. Той остава във вас такова впечатление, каквото е впечатлението от прекрасните стихотворения на поета. А това показва по-неопровержимо от всичко друго, че този филм представлява значително и вълнуващо художествено произведение, което звучи по вапцаровски.

През последните години нашето киноизкуство направи значителни стъпки в своя развой. Струва ми се, обаче, че дори и с някои от най-добрите си постижения то не можа да преодолее многословието. Нашите

сценаристи и режисьори много често затрупваха филмите с безчислен брой епизоди, слабо или никак несвързани с основната кинематографическа линия. Друг път техните творби изобилствуваха с дълги диалози и словно разточителство, чуждо по основа на филмовото изкуство. Филмът „Песен за човека“ представлява нова стъпка напред в усилията за освобождаване от този младежки грях на нашата кинематография. В него епизодите са обединени плътно около сюжетното средище, макар и прорязани на няколко места от плакатност, диалогът е подчинен на кадрите и сведен с малко изключения до строго необходимото. Очевидно, нашето киноизкуство решително се освобождава от наветите на литературщината и дидактиката, за да съсредоточи усилията си към предметния, сбит и зрим говор на светлината.

Доброто изобразително решение, музиката и хубавата игра на артистите допринасят още повече за художественото окръгляване на филма и за общото повишено впечатление от него.

Филмът „Песен за човека“ представлява завоевание и заедно с това свидетелство за възмъжаване. Със средствата на едно майсторство, което не се нуждае от снизхождение, той разкрива един от най-благородните образи на нашата съпротива, станал знаме и легенда. Ето защо, няма съмнение, че той ще се вреди между творбите от златния фонд на нашата млада кинематография.



Кадър от филма „Песен за човека“

„ПЕСЕН ЗА ЧОВЕКА“

Със своите прекрасни стихотворения, покъртителни с драматичната си сила и човешка простота, със своя героичен жизнен подвиг, Никола Йонков Вапцаров живее в съзнанието на милиони хора. Едва ли има човек в нашата страна, в чието сърце да не звучат неговите песни, да не сияе неговият образ на поет, гражданин и герой. Всеки е изживял по различен начин чувствата и мислите, вложен в творчеството на Вапцаров, всеки по своему се е преклонил пред неговата героична смърт, всеки в себе си е създал своя представа за любимия поет и човек. И невероятно трудно е да се създаде за такава личност художествено произведение, което да съответствува на многообразната и същевременно единна представа за нея. Такова художествено произведение трябва да покаже един исторически верен и жизнено правдив образ и тоя образ от своя страна трябва не да противоречи, а да допълва и обогатява хилядите представи за него, които живеят в съзнанието на хората.

Филмът „Песен за човека“ е постигнал това и така си осигурява успех и високата оценка на зрителите.¹

Към постиженията на нашата кинематография с досегашните филми се прибавя още едно — първият български художествен историко-биографичен образ, разкриващ убедително, правдиво и възмущащо образа на безсмъртния Вапцаров, образите на партийни ръководители и функционери на хора от народа, разкриващ епохата, социалната и обществена среда, в която поетът е живял, творил и се е борил. Трудностите свързани с този филмов жанр са големи и трябва да се изтъкне, че целият творчески колектив твърде успешно се е справил с тях.

Преди всичко е необходимо да се отбележи сценарият на Христо Ганев. След отпечатването му в сп. „Септември“ през 1952 година, той претърпя някои промени, в процеса на работата с режисьора също са нанесени някои изменения и поправки. Промените, допълненията или съкращенията, които са правени, показват само едно — че не може от един сценарий да се иска всичко, всички подробности и детайли, които режисьорът и артистите само остава да осъществят на екрана. Като особен род изкуство, обединяващо творчеството на писателя, режисьора, артиста, композитора, художника и оператора, филмът изисква своеобразен колективен метод на работа от неговото започване до неговото окончателно завършване. Обаче сценарият е основата, върху която се изгражда всичко. Той трябва, подобно на една пиеса, да има увлекателна и убедителна драматургическа линия, да обрисова характери и образи в техните взаимоотношения и конфликти, да е написан на изразителен, богат и точен език, да доставя художествена наслада при самото му четене, да съдържа идейният и емоционален заряд на бъдещия филм. Само тогава той ще

представлява истинско художествено произведение. Всички тези изисквания, къде в по-малка, къде в по-голяма степен и с известни пропуски, се съдържат в сценария „Песен за човека“. Четейки го, ние с възмущение следим разказа за жизнения път на Вапцаров. Ето го като ученик, който пише стихове, но не мечтае да стане поет, а копнее за морето, за чайките, за бурите. Ето го във фашистката казарма, където се мъчат да го дресират като животно. Ето го в карцера, мрачен, обхванат от безсилна ярост, пробуден сякаш от думите на Владо:

— А на тях и само животни са нужни. Да знаят „по пет на нож“ и „ура за царя“.

— На кои? — запитва Вапцаров.

— На тях — на капитана, на директора, на офицерите, въобще на нашите управници. Гледат да станем добри войници, да можем да умираме по заповед, а другото — през пръсти.

И след кратко мълчание Владо продължава:

— А ти, брат, време е да слезеш от облаците. Бой с хората трябва да водиш; за да се почувствува човек!

И започва борбата на Вапцаров за работа, за хляб, за по-добър живот. Огняр в фабрика „Българска горска индустрия“ край Кочериново, участник в първомайската стачка, приет за член на Партията, изпълняващ нейни поръчения, Вапцаров расте като човек и гражданин. Той живее сред хората, с техните грижи и болки, с техния копнеж за щастие и всичко, което го обгражда, влива в сърцето му оная сила, от която бликат неговите пламенни песни. И когато фашистка Германия вероломно напада Съветския Съюз, Вапцаров не може да стои на страна от борбата срещу общия враг. Той изрича пред Старика думи, които разкриват цялото му величие на човек и поет-комунист:

— Ето, даже Павел! Умира младежът! Няма сили да стане от леглото, а мечтае за пролетта да отиде в отряд, да се бие. А менё ще ме държите като баба! Не! Сега не е за поезия! Треперя от срам като си помисля, че един ден моите селяни от Банско, моите другари от Кочериново, от железниците ще ме срещнат и ще ме запитат: — Какво правиш за победата, моряк? Как се бориш? — Стихчета пиша — това ли да кажа? Старик, дайте ми бойни задачи!

Ярко, с свои индивидуални черти в характера, поведението, езика, жеста и общественото си и социално положение са дадени в сценария и редица други герои. Владо е закален в борбата партийен работник, самоуверен и силен, с твърд като стомана характер, отличен масовик и сърдечен другар, който и в очакване на смъртната присъда пее своята любима моряшка песен:

Тогаз капитана

пак тъжно подхванал:

— Ще мреш, а си толкова млад.

Погледнал го Ваня,

усмихнал се Ваня

и казал: „А мене наплевать“.

Старикът е представител на старата партийна гвардия, той олицетворява мъдростта и опита на Партията, непоколебимата вяра в нейната победа, в тържеството на нейните идеи. Ръководител от голям мащаб, той съвсем просто и сърдечно се отнася към хората, загрижен е за тях, внимателен е и от всяка негова дума лъха спокойна увереност и оптимизъм:

— А ти чувал ли си за някой Тиртей ? — говори той на Вапцаров, в отговор на неговото настоятелно искане, активно да се бори. — Чувал си. Още древните гърци вместо войници и оръжие са изпратили в помощ на фронта само един поет. Един, при това и куц. Това е то голата истина — идва пръст Старикът. — И при това този беден, стар Тиртей даже не е бил комунист.

Странджата, грубият, суров и недодялан фабричен работник, носи в душата си най-ценните качества на работническата класа : той е смел, крек и пряк в отношенията си към хората, от него лъха огромна правствена сила и издържливост, сърцето му е чисто и просто като на дете, но е пълно с жажда за свобода, за щастие, за смислен живот, пълно е с гореща обич към трудещите се негови братя и със смъртна омраза към техните врагове.

— За това можеш ли да пишеш ? — сочи той на Вапцаров мизерната схлупена барака, където лежи болна и немошна жена му, люлее коритото, в което проплаква увитото в парцали пеленаче, а върху разкаляния под играят с капана за мишки двете му по-големи деца. — Пиши — сухо и настойчиво добавя той.

Младата, жизнерадостна и възторжена девойка Сашка, скромният и добродушен, болен от туберкулоза, но изгарящ от желание да живее и се бори Павел, гадният редактор от в. „Зора“ и полицейски доносчик Тръпков, честният и прогресивен, но откъснат от живота и безсилен да отрази в творчеството си героизма на революционната борба поет Будинов — тези и още цяла галерия герои живеят в сценария, пестеливо, но с художествено майсторство обрисувани, типизирани, вълнуващи, правдиви.

Но ето филмът „Песен за човека“ е завършен и на екрана ние виждаме всичко онова, което е било вложено в сценария — сюжетно развитие, драматургическа връзка, образи, сцени, конфликти, картини. Виждаме ги в нова светлина, по-ярка, по-внушителна. Превъплътен сполучливо във филма, сценарият изиграва своята главна роля, постига предназначаната цел. От тук вече върху нас въздейства едно художествено произведение на киноизкуството с всичките си характерни особености, с цялата мощ на своите изразни средства. Представете, мислите и преживяванията, които сме имали при четенето на сценария, избледняват и почти изчезват. Те се заменят от други, които ни внушава вече самият филм и които са именно трайните, определящите, истинските. Защото те не са вече само плод на нашето въображение, а са резултат на нашия зрителен контакт с хора, които живеят, говорят и се движат върху екрана, със събития, които стават пред очите ни, с преживявания, страсти и отношения, на които сме непосредствени свидетели. И силата на тяхното въздействие се определя от работата на режисьора, от майсторството и изпълнението на артистите.

Трябва да се подчертае, че режисьорът на „Песен за човека“ Борислав Шаралиев, който за пръв път участва във филма и то в такава отговорна постановка, много успешно се е справил със задачата си. Той е съумял да вникне и да предаде основния замисъл и стил на сценария и на някои места творчески да ги обогати ; съумял е да подбере верен и подходящ типаж и да изиска от артистите необходимата интерпретация, точно и изразително изпълнение ; съумял е да разработи с голяма вещина и художествена мярка много сцени и детайли. Във всичко това той е проявил

разбиране, верен усет, артистичен вкус. Неговото режисьорско виждане и отношение се чувствава от началото до края на филма.

Това, което прави най-силно впечатление в „Песен за човека“ е художествената простота и жизнената правда. С малки изключения, никъде във филма не се чувствава външна театралност, груба показност, която да ни смайва, тенденциозност, която да ни дразни. Самият живот се разкрива пред очите ни и в него участват и се борят хора обикновени, хора като всеки един от нас, с познати черти, с познати мисли, чувства и преживявания. Ние виждаме Вапцаров не като поет, а преди всичко като човек, обграждат го подобни на него, блъска го дивият капиталистически свят, и в общуването си с тези хора, в борбата си с този свят в сърцето му бликат една след друга песни, които се сливат в прекрасната, вълнуваща „Песен за човека“ — за човека Вапцаров и за човека изобщо. Всички артисти в филма, от първия до последния, изграждат образи, индивидуализирани и физически и духовно. Няма съмнение, че това се дължи както на материала подаден от сценария, така и на режисьорската работа и артистичната игра.

Има във филма сцени, които мъчно могат да се забравят. С голяма художествена сила и внушение те въздействуват върху зрителя.

— Гла с мен — казва сурово Странджата на Вапцаров и го повежда към своята квартира. Блъсва вратата и пред смаяните очи на Вапцаров се разкрива страшната картина на един живот в мизерия и мъка. Виждаме покъртеното, развълнувано лице на Вапцаров, трескаво горящият му поглед, който изразява всичко, което става този миг в сърцето му; виждаме строгото лице на Странджата, очите му пълни с гняв и сила, с дълбоко разбиране и вътрешна топлина, неговия властен жест с ръката и чуваме енергичния му, натъртен и покоряващ глас: — Пиши! Тръпка преминава през залата. Един най-обикновен работник, един прост човек от народа намира в себе си нравствена сила и дързост да заповядва на поета, който е станал кумир за нас, който живее в душите ни с ореола на недосегаемо величие. Колко мъдрост, каква идейна дълбочина ни разкрива тази малка по време и крайно пестелива по изразни средства сцена. Тя ни дава възможност да почувствуваме още по-добре и самия Вапцаров като поет и човек и оная атмосфера на сливане с народа, на подчиняване на неговите изисквания и нужди, в която единствено може да се развива и процъфтява голямото и трайно изкуство. Режисьорът Борислав Шаралиев е разработил тази сцена с голяма психологическа правда. В сценария ние четем: „За това можеш ли да пишеш? — повече се подиграва, отколкото пита Странджата. Вапцаров потвърждава сериозно с глава.“

На екрана ние виждаме друго тълкувание и то е според нас правилното. Няма никакъв елемент на подигравка в думите, държането и отношението на Странджата към Вапцаров. Самият Вапцаров не прави никакъв знак с глава. През цялото време режисьорът е наблюдавал на неговите вътрешни преживявания, на мислите и чувствата, които се раждат в този момент в душата му и които по-късно той ще изрази в разговора си с Бойка.

Най-хубавата сцена в целия филм е сцената в квартирата на Сашка, където Вапцаров живее като нелегален. Всичко тук е разиграно с удивителна топлина, вдъхновение и артистичен блясък. Кипящият от енергия, ентузиазъм и жажда за подвиг Миле, който предава на Вапцаров двата



Кадър от филма „Песен за човека“

пистолета и след това, под звуците на музиката, идемъта от празнуващата победа Москва, танцува в стаята; тъгуващата по покосения от туберкулозата свой любим и другар Сашка, която е обхваната от пламенен младежки порив да отиде партизанка; сдържаният и сърдечен Вапцаров, който просто и авторитетно дава своите нареждания и подхранва мечтите за борба — всички те и тримата се сливат в един колектив, който с страстна сила изразява копнежите на целия народ за новия свободен живот, за пролетта на живота, която хората чакат и която неминуемо трябва да дойде.

— Пролет моя, моя бяла пролет — прошепва Миле и както е прегърнал Вапцаров, разкрива и автора на стихотворението, и своето отношение към него.

С озарено от вдъхновение лице Сашка подхваща стиха и продължава

... още неживяна, непразнувана,
само в здрачни сънища сънувана,
как минаваш ниско над тополите,
но не спираш тука своя полет.

Светлина нахлува от прозореца. Девојката прави крачка към него, но в същото време това е и крачка към Вапцаров, който стои изправен от

страни. И в устрема ѝ към пролетта, с таки майсторски композирания кадър, сякаш се чувствава и нейният устрем към поета и човека, който с живота и борбата си помага за триумфа на тази пролет.

Звучи и се лее с пламъка на дълбоко изживяване прекъснатата поезия, сълзи се стичат по лицето на Сашка — трогателни съдържания, в които е стаена болка и копнеж, щастие и вяра. И ето шуртят размразените потоци и към партизанската гора бяга натоварен с оръжие военен камион. Колко състен драматизъм сила и красота, богатство и жизненост се съдържа в тази сцена, подготвена логично и драматургически от предпоставящото развитие на сюжета. Такива като нея трябва да се стремят да създават нашите сценаристи и режисьори.

Отлично е изпълнена сцената, когато след пожара във фабриката, надзирателят съобщава имената на уволнените работници. Режисьорът е постигнал с минимални средства реакцията, която се получава у работниците. Едно трепване на лицето, един поглед, една въздишка, един малък жест разкриват цялата трагедия на човека, останал в капиталистическия свят без работа — работа, която му е осигурявала само насъщния залък хляб.

Извънредно изразителна е картината в полицията. Без каквито и да е елементи на натурализъм, без фрапиращи неща, тя ни показва ужаса на фашистките инквизиции и заедно със спомена за проклетото минало, поражда в сърцата ни смъртна умраза към него. Полицията плисва кофа вода в лицето на жестоко измъчвания Вапцаров, и той бавно разтваря очи и идва на себе си. Лицето му е изпито, отслабнало и брадясало, но от него лъха особена красота и изразителност, подсилена от спокойния, умен и притихнал израз, от мълчаливото преглъщане на болката и обидата. Срещу Вапцаров седи полицейският началник, неизмеримо отвратителен и нищожен. Върху изкривеното му лице се чете злоба и садизъм, но над всичко остава впечатление вътрешното му безсилие и пустота, някаква жалка, непреодолима немощ.

Хубави сцени във филма са вечеринката в читалището, напускането на Кочериново, площад Славеиков, сцената в квартирата на болния Павел и други.

За успеха на тези сцени, както и на целия филм тук трябва да се изтъкне, наред с майсторството на режисьора, и качествената работа на оператора Емил Рашев. Неговите снимки са чисти и ясни, на много места в тях светлината и сянката силно подчертават драматургическата и идейна линия, сами говорят на зрителя. Особено ярко е постигнато това в сцената, когато шестимата осъдени на смърт комунисти напускат двора на затвора. Тежката желязна врата бавно се отваря и отвън нахлува като сияние светлината на свободния живот, на безсмъртието, с което се сливат героите.

Носейки в себе си един лъчезарен, идеален образ на Вапцаров, създаден от неговата поезия и легендарна смърт, зрителят ще го види на екрана такъв, какъвто може би най-малко е очаквал. Вапцаров не изпква с нищо неособикновено и изключително. Ние го виждаме съвършено прост, естествен и човечен, той не стои над живота, не движи хода на събитията, а е в самата тяхна сърцевина, средата, в която живее, и хората, с които общува, влияят върху неговия характер и мироглед, сред тях той не заема някакво централно място, а точно определено, правдиво, убедително положение. На пръв поглед някои други герои във филма като Владо, Странджата, Сашка, Павел, Старикът, Будинов са по-ярки, по-ефектни и внушителни. Но в общото звучене на филма се налага жизнената съдба на поета, неговия

прекрасен образ на човек и гражданин. В това именно третиране и разрешаване образа на Вапцаров се съдържа най-голямото достойнство на филма, най-сигурната гаранция за неговия успех. Защото зрителят вижда Вапцаров такъв, какъвто малцина са го познавали. Вижда го в нова светлина, с неговите човешки черти, обществено поведение и лични прояви и сякаш открива в него някаква малка частица от себе си. Образът на екрана, правдив и убедителен, ни помага да разберем и почувствуваме още по-дълбоко безсмъртните Вапцарови песни. Той обогатява, допълва и се слива с образа, който носим в съзнанието си, и поетът става още по-любим, по-роден, по-близък и скъп за сърцето на всеки един от нас.

Артистът Динко Динев изгражда образа на Вапцаров извънредно сполучливо и с голямо разбиране. Към удивителната външна прилика с поета се прибавя и уметелното разкриване на така характерните за него качества: съдържаност и спотаена сила, скромност и сърдечна простота в отношенията с хората. Само едно нещо не достига на артиста — вътрешният пламък, който на някои места изисква художествената правда на филма. Това особено личи, когато Динко Динев рецитира стиховете на Вапцаров и когато говори на митинга пред Народното събрание.

Иван Тонев в ролята на Владо отново показва своите ценни качества на филмов артист. След отрядния командир в „Утро над родината“ и турския селянин Джелал в „Наша земя“, той успешно се превъплътява в смелия и решителен, опитен и владеещ сърцата партиен работник. С живо изразително лице, с богат артистичен темперамент и голяма свобода и естественост пред филмовата камера, Иван Тонев притежава рядък усет за стила и изискванията на киноизкуството.

Същото може да се каже и за Апостол Карамитев. След техника Велизаров в „Утро над родината“ и капитан Велков в „Наша земя“, той майсторски изгражда един съвършено различен и интересен образ. Неговият Будинов е честен и искрен, талантлив и идейно привързан към възжеланията на народа поет. Но неговия дребнобуржоазен произход и начин на живот са го хвърлили в трагедията на раздвоението, от което сам не намира сили да излезе.

Пленителна е артистката Мария Георгиева в ролята на Сашка. Младата, жизнерадостна и ентузиазизирана текстилна работничка олицетворява във филма утрешния ден на класата, която преобразява и обновява света. Просто, непринудено и естествено артистката разкрива чертите и душевния мир на един светъл човешки характер.

Павел на Досю Досев е трогателен със своята любов, другарска привързаност и всеотдайност. Артистът много съдържано, но с голяма вътрешна топлина показва покъртителната трагедия на младежа, бавно, но неминуемо разрушаван от туберкулозата, който не иска да повярва, че е тежко болен и ще умре, който копнее за живота и за героичната партизанска пролет.

Ярък, силен и внушителен образ изгражда артистът Иван Братанов в ролята на Странджата. С външността си, със словото, мимиката, жеста и държането си, неговият герой спечелва симпатията и възхищението на зрителя. Това е типичен представител на работниците от онова време — недоद्याн, но дързък и самоуверен, прост, но с ясен и буден ум, с разтворено за красотата и истината сърце. Иван Братанов е овладял тези черти на героя си и ни го представя жизнено правдив и възмущаващ.

Заслужилият артист Стефан Караламбов също е постигнал успех в об-
раза на Старика. За пръв път ние виждаме на екрана голям партийен ръ-
ководител от миналото, с всичките негови ценни качества на човек и ко-
мунист: дълбока проникновена мисъл, организаторски способности, раз-
бирание душата на народа, непоклатим авторитет и голямо човешко сърце.
Особено изразително е лицето на Стефан Караламбов при сцената в зат-
вора след получаване на обвинителния акт. Колко голяма сила излъчва
то, каква дълбочина на чувството и мисълта, каква красота в спокойната
му, едва доловима и съвсем малко тъжна усмивка.

Много добре се справят с ролите си: Николина Лскова (Бойка), Лю-
бомир Кирилов (Миле), Ефтим Вълков (дядо Недю), Стефан Великов
(Георгиев) заслужилият артист Любомир Бобчевски (Добрев), Атанас
Христов, (Крумовски), Ангел Вълчанов (Лесев). Същото може да се каже
и за стрицателните герои. Асен Миланов (Лозанов), Лео Конфорти (Гръп-
ков), Преслав Петров (Тошев), Кирил Попов (Филов), заслужилият ар-
тист Цено Кандов (началникът на морското училище) с твърде малко сред-
ства, реалистично и с художествена мярка пресъздават отвратителните об-
рази на някогашните крепители и вдъхновители на буржоазния строй. Сил-
ната реакция, която те предизвикват у зрителя, се дължи до голяма сте-
пен и на сполучливото им вплитане в сюжета, в драматургическата тъкан
на цялото действие на филма. Събитията, които стават, страданията и мъ-
ките на хората, разбитите им мечти и задушаваните съкровени копнежи
на народа, трупат върху главите на тези престъпници обвинение след об-
винение и още с първото им появяване, с първата им реплика, зрителят из-
питва към тях естествена омраза и ненавист.

Макар че вторият и третият план във филма не са особено богато раз-
работени, все пак, те предават атмосферата и характера на времето, в
което се развива действието. Ние сме негови свидетели и чувствуваме от
екрана неговия полъх.

Порутените жилища в Кочериново и изпитите лица на хората, разго-
ворите в кръчмата в Банско и гласът на фашисткото радио, нацистките
войски по площад Славейков и танковите колонии, дивашките набези на
полицията, — всичко ни пренася в някогашната грозна действителност на
буржоазния свят. Но заедно с това името на съветския пратеник Соболев,
музиката от радио Москва, спокойният глас на Сталин, съживяват в на-
шите сърца, изпълнени сега с топлината и сигурността в него. Българо-съвет-
ската дружба, сладкият и мъчителен трепет, с който някога посрещаме
всяка новина, всяка дума, всяка книга и песен, идващи от великата Съ-
ветска страна.

Нашата кинематография си извоюва правото с всеки свой нов филм
да създава за народа истински празник. Такъв празник е и прожектира-
нето на филма „Песен за човека“.

Но като изтъкваме успехите на този наш нов филм и неговите положи-
телни качества, това не означава, че той няма недостатъци и слабости.
Дълг е на нашата общественост и особено на нашите киноработници, на-
ред с отбелязване и разбор на хубавите му страни да направят най-задъл-
бочен и подробен анализ на грешките и недостатъците в него. Работата на
режисьора, на артистите, оператора, художниците и композитора трябва
да бъде разгледана от всички страни, компетентно и откровено.

Да се видят грешките и да се открият техните причини, да се обсъдят
възраженията и критиките, дори когато са спорни — ползата от това ще

бъде голяма. Само по този път нашата кинематография ще върви сигурно и уверено към нови успехи, към все по-голямо усъвършенствуване и художествено майсторство.

Какви са слабостите и недостатъците на филма „Песен за човека“?

Според мен те се коренят преди всички в сценария и в работата на режисьора, който на някои места не е бил в състояние да ги преодолее, а на други сам е направил грешки.

Опасността от илюстративност, разпокъсаност, епизодичност, която е свързана с историко-биографичните филми въобще, макар и не така очевидна и голяма, все пак не е могла да бъде избегната в сценария „Песен за човека“. Илюстративен характер имат първата сцена с минаващите по пътя затворници и сцените в Морското училище. Едва от Кочериново, сюжетът на филма се разгръща пълнокръвно, хората и събитията се свързват в драматургическо единство.

