

КИНО



5

ГОДИНА ШЕСТА * СОФИЯ, 30 МАЙ 1951

СЪДЪРЖАНИЕ

Печатът в борба за мир, от Теню Стоянов	1
За слънчево детство	1
Димитровските награди за киноизкуство през 1950 година	2
П. Иванов. Проблемът за прекрасното в марксистко-ленин- ската естетика (продължение от кн. 4)	3
Константин Симонов. Задачи на съветската кинодрама- тургия	4
Продан Ортодоксиев. Нашата студия за художествени филми	6
Б. Икономов. Фонотеката за късометражни филми	7
Да следваме техния пример!	8
Стоян Шарланджиев. Техника — но с високо качество! .	8
Манол Захариев. Първият селскостопански киносеминар .	9
Камен Калчев. За киносценария „Утро над родината“ .	10
„Утро над родината“ (откъс от сценария)	10
Иор. В. Величков. „Пролет в Сакен“	11
Крум Христов. „Искри“ — първият китайски филм на на- шия екран	12
Анатолий Суров. „Щедро лято“	12
Екатерина Петрова. Кадрите в монтажа	13
Ал. Декало. За изданията на Кинематографията	14
Рационализации и изобретения в кинематографията. . .	15
Тито — лакей на Холивуд, от Стефан Станчев	15
Печатът на Тито изобличава Тито, от Е. Анастасов . . .	16
Нашият дневник: 30-годишнината на ЧКП; В. В. Ванин почина; 175-годишнината на „Большой“ театър; Ки- нематографията в НР Румъния; Окръжни киноконфе- ренции у нас; Нови наши документални филми; Из- нашата студия за научно-популярни филми	17
На първата страница на корицата: кадър из новия съветски филм „Щедро лято“.	

Редактира комитет. Главен редактор: Стефан Станчев

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

*Сп. „Кино“ (до края на год. V „Кино и фото“) излиза веднъж в месеца.
Годишен абонамент: за България — 500 лв., за чужбина — 1000 лв.
Абонаментът се внася по чекова сметка № 13560 на адреса на адми-
нистрацията: Държавно издателство „Наука и изкуство“, ул.
„Цар Самуил“ № 50, София, телефон № 8-37-16.*

Държавна печатница „Дечо Стефанов“, София; 906—1951

Печатът в борба за мир

В беседата си с кореспондента на в. „Правда“ И. В. Сталин посочи първостепенното значение на широката кампания за запазване на мира като средство за разобличаване машинаците на подпалвачите на война.

Подчертавайки, че агресивните сили — милиардерите и милионерите на Съединените американски щати, Англия и Франция — гледат на войната като на доходно перо, което им дава колосални печалби, И. В. Сталин разкри ясно техните основни средства и методи за постигане на завоевателските им цели.

В усилията си да измамат своите народи милиардерите и милионерите от империалистическите страни използват нашироко печата. Империалистическият печат е поставен на бойна нога. Той е превърнат в организатор на въоръжената и американското нахлуване в Корея и Далечния изток. Той провежда най-подло предателската политика на агресивното ядро в Организацията на обединените народи. Неговата основна ежедневна задача е да затъпява съзнанието на широките народни маси, да се опитва всячески да ги убеди, че ръководителите на Съветския съюз и страните с народна демокрация застрашавали света с война, че комунистическите партии и Световното движение на защитниците на мира били в услуга на войната.

Лъжата и клеветата, фалшификацията и военната истерия, сензацията и лекото, развратяващо булевардно четиво са съставните части на отровата, която капиталистическите вестникарски и издателски тръстове поднасят на хората на труда.

Американският вестник „Джърнал оф комерс“ е направил преди известно време анкета, какви резултати биха се получили, ако напрежението в днешното международно положение се намали. Анкетиранияте 4700 кредитни, търговски и финансови фирми са дали мнение, от което е било направено заключение, че „внезапното смекчаване на днешното напрежение в международните отношения ще означава гибел за много фирми“. Господарите на тези фирми изживяват панически страх при мисълта, че в света може да се въдвори мир.

Военната истерия, разнасяна от империалистическия печат, среща обаче могъщия настъпателен поход на печата на мира, свободата, демокрацията и социализма, ръководен от великия съветски печат.

На 5 май тази година съветската и световна прогресивна общественост чествува деня на съветския печат. На този ден преди 39 години излезе първият брой на органа на ЦК на ВКП(б) вестник „Правда“. Създаден по указанията на Ленин и по инициатива на Сталин, „Правда“ продължи традициите на безсмъртната ленинска „Искра“ в условията на новия подем на революционното движение в Русия. Ленинско-сталинската „Правда“ изигра изключителна агитационна, пропагандаторска и организаторска роля за укрепването на Болшевишката партия, за разширяване нейните връзки с милионите хора на труда от града и селото, за запазване чистотата на марксистко-ленинската теория от посегателствата на опортюнистите, ликвидаторите и троцкистите, за събарянето на царско-капиталистическия строй и изграждането на първата в света социалистическа държава.

Победилата работническа революционна класа създаде невиджани благоприятни условия за развитието на свободния съветски печат. Вестниците и книгите, издателствата и полиграфическата индустрия, разпространението и оценката на печата се дадоха на милионите трудещи се. Печатът се издигна като могъщо, незаменимо оръжие за комунистическо възпитание на масите, за разпространението опита на най-добрите хора от производството, за разгаряне на социалистическото съревнование, за широко популяризиране прекрасните достижения на науката, културата и изкуството.

Съветският печат обяви непримирима война на лъжата, клеветата, заблудата, сензацията и фалшификацията. Той издигна високо знамето на законна на точността, на истината и народността. Неговият непоколебим авторитет на най-правдив печат се крепи на връзките му с масите не само в необятната съветска страна, но и във всички страни на света. Затова съветският печат се ползува с голямата любов и доверие на народите. Поради това и неговото огромно разпространение винаги се оказва недостатъчно. Днес в СССР излизат около 8000 вестника и 1400 списания в повече от 33 000 000 тираж.

Съветският печат заедно с това продължава да бъде все неуморим и член борец за мир между народите. Цялата негова история е свързана с непримиримата борба с причинителите на войната. При сегашното международно положение основна задача на съветския печат е да организира

широкото движение на защитниците на мира, да вдигне на борба народите срещу пристъпите на империалистическата агресия, да направи делото за защита на мира дело на всички народи. В изпълнение на тая благородна задача съветският печат пропагандира с ненадминато майсторство мирното строителство на гражданската промишленост в СССР и страните с народна демокрация, безпощадно разобличава въоръженията и ходовете на империалистите в отделните страни под капиталистическо иго, разбива пропагандата на военнлюбците и системно отразява борбата на трудещите се от всички краища на света за повече хляб, свобода, правда, мир и международна дружба.

Като осветлява всички събития и факти от гледището на марксистко-ленинската теория, съветският печат сочи непреодолимия настъпателен ход на революционните и миролюбиви сили в света, които преодолявайки всички препятствия и трудности, с желязна необходимост се приближават всеки ден към пълната победа над силите на империализма и войната.

Следвайки революционните традиции на българския възрожденски печат — печата на Каравелов и Ботев, който взе най-активно участие в подготовката и организирането на народното Априлско въстание, което народът ни чествува наскоро, следвайки революционните традиции на българския революционен работнически печат и учейки се от съветския печат, нашият народнодемократичен печат се превръща в могъщо оръжие за комунистическото възпитание на трудещите се.

Освобождаването на нашата страна от великата Съветска армия създаде условия за развитието на действително свободен печат. Полиграфическата индустрия, издателствата и разпространяването на печата станаха обществена собственост. Печатът на БКП, Отечествения фронт, ОРПС, ДСНМ и другите организации на трудещите се доби голямо разпространение. Широко разпространение доби у нас научната и художествена литература, особено литературата на съветските народи.

Нашият народнодемократичен печат се обръща все повече с лице към социалистическото строителство, към борбата за превъзпитанието на широките народни маси в духа на социализма, социалистическия патриотизъм и пролетарския интернационализъм. В него все по-задълбочено и правдиво се отразява борбата на нашия народ за изпълнението на първата Димитровска петилетка, за изучаването и прилагането на неограничавания съветски опит във всички сектори на нашия строеж на социализма, за разобличаването на империалистическите военнлюбци и особено на техните агенти на Балканите, за въвличането на широките народни маси в борбата за защита на мира.

Въпреки отбелязаните значителни успехи българският народнодемократичен печат все още не е на висотата на задачите, които му се поставят. Той страда от сериозни слабости, които биха посочени както на V конгрес на БКП, така и на някои пленуми на ЦК на БКП и III национална конференция на БКП. Решенията на Партията за печата показват, че в развитието на нашия печат все още не е настъпил решителен прелом. В своя доклад „За организационната и масово-политическа работа на БКП“, изнесен на III национална конференция на БКП, др. Вълко Червенков посочи основните слабости на нашия печат. Той разкри и причините на тези слабости.

Решенията на III национална конференция на БКП помогнаха много за ускоряване процеса на преустройството на нашия печат. В редица редакции на вестници и списания се направиха преобразувания. Изучаването и използването опита на съветския печат се засили и задълбочи. Подобри се организацията на работата и методът на работата в редакциите. Сложи се сериозно начало на създаването авторски активни при редакциите и изграждането на широки мрежи от собствени кореспонденти, рабкори и селкори. Осветляването на въпросите на пропагандата на марксизма-ленинизма, на социалистическото строителство и борбата за мир се подобри. Нови кадри от средите на трудещите се навлязоха в печата. Повече грижи се полагат сега за марксистко-ленинската подготовка на журналистите, за повишаване на тяхната професионална квалификация.

Но направеното досега е все още незадоволително. Не може обаче да има съмнение, че под ръководството на БКП, начело с др. Вълко Червенков и при все по-задълбоченото изучаване и майсторско прилагане при нашите условия на опита на съветския печат, българските журналисти ще издигнат по пътя на смелото преустройство целия печат — нашето могъщо оръжие в борбата ни за мир и социализъм.

ТЕНЮ СТОЯНОВ

ДИМИТРОВСКИТЕ НАГРАДИ ЗА КИНОИЗКУСТВО ПРЕЗ 1950 ГОДИНА

На 24 май т. г. — празника на славянската писменост и култура — Министерският съвет на Народна република България публикува Постановление за удостояване с Димитровски награди за постижения в областта на науката, изобретателството и рационализацията, земеделието, литературата и изкуството през 1950 година.

В областта на филмовото изкуство бяха удостоени с Димитровска награда втора степен от 200 000 лева следните киноработници:

1. Ганчо Георгиев Ганчев — за ролята на Борис Лазаров във филма „Тревога“.
2. Емил Христов Рашев — оператор — за художествените снимки на филма „Тревога“.
3. Захари Костов Жандов — режисьор — за художествената постановка на филма „Тревога“.
4. Заслужилният артист Любомир Панайотов Пипков — за написване музиката към филма „Тревога“.
5. Заслужилният артист Стефан Иванов Савов — за ролята на цитан Лазаров от филма „Тревога“.
6. Румен Иванов Григоров — редактор, Илия Петров Китанов — оператор, Стефан Иванов Петров — оператор — за постиженията им в седмичния кинопреглед.

Обявяването на Димитровските награди е нов, голям културен празник за нашия народ, който празник уместно съвпадна тази година с деня на славянската писменост и култура.

Димитровските награди са един хубав повод за трудещите се и народната интелигенция, за да извикат отново в душата си героичния, сърдечно любим образ на нашия велик учител и вожд, безсмъртния Георги Димитров. Нашият народ гледа на удостояването с Димитровските награди като на извънредно радостно свидетелство, че се изпълняват заветите на Димитров, че нашата скъпа Народна република върви сигурно и неотклонно по пътя, посочен от Димитров.

Удостояването с Димитровски награди за постижения в културната и стопанска област през 1950 година иде отново да затвърди у нашия народ вярата, че това голямо, съдбоносно за мира и построяването на социализма у нас дело — поощряването на прогресивните, социалистическите методи на работа, се намира в най-отговорни ръце, в ръцете на Правителството и Партията. Правителственият характер на това изтъкване на прогресивните, социалистически методи на работа естествено довежда трудещите се и интелигенцията до мисълта, че това не ще е само една широка разгласа на тези методи или макар и заслужено възвеличаване на първенците в науката и производството; трудещите се и интелигенцията виждат в Димитровските награди един горещ призив на народното Правителство и Партията, отправени поотделно към всеки патриот — той да се заинтересува, да проучи и да положи усилия да внедри в работата си ценния опит на лауреатите.

Каква светла мисъл, какви високи благородни цели, какви крупни исторически задачи са вложени в цялата система от идеологични принципи и новаторски методи, която система се поощрява и отличава с Димитровска награда у нас!

Поощрява се и се награждава нашата научна и художествена мисъл, която бележи добри постижения, застанала на твърди марксистко-ленински основи. Конкретно това значи, че нашите научни работници по примера на съветските учени вече успешно свързват науката с живота, разработват научните проблеми със задачата да подпомогнат практически изпълнението на държавния петгодишен стопански план. За срочното и предсрочно изпълнение на плановете на индустриалните и стопански предприятия и на трудовите земеделски кооперативни стопанства, което ще рече — на държавния план, от огромно практическо и методологическо значение са също изобретенията и рационализациите, прилагането на съветските методи — дело на самите трудещи се, на честни, здрави, талантлив народни синове и дъщери, горещо подкрепени от местните партийни органи. Правителството и любимата Комунистическа партия награждават тези първенци на работническата класа и кооперативното село за тяхното дръзновение да чупят рамките на старите трудови норми, да се борят мъжествено срещу рутината, да изтъргват нови, неподозирани възможности от машините и собствения, научно организиран труд, да се учат и все повече да се учат.

Поради изключителната важност на литературния и художествен сектор за превъзпитанието на нашия народ и особено на младежта в духа на борбата за мир, за социализъм и международна пролетарска солидарност, и над всичко в духа на беззаветна преданост към великия Съветски съюз и другаря Сталин, този сектор се ръководи направо от ЦК на БКП. Удостояването с Димитровски награди в този сектор означава, че нашите писатели, художници, композитори и киноработници се домогват да превърнат в дело мъдрите указания на Партията, че те издигат своята идейна мисъл и художествено майсторство, че водят борба със своите недостатъци.

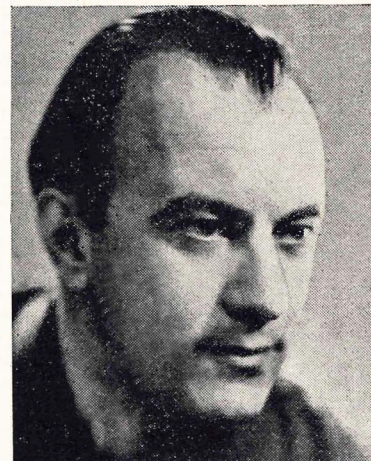
Редакцията на списание „Кино“ топло сърадва на своите другари киноработници-лауреати. Димитровските награди за нашето действително младо киноизкуство, също уверено стъпило на правилни, марксистко-ленински позиции, още повече задължава творците на нашия демократичен, социалистически филм да одесотират своите усилия във вникването и строгото изпълнение на указанията на Партията, в обхващането на централните проблеми, на свежите кънове на живота, в изучаването на постиженията на великото съветско киноизкуство!



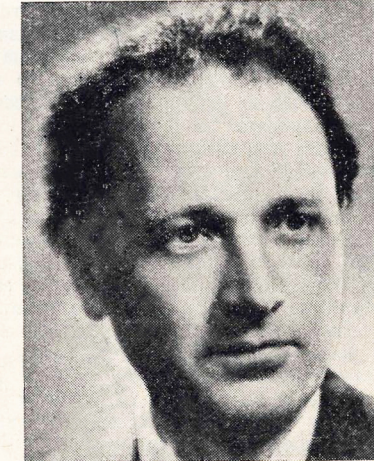
ГАНЧО ГЕОРГИЕВ ГАНЧЕВ



ЕМИЛ ХРИСТОВ РАШЕВ



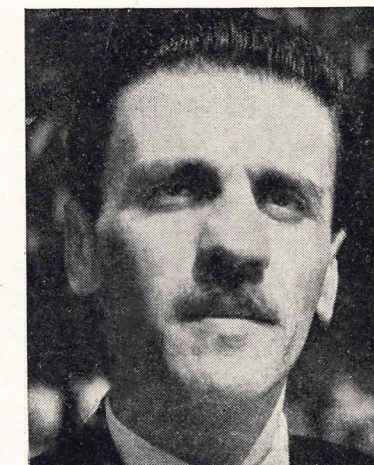
ЗАХАРИ КОСТОВ ЖАНДОВ



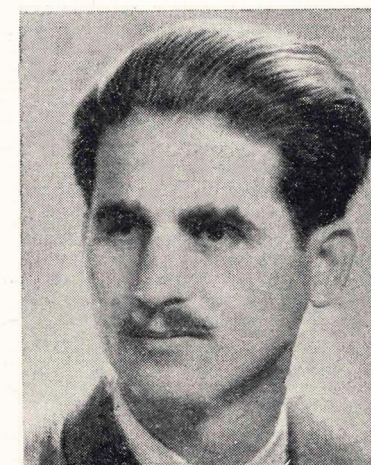
ЛЮБОМИР ПАНАЙОТОВ ПИПКОВ



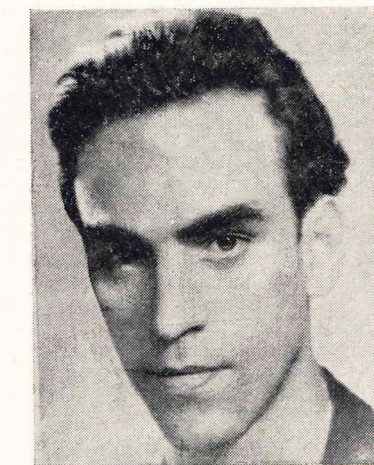
СТЕФАН ИВАНОВ САВОВ



РУМЕН ИВАНОВ ГРИГОРОВ



ИЛИЯ ПЕТРОВ КИТАНОВ



СТЕФАН ИВАНОВ ПЕТРОВ

Проблемът за прекрасното в марксистко-ленинската естетика

(Продължение от кн. 4)

Свободната страна създаде творческо отношение на хората към труда. При това, разбира се, ние имаме предвид постоянно не само труда в завода, в производството, но въобще свободният целесъобразен труд, насочен към преобразяване на природата и обществото със средствата на която и да е специалност включително и областта на изкуството.

7

Определянето на труда като основна форма на прекрасното не противоречи на признаването на обективната наличност от красотата в обкръжаващата ни природа, тъй като естетическото възприятие на природата възниква от процесите на труда и исторически може да бъде обяснено само с влиянието на трудовите процеси: отначало възниква трудовата дейност на човека, а след това — естетическото възприятие на природата.

На първобитния човек обкръжаващият го свят не изглеждаше прекрасен. Напротив, той му изглеждаше страшна и неумолима сила, необуздана стихия, готова всяка минута да унищожи човека. По такъв начин човекът започва да възприема красотата в природата само като се възвисява над природата в резултат на труда.

В ранния стадий на развитието си, когато човек още не беше се отделил от природата, не можеше да става и дума за някакво действително естетическо отношение на човека към природата. „Природата — пише Маркс — първоначално се противопоставя на хората като свършено чужда, всемогща и непристъпна сила, към която хората се отнасят съвсем по животински и пред която те са безпомощни като животното.“¹ По-късно за първобитния човек предмет на радост от природата стана само онова, което непосредствено се усвояваше от него в трудовата му дейност; затова първобитният човек е рисувал по стените на пещерите животните, които е добивал в лова, и се е стремил да се украси с предмети, в които се е осъществявала неговата практическа дейност: кожите, ноктите, зъбите и животинските кости са играли главна роля в украсението на първобитните народи. Естествено, че на тази степен на развитие понятието за прекрасното в природата е било за човека още примитивно, ограничено понятие съобразно ограничеността на самата обществена практика.

Съобразно с това, как се е разширявал и задълбочавал процесът за усвояване на предметния мир, а трудът все повече се е утвърждавал и осъзнавал като основен процес между природата и човека, естетическото възприятие на природата от човека благодарение на труда се е усиляло и е ставало все повече определено.

Естетическият възглед върху природата следователно се формира в хода на общественно-историческата практика на човека и в последна сметка се определя и обуславя от производителните сили на обществото, от неговата икономика.

