

КИНО



1

СЪДЪРЖАНИЕ

Важни задачи	1
Великият Ленин за киното	1
Творческите работници в Кинематографията за „Утро над родината“	2
Пред новия български игрален филм „Данка“	5
Вс. Пудовкин. Системата на Станиславски в киното	5
С. Фрейлих. Към проблема за езика в кинодраматургията	7
А. Вагенщайн, Х. Оливер. Наша земя (откъс от сценарий)	10
Вл. Топенчаров. Героична Корея няма да прости на американските людоеди!	12
Съветският цирк на екрана, от Марио Киров	13
Гочо Гочев. Постановката и играта в „Утро над родината“	14
За музиката в „Утро над родината“, от Лиляна Манкова	15
С холивудски боклук титовци пропагандират „американския начин на живот“, от Бигор	16
Нашият дневник: Кинопоказ за съветския патриотизъм; Из опита на най-добрите; Унгарски киноработници у нас; Интересен отзив за филма „Утро над родината“	17
На първата страница на корицата: Милка Туйкова в ролята на Данка от новия български художествен филм „Данка“	

Главен редактор: **Стефан Станчев**
Редакционна колегия: **Алберт Декало, Николай Стайков,**
д-р Александър Тихов, Рашо Шоселов
Техн. редактор: **Стефан Сърмабожов.** Коректор: **Люб. Иванов**

Адрес на редакцията: улица „Алабин“ № 39, София, телефон № 8-29-55. Издава: Държавно издателство „Наука и изкуство“

*Списание „Кино“ излиза веднъж в месеца.
Годишен абонамент: за България — 500 лв.; за чужбина — 1000 лв.
Абонаментът се внася по чекова сметка № 13560 на адреса на администрацията: Държавно издателство „Наука и изкуство“, ул. „Цар Самуил“ № 50, София, телефон № 8-37-16.*

Дадено за печат на 18. I. 1952 година. Формат 70/100/8. Печатни коли: 2
Авторски коли: 9-70. Тираж: 3000. Поръчка № 200-101
Държ. книгопеч. предприятие „Д. Стефанов“, А. Кънчев 1, София, 335—1952

Важни задачи

Киноизкуството — най-важното от всички изкуства за нас според определението на Ленин — стои на преден пост в културата на великия Съветски съюз и страните с народна демокрация. То воюва навсякъде смело, убедително, вдъхновяващо и мобилизираше за мир, демокрация и социализъм. Ние ставаме по-мъжествени, по-самоуверени и по-храбри в борбата ни за социализъм и срещу подпалвачите на нова война, когато екранът ни представя съветски филм, който винаги ни вдъхва огромната и несломима вяра, че ние ще победим. И никакво съмнение не тревожи нашия дух, защото нашият път е ясен, открит, водещ само напред, към мира и комунизма. Съмненията и страхът бродят само в света на империализма, който е обречен безусловно да загине. Гениалният Ленин ни вържеше с вяра в нашата победа, великият Сталин ни води към нея.

И затова разпространението на съветския филм и на филмите на народнодемократичните кинематографии стои като важна обществено-политическа задача на нашата кинематография. Решенията на V конгрес на БКП, указанията на Постановлението на КНИК и напътствията на др. Вълко Червенков за осъществяването на тази задача бяха през 1951 година, ще бъдат и през тази година ръководни и творчески насоки, за да може социалистическото киноизкуство да стигне до всеки трудещ се, да го направлява, учи и възпитава. Обещанието на отдел „Разпространение“, дадено по случай 5-годишнината му, през тази година кинозрителите у нас да станат от 45 на 50 милиона е продиктувано наистина само от добре осъзнатия дълг пред народа и Партията, от грижата на нашата кинематография да мобилизира филма за възпитанието на народа ни в социалистически дух.

Но важна, първостепенна творческа задача на нашата млада кинематография е производството на собствени, български филми. Ръководена и напътвана в творческото си развитие от Партията и Правителството, нашата кинематография смело и категорично пристъпи към основно разчитане на пътя си напред. И наистина тя достигна редица успехи: мобилизира силите си за борба срещу недостатъците, слабостите и грешките, постави въпроса за изпълнението на финансово-производствения си план като висок патриотичен дълг за всеки киноработник. Резултатите не закъсняха: в края на годината нашата кинематография има вече ясни сметки, нейните планови задачи са целеустремени, ликвидирани са редица слабости и главно на път е да изчезне всякаква стихийност и самоуспокояване в работата, за да се осигури правилното осъществяване на творческо-производствените ѝ задачи.

Творческо-производствените задачи обаче не биха могли да се движат правилно, ако киноработниците не усвоят непрекъснато марксизма-ленинизма — главното оръжие, без което е невъзможно да се върви напред в социалистическото кинопроизводство. Съзнавайки тази отговорна задача, партийната организация при кинематографията активно я подпомага, като разшири и разрабава мрежата на кръжочните и самообразователни групи и обхваща в марксизма-ленинската просвета мнозинството от киноработниците. По този начин, постепенно усвоявайки идеологията и по-специално естетиката на марксизма-ленинизма, те вече могат, макар все още недостатъчно, да осветляват с прожектора на научната теория своите задачи и да се стремят към партийното им, болшевишко решение. Това именно ни помогна през миналата година да стигнем до резултати, които обнадяват: активизира се критиката и самокритиката, качеството и сроковете на продукцията станаха необходимо изискване в много звена, колективният метод на работа се прилага успешно, породил се спонтанно волята за професионална квалификация.

Това са и основанията, които обусловиха нашите успехи през миналата година. И преди всичко най-големият ни успех — филмът „Тревога“, който получи Димитровска награда, а на VI МФФ в Карлови вари — наградата „Борба за свобода“. С малки изключения както ръководството на кинематографията, така и нашите творчески кадри погледнаха отначало със съмнение на съдбата на филма. А списание „Кино“, вместо да оцени преди всичко основната му положителна страна, погледна от тесен ъгъл и спря вниманието си в по-голяма степен на неговите слабости. По този начин „Кино“ не можа да прозре онова, което в Карлови вари стана център на международно внимание и което съветската критика оцени като забележително достояние на „Тревога“ — неговата идейна целеустременост като

филм за борбата на народите за мир в целия свят. В това отношение нашата кинокритика застана на правилни позиции по филма „Утро над родината“ и вече поучена от съветския опит, изтъкна по-сполучливо неговите постижения и слабости.

Не може да се каже обаче, че всичко в нашата кинематография е напълно в ред. Все още има задачи, които през миналата година не бяха доведени докрай, или други, които едва са поставени на сигурни релси, както и такива, които тепърва ще се поставят. Но съществуват основни, постоянни задачи, които кинематографията трябва винаги да държи пред очи, защото от тях преди всичко зависи създаването на висококачествени идейно-художествени кинопроизведения, които да задоволят нарастващия вкус на трудещите се.

На първо място ние трябва да държим винаги и упорито за марксизма-ленинската подготовка на киноработниците, за изучаването и овладяването на всепобеждаващото учение на Маркс—Енгелс—Ленин—Сталин. Усвояването на марксизма-ленинизма — верен компас и маяк на всички строители на социализма и комунизма (П. Н. Поспелов) — е единичката гаранция, че ще можем да изпълним указанията на Партията и Правителството в областта на родната ни кинематография. Това на практика значи да превърнем идеологията в материална сила, да си служим задълбочено и правилно с партийните документи, да умеем по болшевишки да решаваме както административно-организационните, така и творческите въпроси. Безпомощен например би се оказал онзи наш оператор от хрониката, който би се изправил с камерата си внезапно

пред едно събитие, ако той не би могъл самостоятелно да си послужи с марксизма-ленинския метод на мислене и действие, за да схване главното, политически остро в събитието. Задълбоченото изучаване на теорията на марксизма-ленинската естетика ще помогне и на сценариста, и на режисьора, и на редактора, и на оператора да усвои и внедри в работата си метода на социалистическия реализъм, което на практика значи да се стремим да създаваме народно, социалистическо, партийно киноизкуство, идейно наситено и политически целеустремено и винаги в прекрасна емоционално възвълнуваща художествена форма. Набързо създадените и непълноценни в идейно-художествено отношение творби не са нужни на народа, те му правят лоша услуга. Затова овладяването на метода на социалистическия реализъм и на художественото майсторство е постоянна задача на нашите киноработници.

Друго постоянно наше задължение е безспорно превръщането метода на критиката и самокритиката в ежедневен оръжие в борбата ни за осъществяване на производствените задачи. Нашата критика и самокритика трябва да бъде „честна и революционна“, защото „не обтеглявайки и не изнасяйки открито и честно, както подобава на болшевики, недостатъците и грешките в нашата работа, ние си затваряме пътя напред...“ (Сталин) Другарят В. Червенков ни учи, че трябва да критикуваме смело и открито, да не се примиряваме със слабостите и да не ги подминаваме, критиката, както казва той, трябва „да бъде справедлива, да дава своевременно оценка на новите литературно-художествени произведения у нас, да прави внимателен разбор на техните положителни и отрицателни страни, да умее да издирва и насърчава таланти, е неуморно и системно да пропагандира социалистическия реализъм като творчески метод и основите на марксизма-ленинската естетика“. В това отношение сп. „Кино“ прояви явно недомисляне, като даде място на някои критически статии за „Тревога“, които па дело подцениха идейно-художествените качества на филма. Другарят Сталин ни учи, че когато критикуваме, ние трябва да изтъкваме ония основни достойнства, онова общо направление на дадена творба, което именно определя и нейната ценност, а не само да забиваме очи над нейните отделни недостатъци. Ето именно така не постъпи сп. „Кино“ с критиката си върху филма „Тревога“. Така не се постъпи и на творческото обсъждане на филма в киноработническата ни среда, нещо, което ни убеждава, че критиката и самокритиката в нашата кинематография още не стоят на нужната висота.

А само критиката и самокритиката могат да разгърнат и разгорят „едно от най-важните държавни дела“ (В. Червенков) — съревнованието, което е постоянна задача на нашите киноработници. Ние трябва на прак-

(Продължава на стр. 4)

Великият Ленин за киното

„... Вие трябва да разгърнете производството нашето, а в особеност да придвижите здравето кино в масите на града, а още повече в селото... Вие... трябва твърдо да помнете, че от *от всички изкуства за нас най-важно е киното*...“

Из спомените на А. В. ЛУНАЧАРСКИ, сп. „Советское кино“, № 1—2, 1933 г.

„... Необходимо е да се внесе в киното не само науката, не само производството, но и хумор, и смях, възбудящите сцени на комедията и драмата. Всичко това трябва да бъде насочено към една единствена цел: борба за новия бит, за новите нрави, за по-доброто бъдеще, за разцвета на науките и изкуствата.“

Според статията на В. БОНЧ-БРУЕВИЧ „Ленин и киното“, сп. „Кинофронт“, № 13—14, 1927 год.

Творческите работници в Кинематографията за „Утро над родината“

С обсъждането на филма „Тревога“ Главната дирекция на кинематографията постави едно отлично начало: нашите творчески киноработници да гледат на всеки завършен български филм като на свое общо и национално дело, достиженията и слабостите на което трябва задълбочено да се проучат, за да се разчиства пътят за бъдещите нови и по-значителни успехи на нашата кинематография.

Като оценява голямото значение на тия творчески обсъждания, редакцията на сп. „Кино“ ще отразява както докладите, така и изказванията на участващите в обсъжданията и ще дава оценка за тях.

В тази книжка на списанието предаваме по-обширно основния доклад на др. Яко Молхов и доклада на др. Боян Икономов, а другите изказвания в по-съкратена, резюмирана форма.

Докладите на др. Антон Маринович и на др. Бончо Карастоянов и съдоклада на др. Димитър Пенев върху операторската работа, както и изказванията на участниците в обсъждането ще предадем в следващата книжка на списанието.

Доклад на др. Яко Молхов

В уводните си думи др. Яко Молхов подчерта, че появата на екрана на третия български филм е културно събитие, което ни изпълва с патриотична гордост. За нас, кинематографистите, това означава нова стъпка в усвояването на „най-важното изкуство“, натрупване на нов опит, възможаване в това трудно дело на идеологичния фронт, което Партията и народната власт са ни поверили. Преценявайки всяко ново дело на нашата кинематография, ние трябва да имаме пред очи общия ръст на нашето политическо и стопанско развитие, да имаме пред очи достиженията на нашата работническа класа и трудовото селячество, които особено ярко бяха отразени в проведените по почин на другаря Вълко Червенков съвещания на първенците от селското стопанство, промишлеността и транспорта.

По-нататък др. Молхов казва:

„Що се отнася до критерия за майсторството както в поставянето на проблемите, така и на тяхното естетическо решение, ние също така имаме един единствен жалон за равняване — това е челното съветско киноизкуство с неговите най-добри достижения.

Филмът „Утро над родината“ е посветен на нашата младеж, която в периода 1946 — 1949 г., стичайки се масово на доброволни бригади, изяви в труд своето високопатриотично съзнание, като участвува в строителството на важни национални мероприятия като жп. линия Перник—Волуек, прохода Хаинбоаз, Димитровград, язовирите.

Пресъздаването на екрана на това масово младежко движение беше важна задача на нашата млада кинематография както по същността на проблемите, които това движение поставя, така и по обобщението им чрез средствата на киноизкуството. Филмът трябваше да разкрие движещите сили на младежкото бригадирско движение, да обобщи неговия опит и в същото време от екрана да прозвучи с всичката си сила социалистическата перспектива на тази младеж, на народа, от който тя изхожда. И макар филмът да беше започнат в разгара на това движение, създателите на филма трябваше да намерят онези негови черти, които най-ярко го типизират, които остават непреходни и след неговото отминаване.

Онази най-съществена, най-типична, непреходна черта на бригадирското движение, както го определя Г. Димитров, беше, че то се явява *масова школа за патриотизъм*. Идеята за патриотизма на трудещата се младеж — ето основната идея на бригадирското движение. Тази идея трябваше да легне в основата на филма „Утро над родината“, това трябваше да бъде неговата основна концепция, изворът на неговия поетически патос.

Носители и пропагандатори на основната идея на филма, това са основните му положителни герои. От това, какво място заемат в общата драматургическа постройка на филма и какво е участието им в развитието и разрешаването на основния драматургически конфликт, зависи до голяма степен дали като образи те ще осъществят своето идейно-художествено назначение.

Това, че в центъра на филма авторите са поставили съдбата на младия Бобчев, който от идеологическата позиция на безразличието, дори на отрицанието на бригадирското движение, в края на филма не само се приобщава към него, но става активен защитник на неговите завоевания, дава прекрасни възможности за изнасяне на преден план основната идея на филма.

Правилната постановка на драматургията на филма трябва обаче да се осъществи във всички негови отделни епизоди и детайли. Всяка постъпка, движение, реплика на героите трябва да бъдат подчинени на основната идея. Щом един епизод, сцена или част от сцената се отклонят от това основно драматургическо изискване, налице е размазване на основната идея, нестройност на произведението, художествена непълноценност. На това ни учи блестящият кинодраматургичен опит на съветското кино.

Логичното развитие на Бобчев като образ, който типизира този процес на прераждане, страда от редица драматургически пропуски, които засенчват основната идея на филма.

Още в първата сцена с Бобчев ние разкриваме основната слабост на сценария и филма: драматургична неизясненост на образите, колебание в развитието на драматургическите конфликти. Тази неизясненост започва от младия Бобчев. Кой е Бобчев, какви са неговите идейни и морално-политически позиции, от които изхожда? На това авторите не отговарят ясно и пряко.

В разговора между бащата и сина Бобчеви тази проблема се поставя, но е проведена драматургически така, че вместо ясно и пряко да я решат, авторите се плъзгат покрай основното в тази сцена — изясняването на позициите на младия Бобчев и неговия баща.

Иван Бобчев заявява: „Аз имам свои разбирания... Аз не съм всички, оставете ме да живея, тъй както разбирам живота. Не съм дете...“ (кадръ б).

Но каква точно е позицията на Бобчев, какви по същество са неговите разбирания, това авторите не са разкрили както в този кадър, така и в следващите. Поради тази неизясненост на позициите на Иван Бобчев се намалява и значението на конфликтите, които се явяват между бащата и сина, майката и бащата, и особено основния конфликт — Иван Бобчев и колектива, по-късно Иван Бобчев и Велизаров. Репликите, които те си разменят, са бледи, неизразителни, нежизнени.

Бащата на Иван Бобчев настоява синът му да отиде на бригада. Кое мотивира това му искане. Репликата, че той „мисли за бъдещето на сина си“, не е достатъчна, за да ни изясни и неговата позиция, която очевидно се противопоставя на позицията на сина. От това остротата на конфликта се губи, губи се и патосът на самата сцена.

Подчинявайки жизнените факти на изискванията на жанра на филма — жизнерадостен, младежки и пр., — авторите са обеднили, потушили са остротата на конфликтите, боейки се да не направят „тежка драма“. А жизнерадостта на филма иззира от самата му жизнена основа, от неговата перспективност, от самата му основна идея, за да не става нужда да се подчинява жизнената му основа на изискванията на жанра. Напротив, логиката на жизнените явления определя жанра на художественото произведение, а не обратното.

Отношенията между Бобчев и Надя имат решаващо значение за израстването на Бобчев като нов младеж. От малкото реплики между двамата зрителят разбира, че тези отношения не са съвсем обикновени. И двамата изпитват един към друг по-дълбоки чувства, отколкото са обичайните чувства между другари от една бригада. Но никъде Надя и Бобчев не говорят за тези свои отношения. Тук до, и съображенията за жанра не могат да оправдват неразвитието на тези отношения. Темата за любовта в един младежки филм естествено заема значително място и тя не може да се отмени, без да се накърни жизнената правда.