Друг недостатък на сценария, а оттам и на филма, са някои места, които рязко начупват така майсторски и успешно провежданата реалистична линия. Реализмът, жизнената и художествена правда, са едно от най-ценните качества на „Песен за човека“, но известни сцени внасят дисхармония в единния стил на филма. Ето, пречупва се дръжката на първомайското знаме и то полита към земята. Грабват го работническите ръце и го предават един на друг, за да стигне то до Вапцаров. И той, който преди това така сърдечно и естествено общува с работниците, така задушевно и топло е рецитирал Смирненски, го развява и започва да декламира своето стихотворение „Вяра“ — „срещу озверените надзиратели, срещу невидимия чорбаджия, срещу врага“. Импровизира ли, що ли? Трудно е да се убедим, че в живота може да стане така — една стачка, поет, който, под нейното впечатление, създава стихотворение и без покана започва да го декламира на работниците. Наистина ако в живота не може да стане така, то в изкуството може, но трябва да се създаде художествена правда. Тогава тази сцена би трябвало да бъде не завършек, а начало. Би трябвало да видим какво преживява Вапцаров, как реагират на неговите думи работниците, които го слушат, какво става по-нататък. Иначе, така както е в филма се получава символ, плакат. Пречупва се нещо у зрителя и той, който е бил погълнат от художествената правда, трябва да се преустройва, като че ли ще гледа агитка.

Подобно нещо имаме и при сцената в локомотива. Заслушан в тракването на колелетата и в техния ритъм, Вапцаров нашепва стих:

Сънно тракат релсите във мрака.
От умора ставите болят.

Какво са целили с това авторите? Да докажат тезата, че изкуството се е родило от производствената дейност на човека? Или да чуем нещо от прекрасната поезия на Вапцаров? Но прекрасното е в следващите стихове. И няма така се създава в действителност голямото и истинско изкуство? На локомотива във време на движение? На всичко отгоре режисьорът е накарал Вапцаров да извади бележника си и да запише своите мисли. Сякаш това не е онзи, у когото живот и поезия се сливат в общ и изгарящ пламък, а някакъв страничен наблюдател. Тук е трябвало да се приложи така сполучливо и силно предадения навсякъде във филма „шепот на мислите“. И да се изпълни целия куплет:

Сънно тракат
 релсите във мрака.
От умора
 ставите болят.
Някой би въздъхнал:
 „Не очаквам...“
Не! Очаквам.
 Чака ме светът!

Този куплет би съвпаднал както с душевното състояние на Вапцаров след смъртта на неговото дете, така и със следващата картина, когато преминават вагоните с германски танкове.

Реалистичната линия се чупи и след последните сцени в затвора. Излизането на осъдените и тяхното отиване към стрелбището някак си е символично. Наистина хубав, прекрасен символ, но чужд на реалистичния стил на филма като цяло. Всеки филм трябва да представлява художествено-единство. Много трудно е да се съчетават, особено в киноизкуството, разнородни елементи. Това нарушава не само жизнената, но и художествената-правда.

В сценария външно, бледо, непълно е даден образът на Бойка и това се е отразило във филма, въпреки издържаната във всяко отношение игра на Николина Лекова. Ние разбираме отношенията на Вапцаров с всички заобикалящи го хора. Неговите чувства към тях и техните чувства към него са мотивирани и логично, и драматургично. А ето между Бойка и Вапцаров всичко става условно, формално, повърхностно, както се казва „като на филм“. Трябва сами да се досещаме какво изпитват те един към друг, какви са техните отношения. Липсва онова, което ще стопли, ще насити със смисъл и драматична сила тяхната дружба и любов. Тази слабост е дала своето отражение при всички сцени, в които участвуват Бойка и Вапцаров, дори и при сцената в читалището. Въздействието на тези сцени би било несравнимо по-възпущащо и положително, ако предварително бяха разкрити ясно и убедително отношенията между двамата.

Има някои недостатъци и в езика на сценария. Когато разяреният корабник грабва от Вапцаров книжката със стихове от Маяковски и я хвърля в морето, Вапцаров казва: ¹

— Истината не може да се удави, господин корабник!

Тези думи не разкриват сполучливо нито сарказъма, нито остроумието на Вапцаров, защото книжката без друго ще потъне. Очевидно, не това е репликата, която се явява подходяща за случая.

Режисьорът Борислав Шаралиев не е разрешил правилно главно две сцени : в карцера на морското училище и при заминаването на влака от Кочериново. Затвореният в карцера Вапцаров се хвърля върху заключената врата и гневно и твърде продължително блъска с юмруци по нея. Що за мелодрама ? Това не е дете наказано от родителите, нито сантиментална девойка, която изразява своите душевни възмущения. Това е войник, който не може да няма представа къде се намира и че това блъскане с нищо не ще му помогне. Много по-правдиво е поведението на Вапцаров, подсказано от сценария : „В безсилната си ярост Вапцаров злобно ритва вратата и ударът прокънтява силно и неприятно“. В същата сцена, в дисонанс с цялата атмосфера е едва забележимото поклащане на главата на Вапцаров в момента когато звучи шепотът на неговите мисли. Сякаш някой му декламира и той потвърждава с глава правотата на това, което е чул.

Сцената на заминаването на Вапцаров, Владо и Бойка от Кочериново общо взето е много хубава. Тичат по склона на хълма стотиците работници, за да пресрещнат влака и изпратят своите любими другари. А те прегърпани и изправени върху вагона бодро и радостно пеят своята любима песен. Но ето камерата се задържа повече отколкото е необходимо върху това положение и се получава изкуственост, поза — смъртният враг на киноизкуството. Всякакво друго разрешение на сцената когато Вапцаров говори от влака на работниците би било по-правдиво и жизнено убедително, само не това надбягване на хората с влака, тяхното тичане и постепенно изоставане. Има нещо фалшиво, неестествено, дразнещо в тази картина, граничещо с търсенето на някакъв особен символ.

Независимо от тези недостатъци, филмът „Песен за човека“ е голям успех за нашата кинематография и значително постижение за неговите създатели. Той показва, че киноизкуството у нас се развива по правилен път и че в нашите киноработници има големи творчески възможности. Изключителният интерес, с който се посреща филма от трудещите се, говори не само за неговите ценни качества, но и за това, че българската кинематография е отговорила на една насъщна народна нужда, достойно е изпълнила един благороден дълг към паметта на нашия безсмъртен национален поет и герой Никола Йонков Вапцаров.

ЛИТЕРАТУРЕН СЦЕНАРИЙ

ГЕНЧО СТОЕВ

ТЕ НЯМА ДА МИНАТ

Сценарий за филмова новела

Привечер. Снежна буря бушува из планината. Носи облаци сняг, прегъва дървета и храсти. Само граничният камък стои непоклатим...

През едно кратко затишие на бурята проецава припряна стрелба на автомат. Избухва бомба. Експлозията осветява за миг камъка и пресните стъпки по снега, идещи отвъд...

Отново мрак; нова по-далечна стрелба; нов порив на бурята, който заглушава и закрива всичко.

С облак сняг, в канцеларията на заставата се втурва млад лейтенант. Лявата му вежда е раздрана от куршум. Всичко у него е бързо, изопнато от напрежение: и посягането към телефона, и въртенето на ръчката, и гласът: — Ало, „Страж!“

Веждата кърви и той, докато чака отговор, я подсушава с кърпичката си. Зад него притичват и излизат навън въоръжени граничари.

— „Страж!“ ... „Страж!“ ... Дай ми селсъвета! — В неспокойно очакване лейтенантът прилепя чело до замръзналото стъкло на прозореца...

... През ледения скреж, между пристъпите на бурята, от котловината проблясват разпръснатите светлини на селото...

... Изгубил търпение, лейтенантът натисва отново вилката и силно завъртява ръчката...

... Телефонът върху масата на селсъвета прозвънява. Едрият мустакат мъж, който чете вестник до бумтящото кюмбе и старецът на леглото, дялкаш цигарлък, едновременно вдигат глава от работата си. Мустака-тият, без да бърза оставя вестника на стола и се запътва към телефона, но в този миг вратата се отваря и заедно с воя на вятъра и бялото кълбо студ, в стаята се вмъква едно 12—13 годишно момче с вързопче в ръка.

Мустака-тият се връща назад — сякаш за миг забравил за телефона — притваря вратата зад детето и поема от премръзналите му ръце вързопчето. С външна грубоватост, зад която мъчно се скрива бащинска топлина, той леко плесва сина си по врата:

— Иди се сгрей!

Телефонът отново звънва.

— Трай де! — и бащата се отправя към масата, с лявата ръка взема слушалката, а с дясната — развързва възела на вързопчето.

— Е, какво искаш? — пита, като дъвче апетитно, с поглед в паницата. Но това което чува в слушалката го кара да я премести в дясната си ръка и да стане от стола:

— Дежурен комунист Васил Стефанов!

— Отлично дежуриш, бай Василе! — отвърща му от заставата лейтенантът. — Слушай: враг премина границата!

Думите на лейтенанта се изписват по лицето на бай Васил. Той търси с очи погледа на стареца: ясно е, че разговорът се отнася и до двамата. Старецът се приближава до масата.

— Да, да... да! Ще съобща... и засади ще поставим...

Момчето до печката, което вече е успяло да докопа карабината и я оглежда с похвата на познавач, вдига глава и отправя към баща си големи, любопитно-отворени очи: очевидно случило се е нещо важно и тревожно.

— Разбрано, др. лейтенант! Край!

Бай Васил замислено отстранява слушалката от ухото си и бавно я поставя върху вилката.

— Какво има? — пита старецът.

Бащата, който вече навлича полушубката, кимва с глава към детето — то не бива да чуе.

Момчето като че ли не се и интересува от това: то бърка с кутрето си в дулото на карабината, после, примижало с едното си око, гледа вътре с такъв съсредоточен вид, сякаш вижда нещо.

— Бандити... — шепне бай Васил.

Той поглежда към сина си, но този мигновено забива поглед в пълното с толкова интересни неща дуло.

— Стефане!

— А? — разсеяно вдига глава Стефан, сякаш е мислил за нещо далечно.

— Бягай в къщи! — нарежда късо бай Васил и грабва карабината от ръцете на сина си.

Печката бумти, навън бурята вие грозно, но Стефан тръгва покорен след баща си, който пътьом ръфа комат хляб.

Навън стихията ги подема и разпраща в различни посоки.

В скромната селска стая е уютно — както може да бъде уютно само през бурна зимна нощ в затоплената соба: огънят от камината хвърля меки и топли отблясъци по чисто варосаните стени, по лицата на жената и малкото момиченце.

Снажната селянка плете чорап на миндера, а момиченцето, седнало на трикрако столче до огъня, е разгънало книжка на коленете си.

Тихо и спокойно: тревогата на тази зимна нощ не е стигнала до тук.

Момиченцето обръща страниците, подсмърква и продължава с пръст по буквите:

... Тогава Крали Марко се развъртял с боздугана и убил Муса Кеседжия... Отдъхнала си българската земя. Спокойно заживели хората...

Приказката свършва. Детето гледа картинката с героя, умува над нещо и вдига глава :

— Мамо ма, жив ли е Крали Марко ?

— Жив . . . — отвърща неопределено майката. Но :

. . . В тоя миг навън излайва кучето . . .

Стефан е отрупан със сняг. Хвърля един все още неспокоен поглед по-дире си, а после към двора с двете къщи : новата — висока, незавършена и тъмна ; старата — мъничка, с ниско светещо прозорче. Кучето скача в нозете му. Вълна на спокойствие минава през момчето. То прикляка и раздрусва с две ръце рошавата глава на приятеля си. После минава край прозорчето и бутва вратата . . .

Цял в сняг, и без да се отърси, и с едно :

— Ама е студ, мамо-о ! . . . студ ! — вместо поздрав — отива към печката, протягайки ръце от далеч.

Стрина Митра отваря уста да му се скара задето е довялял толкова сняг по чергата, но вижда колко е измръзнал.

— Баща ти не поръча ли нещо ? — пита тя, като става и изтъркулва софрата.

— А, не . . . той сега . . . — отговаря бързо момчето и спира в колебание : страшно много му се иска да се похвали, че знае, но не бива.

— Какво ? — пита разтревожена майката.

— Нищо, какво . . . лейтенантът се обади, проверка на поста.

— Не те ли повика пак да стреляте с картечницата ? — пита го Ленчето, без нужната конспиративност за случая.

— Шт ! — майката може да чуе и затова плитката на детето бива дръпната . . .

— Мамо ма !

— Стига, стига ! . . . — успокоява го майката. — Хайде да вечеряме, че стана късно !

Стефан присяда и в тоя миг :

. . . Навън кучето излайва зло и млъква . . .

Вратата рязко се отваря и на прага застава овалян в сняг изнемошял граничен старшина. Той стои така миг, после бавно прекрачва и затваря с лакет вратата.

— Хранете се, другари . . . аз съм сега за малко . . .

Мъчи се да свали автомата си, при което проличава безжизнено отпуснатата му ръка и кървавото петно върху снега по рамото.

Уплахата е изчезнала. Майката се спуща да помогне на човека.

— Чакай, чакай . . . така !

Но старшината сваля автомата си почти сам.

— Да беше почукал, акъла ни изкара !

— Почуках, булка, ама чува ли се в тая хала ?

— Сваляй шинела ! — делово казва майката и сама се заема да му помогне.

Раненият прехапва устни от болка и обяснява на пресекулки:

— Бандитски куршум . . . една банда . . . ох . . . гонихме я, гонихме . . . чак до тука, откъснах се . . . Е, добре че живеете на баира ! Иначе, до селото без кръв щях да остана . . .

Стефан е досамя тях, поглъща всичко с очи. Граничар! Сестра му гледа по-отдалече и в очите ѝ няма неговият благоговееен възторг, а просто детско любопитство.

Човекът остава по риза. Майката казва:

— Седни де, седни... — настанява го върху миндера и почва да търси нещо за превръзка.

Моментът за Стефан е настъпил.

— Заловихте ли ги, другарю старшина? — пита със шепнещ глас той, в знак, че никой друг не бива и няма да узнае тайната.

Старшината едва забележимо трепва:

— Ти пионер ли си?

— Пионер!

— А баща ти?

— Той е дежурен! — не без гордост казва Стефан.

— Друго питам... Къде е дежурен — в селсъвета ли?

Стефан забавя отговора си.

— В селсъвета, да го вземат мътните! — обажда се майката, като раздира някакъв плат и започва превръзката.

— Виждаш ли — добродушно, но строго казва старшината на Стефан, като прехапва устни от болка — всички сте комунисти, а ти разпитваш като... Граничен край е това, не бива да има много-много приказки!

Но Стефан мълчи. Той наблюдава из под вежди непознатия, в сянката на лампата, която е донесъл, за да свети на майка си.

— Ха седни да хапнеш сега! — кани го топло майката, като свършва превръзката.

— Бързам, булка, — отвръща с благодарност той. — Трябва да се върна в заставата. — И понечва да се облече.

— Чакай де, ще свариш!

— А, 8 километра в тая буря!

— Какви ти 8? — учудва се жената.

— Че да не са по-малко от Поляново до границата?

Жената го гледа с недоумение.

— Хе, Поляново ли е това? — възкликва детето.

— Не е ли? — старшината има съвсем смутен, изплашен вид. Суети се. Виж как може да се обърка човек в такова време... — Да бе, — спомня си той и решава: — Е, няма що да бързам тогава... — И сяда на софрата, като не забравя да примъкне към себе си автомата.

В очите на Стефан, който забелязва това, вместо възторг — и обожание, все повече прелива смущение.

Старшината сърба чорба, а майката с предишната топла загриженост мълчаливо го наблюдава.

— Стопанинът ти скоро ли ще си дойде? — пита я той с пълна уста.

— Ами — чак на зарана. — И погрешно схванала въпроса му, бързо добавя: — Че да пратим момчето в селсъвета, та да обадят.

Стефан скача от столчето си с готовност.

— Стой си тука! — софва се старшината и в гласа му прозвучават властни нотки, на които не може да се възрази. — Къде в тая фъртуна?

Стефан сяда неохотно.

Майката мълчаливо досипва от чорбата.

Старшината сърба, като че нищо не е било и поглежда бащински Ленчето:

— Като моята Марийка — казва на стрина Митра той... — Същите очички, същата устичка... — говори с едно умиление, което трогва жената.

— Вие може и да не ме познавате, булка, защото от скоро съм по тия места, и аз не ви знаех, ама да си кажа което ми е на сърцето — доволен съм... при добри хора попаднах — комунисти!...

— А, едни комунисти сме, еша си нямаме — махва с ръка жената.

— Защо бе, булка? Децата — пионери, бащата — на пост отишел...

— Ти остави поста! — свъсва се тя и една стара болка повишава гласа ѝ. — За такива работи аслъ, сѐ него търсят: тук, Василе, там, Василе, а не ни зачитат, дюшеме не ни отпуснаха! — Видя ли новата къща? Остана си недовършена... Петдесе кубика бяха докарали — трийсе за сградите на текезесето и двајсе за членовете, ама вреждат се другите, ей, вреждат се!

Никой вече не яде. Стрина Митра е в стихията си. Тя и не вижда как се изплашва старшината при едно силно блъсване на вятъра в прозореца...

... Но очите на Стефан не пропускат нищо...

Едва победил уплахата, гостът плесва чело с длан:

— Разгеле бе! Аз имам в града излишно дюшеме! — Вади от куртката си тевтерче. — Как ви беше адреса?

— Васил Стефанов, като пишеш, всички го знаят — казва жената.

Много усилия полага старшината, но успява да си послужи с молива.

— Васил Сте-фа-но-о-в... така! Село? — пита, без да вдигне глава той. Отговорът се забавя, моливът му почва да трепери. — Село... село... — говори на себѐ си старшината, искайки да си припомни името, и поглежда из под вежди жената.

Тя отваря уста, но момчето избързва:

— Другарят старшина ти опитва акъла, мамо, той знае селото!

Ярост бликва от очите на старшината, но той я потушава с довольна усмивка:

— Така те искам! Умен син имаш булка, възприемчив, браво!

Той вече трудно прикрива нервността си, става и хвърля поглед през прозореца.

А „умният“ син се прозява, та чак устата му се разчекват.

-- Спи ми се, майко!

За един малък, едва уловим миг, погледът на майката прескача от сина на госта и отново се връща на сина. В очите ѝ има смущение и страх, но тя казва:

— Че иди си легни.

Стефан тръгва и несъзнателно хвърля поглед към палтенцето, което виси на гвоздеа; — на топлите обуца под него.

— Мен не ми се спи — проплаква малката. — Студено е там!

Може би воден от любопитство, старшината отива след Стефан, като взема със себе си автомата, хвърля поглед из голата стая, приближава се до прозореца, поглежда навън и потупва момчето по рамото.

Стефан остава сам. Ивицата светлина от другата стая се стеснява, изчезва. Тогава отива на пръсти до вратата, тихичко бута резето.

Отваря прозореца...

Облак сняг се хвърля в лицето му...

Оглежда се за дрехи. Не вижда нищо друго, освен черджето. Издърпва го и се намята с него.

Внимателно поглежда навън: бурята го посреща недружелюбно, но той скача по мекия сняг.

Бурята го поема, издува черджето. Момчето подсвирва и подвиква:
— Мурджо... Мурджо!

Ето го Мурджо — проснал се почти до краката му, полузатрупан от сняг. Той е мъртав. Стефан се навежда, разчиства снега от главата, притиска я до гърдите си и отправя към светлия прозорец поглед пълен с мъка и омраза.

После тръгва. Излиза из портата. Долу, под баира е селото. Там!... Но в миг се привежда...

... На 20—30 метра от къщата, до групичката брястове, в посока към светлините тъмнее фигурата на човек с каскет, раница и оръжие. Също диверсант, навярно. От това място могат да се наблюдават къщата и всички достъпи за нея, откъм селото.

Стефан е ни жив, ни умрял. Пропълзява край зида и виждайки, че диверсантът се отдалечава, хуква в противоположна посока...

Спира чак на стръмнината зад къщата. Светлините на селото го зоват, но той не мисли вече да слиза там. Извързва живо глава и поглежда нагоре, към планината, откъдето, въпреки стотиците разбеснели снежни облаци, прониква далечната светлина на заставата.

И затъващ по чорапи в снега, блъскан от вятъра, поема из планината.

А в стаята е все така тихо, топло и спокойно.

Тихичко бълбука шишето, от което майката налива ракия във филджанче.

— Пийни си... — Гласът ѝ е пак гръден и спокоен. — В такова време от ракията по-хубаво няма!...

Гостът е зачервен, отпуснат — може би от топлината, а може би и от туй, че това не е първата чашка.

— Не бива, булка, стига толкоз! — и той отстранява чашката със здравата си ръка. — Време ми е!

Той се изправя и взема шинела си.

— Чакай де, чакай... Какво си се разбързал такъв?

И уж между другото, докато се мъчи да се облече, той запитва:

— Кое село, казваш, е това?

— Ти пък не го знаеш! — недоверчиво се усмихва майката.

— А бе, обърква се човек... Райчево ли е?

— Райчево...

Старшината се вглежда в лицето ѝ и махва с ръка:

— Лъжеш ме, не е!

Майката добродушно се разсмява:

— Твоя воля — щом думаш, че не е — не е.

Човекът също се разсмява и шеговито ѝ маха с пръст.

— Хитра жена си ти! Щом ти не казваш, Ленчето ще каже-е-е...

А Ленчето на миндера почти заспива. Старшината се скланя над нея и, намигвайки на майката, пита:

— Кажи, Ленче, кое е вашето село?

За миг лицето на майката придобива напрегнато изражение.

—М-м-м... — сърдито проплаква детето и се обръща на другата страна.

От нов напор на вятъра вратията навън се отваря и се блъска.

Човекът се стресва, грабва автомата си, но бързо се овладява.

— Ти пък, какво току се стрескаш? — пита майката.

— А бе... — успокоено казва старшината и сяда на столчето — граница е това.

Трепването в погледа на майката е мигновено. Гостът е оставил автомата облегнат на стената. Тя се навежда към него, но старшината бързо го прибира и поставя от другата си страна. Майката продължава движението, а протегнатите ѝ ръце вземат няколко дръвца и ги хвърлят в огъня.

— Дай ми шинела! — властно заповядва мъжът.

Тя не се помръдва. С голямо усилие той го откачва и се мъчи да го облече сам!

С разкопчан, не добре облечен шинел, накриво пристегнат с колана, гостът тръгва към вратата, но на нея вече е застанала снажната българска селянка.

— Никъде няма да вървиш! — бавно и тежко казва тя. Няма го вече дружеското изражение, няма я топлотата в гласа.

Мъжът очевидно не е очаквал такава рязка промяна в поведението ѝ и един миг учудено я поглежда, после със здравата си ръка се опитва да я отмахне от вратата.

— Каква ще съм стопанка, ако те пусна? Я каква е фъртуна!

Стефан върви сгърчен. Вятърът го блъсва, сваля чергата от раменете му. Лед е покрил чорапите и всяко стъпване е придружено с болка. Дървета и храсти се люшкат около него и той ги подминава с отворена уста, със сдържан в гърлото вик.

Внезапно вятърът довява вълчи вой. Момчето спира вцепенено с ужас в очите, после се втурва напред, с последни сили...

Старшината се опитва да отмахне майката още по-грубо

— Къде ще вървиш? Виж на какъв хал си! Далече няма да стигнеш... Ще те хванат... — жената използва последното си средство.

... Диверсантът слуша като тряснат...

— За твое добро... — продължава тя. — Тук е по-сигурно...

— Чакай... чакай... — опомня се бандитът. Гласът му е страшно тих. — Ти... за какъв ме вземаш?...

Виелицата е още по-силна; вълчий вой — още по-близък. Стефан пада, става и само наедриялите светлини на заставата му дават сили да продължава...

... Но една ръка се слага върху рамото му. Той изтръпва. Не смее дори да погледне кой е това. После бавно извива глава...

— Аха... Така значи!...

Диверсантът стисва зъби и удря яростно жената по лицето. От разцепената ѝ устна бликва кръв, но тя не вдига ръка да я обърше, и не мръдза от мястото си. Смъртна ненавист гори в очите ѝ.

Диверсантът няма време за губене, той я блъсва, но политайки, тя впира пръсти в превръзката, точно върху раната и я свлича.

Неописуема болка минава през тялото на негодника и той търси опора в стената.

Решената на всичко, претръпнала вече жена, налита срещу му :

— Ако не те хванат тук, ще те хванат в друга къща. . . Ако отминеш къщата, ще те хванат на пътя, в полето, ама ще те хванат, разбра ли ?

Нейното надмощие обаче, е кратко. Набрал сили, ужасен от някаква мисъл, бандитът се хвърля срещу заключената от Стефан врата, после отново срещу майката и я блъсва жестоко на пода. Тя се вкопчва в ботуша му, но той успява да я ритне зле, да отвори вратата, и. . . да застине. . .

. . . Зад вратата с насочен автомат е застанал лейтенантът.

Бандитът поглежда към прозореца, но и от там през счупеното стъкло е насочен към него автомат.

— Предай се !

. . . Бандитът пуца оръжието си. . .

След лейтенанта влиза и един граничар-планина. . .

. . . Влиза бай Васил. Той носи на ръце Стефан, обвит във военен шинел, отпаднал, но с жив поглед.

Майката се приближава до него, леко прокарва ласкави пръсти по лицето му, после се извързва към вдигналия ръце диверсант — едра, корава българка.

— Кос село е, питаш ? Българско, разбираш ли, българско село е това !

В гласът ѝ има и гордост, и предупреждение.

АНЖЕЛ ВАГЕНЦАЙН

ОЩЕ ЗА ИЗРАЗНИТЕ СРЕДСТВА НА КИНОИЗКУСТВОТО

1.