Маркс писа: „Дори мъглявите образувания в мозъка на хората и те се явяват необходими сублимати (продукти) на техния материален жизнен процес, който може да бъде установен чрез опита и който е свързан с материални предпоставки... Хората, развиващи своето материално производство и своето материално общуване, изменят заедно с дадената действителност също така и своето мислене и продуктите на своето мислене.“²

С появата на частната собственост върху оръдията и средствата за производство, с разделя-

нето на обществото на противоположни — имотни и безимотни класи в условията, когато трудът от свободен се е превърнал в робски, тежък, изтощителен труд, се изражда и извращава и отношението на човека към природата. Човек, зает с изтощителен труд, вече не е в състояние да се отнася естетически към природните явления, предмети и процеси, които му противостоят като груба сяла сила, донасяща само несгоди или в най-добрия случай допълнителен материал за неговата експлоатация. По такъв начин условията на антагонистическото общество създават пропаст между природата и човека. Тази пропаст особено се задълбочава при капитализма, когато ръстът на производителните сили предпазено се насочва към хищническо използване на богатствата на природата за целите на личното обогатяване. Господстващата буржоазна класа съзнателно развива и умножава инстинктивните животински страхове, боязанта на човека пред природата, като подправя това доста щедро с религиозни хитрости, които имат само една цел — да държат в юзда експлоатираните класи под страха от „тайнствените“ сили на природата.

Съветският строй, който освободи труда на човека, създаде възможности за научен възглед на милионите трудещи се хора върху явленията на природата не като на сяла сила, застрашаваща живота, а като богатство от благоприятни условия и възможности за осъществяване на свободния целесъобразен творчески труд. Затова не всяко от множеството явления на природата е способно да дава наслада: на съветските трудещи се естетически чувства доставят онези предмети и явления на природата, които пряко или косвено са свързани с обществените дела, импонираят на трудовата душа на социалистическия човек. Съветският човек на труда се радва на всичко, което подхожда на неговата трудова душа, на неговите трудови интереси, т. е. той смята за най-прекрасно в природата онова, което пряко или косвено влияе благотворно на неговия живот, на осъществяването на неговите цели. Колхозникът например ще се възхищава от пролетния дъжд, но той не ще се възхити на силния дъжд или на градушката през време на прибирането на реколтата. Всичко това, разбира се, не изключва обстоятелството, че естетическата наслада за всеки отделен човек зависи от конкретната обстановка.

8

И така основата на прекрасното е свободният, целесъобразен човешки труд. Развлечението, почивката, веселието, забавите, съзерцаването на природата получават особен смисъл само в светлината на труда, който ги предшества и сменя; сами по себе си те не доставят на човека естетическа наслада, т. е. не поражат чувство за прекрасното. Няма ли труд — няма нужда и от почивка, няма да има и онези наслаждения, които доставят радост в живота на човека и се оценяват от него като прекрасни минути в живота му.

За социалистическото общество свободният, целесъобразен човешки труд е главното в съдържанието на естетическата категория на прекрасното. Но изложеният от нас разсъждения за прекрасното в социалистическото общество възникват не отделно и не откъснато от цялата предшестваща естетическа мисъл. Много наши съждения са заимствувани от наследството на руските революционери-демократи: Белински, Чернишевски, Добролюбов. Характерно изявление

прави например Чернишевски чрез героя си Алексей Петрович от романа „Какво да се прави?“:

„— Да, движението е реалност — защото движението — това е животът, а реалността и животът са едно и също нещо. Но главният елемент на живота е трудът и затова главен елемент на реалността е трудът, а най-верният признак на реалност е дейността.“

И по-долу: „— Да, липсата на движение е липса на труд, понеже трудът се представя в антропологичен анализ като коренна форма на движението, което дава основание и съдържание на всички други форми.“¹

Подобни изказвания за труда ние намираме и у Н. Добролюбов, който пише: „Само трудът дава право на наслада от живота...“² или „Унищожаването на дармодите и възвеличаването на труда — ето постоянната тенденция на историята“³.

Марксизмът-ленинизмът учи, че трудът в социалистическото общество носи по своята творческа същност и естетически характер. Още Маркс писа, че „в историческите форми на труда, като робски, ангарни, наемни, трудът винаги отблъсква, винаги се явява *труд по външна принуда*. А неговата противоположност е не-трудът — „свободата и щастието“. Това е явно в две отношения: първо, че това е антагонистически труд; и второ, че във връзка с това, че е труд, който още не си е създад условия, субективни и обективни, за да бъде привлекателен труд, самоосъществяване на индивида, което съвсем не означава, че такъв труд е проста забава, просто удоволствие, както го разбира Фурие крайно наивно по отношение на понятията за парижката гризетка. Действително свободният труд, например трудът на композитора, е заедно с това дяволски сериозна работа, най-интензивно напрежение. Трудът в материалното производство може да получи този характер само ако 1) има обществен характер и 2) ако има научен характер, ако той е едновременно с това всеобщ труд, напрежение на човека не като дресиран по определен начин сила на природата, а като субект, който в процеса на производството се явява не в чисто природна, естествено израснала форма, а в качеството си на дейност, управляваща всички сили на природата“⁴.

За естетическия характер на труда се говори и в работите на другаря Сталин. Отбелязвайки коренната разлика на труда при социализма от труда при капитализма другарят Сталин указва, че в СССР трудът се превърна „от позорно и тежко брем, каквото той се смяташе по-рано, в дело на чест, в дело на слава, в дело на доблест и геройство“⁵.

Ако трудът, делата, борбата на съветския човек са прекрасни в действителност, естествено е, че те определят понятието за прекрасното и в изкуството. Но едновременно това означава, че не може да има и изкуство, което претендира за отражение на социалистическата действителност, което би могло да пренебрегне труда или да засегне труда на съветския човек само по-върхностно.

По напълно понятни обстоятелства идеалистическата естетика изключва от сферата на прекрасното в изкуството хората, заети с труд в материалното производство.

По мнението на Хегел⁶ експлоатираните класи и техните представители са достойни за изобразяване в изкуството само в комичен план, а истински прекрасното изкуство би трябвало уж да избира за свои образи само висшите съсловия. Това господарско мнение, че хората на труда не са естетически благодарен материал за изкуството бе разпространявано и се разпространява до ден днешен като основна истина в капиталистическото общество. За буржоазното изкуство винаги е било характерно да изключва от творческата си практика не само труда, насочен към материално производство, но въобще цялата делова сфера уж като враждебна на красотата. Художниците на миналото се боеха да показват своите герои в условия на труд. Струваше им

¹ Н. Г. Чернышевский. „Что делать?“, М., 1936, стр. 197—198.

² Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения, 1947, стр. 71.

³ Н. А. Добролюбов. Соч., т. III, стр. 267.

⁴ К. Маркс. Основы критики политической экономии, рукопись 1857—1858 гг., стр. 504—505.

⁵ И. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 10, стр. 393.

⁶ Гегель. Соч., т. XII, стр. 196.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV, стр. 21.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV, стр. 17.

се, че подробностите от тази страна на живота няма да бъдат естетически възприети от читателя или зрителя. Затова те се стараеха да съсредоточат цялото си внимание върху описания на картини от личния живот и тяхното изкуство изострено рисуваха най-тънките „преживявания на душата“, едва забележимите нюанси на личните взаимоотношения, особено на любовта, но трудът, дейността на човека оставаха вън от представите за прекрасното.

9

При условията на нашата социалистическа действителност изчезна конфликтът между прекрасното в изкуството и в действителността. Художникът ежедневно вижда красотата на трудовата дейност на човека и неговата главна задача е да покаже съветския човек в активния обществен живот, в общественно-полесния труд. Затова отношенията на съветските хора към природата, тяхната почивка, развлечение, любов, майчинство и другите форми на бит трябва да се изобразяват от съветския художник в неразривна връзка с общественно-полесната дейност на героите. Само в труда, в делата може да се покаже най-реално същността на съветския човек. Изобразяването на съветския човек извън трудовата обществена дейност обективно е принижаване на човека, тъй като по този начин от него се отнема именно онова, което е главен определящ момент в оценката на личността в социалистическото общество.

Една от основните причини за провала на филма „Большая жизнь“ (2-а серия), както е известно, бе, че вместо да покаже огромния размах на възстановителните работи в Донбас, които се извършват на базата на новата техника с усиления на цялата общественост, вдъхновена от партията на болшевиките и Съветското правителство, във филма преобладаваха епизодите на възстановителните работи с използването на дореволюционна техника. Авторите на филма се отдалечиха от социалистическата действителност и у зрителя можеше да се създаде впечатление за възстановяването на Донбас, в най-добрия случай, след гражданската война, а не за възстановяването на социалистическия Донбас, израснал през годините на сталинските петилетки.

Авторите на филма — се посочва в постановлението на ЦК на ВКП(б) — създават у зрителя лъжливи впечатление, като че ли възстановяването на шахтите на Донбас, след неговото освобождение от немско-фашистките завоеватели, и добивът на въглища се осъществяват „по пътя на прилагането на груба физическа сила, отдавна остаряла техника и консервативни методи на работа“.

Във филма се изобразяваше извратено цялото поведение на съветските хора. Работниците и инженерите се представяха като некултурни хора: те безделничат, пиянствуват, занимават се с празни приказки. Вместо да покаже труда, героичното поведение на съветските хора в труда, насочено към предсрочното възстановяване на Донбас, филмът е препълен с кадри, които показват хора, обхванати от „кръчмарска меланхолия“.

Доколкото при социализма характерът на труда се измени коренно, дотолкова трябва да се изменят кардинално и задачите на нашето изкуство в отразяването на трудовата дейност на човека. Трудовият народ на СССР предави към изкуството нови изисквания: талантливо и умело да се покаже великият смисъл на освобождения труд, да се дадат ярките образи на майсторите на труда, да се разкрие духовното богатство на трудещите се съветски граждани. Дейците на съветското изкуство, както казваше Горки, трябва да търсят вдъхновения и материали в широката и бурен поток на труда, който създава новите форми на живот.

Трудът, като основна форма на прекрасното, вече стана предмет на много ярки и вдъхновени произведения на съветското изкуство, включително и на киното. Героите на тези произведения преминават пред нас като хора на велики и важни дела, труженици на заводи и фабрики, началници, ръководители на строежи, инженери, работници, учени, студенти, ученици-занаятчици, хора на кохозните поля, градини, ферми. Те се явяват като живо художествено въздействие на прекрасния одухотворен и целеустремен социалистически труд. И към всеки от тези хора са приложими думите на великия Горки:

„Човек — това звучи гордо!“

Съкратен превод: Х. Шпетер

Константин Симонов

Задачи на съветската кинодраматургия

Съветската кинодраматургия, която се развива непрекъснато, сега, в епохата на строящия се комунизъм, стана важна и неделима част от съветската литература — най-напредничавата в света.

Тя се опира на традициите на руската демократическа драматургия от XIX век, на класическото наследство на първия пролетарски драматург — Горки.

За 30 години писателите-драматурзи създадоха редица бележити произведения, които станаха важни моменти в развитието на съветския театър и кино.

В историческите постановления по въпросите на литературата и изкуствата, приети през 1946 г., Партията постави пред съветското изкуство задачата решително да се придвижи напред, да разгроми идейните противници, да създаде нови произведения, достойни за Сталинската епоха и за народа, победил в бой фашизма и строящ вече комунизма.

През изтеклите години нашите усилия бяха отправени към решението на задачата, поставена от Партията. И ако още всичко не е направено, ако положението в цялост още не може да се смята за напълно удовлетворително, то към най-добрите драматургически произведения на театъра и киното може да се отнесе оная положителна оценка, която даде на съветската литература др. В. М. Молотов в своя доклад от 6 ноември 1948 година.

А между това, както е известно, доскоро съществуваше друго отношение, дълбоко враждебно на съветското отношение за театрална и кинодраматургия. От тази гледна точка критиците-антипатриоти и буржоазни космополити, които се отнасяха нихилистически към миналото на руската драматургия, на руския театър и кино, нископоклоннически представяха театъра и киното не като самобитни, големи явления на изкуството, а само като копия от западни образци.

Критиците-космополити клеветяха великата драматургия на Горки, на път и под път се опитваха да изопачават историята на съветския театър и кино, а съветската драматургия представяха като драматургия от второ качество в сравнение със съвременната декадентска, разлагаща се западноевропейска драматургия. Под прикритието на димни завеси от общи застрахователни фрази те фактически се опитваха да застанат против постановлението на ЦК на ВКП(б) по въпросите на литературата и изкуствата.

Като говорим за корените на това враждебно нам „обществено мнение“, не може да не споменим „Хамбургският вкус“ — книжка, в която открито звучеше призив за провеждане на буржоазна преоценка на всички ценности на съветското изкуство, в която се обявяваше за гений гнилият буржоазен декадент Хлебников и се подхвърляше на „съмнение“ великият пролетарски Горки!

Подобна теория от рода на „Хамбургският вкус“ критиците-антипатриоти противопоставиха на партийния, народен вкус, който изискват от литературата и изкуството Партията, народът, социалистическата държава.

Ето защо този „хамбургски вкус“, отнесен към киното, най-справедливо се преименува на „холивудски вкус“. Защото, пълзейки робски пред най-реакционната, американската кинематография, тези хора бяха в същност идейна агентура на Холивуд. Те представяха към съветското изкуство не само неправилен и не само естетски и филистерски вкус. Те представяха към съветското изкуство американски буржоазен вкус — ето в какво е същността на въпроса. Вместо да помагат да се издига видимото от цял свят знаме на съветското кино и кинодраматургия, те се прикачиха към задницата на холивудската колесница. Те се стремяха да заставят съветските кинора-

ботници да забравят за своите национални традиции в изкуството, да им представят холивудския буламач като някаква всеобемаша ценност, като някакво „неизбежно“ бъдеще за киноизкуството на всички страни и народи.

Във връзка с това е необходимо да се напомним за някои проблеми от теорията и историята на киното.

Като започнем с формалистическия сборник „Поетика на киното“, излязъл през 1927 г., като минем през теоретичните книги на Бела Балаш, през редица статии и книги на Н. Лебедев и свършим с антипатриотическите изказвания на космополитите от киното, ще видим провеждането на една и съща лъжлива теория, която твърди, че духовен прародител на съветското киноизкуство е като че ли американската кинематография.

Нека да се разберем: кому е изгодна такава теория, чия политическа заповед изпълняват нейните създатели. Искат или не искат, но това беше заповед на съвременния американски империализъм, който във всички области, в това число и в областта на изкуствата, се стреми да докаже, че именно в Съединените американски щати е представена новата култура на човечеството, че именно в „американския порядък“, в това число и в областта на изкуствата, се съдържат едва ли не еталони за подражание!

Теория, която се стреми да възвиси фалшивата ценност на американската кинематография, е теория, която изпълнява политическата заповед на днешните американски реакционери. Всички прогресивни хора в света, всички хора, които мислят за пътя на социалистическото развитие на човечеството — в Италия, Франция, Англия и накрая, в самата Америка, — гледат съветските филми, промъкват се там през иглените уши на цензурата, и виждат зад тях бъдещето на човечеството, укрепват своята вяра в това бъдеще.

Американската кинематография вече отдавна се превърна в най-яръстия, в най-наглия реакционен проповедник на империалистическите замисли на американските подпалвачи на война! Тя стана кинематография на антидемократическите филми въобще и на антисъветските в частност, кинематография на „железните завеси“. И ако в светлината на това се погледне на теорията на космополитите, отчетливо ясно ще видим, че не би могло от същия този Грифит да израсне, от една страна, съвременното американско кино това „изкуство“ на империализма, и, от друга — нашето съветско киноизкуство на комунистическото общество. Всичко това е лъжа и ние не желаем да имаме нито за родител, нито за прародител, нито дори за прапрабаба американската кинематография, започнала с декаданса и завършила с Ку-клукс-клана!

Космополитите и антипатриотите, разглеждайки въпроса за изворите на съветското кино, в течение на редица години провеждаха един и същ прост, но достатъчно вредоносен маньовър.

Те нарочно отделяха киното от другите изкуства — от театъра, от литературата. Това им беше нужно, за да докажат, че съветската кинематография няма национални корени; за да посочат като единствени национални корени на съветската кинематография първите руски филми от началото на XX в., за да унижат и изопачат тези руски филми и накрая да обявят американците за наши прародители.

Преди всичко, разбира се, не може да се изключат от сметката и първите руски филми: в тях безусловно има много скъпо за нас; има ценности, които трябва да помним. Но въпросът за традицията на съветската кинематография е много по-широк: съветската кинематография, както и цялото наше изкуство, не възникна на

пуско място. Тя израсна върху основата на великото класическо руско изкуство, което в лицето на своите най-добри представители беше през XIX и XX в. най-напредничавото изкуство в света, изкуство, представено от най-забележителни имена във всички области на прозата, поезията, драматургията, театъра, музиката, живописата.

Нима тези традиции в изкуството, най-напредничаво, най-народно през XIX и XX в., на най-прогресивното изкуство и не случайно процъфтяло именно в тая страна, която впоследствие първа осъществи великата социалистическа революция, нима тези традиции не оказаха огромно творческо влияние на пътя, по който се развива и съветската кинематография?

В народността, в дълбокия реализъм, в революционната същност на великото руско изкуство, в неговото дълбоко идейно съдържание — ето къде трябва да се търсят корените на традицията на съветската кинематография! Нима този стил на сурова правдивост, сериозност и дълбочина на съдържанието, този стил, който със самото възникване на съветската кинематография господствуваше в нейните най-добри филми няма свои корени в традициите на Толстой и Тургенев, на Шchedрин и Чернишевски, на Островски и Успенски, на Короленко и накрая на Горки? Става дума не просто за екранизацията на техните велики произведения. Става дума за тяхното голямо литературно влияние върху съветската кинематография, която, както и цялото съветско изкуство, внасяйки в своите произведения ново, социалистическо съдържание, в същото време не е рожба, която не помни баща си, а напротив — използва в своята съзидателна работа цялото богатство на класическото наследство на руското изкуство, на изкуството на всички народи на Съветския съюз.

И така на първо място стои литературата, на второ — театърът. Нима можем да си представим прекрасното развитие на актьorskото майсторство в съветската кинематография без усвоените традиции на руския театър? Нима в изворите на съветската кинематографическа школа за актьorskо майсторство не лежи прекрасното пълнокръвно изкуство на Малий театър, не лежи дълбокият реализъм на Художествения театър? Нима може да се откъсва актьorskото изкуство в съветската кинематография от тези мощни извори?

А нима руската живопис, живописата на Репин и Суриков, не се намира в изворите на съветската кинематография? Да си спомним най-добрите исторически филми, създадени през последните години, тяхната широта, тяхната мощна живопис. Нима традициите на превъзходната руска реалистична живопис не са оказали тук влияние?

И накрая руската класическа музика. Нима нейните традиции не звучат в нашите най-добри филми? Нима и за нея не може да се каже, че и тя на свой ред лежи в основата на съветското киноизкуство?

Космополитите именно за това и отделяха с китайска стена и торията на съветската кинематография от историята на литературата, театъра, музиката, живописата, от историята на цялото изкуство, защото не им бяха скъпи корените на съветската кинематография, защото те съзнателно не желаеха да ги знаят и да се съобразяват с тях. Съзнателното забравяне на могъщите народни корени им създаваше допълнителни спекулативни възможности за обявяване на американската кинематография за прародител на съветското киноизкуство. Ето в какво всъщност е глупавият секрет на неотдашните разговори за „спецификата на киното“, изкуственото приличане на вниманието към въпроси от ясно технологически характер в ущърб на разрешението на задачата за идейното и художествено развитие.

На човека, който обича родината си и нейното голямо изкуство, е скъпо изкуството на другите народи и страни. Скъпо му е, защото той уважава националните чувства на народите, тяхната любов към родината и нейните традиции. Другояче гледат космополитите. И това те го правят, защото сега за световната реакция е изгодна преди всичко пропагандата на буржоазния космополитизъм. Космополитизмът в политиката — това е стремеж да се отслаби патриотичното чувство за независимост на народите, да се обезсилят, да се обвържат народите и да се предадат в лапите на американските монополисти. По-

нятна е особената неенавист на буржоазните проповедници на космополитизма в политиката към великата страна на социализма, борецка се за суверенитет на всички големи и малки страни и като скала противостояща на всички налети на империалистите.

Космополитизмът в изкуството — това е стремеж да се попречи на прогресивното идейно възпитание на народа, стремеж да се подкопаят националните корени, националната гордост у съветските хора, защото с отсечени корени тях лесно ще ги изтръгнат от мястото, лесно ще ги продадат в духовно робство на американския империализъм. Космополитизмът — това е борба с оптимистическото светоусещане, което утвърждава, че „човек — това звучи гордо“, борба с вярата, че човекът, народът и страната имат собствено бъдеще. Космополитизмът в изкуството — това е стремеж да се постави на мястото на Горки—Сартр, на мястото на гиганта Толстой — порнографът Милер, на мястото на облагораждащото класическо прогресивно изкуство — затъпяващата холивудска бълвоч.

В светлината на това е ясно колко голяма беше вината на тези, които се опитаха да проповядват у нас този буржоазен космополитизъм и в каква степен непридирчиви и политически късогледни са тези, които поддържаха и пригласяха на тези глашатаи на космополитизма.