Отношенията между Бобчев и Надя са интересни и от друго гледище. По силата на това, че Надя стои във всяко отношение по-напред в своето развитие от Иван Бобчев, естествено е тя да упражни решително влияние за формирането на характера и идеологията му. Към всичките средства, които тя има на разположение като младежки обществен деятел и четен командир в бригадата, тя има и това, че Бобчев я обича, той ѝ вярва, тя е най-близкият му човек в бригадата. С една дума самият сюжетен материал на филма налага развитието на тази линия. Но и тук авторите на филма остават верни на своята „жанрова“ предубеденост: те замазват тези отношения, правят ги вяли, неизразителни. Особено това се чувствува в сцената, когато Бобчев съобщава, че баща му е уволнен, т. е. след подлата измама на Велизаров. Тук Надя можеше да прояви всичките си качества на нов тип девойка.

Бягството на авторите от остротата на конфликтите ги довежда до пределна неизясненост на някои второстепенни герои, най-типичен пример за което е образът на инженер Цачев. С право зрителят недоумява: какъв е Цачев — положителен или отрицателен герой? В авторския замисъл Цачев е представител на честната техническа интелигенция, който, увлечен от ентузиазма на патриотичната младеж, напушта своето „техническо“ равновесие, напушта вярата си само в цифрите и застава на страната на новото, у него се пробужда вярата към новите хора. Този правдив и тематично важен авторски замисъл обаче е удавен от „служебния“, непристрастен диалог, в който участвува инж. Цачев.

Същото се отнася и до останалия положителен типаж на филма: командирите на бригадата се проявяват повече в масовите сцени, отколкото да са вpletени в личните конфликти и отношения на основните герои на филма. Изключение, и то много щастливо, са сцените от нощната работа. Особено ярки са преживяванията на Надя, предадени искрено и вълнуващо от младата талантлива актриса.

Грешка са направили авторите на филма, като са третирали натуралистично, що се отнася до езика им, Сали и шопчето. Артистите, които изпълняват много талантливо ролите си, спасяват образите и те стават симпатични на публиката. Но по същество това натуралистично третиране води до подценяване от авторите на тези единствени представители на народните низини във филма.

Посочените примери се отнасят до драматургични конфликти между герои, които не стоят на класово враждебни позиции. Тези конфликти не са антагонистични, макар че биха могли да прераснат в такива. От това, как ще се разрешат, е заинтересуван и врагът. Това има голямо принципиално значение не само за нашата кинодраматургия, но изобщо за нашата литература и изкуство. Според някои не е кинематографично онова художествено произведение, в което нямамо открито сблъскване на смъртни врагове. Такова произведение нямамо сюжет, който да заинтригува зрителя. И вместо грижа за разработване на ярки, типични и индивидуализирани образи има грижа за създаване на напрегнати ситуации, на външно интересни положения. Образите се заместват от схеми. И оттук бягството от неантагонистичните конфликти, така характерни за нашето време.

Струва ни се, че такова неразбиране на неантагонистичния конфликт, на неговата роля и значение има и в разработката на филма „Утро над ро-

дината", макар, както видяхме, самата жизнена правда и логиката на развитието на посочените образи да крещи за пълнокръвното им драматично третиране.

Другата линия на филма, линията на врага, също страда от известни недостатъци, най-същественият от които е липсата на мотивировка на действията на врага. Това води неизбежно до външно третиране на техните образи и следователно не ги разобличава докрай, не разкрива тяхната враждебна същност, та зрителят да ги запомни, намрази и разпознава.

Агитацията на Велизаров като тази напр. в кадър 193 трудно може да убеди Бобчев да премине на враждебни позиции. Разговорите, които водят Монката и Велизаров, когато са насаме, т. е. когато врагът е без маска, са изключително „служебни“. Това е диалог и действие, които не допринасят за създаване на характерни образи. Зрителят гледа този заговор, напр. кадри 297, 298, 299, без да се погнуси от врага, без да се приближи до неговото отвратително морално лице, до неговото коварно двуличие.

Това третиране на образите както положителни, така и отрицателни, води до схематизъм и лишава и актьорите, които изпълняват ролите им, от възможността да проявят своето актьорско дарование. Затова и актьорската игра на изпълнителите не е равномерна. Колкото вълнуваща и искрена е Надя в сцените на ношния труд, толкова безлична и вяла е играта ѝ например в сцените с Бобчев, когато той ѝ съобщава за мнимото уволнение на баща му.

Посочените по-горе слабости са съществени, но филмът има и съществени постижения, благодарение на които се приема и харесва от публиката. На първо място това са успешно пресъздадените масови сцени във филма: във влака, лагерният огън, вечерната проверка, ношната работа, бурята, борбата със стихията. В своята общност тези сцени подчертават онази романтично-лирична атмосфера, която беше така характерна за младежкото бригадирско движение. Тази атмосфера е наситена от бодрост, жизнерадост, дружба между младежите, между бригадирите и техните командири. За силното въздействие на тези сцени върху зрителите е допринесла съществуването и хубавата, талантливо написана музика на композитора Тодор Попов. Тъкмо в масовите сцени е проявено в най-висока степен увлечението на младия актьорски колектив, който изпълнява ролите именно като колектив с високо чувство за художествена мярка, жизнено, правдиво. В тези сцени се проявява и майсторството на режисьорите, както в мизансцените, така и в монтажа, в общия ритъм на филма.

Вска от тези сцени има свой драматургичен център, свой идеен акцент. Най-голямо място в сцената на пътуването с влака е отделено на масата бригадирите, които с цовишено настроение пеят бригадирската песен. Съвсем контрастно е настроението на Иван Бобчев: той е чужд на тази народна младеж и на нейните пориви. Нещо го задушава, той се колебае и най-сетне решава да се „измъкне“, да избяга от бригадата. Но на слизане от влака го посреща партизанската майка. Побеждава новото, социалистическото надинтелигентския индивидуализъм. Побеждава временно, на този етап на развитието на Бобчев. Но безспорно това е една много ценна победа. Ето идейния акцент на цялата поредица кадри от този епизод, който нарекохме „сцената във влака“. Както виждаме, целият епизод е построен драматургически на контраста, т. е. на конфликта между Бобчев, от една страна, и целия младежки колектив, от друга. И масата — народ, който тържествено посреща и изпраща младежката бригада на гарата, също така има своя драматургическа функция, а не служи само като илюстративен фон. Между тази маса се отделя партизанската майка като неин най-типичен представител, представител на народа. И партизанската майка не играе илюстративна роля, а изпълнява важна функция в личната драма на Бобчев, упражнява върху него положително въздействие. Тук са използвани с майсторство всички изразни средства на киното.

Същото може да се каже и за ношната работа. И в този епизод всеки кадър е обмислен, свързан е с основното действие и с развитието на характерите. Онова, което не е отчетено достатъчно в този епизод, е обстоятелството, че ношната работа, в която се включва доброволно и Бобчев, е преломен момент в неговото развитие. Оттук нататък Бобчев все повече ще се приобщава към младежкия колектив. Следователно малко повече внимание върху Бобчев в този епизод беше необходимо, защото драматургически той тук е централната фигура. Необходима беше по-задълбочена психологическа мотивировка на неговото решение да участва в ношната работа. Защото от следния ден той започва да се проявява като *положителен герой*.

В преживяванията на Надя също така не е отсено онова ликуващо чувство, което трябва да я обхване от факта, че в ношната работа участва и Бобчев. Това за нея трябва да значи, че Бобчев е намерил вече верния път, че освен всичко, което е той за нея, е станал и *наш*, част от силния патриотичен колектив.

Особено силна страна на тези епизоди е, че колективът в тях е представен не като безлична маса, а със свои типични представители. Шлосерът, Красимиров, циганчето, шопчето, Мария — ето тези, ако можем да го наречем втори план от персонажа на филма, който играе в ролята в драматургията му не поотделно, а в своята общност. Този втори план е по-силен от първия, т. е. от основните водещи герои. Той създава атмосферата на филма, жизнерадостна и бодрата, той крепи целия филм и му осигурява успеха, на който се радва. В този втори план и добре проведените масовки е силата на филма „Утро над родината“. Разбира се, и тук трябва да има известно градиране на отделните образи. За нас по-важен е образът на Шлосера, като представител на работниците и в съвета на командири на бригадата трябва да му се даде по-предно и значително място. Но това са частни недостатъци. Силата на този персонаж, който се явява като представител на бригадата, който действа като колектив, без да губи своите индивидуални черти, се състои в това, че той действа *като положителен герой*. Положителният герой във филма „Утро над родината“ е именно колективът. Това е неговата особеност. В това е и главната заслуга, главният успех на създателите на филма.

Какви са главните черти на този колективен положителен герой?

Най-ярката черта, подчертана във филма, е дружбата, която сплотява. В песните и труда тия герои манифестират именно своята дружба, родена и укрепена в общата работа, както в организацията, така и в бригадите.

Не е случайно, че те отиват на бригада за втори път и че те ще послужат, както се изразява командирът Стефанов, като основа за увеличаване на цялата бригада в строителството и съревнованието. Следователно те имат вече известен жизнен и организационен опит, те са пораснали и тепърва ще растат политически — но по начало те са вече оформени именно като нов тип младежи. Грешките, които те правят обективно с ношната работа, са свидетелство именно на техния растеж, който е един непрекъснат процес на възмъжаване и политическо узряване. Тяхната задружност се подчертава също и в сцените на борбата със стихията, бурята и укрепването на баражната стена. Последната сцена е особено заразителна със своя ритъм и патоса на задружния труд.

Помежду този втори план герои и основните герои — Бобчев и Надя — няма пълно драматургично единство, няма здрава функционална връзка. Бобчев напр. няма преки отношения с Шлосера и Красимиров. А за нас представлява особен интерес как положителният герой Шлосерът или Красимиров влияе на неукрепналия още интелгент Бобчев в обикновеното бригадирско ежедневие.

Явно е, че ако основната драматургическа линия беше проведена ясно и последователно, функцията на положителния герой-колектив щеше да порасне и неизбежно щеше да бъде потърсена по-силна спойка между основните герои и колектива. Тогава по-ярко и убедително щеше да прозвучи основната идея на филма.

Обичайно е при появата на нов филм да се определя каква стъпка представлява той в общото наше развитие. Поради това че филмът „Утро над родината“ третира една нова действителност, той трудно се поддава на сравнение с двата филма, които го предшестваха — „Калин Орелът“ и „Тревога“. Филмът „Утро над родината“ се явява пръв наш филм на съвременна тематика и означава ново завоевание в общото развитие на нашето филмово изкуство.

Издаване на др. Камен Калчев

Авторът на сценария др. Камен Калчев заяви, че по основните въпроси във връзка с работата си върху сценария на „Утро над родината“ е говорил при срещата, която сп. „Кино“ уреди със създателите на филма, поради което сега ще засегне само някои недоуяснени въпроси. (Б. р. — издаването на др. Камен Калчев е поместено в ки. 10 на сп. „Кино“ — 1951 г.).

„До последния вариант на сценария — каза др. Камен Калчев — стигнах след продължителни творчески търсения, при които ценна помощ получих както от Сцен рната комсия, така и особено от двамата режисьори Сърчаджиев и Маринович. В противовес на казаното от докладчика Яко Молхов аз декларирам, че с режисьорите сме работили при абсолютно еднодушие и между нас не е имало борби, които да налагат капитулации от моя или от тяхна страна. При окончателното оформяване на сценария за нас целта беше напълно изяснена: да създадем един бодр, оптимистичен младежки филм, в основата на който да лежи идеята за превъзпитанието на младежта в процеса на задружния труд.

От тая гледна точка трябва да бъде преценяван и сценарият, и целият филм, макар че до нея се стигна не изведнъж и не леко.

Най-голямата трудност за мен като сценарист беше индивидуализирането на героите. За пръв път пишех художествено произведение на съвременна тематика, за пръв път се сблъсках с трудностите по пълнокръвното предаване образа на съвременния човек, особено на положителния герой. И ако с обрисовката на Бобчев все пак съм успял, другите герои аз не можах достатъчно да индивидуализирам. Аз не успях да се справя с образа на Надя, с образа на командира и особено с образа на инженер Цачев. За доизясняване на образа на Цачев аз написах една сцена, след като филмът беше вече производствено приключен. Тя не можа да се смене поради заболяването на артиста Петър Димитров.

Другарят Яко Молхов правилно посочи слабостите в типизацията на героите. Неправилно е неговото твърдение обаче, че ние сме бягали от остротата на конфликтите, че в нашия филм класовите антагонистически конфликти не били разкрити. Аз считам, че тъкмо класовият антагонистически конфликт стои в центъра на цялата драматургична линия. Тук се води борба за честния неориентиран правилно младеж Бобчев. От едната страна в тая борба стои колективът, който в своята цялост е един от главните герои — положителният герой. От другата страна стои отрицателният герой — Велизаров. Това стълкновение между ясно очертаните герои е в пълния смисъл на думата класово, тук имаме действително остър антагонистичен класов конфликт и ние не сме бягали от неговото показване. Класовият антагонистически конфликт съществува, може би недостатъчно сме го задълбочили, но той е налице във филма.

Понеже нашата основна задача не беше отразяването на бригадирското движение, ние трябваше да изпуснем редица черти от живота на това движение, които биха направили филма още по-добър. Имаше в един от вариантите редица твърде живописни сцени из живота на бригадирите и аз съжалявам, че те трябваше да отпаднат, тъй като не можеха да се вплетат в общата драматургическа тъкан и не допринасяха за изясняването на основната идея на филма.

Аз имам пълно съзнание за слабостите на моя сценарий и вярвам, че такива слабости в бъдеще не ще се допуснат нито от мен, нито от други сценаристи. Общите условия у нас, както и условията специално в Кинематографията вече са такива, че пропуски и грешки като нашите в „Утро над родината“ вярвам, че няма да се допускат.“

Доклад на др. Боян Икономов за музиката на филма

Песента е един от основните елементи в музикалното оформяване на звуковия филм и нейното значение във филмовата музика все повече расте. Въздействието на песента върху зрителя е голямо преди всичко с лесното ѝ запомняне. И когато песента драматургически е правилно свързана с основните идеи на филма и с развитието на действието, тя скоро става любима на широката публика, пее се с удоволствие и чрез нея публиката запомня по-трайно и по-ярко и главните моменти от съдържанието на филма.

Пред българския композитор стои остро поставен въпросът за масовата песен. Радостен е фактът, че почти всички наши композитори вложиха усилията си за създаването на този нов жанр музика и получените досега резултати, с всичките си слабости, говорят за обнадеждаващо бъдеще. Българският художествен филм може да бъде един от основните фактори за развитието и разпространението на нашата масова песен, която ще отразява новата ни действителност и светлото социалистическо бъдеще.

Първият наш художествен филм, който още в първоначалния си сценарий дава възможност за използване на песента в по-широк мащаб, е „Утро над родината“.

За „Утро над родината“ композитора Тодор Попов написа три песни по текст от Веселин Ханчев: „Свири, хармонико“, „Партизанин-бригадир“ и „Димитровско племе сме ние“. Тия песни са едно сърдечно откритие на автора им, наситени с емоционалност и народностна интонация. Характерна е песента „Свири, хармонико“. В нея Тодор Попов върху валсов ритъм — такт $\frac{3}{4}$ — е успял да създаде в народен дух една прекрасна мелодична линия, която по изразност и дълбочина носи белега на един малък шедьовър от този жанр музика.

Зрителният епизод, в който е използвана тази музика, е един от най-хубавите във филма. Взаимовръзката между двата компонента — картина и музика — е едно прекрасно постижение на авторите. Този кадър е наситен с много радост и възторжен младежки патос, той увлича и се гледа с наслада.

Втората песен — „Партизанин-бригадир“ — е наситена с много емоционалност балада. Взаимовръзката между картината и музиката тук не е на нужната висота, поради което песента до известна степен губи от силата на своето въздействие и слушателят я възприема по-равнодушно въпреки силата на нейната изразност.

Финалният младежки марш „Димитровско племе сме ние“ въпреки своята жизненост и възторг няма качествата на първите две песни. В интонационно отношение маршът има известна лекота в ритъма, а стилът носи малко оперетен оттенък.

Драматургическият строеж на филма „Утро над родината“ има епизодичен характер, чувствава се известна разпокъсаност. От друга страна и междукартинният монтаж е слаб — липсва подготовка между предидущия и следващия кадър. Всичко това е оказало отрицателно въздействие върху композитора при изграждането на музикалния сценарий. Известно е, че музиката във филма е обобщаващо средство за въздействие, което засилва и довършва онова, което са започнали зрителният образ и текстът. Само подчертаното 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. В „Утро над родината“ това пълно единство на компонентите не е налице и музиката в някои случаи има чисто илюстративен характер. Така три различни по характер епизода са илюстрирани с една и съща музика, в която подчертано излъчва мотивът на младежкия марш: нощната разходка на колебаещия се Бобчев; сцената между Велизаров и Бобчев, когато Велизаров излъгва Бобчев, че баща му е уволен; следващата сцена между Надя и Бобчев. Че сработването между композитора и постановчиците не е било пълно, проличава още и в това, че добавъчната музика към песента „Партизанин-бригадир“ е вмъкната след песента, а не преди нея, както е била замислена от композитора.

Увертурата към филма е изградена върху теми от трите песни. Макар да е доста осакатена поради скръщение дължината на надписите, тя е

едно сполучливо постижение на композитора Тодор Попов. Трите песни служат и като основен елемент в изграждането на цялата музика във филма. Без да имат лайтмотивен характер поради слабата драматургическа структура на филма, тези мотиви са използвани на места много сполучливо. При нощната работа на бригадирите музиката е построена по мотив от бригадирската песен „Снощи на герана бях“, която прозвучава цялостно при лагерното хоро. Музикалното разрешение на този кадър може да се прецени като добро.

Тодор Попов напълно разгръща творческата си инвенция в песента, той е майстор на малката форма. Но когато пред него се изправи едно симфонично развитие на даден мотив, той проявява слабост. Характерен пример за случая имаме с музикалния епизод при сцената с бурята. Тук на композитора липсват средства, за да разгръне напълно творческия си замисъл, и тази липса се допълва много сполучливо в случая със звукови и шумови ефекти — и така кадърът получава пълна емоционална изразност и въздейства на зрителя с вълнуваща сила.