Спецификата на изкуството, като форма на общественото съзнание, определя и спецификата на средствата, за отразяване на действителността в художествени сцени. Художественият образ е тази сбли и задължителна за всички видове изкуства естетическа категория, без която и вън от която изкуството престава да бъде изкуство.

От тук — и нормативността на общите закони на естетиката за всички изкуства, общността на проблемите на реализма, идейността, народността, примата на съдържанието над формата и пр.

Изкуството може да изпълни своята обществена възпитателна и преобразуваща съзициателна роля, ако действителността бъде отразена в неговите произведения в ярка и целесъобразна форма, която най-пълно и най-дълбоко би разкрила жизнената правда, същността на жизнените процеси и идеята на художника. Ето защо маркс-ленинската естетика, която отделя на съдържанието ръководната и определяща роля, не подценява въпросите на формата и им придава огромно принципно значение. Проблемите на формата — това са и проблемите на художественото майсторство: майсторството на художника не се изчерпва само в умението да се вниква в смисъла на жизнените явления и да се обобщават наблюденията, но и в умението възпроизвеждащо и в ярки форми да се изрази мисълта на произведението.

Освен общите и нормативни за всички изкуства въпроси на естетиката, всяко изкуство поотделно притежава свои собствени, специфични средства за отразяване на действителността, свои пътища към художествения образ. В по-голямото си или по-малко по време развитието, отделните изкуства са овладявали тези свои специфични художествени средства, усъвършенствували са ги, изработили са свой „език“. Овладяването, например, на законите на линейната и въздушна пер-

спектива, на светлината, сянката, цвета, анатомията — в живописа; метода на физическото действие, композицията и стила на спектакъла — в театъра; езика, метриката и тониката на стиха — в литературата; хармонията — в музиката и пр. доведоха при съответни степени от развитието на човешкото общество, до създаването на забележителни, както по богатството на съдържанието, така и по яркостта и разнообразието на формите си произведения на изкуството.

Този предговор би бил излишен, ако до скоро у нас нямаше хора, които въобще отричаха съществуването на някаква специфика на формите и изразните средства в киното. До скоро в киноведението имаше период, в който спецификата се поставяше в кавички или биваше придружавана от думичката „прословутата“. Въпросът, обаче, е там, че киното — независимо, дали искаме да признаем това или не — си изработи свой език, и той не е нито в кавички, нито прословут. Той трябва да се знае, да се изучава, да се обогатява.

Няма съмнение, че теоретиките на киното с основание въставаха срещу преувеличаването на значението на филмовата специфика, което можеше да доведе до изолиране на синтетичното киноизкуство от развитието на съставлящите го изкуства, до издигане на китайска стена между киното и живописа, театъра, литературата и пр. Изводът, че никаква специфика на киното не съществува, е, най-малкото, лекомислен извод. Глупаво е да водим борба срещу формализма, като отречеш съществуването на формата!

Едно от основанията на някои наши другари да отминават с мълчание въпросите на спецификата на киното беше, че тя могла да „уплаши“ и отдръпне от сценарната работа писателите. Но защо спокойно и без страх пред нашата общественост се поставят на широко обсъждане въпросите на театралната драматургия, и в това обсъждане важен дял

иземат писателите? Какво страшно има в това, че театърът е театър и той поставя пред писателя свои, особени изисквания? Писателят Орлин Василев, например, на една конференция по въпросите на българската драма направи съобщение, че му е много помогнало в работата му над пиесите запознаването с метода на физическото действие. Това от всички се възприема за естествено.

А с киното, видите ли, работата е друга. Тук трябва да се мълчи, за да не се „уплашели“ писателите. Но писателите не са деца и те добре знаят, че киното не е нито театър, нито белетристика, нито поезия, взети по отделно, и че запознаването с особеностите на филмовия език само ще въоръжи писателя с допълнителни изразни средства, които ще обогатят сценарното му майсторство.

Статията на А. Маринович в последната книжка на сп. Кино, която повдигна редица важни и интересни въпроси, свързани с изразните средства на киноизкуството, въпреки непълнотата в анализа на някои моменти (едва ли една статия би могла да изчерпа всички проблеми) откри за всички нас възможността още да помислим и, ако трябва, да поспорим по тези въпроси.

2.

Излишно е да доказваме, че киното, чиято поява на белия свят е била посрещната като появата на незакономерно, през последните 30 години от своето развитие — в епохата на съветското кино — достойно защити своето място сред „класическите“ изкуства.

Но 30 години в историята на едно изкуство — това са първите години на прохождането му. С това може да се обясни, че натрупаният от киноизкуството опит още не е в достатъчна степен обобщен: киното още търси себе си. Между появата на първите трагедии на Есхила и теоретичното обособяване опита на античната трагедия в „Поетиката“ на Аристотеля са изминали 150 години, а от онова време до Лесинговата „Хамбургска драматургия“ — близо 2250 години! При това драматургията и театърът, като едно от най-древните изкуства, продължават и ще продължават да обогатяват изразните си средства, пътищата си към художествения образ. Какво да кажем за киното?

Прочее, нека с младостта на нашето киноизкуство и на филмовата теория бъдат простени някои грешки в тази и в другите статии на такава тема.

Отдавна киното е наречено „синтетично изкуство“. В него вляха своя богат арсенал от изразни средства литературата и изобразителните изкуства, актьорското майсторство и музиката. Тези изразни средства загубиха в киното своята „автономия“, преплетоха се по-

между си, допълниха се взаимно, умножиха се едно по друго, за да се изявят в ново качество. Статичната живописна картина преля в кинетиката (движението) на кадъра, музиката, загубвайки своята самостоятелност, стана драматургичен и композиционен фактор, актьорът преодоля всемогъщата „четвърта стена“ на рампата и навлезе в живота, условността на местодействието се огъна и отстъпи пред живата реалност на интериора и екстериора.

Филмовият език не носи нито спецификата на което и да било от съставлящите киното изкуства, нито представлява механичния сбор от изразните средства на всички изкуства; той е самостоятелен и качествено нов. Чрез него словото на литератора стана органична и неделима част от зримиия екранен образ, музиката осмисли пейзажа, око и ухото в равна степен допълниха художествените си възприятия.

Известно е, че в основата на всяко филмово произведение стои литературният киносценарий, тоест такъв тип литературно произведение, което отговаря на синтетичните изисквания на киното.

Между драмата и киносценария има много общо и сходно: те могат да се четат и като самостоятелни литературни произведения — това е техният най-пряк път към публиката, и в този смисъл те се родят с белетристиката и поезията. Със завършването на романа или стихотворението, творческият кръг е приключен — те ще идат до читателя без посредничеството на друго изкуство. Иначе, обаче, стои въпросът с драмата и киносценария: тяхното завършване не приключва творческия кръг, а е само звено от по-нататъшен и дълъг творчески процес. Затова и драмата и сценария се наричат хетерогенни, тоест подчинени и на друг творчески кръг литературни произведения. В театралния спектакъл и филма, драмата и киносценария ще живеят своя втори и, като правило, по-ярък живот.

Отдавна филмовата теория скъса с порочната оценка на сценария като полуфабрикат. Първият, прекия път — „сценарий-читател“ — който все по-настойчиво се налага в живота, поставя пред сценариста изискването за майсторска и щателна литературна разработка. Вторият, опосредственият път — „сценарий-филм-публика“ — също налага изискването за дълбочина и художественост на мислите и идеите, богатство на литературните изразни средства, което ще спомогне за най-правилното и емоционално-художествено достигане на мисълта на автора, чрез диалога, до зрителя или ще подпомогне актьора, режисьора, оператора, композитора за най-яркото и сочно претворяване на авторската концепция.

Сценарият е завършено, литературно произведение, но умението да се види в сценария бъдещия филм и да се гледа на сценария не като на каквото и да било литературно произведение, а на произведение, предназначено, за да се снее по него филм, още не е овладяно от мнозинството членове на нашите сценарни комисии. Нерядко у нас на сценариите се гледа само от позицията на общите изисквания към литературата.

Тази подчиненост на сценария по отношение на филма изисква от кино-драматурга познаването и на законите на кино, на неговия език и специфика. Ако внимателно се вгледаме в който и да било добър кино-сценарий, ние ще видим в него зародиша на специфичните белези на киноизкуството.

Белински, в статията си „Разделение на поезията на родове и видове“ разделя литературата на три големи рода: епичен, лиричен и драматичен.

В основата на епичната литература Белински поставя събитието. На тази литература е достъпно широкото движение на историята и масите. „Тук поета не се вижда; светът, пластически-определен, се развива от самосебе си, и поетът е само като че ли прост повествуваел на това, което е станало от самосебе си“.

Лириката прониква във вътрешната, субективна страна на явленията, нейното съдържание не е развитието на обективното събитие, а самите душевни движения, които го пораждаат. „Тук личността на поета се явява на първи план, и ние не иначе, освен чрез нея приемаме и разбираме всичко“.

При съчетанието на двата литературни рода — епичния и лиричния, кръгът на субективно-чувствено и обективно-събитие се затваря. „Тук действието, събитието ни се разкрива не изведнаж, вече съвсем готово... тук ние виждаме самия процес на началото и възникването на това действие от индивидуалните воли и характери... Това е висшият род на поезията и венецът на изкуствата — драматичната поезия“.

Тези литературни родове не винаги се срещат в техния чист вид: на епоса, например е достъпно лиричното саморазкриване на душевното състояние на човека, или лиричното отсъпление, в което авторът разказва за своите чувства и възмущения по даден повод.

Пълен синтез, все пак, на епоса и лириката ние срещаме само в драмата. Веднага, обаче, трябва да се прибави, че този синтез е относителен, театрално-условен.

По своята природа театърът е пространствено ограничен. Тази негова пространствена ограниченост понякога го принуждава условно да покаже или разкаже за събития, които не могат да се вместят между

трите реални и четвъртата въздушна стена на сцената.

Да вземем пример от пиесата на Л. Рахманов „Неспокойна старост“:

„... Далечен изстрел.

... Марья Львовна — Чукат. (Изтичва във вестибюла). Вие ли сте, Викенти Михайлович? ... Аз вече започнах да се безпокоя. Чух изстрел.

В арабьов — (бързо влиза, почти изтичва... в едната си ръка държи пакет, в другата — мокър чадър. Задъхвайки се). Вие чухте ли изстрела?

Марья Львовна — Току-що, преди вашето идване. (Уплашено) Да не са стреляли във вас?

В арабьов — Не. Но по-добре да бяха в мене. Такава сцена... да се понесе още веднаж...

Марья Львовна — Какво се е случило?

В арабьов — Аз бях свидетел... на обратително убийство. Пред моите очи хванаха и разстреляха човек.

Марья Львовна — Без всякакъв повод?

В арабьов — Ограбил вагон със жито. Настигна го патрул. Той откри стрелба. В резултат — кървава разправа. Цялата опашка взе участие в лова. (Болезнено се усмихва). Освен мен, разбира се. Но и това... (Свива се). О, аз никога няма да забравя неговото лице.

Марья Львовна — Лицето на бандита? Вие видяхте ли го отблизо?

В арабьов — (нервно) Не. Стараех се да не го видя. Аз говоря за матроса, за началника на патрула. Аз никога няма да си простя... Той ме застави да пиша протокол... Когато вече си отивах, се разнесе изстрел. Аз неволно се огледах. Последното, което видях, това беше пак матроса, който стоеше посред улицата с димящ пистолет в ръка. Убиец!“

Тук авторът е бил принуден да разкаже, чрез устата на Варабьов, за станалите във от погледа на зрителя събития, които ще бъдат основа за по-нататъшния ход на сюжета и конфликтите в пиесата.

Романът за разлика от театъра пространствено не е ограничен. Действието му се развива свободно във време и пространство. Но авторът му е в състояние само да разка-

ва, действайки на въображението на читателя, без да може да покаже събитието в неговата обективна и видима реалност.

Живописецът отразява на платното събитието в неговата обективна и видима реалност, но, неограничен в пространството, той е абсолютно ограничен във времето, хващайки само статичното мигновение.

Музикантът, неограничен във времето, ще ни разкаже със своя специфичен материал —

звука — за своите вълнения и чувства по повод даденото събитие, но вън от погледа му ще остане видимото, материално-пространствено битие.

Киното успя, впивайки в себе си изразните средства на всички други изкуства, да попълни липсващите звена. На това, младо изкуство стана достъпен целият чувствен и видим свят, разгънат във време и пространство, светът на хората, събитията, звуците, светлината и цвета, на огромната природа и на малките душевни движения, на гигантските стълкновения на класите и на личните конфликти, на многообразието на живота и на малкия детайл в него.

Да видим как горната сцена получи своя жизнен и не условен израз в киносценария „Депутат от Балтика“.

(Цитираме сцената със съкращения)

„... Далечен изстрел.

Отряд въоръжени войници и матроси бавно крачи из локвите.

... Отрядът спира. Куприянов се вглежда в тъмнината.

През пелената на дъжда се виждат полуотворените врати на склада.

При натоварената с чували количка — двама души.

Забелязвайки отряда, те се крият зад обърнатите бъчви. Единият се подава иззад количката, стреля.

Куприянов вика в тъмнината :

— Горے ръцете, подлец !..

Човекът бяга. Войниците и матросите — след него

Цялата опашка за хляб се превръща в преследвачи. Впрочем не цялата. Пред вратата на фурната останаха двама : инвалид с патерици и Варабъев.

.....

Жените водят хванатия бандит. До него крачи отрядът на Куприянов.

Малкото моряче довежда уплашения Варабъев ..

— Дайте да поддържа, а вие пишете !

Малкото моряче взема от ръцете на Варабъев селюдката и хляба.

Варабъев взема молив, с треперящи пръсти разтваря върху бъчвата хартията за протокола.

... Варабъев си пробива път през тълпата, вглеждайки се късогледо в локвите под краката.

Изстрел. Варабъев трепва, пенснето му пада в калта. Той се навежда и дълго шари с треперящите си пръсти по мокрите камъни на улицата.

Събитията тук се развиват вече в своята жизнена среда — в осезаемата, видима, звукова и движеща се реалност. За пръв път в историята на изкуството, киното осъществи мечтания от Белински пълен синтез между епоса и лириката. В този смисъл ние можем да твърдим, че при днешния етап от развитието на изкуствата, киното е венеца на всички изкуства.

Киното, благодарение на своята неограниченост във време, пространство, зрителен и звуков показ на явленията, преодолява стената на художествената условност, която разделяше отделните изкуства от живота. Може би единствената съществена условност, онаследена от живописата, която киното запази, е условната триизмеримост на изображението върху плоското двуизмеримо „златно сечение“ на екрана. Стереоскопията е на път да преодолее и тази условност.

Сценаристът е длъжен да познава и да умее да използва тази широка възможност, която киното му предоставя за разгърнатия и неограничен показ на явленията.

3.

Да погледнем през прозореца : нашият поглед възприема изведнаж отсрещните домове, дървета, облаци, движението по улицата — цялата сложна гама от цветове, светлина и сянка. Но на стъклото на прозореца е кацнала муха. Да се вгледаме в нея. Чудно устроено око, което до сега е възприемало мухата като общо тъмно петънце, мигновено оставя вън от полето на фокуса общия план на отсрещния пейзаж, той се загубва в мъглявината на безфокусното пространство и погледът, концентрирайки вниманието си върху малката мушица, отчетливо може да различи нейното тяло, крилца, триешите се на главичката краченца. Окоето ни изостави общия план и се спря на едрия.

Едрият план не е нова дума в изкуството. И литературата, и живописата, и музиката познават „едрия план“, който отделя една част от общото и съсредоточава върху него вниманието.

Класически ще остане примерът за „едър план“ в омировата „Илиада“. Разгъвайки със широк, епичен размах своето повествование, авторът се спира, отделя от общото щита на Ахила и описва майсторската работа на бога-ковач Хефест : (цитирам по свободен превод от руски).

„Бял, блестящ, троен ; и направи сребрист ремък. Състави щита от пет листа и на обширния кръг много дивни неща направи богът по творческите замисли. Там той представи земята, представи и небето, и морето, немуморимото слънце на път, пънния сребърен месец, всички прекрасни звезди, с които е увенчано небето : виждат се Плеадите, Гиа-

дите и мощта на Орион... Също той представи там два града на яспоречивите народи: в първия, прекрасно устроен, бракове и пиршества се правеха...“ и т. н.

Живописиста познава едрия план (иконопис, портретната живопис, натюрморта); соловата партия на роля в симфонията също представлява своеобразен „едър план“, отделен от контекста на общото. Може би само за театъра, поради характера му на зрелищно изкуство, при което зрителят от началото до края на представлението седи на една и съща неизменна гледна точка, едрият план е недостижим (монолога или фиксираното посредством светлината внимание върху едно действащо лице могат да представляват „едър план“ в доста условен смисъл на тази дума).

Но при всички тези случаи едрият план страда от посочената вече ограниченост на отделните „класически“ изкуства.

Откриването на едрия план в киното беше онзи водораздел, при който младото изкуство се отдели от старшия си брат — театъра. Именно отделената и изпълнила цялото поле на зрението част от общото стана мостът, по който зрителят прекрачи свещената и непреодолима до тогава четвърта стена на рамката. Той откри неподозирани за киното и недостъпни за другите изкуства възможности — и преди всичко възможността зрителят да навлезе, чрез киноапарата, в зримото, слухово и кинетично действие. Едрият план даде на киното природата на око — способността да обобщава и да отделя от общото. Не мина много време и едрият план стана неделимо от киноизкуството функционално, драматургично и композиционно-ритмично изразно средство.

Едрият план, който се поражда от вътрешното напрежение и активност на общото, за миг придобива значението на самостоятелна величина, за да се върне и претопи отново в общото.

В ранните години от откриването на едрия план в киното редица режисьори-формалисти така се опияняваха от неочакваната и неподозирана активност на това нововъведение, че някои филми се строяха едва ли не преимуществено на едри планове. Те губеха своята функционална зависимост от общото, ставаха едри планове „за себе си“.

Отдавна в киното е познат едрият план на вещта — детайла: това е отделна още помалка частица от общото, която вече въобще няма самостоятелно значение: ръка с пръстен, чаша, пистолет, табакера, догаряща свещ и пр. Сам по себе си детайлът е известен на всички изкуства и това не се нуждае от доказателства.

Но ето, че в киното детайлът заговори със свой собствен език — „езика на вещите“. Де-

тайлът увеличен до размери, които заемат цялото зрително поле, заговори на зрителя за това което се е случило, или това, което ще се случи; за хората, които са били тук и дори за техните характери; напомни за забравени събития; възстанови в паметта ни сложни човешки взаимоотношения; създаде у нас чувство за изминало време; разказа ни на своя „ням“ език, скромно и пестеливо, без многословие за недостигащите звена в сюжета.

Разнообразни са функциите на детайла в кинодраматургията и филма.

Характеризиращият детайл може много да помогне на сценариста в обрисовката на характера на даден персонаж. Китарата на моряка от „Ние от Кронщад“, забравения у професор Полежаев хляб на Варабьев от „Депутат от Балтика“, ръкописът на Полежаев, който на разни места във филма по различно разказва за отношението на професора към своя труд — това са детайли, които разкриват една или друга чертичка от характера на героите.

Без речи и декларации, едно единствено джобно ножче, поставено до бомбите, на насипа на окопа, ярко и красноречиво говори за решимостта на матросите от „Ние от Кронщад“ на всяка цена да отстоят на атаката на белите.

Със скромния си „ням“ език, ограбените вещи, разхвърляни в квартирата на черния капитан Борис Лазаров, говорят и на родителите му и на зрителя за опустошената душа на този мракобесник.

Реминисцентният детайл възстановява в паметта на зрителя отминали персонажи, случки и настроения. Портретчето на Павел в „Песен за човека“ възстановява спомена за „добрия другар, който кашляше лошо“, едрият план на падналият часовник в „Тревога“ възкресява атмосферата от началото на филма, когато Витан с хиляди илюзии посрещна връщащия се любим син, играчката-патенце в ръцете на убията Ернесто в италианския филм „Бандитът“ ще събуди не само с сърцето на другаря му, но и у зрителя дълъг низ от настроения и спомени, свързани с това патенце.

Детайлът може да обозначи и изминалото между две части време. Закачалката от „В името на живота“, на която в началото са окачени три палта после две, и накрая — едно, не само създава представа за предметния ход на времето, но и попълва липсващи в сюжета звена. Същата функция в този филм изпълняват и зайчетата с окачени на шията възходящи номера. (Тук му е мястото да отбележим, че тази функция на детайла създаде най-много шампи в киното: безкрайните преливащи стрелки на часовниците, „емоционално“-цъфналите клонки на

ябълката, догарящата свещ и отдавна втръс-
налия се пепелник с угарки).

Освен горната роля, детайлът може съ-
временно да изпълни ритмична функ-
ция: въртящия се глобус и звънеца на раз-
силния от „Учителката“, метронома върху
пияното на парализираното момченце от „В
името на живота“, чертичките на вратата в
„Зоя“, придружени с бележка: „Зоя е на една
година... „Зоя е на три години“... „Зоя е
на девет години“ и пр. създават ритмичната
прекъснатост на отделните части в непре-
къснатостта на единния сюжет.

Посочените по-горе функции на детайла в
киното не изчерпват неговото място и роля:
има сюжетен детайл, доиграващ се детайл,
детайл за обрисване на епохата, атмосфе-
рен детайл и пр., но в рамките на тази ста-
тия няма да се спираме на тези въпроси.

Нашата кинодраматургия натрупа вече из-
вестен опит, и сценариите, наред с повишава-
щите се литературни идейно-художествени
качества, придобиват все по-определено вида
на кинематографични произведения. Все пак
трябва да се каже, че в нашата сценарна ли-
тература далеч още не е използван в пълна-
та си сила драматургичния капацитет на де-
тайла, на „езика на вещите“. А той е в съ-
стояние да облекчи — където това е възможно
— многословието на персонажите и „слу-
жебните“ функции на диалога, които проти-
воречат на предметно-изобразителната (в ос-
новата си) природа на киното.

4.

Живописът предава направлението на дви-
жението в едно мигновение от неговата проя-
ва. „Четвъртото“ измерение — времето, е не-
достъпно за художника. В това „застинало“
време разгръща работата си и скулпторът.
Театърът борава с предметния ход на време-
то — на сцената то протича със същата абсо-
лютност, с която тече в живота. Едно дей-
ствие се разгръща в реално часовниково вре-
ме: хората на сцената се движат не по-бър-
зо и не по-бавно, отколкото в живота, така и
разговарят. Ако, например, една двойка на-
пусне сцената, и само след няколко реплики
на останалия персонаж, се върне и разкаже
за своята „дълга“ и хубава разходка в гора-
та, зрителят възприема това като условност.
С нея ние трябва да се съгласим преди още
да сме влезли в театъра, макар че и тя има
някакъв художествен предел. Времето в дра-
мата протича по-бързо от часовниковото са-
мо между действията. Ако в началото на вто-
рото действие героят посрещне любимата си,
с която не се е виждал три месеца, зрителят,
който ги е видал само преди 10 минути в пър-
вото действие заедно, ще приеме тези три ме-
сеца като абсолютно, а не условно време. От-

рязъците на времето в действията са повече
или по-малко реални.

Романистът е освободен от този проб-
лем — неговото присъствие в романа като
разказвач му дава възможност да борава с
реална часовникова величина, която читате-
лят възприема като абсолютна: „След един
час те се върнаха от гората...“, „Очакване-
то ѝ се стори цяла вечност, макар че бяха из-
минали само няколко минути“, „Разговорът
продължи дълго“ и пр.

В киното разказвачът липсва, то няма пре-
имуществото на романиста да съобщи за из-
теклото време. От тук би следвало, че в един
отрязък от филма с едно непрекъснато ме-
стодействие, действието ще протече като в
театъра — в неговата реална по време вели-
чина.

В действителност, обаче, не е така.

Сцена на полицейски обиск в театъра. По-
лицайите нахълтват в стаята, започват да ро-
вят в чекмеджетата, изхвърлят навън бельо-
то, търсят в гардероба, преобръщат сандъка.
Ето, че в стаята царя хаос.

Времето е протичало тук без условност, по
часовника. Но ако един полицай доложи на
тску-що влезлия началник: „Трети час тър-
сим вече и нищо няма!“ — публиката сигур-
но снизходително ще се усмихне.

Ето ни в кинозалата. На екрана полиция-
та нахълтва в стаята. Започват да рови. Пред
входа на улицата се разхожда полицай. В
стаята чекмеджетата са отворени, бельото
разхвърляно, вратите на гардероба отворени,
уморените полицайи обръщат сандъка. Кара-
улът на улицата продължава да се разхож-
да. В стаята вече царя хаос. Влиза полицей-
ският началник и подчиненият му долага:
„Трети час търсим вече и нищо няма!“

Публиката продължава сериозно да гледа
и се вълнува: тя не е забелязала как киното
я „измами“ във времето. Тя го е възприела
като абсолютно, часовниково време, макар,
че в същност всичко е продължило 25—30 ме-
тра, т. е. около една минута.