Партията отново ни помогна дълбоко да се ориентираме във въпросите на изкуството, да разобличим вредната дейност на антипатриотите.

Аз мисля, че ние ще се заемем с това уверено, държавнически, твърдо, знаейки каква именно критика ни е нужна, какво развитие на самокритиката е необходимо.

„Ние се нуждаем не от всяка самокритика — казва другарят Сталин. — Ние се нуждаем от такава самокритика, която повдига културността на работническата класа, развива нейния боеви дух, укрепва нейната вяра в победата, умножава силите ѝ и ѝ помага да стане истински господар на страната...“

Но има и друг вид „самокритика“, която води към разрушаване на партийността, към развличаване на съветската власт, към отслабване на нашето строителство, към разлагане на стопанските кадри, към разоръжаване на работническата класа... Не ще и дума, че Партията няма нищо общо с такава „самокритика“. Не ще и дума, че Партията ще се бори против такава „самокритика“ с всички сили, с всички средства.

Трябва да се прави строга разлика между тази чужда нам, разрушителна, антиболшевишка „самокритика“ и нашата, болшевишката самокритика, която има за цел насаждаването на партийност, затвърдяването на съветската власт, подобряването на нашето строителство, укрепването на стопанските кадри, въоръжаването на работническата класа.

Образец на такава критика, която насажда партийност в съветското изкуство, която укрепва нашите кадри и въоръжава нашия идеологически фронт с острото оръжие на борбата, се явяват историческите постановления на ЦК на Партията по въпросите на литературата и изкуствата, явяват се конкретните указания на Партията по повод редица филми, спектакли, прозаически произведения.

Да си спомним историята с филма „Адмирал Нахимов“. Партията рязко разкритикува неговите автори. Те отговориха по болшевишки на тая критика и изправиха грешките си. Да си спомним историята с филма „Млада гвардия“. Партията разкритикува неговите автори и те също така по болшевишки отговориха на тази критика и поправиха грешките си.

В това е и смисълът на партийната критика: тя укрепва вярата на хората в техните възможности, развива техния боеви дух, движи напред нашето дело!

Ние ще критикуваме своето изкуство от позицията на борба за това изкуство, за неговия ръст, за неговото усъвършенстване. При това трябва да се погледне на нашите задачи преди всичко от гледна точка на интереса на нашия читател и зрител. А те изискват от нашата драматургия само едно: същите тези дела, които те, читателите, извършват всеки в своята област, дела напредничави, смели, дръзновени, които позволяват да се види, че комунизмът не е някъде далеч!

Издигнатите съветски читатели и зрители изискват от нашето изкуство същия стил на мислене,

в който мислят самите те. Става дума не за литературен стил, а именно за стил на мислене. Народът изисква в нашата драматургия и кинодраматургия стилът на мислене да бъде от висока категория, понятията да бъдат широки, накъсо казано — държавнически стил на мислене, в основата на който лежи партийността, вярата в победата на комунизма.

Трябва да се пише за главното в страната и у съветския човек. Трябва ярко да се покаже нашето могъщо, красиво, активно действащо общество, за което е характерно между другото, че то умее уверено да се заглежда в своя утрешен ден.

Ние сме длъжни да изобразим съветския човек в целия негов ръст. Именно по този начин ние ще покажем онова, което противостои на тоя човек. Именно по този път, без всякакви схоластически дълбокомислия, ние ще намерим конфликтите, които, разбира се, са необходими в драматургията и без които тя просто не съществува и не може да съществува. Всички „теории“ за безконфликтност и безсюзетност, за липсата на подходящи за драматурга конфликти и сюжети в нашия живот са родени в едни случаи от вражда към съветската драматургия, а в други — от кабинетната схоластика на хора, които изцяло са откъснати от живота.

Добрата съветска пиеса, добрият съветски сценарий — това не са хитроумни сюжетчета, които за удобно и леко отнасяне с живота са обърнати наопаки. Съветската пиеса или сценарий — това е къс от нашия живот, взет не просто такъв, какъвто е, а пресован, ако можем така да се изразим, сбит в два часа екранно време, но сбит при това не за сметка на обедняване на живота, а проявено в неговото изобразяване, за сметка на майсторството. А щом е така, трябва ли да говорим, че като предмет за изобразяване от драматурга в такъв икономично строг вид изкуство, като драматургията, трябва да служат големи събития, остри и дълбоки конфликти и сюжети? Аз говоря не за прословутите „вечни сюжети“ на формалистите, а за сюжети от живота, които най-много вълнуват съветския зрител.

Нима не ни дава величествени сюжети следвоенният план за преустройството на страната, планът за засаждане на ползащитни пояси, за електрификацията на цели области, създаването на невиджани гигантски хидровъзли, строителството от небивали мащаби, а най-важното — животът на хората, които създават всичко това, хората, за които изчезва границата между физическия и умствения труд, работниците, които стават интелигенти, академичите, за които е немислимо по-нататъшното движение на науката без новаторската практика на милионите — целият живот на нашите хора с тяхната необикновена военна и мирна биография!

Какво количество жизнени сюжети ни дава нашата борба за построяването на комунизма, борбата против различните опити на американския империализъм да ни попречи в това! И нима това са сюжети, преплетени само с външнополитическите събития? Нима те не са свързани с тънките стоманени листи, които ние отново изработваме в Запорожието, въпреки сметките на американските монополисти, които се надяваха с прекъсването на своя експорт да провалят развитието на нашата автомобилна индустрия? Нима не е свързана тази грамадна борба с всяка една работа на всеки съветски човек, работа, която ни приближава към окончателното тържество на комунизма?

Струва ми се, че само когато драматургът започне да гледа дори и на най-обикновените явления от голямата позиция на тази голяма борба, на този огромен световен конфликт между напредничавото и отживяващото — целият живот на съветските хора ще му се явява под особено ярка светлина.

Авангардът на нашата кинодраматургия и театрална драматургия върви по верен път. Но нима нищо чудно в това, че той изпитва трудности в изобразяването на живота, който той се стреми да покаже в цялото му величие и красота.

Главното е, че съветското изкуство е на правен идеен път. И става дума за необходимостта от повишаване равнището на нашето художествено майсторство, за новаторство във формата, неразривно свързано с новаторството в съдържанието.

(С л е д в а)

Нашата студия за художествени филми

Историческите решения на V конгрес на БКП и публикуването през м. април 1949 година решение на Комитета за наука, изкуство и култура за „Състоянието и задачите на Българска кинематография“ поставиха в ясна светлина отговорните задачи пред нашата млада кинематография в борбата ѝ за идеологическото възпитание на широките народни маси, за мобилизиране и целенасочване на трудещите се по пътя на социалистическото изграждане на нашата родина.

В изпълнение на най-важната от поставените от Партията и Правителството задачи — създаването на български художествен игрален филм — нашата кинематография изгради преди близо година и половина своята Студия за художествени филми — едно от най-важните звена от веригата на кинопроизводствения сектор.

През периода на своето сравнително късо съществуване и справяйки се с редица трудности, присъщи на началния период, Студията за художествени филми постигна редица успехи в организационното си изграждане и укрепване, както и в първите си стъпки в създаването на новия български художествен филм. Постигна се известна планоვნост, осъществя се пряко ръководство на Студията над производствените ѝ звена, въведе се диспетчерското разписание, което започна да регулира производствения процес, направиха се сериозни опити за периодична отчетност на производствената и финансова дейност, повиши се и художественото качество на филмовата продукция. Филмът „Тревога“ се появи на по-високо ниво от „Калин Орелът“ независимо от известните негови идейно-политически и художествено-творчески слабости.

Наред с тези достижения в работата на Студията бяха допуснати и множество слабости и грешки, голяма част от които съществуват и днес и спъват в значителна степен изпълнението на отговорните задачи на Студията. Това диктува необходимостта от пълното им и бързо разкриване и ликвидиране, за да се осигури правилното ѝ по-нататъшно развитие.

Основна грешка, която даде сериозно отражение върху цялостната работа на Студията, беше пускането на филмите „Тревога“ и „Сините робини“ без предварително уточнени литературни сценарии. Така филмът „Тревога“, след като външните му снимки бяха снети и при това по неметриран предварително режисьорски сценарий, трябваше да бъде спряно за известно време, за да се поправи литературният и, разбира се, и режисьорският сценарий. Този неправилен метод даде неминуемо своето пакостно отражение: в художествено-творческо отношение при поправките на литературния сценарий не можеше да не се държи до известна степен за заснетия вече материал, а от друга страна, в материално-финансово отношение поправката на литературния сценарий доведе до изхвърлянето на голяма част от заснетия материал като ненужен. Филмът „Сините робини“, след като беше заснета така наречената „селска част“ и градският митинг, трябваше също да бъде спряно, за да се довърши режисьорският сценарий, защото такъв имаше само за заснетите части, тъй като режисьорът Фичев, вместо да работи над режисьорския сценарий, бе работил по изменението на литературния сценарий. След това производството на филма продължи, за да бъде пак спряно поради необходимостта от внасянето на нови преработки и доработки в литературния сценарий, а съответно и в режисьорския, за да се стигне и до промяна в творческия колектив, което доведе логично до преразходи на парични средства и проваляне на сроковете.

През втората половина на миналата година Студията действително направи сериозни опити за установяване на здраво ръководство и планиране на намиращите се три филма в производството: „Тревога“, „Сините робини“ и „Утро над родината“ („Билет за републиката“). Но това все още беше незадоволително. Преди всичко цялостните календарно-постановъчни планове на филмите, както и тяхното разбиване по тримесечия, месеци и дни, не бяха поставени на здрава основа. Много от предпоставките за осъществяване на тези планове не бяха налице, поради което се достигна и до систематическото им проваляне. Това до голяма степен се дължеше на неорганизираност и несъгласуваност в работата на снимачните колективи, които често се застъпваха в едно и също време в недостатъчните по снимачна площ и технически съоръжения два павилиона, вследствие на което се появиха и сериозните пробиви в дневните планове. Основната причина и за този недостатък обаче остава едновременноното пускане в производство на два игрални филма, които по-късно се застъпиха и от третия „Утро над родината“. Това положение свидетелствуваше за липсата на предварително уточнен цялостен производствен план на Студията, а точно поради това се яви и неритмичност в изпълнението му. За чулене на производствените планове на продукциите и неустойка на сроковете допринесе също и недостатъчният числен състав и незадоволителната квалификация на работниците по построяването на декорите, както и липсата на добра организация на производствения процес, необслужван от необходимите спомагателни цехове (дърводелна, шивашко ателие, гримьорско ателие и др.).

Друга сериозна спънка в изпълнение на производствените планове на продукциите бяха актьорите, които нямаша възможност да се явяват на определените им по снимачния план дати, което често създаваше пробиви в снимачната работа, които в голяма степен обуславяха неустойката на сроковете, а оттам — и значителни материални преразходи, оскъпяване на филма.

Нерядко явление в работата на снимачните колективи бе неспазването и на средно запланирания метраж за заснемане, което понякога бе обусловено от такива неоправдани причини, като недостатъчно число осветлители, кабели, кутии, осветлителни тела, повреждане на снимачните камери поради недоброто им техническо поддържане и пр.

Пробиви в снимачните планове често се явяваха и в резултат на неблагоприятия в творческата работа на някои от режисьорите, в затрудненията им при работата с актьорите поради често пъти неудачния им подбор („Тревога“ и „Сините робини“), в липсата на репетиционен период (и при двата филма), необходим за усвояване на актьорските задачи, в бавното постигане на мизансцена, както от режисьорите, така и от някои актьорски състави.

Всички тези слабости съставят едни от основните причини за пробивите в снимачните планове. Редките случаи на устояване сроковете в някои от етапите на плановото им изпълнение се дължат изключително на упоритите, но стихийни усилия на колективите, а не на добре обмислената и предварително планирана работа. Изцяло обаче и двете наши продукции не завършиха в срок. Филмът „Тревога“ беше готов за екран една година след определения срок, а филмът „Сините робини“ обещава да вземе палмата на първенството по закъснение. Трудно ще бъде и на третия ни филм „Утро над родината“ да устои на сроковете особено след избухналият неодавна пожар в помещението на монтажната, при който изгоряха наред с ценните технически съоръжения и десетки метри от работното копие на филма. Трябва да се подчертае, че неблагоприятията в организацията и планоვნостта водят неизбежно освен до хронически провали на производствените срокове, но и до разстройство на финансовата база на Студията. А това се отразява вредно върху борбата за снижаване себестойността на продукцията, която е именно борба за социализъм и в която нашата кинематография и в частност Студията за художествени филми няма абсолютно никакво право и основание да крачи назад.

Липсата на здраво административно ръководство и планоვნост се допълва и от липсата на всекидневна и периодична отчетност, която да отразява всеки момент изпълнението на производствения и финансов план. Очевидно е, че при такова положение сигналите за неблагоприятие при изпълнение на отделните моменти на плановете не могат да бъдат забелязани навреме, не може да се пристъпи следователно към оперативно действие и в крайна сметка неблагоприятията по изпълнението на отделните пунктове на плановете се потвърждават едва при цялостното отчитане на плановете.

Наред с недостатъчното и слабо административно ръководство втора основна слабост в Студията за игрални филми се явява незадоволителното ѝ художествено-творческо ръководство. Доскоро художественият съвет към Студията работеше стихийно, неорганизирано. Някои от членовете му се явяваха на заседания, без да познават сценариите, поради което често пъти, изхождайки само от виденото, даваха такива съвети, които се явяваха коренно противоположни на основния замисъл на литературния сценарий. Очевидно при такова състояние на организация и ръководство в работата на художествения съвет режисьорският кадър не можеше да очаква достатъчна творческа помощ както при изработване на режисьорския сценарий, така и при по-нататъшната си работа над филма. Това се отнася най-вече до филма „Калин Орелът“, но и за филмите „Тревога“ и „Сините робини“ в първата им фаза на работа. Едва от два-три месеца в работата на художествения съвет на Студията е внесено подобрене.

Осигуряването на квалифициран творчески контрол както от студийния художествен съвет, така и от централния художествен съвет към Главната дирекция на кинематографията, който едва сега се преустройва на творческа основа, и наред с това осигуряването на здрав административен контрол, ето какво ще допринесе безспорно за необходимото подобрене в работата на Студията. Но заедно с това за отстраняване на всички слабости е необходимо директорът на производствения сектор др. Страшимир Рашев още веднъж ясно да разграничи функциите на началника на Студията, за да не продължава др. Ст. Чолаков да се явява едва ли не само регистратор, а в някои отношения и спирач на бързото разрешение на текущи оперативни въпроси. Др. Чолаков като началник на Студията трябва да внесе още по-голяма стегнатост и оперативност в своето ръководство и да изгони от себе си и най-малките остатъци от бюрократизъм.

Отстраняването на слабостите от Студията за игрални филми обаче е дело не само на ръководството, но преди всичко на целия творчески и административен студийен кадър. За това обаче е необходимо кадрите в Студията да повишат още повече своята професионална и идейно-политическа квалификация. Като изключим съветските възпитаници, всички останали наши творчески киноработници имат незадоволителна професионална квалификация. При това в много от нашите киноработници липсва стремеж да работят по-усърдно за усвояване на марксизма-ленинизма и опита на съветските киномайстори. Някои от тях все още мислят, че могат да лежат на старите си познания по киноизкуство, че могат да бъдат творци на високоиндустриален художествен филм без сериозно, систематично овладяване на марксизма-ленинизма и неговата естетика. Изнесените данни на неотдавна състоялото се открито партийно събрание относно резултатите от учебната година потвърждават тази нерадостна картина. Оказа се, че много от нашите творчески кадри не четат достатъчно, явяват се неподготвени или слабо подготвени на кръжочните сбирки, не следят политическите събития. А ясно е, че такива кадри неминуемо ще изостанат от тези, които съзнателно и непрестанно овладяват марксизма-ленинизма и повишават професионалната си квалификация, учейки се от големите майстори на съветското киноизкуство.

Обезпокояващо в Студията за игрални филми е и състоянието на бдителността. На два пъти бе скъсан екранът на рипроекционния апарат, донесен бе и пожар в монтажната на продукцията „Утро над родината“.

Кинематографията безспорно, като важен идеологически институт, интересува врага и той ще се опитва да вредителствува и да влияе на слабо укрепените идеологически кадри. Сигнали за такива опити бяха забелязани и това ни задължава да бъдем най-остро бдителни и безпощадни към всяка вражеска проява.

Изтъкнатите дотук слабости и грешки са основната причина за обстоятелството, че качеството на нашия игрален филм е засега все още под възможностите на наличния творчески кадър и съществуващата техническа база. Трябва да се подчертае, че за това състояние е допринесла в значителна степен и ниската изискателност лично от страна на ръководителя на Студията за игрални филми, на производствения директор и на главния директор. Типичен е случаят с филма „Тревога“, при който другарите Тр. Доброславски, Стр. Рашев и Ст. Чолаков не изискаха твърдо и неотстъпно от режисьора Жандов навреме да съкрати метража на филма съгласно препоръките на художествения съвет и с това да подобри филма, а трябваше след неговата премиера те да бъдат принудени да сторят това. Към този пример трябва да се приведе и случаят със „Сините робини“, при който също не се прояви достатъчно изискателност към режисьора Иван Фичев и не му се наложи навременна творческа помощ в хода на производството. Това стана едва след завършване на снимачния период, с което се проточи и без това продължаваният неколкотократно срок.

От всичко това следва изводът, че борбата за висококачествени художествени филми не трябва да се предоставя само в ръцете на отделен специалист, на отделен ръководител. Работата на режисьора трябва да се обсъжда в по-широка творческа среда и извън тесните рамки на студийния художествен съвет, да се създаде атмосфера на обща и обществена заинтересованост към нашите филми. От голяма полза би било, ако подложим на задълбочено обсъждане работата на основните творчески кадри — режисьорите, художниците, операторите, композиторите на нашите първи филми „Калин Орелът“, „Тревога“ и „Сините робини“ и направим нужните изводи от грешките и постиженията им. Без такива изводи нашите творчески кадри ще продължават и в бъдещата си работа да грешат.

Друг сериозен и важен извод, който трябва да се направи, е, че почти всички неблагоприятия в нашия игрален филм се дължат на неприлагане цялостно и упорито опита на съветската кинематография. Много често ние се оправдаваме за нашите грешки с липса на опит, но още по-често се забравя съществуването на готовия и изпитан 33-годишен опит на съветското кино. А място и време за налуквания и умувания няма. Необходимо е незабавно и по всички линии практически да се въведе съветският опит, пречупен през призмата на нашите възможности. Невъвеждането на съветския опит на практика значи съгласителство с трайковостта и титовци. На основата на съветския опит като ръководно начало ние трябва да осигурим плановостта и ритмичността в производството на нашите игрални филми и да водим неотстъпна борба с проявите на безплановост и щурмовщина.

Плановостта налага здраво оперативното ръководство, контрол и отчетност при изпълнение на производствените и финансови планове на снимачните колективи. С оглед на тази важна задача необходимо е диспечерският апарат на Студията да бъде числено подсилен и ръководството му да бъде подобро.

Ръководството на Студията трябва да подобри и засили живата връзка с творческия кадър за сметка на бюрократичните писмени разпореждания, заповеди и пр. Наложително е практиката на периодичните производствени съвещания в снимачните колективи и общо в цялата Студия да се укрепи и разшири още повече с оглед на пълното осъществяване на колективния метод в работата.

За подобряване работата на Студията е необходимо освен това да се създадат цехове към павилионите и да се организира и планира работата на павилионите по такъв начин, че различните цехове да бъдат поставени в услуга на снимачната работа. Също така трябва да се поведе и систематична, упорита борба за снижение на себестойността на филмовото производство чрез съкращаване на производствените срокове и въвеждане на социалистически методи в творческата и административната работа. Борбата за високо качество на игралния филм трябва да бъде централна задача на творческите и административно-техническите кадри в Студията. Професионалната квалификация на творческите кадри трябва да се превърне в постоянен и все повече засилващ се процес. Изнесените на първо време беседи по основните въпроси на марксистко-ленинската естетика трябва да бъдат последвани от организирани занимания и по различните въпроси на кинопроизводството. В тази връзка творческите обсъждания на собственото ни производство и най-вече на произведенията на съветската кинематография трябва да станат неотменна необходимост. В изпълнение на тази задача не би било зле да се помисли и върху създаването на постоянен семинар за професионална квалификация. Наред с това нашите кадри трябва постоянно да повишават идейно-политическото си ниво, да грабят с пълни шапи от непресъхващата съкровищница на марксистко-ленинизма, защото е немислимо да се създава висококачествен и дълбоко вълнуващ художествен филм, без да се познава основно марксистко-ленинизмът и неговата естетика.