От трите песни във филма „Утро над родината“ две ще останат напълно в съзнанието на зрителя, защото са свързани с реалистични образи във филма. Никой не би могъл да си спомни за песента „Свири, хармонико“, без да я свърже с прекрасните, пълни с животворящ младежки възторг картини от влака и хубавите пейзажни снимки от родната земя. Този епизод е наситен с много емоционалност, отговаря на основната идея на филма и отразява чувствата и настроенията на героите. „Свири, хармонико“ има всички качества на масова песен и тя вече слезе от екрана, за да се слее с възторга на милионите трудещи се, които градят нашето прекрасно социалистическо бъдеще.

Младежният марш „Димитровско племе сме ние“, използван два пъти епизодично и цялостно във финала, въпреки посочените малки слабости ще бъде също така радостно приет и ще стане постоянна репертоарна песен на нашите художествени самодейни колективи.

Баладата „Партизанин-бригадир“, която няма органическа връзка с картината и която не разкрива никакво особено съдържание на кадрите, като композиция е наситена с много изразност. Макар да няма водеща роля във филма, тя се налага с жизнената си сила и дълбоката си емоционалност.

Звукозаписът на филма е задоволителен с оглед на нашите технически възможности, но в това отношение има още много да се желае. В някои случаи говорът не е много ясен, звуковата перспектива не е на нужната висота, не винаги мелодията в солиращите инструменти има необходимата релефност, свършено незначителна част от директния звукозапис е оползотворена. Тези слабости са ясни за нашите тонмайстори и звукотехници, които са в постоянна борба за преодоляването им и за постигане на по-качествен звукозапис.

Ние всички знаем колко голямо е значението на музиката във филма. Тя помага в предаването и развитието на кинопроизведението, разкрива вътрешния живот на действащите лица, изяснява техните мисли и чувства. Но ние сега се учим. Нашите филмови режисьори правят първите си стъпки в художествения филм, нашите композитори навлизат за пръв път в нова за тях творческа област. Затова постигнатите успехи трябва да ни радват, а грешките и слабостите не могат да ни обезкуражават. За извеждане на правилния път нашето младо киноизкуство ние имаме един единствен верен път: да се учим от богатия и неизчерпаем опит на съветските филмови майстори.

(Следва)

Важни задачи

(Продължение от стр. 1)

тика да превърнем именно чрез съревнованието производствения план във втора партийна програма (Ленин), всеки от нас и всички заедно да не се самоуспокояваме и главозамайваме от успехите, а непрекъснато да надминаваме постигнатото. Това значи всяка наша продукция да бъде идейно-художествено по-добра от вчерашната, всеки киноработник — по-добър майстор от вчера. Нашите киноработници има откъде да черпят сили и вдъхновение: от нашия богат, многообразен живот. Ние имаме прекрасни герои на социалистическия труд, растат всеки ден майстори на високи добиви, големи постижения достигат трактористи и комбайнери, стахановското движение увлича все повече нашите работници от промишлеността, транспорта и строителството, починът за снижение на себестойността на продукцията при всяка производствена операция обхваща хиляди работници, трудовият ентузиазъм у нас блика всеки час, разгръщат се нашироко творческите възможности на нашия миролюбив народ. . . Това е наистина дълбок, неизчерпаем извор за теми и сюжети и кинематографията трябва да се насочи към него планово и целеустремено, за да отрази в значителни кинопроизведения нашата съвременност. Другарят Вълко Червенков поставя ясно нашата задача:

„Най-широко разпространение на опита на челниците, на ударниците и стахановците в средата на работническата класа и трудещите се — ето каква е сега задачата.“

От това зависи по-нататъшното непрекъснато повишение на производителността на труда, по-нататъшното подобряване на материално-битовите и културни условия на всички трудещи се в страната.

От това зависи по-нататъшното победоносно строителство на социализма.“

И ние трябва да изпълним тази партийна, държавна задача. Но затова е необходимо да се постави на здрави основи най-главната оперативна задача на кинематографията, от чието разрешение зависи раждането на истинския социалистическо-реалистичен филм — документален, научно-популярен и игрален — именно сдобиването с висококачествени литературни сценарии. Вестник „Советское искусство“ в броя си от 8. XII. м. г. пише: „Издигането и развитието на съветското киноизкуство, неговото неотклонно

движение напред са неразривно свързани с развитието и усъвършенствването на нашата кинодраматургия, която се явява съставна част на съветската литература, един от нейните най-важни жанрове.“ Тази оценка важи напълно и за нас. Но при нашите условия кинодраматургията трябва все още да се разяснява като пълноценен литературен жанр, да се осъзнае като прекрасна възможност за творческа проява от страна на писателя и като дълг, който той трябва да изпълни в служба на народа.

В това отношение нашата кинематография през изтеклата година съдаде вече прекрасна връзка със Съюза на българските писатели. Но тази връзка безспорно трябва да бъде разширена и задълбочена. Необходимо е: сценарият тематичен план на кинематографията да бъде съставян и широко обсъждан заедно с писателите; да се разбие от страна на някои писатели тяхната недооценка на кинодраматургията; да се привлекат повече писатели към сценарно сътрудничество; да се започне печатането на готовите за производство сценарии и въобще Съюзът на българските писатели да окаже дейна помощ на кинематографията по сценарния въпрос. Въпросите за кинокомисия при СБП, както и за подготовката на сценарни кадри, макар и да са получили известно разрешение, трябва да се поставят още по-добре. Както и в другите области на кинематографията, така и по въпроса за кинодраматургията ние ще се опираме изключително на съветския опит, който трябва не само да усвояваме, но и да го прилагаме ежедневно, за да вървим смело и уверено напред, по пътя на великото съветско киноизкуство.

През тази година нашият трудещ се народ напраща всички сили, за да осъществи димитровската петилетка за четири години. И нашата кинематография трябва да съдейства най-активно на народа в борбата му за изграждане основите на социализма. Заедно с това нашата кинематография трябва да преминае в още по-ярко настъпление, особено със своите хроникално-документални и научно-популярни филми, срещу лагера на империализма и неговите лакеи — балканските титовски лисинмановци, гръцките монархо-фашисти и турските реакционери. Кинематографията ще поднесе през годината и нови игрални филми, които народът ни очаква и с които ние ще изпълним също поръченията на Партията и Правителството. И ако тия изпълни основните си задачи, ако постигне болшевишки стил в работата си, не трябва да се съмняваме, че с братската помощ на великия Съветски съюз и под ръководството на Партията и Правителството ние ще можем да изпълним недовършените задачи и задачите, които занаят ще ни бъдат поставени.

Системата на Станиславски в кино



Иванка Димитрова (вляво) и Милка Туйкова (вдясно) във филма „Данка“.

ПРЕД НОВИЯ БЪЛГАРСКИ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ДАНКА“

Ако профашистските правителства в нашата страна до 9 септември 1944 година не посмяха да изпратят дори един войник срещу братската Съветска армия-освободителка, това се дължи преди всичко на любовта на нашия народ към Русия и на могъщото съпротивително движение срещу хитлеристките окупатори и техните български слуги, обхванало цялата страна. Както навсякъде, така и във фабриките под ръководството на Партията се обособяваха саботажни групи, които спяха производството, предназначено за хитлеровата армия на източния фронт, повреждаха или унищожаваша готовото производство и с разни други акции повдигаха духа за съпротива сред нашия трудещ се народ.

Новият български игрален филм „Данка“ (първоначално маркиран със заглавието „Сините робини“), който е вече в период на завършване, показва борбите на нашата работническа класа срещу фашизма и лакеите му, които поставиха цялата наша икономика в услуга на хитлеристкия окупатор. Изтъквайки на преден план тази основна тема, филмът дава и правдива картина на града и селото през същия период на тяхното развитие.

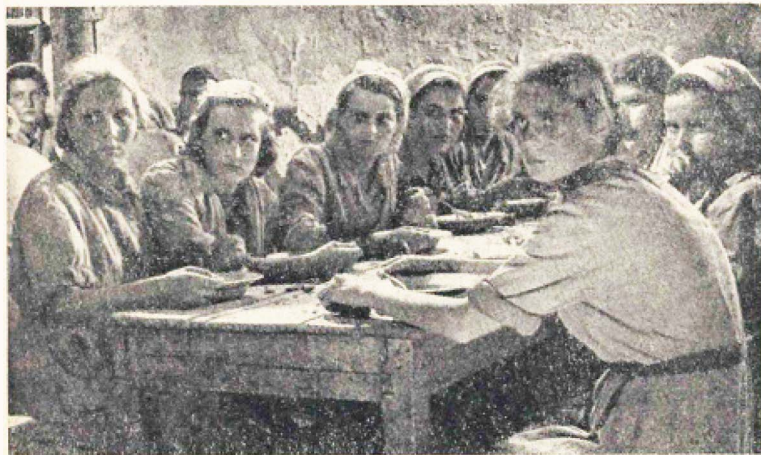
В центъра на събитията в годините, които предшествуват Деветосептемврийското въстание, едновременно с проблема за борбата на народа срещу окупаторите, за свобода и независимост на народа, стои и проблемът за обединяването на българското село; започнало далеч преди това. Селските чорбаджии, подкрепяни дейно от фашистката власт, заграбиха земите на бедните и средни селяни. Останалият без земя селянин се принуждаваше да напусне селото и да отиде в града, където се включваше при най-мизерни условия на работа във фабриките. Така и резервите на работническата класа в борбата ѝ срещу капитализма и фашизма се увеличаваша непрекъснато от приживящите в нейните редове пролетаризирани селяни, плод на разслоението в нашето село.

Във филма „Данка“ се разказва за живота на една бедна селска девойка, Данка, за която няма място в ограбеното от чорбаджиите стопанство на баща ѝ и тя поема пътя на хиляди други като нея — към града, към фабричния труд. Във фабриката Данка се сблъсква с хищническата експлоатация на капиталиста Асенов, който, подмамил селските девойки с щедри обещания, показва своя лик на алчел за печалби безскрупулен експлоататор, истински хищник.

Самата обстановка в завода, който в действителност представлява каторга за работниците, възпрепятствувани да получават дори писма от близките си, тежките условия на труд и живот и излъганите надежди повдигат у Данка бунт срещу експлоататорите. Но тук се намесва Партията в лицето на своите най-достойни представители във фабриката, които подпомагат политическия растеж на пролетаризираната Данка.

Данка непрестанно расте под грижите на Партията. Започнала със скриването на позивите, подхвърлени от Ана, тя впоследствие оглавява делегацията, която настоява пред хищния Асенов да изпълни обещанията си към работниците по договора си с тях. Става саботаж във фабриката. Данка е арестувана заедно с Ана и при разпита тя се държи мъжествено. Тя е вече класово осъзнат борец. Хвърлена в затвора, там Данка под влияние на партийните кадри продължава да расте още повече политически. Наближава великата дата Девети септември. Съветската армия громи хитлеристите и навлиза в България, посрещана от ликуващия народ. Без великата Съветска армия ние не можехме да се освободим от фашистите — говорят кадрите на филма. Фабриката става общо-народна собственост. Начело на нейното управление застава закаленият в революционните борби работник Иван. Мечтаещите да се завърнат в село девойки бързат да приберат дребния си багаж и да тръгнат на път. Но Данка, която най-силно от всички е почувствувала гнетта на капиталиста Асенов, ги връща от обратния път, те разбират, че сега, когато работят не за капиталиста Асенов, а за народа, е претъпнение да оставят завода.

Краят на филма показва Данка вече лауреат на Димитровска награда и Герой на социалистическия труд, тя предава своя голям трудов опит на новите кадри. А това е въздухът аниоз на свободата, на победата на работническата ни класа, която е взела кормилото на съдбата си в своите здрави, могъщи ръце.



Кадър из филма „Данка“.

Развитието на нашата кинематография в продължение на цялата ѝ история винаги е било тясно свързано с великите традиции на руското изкуство, на това напредничаво изкуство, което е живяло преди всичко с интересите на народа.

Към хората, които продължиха и развиха тези традиции, принадлежи и Константин Сергеевич Станиславски.

Създавайки заедно с В. И. Немирович-Данченко своя театър, Станиславски е искал да го назове „Народен художествен театър“ и само от съображения за цензурния порядък, който крайно усложнявал разрешаването на пиеси за народните театри, той се съгласил да нарече своя театър просто „Общодостъпен“, като запазил обаче и в това название своя стремеж да свърже изкуството и народа.

Този стремеж на Станиславски да направи изкуството достойно на народа дава ключа за разбиране на мощното и безсмъртно начало, заложено в неговия дългогодишен труд, който продължава до днес да дава драгоценни плодове не само в изкуството на нашия театър, но в изкуството въобще и в частност в киноизкуството.

Много театри, които се подхранваха само от натрупаните през дългогодишната практика прийоми, отживяха. Тези изсушени прийоми на актьорска игра приличаха на живота така, както приличат музейните експонати на реалната действителност, която те представят.

Станиславски не се зае с разбор и критика на тези прийоми, както пра-веха това други режисьори с цел да подберат за себе си най-приемливите от тях и чрез различни комбинации да създадат свои различни „направления“ и „стиливе“ в играта. Той си постави за задача да открие такива пътища в актьорската работа, които всякога биха довеждали театъра до живо възпроизвеждане на действителността.

За тази цел Станиславски насочи цялата сила на своя творчески анализ преди всичко към щателното изследване на източниците, които лежат в основата на работата на актьора над ролята и над самия себе си в процеса на създаване на сценичния образ.

Онези, които до Станиславски се бяха занимавали с тези въпроси, в повечето случаи се ограничаваша или с изложение на субективните си схващания, или с формулировката на най-общи положения, които носеха повече поетически, отколкото научен характер.

Огромната заслуга на Станиславски се състои именно в това, че резултатите от неговия теоретичен анализ — винаги щателно проверявани въз основа на живия опит — даваха редица обективни положения, които можеха да служат като основа за планомерна и плодотворна работа на всеки актьор и всеки режисьор независимо от индивидуалните особености на техния характер и талант.

Важно е да се отбележи, че Станиславски никога не отричаше това, което бе създадено до него в стария театър. Но той съумя да разкрие с пълна убедителност, че постиженията на отделни изключително талантливи личности не са се явявали като резултат на правилно възпитание на актьора, а са били единична победа на изключително надарени артисти.

Събирайки и изследвайки примерите на забележителна театрална игра, Станиславски се стареше да разкрие същността и причините на отделните успехи и да изведе от това изследване обективни закони, годни за систематическото възпитание на всички актьори въобще.

Кинематографът, който е тясно свързан както с театралното изкуство, така и с литературата и живописата, естествено възприе основните положения от учението на Станиславски и продължава успешно да ги развива. Независимо от това, че Станиславски не се е занимавал непосредствено с кинематографа, в своята театрална работа той е трябвало да се сблъска с редица задачи, които успяха да получат своето пълно разрешение само в киноизкуството.

Спомням си разказа на Станиславски в книгата му „Моят живот в изкуството“ за премиерата на пиесата „Гибелта на Надежда“ в Първата студия на Художествения театър. Пиесата била поставена и изиграна в такава малка зрителна зала, че зрителите се оказали в непосредствена близост до играещите актьори. Всички полутонове и най-тънки нюанси в актьорската игра придобили неочаквано решаващо значение. Поради близостта на зрителите до актьора изчезнала външната подчертаност на театралния жест и на интонацията. Необикновеното за театъра интимно общуване на актьора със зрителя създавало ново, особено чувство на дълбока задълбоченост и простота. Актьорите сякаш получили възможност да се държат така, както се държат хората в реалната обстановка.

Спектакълът поразил Станиславски именно с тази пределна приближеност до реалния живот. Той открил в него нови възможности за изменение на предишните театрални форми, за още по-голямо превръщане на театралното представление в непосредствено отразяване на живота.

Станиславски поискал да пренесе опита на Първата студия върху големата сцена на Художествения театър. Но неочаквано това се оказало невъзможно.

Студийният спектакъл, създаден в малко помещение, буквално престанал да се чува и вижда в залата, която била определена за стотици зрители.

Прелестта на интимното общуване със зрителя не могла да възникне в такава зала, която изисквала повишено напрежение на гласа и подчертана яркост на жеста.

Този случай сякаш разкрил на Станиславски границите, които не трябва да се престъпват при възпроизвеждане на живота във формата на масово театрално зрелище. Станиславски решил да търси пътища за пълното сливане на живото реалистично поведение на актьора на сцената с неговата неизбежно подчертана театрална изразност. Той не знаел, разбира се, че всичко, което било намерено в интимния спектакъл на Първата студия и се явявало невъзможно за актьорската игра на голяма театрална сцена, било напълно възможно в новото изкуство на кинематографа.

Кинематографът приближава зрителя до актьора и едновременно разширява зрителната зала до пределите на целия свят.

Стремежът на Станиславски да приближи изкуството на актьора към възможно по-вярно и тънко възпроизвеждане на човешкия живот неведнъж се сблъсквал с ограничените възможности на театралния спектакъл.

Станиславски разказва как веднъж, увлечен от желание да се държи на сцената съвсем като в живота, опитал да внесе в своята игра дълго продължаваша пауза, изпълнена със сложен вътрешен живот. Той си спомня как проследял дълго време на пейката, която се намирала на преден план, до самата рампа, и искрено преживявал и чувствувал много неща. Но, разбира се, зрителят не узнал почти нищо за това. На зрителя пречело пространството, което го отделяло от актьора.

Ако тази игра на Станиславски би била снета от съвсем доближения киноапарат, то зрителят навярно би видял на екрана в най-тънката мимика на лицето, в играта на очите всичко онова, което Станиславски мечтал да му разкрие.