Монтажът, като сюжетна композиция на
съчетани един с друг кадри, даде възмож-
ност на киното да пресича действието (раз-
хождащият се на улицата полицай) и създа-
де едно от забележителните достижения на
филмовия език — филмовото време.
Полицаят на улицата в случая изигра ролята
на завесата в театъра, която ни даде възмож-
ност да навлезем в друг, напреднал отрязък
от действието. Безкрайното преимущество на
киното в случая е, че монтажът, прекъсвайки
действието, запазва в публиката (за разли-
ка от театъра) чувството за непрекъс-
натост. Зрителят асоциативно и несъз-
нателно добавя във въображението си
липсващите звена, свързвайки виденото и

асоциативно породилото се в единна и непрекъсната верига на действието.

Кинодраматургът може да прекъсне действието в тази част на неговата крива на развитие, която би дала възможност на зрителя асоциативно да продължи не само едно звено, а цяла поредица звена в кривата. Това още повече увеличава съотношението между филмовото и реалното часовниково време.

В съветския филм „Лоената топка“ (М. Ромм) има кадър : коридор в хана ; в ляво, пред вратата на стаята, грижливо са поставени чифт дамски обувки ; в дясно — пред друга врата — чифт немски ботуши. Преливане : дамските обувки се търкалят размесени с немските ботуши.

В случая един детайл лаконично е възстановил липсващите звена от действието, при които „Лоената топка“ се е решила, най-сетне, да иде при немца.

Във филма „Тринадцать“ обсадените около кладенеца червеноармейци изпращат боеца Мурадов да се промъкне през вражеското обкръжение и съобща в заставата за случилото се тук.

Дълго на зрителя е неизвестно за съдбата на Мурадов. И ето :

Мъртва тишина. Пустиня.

Конска следа. В небето се рее лешояд.

Той се спуска върху конски труп.

Тук свършва следата на коня и започва човешка следа.

Равната човешка следа се губи зад пясъчния хълм.

Други хълмове ; но следата вече е неравна — като че ли е ходил пиан човек.

На пясъка е хвърлена раница — следата отива нататък.

Хвърлено седло — следата продължава.

Празна манерка върху следата.

Пушка, хвърлена на пясъка, — неравната следа отива нататък.

Хвърлен наган, — оттук човекът вече не е вървял, а пълзял.

Лешояд се върти над пясъчния хълм...

Накрая, в далечината се вижда фигурката на човека.

Той пълзи и пада.

Изправя се, пълзи и отново пада.

Лешоядът се върти над него.

В случая сценаристите са оставили от кривата на действието само нейния край, загатайки другите ѝ части с лаконично подадени детайли.

Сценаристите трябва да развият майсторството на економния разказ, монтажното си чувство, уменията да прекъсват сюжетната магистрала там, където зрителят ще е в състояние сам да добави липсващите части.

Почти няма наш, български филм, който, след заснемането си да не е претърпял

някои съкращения. Орязвани са и части от сцени, и цели сцени, като авторите със задоволство са констатирвали, че съкращенията „не се чувствуват“. Даже филмът станал по-ясен. С някои изключения това е вярно — филмът, гледаш действително се подобрил.

Този факт говори за една от детските болести на нашата сценарна литература : сцената, която може да се съкрати „без това да се забележи“, е по-добре да не бъде въобще написвана. Това е свързано с майсторството да се пише за най-главното, да се започва новата част на действието от там, където е най-целесъобразно и да се прекъсва там, където зрителят и без повече приказки ще разбере по-нататъшния му ход.

По своята природа киното е пределно-лаконично изкуство!

5.

Да оставим на режисьорите да се изкажат и продължат мислите на др. А. Маринович за монтажа, за неговото функционално и ритмично значение, за промяната на снимачната точка, за ракурса и вътрешно-кадровия монтаж.

Да вземем от тези въпроси само един, свързан с работата на кинодраматурга.

Казахме, че монтажът е разположена във времето и пространството сюжетна композиция на съчетани един с друг кадри : това е така нареченият „вертикален“ монтаж.

За сценариста представляват особен интерес възможностите, които му разкрива „паралелния“ монтаж.

От всички други изкуства, може би само литературата разполага с пълната и неограничена възможност да показва протичането на две или повече едновременни събития, които се разгъват в различни пространствени отрязъци : „По същото време в покрайнините на града се струпваха казашки отреди...“, „Докакто полицията извършваше обиска, пияни шайки ограбваха...“

В театъра последователно изложение на събитията винаги (с много малки изключения) се възприема и като последователност по време.

Киното взе и по-нататък разви в изобразителен план тази възможност на литературата. Паралелният монтаж е такава последователност на монтажа, която се възприема като едновременно и на протичащите в различни пространствени отрязъци действия.

„Ние от Кронщад“.

Белите се вдигат в атака, срещу оределите позиции на революционните части. Червеният командир Драудин, стиснал зъби, говори :

— Кронщад. Нима няма да помогнат, няма да успеят ?...

В Кроншад кораб след кораб се отправят в открито море. Катери, есминци, крайцери.

Стоици моряци — десант, готова за бой. Сражението на полуразгромения пехотен полк продължава. Веригите на белите идат гъсто, изстойчиво. Бойците отчаяно отбиват атаката.

Като лавина идат белите, и в този миг се разнася вик:

— Матросите!... Матроси в тила!...

И пр.

При този случай преминаването на сюжета при червените военни кораби в Кроншад, се възприема като литературното „а в това време...“

При паралелния монтаж разновременното се възприема като едновременно. Това дава широка възможност на сценариста да строи многопланово сюжета си, да погледне на събитието от различни страни, без с това да загуби едновременността на протичането му.

„Тревога“.

1. В ареста проверяват по списък обречените на разстрел.

2. В кръчмата черният капитан пиянствува със шайката си.

1. Черният капитан отива към дома си.

2. Кръчмарският прислужник тича при партизаните.

1. Натоварват арестуваните в камьон.

2. Партизаните бързат да хванат черния капитан у дома му.

1. Камionenът пътува.

2. Партизаните бързат да спасят арестуваните.

1. Камionenът пътува.

2. Партизаните бързат.

1. Пред самия разстрел, партизаните пристигат и спасяват арестуваните.

И тук, както и при горния пример, действието се разделя на две едновременно протичащи линии, които отново се събират. Паралелният монтаж и тук се проявява като разгъната едновременност.

*

Съзнателно изоставихме при разглеждането на горните няколко изразни средства на киното „дясната“ половина на филма — тази органична част на киноизкуството, която се възприема чрез слуха. Много може да се каже и обобща от опита на киното по особеностите на филмовия диалог, музика, шумове и тишина. Много често у нас въпросите на „дясната“ половина, с изключение на диалога, се разглеждат като „чисто филмови“, неотнасящи се до работата на кинодраматурга. За тях трябва да мисли режисьорът.

Но сценарият, като отговарящ на синтетичната природа на киното, трябва да използва максимално драматургичната функция на звука и тишината, да навлезе в тая звукова светая-светих на кинорежисьора. Безбройни са примерите на използване на звука в съветската кинодраматургия: сценаристът, пишейки, е „виждал“ звука, използвал е неговия драматургичен капацитет. Да оставим, прочее, и този въпрос открит за нашите обсъждания и дискусии.

*

Засягайки някои особености на формата на киното в светлината на работата на сценариста, ние трябва да направим уговорката, че пусти и излишни ще се окажат те, ако ги лишим от основния им смисъл — дълбокото ярко и всестранно разкриване съдържанието на нашата действителност. Животът, в своето безкрайно разнообразие, предлага богати теми на кинематографиста. Да се опознава непрекъснато този живот и широката гама на човешките му проявления, непрекъснато да се овладяват и разширяват художествените средства за дълбокото им и сочно отразяване в художествени образи — ето пътя към художественото майсторство, към по-нататъшния разцвет на нашето социалистическо, жизнерадостно киноизкуство.

БОЯН ИКОНОМОВ

МУЗИКАТА В ДРАМАТУРГИЧНАТА ТЪКАН НА ФИЛМА

Големият съветски общественик Андрей Жданов характеризира основното направление в развитието на съветската музика, като изтъква че то представлява здравото, прогресивното начало, почиващо на класическото наследство и по-специално на традициите на руската музикална школа, и се изразява в съчетанието на високото професионално майсторство на композитора с високата идейност и съдържателност на музиката, с нейната правдивост и реалистичност, организически свързана с народа и неговата музикалност и песенно творчество. Отклонение от това направление представлява чуждият на съветското изкуство формализъм, мнимо новаторство и угодничество пред индивидуалистическите преживявания на незначителна група естети.

Началото на съветската филмова музика датира от 1930 година и нейните първи стъпки потвърждават думите на Андрей Жданов. Най-видните съветски композитори — Шостакович, Шапорин, Кабалевски и др. първи пишат музика за филми, но те се движат по формалистически пътища: чрез изобразяване на всякакъв вид шумове, звуци и ефекти, без да дирят вътрешното съдържание на филма. В това тяхно творчество има композиторско майсторство, владение на техниката, но то ни показва и неправилия подход към драматургията на филма. Такъв е случаят с документалния филм „Симфонията на Донбас“, който възпява труда на донбаските миньори. Музиката тук отразява външното съдържание — всякакъв вид шумове, бучения и пр., а не възторжения труд на миньорите. В Съветския Съюз по това време се създадоха и симфонични творби като „Сто-манолеерен завод“ от Масолов, в които грубо натуралистически се подражава шума на машините в завода, чукане, скърцане, буботене и др. И много естествено, за слушателя не е ясно кое трябва да лежи в основата на

това изобразяване — дали външното или вътрешно съдържание на пиесата.

Една от първите хубави работи на Шостакович с правилен подход към филмовата музика е „Златните планини“. Същото сериозно отношение има и Кабалевски в лирически филм „Петербургски нощи“, дето и за първи път възниква въпросът за музикалната драматургия във филма. По-нататъшното развитие на съветската филмова музика носи в основата си сериозно и задълбочено разбиране. Музиката не се използва като илюстративен епизод, а като значителен фактор за разкриване съдържанието на филма.

Музиката във филма е едно от най-важните изразни средства. Тя се поставя наравно с работата на сценариста и режисьора като равноправен компонент на кинотворбата. Музиката във филма е органическа съставна част, здраво вплетена в общата драматургическа тъкан на филма. В резултат на това органическо сливане на музикалните и зрителни елементи се получава онова ново естетическо качество и цялостна връзка между музиката и другите изразни средства, което създава пълнокръвно идейно емоционално въздействие върху зрителя.

Създаването на филмова музика на принципа на единната драматургическа основа намира ярък израз в редица съветски филми: „Ние от Кроншад“ — музика Н. Крюков, „Чапаев“ — музика Гаврил Попов, „Депутатът от Балтика“ — музика Тимофеев, „Млада гвардия“ — музика Д. Шостакович и др. Музиката тук има ясен и убедителен език, почиващ на руската класическа школа, а народната песен е използвана като прекрасна интонационна основа. Това показва правилната реалистична линия в развитието на съветската филмова музика — дълбоко съдържателна, идейно наситена, свързана с конкретна историческа обстановка и отразяваща определени исторически явления, а така също

реални и типични психологически състояния.

Филмовата музика послужил и като основа за създаване на редица други музикални произведения. Кантатата „Александър Невски“ от Сергей Прокофиев е извлечена от музиката към филма със същото заглавие. Тя е също прекрасен прогресивен и реалистичен произведение, в което Прокофиев разкрива качествата си на национален руски композитор, без да опростява сложността на музикалния си език. Между творбите, които са завоювали мястото си сред репертоара на симфоничните оркестри трябва да споменем: симфонията на Шостакович върху музика от филма „Лятните планини“, „Буря“ от Шчербаков, симфонията „Родина“ от Гаврил Попов, написана по мотиви от филма „Те имат родина“, кантатата „Сказание за Сибирската земя“ от Н. Крюков, симфония от Баланчидзе и др.

Филмовата музика трябва да се разглежда от естетико-философско гледище като един от основните фактори за построяването на филма и едно от главните средства за изразяване на съдържанието му.

Участието на композитора при изработването на режисьорския сценарий е наложително не само защото той би подсказал известни опорни точки за музикално драматургически разрешения във филма, но при ясен поглед на неговото развитие, конфликти, кульминация и разрешение, той ще може спокойно да изгради тематичния си материал и да го излее във форма пълна с убедителност и проникновение. Така основната идея вложена в сценария ще бъде музикално изразена във филма.

Във филма композиторът няма възможност да развива по своя воля една музикална фраза, а е длъжен да се съобразява с дадения в сценария материал, следователно той е принуден да изразява в минимум време максимум съдържание. Особено важно е също така подчертаването на известни драматургически моменти и акцента във филма. Характерни примери за такива случаи имаме в музиката към филмите „Ние от Кронщад“ и „Броненосецът Потемкин“.

Има и такива случаи, когато филмът се заснема по предварително заснимана на фонограма музика. Тогава режисьорът и останалите творчески работници са длъжни да се движат в рамките поставени от музиката. Така е заснет филма „Сказание за Сибирската земя“.

Бързото развитие на съветската филмова музика ни дава прекрасен пример за поука — тя завладява, улича и възхищава. Използването при известни случаи на народни песни, като например „Черната врана“ в един от шедьоврите на съветското киноизкуство

„Чапаев“, или създадените масови песни, като например в „Трактористи“ — музика Покрас, „Далечната годеница“ и „Кубански казаци“ — музика Дунаевски, „Сказание за Сибирската земя“ — музика Н. Крюков и пр. не само обогатиха съветското музикално изкуство, но и станаха любими и популярни сред трудещите се. Песните на Дунаевски: „Песен за родината“, „Каховка“, „Марш на веселите момчета“ са най-обичаните от пионерите. Не по-малко са търсени и песните от филмите на Покрас, Соловьев—Седой, Милютин и др. Всички тези песни са израснали в процеса на създаването на филмите и поради своите качества са „слезли“ от екрана, за да се влият дълбоко в съзнанието на милионите хора по света.

Особено силно е идейно-емоционалното въздействие на музиката от Н. Крюков към филма „Броненосецът Потемкин“. Филмът е заснет преди около 30 години и естествено носи някои слабости и наивности на филмовата техника. Музиката и озвучаването на филма се направили преди няколко години. Високите драматични качества на музиката се намират в тясна органическа връзка с филма и отразяват неговата велика идея. Бунтът на моряците, предотвратяването на разстрела, овладяването на броненосца, сцената на зверското избиване на десетки невинни граждани — всички тези моменти са отразени в музиката с изключителна емоционална сила и възпитуващ интонационен език.

Идейното единство на музиката и пълната ѝ хармония с драматургическото развитие е ярко подчертано във филма „Александър Невски“ — музика С. Прокофиев. Характерното тук е не само изразителната музика, но и търсената звучност на инструментите, тембралното изкривяване звучността на тромбоните, както и смесването на различни тембри в дървените духови инструменти, за да се получи търсения звук ефект.

Със същата сила и емоционално въздействие се отличават филмите „Млада гвардия“ и „Падането на Берлин“ — музика Д. Шостакович, „Сталинградската битка“ — музика А. Хачатурян и редица още светски филмови продукции. Това са творчески организирани идейни и драматургически елементи, които със своето естетическо качество, със своята прогресивност, дълбока емоционалност и сила на въздействието, задоволяват милиони хора.

Музиката в съветското киноизкуство е едно от най-важните изразни средства. Тя обобщава и тълкува дълбоко смисъла и съдържанието на филма. Има музикални филми, в които музиката е на пръв план и често пъти определя образа на героя и играта

на артиста. Но има и филми, в които музиката се появява само в 3—4 епизода, изпълнявайки по-малка задача, но въпреки това не е по-малко важно изразно средство, например във филма „Депутатът от Балтика“.

Драматургическата функция на музиката във филма разкрива вътрешното съдържание на образа и действието, подкрепя със силата на своя език и завършва всичко онова, което са започнали зрителният образ и текстът. В това си качество музиката във филма играе ролята на **обобщаващо средство на въздействие**. От тук следва изводът, че само подцертаното единство между всички компоненти във филма — в пълен унисон с неговото съдържание и основна идея — могат да осигурят цялостното и смислено реализиране на поставените задачи.

Музиката във филма е зависима от драматургическото развитие на действието, което определя и нейния характер на взаимодействие. И в това подчертано единство трябва да бъде изградена нейната форма — изложение, развитие, кульминация и разрешение. Така музиката се слива органически със сюжета и цялостното развитие на филма.

Отклоним ли музиката от този единствено правилен път и я насочим към отразяване на външното съдържание, тя добива илюстративен характер. В такъв случай тя звучи самостоятелно, отклонява вниманието на слушателя и е в пълно противоречие с драматургията на филма.

Явява се понякога въпросът: необходимо ли е да има музика във всеки игрален филм? Естествено, ако филмът има характер на спектакъл, с напрегнат и състен диалог, мъчно може да се намери място за музика, освен за надписите и финала. Но кой режисьор-постановчик би лишил своя филм от жизнената сила на един изключително важен компонент? В последно време видяхме екранизирани много руски класически и съветски пиеси. При някои от тях музика има само за надписите и финала, а при други тя се явява само в някои епизоди. Но ако в театъра можем да гледаме Шекспировата трагедия „Хамлет“ без да чувствуваме липсата на музика, снета на филм по режисьорски сценарий, тази трагедия не би оказала на зрителя онова силно емоционално въздействие, ако беше лишена от музика.

Големият съветски композитор Дмитрий Шостакович казва следното за филмовата музика: „За филма композиторът е длъжен да работи така, както работи, когато създава своите най-значителни произведения, но с много по-голямо внимание и майсторство“.

За написаната от него музика към филма „Среща на Елба“, той казва: „Аз бях с моята музика пред разрешението на огромната музикална тема: темата на победата на Съ-

ветския Съюз и темата на трагедията на германския народ и възстановяването на нова демократична Германия с братската сърдечна помощ на нашата страна-победителка. Големият духовен мир на съветските хора трябва да се разкрие редом с жалкия авантюристичен свят на империалистите-окупатори. От тези главни теми до характеристиката на отделните моменти, епизоди и самите действащи лица — ето каква беше амплитудата на моята работа, изискваща големи размишления, а заедно с това и разнообразие на музикалната палитра. При работата ми над музиката за този филм, у мене окончателно се оформи убеждението, че филмовата музика е не само школа за осъвършенстване на композитора, но и един незаменим политически семинар“.

Българската филмова музика, може да се каже, е още в зародишна си. Условия за нейното правилно развитие не липсват. Пред нас имаме и богатия опит на съветските композитори и този опит трябва да легне в основата на нашата работа.

Музиката в първия български игрален филм „Калин Орелът“ — композитор Парашкев Хаджиев — въпреки вложеното майсторство, има в основата си илюстративен характер, което говори за формалното отношение на композитора към драматургията на филма. Вторият наш филм „Тревога“ — музика Любомир Пипков — е едно безспорно постижение. Подборът на тематичния материал и неговото развитие се впитват органически със сюжета, което поставя творбата на единна драматургическа основа и музиката въздейства с всичката нейна емоционалност и напрежение.

В „Утро над родината“ — музика Тодор Попов — песента намери сполучливо приложение. „Свири, хармонико“, „Партизанин-бригадир“ и „Димитровско племе сме ние“, по текст на Веселин Ханчев, са едно сърдечно откровение на автора им. Тези три песни служат като основен материал за изграждането на музиката във филма. В някои случаи, обаче, тя има чисто илюстративен характер. Така в три различни по замисъл епизода: нощната разходка на колебаещия се Бобчев, сцената между Велизаров и Бобчев, в която първият съобщава за уволнението на баща му, и следващата сцена между Надя и Бобчев, се придружават от една и съща музика върху мотив от младежкия марш. Тодор Попов проявява слабост тук и в симфоничното изграждане и развитие на тематичния материал — липсват му средства, за да разгъне напълно творческия си замисъл.

Във филма „Данка“ — композитори Дим. Сагаев и Георги Иванов — ярко проличава грижата на авторите да създадат идейно на-

ситена, отразяваща реални психологически състояния и дълбоко съдържателна музика.

Музикалното оформяване на „Под игото“ поставя на композитора по-особена задача — да пречупи през палитрата на своята творческа мисъл както битовия елемент, така и възрожденската песен. В това отношение Филип Кутев е изпълнил задачата си много сполучливо — музиката във филма е много изразителна и дълбоко въздуваща. Трябва обаче да отбележим известна претрупаност в партитурата, доминираща медна духова група и прекалена употреба на ударните инструменти.

В „Наша земя“ — композитори Константин Илиев и Александър Райчев, музиката е здраво вплетена в драматургическата тъкан на филма, свързана е с конкретната обстановка и отразява типични състояния и явления. Песните във филма: детската, романса и частушката са наситени с много изразност и се слушат с наслада. Като слабост трябва да отбележим отпадащото настроение в музиката за финала на филма, който изисква увереност в собствените ни сили в смелата борба за мирен живот и щастливо социалистическо строителство.

В новия игрален филм „Песен за човека“ Георги Иванов е вложил много старание за драматургическото изграждане на своята музика и безспорно тя е наситена с много емоционалност. Все пак основната идея — „човекът“ остава неразкрита музикално. Известна реминисценция на темите с друга една творба на Г. Иванов е на лице, въпреки някои ритмически изменения. Плътната инструментация, доминиращата медна духова група, еднообразното третиране както в хармонично, така и в оркестрално отношение на из-

вестни тематични пасажии, подценяване ролята на струнната група — са слабости, които композиторът трябва да избегне в бъдещата си работа.

Постигнати реални резултати имаме и в музикалното оформяване на много научно-популярни, документални и мултипликационни филми — „Копривщенска архитектура“ и „Христо Ботев“ — музика Ал. Райчев, „Розата“ — музика М. Големинев, „Никола Фичев“ — музика Дим. Сагаев, „Дългият път на цигарата“, „Николай Павлович“ и „Родни пейзажи“ — музика Б. Икономов, „Рилски манастир“ — музика Д. Грива, мултипликационните филми „Горска република“, „Майстор Манол“ и „Юнак Марко“ — музика Д. Грива и Ат. Бояджиев и редица още филми с музика от П. Ступел, Ив. Маринов, Ст. Ременков, Лазар Николов, Сим. Пиронков, Хр. Тодоров. Активното участие на нашите композитори в написването на филмова музика ясно говори за тяхната жива заинтересованост в изграждането на този нов жанр. Те показват правилно отношение към драматургията на филма, което е залог за едно още по-голямо овладяване изкуството на филмовата музика.

Тези филми ни показват още, че опитът на съветските майстори в областта на най-масовото изкуство е легнал в основата на нашата работа, че ние сме на път да изградим една здрава национална кинематография. Така ще оправдаем непрестанните грижи, които Комунистическата партия и Народно-то правителство полагат за нашето киноизкуство и ще заслужим доверието и благодарността на целия народ.

ИВАН БРАТАНОВ

ЗА ПРЪВ ПЪТ ПРЕД КИНОКАМЕРАТА

Поканата от редакцията на списание „Кино“ да споделя с читателите мисли върху работата си над образа на Странджата в филма „Песен за човека“ ме смути и пообърка. Помислих си в първия момент: редно ли е аз, начинаещият киноактьор, да пиша за работата на киноактьора, за собствената си работа. След не малко колебания, реших да споделя с читателите ония мисли, които най-силно ме възмуваха при моята първа работа като киноактьор. Не претендирам с това да разработвам някакви теоретични въпроси, но все имам надежда, че това, с което аз съм се сблъскал, се отнася не само до мен, но и до всички наши начинаещи киноактьори.

Радостно възление обзема всеки актьор, когато узнае новата роля, върху която ще трябва да работи. За мен тая радост беше настъпна неизмерима, когато ми се възложи да играя ролята на Странджата във филма „Песен за човека“. Режисьорът-постановчик Борислав Шаралиев ми беше казал да прочета сценария, пробвали ме бяха за няколко роли, но коя от тях ще ми бъде възложена и дали изобщо ще ми бъде възложена роля — това още не знаех. Да си призная, аз сам мечтаех да играя точно ролята на Странджата. Струваше ми се, че за мен, начинаещият филмов актьор, тая роля ще бъде най-подходящата. В образа на Странджата аз виждах типичен представител на нашата работническа класа от преди 9 септември 1944 година. Хора като Странджата са били винаги моята постоянна среда, аз виждах в образа на Странджата самия себе си и всекиго от най-добрите си другари. Притиснат от хищната капиталистическа експлоатация, но не с превит гръбнак, а гордо изправен и смел борец; озлобен от суровия живот на пролетария, но със сърце сгрято от велика любов към човека и неговата съдба, с непоколебима вяра в бъдещето — така виждах аз Странджата по сценария.

Отначало сценаристът Христо Ганев не беше особено доволен от това, че са избрали

мен за ролята на Странджата. Той виждаше Странджата по-едър от мен, по-представителен — нещо като съвременен Боримечка. Но още след първите снимки Ганев промени мнението си и открито, другарски ми каза това. Припомням тоя дребен факт, защото за мен той имаше голямо значение, вярвам, че така е с всеки начинаещ киноактьор. Твърде важно е актьорът да чувствава, че създателите на филма имат вяра в него, в неговите творчески възможности. Грешки и несполуки, разбира се, може да има при всекиго. Но зарази ли се вярата в творческите възможности на актьора, той ще намери сили да се справи със задачата си. Грижовното, другарско отношение към начинаещия киноактьор е дълг, мисля аз, не само на режисьора-постановчик, не само на всички ръководители, но и на целия колектив, който работи върху филма, на всички по-опитни вече киноактьори. Такова отношение аз чувствавах към себе си и за това съм много благодарен на режисьора, на сценариста и на целия колектив от филма.