В тази насока трябва да се поучим от опита в работата на партийната организация в киностудията „Мосфилм“ („Искусство кино“, бр. 4, 1950 г.). По неин пример трябва да се организират още по-добре организиранията и масово-политическата работа на партийните групи и профорганизации в нашата Студия, за да съдействуват за растежа на комунистическото съзнание у членовете на снимачните колективи, да разпалват у тях пламъка на социалистическото съревнование — за последователна и постоянна борба за създаването на дълбоко-идейни и високо художествени филми, които да отговарят на изискванията на Партията и народа, на нашата социалистическа съвременност, филми, основани на принципите на социалистическия реализъм. И нашата борба трябва да бъде борба срещу всяко остаряло и отживяло своето време, което спъва работата на нашата кинематография и в частност работата на Студията за игрални филми. А това е безусловно необходимо да усвояваме и внедряваме опита на най-прогресивното и съвършено киноизкуство в света — съветското.

ФОНОТЕКАТА ЗА КЪСОМЕТРАЖНИ ФИЛМИ

Въпросът за една разнообразна и богата по съдържание фонотека, от която да бъдат търсени необходимите музикални пиеси за озвучаване на нашите късометражни филми, стои отдавна открит пред нашата кинематография.

Съществуващата фонотека при Студията за хроникални и документални филми притежава наистина прилично число фонограми, но нейната уредба страда от сериозни недостатъци. На първо място това е неправилното систематизиране на фонограмите и подреждането им по същество и характер на музиката. Практикуваното засега систематизиране на фонограмите с оглед на темпото на музиката, като например анданте, модерато и пр., или на нейното формално съдържание, като например пасторал, скерцо, галоп, марш и пр., има само ориентиращ характер, без да може да ни насочи към вътрешното съдържание на музиката. Липсата на придружаващ картон, в който да се отбелязва датата и наименованието на филма, в който е ползувана фонограмата, допринася от своя страна за липса на прегледност при използване на фонограмите и честото им повтаряне.

Тази неправилна уредба в систематиката на фонотека насочва ползуващия се в безконечно прослушване, в безполезно лутане и губене на време, при което често пъти не се добива желаните резултат. Тази „игра на слъпа баба“ във фонотека е уморителна и най-често при необходимостта, поради кратките срокове, „да бъде спасено положението“, околото се спира на някоя фонограма само поради това, че тя отговаря на търсения метраж, без да се държи сметка, че тази фонограма е била използвана съвсем наскоро. Твърде често явление е и фонограми с една и съща музика да бъдат поставяни в различни кутии под различни наименования отъносно тяхната характеристика. Естествено в такива случаи се получава волно или неволно повторение на една и съща музика при най-различни по съдържание обекти, при което тяхната идейна и емоционална същност остава, разбира се, неразкрита от музикалната илюстрация.

Наистина — що се отнася до седмичния преглед и някои документални филми — оправданият стремеж за спазване на актуалността налага голяма бързина в производството. Но това в никакъв случай не може да бъде причината за тяхното лошо или посредствено музикално оформяване. Единственото извинително затруднение, в което може да изпадне музикалният оформител, е в случаите, когато операторите несъзнателно не спазват необходимия каданс при заснемането на обекти с движение или особено с народни хора, танци, групово свирене или пеене. Ето защо се налага нашите оператори да държат сериозна сметка за това обстоятелство и да полагат всички усилия за коренното отстраняване на такива несъзнателни грешки.

Втори основен и най-важен недостатък на нашата фонотека е липсата на достатъчно музика с български народностен характер. Социалистическата тематика на нашето късометражно производство изисква картините, отразяващи нашето социалистическо строителство, да се придружават и от родна, българска народностна музика. Само тогава идейно-емоционалното въздействие на филма ще бъде пълномерно и националният му облик — закръглен.

Трябва да се подчертае, че в много наши филми народностната музика се изразява почти изключително чрез елементарната фолклорна народна музика, която при това много често звучи не на място и без необходимата художествена мярка. Въпросът за музиката с народностен характер следователно се изправя с цялата си сериозност при озвучаването на нашите късометражни филми. Наистина известни пасажии из творбите на нашите композитори могат да бъдат използвани успешно в тази насока и кинематографията е направила известен брой записи, но трябва да се подчертае, че те далеч не са достатъчни, за да задоволят големите производствени задачи на предприятието.

От казаното дотук е ясно, че досегашното състояние на нашата фонотека изисква коренна реорганизация на службата, която може да се извърши в следната насока:

1. Създаване на единна музикална служба при Главна дирекция на кинематографията по музикалното оформяване на филмите.

2. Към службата да се създаде централна фонотека, която да ползува всички студии. Наличните фонограми да бъдат най-грижливо проучени и конкретно характеризирани по отношение на идейно-емоционалното им съдържание.

3. Всяка фонограма да притежава придружаващ картон, който да отразява: инвентарния номер, метража, времетраенето, идейното съдържание, изпълнението, датите и обектите, в които е ползувана.

4. Да се направи поръчка на нашите композитори за написване на музика по предварително определен идеен тематичен план: нашето строителство, борбата за мир, физкултурата, народни хора и танци, пионерски сцени, симфонично разработени, характерни за всички краища из родината ни, народни мотиви и пр.

Тези конкретни предложения естествено могат да бъдат развити и допълнени — тук те са дадени само като изходна точка. Проучването и внедряването на съветския опит и в тая насока трябва да бъде задължително за нас.

Музиката е равноправен компонент и идейно-творчески елемент в социалистическо-реалистичния метод във филмовото изкуство. Това изисква да се положат всички усилия, за да се даде национален облик на нашия филм.

Да следваме техния пример!

ТЕХНИКА — НО С ВИСОКО КАЧЕСТВО!

За да насърчи трудовото съревнование и да потикне киноработниците към качествено, срочно и икономично реализиране на възложените им производствени задачи, Главната дирекция на кинематографията учреди вътрешни парични награди за най-добрите постижения в областта на научно-популярната и хроникално-документалната кинематография.

По случай Първи май — великият празник на труда — бяха раздадени за първи път тази година следните награди:

1. ЗА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНА КИНЕМАТОГРАФИЯ

1. Първа награда в размер на 80 000 лв. и втора награда в размер на 60 000 лв. се разделя между колективите, които са произвели филмите „Царевницата“ и „Овощните вредители“, както следва:

Владимир Юрицин, сценарист и режисьор на филма „Царевницата“ — 30 000 лв.
Асен Чобанов, оператор — 20 000 лв.
Донка Димчева, монтажист — 10 000 лв.
Георги Пачев, организатор — 10 000 лв.
Васил Каменов, режисьор на филма „Овощни вредители“ — 30 000 лв.
Георги Дуров, оператор — 20 000 лв.
Георги Кръстев, тонмайстор — 20 000 лв.

2. Трета награда в размер на 40 000 лв. се дава на колектива, изработил филма „Огнеборци“, както следва:

Стефан Топалджиков, режисьор — 25 000 лв.
Петър Юрицин, оператор — 15 000 лв.

Извън тази награда бяха обявени и следните индивидуални награди:

а) Една награда в размер на 30 000 лв. на режисьор-оператора Васил Бакърджиев за работата му в филмите „НССТ“ и „Физкултурата на село“;
б) Една награда в размер на 20 000 лв. на режисьор-оператора Стоян Христов за добра операторска работа;
в) Една награда от 10 000 лв. на Йордан Бамбеков за добрата му работа като организатор.

II. ЗА ХРОНИКАЛНО-ДОКУМЕНТАЛНА КИНЕМАТОГРАФИЯ

1. Награда в размер на 120 000 лв. се дава за филма „Погребението на Васил Коларов“ на следните отличили се работници:

Николай Боровишки и Борис Грежов за режисурата на филма — 20 000 лв.
Юрий Арнаудов и Румен Григоров — за сценарния план и редакторската работа — 20 000 лв.
Георги Антонов — за музикалното оформление — 10 000 лв.
Васил Холиолчев, Стефан Петров, Илия Китанов, Жеко Русев, Янко Шахов, Георги Дуров — за операторската им работа — 50 000 лв.
Вили Румп, Блага Лазарова — за монтажа — 15 000 лв.
Боян Маринчев, организатор на филма — 5 000 лв.

2. Награда в размер на 50 000 лв. се дава за преглед № 300 на следните отличили се работници.

Юрий Арнаудов, редактор — 12 000 лв.
Илия Китанов, оператор — 8 000 лв.
Стефан Петров, оператор — 8 000 лв.
Георги Дуров, оператор — 5 000 лв.
Жеко Русев, оператор — 5 000 лв.
Константин Кисов, оператор — 4 000 лв.
Кирил Тошев, оператор — 3 000 лв.
Вили Румп, монтажист — 5 000 лв.

3. Една индивидуална награда в размер на 10 000 лева се дава на кинооператора Георги Алурков за качествената му работа в седмичния кинопреглед.

*

Наградите на Главната дирекция на кинематографията са заслужено отличие за отбелязаните киноработници, което те трябва да оценят особено високо. В това отличие те трябва да видят преди всичко израз на всестранината подкрепа и насърчение от страна на нашата народна власт, на нашата Комунистическа партия, които са осигурили днес на всички творчески работници най-добри условия за творческо развитие. Същевременно обаче тези награди задължават отличените киноработници да повишат още повече своето майсторство, за да могат — учейки се от великото съветско киноизкуство — да създадат още по-ярки кинотворби, с които ще подпомогнат още по-активно нашето всенародно социалистическо строителство.

Няма съмнение, че вътрешните награди на Главната дирекция на кинематографията представляват почин, който ще даде на всички наши производствени нов стимул за достигане на по-високо качество, скъсяване на сроковете и реализиране на още по-големи икономии в производството. Тези награди ще бъдат постоянен сериозен двигател на социалистическото съревнование в производствения сектор на Кинематографията, в борбата за създаване на наше народно социалистическо-реалистично киноизкуство.

Борбата за високо качество на продукцията е основен лозунг на Партията и Правителството, под знака на който нашата промишленост постигна за цялата 1950 година и първото тримесечие на 1951 г. сериозни успехи. Високо качество — това е един от постоянните и важни показатели при провеждане на социалистическото съревнование, което все по-масово обхваща трудещите се и става постоянен метод на социалистическото строителство в нашата родина. Голяма роля за правилното организиране и насочване на борбата за високо качество играе качественият контрол. Ето защо във всички предприятия на Министерството на промишлеността качественият контрол бе въведен чрез специален правилник за организиране на отдели за технически контрол, които работят по научно-технически методи, изключващи до максимум всякаква субективна преценка.

Нашата кинематография произведе за 1950 година 52 прегледа, един игрален филм, 42 късометражни научно-популярни и документални филми, 2 дублирани на български език съветски филми, 127 озвучени и копирани съветски и други филми, няколко теснолентови или всички полезен метраж — 1 300 000 метра филмова лента на стойност стотици милиони лева. Ако прибавим към това и производството на фотохартия и лабораторна обработка на фотоматериали, ще стане ясно какво грамадно по стойност и значение е производството на Главна дирекция на кинематографията. Върху цялото това огромно производство обаче ние все още нямаме организиран технически качествен контрол, а това е недопустимо и застрашително изоставяне.

Характерът на филмопроизводството е такъв, че върху негативната лента — окончателният продукт на милионите, вложени в продукцията — се зафиксират усилията на целия творчески колектив — от режисьора до осветителя, а това значи, че да се осигури на филма високо идейно-художествено качество от първостепенна важност е и качеството на техническите елементи, качеството на филмовата лента, на апаратурите и особено на обработката на филмовата лента в лабораториите, които се явяват стратегическият възел на филмовото производство.

Насочило основното си внимание върху идейно-художествените въпроси на филма, ръководството на нашата кинематография е допуснало явно подценяване на важните и основни въпроси за техническото качество в производството. Ярکو доказателство за това е недопустимо лошото състояние, в което се намира нашата машинна лаборатория за обработка на филмовата лента, в която въпреки постоянната критика и препоръки и досега работата се води по занаятчийски.

Трудно е да се изброят всички грешки и слабости в тази лаборатория. Спирайки се само на най-съществените, ще отбележим на първо

место, че в нея все още не е организиран сензитометрически химически контрол на процеса на обработката, нито се прави анализ на качествата на химикалите, нито дори се води статистика за допуснатия шкарт. Освен това киноработниците от машинната лаборатория не са усвоили и досега правилно копирането на контратип за масов печат. Не е ли печално, че поради лошата качествената работа на нашата лаборатория бяхме принудени да поръчваме в чужбина копирането на контратип на филма „Тревога“? Кой ще отговаря за негодния в качествено отношение контратип за много късометражни научно-популярни филми или за дванадесетте теснолентови копия от филма „Тревога“, които са негодни технически? Не липсват и чисто организационни слабости. Така например нормално ли е, ако някое игрално копие се върне на машинната лаборатория като бракувано, същото да се изпраща в отдел „Разпространение“ — за прокат, каквото бе случаят с бракуваното копие на филма „Огнеборци“, прожектирано в кино „Култура“?

Ясно е от всичко това, че е време вече да се ликвидира из основи с всяко занаятчийство и лошата организация в лабораторията. Другарят Маленков в доклада си пред XVIII Всесъюзна конференция на ВКП(б) заяви: „Много стопански ръководители престъпно лекомислено се отнасят към фактите на пускане недоброкачествена продукция, към фактите на опроставяне на голямо количество материални ценности.“ Тези думи на порицание важат напълно и за нас.

Смело може да се твърди, че голяма част от нашето производство, което отива на екран, не отговаря на техническите изисквания главно поради лошата лабораторна работа. И време е вече да се разбере, че е недопустимо повече химикали и филмова лента, внасяни срещу валута, да бъдат недоброкачествено обработвани!

Единственият изход от това положение е в усвояването на съветския опит и в усвояването на достиженията на точните и приложни науки — фотохимията и физиката, в овладяване до съвършенство на техниката. Капацитетът на нашето производство, неговото художествено и политическо значение са от такава голяма важност, че да се забавя повече внедряването на правилни научни методи в лабораториите е престъпно. Независимо от това занаятчийският метод на работа нанася и големи материални щети. Ние нямаме никакви данни за процента на брака при работата на лабораторията, защото такава статистика въобще не е въведена, но ако вземем предвид, че у нас не се практикуват сензитометрични проби и не е организиран химически контрол на суровите материали, нито на технологичните процеси, този процент ще се окаже положително много висок, възлизащ на милиони левове.

Изводът, който се налага от всичко казано дотук, е само един: необхо-

Първият селскостопански киносеминар

През февруари, март и април т. г. Главната дирекция на кинематографията заедно с Министерството на земеделието — дирекция „ТКЗС“ и Съюза на българо-съветските д-ва проведоха в цялата страна тематичен кинопоказ на съветски селскостопански филми, наречен *селскостопански киносеминар*.

Целта на киносеминара бе да даде конкретна помощ на нашите трудово-кооперативни земеделски стопанства чрез съветския селскостопански филм, който нагледно илюстрира постиженията, методите на работа, организацията на труда и използването на науката в различните отрасли на съветското селско стопанство.

Основната задача според набелязания план се свеждаше до обхващане на възможно най-голям брой селски стопани, които да видят съветските селскостопански филми и да чуят доклади върху тях за постиженията на съветското колхозно стопанство. Второстепенните задачи (широко разпространение на 26 000 лозунга, 2000 фототабла, резюмета на филмите, устна агитация, организационна работа и пр.) трябваше да популяризират широко акцията сред трудещите се селяни, предимно от ТКЗС. За изнасянето на докладите следваше да бъдат заангажирани главно агрономи от околийските центрове, ТКЗС и МТС.

Провеждането на селскостопанския киносеминар по места трябваше да стане под прякото ръководство и контрол на М-вото на земеделието — дирекция „ТКЗС“, и чрез службите „Земеделие“ при околийските народни съвети.

Как се проведе селскостопанският киносеминар у нас? Разреша ли той ония задачи, които му бяха поставени и какви са резултатите от извършената работа? Какви грешки и слабостите се допуснаха и как те се отразиха върху успеха на това изключително важно и сериозно мероприятие?

Според досега получените сведения селскостопанският киносеминар е проведен в 600 населени места в страната. Съветските селскостопански филми са гледани кръгло от 200 000 души, а пред 150 000 от тях са изнесени 434 доклада, както следва: 348 — от агрономи; 23 — от председатели и други ръководители от ТКЗС; 18 — от ръководители на самите кина; 10 — от активисти на СБСД; 8 — от читалищни дейатели; 9 — от партийни работници, и останалите 18 — от учители, адвокати, лекари и др.

Горните цифри ни позволяват да заключим, че проведеният селскостопански киносеминар общо взето е минал успешно и че резултатите са задоволителни. За това безспорно спомогна и големият интерес на нашите трудещи се селяни към съветските селскостопански филми. Във връзка с киносеминара са получени 136 писма от директорите на кината в цялата страна, които съобщават, че интересът на нашите селски стопани към съветските селскостопански филми е бил много голям и че те са гледани с изключително задоволство. Директорът на кино „Хр. Ботев“ в с. Мъдрец, Харманлийско, пише: „Нашите стопани можаха да видят как съветските колхозници внедряват в стопанството си науката. Те работят със зърнените култури, но все още не познават живота на растенията. Тук те можаха да видят живота на растението от най-низшия до най-висшия му стадий“.

За огромната полза от киносеминара и за неговия успех говорят и почти всички останали писма. Така например директорът на кино „Земеделец“ в с. Ново село, Видинско, пише: „Киносеминарът изигра за нашето село огромна роля, тъй като в момента се организираше ТКЗС, в което влязоха 100 % от селските стопани (без кулаците)“. Директорът на читалищното кино „Напред“ в с. Павел баня, Казанлъшко, също пише: „Именно тези филми сложиха началото за образуване на местното ТКЗС.“ Други съобщават, че киносеминарът е подпомогнал ТКЗС в борбата за високи добиви, повдигнал е ентусиазма на кооператорите, укрепил е вярата в собствените им сили и е спомогнал за разобличаване на вражеската дейност на кулаците по места. Голям брой другари съвсем правилно настояват киносеминарът да не се ограничава по месеци, седмици и пр., а да се провежда периодически, по един път в месеца. Директорът на читалищното кино в с. Студена, Димитровско, по настояване на членовете на ТКЗС в селото е помолил Главната дирекция на кинематографията да му програмира подобни филми още един път в същия месец, за да повтори

дима е най-строга възискателност към техническото качество и непримиримост към техническите грешки на лабораторията, които са напълно отстранявани при правилно организиране и научно ръководство и контрол на техническите процеси. Това наистина е трудна задача, но тя стои пред ръководството на кинематографията с цялата си сериозност и в най-

остра форма. За нейното успешно разрешаване ще помогне в значителна степен и създаването на научно-изследователски кино-фото-институт, който е назрял като производствена необходимост и би дал най-добро и радикално разрешение на многобройните проблеми, които стоят по пътя към високо техническо съвършенство на нашите филми.

киносеминара. Искането му е било удовлетворено и вторият киносеминар е минал при още по-голям успех. Този голям успех на киносеминара не само в с. Студена, но и в мнозинството от останалите села, е напълно естествен. Дълбоките причини за това се крият в историческия процес на преобразуване на нашето село, в процеса на преминаване на едноличното, дребно и изостанало селско стопанство върху релсите на едрото трудово-кооперативно земеделие. Това преминаване е невъзможно без шогде ясна перспектива за бъдеще, без разбиване на скептицизма и недоверието на нашия селянин в светлото социалистическо бъдеще и без използване на проверки в това отношение — опит на великия Съветски съюз. Съветските селскостопански филми, проектирани през време на киносеминара, дадоха на нашите трудещи се селяни, членове и не членове на ТКЗС, убедителна представа за бъдещето, вяра в това бъдеще, огромни познания върху различните отрасли на селското стопанство и конкретни указания за единствено правилния път към щастлив и заможен живот.

Независимо от тези забележителни постижения обаче при провеждане на киносеминара се допуснаха и редица сериозни слабости както от Главната дирекция на кинематографията и М-вото на земеделието, така и от редица директори на кина, селсъвети, околийски нар. съвети, ръководители на ТКЗС и др.

Така отдел „Разпространение“ при Главната дирекция на кинематографията не можа да осигури навременното получаване на филмите от всички кина, поради което на редица места се получи объркване в провеждането на акцията. За непроведен селскостопански киносеминар поради неполучени селскостопански филми съобщават редица кина: с. Градец, Видинско, с. Ъглен, Луковитско, с. Младеново, Ломско, и др.