Станиславски винаги е чувствувал много остро дълбоката връзка между всеки частен случай и общия широк поток на живота. В работата си той винаги е търсел тази връзка и когато я намирал, той я утвърждавал като основно условие за правдивост при отразяването на реалния живот.

Заради стремежа да създава декорации и обстановка, съвсем близо до реалната действителност, често обвиняваха Станиславски в ненужно внасяне в театъра на излишен натурализъм.

Това обвинение е неправилно по същество. Като велик художник Станиславски винаги се стремеше в своето художествено обобщение да слее в едно свързано цяло живота на хората и окръжаващата ги действителност. Реалистичността в играта на актьора изискваше непременно и възможно по-голяма реалистичност на окръжаващата го обстановка.

Но със свойствения му остър усет на художник Станиславски разбираше невъзможността за театъра да отиде по този път по-далеч от онези граници, които поставяха пред него чисто техническите възможности на сцената.

В спомените си Станиславски разказва как като пристигнал с трупата си в Крим и се разхождал веднъж в парка, той неочаквано забелязал почти точното подобие на декорацията за една от сцените на „Месец на село“. К. Станиславски и О. Книлер поискали да изиграят своята сцена в истинска жизнена обстановка. Но щом произнесли първите фрази, и двамата спрели. Театрално условната игра, която те били изработили на сцената, се явила в толкова рязко противоречие с реалната обстановка, че вешите художници изведнъж почувствували, че е невъзможно да продължат.

Тук Станиславски се сблъсква отново с границите, които определят реалистичните възможности на театралния актьор, без още да знае, че новите по-широки възможности лежат вече зад пределите на театралния спектакъл по пътя на бъдещото развитие на кинематографа. Играта на киноактьора, пределно доближена до обикновеното жизнено поведение на човека, може да бъде органически слята с естествеността на реалния пейзаж, който се възпроизвежда с голяма точност от екрана.

Следва да се отбележи, че пораждайки се от театралното изкуство, заедно с това кинематографът се откъсва в своето развитие от жанра на драмата и се приближава по същество до романа.

И театърът направи опит да се отклони от литературната форма на драматическото произведение, съставено в основата си от диалози. Но опитите да се внесе в театралния спектакъл широк обхват на действителността по време и пространство, които са свойствени на романа, доведоха до чисто формалистични резултати. Честата смяна на кратки описателни сценки, натрупването на сложни конструкции, които трябва условно да изобразяват площадки за бързо прехвърляне на действието в различни места, и другите крайно условни символи и знаци, с които режисьорите се опитваха да заменят реалистичната простота на рисуването на декорации, в края на краищата не можаха да съществуват наред с реалистичната игра на актьора.

Стремежът да се замени драмата с театрализиран роман довеждаше в своите крайни форми до създаването на псевдоноваторски произведения, които не само не придвижваха театралното изкуство напред, но направо го разрушаваха.

Вместо да развият реалистичните тенденции в пределите на възможностите на театъра, режисьорите-формалисти изобретяваха нови ненужни условности и превръщаха театралното представление в някакво жонглиране с условни знаци.

В кинематографа положението беше свършено друго.

Спектакълът, който носи характер на роман и бе неосъществим в театъра, се оказа възможен в кинематографа. Именно кинематографът даде на художника-реалист много нови възможности за по-непосредствено възпроизвеждане на живата действителност.

За актьорите на реалистичния театър кинематографът се оказа широк път за развитие на тяхното изкуство на създаване образа на живия, реално съществуващ човек.

Основите за това развитие на реалистичната актьорска игра бяха създадени в многогодишния труд на Станиславски.

Станиславски беше първият учен в театъра, който въоръжи и себе си, и актьорите с мощния метод на дълбокия и остър анализ и който съедини дълбоката аналитическа работа с правилния и последователен експеримент.

Аналитична работа в областта на театъра е била извършвана и по-рано от театралните критици и теоретици. Но всяко аналитично изследване е плодотворно само тогава, когато неговите резултати се синтезират в живия експеримент и се проверяват чрез този експеримент. Абстрактните построения,

добити по аналитичен път, трябва непременно да се проверяват въз основа на живия опит. Именно това направи и Станиславски.

Станиславски винаги изискваше всеки от неговите ученици да не прекъсва никога работата над себе си да продължава винаги експерименталната работа, свързана с намерения от него метод.

Говорейки за това, че актьорът трябва да работи непрекъснато, Станиславски съвсем не подразбира под думите „да работи“ думите „да играе“. Само играта не обхваща цялата непрекъсната практическа дейност, която изисква Станиславски. Той изисква от актьора непрекъснато усъвършенстване във всички форми на творческата дейност, в това число и в изследователската, и в обществената.

Значението на закономерностите на творческия процес, установени от Станиславски, е особено голямо поради това, че те дават възможност на работниците от всички области на изкуството да достигнат чрез съзнателна систематическа работа до онези резултати, до които са стигали в миналото само изключително надарените личности по чисто интуитивен път.

Работата на Станиславски, в която той въввече огромно число свои ученици, се оказва необикновено плодотворна не само за театъра, но и за съседните изкуства, в частност и за кинематографа.

Обаче приложението на методиката на Станиславски в кинематографа трябва да става не чрез прякото заимстване на резултатите, постигнати в областта на театъра, а чрез по-нататъшното ѝ развиване при новите технически условия — по-сложни и богати.

Непосредствената среща на киноизкуството с театъра стана по естествен път преди всичко чрез актьора.

Така стана и моята лична непосредствена среща с театралното изкуство в самото начало на моята самостоятелна режисьорска дейност в киното.

Между големия брой актьори от различните театрални школи актьорите, възпитани от Станиславски, се оказаха за мен най-близки. У тях аз видях това, което ми се струваше най-важно за реалистичното изкуство.

Трябва да кажа, че двама души, които са творили в различни области на изкуството, ще останат за мен винаги съединени в един образ. Това са Лев Толстой и Станиславски.

Толстой беше за мен огромна, решаваща школа, която възпита у мен умението да виждам хората с очите на художник, помогна ми да разбера до каква дълбочина и точност на съвпадане с реалния живот художникът може да доведе образа.

Гигантската обективна сила у Толстой се проявява в това, че всеки негов персонаж живее с живота и мислите не на Толстой, а със своите собствени. Това са персонажи, родени от художник, отделени от него като същества, които мислят и съществуват самостоятелно.

Когато аз сам тръгнах по пътя на художника-реалист, когато се опитах да придам на поронените в моето въображение образи убедителност, обособеност и самостоятелност на съществуване, то изведнъж се оказа, че великият реалист, който работи още в областта на театралното изкуство — К. С. Станиславски, — им бе дал в ръцете за това своя метод.

Съчетанието на опита на двамата велики реалисти в областта на литературата и театъра ме въоръжи.

Разбира се, тогава аз още не можех да определя моя стремеж към реализма като към изкуство, което не само отразява действителния живот, но и взема непосредствено активно участие в този живот.

Към началото на своята самостоятелна работа аз пристъпах вече с вътрешното чувство, че киното като никое друго изкуство най-много се доближава до прякото отразяване на действителността. Аз разбирах добре, че между живата действителност и нейното отразяване в театралния спектакъл лежи цяла система от сценични условности. Аз разбирах, че тези условности съвсем не са задължителни за киноизкуството.

Ето защо моите първи търсения в киното имаха за цел да се избява от ненужните за киноактьора условности на театралната техника.

Затова естествено системата на Станиславски, която възпитава актьора в търсене на реално, жизнено, лишено от формалистични условности изобразяване на живота, се оказа за мене онази школа, която органически свързваше за мене изкуството на театъра с киноизкуството.

За мене стана също така много важна и реалната среда, която окръжава актьора. Още от първите си крачки аз не обикнах изкуствено построените декорации. Аз изведнъж почувствувах в киното неговите възможности творчески да включва в себе си огромните красоти на живата среда, в която могат да действуват актьорите — живи хора.

Търсенето на пределно реалистичен спектакъл ме сблъска най-напред с актьорите на МХАТ, а по-късно и с основните принципи на тяхната школа.

След като се запознах с метода на възпитание на актьора, който бе създаден от Станиславски, аз разбрах че този метод трябва да бъде отделен от системата от прийоми, които той е породил във връзка с особените условия на театъра. Аз забелязах, че много от тези специфично театрални прийоми се оказаха чужди за природата на кинематографа, но същията на метода на Станиславски, която именно го определи като велик художник-реалист, се оказа напълно необходима за изкуството на кинематографа.

Основа на този метод се явява пред всичко практическото разрешение на задачата за неразривна връзка между създавания образ и реалния вътрешен живот на актьора като жива личност.

Неизученият от никого и поради това непонятен процес, обозначаван с крайно отвлечената дума „превъплощение“, способността към който се е смятала свойствена само на гениалните хора, бе подложен от Станиславски на дълбок анализ. В резултат на този анализ, свързан непрекъснато с живия опит, режисьорът и актьорът получиха възможност да се доближат съзнателно по пътя на щателна, последователна работа до великата правда в актьорската игра, която винаги покорява зрителя и която по-рано се е свързвала или със случайността, или дори с божественото вдъхновение.

По времето, когато аз започнах да работя в киното, учението на Станиславски и неговата школа бяха достигнали вече високо развитие.

Моите първи крачки бяха по същество дилетантски опит да бъдат приложени в киното основните принципи в работата на Станиславски с актьора. Много често, сблъскайки се с някоя отделна задача в постановката на моя първи филм, аз изведнъж разбирах, че за решението на тази задача е

необходимо да се приложи едно или друго положение на Станиславски, което се отнася до работата в театъра.

Преди всичко ми се наложи да се занимавам с една от основите на системата на Станиславски — учението за преживяването. За мене беше ясно, че това учение установява реалната връзка между личния вътрешен свят на художника, който се възприема от него самия като жива реалност, и онези чувства и мисли, с които трябва да бъде изпълнен създаваният от него образ.

Под „преживяване“ Станиславски подразбираше процеса, който протича във вътрешния мир на актьора. Той знаеше прекрасно каква дълбока пропаст съществува между умозрителното описание на вътрешния живот на образа, което се създава от режисьора и актьора в процеса на обмислянето на ролята, и факта на живата игра на сцената, между макар и напълно ясната представа за това, което трябва да се направи, и самата игра.

Всеки актьор и всеки режисьор знаят колко е трудна първата крачка от въображаемото към реалното, колко труден е преходът от представата за това, което трябва да се направи, към това, как да се направи. Геният на Станиславски начерта методологическите пътища за този преход. Преди всичко е необходимо да се намери възможност за реално преживяване на всеки откъс от ролята.

Но как да се стигне до това преживяване? Станиславски изисква актьорът да живее в ролята си така, както той би живял в живота, ако той би бил същият човек, чийто образ той трябва да създаде. Разбирането на ролята от актьора трябва да бъде превърнато в непосредствено усещане на себе си в образа, мислите за чувството — в самото чувство.

Естествено първите крачки, които актьорът може да направи в това направление, трябва да бъдат свързани със света на неговия личен опит, чувства и спомени за това, как той се е държал в един или друг случай от своя живот, които са подобни на изобразяванията.

Да свърже света на своя вътрешен опит макар и с първични, дори временни връзки с това, с което трябва да живее замисленият образ, се явява съвършено закономерен и необходим процес, който прехвърля първия мост между работещия над себе си актьор и създавания от него образ.

Ако актьорът макар и за миг изцяло заживее с някой откъс от своята роля, той непременно изпитва радост от успеха, тъй необходим за всеки художник. За да се придвижи напред, творческият човек трябва не само да разбере, но и вътрешно да почувствува този успех.

Радост от успеха се появява винаги в актьора, когато той макар и за кратък момент изпитва напълно чувството на свобода, което се получава при пълноценен живот на сцената. Най-простият път за постигане на тази радост представлява търсенето в живота на замисления образ на такива моменти, които съвпадат с индивидуалния, личен свят на актьора и искат работа от въображението. Прекънат личен спомен, вътъкан в живота на образа, дава на актьора жив пример за това, как той трябва да се чувствава в цялата роля. За да се изпълни цялата роля с реално осезаем живот, необходимо е да се преодолее множество препятствия, които лежат между личния вътрешен свят на актьора и създавания образ.

Дълбокият смисъл на цялата работа на Станиславски, насочена към търсене и усвояване на реалното преживяване на всеки момент от ролята, се състои в това, че то, преживяването, установява основната оора, изходната точка за цялата следваща работа над ролята.

Трябва да кажем, че безбройното число формалистични течения в изкуството въобще и в театралното изкуство в частност съзнателно игнорират необходимостта от дълбоко преживяване на ролята от актьора, разчитайки на това, че намерените по такъв начин външни „изразни“ форми, веригата от заучени движения и зафиксирани от формалната памет интонации могат да заменят живия неразривен поток на реалистичната игра, в която вътрешната памет на актьора запечатва в себе си не външните форми на игра, а само живия източник на намерената правда на преживяванията.

Станиславски беше изчерпателно точен, когато с цялото свое учение утвърждаваше, че същността на цялата работа на актьора над ролята се състои в дълбокото усвояване на мислите и чувствата на играния образ, т. е. превръщането им в негови собствени, дълбоко лични мисли и чувства.

Цялата работа над образа, свързана с външната изразителност на играта, трябва да се състои само в това, че пътят от мисълта и чувството към тяхното външно изразяване, към всеки момент на активното действие да бъде винаги един и непрекъснат.

Постоянната грижа за запазване целостта на този път съставлява целта и мисълта на цялата възпитателна работа на Станиславски. Към това се свежда и съдържанието на множеството прийоми, които той предлага за последователна работа над ролята.

Правдата на цялото — ето към какво дълбоко върно насочва Станиславски всичко онова, което той вършеше, всичко, което той говори за истинската природа на реалистичното актьорско изкуство.

Когато се срещнах при постановката на филма „Майка“ с учениците и възпитаниците на К. С. Станиславски, пред нас изникнаха много трудности.

Как да намеря пътя към ума и сърцето на хората, които трябваше да ръководя, които трябваше да доведе до създаването на образи, съществуващи засега още само в моето въображение? Как да намеря общ език с тях? Това беше трудност, която се изпречваше пред мене. А пред опитните, вече оформени актьори на МХАТ стоеше друга трудност. Това бяха артисти, които вече бяха овладели техниката и приюмите на актьорската игра, изработени в тясна връзка с условностите на сцената. А аз като режисьор вътрешно не възприемах много от тези прийоми.

Работата съвсем не се състоеше в това, че ми пречеше някакъв фалш у тези актьори или „театралност“, за която така много и така неправилно говорех тогава. Никакъв фалш, свързан с отсъствието на правда във вътрешния живот, нямаше у актьорите. Имаше само ненужни за киното чисто външни особености на играта.

И най-реалистичният актьорски стил, дори този на МХАТ, така или иначе не можеше да се откаже от театралната реч, от театралния жест, от цялото театрално поведение на актьора, което трябва да бъде „приповдигнато“, за да бъде видимо и чуто от всички зрители, отделени от актьора чрез огромното пространство на зрителната зала.

(Следва)

КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА ЕЗИКА В КИНОДРАМАТУРГИЯТА

РЕМАРКАТА И РЕПЛИКАТА В КИНОСЦЕНАРИЯ

Изучаването на езика като основно оръдие и материал на художествената литература придобива сега в светлината на труда на другаря Сталин върху езикознанието особено значение за кинодраматургията — най-младия и засега най-малко проучения литературен вид.

Дълго време формалистите от разни отсенки, воювайки уж за „спецификата“ на кинематографическата форма, се обявяваха против сценария като езиков израз на бъдещия екранен образ, отричаха принадлежността на сценария към литературата. Защитниците на „емоционалното“, „интелектуалното“, „повествователното“ кино подриваха идейно-художествените основи на кинодраматургията, разрушаваха нейното истинско своеобразие, ограждаха я от художествената литература и по тоя начин нанасяха вреда на нашето киноизкуство. Като не виждаха в езика на сценария носител на идея-мисъл, те свеждаха сценария до полуфабрикат, до технически документ, който уж се явявал само някаква отправка за творчеството на актьора и режисьора.

Но истината на литературния образ е истина на самия живот, словото в сценария е израз на мисълта, на идеята на автора. Затова откъсването на режисурата и актьорското изпълнение от драматургията означава тяхното откъсване от самия живот, затваряне в рамката на формалистическото, условно изкуство.

Киноизкуството на социалистическия реализъм, което се грижи за правдиво изображение на действителността, утвърждава сценария като идейно-художествена основа на филма, а следователно и като самостоятелен вид на художествената литература. Това задължава — не само критиките, теоретиките на киното, но и литературоведите — систематически и дълбоко да обобщават богатия опит на кинодраматургията като особен литературен жанр, да изучават своеобразието на нейните изразни средства, да изследват езика на сценария — речта на персонажа и авторските описания, репликите и ремарките, тяхното взаимодействие и роля в създаването на пълноценен художествен образ. В това са заинтересувани всички творчески работници на кинематографията — режисьори, оператори, актьори, — които остро чувствуват зависимостта на успеха на постановката от качествата на литературния сценарий. Не е случайно, че именно те най-често от всички други изказват ценни мисли за сценария, за неговия език.

Така операторът Ю. Екелчик в статията си „Операторът към кинодраматургията и кинокритика“ („Искусство кино“ № 4, 1950) изисква от сценаристите разгърната ремарка, особено в описанието на пейзажа, справедливо смятайки, че сценарият трябва да съчетава в себе си диалози с изразен описателен език. В това се заключава съществената отлика на кинодраматургията от театралната драматургия.

При изучаване на езика на сценария е необходимо да се излиза от положението, че, първо, сценарият е *литературно* произведение, че кинодраматургията върху основата на органическата и дълбока връзка с нашата действителност се развива във взаимодействие с другите литературни видове, обогатявайки се от техния огромен опит на езиковото живописане чрез словото; и второ, сценарият е *особен* литературен вид, словото в него — и в описанието, и в речта на персонажа, трябва да се употребява с ясна представа не само за това, кое сродява сценария с театралната пиеса и с белетристиката, но и за това, кое го отличава от тях.