Първата сцена, която ме изправи пред кинокамерата, беше сцената в ателието на художника Лесев — срещата на Странджата със Старика и разказа за това, как е изгягал в нелегалност. С тая сцена, която е към края на филма, начинаещият киноактьор Братанов трябваше да се превъплъти за пръв път в образа на Странджата. Като гледам сега тая сцена на екрана, аз си мисля, колко по-добра би могла да бъде, ако можеше да я заснемем наново. Не знам дали зрителят долавя моето стеснение в тая сцена, но в мен споменът от първото излизане пред камерата е свързан именно с това стеснение, което в оня момент ме караше да се чувствам нито артистът Братанов, нито работникът Странджата, а нещо по средата, нещо, което и аз точно не можех да определя. Защо се получи в мен това стеснение? На първо място, защото за пръв път играех в такава непривична за театралния актьор обстановка: пред теб никаква публика; апарати и прожектори, десе-



Кадър от филма „Песен за човека“

тина души технически лица, всеки от които си гледа своята работа и не ти обръща почти никакво внимание; единствен режисьорът е съсредоточил цялото си внимание в теб. На второ място поради това, че към тая сцена от края на филма аз пристъпих без достатъчна предварителна подготовка. На второто обстоятелство, с което вероятно се сблъскват почти всички наши киноактьори, аз бих искал повече да се спра.

На мен, довчерашият актьор от театъра (и там съм бил едва две години) ми се струва, че за подготовката на театралния спектакъл върху актьора се работи много повече и от самия него се изисква много повече. Месеци наред упорито се работи на репетиционната маса или в декор, за да се извая образа. Тая работа продължава и след премиерата — старите актьори твърдят че ролята „узрява“ истински след петото или дори десетото представление. Във филма възможности за такова „узряване“ няма — каквото се запише върху филмовата лента, това си остава от гървата до последната прожекция. Толкова повече затова е необходимо предварително задълбочено да се работи върху образа.

Аз мисля, че преди да се пристъпи към снимки, в които по необходимост се снима „на парчета“ и не в тая последователност, в която сцените са в сценария, ще бъде добре да се помогне на всеки актьор да види цялостното звучене на възложения му образ. Ако е невъзможно да се проведат репетиции последователно на целия филм, поне режисьорът-постановчик да направи пред актьорите подробна експликация на филма, а за основните образи да се направи също такава подробна експликация. Това ще помогне на актьора да знае режисьорското виждане на образа, да работи и той в унисон с това виждане. Тогава всяка отделна сцена ще бъде за актьора пол-лесна и няма да го изправя пред изненади.

Мене ми се струва, че всеки режисьор-постановчик има толкова много грижи по създаването на филма, че за подготовителната работа с актьора му остава сравнително малко време. Това налага той да има помощници, режисьори, които в подготовителния, пък и през снимачния период, да се заема с актьорите. Но и при работата ми в „Песен за човека“, и в „Септемврици“, където изнасям

ролята на поп Андрей, не веднаж е имало такива случаи: разработиш една сцена с помощник-режисьора, а пред камерата режисьорът-постановчик отрече напълно това, което смяташ вече за разработено. Разбира се, известни творчески хрумвания винаги са възможни и оправдани, но ако актьорът почувствува пълна дисхармония между това, което двама режисьори последователно са поискали от него, това не може да се отрази благоприятно върху неговата работа и върху общите резултати за филма.

По-продължителната подготовка през репетиционния период би допринесла много и за сближаването на целия колектив, който ще създава филма. Спойката между целия колектив, установяването на другарски отношения — това ще освободи начинаещия актьор от неизбежното при всяко начало стеснение, ще му даде възможност да се чувства в своя среда и да разгъне с пълна сила творческите си възможности.

В началото споменах, че с най-голяма радост приех ролята на Странджата, защото ми се струваше, че Странджата — това съм в същност самият аз от годините преди 9 септември, това са моите най-добри и най-близки другари. Трябва да призная, че това даде, в известен смисъл, и неблагоприятни отражения върху моята работа над образа. Аз се самоуспокоих, че тоя образ ми е така близък, щото е достатъчно да се осланям само на актьорския си усет, само на сърцето си, за да дам Странджата такъв, какъвто го виждам сценаристът, какъвто го вижда и режисьорът. Мислех си: да бяха ми възложи-

ли да играя ролята на Тръпков, на полицейския, на Старика — много труд трябва да се положи, а за Странджата това не е нужно, него аз нося в сърцето си. Сега виждам, че при такова самоуспокоение винаги има опасност да се обедни образа, да се предаде едно-странчив без достатъчно колоритност и свежест. Струва ми се, че ако не бях допуснал самоуспокоението, моят Странджа можеше да бъде още по-добър, можеше да се обогати с черти, които положително бих видял в живите братя на Странджата, или в близките до него образи от нашата художествена литература.

Накрай искам да споделя с всички наши киноактьори една съвсем интимна мисъл. Струва ми се, че ние недостатъчно работим върху ролите си. Такава е при нас организацията на работата, че минават месеци наред, без нищо да правиш. Може това да е само моя слабост, и дано то да е така! Но трябва да се намери, а може да се намери, начин да се пооплътни повечко и нашето работно време. Основното тук, разбира се, ще бъде стремежът и волята на всеки актьор да работи за своето осъвършенстване, да работи върху ролята, която му е поверена във филма. Но нека не се оставя само на актьорската самоинициатива. Нека се намери начин режисьорите да работят повечко с нас, да ни помагат и да изискват от нас. От това, мисля аз, ще имаме полза и ние, киноактьорите, ще имат полза и самите режисьори, а най-голяма полза ще има нашето младо киноизкуство.

ПАНЧО ПАНЧЕВ, ТОДОР АНДРЕЙКОВ

КИНОИЗКУСТВОТО НА НОВ КИТАЙ

Слугинята-дойка в дома на местния феодал, прекъспала за малко работата, кърми плачещото си от глад дете. Едва успокоила малкото, тя чува зад гърба си студен и рязък глас: „Как смееш, безсрамнице, когато млякото едва стига за малкия господар“. И жестоката господарка откъсва детето от майчината му гръд, за да постави на негово място своето — бъдещия владетел.

... Младата Си-ер в отчаяние оплаква своя безжизнен баща, заставен да я продаде за дългове и, покрусен от това, сложил край на живота си. За нея напразно се застъпват годеникът ѝ, другите селяни — те са безсилни. Риданията на девойката са заглушени, траурът ѝ — смъкнат и тя е отвлечена в гнездото на хищния господар, за да бъде жертва на неговата гавра.

Старо дървено ралю бавно пори сухата земя. След него едва крета изпит от мъка старец. В ярема на ралото са впрегнати децата му. Старецът рухва и умира на браздата.

Тези покъртителни случки са кадри от творбите на новото китайско киноизкуство: „Червено знаме над планината Цуйгап“, „Девойката с побелелите коси“, и „Бойци на народа“. Днес това са само парчета от филмовата лента, до преди няколко години тези случки бяха жестока и страшна действителност. Нея народният вожд Мао Дзе-дун рисува така: „Китайският народ беше затиснат от две планини — феодализма и империализма“. След многогодишна гигантска и самоотвержена борба, великият китайски народ отхвърли от плещите си бремето на тези две планини — на 1 октомври 1949 година бе създадена Китайската народна република.

Новото китайско киноизкуство се заражда още през 1932 година в бойните редици на народно-освободителната армия. Неговите основи полагаат група киноработници, които

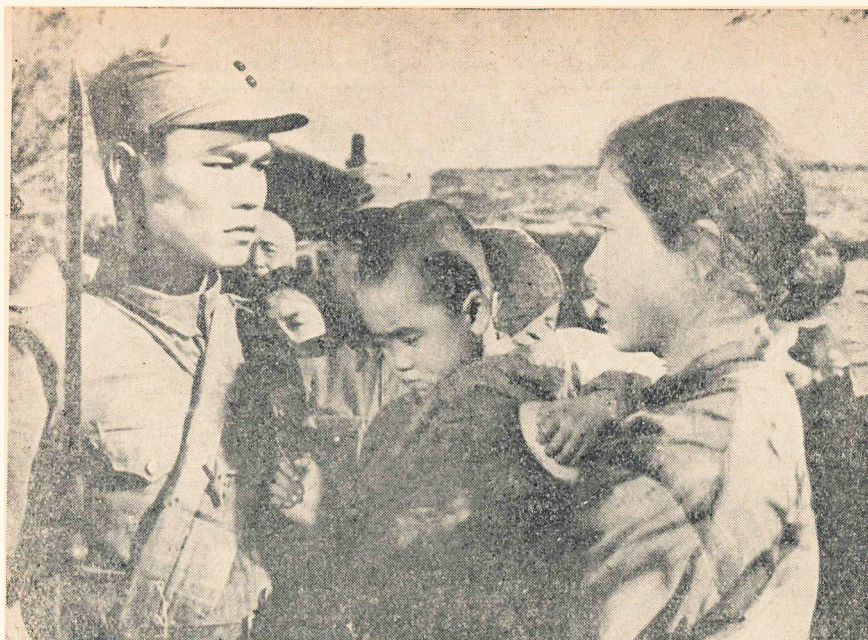
отиват на фронта, за да снимат документални филми. Към делото на тези пионери се присъединяват и прогресивни писатели и критици. Те популяризират съветското киноизкуство в Китай и се борят за създаване на прогресивна национална кинематография. Плод на тяхната работа са редица филми като „Песента на рибаря“, „Майчина слава“, „Трите съвременни девойки“, „Заблудилото се агне“, „Марш на младежта“, „Статуя на свобода“, „Пътят на императорския курьер“, „Пролетните копринени пашкули“, „На кръстопът“, „Бурният поток“ и др. Тези филми разясняват сред народа задачите, поставяни от Комунистическата партия и помагат за тяхното изпълнение. Под лозунга „Киноизкуството в служба на отбраната на страната“ са създадени филмите: „Защищаваме нашата земя“, „Осемстотин бойци“, „Голямото кръшление“, „Да живее народа“, „Омит с кръв“, „Град Баошан“, „Гуандунец“, „Гневът на народа“, „Великите перспективи“.

Истинският свободен разцвет на китайското киноизкуство, обаче, започва след пълния разгром на враговете, след създаването на китайската народна република.

Днес кинопроизводството в Китай е централизирано почти изцяло в трите големи държавни киностудии: Дунбейска (в Чанчун), Пекинска и Шанхайска. Идейното и художествено ръководство на новата китайска кинематография се осъществява от Управлението на кинематографията при Министерството на културата.

Ръководно начало в работата на китайските киноработници са указанията на другаря Мао Дзе-дун, че „творците на изкуството трябва да застанат на гледището на пролетариата и да създадат изкуство за работниците, селяните и бойците“.

Още първата година след освобождението на страната китайските филмови работници постигнаха необикновени успехи. Те създа-



Кадър от филма „Бойци на народа“

доха 26 художествени игрални филми, 17 документални, 48 хроникални и дублираха на китайски език 76 пълнометражни и късометражни игрални и документални филми. През този период бяха създадени филми като „Мостът“, „Завръщане в своя отряд“, „Дъщерите на Китай“, „Искри“, „Санитар“, „Невидимият фронт“.

През втората година на свободен живот, китайската кинематография създаде вече редица високохудожествени творби. Дунбейската студия произведе филмите „Стоманеният воин“, „Героинята Чао“, „Нови герои и героини“, „Песен на овчаря за Северен Шанси“, „Девоичката с побелелите коси“, „Песен за червеното знаме“ и др. Пекинските киноработници създадоха филмите „Марш на демократичната младеж“, „Героите на планината Люйлян“, „Новият брак“ и много документални филми. От Шанхай излязоха филмите „Лястовици и врани“, „Сюн Мао“, „Великият просяк“.

Главен герой на всички тези филми е народът. Зрителят вижда на екрана своята борба с подтисниците, своя вдъхновен труд за изграждането на нов Китай.

Новото китайско киноизкуство получи не само признанието и благодарността на милионите зрители в Китай, но и международно признание. Още през 1935 година на международния кинофестивал в СССР китайският художествен филм „Песента на рибаря“ бе премиран. През 1950 год. на V международен кинофестивал в Карлови Вари (Чехословакия) филмът „Дъщерите на Китай“ получи наградата „Борба за свобода“. На VI кинофестивал в Карлови Вари през 1951 година китайският художествен филм „Стоманеният воин“ бе удостоен с най-високата награда — „Премия на мира“, а филмът „Великото единство на народите на Китай“ обявен за най-добър кинорепортаж.

В една колективна статия, написана по време на V международен филмов фестивал група китайски киноработници изтъкват най-характерните особености на новата китайска кинематография. Те пишат: „... Това, че ние поставяме своите кинофилми в служба на народа и за главни герои взимаме работниците, селяните и войниците, се явява първата особеност на кинематографията на нов Китай. Втората особеност на китайската кинематография се състои в това, че тя се развива ка-

то се учи от забележителната съветска кинематография. Съветското кино в идеологическо и художествено отношение заема най-изтъкнатото положение в целия свят и напълно естествено е, че то се превърна за нас в учебник за изкуството“.

Китайските киноработници изучават филмите на своите съветски другари и прилагат наученото в творчеството си. Китайската кинематография използва опита на съветските кинемаистори, както в идеологическо и художествено отношение, така и по въпросите на филмовата техника. В работата си над филма „Марш на демократичната младеж“ режисьорът Ван Йв творчески е използвал опита на Сергей Герасимов от филма „Млада гвардия“ при разрешаването на някои трудни постановъчни моменти. Голяма роля за израстването на китайските киноработници изигра съвместната им работа с групите на съветските режисьори: Сергей Герасимов, Леонид Варлаамов и Сергей Юкевич, при създаването на филмите „Освобожденият Китай“, „Победата на китайския народ“ и „Пржевальски“.

В основата на китайското киноизкуство стоят главно две теми: борбата на народа за освобождение и установяване на народна власт и борбата му за социализъм — за изграждане на новия мирен живот. Тези две основни теми виждаме в разни сюжетни разработки в почти всички китайски филми.

Едно от първите произведения на новата китайска кинематография е филмът „Дъщерите на Китай“ — героична епопея, посветена на дългогодишната мъжествена борба на партизаните срещу японските окупатори и гоминдановските шайки. На призива на Партията за нелегална борба, заедно с мъжете се отзовават и много жени. Дъщерите на Китай във всички сражения показват чудеса от героизъм. Героинята Лин Юн и нейната другарка дават живота си, за да прикрият оттеглянето на обкръжения от японците партизански отряд. Въпреки тяхната смърт, финалът на филма звучи оптимистично със силен, завладяващ патос. Зрителите вярват на думите на Мао Дзе-дун: „Комунизмът е непобедим. От искрата ще се разгори пламък. Слава на падналите герои.“

Голям успех в Китай и чужбина имаше филмът „Стоманеният воин“. Той убедително показва как в многобройните сражения укрепва и се закалява характера на обикновения човек от народа, влязъл в редовете на Червената армия, разкрива корените на неговия титанически героизъм. Остръ конфликт, могъщи характери, дълбок, неувяхващ оптимизъм — ето причините за успеха на филма.

Темата „борба за освобождение“ е разработена в още много други филми: „Героинята Чао“ — поема за живота и смъртта на славната дъщеря на китайския народ Чао И-

ман; „Нови герои и героини“, посветен на борбата на селската милиция срещу японците и гоминдана; „Славното семейство“, „Герои на планините“, „Сестри, на въстание“, „Брачим своите домове“ и др.

Животът в свободния, трудов Китай, промените настъпили в страната след нейното освобождение — това е втората основна тема в китайското киноизкуство.

На издадения от Народното правителство през 1950 година закон за освобождаване и равнопоставяне на китайската жена, китайските киноработници се отзоваха с трогателната повест „Новият брак“. На новите отношения между хората и на всеобщия трудов подем е посветен и филмът „Жената-машинист“. Това е прост, завладяващ разказ за първата локомотивна машинистка в Китай, уважаваната от всички героиня на труда Тянь Го-ин. Разгорялото се в страната през 1950 година масово движение за нови трудови успехи в промишлеността и трудовата дейност на неговия инициатор Чжао Го-юй бяха пресъздадени в филма „С песен напред“. На неизчерпаемата тема за новия труд и новия живот са посветени и много други филми като „Песен за червеното знаме“ — повест за текстилните работници, „Далечното село“ и пр.

Голямо място в новата китайска кинематография заемат документалните и хроникалните филми. Те воюват за преобразяването на живота, пламенно пропагандират комунистическите идеи сред народа.

Всички тези филми, игрални и документални, разказват на целия свят за епичната борба на китайския народ за свобода и социализъм.

През седмицата на китайския филм у нас, проведена от 9 до 16 декември м. г., чрез живите и възбуждащи образи и картини от проектираните филми, ние се запознахме още по-добре с гигантската борба на този героичен народ, разбрахме как той успя да премахне вековния гнет и гордо да застане в семейството на свободните народи.

Един от проектираните филми през седмицата беше филмът „Бойци на народа“. Пресъздадените в него събития са се развили през 1946 година, когато някои области от Китай все още са се намирали под гоминдански гнет. Още от първите кадри на филма — тръгването на бойците в поход, зрителят се убеждава във величието и благородството на задачата, която си е поставила народно-освободителната армия — да помогне на своите, останали под гоминданска власт, братя и да ги освободи. Във филма са показани грижите на народната власт за ранените войници, възторгът, с който народът изпраща бойците на фронта и радостта, с която ги посрещат новоосвободените китайци. Актьорите пресъздават една близка за тях действителност

и затова играта им е жизнена, непосредствена и убедителна. Умело е осъществена постановката на масовите бойни сцени. В тях виждаме един размах, който ни напомня най-добрите съветски филми с военни сюжети — „Сталинградската битка“, „Третият удар“, „Падането на Берлин“.

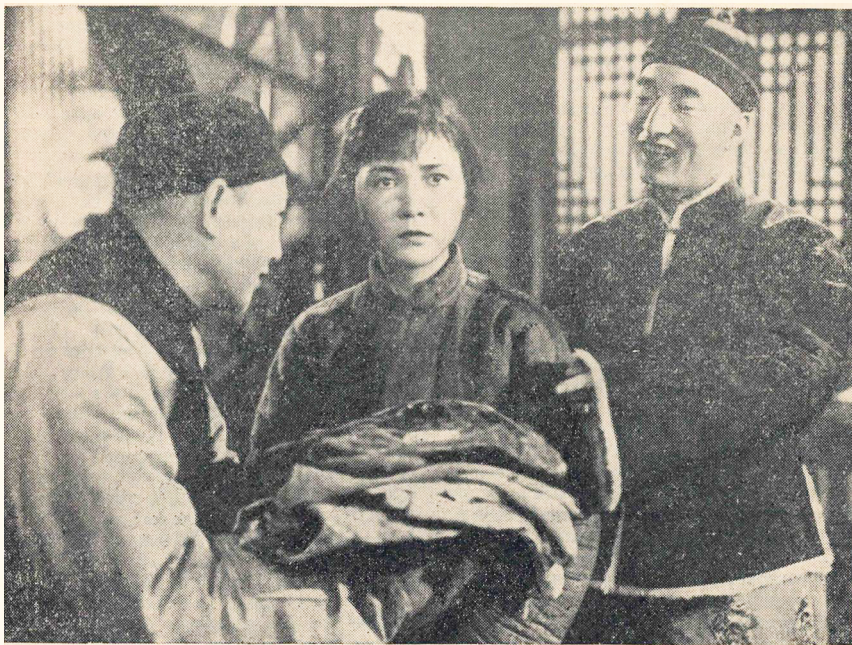
Вторият филм, който бе прожектиран през седмицата, е филмът на Шанхайската киностудия „Червеното знаме над планината Цуйган“. За един час и половина, на екрана преминават 16 години на борба.

Сценаристът Ду Тан е изградил сюжета около съдбата на семейството на селянина Чан Мън-це, който отива в народоосвободителната армия и там израства като командир. Жена му и малкият му син остават в родното си място под робията на гоминдановците. Измъчвана от подтисниците жената на Чан Мън-це, У-ер, жадува за отмъщение. Преодолявайки майчинските си чувства тя изпраща своя поразен син при бойците от Червената армия. Баща и син се бият рамо до рамо. И след победата, за пръв път от 16 години, семейството се събира заедно. Щастливи сълзи текат по лицето на У-ер.

Режисьорът Цжан Цюн-сян е създал въздухащо кинопроизведение. Смелост в изобразителното решение, яснота и определеност в характеристиката на образите — ето с какво се отличава неговата работа. Простота в изразните средства, искреност на чувствата — това определя изпълнението на всички артисти, участващи в филма. Особено голям успех е образът на У-ер — артистката Юй Лан. Топлота и необикновена сила на духа лъха от тази проста китайска жена. Връх на постиженията на артистката са сцените в дома на помещика. Извънредно силно и внушително Юй Лан предава сложната гама от чувства на героинята на филма.

Филмът „Червеното знаме над планината Цуйган“ е широко разгърната картина на борещия се за свободата си китайски народ.

Когато гледаме филма „Девојката с побелелите коси“ неволно си спомняме думите на Гьоте за трагедиите на Шекспир: „Това не са поетически произведения. Като ги четеш, виждаш с ужас пред себе си книгата на човешката съдба и чуваш как бурният вихър на живота обръща нейните листа“. С поразяващото майсторство в разкриването и разрешаването



Кадър от филма „Девојката с побелелите коси“

на грандиозния конфликт, с трагичното величие на характерите, със силата на обобщението, филмът „Девојката с побелелите коси“ наистина може да се сравнява с трагедиите на Шекспир.

Причината за успеха на това забележително произведение се крие преди всичко във пълнуващата тема, почерпена непосредствено от преплънения с величествени събития живот. В основата на сценария стои действителната история на хубава селска девојка, проледена на местния помешки и избягала от него в планината, където косите ѝ побеляват от преживените мъки. Историята на девојката Си-ер става близка на целия народ и се разпространява като предание из необятната китайска земя. Работниците на изкуството на Китайската народна република скоро се заемат с художественото ѝ пресъздаване. По указание на другаря Мао Цзе-дун този сюжет първоначално бива разработен като народна музикална драма. Филмът запазва музикалната основа на пиесата, но с помощта на богатите и разнообразни изразни средства на киното постига още по-голяма сила в идейно и художествено отношение.

Сенките на облаците гаят хребетите на могъщи и сурови планини, необятната шир на оризовите полета. Из нивите жънат селяни. Тяхното село се белее в планинското подножие. На тревист хълм стои висок, снажен овчар. Той гледа към полето и пее за нерадостната участ на китайския селянин, който пълни хамбарите на алчния помешик, а сам, прегърбен от денонощния труд не може да се почувствува човек.

Така започва филмът „Девојката с побелелите коси“. Този своеобразен пролог веднага въвежда зрителя в атмосферата на предстоящите събития. Още с първите епизоди с голяма сила е разкрито тежкото положение на селяните, техния непосилен труд, мизерията, в която живеят. Основният конфликт в сценария, това е основният конфликт във всяко експлоататорско общество — непримиримите противоречия между угнетители и угнетени. Обществената уредба лишава простите хора от плодовете на техния труд, отнема щастieto на Си-ер и Та-чун, разрушава живота на старите им родители. Сценаристът, верен на жизнената правда, показва неизмеримите сили на народа, неговата дълбока вяра в щастливото бъдеще. Наистина, безименният старец завършва живота си във водите на кладенеца, нещастният баща на Си-ер се отравя, но младият Та-чун поема истинския път. Той върви дни и нощи, изминава стотици километри и отива при Червената армия. Си-ер също не се покорява на робската си участ, а избягва от господарския дом. Тя живее в планината цели три години и дивата, сурова природа се оказва по-гостоприем-

на към девојката от обществото, в което господари са помешниците от типа на Хуан. Вярата, светлата вяра, че нейният Та-чун ще се върне с Червената армия дава сили на малката, слаба девојка. На автора е чуждо всякакво плакатно извявяване на идеята. Идеята на филма извира от вярното, яркото отразяване на живота в неговото революционно развитие и непреодолимо се налага на чувствата и съзнанието. Сценаристът е изградил сложни, завършени характери, отличаващи се с неповторимите си индивидуални особености. Това е непоклатимата, здрава основа, върху която артистите са създали живи, затрогващи, запомнящи се завинаги образи.

С учудващо майсторство младата артистка Тянь Хуа предава вътрешното развитие на образа на героинята на филма Си-ер. Свекливата и наивна девојка, с весели, копнеещи за щастие очи, преминава през пламъците на хиляди страдания и израства в истинска героиня, безпощадна народна отмъстителка. В цялата ѝ роля няма нито един пресилен жест, нито една фалшива интонация. Всеки кадър говори за голямата творческа сила на артистката, за нейния ярък темперамент, за изключителното ѝ въображение.

В изпълнението на всички роли личи гризливата и задълбочена работа на артисти и режисьори, в резултат на което е изграден великолепен актьорски ансамбъл. Играта на актьорите в „Девојката с побелелите коси“ е така заразяваща, така дълбоко емоционална и същевременно така проста, естествена и жизнеспособна, че зрителят престава да вижда изпълнителя на ролята, а вижда само живия човек.

Напрежението на действието във филма непрекъснато и стремително расте — води към определения краен предел. Това е резултат от правилното разпределение на отделните епизоди според тяхното място в извяването на основната идея. Характерен за работата на режисьорите Ван Бин и Шуй Хуа е стремежът към максимална острота при разкриването на конфликта. В силно драматичната сцена, когато принуждават бащата на Си-ер да продаде дъщеря си, напрежението е увеличено от редуването на съвсем къси крупни планове, изобразяващи ту онемялото от ужас лице на поразения старик, ту нахалното самодоволно лице на помешика. Тези крупни планове дават възможност за ярка изява на конфликта между господаря-феодал и бащата на Си-ер.