Отдел „Пропаганда“ при Главната дирекция на кинематографията също допусна слабости по подготовката и провеждането на киносеминара. Отделът не можа да подготви своевременно всички пропагандни и агитационни материали за акцията, която мина на редица места без достатъчно материали. Сособено вредно върху киносеминара се отрази късното организиране на акцията и късното издаване на някои либрета — коментар на филмите, както и на докладите. Поради късното им получаване от някои кина, последните проведоха киносеминара без доклади. И при тази акция принципът — да се доставят всички видове рекламни и пропагандни материали на кината една седмица преди прожектирането на филма — не можа да бъде спазен за ония кина, които проведоха киносеминара в самото начало на м. февруари. Това лиши тези кина от възможност да подготвят добре семинара и провеждането му мина доста формално. Друга слабост на отдел „Пропаганда“ през време на провеждането на киносеминара бе недостатъчният и неефективен контрол върху кината. Това доведе на места до предоставяне акцията изключително в ръцете на директорите на кината и там, където последните подцениха акцията и показаха нехайно отношение към работата си и бездействиюваха, киносеминарът даде незадоволителни резултати. Така например киносеминарът в с. Ценово, Беленско, е посетен само от 63 души, пред които не е изнесен и доклад. Според директора на тамошното кино „Саморазвитие“ това се дължало на „безпаричието на хората“. Очевидно зад това „безпаричие“ на хората стои безучастен и нехайен директор, който в стаяните си да оправдае своето бездействие се опитва да излъже и нас, и себе си. Иначе е необяснимо как „безпаричието“ е обхванало само неговото село. Разбира се, директорът не съобщава как това „безпаричие“ му е попречило да разгласи акцията и поне да прочете готовия доклад пред 63-та кинозрителни. Подобни са случаите и с кината в селата: Новачене, Никополско; Ставерци, Оряховско; Баня, Софийско; Суворово, Сталинско, и др.

Сериозни слабости по акцията допуснаха и другарите от дирекцията „ТКЗС“ при М-вото на земеделието, както и службите „Земеделие“ при околийските народни съвети. Върху тях падаше изцяло организационната работа по провеждане на селскостопанския киносеминар, но тази работа в редица околии не бе извършена добре. Липсата на контрол от М-вото на земеделието върху окол. народни съвети на практика доведе до отсъствието на каквато и да е помощ от тяхна страна на кината в редица околии. Особено подценяване на киносеминара проявиха околийските народни съвети в градовете Сталин, Плевен, Исперих, Чирпан, Кюстендил и др. Такива околийски народни съвети дадоха тон в работата и отношението на голям брой председатели на ТКЗС от съответните околии към киносеминара. Така управите на трудово-кооперативните земеделски стопанства в селата Суворово, Сталинско; Угърчин, Ловешко; гара Кричим, с. Ветрен, с. Белоградец, Пазарджишко; Поликраище, Горнооряховско; Борован, Белосладинско, и др. не са оказали никаква помощ в провеждането на киносеминара и сами не са проявили никакъв интерес към него. Директорът на кино „Искра“ в с. Гиген, Никополско, пише: „Никой от ТКЗС не посети филмите, а директорът на гимназията забрани на учениците да посетят филма.“

От всичките по-горе изброени постижения и особено от допуснатите слабости по провеждането на селскостопанския киносеминар следват няколко важни извода, които Главната дирекция на кинематографията трябва да вземе под внимание при провеждане на подобни акции в бъдеще:

Преди всичко тематичните кинопокази трябва грижливо да се подготвят, преди да се отпочне провеждането им. Те не трябва да се ограничават в една седмица или месец, а да се продължават успоредно с програмата на съответните филми до пълното изчерпване на подготвените за целта материали.

Необходимо е в провеждането на тематичните кинопокази непременно да се заангажирват такива институти и организации, чиято дейност се засяга от тематиката на съответните филми.

А осигуряването на правилно политическо ръководство и контрол по провеждане на акциите би трябвало да се осъществяват само в пълно съгласуване с Партията.

Необходимо е да се води неотстъпна разяснителна работа за значението на съветския филм като мощно средство за възпитанието на нашия народ в социалистически дух, като остро оръжие в борбата за мир — срещу подпалвачите на нова война, и незаменно средство за изучаване и внедряване на великия съветски опит, във всички области на нашия политически, културен и стопански живот.

„Утро над родината“

За киносценария „Утро над родината“

Преди повече от три години в България бе дошъл известният съветски киносценарист К. Исаев, автор на сценария „Подвигът на разузнавача“ и „Тайната мисия“, за да подпомогне създаването и изграждането на нашата млада кинематография и по-специално да даде указания за написване на киносценарии — единствената и най-важна предпоставка за изработването на художествен филм. Естествено Исаев трябваше да се обърне преди всичко към българските писатели, повечето от които до този момент не бяха се занимавали сериозно с разработката на този нов литературен жанр. Между тези писатели, поканени за работа с Исаев, бях и аз. Отначало мислех да откажа, тъй като се страхувах да се заловя за тази нова за мен материя. Но когато се явих при Исаев, всичките ми аргументи рухнаха — той премина веднага в „атака“, като ми определи пет дни срок да помисля за темата на бъдещия сценарий. Смутен и развънлуван аз се върнах в къщи и почнах да ровя моето скромно творческо дело — дано попадна на някаква идея. А между другото постоянно се въртеше из мисълта ми една случка, която ми бе разказана в Ханнобоз от младежите-бригадери. Историята беше твърде проста — един младеж, син на средно заможни родители, попада под влиянието на фашистки елементи, които го забъркват в някаква конспирация, след което бива арестуван и съден. Народният съд го оправдава. Трогнат от това великодушие на народния съд, младежът дава декларация, че ще стане примерен гражданин на Републиката и веднага след това отива в младежка строителна бригада. Отначало животът му протича много тежко. Мъчно свиква и с работата, и със средата. Но постепенно простият, сърдечен и безискусствен живот на народните младежи го увлича. Особено трогнат и развънлуван бива той, когато командирът на бригадата му възлага голямата и отговорна задача да образува курс за огромяване на неграмотните младежи в бригадата. Това му вдъхва вяра в силите и преданост към представителите на новата младеж. Той чувства, че истински се преражда в тази среда и в тази трудова обстановка. В Ханнобоз бригадирите говореха с особена радост и гордост за този младеж. Този факт аз споменавах мимоходом в моята книжка „Ханнобозки мотиви“ и сега виждах, че този факт може да стане централен мотив в моя бъдещ сценарий. И когато отново се явих при Исаев с готовата вече тема, последваха веднага нови срокове за разработка на сюжет-сценари. После друг срок — за разработка на либрето... И най-после най-големият срок — за разработка на сценария. Исаев ме уверяваше, че най-голямата трудност е преодолена. След два сериозни варианта сценарият в общи линии бе приет. Аз бях тъй да се каже щастлив, без да подозирам, че ми предстоят изпитания в бъдещето... в сценарната комисия!

А с нея аз работих с невероятна добросъвестност и послушание от моя страна. Оказа се, че сценарият, който съм изработил, не струва нищо!.. Исаев вече го нямаше, той си беше отишъл; беше ми твърде трудно сам да защитавам своите позиции. Комисията ме уверяваше, че идеята на сценария е много добра и че би могло да излезе „чудесен“ филм, но... „това не е типично, онова не е типично, тук трябва да се вмъкнат нови герои, там трябва да се изхвърлят едно-две от действащите лица... любовта трябва да се подсили... любовта трябва да се намали...“ Аз слушах и си вземах бележки. Започнаха вариантите да следват един след друг. Всеки почти член от комисията по своето виждаше развитието на сюжета и на действащите лица... И всеки смяташе, че ги вижда от „кинематографна гледна точка“... Само авторът не можеше все още да ги види от тази „гледна точка“... И в тази упорита и отчайваща борба за литературен сценарий аз бях дошъл до твърдото убеждение, че добросъвестните ми усилия са отишли напразно. Имаше моменти, когато поддразних от комисията, че упоритостта ми няма да ме доведе до нищо резултатно, тъй като съм бил вече стигнал „тавана“ на възможностите си. Но аз упорствах, упорствах не от някакво интелегентско честолюбие, а затова, защото бях повел сериозен ангажимент пред Дирекцията на кинематографията, защото Партията и Правителството искаха от българските писатели да напишат сценарии. И моята упоритост се увенча с успех, без, разбира се, да имам някакви особени заслуги за това. Заслугите са изключително на ръководството на кинематографията, което разбра, че „колективният“ метод на тази сценарна комисия е коренно погрешен... Сега вече, при истинския колективен метод на работа, в сценарната комисия няма този ужасен и отчайващ разноразнобой, критиката и самокритиката са на нужната творческа висота и най-важно — автономията на автора се защита и уважава. Аз изпитах това най-добре, когато продължих работата си с новия колектив и особено когато ми бяха дадени двамата режисьори Стефан Сърчаджиев и Антон Маринович. Хоризонтите просветнаха, денят на бъдещия филм се очертаваше. Моето самочувствие бе повишено, много моменти от старите варианти, които бяха поставени под възбрана, сега отново бяха амнистирани... Сценарият бе готов, творческият и технически колектив за снимането — съставен... През лятото на миналата година младежките колектив при Театралната академия започна с ентузиазъм осъществяването на замислената идея. Биха могли да се кажат много топли и сърдечни думи за всички, които вземат участие в снимането на този филм, защото тяхната любов към общото творческо дело е безгранична и трогателна. Последният вариант, който бе извършен едва напоследък, беше твърде малък и сполучлив — вместо „Билет за републиката“ филмът ще носи заглавие „Утро над родината“.

Наскоро ще бъде завършен новият български игрален филм „Утро над родината“ (известен досега под временното заглавие „Билет за републиката“) по сценарий на писателя Камен Калчев. Филмът е посветен на бригадирското движение и превъзпитанието на младежта в бригадирското строителство. Главният герой на филма е безпартиен младеж, който неохотно заминува за обекта. Но благодарение на другарската атмосфера, на доверието и влиянието, което му оказват в бригадата, той коренно се променя и разбира, че народната власт цени хората не по партийната им принадлежност, а по техния вклад в борбата за построяване на социализма в нашата страна. Действието се развива по време на ликвидирането на предателската опозиция, която имаше всеотрасловата поддръжка на американската и западноевропейската реакция. Предприемайки нови подмолни форми на борба, враговете на народната власт изпращат своите агенти за саботажни действия и в средата на бригадите. Бдителната младеж обаче разкрива и обезврежда врага, който иска да вдигне във въздуха баражната стена. Изразителят на този патриотичен подвиг е преобразеният от бригадата герой на филма — Бобчев.

Режисьори на филма са Ст. Сърчаджиев, лауреат на Димитровска награда, и Антон Маринович. Ролите се изпълняват от: П. Димитров, народен артист (инженер Цачев), Любомир Кабакчиев (Ив. Бобчев), Жени Божинова (Надя Пенева), Иван Стефанов (командирът Стефан Найденов), Апостол Карамитев (Велизаров) и др.

ОТКЪС ОТ СЦЕНАРИЯ

19.

Кантонче на железопътната линия Продължи телен сигнал на локомотив. Пред кантона е застанал кантонерът мирно. В лявата си ръка държи байраче. През рамото на кантонера се вижда приближавящият се влак. На локомотива е поставен портретът на Георги Димитров, украсен с цветя. Влакът преминава покрай кантонера. От локомотива се е надвесил и маха усмихнато на кантонера машинистът — бащата на Надя. От прозорците на вагоните са надвиснали младежи, които също поздравяват кантонера с махане на ръце. На вагон, по чиито прозорци се виждат само девойки, е написано с тебешир: „Чайка“. След него следва вагон с натрупани по прозорците младежи, на който пише: „Малчика“. На предпоследния вагон от композицията с едри букви, пак с тебешир, е написано: „Здравей, димитровско племе!“

Кантонерът козирува. Влакът отминава.

20.

Железопътната линия. Бригадирският влак се носи сред красивата природа. Във всички вагони царят необикновено оживление: песни, игри, наместване на багаж, подреждане на торби и куфари в коридорите. Бригадир разказва весел анекдот и всички се смеят. В друго купе младежите са заети да гледат кой повече е почернял от сажите на влака. По коридорите на вагоните преминава весело усмихнат, поздравяващ наляво и надясно, помощник-бригадирният командир Стефанов. Той се интересува от всички.

Стефанов: — Как е, ребята? Побрахте ли се всички?

Гласове: — Добре сме, другарю помощник командир! — Ще се поберем... — Наближаваме ли обекта?

Стефанов: — Още малко... Налице ли са всички?

Гласове: — Тъй вярно, другарю командир!

И още подобни разговори.

В едно от купетата, между двете скамейки, по които са насядали момчета и момичета, се е изправил Красимиров и свири на акордеон. До него е седнала Мария и му приглася с мундхармониката си — нещо като музикален разговор (на народни мотиви). Всички са погълнати от хубавото изпълнение на двамата. Виртуозното свирене особено учудва двете циганчета: Шакир, по възраст, с мустаци, и добродушния, вечно засмян Сали. Те се надигат на пръсти зад момчетата, които са се струпили при входа на купето. На края на едната скамейка, притиснат от едрия Шлосер, се е свил Бобчев. Той е изпотен, задушно му е, разгърдва се, диша тежко. Отвременно навреме Надя, която е седнала до прозореца, поглежда изпитателно Бобчев. Когато я забелязва, той ѝ се усмихва неловко.

Докато Красимиров и Мария свирят, групата пред купето все повече се увеличава. Сали и Шакир са изблъскани навътре. Сали сядат на пода зад Красимиров, а Шакир постепенно се намества между бригадирите, които са седнали на скамейката срещу Бобчев, който все поглежда към оставения си в коридора куфар. Красимиров и Мария свършват своя „дует“. Акламации. Дватамата се кланят.

Гласове: — Още, още!

Всички шумно ръкопляскаят и викат. Само Бобчев седи свит, мълчалив, безчувствен. По лицето му тече изобилна пот.

Върху раменете на младежите пред вратата на купето се яхва младеж и вика най-разпалено: — Още, карай още веднъж, тавариш!

Седнал, Красимиров запява мелодична съветска песен, която ентусиазирано се подема от всички. Пят и Шакир, и Сали. Само Шлосерът е извадил краишник от хляб, напълнен със сирене („мечка“) и лакомо яде, апетитно чистейки и лапайки цели глави пресен чесън. Бобчев не може да търпи миризмата на чесъна, диша все по-тежко, едва издържайки. Надя го наблюдава и се подсмива. Въодушевен от песента, в увлечението си Шакир, без да си дава сметка, си слага изцапаните боси крака на насрещната скамейка — между коленете на Бобчев и Шлосера. Шлосерът продължава невъзмутимо да яде, но Бобчев с отвращение поглежда краката на Шакир, прави гримаса на погнус, внушавайки си, че краката миришат и вдигайки главата си, спира погледа си върху написания на стената на купето лозунг: „За два месеца ние ще изпълним задачите си!“ Не можейки повече да издържа, той се измъква в коридора. Надя, която досега пее засмяно, продължава песента, но вече с по-малък ентузиазъм.

Бобчев излиза в коридора, поема дълбоко въздух, поглежда към куфара. В блъсканицата някой е стъпил върху куфара и го е смачкал. Ядосан, Бобчев взема и разглежда куфара си, гледа сърдито към купето, където са двете циганчета, мисли, че те са виновни и за тая нова неприятност. Бобчев е напрегнато замислен, после тръгва по коридора, поглежда намръщено в съседното купе, в което между другите са седнали Шели, Славка, Сашко и Катето. Бобчев отваря един от прозорците, разгърдва се и затворил очи, поема дълбоко въздух. В цялото купе се чува съветската песен. Всички паят хорowo.

Покрай Бобчев минават две здрави, засмени бригадирки. Виждат окаяното състояние на Бобчев, който е притиснал на гърдите си смачкания куфар, побутват се, хият се в шепи и когато го отминават през две купета, едната се обръща: — Потърпи още малко, другарю! На следната гара ще прикачат специален спален вагон за нежни натури!

Девойките и намиращите се в коридора младежи се засмиват шумно. Стиснал челюсти, Бобчев замлъчва и се обръща с гръб към подигравачите.

Песента свършва. Всички отново зашумяват. Надя се приближава към Шакир, който все още държи краката си на пейката.

Надя: — Как се казваш, другарю?

Шакир: — Аз ли?

Надя: — Да.

Шакир: — Шакир Яшаров Салиев, другарке!

Надя: — Прошавай, Шакир, но във влак не се седи така. Ти папаш с краката си и пейката, и дрехите на другарите си... (Шакир засрамено сваля краката си и ги свива под своята пейка.) Нали не ми се сърдиш?

Шакир: — Как ще ти се сърдя, другарке.

Всички усмихнато следят тактичната постъпка на Надя, която потупва Шакир по рамото и излиза в коридора. Сали с гримаса поиграва Шакир, който гледа гузно надолу.

Надя се приближава до изправения Бобчев.

Надя: — Защо излезе?

Бобчев бавно се обръща.

Иван: — Така... малко на въздух...

Надя: — Защо не направи усилие...

От вратата на купето се показва Мария.

Мария: — Надке, ела моля ти се веднага, че без теб нищо не става.

Надя се замисля за миг дали да продължи, но като вижда мрачното, затворено лице на Бобчев,

се отказва от намерението си и дори малко рязко се обръща и влиза в купето.

21.

Влакът извира и свири. Приближава гара. Появяват се железопътни знаци и стъснена мрежа от линии.

22.

В купето. Бобчев се приближава с куфара в ръка към предната платформа и застава на вратата за слизване.

23.

Влакът намалява хода си. През отворения прозорец се дочува свирене на духова музика. Отмечено и тежко бие тъпанът, чуват се песни, възгласи „ура“.

Бобчев се навежда през прозореца и вижда целия перон, заложен от посрещачи. Отдръпва се, взема куфара си и се оглежда. Никой не го наблюдава. Всички са се натрупали по прозорците и гледат към гарата. Само Надя, прикрита от двама едри младежи, следи всяко негово движение. Бобчев отваря вратата на вагона.

На перона се е стекъл целият град да посрещат бригадирския влак. Отпред е военната музика. Инструментите ярко блестят на слънцето. Тъпанът гърми. До самата линия са наредени млади и по-възрастни жени с плакати „Привет от женското дружество „Вела Благоева“!“ и др.

Зад официалните посрещачи се трупат граждани и гражданки с цветя и плакати в ръце, донесени специално за бригадирите. Целият перон се вълнува, развяват се знамена, плакати, размахват се букети. Чуват се песни.

За последен път Бобчев се оглежда и слиза на първото стъпало.

Надя пробива път между младежите и поглежда през прозореца развълнувана.

В момента, когато Бобчев слиза на второто стъпало, срещу него застава стара жена с букет в ръката. Тя има миловидно лице и много напомня майка му. Жената гледа усмихнато, посяга към него и му подава букета.

Жената: — Заповядай, синко! Да си ми жив и здрав!

Бобчев: (сконфузено) — За мен ли?

Жената: — За теб, синко, за теб — нали си бригадир...

Бобчев е смутен и трогнат. Той се мъчи да благодари на жената, но само кима безгласно и бавно се връща назад по стъпалата. Лицето на наблюдаващата с напрежение Надя просиява. Бобчев се смесва между младежите, които са се натрупали на отворената врата. Жената ги гледа с майчина нежност.

Жената: — На добър час, мили! На добър час!

Към вагоните са се стекли гражданите и подават на младежите букети и колетчета. Младежите ги вземат, благодарят, махат с ръце. Жената е изгласкана от тъпната назад. Тя продължава да маха с ръка и с нежен поглед следи заминаващия влак.

„ПРОЛЕТ В САКЕН“

Интересен е случаят с екранизацията на прекрасната повест „Пролет в Сакен“ от лауреата на Сталинската награда Георгий Гулиа. Незадоволителният резултат се дължи преди всичко на обстоятелството, че прекрасният авторски текст на Гулиа, придаващ със своята лирика и образност до голяма степен красотата на повестта, не е намерил своето превъплъщение на екрана.

Наистина авторът на сценария и постановчик на филма грузинският режисьор Никола Самишвили е направил от друга страна сериозен опит да превъзмогне един от главните недостатъци на повестта — липсата на достатъчно действие, чрез преустройство на сюжетната линия и ново извяване на някои основни епизоди и образи. Така, с цел да се създаде драматично напрежение и съткновение, той е свързал сюжетно сцените с отвлечането на Кама и заменянето на торбата с пръст на Кесоу. Рашид обаче не само че се отказва от отвлечането на Кама, но след разговора им той осъзнава грешката си и научавайки за подлостта на Антон Адамур, решава да помогне на Кама и двамата тръгват да догонят Кесоу, за да му предадат действително проба от фосфорноосната пръст. Но тази основна драматургическа сцена във филма, чрез която образът на Рашид се оформя в положителен смисъл, е направена постановъчно и литературно (в диалог) незадоволително. Цялата сцена, извънредно дълга с оглед на сюжетната й значимост, е разработена комедийно, почти гротескно, не в духа и жанра на повестта. Докато двамата приятели Антон и Адамур „играят“ на пияни доста банално, произтича съвсем неубедителният и наивен диалог между Кама и Рашид и, както в оперетите, приготвеният се за отвлечането на Кама безумно влюбен Рашид бързо се осъзнава под влиянието на Кама и решава да помогне на съперника си. Такова преустройство в образа на Рашид, разбира се, е твърде възможно, обаче то трябваше да стане мотивирано и последователно в редица епизоди, а не така, внезапно, породено само от един разговор.