Сценарий — пиеса — проза

Сценарият, художествената проза и драмата като различни литературни видове обладат това общо свойство, че във всеки от тях образът се създава чрез словото. „Основен материал на литературата се явява *словото*, което оформява всички наши впечатления, чувства и мисли — писа М. Горки, — литературата, това е изкуството на пластическо изображение чрез словото.“¹

В художествената проза словото се явява единственото средство да се направи чувствено нагледен характерът, пейзажът и т. н. А сценарият и пиесата са предназначени за по-натъшното им осъществяване в конкретно-зрителна форма.

Киносценарият разкрива пред нас събитията в тяхното непосредствено извършване, в сегашно време. В сценария непосредствено се извършва действието — и в това е неговата основна разлика от прозата, където чрез разказа на автора събитието се показва на читателя вече като станало. С други думи на прозата е свойствен епичният строй, а на сценария — драматичният. В това отношение сценарият се сближава с пиесата, където образът на човека се създава не описателно, не в авторско изложение, където персонажът трябва изцяло да се разкрие чрез своите постъпки.

¹ М. Горький. О литературе, „Сов. лит.“, 1934, стр. 112.

Посочвайки ни тази съществена разлика между романната и драматургическата форма, М. Горки пише: „Песата е драма, комедията е най-трудната литературна форма — трудна за това, че писателите изисква всяка действаща в нея единица да се характеризира и словом, и делом със собствени сили, без подсказвания от автора. В романа, в повестта хората, които изобразява авторът, действуват при негова помощ, той през цялото време е с тях, той подсказва на читателя как трябва да ги разбира, обяснява му тайните мисли, скритите мотиви в действията на изобразяваните фигури, нюансира техните настроения чрез описания на природата. На обстановката и въобще през цялото време ги държи върху нишките на своите цели, свободно и често незабележимо за читателя — твърде ловко, но произволно управлява техните действия, мисли, дела, взаимоотношения, грижейки се всячески да направи фигурите на романа художествено най-ясни и убедителни.

Писателите не допускат толкова свободно вмешателство на автора, в пиесата неговите подсказвания на зрителя се изключват. Действащите лица в пиесата се създават изключително и само от техните речи, т. е. от чисто речовия език, а не от описателния.“¹

Отликата на кинодраматургическото произведение от произведението на художествената проза особено нагледно се показва при екранизацията на роман или повест. Така в „Чапаев“ на И. Фурманов, в „Млада гвардия“ на А. Фадеев широко авторско вмешателство в изложението на обективния ход на събитията се явява средство, с помощта на което описанието на конкретните постъпки на персонажа, обширните коментари, спомените, изложението на биографията на героите, лирическите отстъпления се свързват в цялостна картина с единно вътрешно движение. В процеса на екранизацията тези произведения добиха драматургически израз събитията получиха в сценария непрекъснатост във времето, цялостност, компактност по отношение на мястото на действието. Всички линии на сюжета бяха свързани около един конфликт, героите се характеризираха „със собствени сили“, без широко авторско вмешателство.

Но задачата на сценаристите не се заключава само в драматизацията — иначе те биха превърнали романа в обикновена драма, пригодна само за постановка на сцени, но не на екран. Екранизацията на романа не е равнозначна на неговата драматизация. Защото приспособяването на пиесата за екран — това е също такъв творчески процес, както и преработката на романа за сценарий.

Общото свойство на сценария и пиесата (драматургическият строй) произлиза от общото свойство на театъра и кинематографията: и тук и там се демонстрира действие, събития, които се извършват непосредствено пред зрителя. Но сценарият значително се отличава от пиесата, доколкото киното и театърът облаждат също така и различни свойства.

В началния период от съществуването на кинематографията, когато тя още не бе разкрила собствени изразни средства, кинокартините се създаваха често пътя чрез просто заснемане на театралните спектакли. Но при това се получаваше само копие, безжизнена репродукция на спектакъла, който се лишаваше от театрален ефект и не придобиваше кинематографическа изразителност. Тук нямаше широк показ на средата, не се прилагаха монтажът, ракурсите, многоплановото построяване на кадъра, с една реч, ония изразни средства на киното, които могат да покажат обширни пространства и интимни подробности, което и прави киното сходно с литературата. Такъв филм, който използваше само изразните средства на театъра, не се явяваше произведение на киноизкуството, тъй като беше лишен от живописно повествователния израз, свойствен на киното.

В историята на театъра е известен случай, при който стана обратното: при постановката на пиеса режисьорът (С. Айзенщайн) се втурна в изобразителната сфера на киното, безуспешно опитвайки се да използва широтата на показа, присъщ на екрана.

Единствената форма за разкриване на съдържанието на пиесата е диалогът, в пиесата не може да се нюансира настроението, вътрешното преживяване на героя посредством авторско изложение, описание на природата, обстановката и т. н. Сценарият съдържа диалог, но на него е също така свойствен и описателният език. В сценария е възможно много по-голямо, пряко вмешателство на автора в развитието на действието, в него има възможност да се нюансира вътрешното състояние на героя с картини от природата, с широк показ на жизнените обстоятелства.

На сценария е свойствено и драматургическото, и епическото повествователно начало. Сценарият е техен синтез. Ползвайки се от изречения на Белински, можем да кажем, че макар кинодраматургията и да е примирение на противоположни елементи — епичност на изречението и драматургическо начало на драмата, — въпреки това тя не е нито епопея, нито драма, а нещо трето, свършено ново и самостоятелно, макар произлязло от двете първи.

Ремарката в сценария

Благодарение на описателно-живописното начало кинематографическото действие е по-богато от сценическото по своите възможности да разкрива реалната обстановка, олицетвената среда, бита.

Като сравним например пиесата на К. Симонов „Руският въпрос“ с едноименния сценарий на М. Ром, можем нагледно да се убедим в това, как се ползват сценаристът и режисьорът от възможностите за много по-богато кинематографическо действие при екранизацията на една театрална пиеса.

Запознавайки зрителите чрез средствата на кинематографическия показ с обстановката в съвременна Америка, М. Ром подсилва с нея социалната характеристика и на положителния, и на отрицателния персонаж. Зрителите още не са видели самия Макферсон, но на екрана във всички подробности и детайли е широко показано неговото окружение — редакцията на вестника, където се подготвя материалът за неговите 38 вестника, които троят с

лъжлива пропаганда съзнанието на милиони американци, където непрекъснато шумят машини, където хората са превърнати в механизми, където цари атмосферата на бездушни и безчовечност. Така чрез облика на редакцията е дадена експозицията на Макферсон.

Темата за „двете Америки“ във филма се усилва чрез смелото вмъкване на кадри от кинохрониката, чрез съпоставката на небостъргачите и confortните вили на богатите с мизерните бордеи на обикновените хора, на паметника на свободата с картини на разгонване на жени и старци от полицията. Такова публицистическо отстъпление е органическо за картината и въобще е свойствено на природата на киното. Така в картината „Млада гвардия“ след сцената на екзекуцията на младогвардейците режисьорът показва победоносния марш на съветските войски на запад, към Берлин, забиването на знамето на райхстага, свързвайки подвига на своите герои с общата крайна победа, за която те са отдали своя живот.

М. Ром широко използва възможностите на киното и за по-ярка характеристика на Смит. Пиесата завършва с решителните думи, с които Смит изразява своята готовност да започне борба против Америка на Макферсоновици. А във филма е разказано нечосредствено, че той е вече в предните редици на милионите борци за мир — на екрана ние го виждаме пред многохилядна аудитория и с очите си наблюдаваме как се разгаря борбата между двете Америки.

Умелото описание на обстановката, на картините на природата в сценария не забавя развитието на действието, а го обогатява. Да си спомним за пример епизода от филма на А. Довженко „Мичурин“. В мразовит януарски ден помощниците на Мичурин кладат в градината огньове, за да опазят младите насади. От къщи в градината влиза Мичурин. Той е без шапка, смазан от скръб. „Свалете шапки, Ленин умря“ — казва той на своите другари. И веднага след това на екрана се сменят картини от природата — величествено плаващи облаци, планински върхове с вечни снегове.пейзажът подчертава значителността на момента, състоянието на Мичурин и изразява неговата мисъл за величието и безсмъртието на Ленин.

Поради самата природа на киносценария ремарката в него е по-широка, по-разпространена от театралната ремарка. И тук разликата е не само количествена, но и качествена, защото в сценария ремарката не само уточнява възрастта на действащото лице, неговия костюм, основните детайли на обстановката, но и изпълнява много по-важна функция — тя развива действието. Ето защо сценаристът трябва да описва не конспективно пейзажа, обстановката, а да създава картина, която може да се види и сHEME. „Природата не е описана, а живее у нашия велик художник“ — пише Г. Плеханов за пейзажа в произведенията на Л. Толстой. Ремарката в сценария в пределите на драматургическия строй трябва да се приближава към белетристичката.

В сценариите на най-добрите съветски филми ремарките не просто описват, а рисуват пейзажа, обстановката, в която се развива действието. Ето как започва сценарият на „Срещния“:

„Нева. Предутринна мъгла над реката. Водата сякаш спи, заливайки гранитния бряг. Над лодката е застинал многотонен кран.

Тъмнеят заводските корпуси. Големите им прозорци едва блещукат със стъклата си.

Мъглата се стеле над покривите на къщите. . .

Тиха, безлюдна улица. Сякаш за да подчертае тишината, прозвнява някъде ранен трамвай, прогърмява камион.

Прозорци на долния етаж. В един от тях нечия ръка отдръпва завеската. Бабичка посреща настъпващия ден.“

Операторът получава ясна задача за снимка на този утринен градски пейзаж; и природата, и градът, и човекът получават в ремарката ясен пластически израз, в нея е колоритът на първите кадри на бъдещия филм и ритъмът, в който се започва повествованието.

Изобразителното решение е предопределено например и от такава ремарка в сценария „Чапаев“.

„В гората е тъмно. Трополят копитата на конете. . . Конниците вървят мъгчаливо. Като в сън проплуват брадатите лица на едрите казаци.

Шесторка сити коне тегли оръдие. И сякаш приключвайки процесията, тежко пълзи броневик.

И отново тихо.

В тъмнината се движи бялата колона.“

Указанието „Като в сън проплуват брадатите лица на едрите казаци“ подчертава тайнствеността на обстановката, подготвя за възприетия следващия кадър, в който ние ще видим спящите чапаевци, а бялата колона и тъмнината, контрастирайки, усилват чувството на неспокойство, тревога.

В двата примера ние откриваме именно кинодраматургически ремарки, които помагат на оператора да дадевярно изобразително решение на сцените, развиващи драматургията на филма.

За актьора ремарката покрай ясното описание на пейзажа, обстановката трябва преди всичко да разкрие вътрешния смисъл на диалога, да изясни подтекста на репликата.

Ето например как помагат на актьора ремарките в сценария на М. Смирнова „Селският лекар“. Младата лекарка Казакова по пътя към мястото на своята нова работа се запознава в автомобил с агронома Поспелов. „Целият облик на Поспелов отразяваше увереност и спокойна сила. Стопанин — помисли си Казакова, чувствуйки удоволствие от неговото присъствие, но изведнъж, опомняйки се, направи лицето си вежливо и равнодушно.

— Здравейте — сухичко каза тя и се извърча. . . На свой ред той забеляза нейната привлекателност, но не се изплаши като нея, а се зарадва на приятния случай да прекара с нея времето на пътуването. Машината тръгна.“

Персонажите разменят само по една дума, но колко определено е по смисъл, по интонация това „Здравейте“ благодарение на ремарката, раз-

¹ М. Горький. О литературе, „Сов. лит.“, 1931, стр. 131—132.

крива вътрешното състояние на героите. На нас са ясни техните отношения.

М. Смиринова още по-пълно използва ремарката на задълбочаване мисъла на диалога в сцената на запознаването на Казакова със стария лекар Арсенев. Дватама се срещат един друг нащрек: Казакова — напласена от слушаните още по пътя легенди за суровостта на Арсенев, той пък се отнася към нея студено, спомняйки си несполучливата работа на нейния предшественик, също младия лекар Тьомкин.

— Здравейте, другарю Арсенев! Идвам при вас! — казва тя зад хано, качвайки се по стълбата... — Разрешете да се представя: доктор Казакова, изпратена при вас от райздравотдела. Моля вашата обич и благоразположение. — Последната фраза тя произнася може би прекалено бойко...

Очите на Арсенев подозрително се присвиват. Той с удоволствие разглежда Казакова и студено се покланя:

— Много ми е приятно. А що се отнася до обичта и благоразположението за съжаление това от мене не зависи... Простете, не дочух, вашето име и презиме?

— Ой, аз пък не успях още да ви го кажа. Моята фамилия е Казакова, а аз се казвам Татьяна Николаевна — с неестествен глас чурулика Казакова, с ужас чувствайки, че казва не което трябва и не както трябва.

— Благодаря — продължава да издига ледените блокове Арсенев. — София Савишна, покажете на Татьяна Николаевна нейната обител. Утре в осем ви чакам в болницата. Моите почитания. — Той величествено слиза по стълбата и взема повода от София Савишна.

Когато Казакова за пръв път обхожда с Арсенев болничните зали, тя свивка и преминава в контраатака:

— Мъжка — казва Арсенев с тайна гордост. Той гледа Казакова, търси у нея възторзи и не намира.

Казакова смята, че това е нормално. Тя прокаква своята носна кърпа по подпрозоречната дъска (жест, усвоен от един стар професор), разглежда дали е чиста кърпата...

Кърпичката е чиста, но какво нахалство!... Арсенев потъмнява.

В приведените примери ремарката не дублира репликата, но я допълва, развива, показва на актьора как трябва да я произнася, подсказва в съответствие със „сквозное“ действие поведението пред апарата преди и след дадената реплика. Пълнотата на драматичната сцена, развитието на действието се достигат в сценария от единството на репликата и ремарката.

И така, ако съдържанието на ремарката може да се снима от оператора, да се играе от актьора, да се поставя от режисьора, тя ще удовлетворява и читателя, тя и ще се чете, т. е. образът в сценария ще се създава не схематично, няма да се преразказва, а ще се рисува чрез словото и безкрайните възможности, които то дава на кинодраматурга.

Репликата в сценария

Главно средство за създаване на образа в сценария е диалогът. Репликата чрез устата на актьора донася до милиони зрители мисълта на автора, идеята на сценария. Усъвършенствването на майсторството в кинодраматургията трябва да бъде насочено към това, че всяка дума на персонажа да бъде заредена с енергия, да разкрива неговата воля, темперамент. Без живия диалог не може да бъде разкрита в сценария дейността на съвременния герой, неговата огромна съзидателна работа за построяването на комунизма.

Игнорирането на словото, опитът то да се подмени с други изразни средства — това е отстъпление от принципите на социалистическия реализъм в кинодраматургията. Указанията по този въпрос, които се съдържат в статията на „Правда“ за грешките във филма „Човек върви по следата“, имат дълбоко принципиално значение за цялата кинематография. Отсъствието на диалог в този филм „Правда“ квалифицира като движение назад: „След като кинематографът се обогати с могъщото изобразително средство — звука, след като от екрана прозвуча живата човешка реч, странно е да се види филм, който ни възвръща към времената на нямото кино. Създателите на филма са тръгнали по най-лекия път: нека живите хора, които действуват в картината, в пълно безмълвие да размахват ръце и беззвучно да мърдат устни. Вместо тях всичко ще каже невидният диктор.“ Вън от словото няма човека, неговата деятелност, общението му в колектива с другите хора.

Изказванията на представителите на революционно-демократическата литература за езика съдържат в себе си дълбок смисъл, вникването в който има огромно значение за работата на сценариста над словото. Да си припомним забележителната мисъл на В. Белинский за художествените възможности на словото, за неговите неизчерпаеми средства да разкрие замисъла на автора. „Поезията — писа той — се изразява в свободното човешко слово, което е и звук, и картина, и определена, ясно изказана представа. Затова поезията включва в себе си всички елементи на другите изкуства, като ползува изведнъж и неразделно всички средства, които са дадени поотделно за всяко от другите изкуства.“¹

Класиците на руската драматургия дадоха пример за това, колко дълбоки мисли е възможно да се предадат чрез словото в диалога. Богатството на идейното съдържание на техните произведения се разкрива чрез самобитна форма, съвършена по умелото използване на съкровищата на общонародния език и по своята сеничност.

Ненадминат майстор на словото, образец на нашите драматурзи си остава Горки. Съдържанието на Горкиевите пиеси е огромно, в тях е разкрита цяла галерия от човешки характери, в тях героите утвърждават новите идеали на живота, излизайки на сцената със страстния Горкиев призив: „Човек — това звучи гордо!“, „Стопанинът е този, който се

труди.“ Няма предел в упознаването дълбочината на съдържанието на Горкиевите произведения. Всяко тяхно прочитане ни заставя отново да се вълнуваме, да намираме все нови нюанси, интонация, да се углъбяваме в смисъла на казаното слово.

Съветските кинодраматурзи се учат от великия майстор на драматургията чрез словото на персонажа да предават неговата мисъл, да разкриват стремежа, да разбулват вътрешното състояние, да правят словото истински носител на действието, на борбата. Забележителен пример в това отношение е сценарият на филма „Великият гражданин“. Във всяка дума на болшевику Шахов има действие, страстна борба за тържеството на идеите на нашата партия. В словесните дубои на Шахов с враговете на народа няма нито един неутрален израз — всяка дума обличава зрителя с положителните герои, предизвиква чувство на омраза към враговете на партията. Идейното съдържание на сценария е определило и характера на диалога в него.

На дълбокия реализъм, на жизнеността на образите в този и други прекрасни съветски филми способствува това, че в тях словото изразява характера на героя. Ако на сценариста е ясен героят, то и словото, което той поставя в неговите уста, никога няма да бъде притиснително, а винаги точно, персонажът ще заговори свободно и ще се представи пред зрителя именно такъв, какъвто го е замислил неговият автор. А. Н. Толстой писа, че той може да застави своя герой свободно да говори, да действува само след като е уловил неговия жест, след като постигне неговото вътрешно съдържание.