Режисьори и оператори са проявили голяма смелост и находчивост в изобразителното решение на филма. Обстановката в мрачния планински храм и сянката на влизащата в него „белокоса богиня“ създават необходимото за момента силно напрежение. Какъв

паразитен контраст представлява надписът „Дом на великото благочестие“ заснет в близък план непосредствено след като Хуан е изнасилил Си-ер. Много оригинално режисьорите са разрешили „минаването на време“ във филма. Два кадъра застинала лунна нощ, вмъкнати между пълзене на Си-ер по плацините пътеки и сипеи създават у зрителя представата, че минават дни, а тя все върви. При постройката на кадъра режисьорите са се ръководили от стремежа най-пълно да се изрази същността на събитието. В кадрите, където Си-ер се готви за венчалния обряд, композицията е съвършено проста, защото тук е най-важно да се разкрият нежните, интимни чувства на героинята. В сцената в планината, когато „белокосата богиня“ гони своя мъчител Хуан е било необходимо да се представи нравственото превъзходство на девойката над помешика. Си-ер е заснета на фона на безоблачното небе, а от двете ѝ страни, като могъщи съюзници извисяват ръст величествените скали. По своята внушителност този кадър напомня монументалните композиции от филмите на Айзенщайн.

Звучната и мелодична музика, пренесена от пиесата във филма, помага за неговото още по-силно емоционално въздействие и особено за въздействието на образа на Си-ер.

Китайските филми въздействуват така силно върху зрителя, защото са художествено отражение на истинския, богат на конфликти и преживявания живот. Случките, послужили за основа на сценариите, са действителни случки, а актьорите, които ги представят са действителни участници в тях. Това не са обикновени случки, а кипещ на огромни чувства, които мъчно биха били представени от хора непреминали великите изпитания на китайския народ. Това са епохални събития и огромната им мащабност и драматизъм правят написаните по тях сценарии необикновено богат материал за режисьорско и актьорско творчество. Напрежението във филмите не е резултат на изкуствено създадени перипети, а на дълбоки социални конфликти, пренесени от живота на екрана. Характерна за повечето китайски филми е освободеността от фабулна претрупаност.

Освен в значимостта на конфликтите и в реалистичния метод, причината за успеха на

китайските филми трябва да се търси и в пламенния ентузиазъм на младите киноботници, който те пренесоха от партизанските отряди и редовете на народоосвободителната армия в студиите и лабораториите.

Актьорът Чжан Пин, изпълнител на главните роли във филмите „Искри“, „Невидимият фронт“ и „Стоманеният войн“, разказва за себе си:

„През август 1945 година организирах Героизмичния художествен ансамбъл. С него обходах войсковите части по цяла Манджурия, участвах във всички боеве в Манджурия. Този период от живота ми по-късно ми помогна да създам ролята на сержанта в филма „Стоманеният войн“.

Актрисата Ши Ай-син — изпълнителка на главната роля във филма „Героинята Чао“ в статията си „Как създадох образа на героинята Чао“ пише:

„Значителен дял в работата (над образа) се пада на моите собствени преживявания и опит. Относно периода, когато Чао работи в нелегалност в Харбин, като изходна точка ми служеше моята собствена дейност в една от организациите, ръководени от Шанхайската комунистическа партия и опитът от живота ми в завладяните от гоминдана области...“

Актьорите Чжан Пин и Ши Ай-син са едни от многото кинотворци участвували в походите на народоосвободителната армия. Това е една от главните предпоставки на дълбокия реализъм на китайското киноизкуство, особено по отношение на актьорското изпълнение. Със своята искрена игра, актьорите често ни карат, без да разбираме езика им, без да четем надписите, да живеем с техните мъки и радости. Сами герои, те предават с епическа сила изключителния героизъм на милионите обикновени китайци.

Китайското киноизкуство е дълбоко идейно. Борец за социализъм, то е активен борец и за мир. Кой зритель, видял на екрана ужасите на войната, би ги пожелал? Кой би искал на земята да има роби, да откъсват детето от гърдата на майка му, да отвлечат от годеника неговата любима?

Днес в Китай, цъфти и радва с плодовете си зрителите от целия прогресивен свят едно ново, възбуждащо и възпитавашо народно киноизкуство.

„СКАНДАЛИТЕ В КЛОШМЕРЛ“

Филмът на Пиер Шенал „Скандалите в Клошмерл“, снѣт по едноименния роман на френския писател Габриел Шевалие бе посрещнат с безусловнo голям интерес от нашата публика и в същото време с една твърде разнообразна реакция — мълчаливо одобрение, възхищение от най-разнообразен и противоречив вид, често пъти съдържащо недоумение, а понякога, макар и по-рядко — с известно възмущение, също така доста противоречиво и произхождащо от коренно различни източници. Ако не искаме да бъдем слепи към истината трябва да кажем, че особено повишен, често пъти бурен интерес към филма проявиха така наречените „жокейски шапки“, оная тънка хулиганска прислойка, привърженица на „западния“ начин на живот, с която нашата общественост води напоследък упорита борба. Разбира се, грѣмкото възхищение на „жокейските шапки“ съвсем не е от естество да компрометира сериозните качества на филма, но все пак дава известно указание за някои негови симптоматични недостатѣци.

Няма съмнение, че по същество „Скандалите в Клошмерл“ е една рядка по своята сила и страстност унищожителна сатира на дребнобуржоазния провинциален бит във Франция в началото на този век и в същото време не по-малко остра и не по-малко унищожителна сатира на жалката същност на буржоазния общественo-политически живот. В това отношение филмът е едно рядко, би могло да се каже дори изключително явление за западното кинопроизводство. Сценарият на филма има безспорно доста високи литературно-художествени достойнства както по отношение на сюжетната композиция, така и особено много в изграждане образите на многобройните за един филм герои. Това е постигнато с малко, но много изразителни средства и дори най-дребните епизодични герои са типизирани и индивидуализирани с голямо майсторство. С не по-малко майсторство е осъществено филмовото възпроизвеждане. Режисьорът Пиер Шенал е успял да се домогне преди всичко до един извънредно изразителен по външни данни артистичен типаж и духа на основния сатиричен замисъл на филма. Благодарение на това и особено бла-

годарение на отлично синтезирания текст на сценария, артистите — не много известни и не кой знае колко блясаво справящи се със задачите си, са успели да изградят силни и незабравими образи. Особено ярки са между тях гнусавия бихме казали образ на учителя Тафардел, олицетворяващ пошлостта и неизмеримата глупост на дребната буржоазна интелигенция, върху която се е облягала и обляга досега демагогската политика на френските правителства; набожната и лицемерна госпожица Пюте, главен източник на всички клошмерлски скандали; не по-малко лицемерния, макар и добродушен представител на папата, свещеникът Понос, грѣшащ изобилно като своите енорияши; хитрецът кмѣт Пиешу, баронеса де Куртбиш и нейният зет кретен граф де Сен Ку, който се готви за дипломатическа кариера; галантеристът, аптекарят, гостилничарят и пр. Върху всички тия хорица и жалки и доволни от своето аптекарят, гостилничарят и пр. Върху всичките свещенни институти, крепещи общественият им строй, върху пошлите им лични отношения режисьорът е излял изобилно отровата на унищожителната си сатира. Всичко, до което режисьорът се е допирал, е безмилостно оплюто и смазано.

Отлично е демаскирана във филма буржоазната лъжедемократия, с нейния бюрократизъм, пошлост, задкулисни игри, лична корист, най-отвратителна демагогия с лъжепрогресивна фразеология и на всичко отгоре със „социални мероприятия“ от типа на прословутия клошмерлски клозет. Осмеляно е и лъжливото „левичарство“ на буржоазните френски партии, както в лицето на Пиешу и Тафардел, така също и в образа на „левичарския“ министър на вътрешните работи, който евтино продава политиката на собствената си партия, като преговаря с висши представители на църквата — разбира се за лична корист.

Не по-малко, макар и по-внимателно, е осмеляна църквата с нейния лицемерен морал, на който не вярва дори свещеникът, и с жалката дребнавост на нейните така да се каже обществени прояви. В лицето на висшия архиепѣй е показано лукавото вмѣшателство на църквата в политическите борби, като разби-

ра се средствата за това не се различават никак от средствата на кардинала Ришельо, макар действително да се развива в двадесетия век.

Лицемерието и пошлостта на буржоазния брак са осмени в няколко сюжетни линии. Гостилничарят продава на дребно своята жена, за да привъртвa клиентела, галантеристът носи рогата си с достоинството на породист елен и дори Роза Бивак е спазарена в замъка Куртбиш за едно добро старо лозе, разбира се под благословията на отец Понос, който ще вземе своите 200 франка комисионна. Изобщо пошлостта на еснафските нрави е нашироко нарисувана във филма, било в интригите на госпожица Пюте, било в чревоугодничеството на клошмерлските обитатели, било в дребнавата покрива, в глупостта, ласкателството и суетността на цялото клошмерлско общество.

Макар и на втори или на трети план, духовито са осмени във филма и такива буржоазни институти като пресата и армията. Тиловият героизъм на френските офицери е даден в няколко епизодични, но добре подбрани образи. От друга страна измаменият гостилничар респектира само с голите си плесници едва ли не целия добре въоръжен клошмерлски гарнизон. В не по-добра светлина е представен и ефрейторът Клоднус Брокден, чиито военни способности се ограничават само в превземането на Роза Бивак. Нахалното високомерие на френската аристокрация, нейното безплодие и дори нейния кретенизъм са показани в образите на баронеса Куртбиш и граф де Сен Ку.

Както се вижда, всичко това е добра основа, за да се получи един високо художествен, наситен с прогресивна идейност филм. Към него трябва да се прибави вещата работа на режисьора, прелестта на френския хумор, забавната интрига, добрата музика. За нещастие общият резултат не е така добър и в бурето с мед има доволно количество лъжички катран. Въпросът се отнася до творческото виждане на сценариста и режисьора. Работата би станала особено ясна, ако се сравни филмовата сатира на Шенал с комедията на знаменитите руски сатирици. И в тях се вижда дълбоко отрицание на съвременното им общество, и те бичуват остро пошлостта на нравите или несъвършенството на обществения живот, но сатирата им, колкото и остра да е тя, е осветена от велики

хуманистични идеи. Руските сатирици отричат злото в името на доброто, в кривото огледало ясно се провиждат чертите на прекрасното. Гневът им — това е гняв на велики демократи, които с очи в нищожното, виждат в същото време далечните светли върхове. Това облагородява тяхното творчество и го насища със светлина дори когато се ровят в най-отвратителната гнилоост на своето съвремие.

Именно тоя хуманизъм липсва на авторите на „Скандалите в Клошмерл“. Наистина отрицателното при тях е безмилостно оплюто и смазано, но в отрицанието няма перспектива и няма голямо сърце. Никде във филма не се вижда сянка от положително мислене или черта на положителен образ. Страстта на оплюването е така стихийна, че носи в себе си нещо, бихме казали, анархистично. Никаква гаранция не се чувствава, че същите автори не биха опюли и нещо, което да е чисто и свято за великите традиции на хуманизма, които днес са поети от нашето общество. Сатирата на Шенал е доста мизантропична, необузана, граничи с нещо, зад което вече се намира обикновеното хулиганство. Именно от там черпят вдъхновение за своя възторг и така наречените „жokeйски шапки“, именно там намират храна и за своите вкусове, по лоши и по-жалки от които надали би могло да се намерят където и да е. Впечатлението, особено се подсилва от някои прекалено пикантни сцени, от лекомисленото боравене с еротични моменти и тук-таме от малко вулгарните вицове, които не се схождат с познатия тънък френски хумор. Неща от тоя род (а всъщност съвсем не от тоя) могат да намалят и място и оправдание само, когато се пледира естествеността и пълнокръвието на човешките отношения в противовес на еснафското двуличие или фалшивия аскетичен морал на църковните мракобесници. Така е например при Бокачио, така е и при Шекспир.

Тия, сериозни недостатъци все пак не са в състояние да компрометират филма. „Скандалите в Клошмерл“ си остава един интересен спектакъл, прогресивен в своето основно направление, остро изобличителен. Нашият културен зритель е в състояние да отдели доброто от лошото. Той познава здравите прогресивни традиции на френската филмова класика и с надежда ще очаква и в бъдеще най-добрите произведения на френското киноизкуство.

ПРЕСКОНФЕРЕНЦИЯ В ЦДЖ ЗА ФИЛМА „ПЕСЕН ЗА ЧОВЕКА“

Комитетът за кинематография уреди на 8 януари т. г. в Централния дом на журналистите пресконференция за новия български филм „Песен за човека“, на която присъстваха журналисти от редакциите на централните вестници и списания. Пресконференцията бе председателствувана от д-р. Страшимир Рашев, подпредседател на Комитета за кинематография.

Кратко изложение за творческите си търсения при създаването на филма направиха авторът на сценария Христо Ганев, режисьорът-постановчик Борислав Шаралиев и артистите Динко Динев и Иван Братанов, след което журналистите споделиха впечатленията си от филма. Всички изказвания предаваме в резюме:

ХРИСТО ГАНЕВ,

автор на сценария, посочи трудностите, които е трябвало да се преодолеят при издирването и оточняването на материалите около биографията и творчеството на Никола Йонков Вапцаров. У нас още не са направени с необходимата научна задълбоченост проучвания за написване биография на Вапцаров, нито е извършена необходимата научно-изследователска работа върху неговото творчество.

Ръководна мисъл на автора при написването на сценария е била да се създаде филм за поета-революционер, който да възпитава в патриотизъм, във явна служба на Партията и Родината. Образът на Никола Йонков Вапцаров вече влезе в съзнанието на целия наш трудов народ. И колкото повече времето ни отдалечава от героичната му смърт, толкова повече неговият образ се извисява, става по-близък и скъп на всяко човешко сърце. Филмът би трябвало да даде такъв образ на Вапцаров, който да бъде исторически верен, да съвпада в основни линии с вече създадените представи на милионите

трудещи се за тоя скъп образ, да го допълня и извисява, да коригира известни погрешни или неточни представи, ако такива в отделни хора има. Когато опознах материала за Вапцаров — каза Хр. Ганев — разбрах, че съвсем не е нужно да се измислят неща, които да го правят по-голям от ръста, който той действително има — от неговия поетически, патриотичен и революционен ръст. Образът на Вапцаров аз реших да дам в развитие — от детството до героичната му смърт. Най-пълно разкритие тоя образ би могъл да получи чрез разработката на темата за човека. В цялото творчество на Вапцаров темата за човека преминава като червена нишка. Вапцаровият хуманизъм е хуманизъм социалистически. Това трябваше да определи и основните линии на нашия филм. Затова темата за човека, проследена през целия живот на Вапцаров, показан във филма, стана за нас основна тема — тя бе подета от режисьора, от композитора, от артистите, тя стана основна тема на целия филм.

За Вапцаров човекът не е нещо абстрактно, не е и не може да бъде извън класовите категории, да стои откъснат от класовата борба. Най-пълно звучене понятието човек получава в понятието комунист — борец за свободата на работническата класа, на целия трудов народ. Това вапцаровско разбиране залегна в сценария и по-нататък в целия филм.

Наред с темата за човека, във филма залегнаха и съпътстващите теми — борбата за мир и българо-съветската дружба, които разкриват характерни черти от нашето развитие и борбата за социализъм. И имат напълно съвременно звучене.

Вапцаров е характерен с това, че при него революционерът и поетът се сливат в неделимо единство, характерен е с непосредствената си близост до работническата класа, до народа. За да се покаже естествената среда, в която Вапцаров израства и работи, тряб-

ваше да се покаже преди всичко работническата класа от онова време — работническата класа у нас, която се бори и стачкува през 1932 година, която грабна оръжието и се надигна срещу хитлеро-фашизма през 1941, 1942 и следващите години. Борбата на трудещите се и организаторът на тая борба — Партията и нейните предани дейатели — трябваше да се покажат преди всичко, за да се даде ясно обкръжението на Вапцаров.

Христо Ганев изтъкна, че е трябвало да се покаже и литературното обкръжение на Вапцаров, да се покаже в какви взаимоотношения е бил той с тогавашните литературни среди — доколко на него са влияели и той е повлиял на тях. Вапцаров положително е изпитвал влиянието на своите съвременници, учил се е от някои от тогавашните поети. Но Ганев счита, че задача на сценария и на филма е било да изтъкнат, че Вапцаров се е учил преди всичко от революционните борби на нашия народ. В литературно отношение той е изпитвал влиянието на Яворов, на народните песни. Също така безспорно е влиянието върху него на Маяковски, на Ботев, на Смирненски. Според ограничените възможности на метража, това също е трябвало да се покаже, макар и бегло, да мине като основа, върху която се е развивала поезията на Вапцаров. От друга страна, днес е безспорен фактът, че писателите, от които тогава може да се е учил Вапцаров, сега сами се учат от него. Затова основният въпрос за филма, според Ганев, не е било да се покаже как Вапцаров се е учил от съвременните поети, а да се покаже той като връх в нашата поезия. Така стои и въпросът за популярността на Вапцаров. При условията на фашистката диктатура нашата революционна поезия преодоляваше големи трудности докато стигне до читателя. Невъзможно беше един революционен поет да има тогава такава популярност, каквато той сега има. Касае се, обаче, само за количествена, а не и за качествена разлика. За нашата революционна работническа класа, за нашата ремсова младеж Вапцаров беше и тогава така популярен и любим както е той днес за целия трудов народ. В „Песен за човека“ има ясно отношение към Вапцаров — като връх в нашата поезия, както го определи другарят Вълко Червенков, който го постави наред с Ботев, Смирненски и Вазов.

Онова, което направи от Вапцаров знаме и пример за подражание — това е неговата героична борба, безсмъртният му подвиг и неговата поезия. От тук трябваше да се излезе и за разкриване образа на Вапцаров във филма — от неговия живот и неговото естетическо творчество. Разбира се, неговият живот не е взет така документално точно, както би било в една биография. В сцена-

рия има малки отклонения от историческата правда — например отиването на Вапцаров в партизанския отряд. Ганев счита, че това отклонение от историческата правда е допустимо, понеже не е в противоречие с художествената правда, не противоречи на основното в образа, който се рисува в целия живот и цялото творчество на поета. Вапцаров има стихотворение „Пролет“, в което пише за стаения в гората враг, има редица стихотворения, в които неговият копнеж по партизанския живот е изразен силно и страстно. А това, че той не е бил натоварен със задача да отиде в партизански отряд, а е отишел да посрещне парашутистите или идващите с подводница — това е случайно, то не е решаващо, не изменя същината на образа.

От името на целия колектив, който създаде филма „Песен за човека“, Хр. Ганев изказа гореща благодарност към работниците от завода в Кочериново и моряците от гр. Сталин, които са оказали ценна помощ на колектива. Той отправи упрек към Съюза на българските писатели, че не е намерил възможност и време да постави на обсъждане литературния сценарий, за да се види при това обсъждане доколко са основателни някои критики на отделни другари, че сценарият бил схематичен, че не могъл да послужи за основа на един филм, че не разкривал правилно революционния образ на Вапцаров и др. п.

БОРИСЛАВ ШАРАЛИЕВ,

режисьор-постановчик на „Песен за човека“, заяви, че споделя напълно изказаните от сценариста мисли за задачите и основните линии на филма. Сценарият той преценява като много добър и затова с радост се зел да реализира филма. Шаралиев особено подчерта творческото сътрудничество между режисьора и сценариста, което е било осъществено при работата на филма „Песен за човека“. „До сега в нашата кинематография — каза Б. Шаралиев — обикновено нещо е режисьорът да обвинява сценариста, или сценаристът да обвинява режисьора. Това у нас, за голяма радост, го нямаше. Още от първите стъпки на продукцията ние заработихме в тясно сътрудничество, което продължи до окончателното завършване на филма. Разбира се, с Христо Ганев спорове сме имали, но тия спорове, колкото и да са били разгорещени, все пак довеждаха до съгласувани решения, които бяха в плюс за филма. Аз считам, че ако у нас се изграждат такива снимачни колективи, в които режисьорът и сценаристът да вървят заедно при реализирането на литературния сценарий, това ще бъде голям успех за младата българска кинематография“.

Първата сериозна трудност, която е трябвало да се преодолее при работата върху филма „Песен за човека“, е било намирането на актьор за ролята на Никола Йонков Вапцаров. „Трябваше да се намери такъв човек, каза Б. Шаралиев, който да понесе периода от двадесетина години, през който от юношата, от стихийния бунтар, Вапцаров стига до комуниста, който се бори за свободата на своя народ и дава живота си за тая свобода. Доколко се е успяло в това отношение с избора на Динко Динев — това публиката и критиката ще преценят“. Режисьорът изказа огорчението си от някои творчески среди и ръководни другари, които с прокобите си са спъвали в началото младия актьор, вместо да го окрилят и му помогнат да разгъне творческите си възможности.

С голяма признателност Б. Шаралиев говори за помощта, която създателите на филма са получили от работниците в Кочериново, курсантите от морското училище и офицерите, които са били придадени като консултанти и ръководители на големите масовки в гр. Сталин, както и за голямата помощ от ръководството на Комитета за кинематография.

Говорейки за образите, които смята за сполучливи, Шаралиев спомена наред с Вапцаров образа на Странджата, създаден от Иван Братанов, Старица — на засл. артист Ст. Караламбов, Бойка — на Николина Лекова и др.

„Вече от мнозина чул упреци, каза Б. Шаралиев, защо във филма я няма майката на Вапцаров. В литературния сценарий има два епизода с майката — един в детството на поета и друг при идването на Вапцаров в Банско за провеждане на Соболевата акция. Още при изработването на втория вариант на режисьорския сценарий части от детството на Вапцаров отпаднаха. След като филма бе заснет, каза се, че е станал 3,800 метра, а трябвало да се сведе на 2,800 метра. При това съкращение отпаднаха напълно и двата епизода с майката. А имаше и известни несполуки — и мои, и актьорски, и на звукозаписа — които също наложиха съкращаването на тези епизоди. Трябвало да се признае, обаче, че с това ние допуснахме сериозна грешка, проявихме неблагодарност към майката, която толкова много е спомогнала за изграждането на поета-революционер Вапцаров“.

АРТИСТЪТ ДИНКО ДИНЕВ

разказа за работата си за пресъздаване образа на Никола Йонков Вапцаров. С тая роля той за пръв път участва във филм. „Аз много обичам Вапцаров — каза Динко Динев. — Знаех, че съм още млад и неопитен актьор, но се опитах по вапцаровски да бъда силен ка-

то човек и да преодолее слабостите на актьора. Заработих упорито още при пробните снимки. Когато бях утвърден от художествения съвет, главно по настояването на режисьора, аз колкото се зарадвах, толкова се и уплаших. Възлагаше ми се тежка и отговорна задача, а дали, наистина, ще ми стигнат сили да се справя с нея?

Започнах проучванията си за Вапцаров. Четех и препорочитих всичко написано от него и за него, направих си колекция от всичките му снимки. Продължително време прекарах в Локомотивния завод, където е работил Вапцаров, пътувах в локомотиви с машиниста и огняра, срещях се с неговите другари и приятели, с близките му, с майка му. Когато отидохме в Кочериново, постарях се да забравя, че съм актьор. Ходех непрекъснато в работния комбинизон, сам работех, хвърлях въглища в пещта, замествах огняра. Всичко това не само ми помогна да разбере по-добре образа на Вапцаров, но и укрепи моето самочувствие.

Още при първото прочитане на сценария аз разбрах, че трябва да се търси човека Вапцаров, простия, обикновения човек, в когото няма излишен патос и декламаторство, няма външен героизъм, но който се издига високо с вътрешния си пламък, с непоколебимата вяра в убежденията си, с величавия подвиг на целия си живот. Такова виждане на образа провеждаше и режисьорът Борислав Шаралиев, на упоритата работа на когото аз дължа много. Много ми помогна и съветският режисьор Сергей Василев. Всякога, когато той идваше на снимачния терен, за мен и за всички другари от колектива това е било истински празник.

Като работех върху ролята, аз чувствавах, че и ролята работи върху мене за изграждането ми като човек. Животът на Вапцаров ми вдъхна много вяра и бодрост. И ако беше друга роля, може би, нямаше да издържа това напрежение. Надявам се, че такова въздействие ще укаже филмът и върху зрителя. Най-добрата награда за всички създатели на „Песен за човека“ ще бъде, ако филмът успее да вдъхне у всеки зритель частица от вапцаровската вяра, ако го направи още по-страстен борец за мира, за щастието на трудовете хора от цял свят“.

ХАИМ БЕНАДОВ

зам.-главен редактор на в. „Стършел“, заяви, че филмът го е дълбоко развълнувал. При четенето на първия вариант на сценария, наред с многото му добри страни, той констатира и известен схематизъм. След гледането на филма се убедил, че сценарият се е указал добра основа за пресъздаването пълния образ на Вапцаров. Филмът е успех за нашата кинематография.