В стремежа си да съгисти сюжетната линия и да я освободи от излишно разширение авторът на филма е съкратил всички сцени от повестта, говорещи за пускане на електрическия ток в дома

на Гудал, чрез изработената от Смел — сина на Гудал — електростанция. С това режисьорът е лишил филма от важен елемент в сюжетната линия, който макар и да не е свързан непосредствено с основните герои (Кесоу и Кама), спомага за по-ярко изтъкване на идеята на повестта — новото социалистическо преустройство на съветското село и борбата на младите възторжени строители на комунизма срещу остатъците на закостенялост и назадничавост. Изобщо комедийното, стигащо до гротескно трактуване на редица епизоди и образи, е отвяляло и някои от актьорите в неубедителна интерпретация. Например старият и опитен актьор на съветското кино А. Жоржوليани, участващ в почти всички филми на Чиатурели, в ролята на Антон използва почти без режисьорски контрол богатите си актьорски средства и създаденият от него образ поради тази причина е неправилен. Същото би могло да се каже и за изпълнителите на ролите на Рашид, на Адамур, на градския агроном и др. Прекрасната по своите външни данни Л. Асатиани в ролята на героинята Кама е също твърде далеч от образа на Кама на Гулиа. Добро впечатление правят финалните сцени на народното тържество, в които е предаден вярно народният бит, както и конните състезания в тези сцени, заснети с много нерв, напрежение и динамика. Положително трябва да бъде оценена също така и снимачната работа в „Пролет в Сакен“, дело на един от старите майстори на грузинското кино, Александър Дигмелов, снел досега филмите „Арсен“, „Великото сияние“ и „Георгий Саакадзе“, която е много сполучлива, особено при външните природни снимки. С много светлина и свежест са заснети чудните кавказки пейзажи — буини планински реки и водопади, високи, стигащи до небето планински зъбери, вечно зелени пасбища и ливади, красиви пухести облаци. Това са картини, които се доближават много до прекрасното описание на Георгий Гулиа.

Независимо от сценарните си слабости филмът „Пролет в Сакен“ разказва правдиво за обикновените колхозни села, за самоотвержения, доблестен труд на обикновените строители на комунизма, за новите герои — героите на нашето време, произлизащи от недра на народа и въплътяващи в себе си грамадия размах на творческите сили и творческата инициатива на народните маси. Затова той е безспорен успех на грузинската кинематография. Наред с такива филми, като „В ликото сияние“, „Георгий Саакадзе“, „Шитът на Джургай“, и този филм свидетелства за по-нататъшното развитие на майсторството на грузинските кинодеатели. Той е филм, от който лъха много свежест, красота и оптимизъм, филм, който рисува образите на нови, млади и самоуверени хора — съветските хора, които преобразяват далечните, затънтени краища на необятната съветска земя в цветущи градини. Тези черти на новото особено ярко проличават в диалога между Кама, любимата на Кесоу и Рашид, младия абхазец, който подражавайки на древните рицари, решава да я похити.

— Нима с нещо съм осквернил обичаите на дедите? — пита Рашид.

— О, не — отговаря девойката, — те са осквернили тебе, тези обичаи... Не е онова време, Рашид, и хората не са ония, и Сакен не е онзи...

На творческият колектив на Тбилиската кино студия се е удало да въплъти във високо художествени форми и да доведе до съветския зрител именно тази мисъл за новото време, за новите хора. И затова сценарните и режисьорски слабости на филма, отбелязани твърде детайлно от съветската критика, не намаляват въздействащата му сила върху зрителя, силата му на лиричен възпев на прекрасните хора от съветска Грузия.



Кадър из филма „Пролет в Сакен“.

„ИСКРИ“

ПЪРВИЯТ КИТАЙСКИ ФИЛМ
НА НАШИЯ ЕКРАН

Появяването на първия китайски игрален филм на български екран е забележително културно събитие и нашата прогресивна общественост няма да пропусне да оцени неговото значение. Това значение ще трябва да се потърси не само в безспорните художествени достоинства на филма. Той ще трябва да се потърси и в обстоятелството, че филмът „Искри“ ще отговори на една насъщна нужда за опознаването ни с живота в нов, демократичен Китай. Интересът на трудещите се у нас към всичко свързано с тая велика страна е толкова жив, разнообразен и широк, че чисто художествената притегателна сила на една кинокартина остава само като един от елементите на желанието да се види филмът. И понеже филмът „Искри“ задоволява едновременно с художественото си въздействие, с познавателната си стойност и със своя здрав, оптимистичен политически пълнеж, то няма никакво съмнение, че първият китайски филм у нас ще бъде посрещнат от трудещите се именно като *прав* — с всички интерес към новото, с жаждата да се види, да се разбере, да се почувствува животът и борбата на китайския народ.

Трябва преди всичко да се отбележи, че чрез тоя филм българският кинозрител ще има възможност да види за пръв път китайски артисти, да чуе китайска реч и китайска музика, да почувствува революционния дух и устрем на китайската работническа класа и обаянието, с което се ползува сред нея великата ръководна сила — Китайската комунистическа партия. Едновременно с това, понеже ни въвежда в една близка и позната атмосфера на трудов героизъм и себепристрастие, на бърз политически растеж, зрителят извлича неотразимото впечатление, че присъства на историческото пробуждане на един народ, когато доверчераният плах роб се превръща в съзнателен работник, когато доверчераният безпартиен става герой на труда и образец на човек — става комунист.

Филмът „Искри“ е дело на Дунбейската киностудия, продукция 1949 г. Действието се развива през 1947 г. в онзи изпълнен с напрежение исторически период, когато народноосвободителната армия громи бандите на империалистическия наемник и враг на народа Чан Кай-ши. Сюжетът на филма се налага с прямотата на своята линия: необходимостта да се възстанови топлоелектрическата централа в един току-що освободен индустриален град в Манджурия и с това да се подпомогне борбата на фронта. Това почти отсъствие на прословутата „интрига“ на буржоазните филми позволява да се съсредоточи развитието на действието, то позволява на режисьора да постигне голяма изразителна мощ. На места зрителят остава с впечатление, че гледа някакъв високо художествен документален филм — толкова естествено е развитието на сюжета и дълбоката реалистична игра на артистите, толкова филмът изглежда жив, да, жив живот.

Бодра жизнерадостна публика нахлува в залите на една промишлена изложба. Един работник води за ръка малкия си син. Детето вижда на стената портрета на своя баща, сочи го с шумна радост. Внимателната и любопитна за всичко младежка публика обръща внимание и разпознава в лицето на работника и портрета от стената един от героите на труда на нов Китай — Чжоу, заобикаля го и настоява той да разправи как е станал такъв именит герой.

Чжоу описва картината на нерадостния си живот, дните, когато напразно се опитва да продаде последната дреха от гърба си, за да изхрани жена си и малкото си дете, докато жена му в къщи изтърсва последните зрънца ориз от торбата, как се връща с празни ръце, как на тоя мрачен и безперспективен ден се явява неговият другар Ли-хай. И как заедно с Ли-хай се връща надеждата: Ли-хай е бил войник в Осма армия, бил се е с народните врагове и сега Партията му е поръчала да събере работниците и да ре-



Кадър из филма „Искри“.

монтира електростанцията, да пусне отново светлината.

Главният герой Чжоу се хвърля в тая нова борба с гореща страст. Неговата изобретателност и находчивост намират изход от трудностите. Сложните машини са поправени, настъпва дългоочакваният тържествен час: пуска се ток. В същия миг, когато градът светва, в събранието на промяните се работници Чжоу е провъзгласен за герой на труда.

След като напомним колко години народът е бил потискан и мъчен, че едва сега, когато са дошли комунистите, той може да се радва на свобода и да мисли за човешки живот, в неударим порив Чжоу се обръща към портрета на Мао Цзе-дун и тържествено заявява: „Колко съм щастлив днес! Готов съм да дам живота си за комунистите!“ Предадено от артиста по вдъхновен начин, това пробуждане на безпартийния работник е наистина една чудна илюстрация за щастие, което постигат в борбата милиони трудещи се от цял свят. Това щастие няма нищо общо със съзерцателното задоволство от постигнатия успех. То е по-скоро в съзнанието за приобщаването към колектива, в радостта от изпълнения дълг и в готовността да се поставят всички сили на разположение и в служба на една велика цел. Мобилизиращата сила на това съзнание е огромна. Филмът ни показва това по майсторски начин: когато тези нови хора, родени за щастие, узнават, че в станцията е избухнал пожар, предизвикан от вредител, в борбата с огъня те се хвърлят като един човек с неударима воля за победа.

Пожарът е потушен. Но друг пожар бушува в душата на Чжоу. Съзнателният работник е придобил чувство за отговорност. Смятайки, че пожарът се дължи на недооброкачествения ремонт на машините, който той е предложил, Чжоу заявява пред партийния отговорник, че не се смята достоен да носи званието герой и се успокоява едва когато му съобщават кой е истинският виновник — вредителят, който е предизвикал пожара по заповед на гоминдановския агент.

Чжоу отново е в станцията. Той денонощно работи, спи при машините, въодушевява и увлича другарите си; за работника, които работи за своята власт, няма нищо невъзможно. „Комунистите ни научава да побеждаваме“ — говори той и дава пример как трябва да се побеждава. Когато една малка повреда засрашава да осуети обявеното пускане на станцията, Чжоу визира в горещата пещ, за да отстрани повредата.

Силата на тоя пръв китайски филм, който се проектира у нас, не е само в хубавата игра, в онова, което зрителят вижда. Филмът разкрива с необикновена сила нови хоризонти, насочва погледа напред, вдъхновява. Това не е само откъс от действителността, това е живот в движение — през филма се провижда утрешният ден на тоя народ, осъществил вековната си мечта за свобода, осъществяващ вековните си блянове за благосъстояние. Зрителят излиза с неизличимото впечатление, че това, което е виждал, е отдавна променено, че много и много такива електростанции са възстановени, че са изградени нови, че много комини пушат над свободните градове на Китай, че милиони са героите като Чжоу. Трудещите се у нас ще открият с радост в тоя филм близките им проблеми на възстановяването и строителството, на творческия ентузиазъм на работническата класа, на изграждането на новия живот, които сближават бореците се против империализма народи и ги обединяват в борбата за мир, демокрация и социализъм.

„ЩЕДРО ЛЯТО“

Над съветската родина изгрява зората на комунизма. Ние построихме вече нашето светло настояще. Всеки ден, изпълнен с вдъхновен творчески труд, ни приближава още повече към светлото бъдеще. Оглежда се съветският човек наоколо и сам се учудва. Учудва се и се радва на резултатите от своя труд. Радва се за себе си, за своите близки, радва се за приятеля си, другаря си, за това, че той, съветският човек, се труди вдъхновено за изпълнението на грандиозните планове на вожд.

За победното движение на съветския народ напред към комунизма, за правдата на живота разказва поетично жизнерадостната комедия на Киевската киностудия „Щедро лято“, посветена на хората от колхозното село.

...Председателят на един украински колхоз, Назар Проценко, с радост посреща своя фронттов другар Петър Середа, негов съселанин, който е успял след войната да получи вече стопанско образование. Петър е назначен за главен счетоводител на колхоза. Ясно е, че в годините, през които се е учил Петър, неговият приятел добре е стопанисвал колхоза: колхозниците живеят богато. Много жито дава колхозът на държавата, полеводните бригади достигат рекордни реколти. Техният труд е високо ценен от Партията и Правителството. Оксана Подпругенко, знатен бригадир, е удостоена със званието Герой на социалистическия труд. Мощна техника се използва на полята и сенокосите. И всичко сякаш е много добре. Хората живеят щастливо. Председателят е доволен. Но недоволни са първите колхозници. Те разбират по-добре от председателя, че възможностите за по-нататъшния растеж на колхоза не се използват пълномерно. Те не са доволни още, че председателят — горещ и своенравен по характер човек — едва ли не нарушава устава на артела, понеже самоволно решава ту един, ту друг въпрос, важни за масата колхозници.

Оказва се, че Петър Середа вижда перспективите за развитието на колхоза по-добре, отколкото Назар Проценко. Счетоводител-икономист — това е голяма сила в колхоза. И честният, умен, принципиален Петър започва да поправя своя приятел. В началото Назар схваща като „дребни“ заяждания, продиктувани от отношенията на Петър към Оксана, годеницата на Назар, сериозните съвети на Петър, а също и строгия контрол над финансовото състояние на колхоза, въведен от счетоводителя. Назар дори започва да мисли, че Петър го ревнува... И тук възниква втората сюжетна линия — линията на интимните отношения. Добре е, че режисьорът и авторите на сценария се стремят да разкрият във филма не само обществените конфликти между героите, но да покажат и техните лични отношения, да поговорят за любовта, приятелството, другарството.

И животът е хубав, и да живееш е хубаво! — ето лийтмотивът, който звучи във филма, от първия кадър, когато героят на социалистическия труд Оксана се завръща от Москва в родния си колхоз, до последния кадър, когато виждаме председателя на колхоза Назар и Оксана, Петър и неговата годеница Вера Горощко на тържественото откриване на областната селскостопанска изложба.

Операторът А. Мишурич е снел отлично украинската природа. Слънчева и зелена, тя мами и зове. Поетичност на филма придава и музиката на Е. Жуковски — мелодична и лирична, написана на места с лек хумор.

Режисьорът-постановчик Б. Барнет, операторът, композиторът, художниците и целият актьорски ансамбъл са създали хубаво произведение за вдъхновения труд на майсторите на високите добиви. На постановчика се е удало да предаде тази светла атмосфера, защото е привлякъл смело в главните роли млади актьори.

На първо място трябва да се отбележи Н. Архипова (Вера). Тя създава обаятелен образ на

Кадрите в монтажа

З а мнозина монтажът е все още само исто техническа работа, под която следва да се разбира сглобяването на целия филм от отделните му парчета — кадри, епизоди и части. Това е обаче неправилно схващане, защото въпреки своята техническа същност монтажът е и ще бъде винаги дълбоко съдържателен творчески процес, който се заражда не на монтажната маса, а още при самия замисъл на филма и съпътствува последния до пълното му завършване. Именно чрез монтажа се получава пълното идейно и художествено разкриване, тълкуване и осъществяване на дадено кинодраматургично произведение в цялостната кинотворба. Затова именно монтажът е важен и решаващ творчески момент в киноизкуството.

В творческия процес на монтажа участвуват както творчески, така и технически лица. В СССР между техническите и творчески лица, участващи в монтажния процес, съществува строго разграничение независимо от това, че административно те са причислени към един и същ отдел. За творческо лице в монтажа в Съветския съюз се смята онзи, комуто се възлага отговорно цялата монтажна работа на даден филм. Този творчески монтажист работи под указанията и при тясното сътрудничество на режисьора, но същевременно той има всички възможности да предлага и прилага своите лични творчески хрумвания. В техническата работа той е подпомогнат от монтажисти-техници, които извършват чисто техническата работа, сглобяването на филма.

В съветските студии за късометражни филми работата над един филм се извършва от следните лица: сценарист, режисьор-постановник, който много често се явява и автор на сценария и който носи отговорност за общото оформяване на филма, асистент на режисьора, монтажист, оператор, редактор и звукооформител. В тези студии асистентът на режисьора обикновено е творческият монтажист, докато монтажист е само техническото лице, което лепи и извършва всякаква техническа работа, свързана с монтажа.

В съветските студии за игрални филми съществуват повече монтажни длъжности: режисьор-монтажист, асистент на режисьора, майстор-монтажист, ученици, и всяка от тях длъжности има свои категории. Монтажът на игралния филм там се възлага обикновено на режисьор-монтажиста, но възможно е с тази работа да бъде натоварен и асистентът на режисьора, дори и майсторът-монтажист, стига тези лица да са показали данни за самостоятелна творческа работа.

За да се израсне до творческо лице в монтажа е нужна професионална квалификация, свързана с овладяната теория на монтажа и дългогодишна техническа практика, дълбоко и правилно разбиране на киноизкуството, проява на индивидуални творчески качества и преди всичко правилно марксистко-ленинско критично отношение към материала.

Нашата кинематография се разрасна бързо и затова нуждата от опитни творчески кадри за всичките ѝ сектори, в това число и за монтажа, е все още постоянна и остра. Нашият монтажен кадър доскоро израстваше в хрониката, защото не съществуваша още студиите за научно-популярни и игрални филми. В монтажа идваха обикновено хора със завършено средно образование, т. е. с онзи културен минимум, от който обаче може да се расте нагоре, само ако човек постоянно се учи — и по специалността си, и идейно-политически, и общокултурно. Част от нашия млад кадър работници бяха преминали преди постъпването си в кинематографията основния курс по кино и фото-техника, в който бяха придобили вече известни общи познания върху киноизкуството. Другата част обаче дойде без тази минимална подготовка и пред нея стоеше задачата за личен интерес и усилия да догонят общото ниво на останалия, по-напреднал кадър. Културното ниво на всички тези хора бе различно, схващанията им и познанията им по въпросите на изкуството — също така различни. Затова и развитието и израстването на всеки от тях, респективно в монтажа, бе също различно.

На какво можеха да разчитат тези млади монтажни кадри при своето по-нататъшно усъвършенстване? Що се отнася до хрониката, това бе личният опит на практиците-монтажисти, които започнаха да въвеждат младите кадри в този свой опит не чрез теоретично запознаване с проблемите на монтажа — като първо условие, — нито чрез обучаване в правилан подход към материала, а направо чрез запознаването на ученика-монтажист със своя личен метод на работа. Този метод обаче в повечето слу-

чай бе вече шаблонизиран в твърде голяма степен. Така се стигна до положението, че и днес още режисьор-монтажистът др. Блага Лазарова учи младите кадри, че до разнообразие в монтажа на известен обект може да се стигне само изхождайки от самия шаблон — т. е. от възприетия лично от нея технологичен процес в работата. Това е погрешно, защото при монтажното творчество ние не се ограничаваме само в търсенето на външните формални връзки между отделните кадри, а трябва да търсим преди всичко идейните, вътрешните по-дълбоки и логични връзки, отговарящи на идейно-художественото съдържание на бъдещия филм, за да може всеки филм или обект от хрониката да получи идейна яснота, своя оригинална, драматургически обоснована монтажна образност. Иначе не може да се избегне именно шаблонът, който винаги води до еднообразно оформяване на съдържанието изобщо и до разнородното съдържание на хрониката.

Този безспорно порочен метод на възпитание на младите монтажни кадри в хрониката дава своите неизбежни отрицателни отражения. Преди всичко младите монтажни кадри не получават правилно и дълбоко разбиране за теорията на монтажа и се превръщат в обикновени практики-техници, които в никакъв случай не могат да се издигнат до творчески личности, способни да дадат индивидуален оттенък на своята работа. Така се е стигнало и до положението монтажистът в хрониката да изпада в пълна зависимост от редакторите, които в повечето случаи са и автори на сценария и смятат за свое право да налагат своите идеи за монтажа и да изискват от монтажиста безпрекословно изпълнение на желанията им. Ясно е, че един марксистко-ленински теоретично добре подготвен практик-монтажист ще се вслушва винаги в думата на режисьора, но не ще допусне редакторът да го превърне в обикновен изпълнител на техническото сглобяване на филма и в спор естествено би наложил своето схващане тогава, когато е убеден, че редакторите грешат. От това биха имали полза и самите редактори, които ще свикнат да виждат в монтажиста свой пълноценен сътрудник, с който в творческо единство се осъществяват филмите.

Не по-различно стои този въпрос и в Студията за научно-популярни филми, където също така повечето от режисьорите не оказват достатъчно доверие на монтажиста и гледат на него само като на изпълнител на техните нареждания, а не като на близък творчески сътрудник. Така например режисьорът Ст. Топалджиков стои неотлъчно до монтажиста и ръководи лично целия монтажен въпрос, без да се допитва до мнението на монтажиста и без да дава на последния възможност да приложи своите познания и усет за художествено и ритмично оформяване на филма. Още по-лошо е положението с режисьорите Ст. Христов и В. Бакърджиев, които предпочитат сами да монтират филмите си и разрешават на монтажиста само да стои отстрана и да гледа. Ясно е, че и тук пред монтажиста, а още по-малко пред ученик-монтажиста, не стоят възможности за придвижване напред и творческо израстване.