Ето тази слава на репликата, която изразява вътрешното състояние на героя и външния жест, движението, е особено важна за кинематографа. В повестта на Д. Фурманов фразата „Чапаев никога не отстъпва“ се произнася някъде случайно и от автора. Във филма обаче тя се произнася от самия Чапаев, отблъсквайки с картучен огън притискащия го враг. Сцената имаше огромна сила на въздействие, репликата влизаше в съзнанието неразривно от нейния пластически израз. И не случайно тя стана крилата — не един войник от Съветската армия мислено я повтаряше в дните на тежките боеве. Така зареденото с огромна енергия слово, слято с любимия образ, стана „пълководец на човешката сила“.

Зрителите за дълго време запомниха и друга реплика на Чапаев: „На туй, което сега казахте, да плюем и да забравим, сега слушай как аз ще командвам.“ Ако я беше казал друг персонаж, тя не би се запомнила. Но тази фраза, хвърлена на „военниците“ от самородния талант, от даровития пълководец, излязъл от народа, предизвиква радостната усмивка и горещото одобрение на зрителите. Това може да каже само Чапаев. Репликата е изразила характера, сляла се с него, тя развива „сквозное действие“ на този образ.

Идейният ръст на съветската кинодраматургия е неразривно свързан с ръста на майсторството, с усъвършенствването на езика на сценария.

Работейки над втория вариант на сценария и филма „Млада гвардия“, Сергей Герасимов в съответствие с указанията на партийната критика отдели особено внимание на образа на болшевику Проценко и на неговата роля в ръководството на нелегалната борба на младогвардейците. Раждаха се нови епизоди. Новата сцена на срещата на Проценко с Люба Шевцова беше отначало безжизнена, сива, не можеше да развълнува зрителя. Тя беше изолирана от окръжаващата обстановка, като че ли наоколо не ставаше нищо; в сцената нямаше достатъчно общуване между персонажите — Люба почти мълчаливо изслушваше наставленията на Проценко и излизаше; и най-после езикът на Проценко, сух и реторичен, не разкриваше неговия характер, атмосферата, в която ставаше действието. Тази сцена не задоволяваше Сергей Герасимов и той продължаваше да работи над нея. В новия вариант почти отново внимателно преписаният диалог стана истинско средство за общуване, за развитие на отношенията на персонажите, за тяхната задълбочена характеристика. Сцената се оживи от това, че беседата се прекъсва от телефонен звън. И самият телефонен разговор, и тонът, с който Проценко отговаря на някого, който е изпаднал в паника поради евакуацията на града, рисува реалната обстановка, характеризира издръжливостта на Проценко и добре допълва неговите съвети към Люба как трябва тя да се държи в създадената обстановка. Разговорът на Проценко и Люба се изпълва с живи интонации. Люба вече не остава пасивна, диалогът става по-живен, активен, езикът на Проценко — по-образен. Сега в думите на Проценко за условията, в които Люба ще трябва да живее, се рисува ярката картина на обстановката. „Тази работа ще бъде свързана с постоянен риск — казва той на Люба, — тя изисква не само смелост, а и хитрост, находчивост. Ще ти се иска да плачеш, а трябва да се смееш. Ще работиш между немци, нашите хора ще те презират. Това е тежко, много тежко. Ако не издържиш, изгървеш една дума...“ В първия вариант на сцената Проценко рисува трудностите в най-общи думи: сега те са конкретни, осезаеми, във всяка негова дума има действие, постъпка, състояние.

В резултат от това усъвършенствование на диалога сцената стана по-значителна, по-правдива и постави точни задачи на актьорите.

Работата над езика на сценария е първостепенна задача при по-нататъшния ръст на кинодраматургията и на цялото киноизкуство. Съветските кинодраматурзи решават тази задача, въоръжени с гениалните изказвания на другаря Сталин за езика, за неговите функции в развитието на човешкото общество. Огромна роля за развитието на литературата играе указанието на другаря Сталин за това, че „езикът, бидейки оръдие за общуване, се явява заедно с това и оръдие на борбата и развитието на обществото“. Тези думи придобиват особено значение за драматурга и сценариста, които създават в своите произведения образа върху основата на драматическия конфликт чрез общуване, борба и развитие на отношенията на персонажите и които използват за тази цел като основен материал езика на действащите лица. Установките на другаря Сталин за езика дават правилна перспектива за изучаването и своеобразието на езика на киносценария, за неговата специфика, помагат за по-нататъшния ръст на кинодраматургията по пътя на социалистическия реализъм.

¹ В. Белинский, Избр. соч., ГИХКЛ, 1947, стр. 162.

ГЕРОИЧНА КОРЕЯ НЯМА ДА ПРОСТИ НА АМЕРИКАНСКИТЕ ЛЮДОЕДИ!

„Аз ще умра. Но за мен ще отмъсти моят народ! Вие не ще се измъкнете живи от тук!“ Тия безстрашни и горди думи са казани от корейското дете Ким, изправено пред дулата на американските людоеди, във филма „Млади партизани“. Тия думи изразяват огромната патриотична сила, с която корейският народ води борба за освобождаване на своята родина, нападната от американския империализъм.

Пет години американските империалисти, колонизирайки Южна Корея, подготвяха завладяването на Северна Корея, за да я превърнат в трамплин на нова световна война. В сметките на американските стратегии Корея трябваше да стане един от важните източни подстъпи на войната срещу Съветския съюз — крепостта на световния мир, срещу Китайската народна република — източен форпост на мира, срещу свободолюбивите народи.

Американските империалисти тръгнаха в корейската война с тъпа самонадеяност. В печата на Хърст и Маккормик, в цялата преса на американските тръстове, с присъщо на съвременните наследници на Хитлер лекомислие завършването на военната операция се определяше за края на 1950 г. Агресията беше организирана отдалече, с огромни сили, с цялата военна техника на американската индустрия. През май 1950 год. членът на мозъчния тръст на американските конгресмени, организаторът на войната Джон Фостър Дълес произнесе войнствена реч. Застанал на линията на 38 паралел (навярно това е трябвало да представлява мистичен символ на американския суверен агресор!), обръщайки се към готовите за поход войски, той заяви: „На вас не може да се противопостави никой, дори и най-силният противник.“

Организаторите на войната подценяваха силата на корейския народ, силите на защитниците на мира. Отговорът на високомерните думи на Дълес бе даден от корейския народ наскоро, когато месец след това освободената от великата Съветска армия корейска земя бе вероломно нападната от американските империалисти. Корейският народ, воден от своята Партия на труда, се вдигна на свещена освободителна отечествена война, за да отстои свободата, независимостта, честта на своята ро-

дина, да отстои делото на мира. Година и половина се води борбата на народа срещу людоедите. В тази година и половина прехвалените американски генерали бяха бити от корейския народ. Американските самолети, американските танкове, американската военна техника заедно с американската стратегия и стратегии се изхабяват, разбиват се в героичното съръе на корейския народ. Корея устоява срещу агресията. Тя устоява на варварските офанзиви и нападения по въздуха, на всички атаки, преведени с най-жестоките средства на унищожението, на американската техника, химия и бактериология. Американският империалистически людоед надмина по своята жестокост злодеянията на своя предшественик — хитлеристкия людоед. Но той не сломи корейския народ. Съвременният людоед може да има само съдбата на своя предшественик. Корейският народ показва каква невъобразима сила притежава народ, който брани своята свобода, независимост, мира. Героичната корейска народна армия, подкрепяна от китайските доброволци, нанесе тежки удари на американската армия и на нейните помагачи.

Особено място в борбата против американската агресия заемат и по силата на своя героизъм, и по своя размах, и по своето бойно значение корейските партизански отряди. Във временно окупирани от американския агресор области се вдигнаха вдъхновено на борба всички корейски хора, възрастни и младежи, девойки и юноши. Няколко дни след подлото нападение вождът на корейския народ Ким Ир Сен се обръна към населението в окупирани територии с думите: „Да превърнем партизанското движение във всенародно движение за борба против ненавистния враг на корейския народ. Нека повишим омразата си против врага, безпоощадно да го унищожаваме.“

Партизанското движение в Корея стана действително всенародно движение. В неговия авангард стои и се бори прекрасната героична корейска младеж. Повече от 70% от бойците в партизанските отряди са младежи. Партизанските отряди представляват огромна, громяща врага сила. Тясно свързани с народа, те осуетяват движението на вражеските войски, разрушаваха и разрушават жп. линии в тила на американските окупатори,

вдигат във въздуха складовете, арсеналите, прекъсват съобщителните връзки. Партизанското движение в Корея е така всенародно, че то обхваща и юношите, и децата на корейския народ. Пионерите, възпитани от съюза на демократическата младеж, се борят срещу врага с най-разнообразни средства — от разпространението на позиви до борбата с оръжие в ръка.

... В едно малко околийско градче, подложено на американската окупация, изпъква като апотеоз на народната съпротива героизмът на група юноши, участващи в борбата за свободата на своя народ — такава е въздухащата повест, която ни разказва корейският филм „Млади партизани“. Такова корейско градче може да се намери по цяла Корея — с нейните страдания, но и с нейната борба.

Филмът, изработен в средата на борбата в Корея, ни дава документален материал за варварския и людоедски образ на американските окупатори. Като предизвикателство към човешката съвест на свободолюбивите хора звучат думите на американския комендант на малкото корейско градче: „От днес вие започвате да живеете свободно и щастливо.“ Тези думи не предизвикват радостната оация на жителите на градчето, към които са отправени, защото те вече добре познават американската свобода и щастие по американски начин.

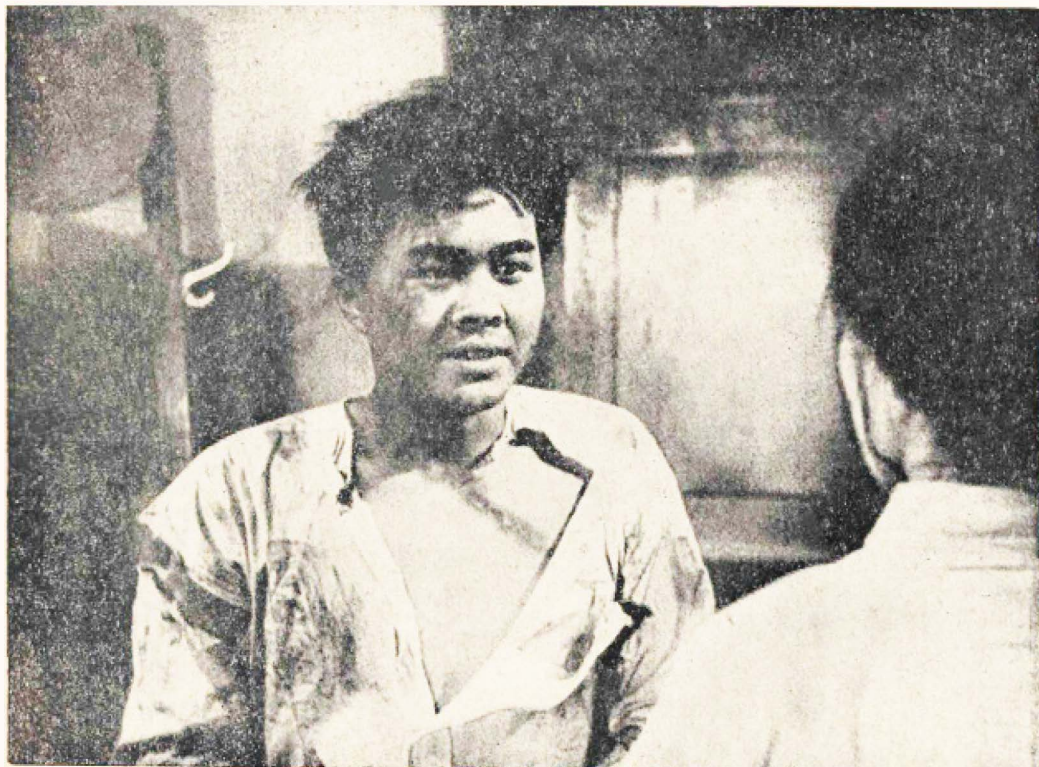
Американска свобода?! — В началните сцени на филма е показан нейният действителен и — именно затова отвратителен — образ. С потрепващи епизоди е даден „свободният“ и „щастливият“ живот по американски. Американските наемници плячкосват града, ограбват курниците, нападат жените, избиват кърмачетата, откъснати от ръцете на майките им.

Американско щастие?! — То е представено в неговата ужасяваща голота във въздухащата сцена на филма „Млади партизани“. Империалистическите янки връщат земите на местния земеделец, който е грабил населението като неограничен феодал. Под империалистическите звезди на американското знаме той сега продължава и засилва експлоатацията, организира терора над населението.

Американска свобода?! Американско щастие?! — това значи масови арести, масови разстрели на стотици и хиляди мъже, младежи, жени с пеленачета на гърди. Американските палачи ги разстрелват от упор. Това са сцени, които ни връщат към хитлеристкото варварство в Русия, в Украйна, в Белорусия, в Полша. Американските людоеди надминаха по своето варварство и своя цинизъм хитлеристкия варварин...

Всред тоя мрачен фон на американски бомбардировки, на изстребление, на човекоубийства, вършени от окупатора, израстват образите на младите партизани, на борещия се корейски народ. Незабравими образи! С особена сила се налага образът на корейската майка във филма „Млади партизани“. Майката може да носи името Ли или всяко друго име — в нейния образ израства майката на корейската младеж. Когато пред нейните очи американският палач се готви да убие сина ѝ, тя казва: „Моят син е комунист, той не се бои от смъртта. Вие знаете, че той е прав, и се боите от правдата. Може да се разправите с него. Но знайте, аз се гордея, че съм възпитала такъв син — смел, мъжествен и предан на своята родина.“ Заедно с майката Ли целият корейски народ е горд със своите синове. Когато палачите убиват сина и майката, техния героичен път продължава малкият син Ли. От малкия пионер израства страшен, героичен отмъстител. Пред очите на зрителя постепенно расте съзнанието на юношата, който е видял свободата — филмът ни връща назад, за да ни покаже прекрасния мирен живот, благата, които е дал той на народа преди нападението на задокоеанските варвари. Ли е видял сега и ужасния образ на окупатора. Ли — това не е вече собствено, единично име. Ли — това е многобройното име на корейските пионери-младогвардейци, които се вдигат на борба, които участват в партизанската дейност на корейския народ. Младите отмъстителни разрушават тила на врага. Те поддържат духа в сред населението, разпространяват позиви, вдъхват надежда за победата.

„Нашата армия ще се върне“ — тия думи, които се явяват по стените на града редом до официалните американски комуникета, поддържат духа в населението, вдигат го на борба. Юношите-партизани прекъсват съобщителните връзки, изнасят оръжието на окупаторите и го предават на партизаните в планината, освобождават арестуваните,



Кадръ из корейския филм „Млади партизани“.

СЪВЕТСКИЯТ ЦИРК НА ЕКРАНА

Славата на съветския цирк се носи по целия свят. Изумителните постижения на арената и високо под цирковия купол възпитават у зрителя чувство на смелост и безстрашие пред всякакви трудности. Значението на цирковото изкуство за възпитанието на широките народни маси е извънредно голямо. Цирковият амфитеатър най-редовно се изпълва с публика от най-различни възрасти и различни професии. В Страната на съветите цирковото изкуство е било оценено още от Ленин. Положени са били най-големи грижи от Партията за подобряване на цирковата програма. Всички номера, които са имали упадъчен характер, са били изхвърлени. От останалите подобрани атракции, представляващи здравето руско наследство, новите съветски артисти са създали изпълнения, които излъчват сила, жизнерадост, оптимизъм, които възпитават решимостта на съветския човек да построи комунизма.

Академик Тодор Павлов казва за съветското цирково изкуство: „Като дете и юноша намирах хиляди поводи и хитрости да посещавам цирковете, но не можах да намеря достатъчно аргументи против клеветите и глупостите, които обикновено културни уж иначе люде обичат да съчиняват по адрес на това изкуство. Трябваше най-сетне да поживея в Москва, за да се убедя окончателно, че цирковото изкуство е също една необходимост за истински културния и напредничав човек. С руски работници, професори, академици и политически отговорни дейци съм посещавал доста често съветските циркове... и всякога съм се връщал с повишено самочувствие и с рояк мисли в главата за силата, красотата, гъвкавостта и издръжливостта на човешкото тяло, за изобретателността, подвижността, съобразител-



Из филма „На цирковата арена“.

които американските людоеди водят на разстрел. Така страница след страница се разкрива героичната борба на корейския народ.

Събитията, показани във филма, са документи. В образите на групата пионери-отмъстители са показани епизоди от героичните подвизи на нелегалната организация, която носи името на организацията на съветската младеж от романа на Фадеев „Млада гвардия“. И врагът е същият нагъл наследник на хитлеристките палачи. Корейската „Млада гвардия“ възпита такива герои като девойката Тьо Ок Хи, която пише в своя дневник: „Участвах в много боеве. Днес е мразовит ден. Краката ми измръзнаха, но аз не чувствавам студа в огъня на боя. Без да гледам трудности и лишения, аз ще се боря докрай за свободата на родината и народа като героичната съветска девойка Зоя.“

Такава младеж създаде корейският народ — младеж, способна да живее, да се бори и да мре за свободата на своя народ против империалистическия хищник, учейки се от опита на съветската младеж.