Бенадов счита, че авторът не е показал верно литературното обкръжение на Вапцаров. Както се е постарал да покаже ръководната роля на Партията чрез образа на Старика, така Хр. Ганев е трябвало да покаже ръководната роля на Партията и на литературния фронт, без да е нужно с фотографическа точност да се представят от двете страни на Вапцаров хората, които по онова време са го обкръжавали. В образа на Старика, според Бенадов, филмът не е успял да покаже убедително и живо образа на големия партиен ръководител — прозорлив, уверен, смел, бащински човечен, — какъвто го виждаме в някои съветски филми и драматични произведения. Сериозен пропуск във филма е дето липсва майката на Вапцаров. Ние не виждаме тая мъдра и героична майка нито когато се оформява детския и младежкия характер на Вапцаров, нито когато той отива на разстрел. В първата част на филма се чувства известна скоковост, която пречи на развитието на сюжета, но във втората част това е вече преодоляно. В края на филма, когато Вапцаров и другарите му отиват на разстрел, наред с Ботевата песен би трябвало да прозвучи и Вапцаровата песен, да прозвучи неговата героична поезия, която чувстваваме през целия филм.

Бенадов подчерта, че ако е имало поактивна намеса от страна на секретарията на Съюза на българските писатели, от целия съюз, филмът щеше да стане още по-хубав.

Оценявайки добрата игра на артистите, Бенадов особено подчерта успехът на Динко Динев да постигне характерната за Вапцаров съдържаност, при положение, че образът е пълен с напрежение и взрив. Много живо и непосредствено са дадени образите на Странджата, Сашка и др.

ВЕСЕЛИН НИКОЛОВ,

зам.-главен редактор на в. „Народна младеж“, оценява като голяма сполука това, че филмът разкрива как поезията на Вапцаров, която владее сърцата на младежта, на народа, се ражда в допир с народа, от самия народ. Авторът на сценария правилно показва Вапцаров като връх в нашата поезия, но за това не е било необходимо да се откъсне поезията на Вапцаров и неговото литературно раждане, от оная прогресивна поезия, която се роди в 30-те години и без която беше немислимо раждането на Вапцаров. Като най-сполучлив образ във филма Николов сочи образа на Странджата — силно индивидуализиран, задълбочен, запомнящ се.

В. Николов намира, че филмът вървял по линията на илюстриране живота на Вапцаров, без да се разкрива достатъчно вътрешния му мир. Не е съгласен с Бенадов, че ръководната роля на Партията не била добре

показана. Ръководната роля на Партията е показана добре не само чрез образа на Старика, но и чрез всички други партийни дейтели, в целия филм.

СВОБОДА БЪЧВАРОВА,

литературен сътрудник на в. „Работническо дело“, каза, че за филма трябва да се говори преди всичко с възторг. В „Песен за човека“ няма шаблон, няма външна ефектност и официалност. Даден е образът на човека-комунист, на революционера, на Вапцаров такъв, какъвто той живее в сърцата на хората. Особено сполучливо във филма е отразено дълбокото чувство на българо-съветската дружба, което стопля и окриля нашия народ. Целият филм е дълбоко възнуващ и съвсем не е илюстративен, както погрешно твърди В. Николов. Бъчварова счита, че „Песен за човека“ е най-хубавия български филм досега.

НЕДЕЛЧО ДРАГАНОВ,

очеркист във в. „Работническо дело“, определи „Песен за човека“ като възнуващ филм, който те хваща право за сърцето. Филмът ни пренася в близкото минало, кара ни да забравим, че сме в кинотеатър, да мислим, че пред нас е един къс от живата действителност. Най-голямата заслуга на сценариста и на целия колектив е, че са успели да ни покажат човека Вапцаров такъв, какъвто той е бил в действителност, макар името му вече да е станало за нас легенда. Грешка, е дето не е показана майката на Вапцаров. Във филма трябваше да се даде и творческата среда в която се изгражда личността на поета.

МАЙОР ГЕОРГИ ИВАНОВ,

редактор във в. „Народна армия“, оцени филма като сполучливо, възнуващо произведение на нашата кинематография, след което се спря на някои допуснати слабости. Той счита, че като деец във военно-поддривния център Вапцаров е направил достатъчно, за да не е трябвало сценаристът да измисля епизода с отиването му в партизански отряд. Недостатъчно, според майор Иванов, е показан Вапцаров като голям поет, като връх в нашата поезия. Образът на Вапцаров той намира за сполучливо даден от артиста, а образът на Старика намира за изсушен и неубедителен.

МАРКО КИРОВ,

литературен сътрудник на в. „Отечествен фронт“, изказа пожелание обсъждането на новите български филми да става преди още те да са окончателно завършени, за да може

изказаните препоръки и мнения да допринесат реална полза за подобряването на филмите.

М. Киров намира, че началният кадър на филма — рецитиращият свои стихове Вапцаров — е несполучлив. Вапцаров е даден вяло, това не е образът на смелия и горещ борец за по-настливо бъдеще. Несполучлив е, според М. Киров, и финалът, в който трябвало да се покаже по-ясно смелото държане на Вапцаров при разстрела.

АРТИСТЪТ ИВАН БРАТАНОВ,

по настояване на участниците в конференцията разказа как е работил върху образа на Странджата. (На същата тема в настоящия брой на списанието поместваме статия от др. Братанов)

ЛИЛЯНА МАНКОВА,

музикален критик, прещенява музиката на композитора Георги Иванов в „Песен за човека“ като напълно издържана в общия стил на филма — непосредствена, топла, човечна, без изкуствен патос, без оригиналничене. Композиторът е избран много сполучливо. Цялата музика подпомага истинското изживяване на основния замисъл във филма. Тя е дълбока, в нея виждаме проблеми, които са възбуждали творческия колектив.

Манкова счита, че темите на композитора са доста близки и тази близост не му е позволила да разгърне моменти на по-контрастиращи мотиви. При озвучаването музиката на места е избледняла. В заключение Манкова каза, че музиката в „Песен за човека“ е напоена с много творческо вдъхновение и с много емоционално отношение към образа. Композиторът е проявил отношение на човек, който мисли по проблеми и се възбужда от тях. Това му е дало възможност да напише такава музика, която възбужда зрителя и повдига високо емоционалното ниво на филма.

В обсъждането на филма взеха участие и журналистите Димо Арабаджиев, Атанас Йончев и Недялка Алмалех.

СТРАШИМИР РАШЕВ,

подпредседател на Комитета за кинематография, благодари на участниците в пресконференцията за тяхната отзивчивост към родното киноизкуство и даде разяснения по някои въпроси, засегнати при обсъждането. Той обясни, че няма възможност да се провежда предварително широко обсъждане на филмите в работа, тъй като това би спъвало производството и не се практикува в никоя кинематография. Но преди да се пристъпи към снимането на филм, има възможност широко да се обсъжда сценария. Тогава може да се отиде и в заводи, да се търси помощта на писатели и журналисти, на хора от различни среди. Затова прав е авторът на сценария Христо Ганев, който протестира, че нито Съюзът на българските писатели, нито Комитетът за кинематография можаха да му осигурят такава широко обсъждане на неговия сценарий. — Ние сме доволни, каза Стр. Рашев, от интереса, който се проявява към нашите филми и бихме молили Централния дом на журналистите да взема по-живо участие при обсъждането на нашите сценарии.

Стр. Рашев подчерта ценната помощ, която създателите на нашите филми получават от съветските майстори. Такава помощ оказва и именитият съветски режисьор Сергей Власилев на режисьора на „Песен за човека“ Борислав Шаралиев при оформяването на филма.

— Ние нямаме самочувствие, каза в заключение Стр. Рашев, че сме направили нещо изключително. Но все пак у нас има известна гордост от това, че направихме първия български художествен биографичен филм и той се възприема от зрителя естествено като една поема, като песен, защото в него нашият творчески колектив е успял да се стърве до голяма степен от шаблона и схемата. В това отношение нашата кинематография, благодарение на младите творчески работници, наистина отбелязва радващи успехи.

ЧЕТВЪРТИЯТ НАЦ. ПРЕГЛЕД ЗА НАЙ-ДОБРО КИНО

В края на 1953 година Централната комитет за провеждането на Четвъртия национален преглед за най-добро кино обобщил резултатите от Прегледа и определи наградите на кината-първенци. В прегледа, който бе проведен от 1 юли до 1 октомври, са се включили 836 кина (83.5%) и не са участвали 166 кина (16.5%). Използвайки опыта от проведението през миналите години три прегледа,

колективите на кината през Четвъртия национален преглед организираха значително по-добре своята работа и постигнаха нови успехи. Едно от най-важните постижения през Четвъртия национален преглед е разширяването и укрепването на киноорганизаторските активи. Към края на Прегледа броят на киноорганизаторите в нашата страна достигнал 12,759 души. За подобрието на работата

с киноорганизаторите говори и големият брой на колективни посещения в тримесечието на Прегледа 16,251 посещения с общо 1,130,000 зрители. През време на Прегледа са проведени 969 конференции с киноорганизаторите, 1685 обсъждания на филми (главно по предприятия), много конференции със зрителите и др. п. Общият брой на кинозрителите през тримесечието на Четвъртия национален преглед се е увеличил с 2,200,000 души, в сравнение със същите месеци на предишната година.

Централната комисия за провеждане на Четвъртия национален преглед за най-добро кино е определила награди за колективите от следните кина :

1. За кината от окръжните градове

Първа награда от 3,000 лева и грамота — на кино „Д. Благоев“ в гр. Сталин. Планът на киното за зрители е изпълнен 125.6%, а за оборота — 112.3%. Киното работи с актив от 130 киноорганизатори, които са организирали през тримесечието на прегледа 307 колективни посещения с 9,793 зрители. Организиран са 9 обсъждания на филми с 1820 посетители. Киното е обслужило 10 детски лагери в които са уредени 28 прожекции пред 2,915 деца. За проагитирането на детските и документалните филми са проведени 4 съвещания с директорите на училищата в града и е изграден пионерски кръжок за кинотехника и киноизкуство при Трето единно смесено училище. С две училища киното има сключени договори за редовно кинообслужване и съвместна работа с филмите.

Втора награда от 2,000 лева и грамота — на кино „Максим Горки“ в гр. Русе. Получил награда и през Третия национален преглед, колективът на киното непрекъснато подобрява работата си и изпълнява плана по всички показатели. През тримесечието на Прегледа планът за зрители е изпълнен 114.4% а за оборота — 119.7%. Колективът работи със 108 киноорганизатори.

Трета награда от 800 лева и грамота — на кино „Георги Димитров“ в Коларовград. Колективът работи с широк актив киноорганизатори, които свиква на заседание редовно 1—2 пъти в месеца. Киното има по-високи показатели за изпълнението на плана за зрители и оборота от класираните на първо и второ място кина, но Централната комисия е имала предвид, че по време на Прегледа то е започнало да работи в друг салон, при подобрени обективни възможности, без да му се променя първоначалния план.

Трета награда от 800 лева и грамота се дава и на кино „Септември“ в Бургас, изпълнило плана за зрители 106.7% и за оборота — 113.4%.

За преизпълняване на плановете и добра културно-масова работа с филмите, комисията отличава с почетни грамоти кино „Република“ — Сталин и кино „Левски“ — София.

II. За кината в околните центрове и другите градове

I награда от 2000 лева и грамота — на кино „Отец Паисий“ в Балчик, изпълнило плана за зрители 145.7% и за оборота 145.14%. Киното има договор за културна дружба с МТС. През време на Прегледа са изнесени 19 доклада пред 4246 зрители. Проведено е обсъждане на турски език на късометражния филм „Механизация и електрификация на животновъдните ферми“.

II награда от 1000 лева и грамота — на кино „Паисий“ в Самоков, изпълнило плана за зрители 130.41% и за оборота 133.74%. Планът за детските прожекции и зрители е изпълнен 390%. Киното има договор за културна дружба с ДИП „Хаджи Сотиров“. В програмата на местната радиоуредба е определен час за киното, в който се изнасят кратки беседи, рецензии и информации за прожектираните филми. Във фойето са уредени 4 изложби за светското киноизкуство, за творчеството на Лев Толстой, за успехите на ТКЗС и други.

III награда от по 400 лева и грамота получават : кино „Дунав“ в Тутракан, изпълнило плана за зрители 117.7% и за оборота 126.9%. Киното е въвело ученически час за прожекции на филми, включени в програмата на училищата ; кино „Просвещение“ в Брезник, изпълнило плана за зрители 196.7% и за оборота 176.4%. (Комисията е взела предвид обстоятелството, че след утвърждаване плана на киното са станали промени в обективните условия, които са допринесли за високото преизпълнение на плана, поради което присъжда трета, а не първа награда); кино „Кирил и Методи“ в Попово, изпълнило плана за зрители 121% и за оборота 119%.

За преизпълнение на плана и добра културно-масова работа се отличават с почетни грамоти кината : „Бр. Миладинови“ в Петрич, „Просвета“ в Гоце Делчев, „Инвалид“ в Кюстендил, „Н. Й. Вапцаров“ в Провадия и „Сталин“ в Ямбол.

III. За селските кина с апарати за нормален филм

I награда от 1000 лева и грамота — киното в с. Якоруда, изпълнило плана за зрители 216% и за оборота 223%. Киното работи с актив от 21 киноорганизатори. Проведени са 4 конференции със зрителите.

II награда от 500 лева и грамота се дава на кината : гара Белово, Пазарджишко — изпълнило плана за зрители и за оборота 153%,

и в с. Кричим, Пловдивско — изпълнило плана за зрители 127% и за оборота 161%. Киното в Белово има 4 договора за културна дружба, широко проагитира филмите си чрез хвърчащи листове, лозунги, афиши, радиорелбата и др., като обхваща и съседните 6 села.

III награда от 300 лева и грамота се дава на кината в с. Ковачица, Ломско, гара Костенец, Ихтиманско и с. Вълчи дол, Провадийско.

За преизпълнение на плановете и добра културно-масова работа с филмите отличени са с грамота кината в: с. Хисар, Левскиградско; с. Вършец, Берковско; с. Царев брод, Коларовградско; с. Баня, Софийско и с. Буковци, Орхановско.

IV. За селските кина с апарати за тесни филми

I награда от 800 лева и грамота — на киното в с. Сенокос, Балчишко, изпълнило плана за зрители 146.6% и за оборота 155%.

II награда от 500 лева и грамота — на киното в с. Коприяля, Гощеделчевско, изпълнило плана за зрители 150% и за оборота 125%.

III награда от 300 лева и грамота получават кината в селата: Ст. Караджа, Провадийско; Змеево, Старозагорско и Кулата, Петричко.

V. За кината с малък район

I награда от 1200 лева и грамота — на киното в с. Бяла, Сталинско, изпълнило плана за зрители 318% и за оборота 339%. Киното редовно обхожда определения му район. Във всяко село има здрав актив от 5—6 души, предимно младежи, всеки от които има точно определена работа: предварителна продажба на билети, рекламиране, организиране групови посещения и пр.

II награда от 800 лева и грамота получават кината в с. Козлодуй, Толбухинско и Пробуда, Търговишко.

III награда от 400 лева и грамота получават кината в с. Крумово, Ломско и с. Иречеково, Ямболско.

VI. За подвижните кина

награда от 1500 лева и грамота получава подв. кино № 24 — Тополовград, изпълнило плана за зрители 236.5% и за оборота 247%.

II награда от 1000 лева и грамота получава подв. кино № 28 — Тутракан, изпълнило плана за зрители 174% и за оборота 179%.

III награда от 400 лева и грамота получават: подв. кино на ЦС на БСД — Софийска околия, изпълнило плана за зрители 205% и за оборота 146%; подв. кино на ЦС на БСД — гр. Сталин, изпълнило плана за зрители 175% и за оборота 175%; подв. кино № 6 — Нови Пазар, изпълнило плана за зрители 153% и за оборота 122%.

Отличават се с почетни грамоти подв. кино на ОЧС — Елин Пелин; подв. кино на БСД — Русе и подв. кино в Балчик.

ПРОФСЪЮЗНИ КИНА

П р в а награда — 5000 лева и грамота — за кината в окръжни градове получава киното при културния дом на ОСПС в гр. Сталин. Киното има изпълнение на плаъка за зрители 113% и за оборота — 116%. Работи със 120 киноорганизатори.

Първа награда — 4500 лева и грамота — за кината в околийски градове получава киното при културния дом на миньорите в гр. Кърджали, изпълнило плана за зрители 151% и за оборота — 171%.

Втора награда — 2500 лева и грамота — получава киното при химическия комбинат „Сталин“ в Димитровград.

Дават се награди и на следните местни кина: **I нагр.** — 3000 лв. и грамота — на киното при мина Борева, Мадаиско; **II нагр.** — по 2000 лв. и грамота — на кината при флотационната фабрика в с. Средногорци, Маданско и ДЗС „Янко Забунов“, Русенско; **III нагр.** — по 1000 лв. — и грамота — на кината при: зах. ф-ка „Д. Благоев“, Русе; язовир „Ал. Стамболийски“, Павликенско; и ОК на Профсъюза на транспортните работници в Стара-Загора.

VIII. Киноорганизатори

Определят се награди на 100 души проявили се добри киноорганизатори, между които: Олга Георгиева — Кюстендил, Фиданка Балинова — Пирдоп, Христо Ив. Христов — Коларовград, Събка Хр. Давидова — Коларовград, Бедик Бедросян — Силистра, Джефдеш Байрактаров — Тутракан и др.

На отличените в прегледа наградите са раздадени на подходящи тържествени проекции от представители на Комитета за кинематография и околийските съвети на профсъюзите.

УСПЕХИ НА БЪЛГАРСКИ ФИЛМИ В ЧУЖБИНА

В последните няколко години младата българска кинематография пожъна радостни успехи в чужбина. Високохудожествените и идейно наситени български филмови произведения като „Калин Орелът“, „Тревога“, „Данка“, „Утро над Родината“, „Под игото“ и „Наша земя“ се посрещнаха с одобрение, топли, както от печата, така и от милионите трудещи се в братския Съветски Съюз, Полша, Чехословакия, Унгария, Румъния, ГДР, Китай и др. В някои капиталистически страни, като Франция, Англия, Швейцария, Белгия, където българските филми са били представени пред избран кръг от зрители, постиженията на българското киноизкуство са произвели дълбоко впечатление и са получили всеобщо признание и от специалистите, и от публиката.

Ето какво пише например съветският писател Аркади Червенцев във в. „Известия“ (3. VIII. 1953 г.) за българския филм „Под игото“:

„... Филмът „Под игото“ е нов успех на младата българска кинематография, на нейните творчески кадри. Глямата заслуга на авторите на филма се състои в това, че те в запомнящи се образи са предали на съветските хора най-популярния роман на българската класическа литература, разказали са на убедителния език на киноизкуството за славната история на Априлското въстание, споменът за което ще остане навеки в сърцата на хората, тъй като това въстание е станало символ на твърдия свободен дух на братския славянски народ на България, чиято национална съдба винаги е била близка на нашия народ“.

С топло чувство за филма пише и П. Павлов във в. „Труд“ от 16. VIII. 1953 г.:

„Постановчиците на филма са се заели с благородната задача да поставят на екрана едно от най-любимите на народа произведения на българската литература. Може с увереност да се каже, че те са изпълнили своята задача. Филмът се гледа с голям интерес, с истинско възмущение. На екрана живеят, борят се и умират мъжествени, твърди като стомана, докрай предани на дълга си хора...“

Филмът „Под игото“ може с пълно право да се нарече сполука на младата българска кинематография. Творческите кадри на българското кино растат с всеки нов филм и трябва да се надяваме, че те ще ни зарадват с нови, още по-съвършени произведения на киноизкуството“.

Разглеждайки „Под игото“, рецензентката В. Черних („Комс. правда“, 14. VIII. 1953 г.) също дава положителна оценка на филма, като едновременно с това подчертава твор-

ческото изразяване на нашите млади кино-работници.

„Общо взето новият български филм „Под игото“, който се прожектира по нашите екрани, е победа на младата българска кинематография. Филмът ни показва как постепенно са се разнообразили художествените средства и се е осъвършенствувало майсторството на художниците на българското кино“.

За филма „Тревога“ рецензентката на варшавския вестник „Трибуна люду“ (5. I. 52 г.) Ирена Меж дава следния отзив:

„... Филмът „Тревога“ е голямо постижение на българската кинематография и стои на начало на филмовата продукция на страните с народна демокрация“.

Не по-малък успех е пожънал на полските екрани и филмът „Данка“. За този филм пише Леонид Буковенки в „Илюстровани куриер полски“ от 15. I. 1953 г.:

„Филмът „Данка“ е ново доказателство за напредъка на още много младата българска кинематография. Режисьорите Ричев, Борозанов и Илинчев са съумели да покажат с дълбоко чувство в своя филм реализма на отиошенията, които са господствували в тяхната страна през време на втората световна война...“

Филмите „Тревога“ и „Данка“ намират широко разглеждане и в страниците на чехословакия печат.

„Трудно е да се повярва, — пише Станислав Щайндлер в сп. „Кино“, бр. 4, 1952 г. — че филмът „Тревога“, който в 1951 год., получи на Международния филмов фестивал в Карлови Вари наградата „Борба за свобода“, е едва вторият български пълнометражен филм“.

Същото списание в бр. 9 от 1953 година помества отзив за филма „Данка“, в който между другото се казва:

„Данка“ сигурно ще спечели сърцата на нашите зрители. Едно художествено произведение, родено от пламъка на любовта на художника към народа, към неговата участ и труд, родено от страстно въздушевление към делото на работническата класа, една художествена творба, която гори вътре в себе си със същото въздушевление, не може да не действа силно върху сърцето на зрителя, който не е чужд на същото въздушевление към делото на работническата класа, към делото на социализма“.

С успех преминаха филмите на нашата млада кинематография и по екраните на Унгария. Особено радушно бяха посрещнати в братската страна филмите „Под игото“ и „Наша земя“, за които кинокритиката даде висока оценка.

„Под игото“ е ново доказателство за значението на българското филмово изкуство. . . Той е голяма филмова победа, най-крупния успех до сега на българската кинематография“ — пише в-к „Непсава“ в броя си от 28. VI. 1953 г.

Около 3 месеца по-късно (6. IX. 1953 г.), същият вестник помести рецензия и за филма „Плани земя“, в която подчерта бързото развитие на българското киноизкуство и значението на филма за унгарския народ.

Хубавото съдържание на филма — писателският, — е изразено с възвущащо напрегнато действие, с интересни характери, с художествени средства, които свидетелствуват за мощното развитие на българското филмово изкуство.

Накратко казано, филмът произвежда дълбоко впечатление на зрителя. Той ни учи на любов към родината, на бдителност и ни обличава още повече с братския български народ.

Широко и положително бяха отразени и оценени българските филми и в колоните на румънския печат. Ето две извадки от многобройните рецензии за филмите „Тревога“ и „Утро над родината“:

„Успехът на „Тревога“ е гарантиран до голяма степен от играта на артистите, които пресъздават по възвущащ начин особено изразителните образи на филма.

Филмът „Тревога“ е реалистична творба, достъпна за масовия зрител. Той доказва, че победата на Мира в света зависи от приноса на всеки един от нас“ (Михаил Господин, в. „Гласа Капиталей“, 5. III. 1952 г.).

„Филмът „Утро над родината“ отразява усилията на българската младеж да си пробие път към едно по-светло бъдеще, въпреки срещнатите от нея мъчности. . . Филмът запознава нашата младеж с българската младеж, чиято цели са едни и същи: изграждането на социализма“ (Родика Шербан, в. „Скантея Тинерутулуй“, 5. XII. 1952 г.).

През м. септември м. г. в Германската демократична република се проведе Седмица на българския филм. За откриването на тази седмица в. „Национал цайтунг“ пише:

„Седмицата на българския филм започна с премиерата на филма „Под игото“ в берлинския кинотеатър „Вавилон“ в присъствие на български киноработници и на голям брой лица от дипломатическото тяло. Горещите аплодисменти на зрителите изразиха не само тяхната признателност към художниците, но и приятелските им чувства към българския народ, който е завоювал своето място под слънцето и своята свобода с цената на толкова огромни жертви“.

Разглеждайки по-нататък актьорските постижения във филма, авторът на същата статия подчертава, че „ако в неотдавна проек-

тирания у нас филм „Данка“ изпква отличната игра на главната героиня Милка Туйкова, то в „Под игото“ ние виждаме образцово поставени масови сцени, където всеки участник има свой образ, всеки участва активно в общото действие“.

Високо са оценени актьорските постижения в „Под игото“ и в статията на в. „Трибуне“ от 8. IX. 1953 г.:

„Добре играят българските артисти, които са пресъздали на екрана сценария на Павел Спасов и Георги Крънзов“ — се казва в статията.

„Филмът свидетелствува за големите възможности на българските артисти. Това е толкова по-забележимо, като се има предвид, че българската кинематография се роди едва след 1944 година — година на освобождението на страната. . .“

По случай 50-годишнината от масовата стачка на текстилните работници от гр. Кримитшау, в завода Кримитшау е бил представен с голям успех на 22. VIII. 1953 г. българският филм „Данка“.

След представянето се е състояло обсъждане, в което взели участие голям брой трудеши се, които са се изказали по филма. Вестник „Пойес Дойчланд“ предава в броя си от 10. IX. 1953 г. изказването на стария работник Рихард Клайзел, който е заявил:

„Пълна правдивост от началото до края — ето моето впечатление от филма „Данка“. Убедително е показано това, което ние сме преживявали в годините на капитализма и фашизма. В нашата Германска демократична република ние окончателно сме отхвърлили игото на капитализма и ще съумеем да защитим нашата свобода. Ето защо всеки работник трябва да види този филм“.