В противовес на някои съществуващи у нас схващания, че поради сложността на сценария и работната режисьорска книга игралният филм „схваща“ монтажиста, трябва да се подчертае, че именно при игралния филм съществуват най-добри възможности за пълно творческо разгръщане на таланта на монтажиста. Тук главната отговорност пада, разбира се, върху отговорния монтажист, който в тясно сътрудничество с режисьора и активно подпомогнат от многоброен щаб от помощници-техници допринася чрез монтажа в най-голяма степен за окончателното идейно-художествено оформяване на филма. В това отношение трябва да кажем, че монтажните колективи за нашите филми „Тревога“ и „Утро над родината“ бяха добре подбрани и отговорните за тях филми монтажисти получиха за помощници опитни монтажисти. Не така обаче се постъпи при филма „Сините робини“, при който вече в самия процес на работата над него на отговорния творчески монтажист бяха дадени като помощници току-що постъпили на работа, напълно неопитни хора. Това застави отговорния монтажист да разкъсва своето време и мисъл и в процеса на работата да обучава своите помощници в необходимия технически минимум. Придаването на ученици-монтажисти към игралните продукции е по принцип напълно правилно, но то трябва да се извършва още в периода на актьорските проби, когато отговорният монтажист не е още погълнат от работа, за да може спокойно да отделя време за въвеждане на учениците-монтажисти като свои помощници в предстоящата работа.

От всичко казано дотук е ясно, че въпросът за създаване на монтажен кадър в нашата кинематография не е още разрешен и че са необходими сериозни грижи и усилия в тази насока. Полезно начинание в това отношение бе възлагането на завършилите в Съветския съюз монтажисти да проведат курс за повишаване квалификацията на нашия монтажен кадър. В програмата на този курс легна техническият и теоретичен минимум, необходим, за да бъде запознат всеки монтажист с монтажа на късометражните и игрални филми. Но трябва да се отбележи, че въпреки че беше задължителен, курсът не се посещаваше от всички монтажисти. Обикновено идваха онези от тях, които в определеното за курса време биваха случайно свободни от работа. Много от монтажистите не смятаха за нужно да посещават курса, може би въобразявайки си, че знаят вече всичко и нямат нужда от изучаването на съветския опит. Най-често отсъствуваха монтажистите от продукция „Сините робини“, но вината за това не беше тяхна. Проявявайки осъдително отношение към въпроса за повишаване квалификацията на своя творчески колектив, режисьорът Иван Фичев не им позволяваше да се отлъчат от производството.

Основна слабост на курса бе, че теоретичните лекции не бяха съпроводжани от практически занимания, ръководени от самите лектори. А това именно не даде възможност на курсистите да се запознаят по-конкретно със съветския опит, както и с техническите монтажни особености на различните жанрове филми, и по този начин да излязат от ограничените рамки на своята настояща практическа дейност.

Благоустройство на тези свои слабости курсът не даде и очакваните резултати. С оглед на това и имайки предвид състоянието на монтажния кадър у нас, смятаме за необходимо да се организира повторно същият курс, който засега остава единственото мероприятие, което ще допринесе за систематичното повишаване на професионалната квалификация на нашия монтажен кадър — важно и основно звено в нашата кинопроизводствена дейност.

млада колхозница-комсомолка. Вера е упорита, принципиална девойка, която умее да поставя обществените интереси по-високо от личните. Когато става необходимо, тя се отрича от личната слава и доброволно отива да работи на нов труден участък. Вера умее да дружи, умее и горещо да люби. Н. Архипова играе своята Вера така просто и естествено, като че ли самата е Вера в живота. Оксана, в изпълнението на М. Бебутова, е горда, смела и едновременно закачлива девойка, способна на големи трудови подвизи. Актьорът М. Кузнецов в голямата и интересна роля на Петър показва в този филм своето незряло майсторство. Отлично играят ролите си и Н. Крючков — председателят на колхоза Назар, и К. Сорокин — завеждащият фермата Теслюк.

Режисьорът и целият колектив, работили над създаването на този филм, чийто герои вървят в крак с живота и се стремят да направят по-близък светлия ден на комунизма, са могли да създадат ярко, наистина интересно произведение.

(Из в. „Правда“, бр. 81, 1951)

Съкратен превод: А. Т.

За изданията на Кинематографията

В своето решение от април 1949 г. „За състояние го и задачите на Българска кинематография“ КНИК обърна сериозно внимание и върху пропагандирането и рекламирането на филмите, които съдействуват за правилното възпитание на нашия народ, чрез пресата и „издаване на популярна кинокижнина“.

В изпълнение на това решение Главната дирекция на кинематографията, респ. отдел „Пропаганда“, предприе издаването на редица брошури, в които бяха събрани материали върху най-значителните съветски продукции, като „Мусоргски“, „Тайната мисия“, „Далеч от Москва“, „Жуковски“, Александър Попов“, „Заговорът на обречените“, „Великата сила“, „Те имат родина“ и др.

Извън тия брошури отдел „Пропаганда“ подготви и пусна от печат и брошури, посветени на някои основни въпроси на съветското киноизкуство, като „Образът на челиния съветски човек в съветското киноизкуство“, „Революционните принципи на съветския кинорепортаж“, „Пътят на развитието на съветската художествена кинематография“, „Съветският киноактьор“ и пр. Освен това отделът издаде и брошурата „Великата сила“ от А. Вагенщайн по случай 30-годишнината на съветската кинематография, сборника „Биографии на съветски творчески киноработници“ и др.

Безспорно всички тия издания спомогнаха много за популяризирането на съветското киноизкуство. Брошурите, особено по-последните издания, дадоха много и разнообразен материал върху филмите, на които бяха посветени. Достатъчно е човек да разтвори брошурата за филма „Мусоргски“, за да се убеди в това. Наравно с рецензиите на Г. Хубов, Д. Шостакович, И. Попов и др. са дадени и интересни изложения на постановчика Г. Рошал за работата му върху създаването на филма, на народния артист на СССР Ал. Борисов за работата му над образа на Мусоргски, забележки върху снимките на филма „Мусоргски“ от Н. Черкасов, народен артист на СССР, и др. Подбраният по такъв начин материал е безспорно от голяма полза на първо място за докладчиците, които провеждат обсъжданията на съветските филми, както и за кинорецензентите, които намират в тях не само пълните имена и творческите биографии на създателите на филма, но и материали за работата им над филмите, както и критически статии върху самите филми. Тези брошури са от полза най-сетне и за директорите на кината за използване на текстове за реклами, плакати, хвърчащи листчета и пр. По такъв начин разпространени по библиотеки и читалищата из страната, по кината и масовите организации, брошурите за съветските филми извършват голяма и полезна работа, спомогат за широко популяризиране на прекрасното съветско киноизкуство.

Но какво е извършено в това отношение от Главната дирекция на кинематографията, респективно от отдел „Пропаганда“ за българската кинопродукция? Освен малките либрета за „Калин Орелът“, „Тревога“ и „Иван Сусанин“ отдел „Пропаганда“ с нищо не подпомогна докладчиците, масовите организации и кината във връзка с пускането на екран на тези филми. Това е непростимо нехайство към нашето родно киноизкуство. А имаше възможност и трябваше да се изготвят такива брошури и за трите филма — достатъчно беше да се мобилизират писатели и журналисти за написване на необходимите материали. Тоя важен пропуск заплашва да обхване и другите наши игрални филми, които предстои да излязат на екран, за да не говорим за нашата научно-популярна и хроникално-документална кинопродукция, която е постигнала безспорни успехи, но които не се отбелязват дори и с едно хвърчащо листче. А не бива да забравяме, че все още нашата кинематография произвежда засега главно научно-популярни и хроникално-документални филми...

Втори, не по-маловажен пропуск е липсата на каквато и да било брошура за кинематографията на братските страни: Чехословакия, Полша, Унгария, Румъния, демократична Германия и пр. С какво право тогава може да иска Главната дирекция на кинематографията пропагандирането и популяризирането на кинопроизведенията на народните демокрации, които тя разпространява, когато тя не подпомага рецензентите, критиците, докладчиците дори с либрета, в които да са отбелязани поне имената на режисьорите и актьорите на техните филми? Днес, когато ние целим чрез размяната на нашите културни ценности с приятелските нам страни да засилим още повече братските си връзки в общата ни борба за мир и социализъм, очевидно наш дълг е да положим всички усилия да популяризираме и тяхното киноизкуство, чрез което ние се запознаваме най-добре с живота в техните страни, с постиженията на техните народи.

Една много ценна инициатива на Главна дирекция на кинематографията бе организираният селскостопански семинар за повдигане на селскостопанската култура на нашите производители от кооперативните и частни стопанства, с оглед да се повиши добивът на единица площ. За подпомагане провеждането на тоя семинар бяха издадени два доклада и 14 либрета, които разясняваха проблемите, засегнати в някои от филмите, предвидени в киносеминара. Трябваше обаче да се пусне и отделна брошура за основните и конкретни въпроси на киносеминара.

Ако разгледаме накратко качеството на преводаческата, редакторската и коректорската работа в брошурите, ние ще видим, че в това отношение най-новите брошури показват наистина известно подобрене, но в общи линии преводаческата и редакторска работа все още не е на нужната висота. Така например в брошурата „Киноизкуството на народите на СССР“,

превод на П. Борисов, са допуснати досадни грешки и неточности. На стр. 12 името на бележития съветски кинорежисьор Марк Донской е отбелязано като „Маркдонски“. На стр. 23 думата „обедниха“ (от бедност) е станала „обединиха“, което основно променя смисъла. На стр. 24 се говори за филма „Великото зарево“, което трябваше да се преведе „Великото сияние“. На стр. 23 (статията „Киноизкуството на съветска Грузия“) четем следната нелепост: „Паметни са епизодите от построяването на колибите(!), които показват зараждащия ритъм на труда или незабравимата сцена с лезгинката, която блясва с неочаквачата развръзка на трагичната ситуация.“ В други брошури, напр. на стр. 14 от „Далеч от Москва“, вместо да се пише думата петролопровод, е оставена думата тръбопровод, в „Те имат родина“ на стр. 34 текстът „У нас тепер в руках оружие — отвечает Добринин — наше правое дело!“ е преведен „А сега ние имаме оръжие в ръцете — му отговаря Добринин, — това е наше право!“, а трябва — *това е нашето право дело*. Особено слаб е преводът и редакцията на брошурата за филма „Заговорът на обречените“: „Хана е пламенен трибун, политически боец от готям мащаб и същевременно извънредно скромна, проста, отзивчива жена“ (стр. 31). На руски език „простая“ има значението на обикновена, което трябваше да се има предвид от преводача. На 32 стр думата „хозяин“ (стопани, господари) е оставена непреведена. На стр. 34 четем и следното литературно недомислие: „Б. Ситко е дал *изтъкнато* в характера на това действащо лице...“ В същата брошура при превода е допуснато не на едно място обръкване на словоредата. Типичен е случаят с (цит.) „Свободата и мирът, спечелени чрез кръвта на съветските братя, ние не ще ги отдадем на никого и никога. Не ще дадем да хвърлят примка около шията...“, което трябваше да бъде преведено: „Ние не ще дадем на никого и никога свободата си и мира, спечелени чрез кръвта на съветските ни братя. Не ще позволим да ни сложат примка на врата.“ Обръкваният словоред е характерно явление и за други брошури, като например за брошурата „Революционните принципи на съветския кинорепортаж“, където четем следното: „Комунизмът навлиза вече в нашия живот и *да вижда* тия неговите кълнове е задача на всеки кинохроникьор...“, а би трябвало — „Комунизмът навлиза вече в нашия живот и задача на всеки кинорежисьор е да вижда неговите кълнове.“

Недостойно е и не бива тия брошури, които се издават от името на Главна дирекция на кинематографията, от Държавното издателство „Наука и изкуство“ да бъдат неграмотно превеждани, редактирани и коригирани. Вина за това има и Главната дирекция на кинематографията, респективно отдел „Пропаганда“, който допуска аномалното положение отговорни редактори на отделни брошури да бъдат редакторите на издателството, които като хора, незапознати с киноизкуството, не са длъжни да знаят имената на някои съветски кинорежисьори, актьори и пр., както и някои по-специални кинотермини.

За отстраняване на тия слабости в изданията на Главната дирекция на кинематографията е необходимо да се привлечат преди всичко добри преводачи, които ще дадат издържан във всяко отношение превод. Също така отговорният редактор при отдел „Пропаганда“ трябва да поеме пълномерно своите функции на редактор и да изпълнява задачите, с които е натоварен. А началникът на отдел „Пропаганда“ не трябва да оправдава повече грешките, допуснати в изданията, с това, че редакторът бил от Държавно издателство „Наука и изкуство“...

Полезно би било да се пристъпи към включване в брошурите и на тезисни планове за доклади. Това ще подпомогне много лекторите по места в изготвянето на техните доклади, тъй като ще систематизира прегледно материала от брошурите и ще предотврати всякакви възможни отклонения от основните идеологически и художествени проблеми на разглежданите филми.

Необходимо е също така отдел „Пропаганда“ да се занимае сериозно и с въпроса за разпространението на своите печатни издания. От безплатните брошури при тираж 2000 остават към 300 броя. Но непростимо нехайство проявяват отговорните фактори към разпространението особено на ония издания, които се пускат за продажба. Иначе не можем да си обясним обстоятелството, че и досега в склада на отдел „Пропаганда“ се намира почти целият тираж от „Справочник на кинооператора“ и от „Как да се снима филм“ от Н. Ренков, книги, които са много ценни и се очакват с интерес както от киноработниците, така и от кинолюбителите. Същото положение е и с книгата „30 години съветско кино“ от А. Вагенщайн, от която (въпреки че е издадена много отдавна) в склада все още има към 1800 броя. Такова отношение към разпространението на печатните издания е недопустимо, защото то води до замразяване на средства и прави издателската дейност безпредметна.

А издателската дейност на Главна дирекция на кинематографията е сектор с важни и отговорни задачи, който следва да се разшири още повече, като се предприеме издаването в превод и на най-добрите съветски трудове по теорията и практиката на киноизкуство, както и на оригинална литература. С добре преведени и технически издържани издания Главната дирекция на кинематографията ще подпомогне пълномерно растежа както на творческите кадри на кинематографията, така и на лекторите, беседчиците и любителите на киноизкуството в нашата страна.

РАЦИОНАЛИЗАЦИИ И ИЗОБРЕТЕНИЯ В КИНЕМАТОГРАФИЯТА

Изучавайки богатия съветски опит, трудещите се в нашата страна все по-активно участвуват и прилагат в производството социалистическото съревнование. От стремежа да се повиши производството, да се подобри качеството и да се снижи себестойността му с оглед на всестранното и пълно задоволяване нуждите на трудещите се, се породил ударничеството и рационализаторството у нас.

Рационализаторството увлече и трудещите се в нашата кинематография. В началото рационализаторските опити в Главната дирекция на кинематографията се правеха при извънредно тежки условия за работа поради липсата на каквато и да е организирана поддръжка на администрацията и профкомитета. Това беше и главната причина да бъдат изоставени недовършени редица рационализации, които едва сега се реализират.

С утвърждаването на правилника за приложение Указа за рационализаторството (през 1950 г.) към Главната дирекция на кинематографията се създаде бюро за рационализаторства и изобретения. Въпреки допуснатата грешка с конституирането на бюро към профкомитета, а не към администрацията на предприятието, както и бюрократичното и формално отношение, проявявано към някои рационализации, бюро извърши значителна положителна работа, като оцени правилно редица ценни рационализаторски предложения и ги внедри в производството.

Многобројни и разнообразни са рационализациите в Главна дирекция на кинематографията. Младият, утвърден вече рационализатор, др. Георги Кръстев, е внедрил в производството досега неизползуван метод за озвучаване на научно-популярния и хроникално-документалния филм с български говор. Чрез този метод производственият срок значително се съкращава и се прави чувствителна икономия на материал. За тая рационализация Г. Кръстев бе награден с 10000 лева. Рационализаторът др. Георги Диамандиев е направил нововъведение в конструкцията на 35-милиметровия кинопроекторен апарат, като е внедрил кръстачен механизъм с 32 зъба, който дава възможност да се използват по-добре старите филми с повредена перфорация и е успял да осигури контакт на кокосите и позволява тънка настройка. Към стария апарат Диамандиев е въвел и нов обективодържател със специална глава и проста настройка на фокуса. Значителни са и рационализации на другарите Михаил Ковачев и Генко Лазаров. Двата съвместно са конструирали шлайфмашина за шлайфане на автомобилни клапани и други авточасти. Те са преустроили и

товарната моторна кола модел „ГАЗ“ А-Н. За своите рационализации те бяха възнаградени с общо 48 000 лева.

Началникът на техническата работилница др. Стоян Низамски е внесъл изменение в кинопроекционната на левия диск на монтажните маси. Началникът на дърводелската работилница при Главната дирекция др. Стефан Иванов е направил дървен струг на стойност 19 200 лв., с който заменил нуждата от фабричен дървен струг на стойност 180 000 лева. Същият рационализатор съвместно с др. Димитър Бакалов е приспособил на фрезмашина уреди за едновременно шлифване с циркулярен трион и е направил уред за издълбаване капаци на кутиите за експедиция на филми и за изкарване по дължина и ширина на врати за мисалища и др. Рационализаторът др. Георги Христов е успял да направи снимачна камера, която струва около 500 000 лева, докато вносната струва около 1 000 000 лева. Известните рационализатори, другарите Г. Парлапанов и К. Попов са намерили начин за картинно разлагане на говора за нахсинхронни снимки, който вече е внедрен в производството и спестява десетки хиляди лева на държавата.

Наред с тия сериозни рационализации и изобретения в бюро за рационализации и изобретения при Главна дирекция на кинематографията непрекъснато се представят нови проекти. Сериозни проучвания се правят в областта на цветния филм, ангажираните в тази задача другари проектират да създадат наши машини за обработка на цветни киноленти. Направен е сполучлив макет на подвижен екран, лесно преносим, което ще облекчи много работата на подвижните кина и пр. и пр. Въпреки наличието на тези значителни достижения обаче още много трябва да бъде направено за укрепването и развитието на рационализаторското движение в нашата кинематография.

В това отношение основната реконструкция на рационализаторското бюро по административен път ще спомогне сериозно за ликвидиране на много от споменатите слабости и ще може да оказва на рационализаторите значителна помощ. От друга страна ИНРА трябва час по-скоро да скъса чисто формалните си връзки с БРИЗ при кинематографията и вместо да разпраща само писмени наредби, ще трябва да разяснява, да подпомага и проверява дейността на бюро на място. По тоя начин и бюро при нашата кинематография ще се активизира още повече и ще заеме мястото, което трябва да има в общото развитие на нашата техника — за подобряване количеството и качеството на нашето производство и реализиране икономии за нашето стопанство.

ТИТО ЛАКЕЙ НА ХОЛИВУД

Тито, предателят на югославските народи, отдавна строи своя „социализъм“ по волята на доларовите магнати: издига нови затвори, поскъпява живота, увеличава безработните, практикува за „превзпитание“ глада, побоищата, арестите, убийствата. И понеже американците искат война, Тито и неговата шайка бързат да поставят всичко на военни релси. Затова и думата мир в Югославия е жестоко преследвана и наказвана. Но югославските народи въпреки всичко я произнасят високо, дават ѝ крила и тя живее в титовата тюрма, мобилизира борците за мир срещу подпалвачите на нова война.

Нахлули в Югославия, американските бизнесмени потриват самодоволно ръце: кървавите следи на долара личат навсякъде, те осмислят живота на Тито и неговата клика. Магазините са вече пълни с кока-кола и други американски „артикули“, процесът на маршализацията е завършен, защото колонизаторите се разполагат навсякъде като у дома си. Но американците не постигнаха това изведнъж. Те си имат ариергард, който нахлува преди стоките, но който мисли само за стоките. Това е прочутият „американски начин на живот“, това е измамата, която трябва да замае и подкупи главите. А този начин на живот естествено не може да се пренесе заедно с небостъргачите. Той идва чрез филмите на Холивуд. Беше време, когато американците можеха да лъжат наивните, че Холивуд не пръви политика. Холивуд винаги е правил политика и това личи най-ясно сега в титова Югославия.

Ерик Джонстън, председател на Сдружението на американските филмови производители, лично се зае да американизира вкуса на титова Югославия. И през 1948 година кралят на Холивуд направи своя пазарлък с Тито. Лъвът на „Метро Голдуин Майер“ зарева оглушително от югославския екран и разчисти пътя на своите колеги „Фокс“, „Парамаунт“, „Уорнър Бръдърс“, „РКО“. И американският филм тръгна по цяла Югославия да насажда „американски начин на живот“ и да подготвя империалистическото нахлуване на долара в страната.