Партизанската борба продължава и сега в тила на окупаторите. На 30 ноември партизанският отряд „Смърт на американските окупанти“, в който участват младежи, подобни на Ли и Ким от

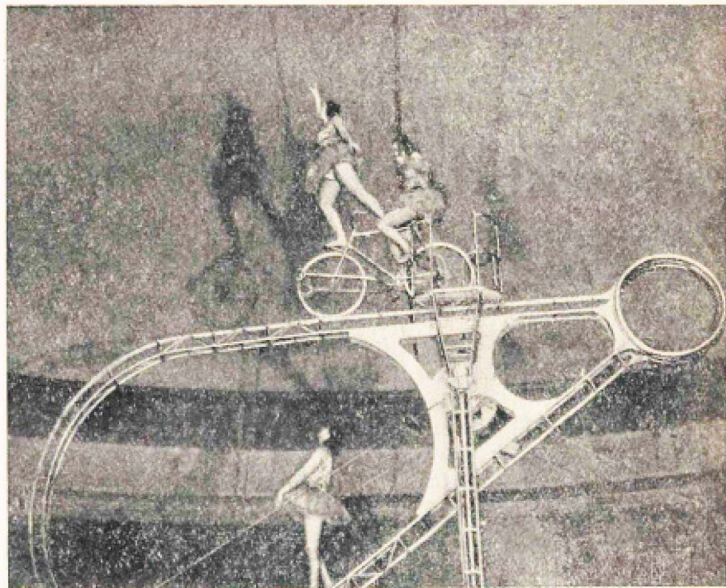
ността и инициативността на човешкия ум, за ония отношения на непринуденост, човечност, простота и волност, които така щастливо се раждат и цъфтят в цирковото изкуство.“

Новият съветски цветен художествено-документален филм „На цирковата арена“ дава възможност на нашия зритель да види и почувствува силата на благородното съветско цирково изкуство. Филмът е произведено на Централната студия за документални филми. Автор-режисьор е Леонид Варламов.

Нашето цирково изкуство, което решително се освобождава от всякакви западни влияния, тръгна по нов творчески път, по пътя на съветското цирково изкуство. Българските циркови артисти изучават огромния опит на съветския цирк и се стремят да го прилагат в работата си. В тая насока филмът „На цирковата арена“ ще им помогне да повишат своята квалификация и да тръгнат още по-смело по пътя на другарите си от съветския цирк. Филмът ще култивира у нашия зритель още по-голяма любов към цирковото изкуство и ще го направи още по-зискателен към българските циркови артисти.

Филмът започва с общ парад на артистите, които участвуват в цирковото представление. Огромният зимен цирк е изпълнен с публика, която горещо аплодира артистите. Приятна душешевна атмосфера е създадена в красивата циркова зала

Зареждат се един след друг номера, които възбудват и възхищават с изящното изпълнение на артистите. Показана е програма на празнична красота, сила и ловкост. Партерната акробатика е застъпена с най-добрите образци (групата на Ив. Федосов, жената с каучуково тяло В. Демина, гуцулите Анна и Франко Микитюк, Вл. Довеико и др.). Въздушната акробатика с най-сложните видове баланс на тел, стълба, летящо тяло и др. привличат вниманието с изпълнението на изумително трудни трикове (групата Цовкра от Дагестан, Е. Милаев, заслужилите артистки сестрите Кох и др.). Конният цирк е на голяма висота. Демонстрациите на ездачите показват изключителната съветска школа, с която са се славили съветските кавалеристи (джигитите от Туркмения, народната артистка на Узбекската ССР Лола



Из филма „На цирковата арена“.

Ходжаева и др.). Показани са фрагменти от програмата на илюзиониста Кио.

Голямо и заслужено място заема във филма програмата на най-добрите съветски укротители на хищни зверове. Руските дресьори открай време са разнасяли славата на родината. Тяхната школа е усвоена, доразвита и носи още по-големи успехи на днешните изпълнители, защото сега се основава на научните открития на академика Павлов. Зрителият се любува и на работата на старшия дресьор М. Анисимов с неговите 16 коня, на засл. артист на РСФСР Ив. Лери с неговите грациозни коне, на бившия миньор Ив. Рубан с мечки и лъвове, на В. Филатов с неговия „Мечи цирк“. Във филма е показано забележителното изкуство на първата жена-звероукротителка на арената на съветския цирк засл. артистка на РСФСР Ирина Бугримова с нейната група дресирани лъвове. В края на филма е показано изкуството на спечелили народна слава дресьор, народния артист на РСФСР Вл. Дуров и неговия брат засл. артист на РСФСР Ю. Дуров.

В заснетата програма са показани разнообразни жанрове на съветското цирково изкуство. Артистите от различни националности на Съветския съюз демонстрират във филма изкуството си, което води началото си от традиционните народни игри, състезания, празници.

Във филма са показани редица циркови номера, които не подлежат на описание. Те трябва да се видят, за да се увери човек какви постижения са завоювали цирковите артисти при съветската власт, какви възможности за развитие може да има за изкуството при социализма.

В номерата на съветския цирк и дори в най-сложните трикове няма никакъв признак на напрежение, никакъв намек за сензация, за страх от „опасното“, което е характерно за капиталистическия цирк. Никаква „игра със смъртта“ и обтагане нервите на зрителите. Напротив, всичко извиква у зрителя възхищение от уметелата работа на дресьора, от академично изработените атракции в партера или високо под купола.

Операторите М. Ошурков, С. Семенов и Е. Мухин са успели майсторски да покажат красотата, смелостта и високата техника на прекрасните съветски циркови артисти. От обектива не се е изплъзнал нито един трик, нито момент (напр. умело е показана главомайващата височина, на която играят артистите Чернега и Разумов, и зрителят може правилно да оцени сложността на номера).

Филмът „На цирковата арена“ е забележително постижение на съветската документална кинематография. А изключително успешното оцветяване позволява на око да види и да се наслади от богатите багри на костюмите. Камерата със своите големи възможности е показала убедително небивалия разцвет на съветското цирково изкуство, което насажда у зрителя високото чувство на социалистически патриотизъм.

За нашия трудещ се народ филмът ще бъде наистина незабравим културен празник.

МАРИО КИРОВ

ПОСТАНОВКАТА И ИГРАТА В „УТРО НАД РОДИНАТА“

Положителното политическо и естетическо въздействие на няколко художествени филми след одържавяването на родното ни киноизкуство говорят за неговия правилен реалистичен път на развитие. Младото ни киноизкуство все по-определено се насочва към отразяване на значителни обществени явления, на герои близки и любими на трудещите се. По този начин въпреки своите неукрепени още художествени традиции то дава своя ценен дял в общия наш идеологически художествен фронт.

Това идейно-художествено въздействие на последните наши игрални филми говори не само за сполучливия тематичен избор, но и за определено макар и все още не решително и не цялостно овладяване на социалистическо-реалистичния метод. Единството на тия два елемента — на богатата идейност и на яркото и убедително осъществяване, дава характера на истинското социалистическо изкуство.

В нашата литература и театър, в изобразителното изкуство, както и във филмите, все още се среща дисхармония между тия две основни изисквания. Въпросът за формата, за майсторството, наред с необходимостта от все по-смело навлизане в богатата и разнообразна откъм значителни явления и герои наша действителност, стои като жизнено актуален въпрос пред художествените ни творци. И най-значителната идея остава неразкрита, няма достатъчно действена сила, ако не бъде предадена в такива вълнуващи образи, които да влияят непосредствено върху съзнанието на зрителя, да го мобилизират да участва активно в революционното изменение на живота. Всички тия от съществено значение за нашата съвременна естетика и художествена практика въпроси поставя и филмът „Утро над родината“.

„Утро над родината“ е филм за нашата нова, социалистическа младеж, която в бригадирското движение закали своето политическо съзнание, техническите си познания, създаде в себе си нови социалистически навици и качества, които днес тя разгръща с огромен ентузиазъм в гигантското строителство на възраждащата ни се родина.

Постановката е изградена на основата на героично-романтичното съдържание на сценария. Режисьорите А. Маринович и Ст. Сърчаджиев са се стремили да предадат оптимистичния образ на бригадира, неговия висок морал, борческия му патриотизъм. Цялата постановка е наситена с тая бодрата оптимистична атмосфера, която заразява зрителя с любовта към родината, труда, прекрасната ни младеж. Повечето картини от бригадирския живот са разработени смело, с творческо въображение. Те са свързани с основното действие, с драматичното развитие на главния герой. Режисьорите са избягнали опасността от подчертаване самоцелната красота на живописните сцени от бита на бригадата, не са ги дали откъснато от класовия конфликт (доколкото той реалистично е изобразен в сценария), от въздействието на този конфликт върху героя на филма — колебливия, но честен младеж Иван Бобчев. Най-сполучливите сцени във филма са в жива връзка с това основно развитие на героя, в което се разкрива основната идея на автора — как бригадирският живот превъзпитавя младежта в социалистически дух, как бдителността открива и наказва народния враг. Картините на дружба, вечерната проверка, учебните занимания, поетичните вечери край лагерния огън, топлите, проникновени песни — всичко е в жива действена връзка с тази основна мисъл. Тия картини са пропити с много жизненост, емоционалност, политическа целеустременост. Личи как младите артисти дават своя идейна оценка на художествените задачи, как повечето от тях мислят и действуват активно-творчески като талантлив пионер на новото ни социалистическо изкуство. Тога отношение към творческите про-

блеми е най-същественото условие за изграждане идейно-художествения облик на твореца от нов социалистически тип.

В „Утро над родината“ се срещат наистина малко сцени на външна театралност. На мястото на тази театралност блика здраво, неподправено искрено чувство, свежа непосредственост. Това изключително ценно качество у повечето изпълнители подпомага реалистичното изграждане на новия положителен герой, което е вътъшност и най-доброто завоевание на филма. На реалистичното изобразяване на положителния герой се дължат новите значителни обществени мисли и чувства, които събужда филмът у зрителя. Личи стремежът героите да не бъдат разкрити шаблонно, едностранично, а да бъдат индивидуализирани. Редица нови черти на положителния герой — творческият му устрем, любовта му към труда и Родината, вярата му в силите на народа и в Партията, страстната му омраза към врага — са пресъздадени с художествена простота и изразителност.

Преценявайки тази постановка, трябва да подчертаем сериозните успехи, които постигат младите театрални кадри, възпитаници на Държавното висше театрално училище.

Централен образ във филма е образът на Иван Бобчев, изпълняван от студента при ДВТУ Любен Кабакчиев. Това е най-драматичният образ от филма — сложен, противоречив, труден за пресъздаване. Въпреки своята младост и липса на опит Кабакчиев изгражда живо, реалистично образа на своя герой. Най-ценното в този образ е неговото драматично развитие. Спомнете си началото на филма, когато Бобчев правдиво и непосредствено внушава своето неверие в силата и красотата на бригадирското движение. Надвесен над езерото в „Парка на свободата“, слаб и безпомощен, младежът мисли за своето бъдеще и взема с мъка решение. Идва животът в бригадата, красив, драматичен, изпълнен с богати преживявания, които преобразяват колебливия младеж. Във финала на филма, в бодрия марш на Бобчев заедно с другарите-победители се чувствава щастливата промяна, която е станала с него. Няма ни следа от старата меланхолия, от неверието. Кабакчиев представя убедително, в действие, най-характерните черти на героя: политическата му незрелост в началото, острата му впечатлителност, благородно честолюбие, които бързо прерастват в будно обществено чувство, в истински патриотичен подвиг.

Задълго се запомня от зрителя и образът на бригадирския командир (Иван Стефанов). Младият артист още отсега, от най-ранните години на своето творчество, владее сложното изкуство на реалистичното превъзпитаване. Сравнете подлия, жесток и жалък агент на американските империалисти Скундзел от „Гласът на Америка“, вежливи и изпълнителен като автомат секретар на немското посолство в Москва от „Лайпциг 1933 г.“, смешния, безпочвен интелгент Ромин от „Дачници“ на Максим Горки със светлия, лъчезарен образ на бригадирския командир. Действително колко талантливо, смело превъзпитаване! Трудно би познал зрителят, че тия коренно противоположни образи с толкова различен живот са създадени от един и същ артист. Умен, деловит и благороден, предвидлив и строг, проявяващ грижа за истинския комунист за спечелване на човека, бригадирският командир на Иван Стефанов е един от най-свежите образи във все още бедната галерия от положителни герои в нашето изкуство.

Бодрата, щастлива бригадирска атмосфера блика от образа на отрядния командир, създаден от студента при ДВТУ Иван Тонев. Неговите песни красят живота в лагера, създават задущевност, укрепват дружбата. Тонев притежава сценична свобода, свеж темперамент, смелост в рисувайка.



Из филма „Утро над родината“. Вляво — Любен Кабакчиев в ролята на Бобчев, вдясно — Апостол Карамитев в ролята на Велизаров.

В ролята на Надя, четния командир на „чайките“, Жени Божинова внушава с благородство и изящество богата образ на командира: неговата деловитост, интелигентност, предприемчивост, благородна амбиция, топло и красиво чувство към другарите. Добре загатва младата актриса събуждащата се у нея красива дружба към героя на филма. В изпълнението на Божинова има много непринуденост и очарование.

Групата на положителните герои се допълва от образите на циганчето Сали (Калоянчев), Шлосера (Г. Георгиев), Васето.

Подкупващи със своята простота, тия образи ни обнадеждават за светлото бъдеще на младата наша талантлива театрална смяна, която, няма съмнение, ще участва активно в изграждането на родното киноизкуство.

Неясната по сценария роля на инженер Цачев затруднява народния артист Петър Димитров да създаде образ според своите възможности. Зрителят недоумява положителен или отрицателен е този герой. Ако съдим по края на филма, трябва да сметнем, че инж. Цачев е положителен герой — технически кадър, който дава своите познания за успеха на бригадирското дело. Но цялото негово поведение преди това, слабата му предвидливост (той не преценява значението на подбърнатата стена за строежа, предал е в техниката Велизаров), ако не внася съмнение в чистотата на политическите му разбирания, то сериозно подронва авторитета на патриотичните инженерни кадри. Младият шлосер мисли по-правилно и в техническо, и в политическо отношение от инженера-ръководител.

От групата на отрицателните образи най-действен е образът на техниката Велизаров (Апостол Карамитев). Кое е най-характерното в изпълнението на младия артист? Карамитев е актьор на действието. В изграждането на своите герои той действувва активно, с творческа съсредоточеност. Това му помага да покаже негосредствено не само едрите черти на образа, но да насити с жизненост и неговите най-малки подробности. Затова Велизаров се налага на съзнанието на зрителя като жив човек — той го отблъсква с цялата своя вражеска агитация, със своето антинародно поведение.

Успешно изградените образи свидетелствуват за добрата работа на режисьорите. Но в работата на двамата режисьори се забелязват и сериозни недостатъци, които до голяма степен са характерни за сегашния метод на работа в нашето кино.

Основно задължение за режисьора е да познава много добре сценария, да може да открие неговите недостатъци и със своята творческа намеса да помогне да се намалят или отстранят.

Някои грешки в постановката на „Утро над родината“ произтичат от недостатъчна изследователност на режисьорите и на актьорите към известни слабости на сценария. Така режисьорите не са проявили достатъчно критичен усет към образа на инж. Цачев. Увлечение по ефекти се чувствава на места в постановката. Героят на филма Бобчев, отегчен от първата си среща с бригадирите, напушта тяхното купе и излиза в коридора на влака. Надвесен над прозорцеца, той е почти решен да напусне групата. Младежът гледа множеството разклонени железопътни линии, признак на близка гара (хубаво хрумване на режисьорите). Бобчев почти решава да се върне в

ЗА МУЗИКАТА В „УТРО НАД РОДИНАТА“

Развитието на нашето киноизкуство по пътя на социалистическия реализъм, станало възможно едва след 9. IX. 1944 година, постави за разрешение пред нашите композитори и проблемите на филмовата музика. Докато в миналото понятието филмова музика бе добило значение на лека, повърхностна, илюстративна, в повечето случаи с джазов характер музика, днес то носи нов смисъл и ново съдържание. Проблемите на филмовата музика се родиха и развиха в процеса на създаването и развитието на най-прогресивното киноизкуство в света — съветското. Днес реалистичната съветска филмова музика е равноценна на другите музикални жанрове — симфония, кантата, хоровата и танцова песен, и изисква ново, сериозно и задълбочено отношение. У нас въпреки създадените вече три игрални филма проблемите на филмовата музика все още не са достатъчно изяснени. Съюзът на композиторите, музиколозите и концертиращите артисти не е чувствувал като своя творческо-професионална задача уясняването на ролята и спецификата на филмовата музика. И досега Съюзът не е взел инициативата да се проведат обсъждания на музиката в наши и съветски игрални, научно-популярни и хроникално-документални филми. Обсъждането музиката на „Тревога“, проведено по почин на Кинематографията в сравнително тесен кръг композитори, е крайно недостатъчно и не осъществява достатъчна степен необходимата връзка между Съюза и Кинематографията. Нашите музиколози не са излизали с анализи, критики или теоретични статии, с които да подпомогнат както композиторите, така и режисьорите в изясняване задачите на българската филмова музика.

Като изхождаме от съветския опит в изграждането на музиката към филмите, в които тя винаги е органическа съставна част, здраво вплетена в общата драматургическа тъкан, и значителен фактор за разкриване съдържанието на филма, ние трябва да разгледаме музиката на „Утро над родината“ в тясна зависимост от сценария и режисьорската трактовка на идейното съдържание.

На фона на бригадирското движение се разкрива образът на политически неориентирания младеж Бобчев, който носи в себе си остатъци от буржоазното възпитание. За правилното му социалистическо възпитание вече се грижи Партията и СНМ. Но враговете на народната власт се стремят да го завербуват и да го използват за изпълнението на своите планове. Ясно е, че това са основните теми, взаимоотношението и развитието на които обуславят идейното съдържание и сюжетното развитие на филма. Тези именно теми и тяхното развитие би трябвало да бъдат изразени и в музиката. Партията, прогресивната младеж — това е тема водеща, жизнуетвърждаваща. Иван

света на своето безразличие. В този важен драматичен момент, когато зрителят трябва да следи мислите, които вълнуват героя, в очите на Бобчев попада сажда от локомотива. Това желание на режисьорите да наситят тая картина с жизнена подробност отклонява нашето внимание от основното действие, нарушава логичния жизнен поток на поведение. Мотивите, че към живота на Бобчев се прибавя още една неприятна подробност, естествено не са убедителни.