Отзивы за филмите на нашата млада кинематография се появяват не само в печата на народнодемократичните страни, но и в капиталистическите страни. Прогресивното обществено мнение и прогресивният печат в тия страни не премълчават факта за стремителния възход на нашия обществен и културен живот, в това число и бързото израстване на новото ни киноизкуство.

Под заглавие „България произвежда филми“ в. „Форверц“ (Базел) в броя си от 9. II. 1953 г. пише между другото:

„Зачагъщи на българско филмово изкуство съществуваша още преди повече от 30 години. Но преди 9 септември 1944 година не можа да се развие собствено българско филмово изкуство. Българските крупни капиталисти нямаха интерес от едно местно филмово изкуство, понеже вносът на западно-европейски и американски филми им донасяше големи печалби.

Целта на българските кинодеатели днес е да създадат една филмова индустрия, която

да бъде национална по форма и социалистическа по съдържание. В 1950 година се появи на екрана първият български филм „Калин Орелът“. В 1951 година бяха произведени два други филма: „Тревога“ и „Утро над родината“, първият от които има за сюжет съпротивителната борба срещу фашизма, а вторият — героичният трудов подвиг на българската младеж. . . През м. март 1952 г. се появи новият игрален филм „Данка“, който страдва живота и борбата на трудещите се. Развитието на българската филмова индустрия би било немислимо без последователната и безкористна помощ на Съветския Съюз“.

За българския филм „Под игото“ помества статия органът на Швейцарската социалистическа партия — в. „Ла воа увриер“ от 1. II. 1953 г.:

„Напоследък по българските екрани — се казва в статията, — се прожектира един нов исторически филм „Под игото“, чийто сценарий, отразяващ прочутия роман на народния писател Иван Вазов, описва един епизод от борбата, която българският народ е водил

през миналия век, за да се освободи от подтисничеството на турския окупатор — Априлското въстание от 1876 г. Новото произведение на младата българска кинематография се радва на небивал успех“.

Същият вестник помества информация и за филма „Утро над Родината“, в която между другото се казва:

„Заслугата на този филм е, че ни разкрива вътрешната причина, на която се дължи пламъкът на тези младежи. . . Човек чувства, че всичко, което е показано във филма е истина. И ако би било нужно, швейцарските младежи, които взеха участие в младежките бригади в България и които видяхме в този филм, биха потвърдили истината на фактите. . .“

Отзивите и оценките за нашите филми в чуждия печат свидетелствуват за значението на нашето ново, национално киноизкуство на международния екран, за неговата възпитателна сила и действената му роля в борбата на народите за запазване на мира и изграждане на нов, свободен и прогресивен свят.

КИ НОВЕСТИ

У НАС

ВЪРХУ КАКВИ СЦЕНАРИИ РАБОТЯТ НАШИТЕ ПИСАТЕЛИ

Сценарната комисия при Студиото за игрални филми има договорни отношения за написване сценарии за пълнометражни художествени игрални филми със следните писатели:

Валерий Петров завършва сценария си „Точка първа от дневния ред“, в който чрез няколко обикновени събития разкрива дълбоките промени настъпили в нашата нова действителност, показва как нашият народ в своята делнична, ежедневна работа се бори за мира, за утрешния щастлив ден на младите поколения.

В сценария „Стомана“ авторът Хаим Оливер разработва темата за новаторската самоинициатива на нашата работническа класа, разказва за строежа на първата мартенова пещ у нас в ДМЗ „Ленин“.

Кинокомедия „Укротяване на опърничевия“, осмиваща бюрократизма, излишния педантизъм и самовлюбеността на някои чиновници, пише Ст. Диаватов.

Сценаристът Христо Ганев работи над кинокомедията „Доброто момче“, осмиваща някои нрави от съвременния ни живот.

Бурян Енчев, Стефан Бобев и Петър Лъчев пишат сценарий „На димитровска вахта“ посветен на живота на нашите матроси от военния флот, на тяхната всекидневна героична борба за опазване родните ни брегове от попълзновенията на врага.

Израстването на нови, добре подготвени технически кадри из недра на работническата класа и борбата срещу старата, изостанала техническа интелигенция е основната тема на сценария „Другари от стоманолепярната“, над който работи Камен Калчев.

Сценарий за големите социалистически преобразования в Родопския край пише Анжел Вагенщайн. В центъра на сценария ще бъде разработен образът на жена-помакия, у която започват да се пробуждат гордостта, чувството за собствено достойнство и право на място в живота.

Павел Вежинов работи сценарий, в който ще бъде поставен проблемът за морално-битовото превъзпитание на съвременния тру-

дов човек, за характера на новата любов в нашето социалистическо общество.

Сценарий за фантастичен юношески филм, посветен на легендарния образ на Крали Марко, пише Веселин Ханчев.

Георги Караславов работи сценарий за Христо Смирненски.

Сценарии за живота и дейността на гениалния поет-революционер Христо Ботев пишат поотделно няколко авторски групи.

В скоро време ще бъдат сключени нови договори за написване на сценарии с редица писатели, с оглед да се разнообрази и обогати тематично и жанрово производството на наши игрални филми.

ФИЛМИ, КОИТО ЩЕ ГЛЕДАМЕ НАСКОРО

По екраните на нашата страна през първото тримесечие на 1954 година ще бъдат прожектирани следните премиерни игрални, документални и научно-популярни филми от Съветския Съюз, страните с народна демокрация и прогресивните кинодейци на Запад:

„Кораби щурмуват крепости“ — съветски цветен игрален филм, продължение на филма „Адмирал Ушаков“, създаден по сценария на А. Щейн от режисьора М. Ром. Филмът е наситен с пламенен патриотизъм и воинска доблест. Показан е ярко големия пълководчески размах на адмирал Фьодор Ушаков във войната срещу Наполеонова Франция в Средиземно море, победата му при Ионийските острови, Неапол и Рим.

„Зора над Неман“ — цветен игрален филм по сценарий на И. Балтушис и Е. Габрилович, режисьор — А. Файнцимер. Филмът разказва за силата на колективния строй в Литовската ССР, за борбата с остатъците от миналото в съзнанието на хората, за материалния и културен подем и разцвета на новия живот в литванското село.

„Застава в планините“ — съветски цветен приключенчески филм създаден от режисьора Константин Юдин по сценария на М. Болпин и Н. Ердман. Филмът е посветен на героичното ежедневие на съветските граничари, охраняващи Съветската граница по високите хребети на Памир.

„Сребристият прах“ — съветски цветен игрален филм, разобличаващ с огромна сила военната истерия на управляващите империалистически кръгове в САЩ, които с по-

мощта на продажни учени подготвят нови средства за масово унищожение на трудолюбивите хора. Сценарият на филма е от А. Якобсон и А. Филимонов, режисьор — А. Роом.

„Белински“ — съветски игрален биографичен филм, посветен на живота и творчеството на големия руски писател и критик Висарион Белински; автори на сценария Ю. Герман, Е. Серебровская, Г. Козинцев, режисьор Г. Козинцев.

„Егор Буличов и другите“, „Врагове“ и „Варвари“ — съветски филми-спектакли, екранизация на пиесите на М. Горки.

„Лес“ — съветски филм-спектакъл, екранизация на едноименната пиеса на А. Н. Островски.

„Монголска народна република“, „Съветска Белорусия“ и „Съветска Литва“ — съветски документални видови филми, в които е отразен щастливия трудов живот и огромните постижения в мирното строителство на народите в тези съветски републики.

„Лев Толстой“ — съветски документален биографичен филм за гениялния руски писател Л. Н. Толстой, създаден от режисьора С. Бубрик по сценария на Л. Никулин. Този документален киночерк запознава зрителите с някои от най-важните моменти от живота на великия руски писател, показва неразривната връзка на неговото творчество с живота на народа.

„Млади години“ — чехословашки цветен биографичен игрален филм по сценарий на Йиржи Мареш, режисьор — Вацлав Кошка. Филмът е посветен на живота и творчеството на класика на чешката историческа художествена проза — писателя-патриот Алоис Ирасек. Подчертан е патриотизмът на Ирасек и са показани народностните източници на творческото вдъхновение на писателя, неговата тясна връзка с прогресивните сили на народа.

„Отеличане“ — чехословашки игрален филм, сценарий Я. Кадар, режисьори — Я. Кадар, Е. Клос, в който са показани опитите на империалистите да завербуват чрез насилие и клевети група граждани на нова Чехословакия и да ги превърнат в шпиони и изменници на родината си. В основата на филма е залегнало истинско събитие, станало преди около три години.

„Юлиус Фучик“ — чехословашки пълнометражен документален филм, създаден от режисьора Йиржи Ян и оператора Йозеф Пешек. Филмът е прекрасен, дълбоко възмущаващ кинодокумент за живота на предания син на Чехословакия, на революционера и комуниста, на пламенния лубидист и борец за щастията на хората Юлиус Фучик.

„Хора с едно сърце“ — чехословашки цветен документален филм за гостуването на че-

хословашкия държавен ансамбъл за песни и танци в Китайската народна република.

„Африка“ — чехословашки цветен документален филм, заснет от двамата чехословашки инженери Йиржи Ханзелка и Мирослав Зикмунд, пътуващи дълго време из Африка и Южна Америка. Филмът е крайно интересен кинодокумент, който отразява истинската картина на живота в днешна Африка — картина на империалистическия гнет над туземното население.

„Войникът на победата“ — полски игрален филм в две серии на режисьора Ванда Якубовска. Филмът е вдъхновена киноповест за героичния живот на полския народен герой — генерал Карол Свиерчевски.

„Приключенията на Кабасу“ — френска филмова сатира с участието на Фернандел.

„Под стените на Малапага“ — италиански игрален филм на прогресивния кинорежисьор Рене Клеман.

„За две пари надежда“ — италиански игрален филм, рисуващ дълбоките социални конфликти в днешна Италия. Режисьори: Ренато Кастелани и Сандро Ченчи.

„Приключенията в замъка“, австрийски, игрален филм, и „Дъщерята на полка“ — австрийски филм-спектакъл, поставен по едноименната опера на Гаетано Доницети от режисьорите Г. Кларен и Г. Хенел.

В ЧУЖБИНА

СЪВЕТСКИ ФИЛМИ НА АМЕРИКАНСКИ ЕКРАН

Обикновените хора на САЩ проявяват голям интерес към съветските филми. През последно време в нюйоркския кинотеатър „Стенли“ се прожектираха филмите „Завръщането на Василий Бортников“, „Садко“, „Композиторът Глинка“, „Максимка“, „В ледовете на океана“, „Концерт на майсторите на изкуството“, „Големият концерт“ и др.

Произведенията на съветската кинематография се ползват с голям успех. Прогресивният печат се отзовава топло за тях.

„Филм за съветските колхозници, който прави дълбоко впечатление“ — така е озаглавена рецензията на Джон Сташел за филма „Завръщането на Василий Бортников“, публикувана във вестник „Дейли Уоркър“.

Отбелязвайки, че филмът е последна творба на един от най-големите майстори на световното киноизкуство — съветският режисьор Всеволод Пудовкин, авторът пише: „Дълбокото познаване на живота и истинското чувство на човечност, които пронизват този филм, дават пълно основание той да се смята за най-забележителното произведение на съветската култура през последно време“.

Авторът на рецензията подчертава, че във филма „Завръщането на Василий Бортников“ с голям такт и любов се показват вътрешните, дълбоко интимните преживявания и чувства на героите от филма. „Но това не е болезнен „психологически анализ“ на изолирана от живота любов“ — казва Сташел, сравнявайки светския филм с „любовните“ шлагери на Холивуд. — Това е картина за живите, реалните хора, чийто живот е тясно преплетен с живота на колективното стопанство и родната страна, които, на свой ред, помагат на героите да формират своите лични взаимоотношения“.

Заявявайки, че този филм правдиво и искрено показва живота на светските колхозници, авторът прави следното заключение: „Като червена нишка през целия филм преминава прекрасната мисъл за това, че в колектива по-леко се преодоляват всички, в това число и личните вътрешни трудности, а самите хора в процеса на живота и колективния труд стават по-добри и по-човечни“.

Пишейки за филма „Композиторът Глинка“ рецензентът на вестник „Ню Уорлд ревю“ високо оценява играта на артиста Смирнов, който изпълнява главната роля, и отбелязва „сполучливите реалистични портретни характеристики“ на А. С. Пушкин и пианиста-композитор Франц Лист.

„От тази кинокартина може да се направи следния извод — пише авторът на рецензията. — Хората трябва да обичат своята родина и да се гордеят с нейните културни традиции и постижения. Тази любов към своята страна, този истински патриотизъм означава необходимостта от борба за национално развитие и действително народна култура, което е една от основните съставни части на живота на страната. Филмът призовава на борба против тези, които угнетяват и експлоатират народа, използват изкуството за своите лични користи. Във връзка с това — казва критикът — изниква въпросът: поставят ли си нашите филми задачата да прославят нашата истинска култура. Поставян ли е у нас някога филм, подобен на този, който също така да е посветен на някои

от нашите забележителни личности, например на Уолт Уйтмен, в който да е показано формирането на неговия политически талант, неговата връзка с движението за освобождение на негрите от робство? ...“

Критик от същия вестник отбелязва, че във филма „Концерт на майстори на изкуството“ операта и балета са представени „с блестящо майсторство, реализъм на изобразяваната среда и историческите събития, дълбоко проникновение в изпълнението на ролите“. Рецензентът отбелязва прекрасната игра на М. Михайлов („Иван Сусанин“ на Глинка) и С. Лемешев („Пикова дама“ на Чайковски) изпълняващи сцени из оперите.

„... Сцените на балета — се казва в рецензията, — се отличават с висока техника, блясък и реалистично изпълнение... Изумителна е балерината Н. Дудинская, изпълняваща главната роля в балета на Глазунов „Раймонда“. Народните танци „са великолепни и добре се съчетават със сцените от „Гаяне“ на Хачатурян. Този балет носи истински национален характер... Заключителните кадри на филма, в които се показват обширните полета, прибиране на богатия урожай, а също така големите строителни работи, — се възприемат като химн на мира...“

„Целта на този филм е съвършено ясна, въпреки че в него не е казана нито дума за това, — пише в заключение критикът. — Това е мирът, който е необходим на всички; мир, който ще донесе истинско развитие на изкуството и музиката, мир, който дава възможност на човечеството за използване всички достижения на науката, за да превърне цялата земя в градина, мир, от който се страхуват и чрез различни машинации се стараят да нарушат шепата хора, които гледат на всички земни блага като на своя собственост, и които се стремят да ги използват за увеличение на своите печалби.“

Този филм призовава към мир, който ние, въпреки всичко ще постигнем“.

Превод от в. Советская культура* бр. 74. 1953 г.

ХОЛИВУД ЗАПОЧВА „КАМПАНИЯ ЗА КИНЕМАСКОП“ С „НОВОВЪВЕДЕНИЕ“ ОТПРЕДИ 27 ГОДИНИ

В началото на 1953 година, Холивуд започна гигантска рекламна кампания с поток от нови думи и чудновати изрази: Кинорама, Хипергона, Кинемаскоп, стереофоничен релеф, екран-огледало-чудо, полароидни очила, естествена гледка. А някои вестници непрекъснато повтарят: на киното, такова каквото го знаем от откриването на говорещия филм, остават само няколко месеца живот. Ние сме в навечерието на една „революция“, която може да се сравни само с тази, която ни донесе говорещия филм.

Ако поискаме да разберем какво се крие зад този поток от магически думи, ще видим, че „революцията“, за която говори Холивуд включва две нововъведения: релефния филм и филма на широк екран. Тези две нововъведения се основават на отдавна познати изобретения.

Релефният филм

Америка откри релефния дългометражен филм в началото на 1953 година. В Москва обаче, от 1940 година съществува стереоскопично кино, посетено от милиони зрители в последните 13 години.

Миналата година, в стереоскопичното кино в центъра на Москва, на площада на Большой театър, видях цветния релефен филм „Майска нощ“, същия филм, който в нерелефно копие, понастоящем очарова публиката в Париж.

Проекцията трае повече от час и сполучливо постигнатата релефност не причинява никаква умора. В дадени моменти зрителият вижда как разцъфнали ябълкови клончета буквално изскачат от екрана и се люлеят над главите им. Или пък как героите от филма се отдалечават в прекрасния украински пейзаж, в който релефно изпъкват всяко листенце и всяко клонче.

Тази стереоскопична техника, използвана в Москва, е резултат на работата на инженер Иванов. Главното в това откритие е използването на специален екран наречен ролстер, който със своята силно нарязана повърхност напомня стъклата използвани от оптическите магазини за рекламиране на очила със стъкла показващи релефни образи.

При едно посещение на същото московско кино, видях няколко американски релефни филми. Но нито един от тях не може да се сравни със съвършената техника на „Майска нощ“. При това аз не се спирам на художествената страна, макар че би било интересно да се сравни чудната поезия и красота на „Майска нощ“ със сатизма и еротиката на „Човекът с восъчната маска“, „най-хубавият“ американски филм произвеждан до сега.

Стереоскопичното решително превъзхожда всички американски опити от този род. Филмите се гледат без специални очила.

Създаването на релеф с помощта на специални очила е изобретение направено през 1888 година от Анри д'Алмейда, благодарение на което стереоскопът, апарат за показване релефни образи, изнамерен в 1838 година от англичанина Хуитстоун, е намерил своето приложение. Анри д'Алмейда прожектира върху екран два образа, един върху друг — зелен и червен. Зрителят носи очила, с едно зелено и друго червено стъкло. По този начин той вижда سیا картина, с доста задоволителен релеф. Няколко години по-късно, този метод бива усъвършенствуван от французина Дюко дю Орон и наречен от него анаглиф. И сега даже някои илюстровани списания дават „релефни страници“, които се разглеждат през очила от зелена и червена хартия. Залага се техниката на анаглифа.

Анаглифите се използват в киното от 1900 година. В 1936 година изобретателят Луи Люмьер представя в по-големите парижки кина релефни филми, използвайки анаглифи. Тези филми се проектират с успех няколко месеца. Подражават му по онова време и някои американски фирми.

Едновременно с това, различни изобретатели в Германия, Франция и Англия успяват да заместят червените и зелените стъкла с безцветни стъкла, наречени полароиди. Предимството им се състои в това, че позволяват представянето и на цветни филми. Изобретението е остаряло вече с 15 години, когато англичаните го изваждат от забравата, за да представят в 1951 година, по случай кинофестивала на Великобритания, цяла програма релефни филми, които имат голям успех в Лондон, а няколко месеца по-късно и в Париж. По същото време унгарците проектират релефни филми в Будапеща. И накрая, последни, през 1953 година, излизат и американците с първите си големи стереоскопични филми.

Спекула с очилата

Патентът за очилата за гледане на американските релефни филми принадлежи на големата фирма Полароид компани, свързана с американските химически тръстове. За да спечели повече пари, Полароид компани не продава своите очила.

Известно е, че полароидните очила са направени от две малки парчета прозрачен целулоид, прикрепени към парче тел. Този примитивен уред, с който невнимателният зритель рискува да избодне очите си, не струва повече от 20 франка на производителя. На директорите на кината очилата се дават срещу 700

филма илюс наем, който е три или четири пъти по-висок от костюемата цена на очилата. Това значи, че когато Полароид компани вложи един милион за производство на такива очила, тя смята, че печалбата не бива да бъде по-малко от един милиард годишно...

Във Франция, резултатите от филмите, които трябва да се гледат с очила се оказаха очакващи. Зрителите бяха малко. Спектаклите бяха отегчителни и уморителни, дългометражните филми трябваше да се прожектират с много чести антракти. Релефните филми се сваляха от екрана само след две или три седмици. А от статистиката се оказа, че релефният филм не привлича повече зрители отколкото обикновеният „плюсък“ филм в черно и бяло.

Подобен бе провалът на релефния филм в Англия и цяла западна Европа. В Америка „Бивана дяволът“ или „Човекът с въсчната маска“ започнаха с големи приходи. Но любовното бърже се изчерпа. Неотдавна проведената между директори на кина анкета за релефния филм от седмичното списание „Мощен Пикчър Хералд“ даде неблагоприятни резултати, тъй като недоволството от хищническите прийоми на Полароид компани е особено нарастнало напоследък.

По всяка вероятност Холивуд не ще продължи подобни опити, основани върху примитивни и назадничави методи.

Кинемаскопа

Филмът на широк екран е толкова нов, колкото и релефният филм с очила. Известният френски физиолог Жул Марей използва за своите филми сетти през 1888 година, седем години преди филмите Люмиер, екран по-широк от този на кинемаскопа Фокс. На световното изложение през 1900 г., откривателят Гриморен-Самсон поставя зрителите в центъра на объл екран, обхващащ целия им хоризонт. По този начин, с подходящ филм, той създава на зрителите илюзия, че се намират в летящ балон.

Преди 25 години известният френски режисьор Абел Ганс, при прожектирането на филма си „Наполеон“, използва троен екран. Същият този Абел Ганс, озвучавайки след 1930 година същия филм, използва звуковия релеф или стереофонията. Той си служи едновременно с три или четири високоговорителя, така че различните звукове или думи да оставят впечатление, че идват от различни места.

Техниката на Абел Ганс сякаш се копира от американските филмови магнати, които на 30 септември 1952 година, в Бродуей театър в Ню Йорк, прожектират на троен екран със звуков релеф. Успехът е огромен и сериозно разтревожава господарите на Фокс. Г-н Спирс Скурас взима самолет за Франция. На

18 декември 1952 година, той посещава френския изобретател Анри Кретиен, който в 1926 година е изработил нов тип обектив, наречен хипергонар. По принцип, техниката е същата каквато е при големите деформиращи огледала, които по панаирите забавляват зрителите, като прекомерно удължават или намаляват образите им.

Обективът на професор Кретиен, приспособен към камера, сплесква фотографиранияте образи и ги удължава прекомерно. При прожектирането, друг обектив дава на образите нормалния им вид. По този начин, с филми от обикновен формат, може да се покрие екран два пъти по-широк от обикновения.

Техниката на Кретиен има това предимство, че използва един прожекционен апарат, докато кинерама, американската техника, използва три. През февруари 1953 година Спирс Скурас подписва договор за 10 години с професор Кретиен, съгласно който Франция се лишава от възможността да използва техника, станала възможна благодарение високата квалификация на френските оптици.

Какво се крие зад всичко това

В 1946 г. броят на продадените билети в американските кина възлиза на 100 милиона седмично. Днес тази цифра едва достига 50 милиона. Американците са отворатени от киното. Те бягат от мрачните кино-салони. Холивуд е в пълна криза. Столицата на киното прилича на агонизиращ град с огромните изоставени студии и с безработните актьори. Балансите на много крупни филмови компании говорят за големи загуби.

И ето, през февруари 1953 година, г-н Скурас успява да удвои курса на акциите на Фокс на борсата на Уол стрит, съобщавайки сензационната новина за подписването на договора с професор Кретиен. Но освен това Холивуд иска да спечели много пари от всички страни. За да прожектира по системата на кинемаскопа, даден директор на кино трябва да купи цял комплект: специални обективи, гигантски екран (наречен огледало-чудо), високоговорители, които създават звуковия релеф и прочие. Разходите за това, според държавата и салона, са между 5 и 50 милиона. Дотолкова, доколкото Фокс ще успее да снабди с такава апаратура кинозалите, дотолкова ще спечели милиардите, които ще раздели с германския тръст Сименс.

Бъдещето на кинемаскопа

Първият кинемаскопичен филм „Туника-та“ започна да се прожектира в Париж в началото на декември. Касае се за цветен библейски супер-филм, предизвикващ по-скоро смех и отегчение, отколкото възхищение. Но

огромната реклама на Фокс привлича любопитните. През месец декември двете големи парижки кинозали, които прожектират „Туниката“ ще привлекат много зрители. Значи ли това обаче, че големият панорамен екран ще измести окончателно днешните екрани, по същия начин както говореният филм измести немия? Нищо подобно.

Твърде рано е да се каже, дали Холивуд ще спечели или не битката за кинемаскопа. Във всеки случай, Америка ще направи всичко възможно, за да доведе до успешен край офанзивата. Защото победата би могла да изведе Холивуд от настоящата криза и да му позволи да колонизира много чужди кина, на

първо място френското. Но след като видяхме, че през 1953 година, френският черно-бял филм „Надницата на страха“ привлече десет пъти повече зрители от американските цветни и релефни филми, може да се мисли, че френската публика ще предпочете изкуството и качеството пред посредствените нововъведения, служещи на простовати и омразни сюжети.

Жорж Садул

(Превод със съкращения от в-к „Юманите“,
20. XII. 1953 г.)

Превел **М. И.**

Главен редактор **Кирил Войнов**
Редакционна колегия: **Ал. Геров, Дако Даковски, Борис Делчев,**
Христо Кирков, Яко Молхов, Хаим Оливер, Николай Попов, Г. Стоянов-
Бигор, д-р Ал. Тихов, Рашо Шоселов
Коректор **Д. Симидов**

Адрес на редакцията — ул. Бирюзов № 9, София, телефон 4-28-23
Издава издателство „Български писател“

Списание „Кино“ излиза всеки месец
Годишен абонамент: за България 30 лв., за чужбина 46 лв.
Абонаментът се внася при всяка телеграфо-пощенска станция в страната

Дадена за печат на 20. I. 1954 г.	Формат: 70 100-16	Печатни коли 4
Тираж: 2000	Поръчка № 379	Излиза от печат на 8. II. 1954 г.

Печатница „Стопанско развитие“ — ул. Веслец № 5 — София