Политическа грешка и голяма небрежност са проявили режисьорите в сцената на беседата за Георги Димитров. Те нехайно са оставили актьора да говори с ръка в джоб пред другарите си за своята незабравима среща с любимия ни вожд като за най-обикновена история. Артистът разказва с маниера на човек, който много често е имал такива срещи с Георги Димитров — не се чувства вълнуващата любов към народния вожд.

Общ недостатък на нашето изкуство е известно външно, схематично изобразяване на героичното в нашата действителност. Във филма „Утро над родината“ героизмът на труда е предаден

Бобчев, неориентираният, но честен младеж — това е тема, която носи не само характерните черти на дребнобуржоазната психика, но и възможността за нейното развитие и прерастване в ново качество. Врагът — това е тема ярко контрастна на първата. Тези три теми трябва да бъдат идейно-музикалният материал за изграждане музиката на филма. В процеса на развитието на Бобчев има безспорно моменти, които композиторът би могъл да използва за развитието и на сюжетната музикална тема. Тодор Попов, който е един от талантливите наши композитори, започва много верно и с правилно музикално схващане колебанията на Бобчев. Музиката му е топла, мелодична, убедителна. Тя подпомага и сюжетното развитие. Но други моменти — решението на Бобчев за отиване на бригада, срещата му с партизанската майка, влиянието на лагера и осъзнаването на Бобчев, разговора му с командира, „не-легалната“ вечерна работа, разговорите с Велизаров и накрая — героичната му постъпка, — също така благодарни за музикално развитие, Т. Попов не е съумял да използва достатъчно, защото и не е намерил в сценария цялостното им развитие. Затова някои от тях като разговора на командира с Бобчев преди проверката или разговора на Надя и Бобчев за слуха, че баща му е уволнен, въпреки че поотделно са вярно и убедително разрешени, остават в съзнанието на зрителя без необходимата идейно-драматургическа връзка помежду им в музикалната тъкан.

Прави впечатление музиката в началото на бурята (буреносните облаци и светкавици). Но и тук откъснатостта от драматургическото развитие на момента разкрива само нейния илюстративен характер. Недостатъчно убедителна пак поради своята разпокъсаност е и музиката към работния ден. Не е използвана и разработен достатъчно и моментът на вечерната проверка. Тази сцена наистина вълнува, но тя би могла да бъде още по-силна. Един подходящ оркестров акомпанимент на „Вий жертва паднахте“ например би усилил извънредно много идейно-художественото въздействие. Веднага след вечерната проверка следват кадри от трудовия ден, при които обаче липсва музика. И изведнъж цялото създадено настроение от проверката пада, въпреки че монтажното този момент почива на съществуващата идейна връзка между проверката и клетвата пред загиналите в борбата срещу фашизма младежи за осъществяване на идеалите им. Естествено че музиката във филма не може да има онази цялостна линия на изграждане, възможна при самостоятелните музикални филми, но в развитието на отделните откъси, изградени върху основен тематичен материал, трябва да се чувства линията на развитието в съответствие с драматургическото и сюжетно изменение.

почти само от външно-романтичната му страна, което не разкрива дълбокоправдиво самия трудов процес, препятствията, които го съпровождат. Бригадирите и голяма част от новите герои в творчеството на нашите писатели, артисти и художници вършат все още подвизите с лекота, без никаква борба, без усилия. А истинският подвиг се налага в съзнанието като значително обществено явление, когато към неговото изобразяване не се подхожда схематично, не се разкрива самият резултат, а в действие, когато правдиво се изтъкне неговият героичен характер.

В заключение ще кажем, че недостатъците и пропуските в сценария, постановката и играта на артистите в „Утро над родината“ далече не са в състояние да накърнят художествените достойнства на филма. Напротив, малко време след гледането на филма те избледняват или дори съвсем изчезват от съзнанието на зрителя, за да остане само споменът за бодрата, реалистична филмова творба, възпитаваща в духа на социалистическия патриотизъм. А това е успех и заслуга на целия творчески колектив, успех, който окриля за нови творчески постижения.

Очевидно е, че композиторът не е работил колективно с режисьорите. Режисьорите, чиято задача е да намерят най-убедителни форми за изразяване на основната идея на филма, или са подценявали значението на музиката във филма, или не са били наясно с нейните проблеми и задачи. Само така може да се обясни разпокъсаността на музиката и липсата на основна музикална тематична линия, която е предпоставка за идейно-художественото единство на музиката и нейната способност да обобщава и да подпомага за разкриването на идейното съдържание на филма.

Друг въпрос, който стои във връзка с музиката на „Утро над родината“, това е въпросът за интонацията и чистотата на стила. Въпросът за българската интонация стои изобщо пред българските композитори, но той е особено важен и за филмовата музика. Музиката на „Утро над родината“ не навсякъде е запазила интонационна чистота. Докато песните „Свири, хармонико“ и „Партизанин-бригадир“ са в български тон, в „Младежката песен-финал“ има взаимствуване от съветска маршова музика.

Особено постижение на музиката във филма са песните „Свири, хармонико“ и „Партизанин-бригадир“, изградени на върна интонационна основа. Те са постижение не само за филма и за автора, но и за масовата ни песен. Смело може да се каже, че в развитието на нашата масова песен те са едни от най-сполучливите младежки песни, които огласяват романтиката на изпълнението ни с трудов ентузиазъм време. Мелодичността, лекотата на израза, емоционалността и безспорните художествени качества (особено на „Партизанин-бригадир“) са наистина ценен принос в практическото разрешаване на толкова трудния проблем за създаването на българската масова песен. И те са постижения и насока, по които авторът им упорито трябва да върви. Голямата популярност, която те получиха, и увлечението, с което нашият младежи вече ги пеят, са още едно доказателство за техните високи качества.

За нас е ясно, че изграждането на националното ни киноизкуство е немислимо без използване опита и художествените постижения на съветския филм. Музиката в съветските филми по значение се поставя наравно с играта на актьора и се третира като равнопоставен, равноправен компонент на кинотворбата. Тя е и едно от важните изразни средства в киноизкуството, което обобщава и тълкува дълбоко смисъла, съдържанието и идеята на целия филм. Тези необходими елементи на филмовата музика се обуславят не само от творческите възможности на композитора, но и от метода и организацията на работата. А това значи, че композиторът трябва да бъде равноправен член на творческия колектив — сценарист и режисьор, да участва още при обсъждането на литературния сценарий за превръщането му в режисьорски сценарий, да присъства при работата на режисьора с артистите, на някои снимки и т. н. Само така композиторът може да заживее със сюжета и идейния замисъл на филма, който да претвори в музиката си. По този начин именно се създава истинска и драматургически единна музика, която няма да бъде илюстрация на епизодите, а ще разкрива, изяснява и обобщава тяхното идейно съдържание.

Практиката с филмовата ни продукция след 9 септември показва, че нашата филмова музика се развива в ясно очертана реалистична посока. Макар и с известни недостатъци музиката на филмите „Калин Орелът“, „Тревога“, както и на някои научно-популярни филми като например „Архитектурата в Копривщица“ и др. е свързана с тъканта на произведението и с народността на интонация.

С филмовата музика е свързан и въпросът за нашата масова и танцова песен. Съветските филми доказаха, че филмовите песни стават извънредно популярни и любими. Като пишат музика за филми, нашите композитори трябва да използват звучащия екран и за създаването и популяризирането на масови и танцови песни. В това отношение филмът „Утро над родината“ за разлика от другите наши игрални филми („Калин Орелът“ и „Тревога“) за пръв път постави и успешно разреши въпроса за българската масова песен. Песните „Свири, хармонико“ и „Партизанин-бригадир“ винаги ще говорят за трудовия ентузиазъм на димитровската ни младеж, която изгражда своята нова социалистическа родина.

ЛИЛЯНА МАНКОВА

С ХОЛИВУДСКИ БОКЛУК ТИТОВЦИ ПРОПАГАНДИРАТ „АМЕРИКАНСКИЯ НАЧИН НА ЖИВОТ“



Тито: — Друже Джилас, вземи тоя Са(р)тър — ше ти върши добра работа.

Още през 1948 година Тито се срещна с краля на Холивуд Ерик Джонстън. Холивудският киномагнат не се смъти от „марксистическото“ бръщолевене на верноподданното куче, на което наложи нахалните си услуги за популяризиране „американския начин на живот“ сред титовата младеж. Не мина много време и по югославските екрани зарева кръвожадният лъв на „Метро Голдуин Майер“. Цялата страна се наводни с филми за гангстери и убийци, за ковбои и психопати. Титовският печат широко разкрива тази „културна“ политика на балканските лисинмановци.

Достатъчно е да се запознаем със съдържанието на един-два американски филма, за да ни стане ясно на кого служат и какви „социалистически“ цели преследват югославските пропагандатори на тия филми. Особено голямо място на американските филми отделе фашистското вестниче „Омладина“ („Младеж“), което не пропуска брой без рецензия или дискусия върху „интересното“ съдържание на най-новите холивудски буламачи. В брой 50 на „Омладина“ от 8. XII, 1951 г. някой си И. Ивани пише с възторг за филма на Джон Хюстън „Джунгла на асфалта“, който се прожектирал с „голям успех“ в белградските кинотеатри. Режисьорът на филма Джон Хюстън според рецензента се проявил не само със своята „извънредна вещина и техническо умение, но и с цялата си концепция, вложена във филма“. Тази концепция, за която авторът на статията разказва с възторг, е някаква нова „житейска философия“, характерна за филма „Джунгла на асфалта“. Тази философия се кореняла в „целокупната дейност на режисьора Хюстън“.

Джон Хюстън се стремил да докаже в „Джунгла на асфалта“, че не съществувало добро и зло, че обществото причинявало „еднакво за всички хора злини“. Престъпниците, съветва филмът, не са виновни, че са се родили такива. Така е в живота, така трябвало да бъде и с тях.

Газбира се, Джон Хюстън не е открил Америка със своята „житейска философия“. Същата мисъл изказал малко преди него ректорът на университета в щата Флорида: „Аз смятам, че ние трябва да провеждаме подготовка на война, ръководейки се от закона на джунглите. Всеки трябва да се научи да убива.“ Тази „философия“ разкрива зверската същност на войнуващата империалистическа идеология. Това, за което философствувал ректорът на Флоридския университет, и това, което проповядва филмът „Джунгла на асфалта“, се осъществява на дело в Корея от кървавия Риджуей и неговата разбойническа армия. Затова именно с такава ревност белградските лисинмановци популяризират филми от рода на „Джунгла на асфалта“. С тяхна помощ те се стремят да възпитат у югославската младеж безразличие към престъпленията, да гледат на тях като на естествен природен закон. Цинизмът на титовския младежки вестник стига дотам, че авторът на статията опре-

деля Хюстън като някакъв си „съвременен Максим Горки“, който се отличавал със своеобразен „хуманизъм“ (?!) Колко филмът е хуманен, говорят най-ясно следните цитати, от които се подразбират и неговите „възпитателни“ проблеми:

„Престъплението е само един вид човешка дейност“ — философствувал адвокатът Емерик, който финансира гангстерските предприятия.

Героите, които изобразява Хюстън, „са страстни, всички, казва авторът на статията, страдат от нещо, всички са психоаналитически обособени“ и т. н.

Коментарите за възпитателното въздействие на рекламирания филм тук са излишни. Подлостта е присъща черта на троцкистите. Тя се изразява в тяхното двуличие и техния цинизъм. Особено очебиен в това отношение е и случаят с шумната реклама, поместена в титовския вестник „Неделъне информативне новине“, бр. 44. Едва ли не като най-радостен факт се съобщава новината, че човекомразецът Сартър освен в литературата успял да създаде екзистенциалистична школа и в киното! Възторгът на титовци от новата филмова школа на най-големия реакционер и развратител в буржоазната литература, пътения американски агент Жан Пол Сартър, е твърде ярък пример за тяхното падение, за тяхното троцкистко двуличие. „Реалният свят — проповядват Сартър и не овите последователи — не е нищо друго освен блънуване на лунатик.“ На тази „философска“ почва възникна в западните страни и Америка „славата“ на писателя Сартър, който усърдно агитира като единствена задача на литературата и изкуството болезнения интерес към халюцинациите на душевноболните, към подсъзнателните порочни инстинкти в човека.

Създателят на екзистенциалистичната школа Сартър чрез устата на героя от своя разказ „Лерострат“, Пол Хилбер, казва:

— Аз ооичам черните герои.

— Негрите ли! — запитва събеседникът му.

— Не. Не негрите — отговаря Хилбер, — аз ооичам хората, които не обичат хората.

Същият този Сартър сега е на мода и в... социалистическа Югославия. За неговата школа на халюцинациите и омразата към хората титовският печат се изказва с особена ласка, запознавайки читателя със съдържанието на Сартърския филм „Либрият е хвърлен“, в който се разказва за убийствения „ръководител и политически вожд на съпротивителното движение в една съвременна фашистка страна“. Изобразявайки като мъртъвец своя герой, авторът го показва в някакъв си втор свят, сред един многомилионен град. Мутайки се край много други покойници от миналите векове, героите се влюбва в една млада жена от средата на крупната буржоазия и по този начин се оказва в сродство с „кръвни неприятел“. На тази основа мракобесният сценарист е изградил конфликтите и гадните приключения на „антифашисткия“ герой

Жан, който трябвало да си възвърне живота „за 24 часа“.

„Сартър, който има богата фантазия — пише критикът, — не се е справил задоволително, когато е трябвало да представи другия свят... На зрителя е потребно доста време, за да разбере кой е жив и кой — мъртъв.“

Наистина на зрителя е трудно да различи мъртвите герои на Сартър от живите, да разбере психопатичните блънувания на разложения човекомразец, но на трудещия се югославски зрител е очевидна полити-

ческата принадлежност на редакторите на титовия печат и цялата управляваща клика, която пропагандира филмите на хюстъновци и сартърровци.

На югославския зрител е ясна и „възпитателната“ цел на тия филми, които му подсказват най-добре за какво е необходим на титовци „американският начин на живот“ — за създаване на затъпели, наемни убийци в услуга на кървавия американски империализъм.

БИГОР

Наша земя

(Продължение от стр. 11)

— Вторият въпрос... Вчера два ваши самолета нарушиха българското въздушно пространство и откриха огън срещу мирното население. Ранено е едно дете. Аз предлагам да съставим необходимите протоколи.

— Но, капитане — нахално се усмихва турчинът, — самолетите бяха учебни, невъоръжени и летяха на наша територия. Вие открихте огън и свалихте един от тях...

— ... на българска територия! — допльва Велков.

Турчинът невъзмутимо предлага пакетче „Лъки страж“:

— Цигара?

Велков козирува:

— Ще предам отговора ви на моето правителство. Труповете на екипажа на сваления изстребител — турския лейтенант Нури Рашид и американския майор Стив Чолкер, както и самолета с цялото му въоръжение, държим на ваше разположение.

Велков се ооръща и последван от Шило и Димо, се отправя към бастионите.

Тесният как косо цепи блестящата на слънцето вода. На носа е клекнал Шило, спокойно провиснал на гърдите си автоматът. На дъното, по средата на кайка, е седнал Димо. Между двамата е приклепнал на едно коляно Велков. Намотзад, широко разкрачен, със запретиати крачи, бай Кольо с дълъг прът ловко направлява кайка.

— ... та казвам си... шом е за Острова, за текезесето, аз ще го возя... — надвиква той клокочещата вода — ако и да съм председател! В околията няма друг какчия като мене!... Ти само им кажи на гърците да ни оставят спокойно да наберем черничев лист... Буоите ще изпукат от гъд!

Капитанът явно не го слуша, внимателно загледан някъде надолу по реката.

— А?... Май че там някъде беше, а, бай Кольо? — внезапно казва той. — Не е ли онова там старата застава, а?... Завлече ме тогава, не можах да я стигна!

На десетина метра от брега, на пустия необработен бряг, стои разкрачен гръцки капитан, също обле-

чен в американска униформа, и до него двама войници с пушки в ръце. Те очевидно чакат кайка.

Когато вирнатият му нос опира в пясъка, Шило и Димо ловко скачат и застават мирно. Велков се отправя към групата и козирува:

— Капитан Стефан Велков.

— Капитан Максимос.

— Господин капитан — започва Велков, — поисква среща по следния въпрос — въпреки многократните протести на моето правителство ваши войници продължават да стрелят срещу мирни български селяни, които извършват своята полска работа на Острова.

— Ние няма да позволим да се извършва никаква работа на Острова! — рязко отвърща Максимос.

— Но силата на какви обстоятелства българска земя внезапно се оказва под гръцки контрол?

— В наши официални документи — високомерно отвърща гръкът — са изложени достатъчно основания за това!

— Ако се съди по тях, София е предградие на Атина, а Дооруджа — гръцка провинция!

— Не мога да разреша военни строежи на Острова!

— Може би вие наричате военни строежи оранта? А въоръжени сили — нашите трактори и селяни?

— Аз не зная какво се крие зад тези ваши... „селяни“!

— Но това, господин капитан, не ви дава правото да стреляте срещу тях — твърдо говори Велков.

— Ние ви предупредихме да напуснете Острова. Вие не взехте под внимание нашите предупреждения. Сега ще говори оръжието!

— Това не е убедителен език, господин капитан. Ние имаме по-мъдър език! Това е нашето право да живеем необезпокоявани на наша собствена земя. И да живеем по свой вкус! Надеявам се, че вие ще дадете съответните разпореждания, за да може нашето население да извърши полската си работа.

— Моето правителство ми е дало нареждания и аз изпълнявам неговата заповед!

И без повече да приказва, Максимос студено козирува и прав като върлина се упътва назад.

ЦЕНА 50 ЛЕВА