Тази история на холивудското нашествие с нейните основни и детайлни черти, документално разказва в книгата си „Тито внася американски филми“ др. Любомир Форисов, който лично е наблюдавал и проучвал филмовата американизация на Югославия. Той познава истинските лица на шпионите и предателите, следил е фашисткия им печат и на основата на фактически материал в своя очерк разкрива подробности от опустошителния поход на Холивуд в титова Югославия. Резултатът от похода е очевиден. Срещу руди и заеми Тито получи филми, а Пентагонът се опиянил от далечната си цел — да изолира югославския зрител от „вредното влияние“ на светското кино. Авторът на книгата избличава тази действителност, в която Тито, Джилас и Ранкович „строят социализъм въпреки клеветите на Информбюро“. С ясен поглед за политиката и състоянието в титова Югославия др. Борисов рисува опиумното въздействие на американските филми върху децата и младежите. Списъкът на тези филми, които развращават младите зрители, е наистина нов разобличител на титовщината: „Бал над водата“, „Вечната Ева“, „Синовете на змея“, „Целуни бандита“, „Крълицата на бандитите“, „В дивия Запад“, „Войната на дивите“ и т. н. И така до безкрай се разгръща един конвейер, който души, развращава, опорочава, насажда претъпнати инстинкти.

Книгата „Тито внася американски филми“ убедително доказва, че в титова Югославия киното отдавна е престанало да „бъде мощно средство за народно просвещение“ (а този лозунг се среща в много кина!), а се е превърнал в средство за политическо затъпяване, развращаване и приспиване на народа. Тарзан и Адолф Менжу, Джинджер Роджерс или Диана Дюрбин, руси гърли, ковбои, бандити, убийци и ку-клукс-клановци — ето героите, които Тито противопоставя на Альоша от „Падането на Берлин“, на Вася Говорухин от „Смели хора“ или на Галина от „Кубански казаци“. Така той дава пример за „американски начин на живот“, за живота, в който стига да имаш шанс и можеш да станеш най-богатият човек на земята. За реклама на тази подла търговия титовият печат въвежда киностраници, издават се кинописания, макар в страната да има голяма липса на хартия. Авторът на книгата представя извънредно живо наред с кобейския образ на Джилас, който командува търговията и рекламата на холивудските филми, и продажните ръководители на югославския кинопечат: Александър Вучо, Рибникар, М. Виторович.

Фактите, които авторът изнася в своя очерк, напълно разобличават „социализма“ на Тито, избличават неговото предателство към югославските народи. Американската филмова агресия обаче среща енергичен отпор в Югославия. Смелите борци за свободата на югославските народи, ония, които се борят за дружба с великия Съветски съюз и социализъм, които са в затворите и биват жестоко инквизирани, те добре знаят каква е задачата на Холивуд в тяхната страна. И затова въпреки полицейските мерки към съветските филми героите на светското кино вдъхновяват югославските народи и ги водят на борба срещу Тито и неговата банда, на борба за мир и социализъм. За всичко това увлекателно и правдиво разказва книгата „Тито внася американски филми“.

Стефан Станчев



Негативът на ТИТО и възбуждава ТИТО

ОПИТ ЗА СЦЕНАРИЙ НА ХРОНИКАЛНО-ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ

Надпис. „По повод споразумението за помощ от САЩ“ („Борба“ от 29 април т. г.).

В едър план — Белград, посолството на САЩ. Радостно се вее американски флаг... 17 април 1951 година. В пишно украсена зала се извършва тържествена церемония. Джордж Алън (в детайл: две хищни очи) прибира във вътрешния си джоб лист хартия. Това е „споразумение за стопанска помощ на САЩ за Югославия в размер на 29 милиона долара“. На екрана се явява самият документ, разделен на две: от едната страна графа „Югославия — да взема“ и отдолу едно единствено перо — „военни материали“. От другата страна — графа „Югославия — да дава“ със следните пера: „държавен суверенитет, национална независимост, суровини и полуфабрикати за американската военна индустрия, пушечно месо“.

Масова сцена: гладуващи работници и селяни, концлагери и военни укрепления и в детайл — намазано със сапун въже, което чрез изкусен народен фотомонтаж се устремява към дебел врат, врата на Тито, даден също в детайл.

*

„Панорама на фестивала в Кан“ (из същия вестник със същата дата). Фотомонтаж от някой си Слободан Глумац (глумац значи на сръбски артист, а в случая — отвратителен лъжец).

Надпис: „Културтрегерска хроника“, дописка от кинофестивала в Кан, Ривиерата. В среден план: Глумац седи на трикрако столче с бележник на коляно и усърдно записва. В креслата — няколко шкембета, загърнати във фракове и няколко незагърнати в нищо същества от женски пол — холивудски звезди. Някъде далеч, далеч от стаята долита музика от филма „Мусоргски“, който се прожектира в това време на кинофестивала.

— Затворете прозореца! — крещи едно от шкембетата. — Не мога да диктувам при такъв безобразен шум!

В детайл — Глумац записва и тази фраза, зачерква я и гледа виновно шкембето.

В друг детайл — страничка от бележника на Глумац. Докато шкембето изговаря отчетливо думите, на бележника се явяват дума след дума цели изречения:

„... Въпреки представянето на прекрасния филм „Четиримата в джила“, насочен срещу Съветската армия, въпреки забраняването на документално-художествения филм „Освобожденият Китай“ руснаците не пожелаха да се разсъдят и да напуснат фестивала...“

На екрана се явява отново цитат от „Борба“:

„Наистина тяхното напускане на фестивала в това време не би означавало всъщност нищо: беше вече очевидно, че техните филми не могат да разчитат на никаква награда и с напускането на фестивала впечатлението за нивото на филмовото изкуство в СССР не би се променило.“

В същото време прозорецът се разтваря с трясък и шкембетата подскочат подплашени, а Глумац изпуска бележника си. В стаята е нахълтала чудна буря — бурята от възторжените ръкопляскания, с които всички зрители на фестивала посрещат края на „Мусоргски“.

Отново долитат ръкопляскания, отново ругатни по адрес на така нахално отворилият се прозорец и отново ръмжи гласът от креслото, отразен в „Борба“:

„Въпреки всичко Четвъртият международен филмов фестивал в Кан беше преглед на филмовото изкуство и на най-добри реалистични филми с открито прогресивна тенденция, които — макар и идейно несигурни, макар и да не откриват перспектива за разрешаването на ония обществени теми, които третират — представляват действителен принос на филмовата култура и като такива означават и принос за действителното културно сътрудничество между народите. Такива филми имаше — това бяха преди всичко американските.“

*

Антракт. На екрана се въртят като на барабан надписите:

Београд — „Бях военна невеста“ (американски),

Бр. Стаменкович — „Нежно сърце“ (английски),

Славия — „Драга Рут“ (американски),

Звезда — „Доваждане на изложбата“ (английски),

Ядран — „Хероика“ (австрийски),

20 Октомбар — „Съкровището на Сиера Мадре“ (американски),

20 Октомбар II — „Съкровището на Сиера Мадре“ (американски),

Авала — „Песен на любовта“ (американски),

Косово — „Добрият Сам“ (американски),

Душановац — „Бях военна невеста“ (американски),

Дрина — „Хумореска“ (американски),

Балкан — „Бях военна невеста“ (американски),

Сеняк — „Ние, децата“ (френски),

Нови Београд — „Милдред Пирс“ (американски),

Сутиска — „Братя“ (английски),

Войводина — „Отмъщението на червената вещица“ (американски),

Свобода — „Милдред Пирс“ (американски).

Докато барабанът се върти, спикерът говори: „Достатъчно е да погледнем списък а на филмите, играни в белградските кина на 29 април т. г., неделята в навечерието на Първи май, за да получим ярка представа за огромния размах на югославското национално киноизкуство.“

*

„Строителството в нов етап“ („Борба“ от 8 май, уводна на стр. 1).

Докато в първите картини има някакъв план — едър, среден и пр. — тук няма никакъв план. Всякаква плановост е премахната и е възстановен изцяло капиталистическият закон за „търсенето и предлагането“. Заслужава да се споменат само някои детайли: брави,

електрически ключове, инсталационни материали, бои, лакове и т. н. Над тия детайли — картончета за цената им, но тя „се определя от положението на пазара в момента“ и затова „цената на материалите е няколко пъти по-висока от досегашните ниски единни цени“.

Масова картина: строителни обекти, основи на язовирни стени, високи скели и железобетонни колони, полуготови къщи, училища, болници, селскостопански сгради и др. Изнедовършените обекти се гонят плъхове и гущери, а по скелите нахалци гарги и грачат ли, грачат... Спикерът цитира „Борба“:

„Наистина с поскъпването на строителните материали ще настъпи известно стесняване на широкия фронт на строителството, ще се ограничи строителството в цялата страна.“

Лентата се върти, картината се мени: на екрана недовършените обекти по титовълшебен начин се рушат, рушат... А на тяхно място никнат казарми, концлагери затвори, военни фабрики, бункери, летища, противовъздушни скривалища.

*

„Основната задача на студентите е да станат“ висококвалифицирани специалисти“ („Борба“ от 29 април т. г.).

В среден план аулата на Белградския университет. На катедрата — Андриа Креачич държи реч:

„Констатирано е, че общата култура на студентите не е на нужната висота. Затова учебната програма се ревизира. Броят на задължителните предмети се свежда само до няколко основни предмета. От идущата 1952 г. във всички факултети ще се въведе изучаването на марксизма-ленинизма. Ако желаят, студентите ще могат да слушат този предмет, когато им е най-удобно...“

На заден план — „студентите“ в залата се вълнуват и опъгат очаквателно вратове.

...и няма да държат никакъв изпит...“

Бурни ръкопляскания от задния план, викове „Ура! Да живее свободата и нейната квинтесенция Тито!“

...Съюзът на студентите трябва да се стреми да внася в работата на студентите елементи на военното обучение.“

На преден план изскачат всички „студенти“, хвърлят фуражките и палтата и се строят в редица по двама. Всички са нарамили пушки с натъкнати щикове и крещат: „Зигхайл Тито! Зигхайл Тито!“

*

„Последиците от слабия контрол“ („Борба“ от 30 април т. г.).

На платното голяма фирма: общезитие „Братство-единство“ за ученици от заводско училище. Декори: стърчат няколко дъски отляво, отдясно и в дъното. Още няколко дъски, сглобени във вид на маса и скамейки. На „масата“ — натюрморт. В детайл натюрмортът се оказва невъобразимо малко парче хляб — дажбата на учениците.

Нахълтват учениците, одърпани, окъсани, изпити. Нахвърлят се на натюрморта и започват бой за хляба натусни. Протести, викове, псувни по адрес на Тито. Втурва се разярен Десимир Раджен с извадена шашка и разгонва децата... *

Гласът на спикера:

„Но не само децата гладуват в днешна Югославия. В същия брой на „Борба“ има и нещичко за работниците, и то в статията за най-големия строителен обект в Сърбия — Власинската хидроцентрала, която отдавна се строи и никога титовци няма да я достроят.“

Колкото и да е досадно, на платното се явява пак същата картина, същите дъски, но поне темпото този път е бързо. Картините се редуват една след друга: мършави работници влизат, сядат по „масите“, сърбат зелева чорба и си отиват, отново идват, отново сърбат зелева чорба, отново си отиват. В същото време — езикът на вещите! — закачен на стената календар тънее, тънее и датите се редуват: 1 април, 2 април, 3 април... 20 април, 21 април и пр., и пр.

В близък план двама граждани разговарят. Единият от тях, спретнат, в черен костюм, с връзка и лъснати обувки. Другият — в кръпки, бос. Спретнатият говори:

„Със своето тричленно семейство в Ниш аз получих зимнина общо 60 кг картофи.“

Босият отговаря:

„И аз имам тричленно семейство, но за цялата минала година получих само 5 кг картофи. Строителен работник съм във Власина и работя от зори до зори. Зимата мръзнахме — не получихме нито една треска. Дажбите, които трябва да получа на купони, не мога да купя, защото ги раздават едва след 20-то число, когато съм без пукнат динар...“

На екрана се явява необорим документ: парче хартия със заглавие „Борба“ и горните цитати.

*

В най-едър план — широка, просторна, планинска страна — Югославия. Затишие пред буря. Отделни пролясъци предвещават бърза развръзка.

В по-близък план — Адриатическо море, Сплит. Голям презокеански параход. На носа — надпис „Партизанка“. Изведнъж параходът пламва и изгаря. Дълго след пожара пристига пожарната. Удбовци псуват: „Пак саботьори! Агенти на Москва!“

В същия план — военен склад в Трепча. Отново пламък, изгорели греди и псуващи удбовци. Същите пламъци обхващат мелница във Войводина, електростанция в Сърбия, жп. линия в Босна, пламъци, взривове, дерайлирани влакове. Земята гори и пари под краката на Тито...

Докато спикерът говори първо тихо после все по-силно, долитат звуците на „Интернационала“, които скоро покриват неговите думи:

...непрекъснато се засилва борбата, която югославските народи водят за мир, против англо-американските империалистически разбойници, които заробиха Югославия, против тяхната агентура — престъпната банда на Тито-Ранкович. Близък е денят, когато белградската фашистка банда ще отговаря за всички свои престъпления...“

К р а й

Е. Анастасов

30-ГОДИШНИНАТА НА ЧКП

Още от първите дни на своето създаване, преди тридесет години, Чехословашката комунистическа партия застана начело на великата освободителна борба на чехословашките трудещи се срещу мракобесническия режим на буржоазната клика, узурпирала държавната власт на страната, срещу терора на кървавия немски окупатор. При трудните условия на дълбоката нелегалност наред с всички огромни задачи ЧКП нито за миг не престана да ръководи и направлява чехословашките трудови маси и по пътя на прогресивното изкуство. Огромна и неочиснима е помощта, която ЧКП оказва и в борбата за създаване на новото, прогресивно чехословашко филмово изкуство — мощно оръжие за пропагандиране на великите идеи за свобода, мир и социализъм. Тя разобличаваше гнусните тенденции на капиталистическите филмови търкаши и насочваше вниманието на трудовите маси към великото съветско киноизкуство — най-прогресивното и най-свършеното в света.

Освобождението на Чехословакия от славната Червена армия през м. май 1945 г. разкри и пред чехословашката кинематография радостните перспективи на нейното бъдещо развитие. Комунистическата партия постави авторитетно заданчата за изграждането на новата чехословашка държавна кинематография, основите на която бяха поставени с национализациите през 1945 година.

През годините на упоритата и напрегната борба срещу предателската буржоазна реакция новата чехословашка кинематография се превърна в остро оръжие на ЧКП и съществено допринесе за разгрома на реставраторите през февруари 1948 година. В периода след тази забележителна дата пред чехословашките филмови работници се постави с цялата си огромна значимост и неотложност задачата за решителното скъсване с всякакъв формализъм и безидейност, за възприемане и прилагане само на социалистическо-реалистически творчески метод, за усвояването и внедряването на съветския опит в кинотворчеството.

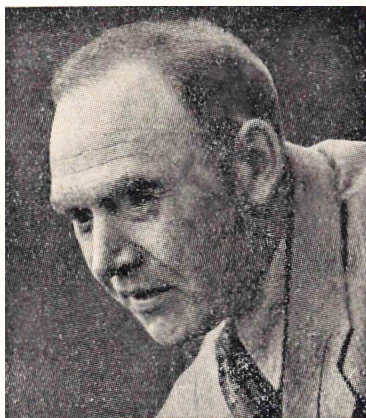
Историческото постановление на ЦК на ЧКП за киноизкуството от април 1950 година, което ясно разкриваше досегашните недостатъци и очертаваше бъдещите задачи на чехословашката кинематография, се превърна в боева програма за действие и неочисним помощник на чехословашките киноработници.

Сплотени под знамето на славната Чехословашка комунистическа партия и вдъхновявани от нейните огромни заслуги в делото за създаване на новата Чехословашка държавна кинематография, днес работниците от чехословашкото кино с още по-голяма твърдост и ентузиазъм вървят по пътя на създаване на филми, които ще бъдат мощно оръжие в борбата на народа за построяване на социализма, за укрепване на братската и нерушима дружба с великия СССР, за победата на светлото общочовешко дело за запазването на мира в целия свят.

В. В. ВАНИН ПОЧИНА

На 12 май т. г. в Москва почина народният артист на СССР и лауреат на Сталинската премия Василий Василевич Ванин. Дошъл от недрата на народа, син на томбовски железничар, Ванин излиза на театралната сцена, едва снел червеноармейския си шинел. Той се учи от мхатовците Щукин и Хмельов и стана един от най-популярните актьори на съветското поколение. По случай смъртта му Евгений Сурков пише: „Няма го Ванин... Умря актьорът, чието творчество служеше на утвърждаването на живота, на борбата за живот, на прославата на живота.“ И наистина Ванин с достъпните му средства на хумора, сатирата, иронията, лириката и героичния патос в своето творчество стана изобразител на най-добрите и масови черти на руския национален характер, създаде образи, проникнати от съветския патриотизъм, от вярата в победата на комунизма.

В. В. Ванин беше майстор и в киното, в което започна да играе от 1931 година. Той участва в двадесетина филма, между които са: „Ленин през Октомври“ (българският Матеев), „Ленин през 1918 година“ (командантът на Кремъл), „Член на правителството“ (изостаналият колхозник), „Нашествие“ (немският агент), „Секретарят на Райкома“ (партизанският командир Кочет) и др., в които той създаде пълнокривни, вътрешно разкрити, многоблагени и живо звучащи типични образи на хора из народа, които интимно го свързваха със



В. В. ВАНИН

зрителя и ставаха незабравими. И в киното, както и в театъра Ванин беше войник на съветската правда, изпълнител на положителния герой в съветската действителност. Връх на кинотворчеството Ванин постигна в образа на Иван Кочет от „Секретарят на Райкома“, с който този филм стана неувяхваща картина за болшевишкия героизъм. Актьор и режисьор, общественник и педагог, носител на ордена „Ленин“ и на два ордена на Трудовото червено знаме, Ванин беше верен син на партията на Ленин и Сталин, на съветския народ. На погребението му в Москва за него са говорили с любов актьори, писатели и общественици, като Б. Чирков, А. Софронов, Ю. Завадски, М. Ром и др. И ние скърбим дълбоко за В. В. Ванин — за скъпия съветски патриот, актьор и режисьор.

175-ГОДИШНИНАТА НА „БОЛЬШОЙ“ ТЕАТЪР

На 28 май т. г. съветският народ чества тържествено 175-годишния юбилей на най-добрата оперен и балетен театър в света — Държавния академически „Большой“ театър.

Още в първите години на своето съществуване „Большой“ театър си поставя като главна своя творческа задача създаването на национално, истински народно, патриотично оперно изкуство, стоящо на здрави реалистически позиции и близко до демократическия зрител. След дългогодишна борба за осъществяването на тази задача с дворцовите чиновници и чуждестранни гастроли, които с всички сили са се стремили да откъснат театъра от народа и го превърнат в място за развлечения на близките на императорския двор, във филмал на италианската и френска опери, от сцената на „Большой“ театър успява да зазвучи през миналото столетие с покоряващата сила на своите идеи, на своята правда, музиката на Глинка и Чайковски, Мусоргски и Римски-Корсаков, Даргомижски и Бородин, Рубинщайн и Рахманинов. На сцената на „Большой“ театър се създава руската национална опера, която влиза в съкровищницата на световната култура със своя неповторим облик.

Когато през октомври 1917 година започна строителството на социализма, вратите на „Большой“ театър се отвориха широко пред трудещите се и неговото оперно и балетно изкуство се изпълни с ново съдържание.

Благодарение на мъдрото и направляващо ръководство на Болшевишката партия и лично на другаря Сталин, и в резултат на постоянното внимание и грижи на съветското правителство „Большой“ театър успя навреме да отстрани някои свои слабости и да отбележи творчески успехи, които го определиха като най-прогресивния и най-добър театър в света. От историческо значение за това творческо развитие на „Большой“ театър ще останат постановленията на ЦК на ВКП(б) за операта „Великата дружба“ на Н. Мухомедов и изказванията на др. А. А. Жданов пред съветските музикални дейци, както и редакционната статия на „Правда“ за поставената през тази година неудачна опера „От все сърце“ на Г. Жуковски.

В деня на своя 175-годишен юбилей артистичният колектив на „Большой“ театър се намира в разцвета на своите творчески сили. От неговото голямо изкуство се учат и българската народна опера и балет. Като гости в нашата страна дойдоха такива видни представители на „Большой“ театър като режисьорите П. Румянцев, Е. Соколов и Н. Холфин, художникът В. Лулещки, ба-

летмайсторът А. Белий. В редица прекрасни постановки те запознаха нашите оперни и балетни артисти и нашия зрител непосредствено с високото художествено майсторство на съветската опера и балет, давайки по този начин реален израз на братската и безкористна помощ, която ни оказва великият Съветски съюз в нашето стопанско и културно развитие напред към социализма, и на здравата и нерушима българо-съветска дружба.

Въпреки своя 175-годишен живот „Большой“ театър днес празнува своята младост — младостта на комунизма, към който уверено крачи великият съветски народ и който осигурява безгранични възможности за растежа на най-прогресивното изкуство в света — съветското.

КИНЕМАТОГРАФИЯТА В НР РУМЪНИЯ

През последните две години румънската кинематография отбеляза значителни успехи. През този период бяха създадени киностудиите „Александру Сахия“ за хроникални и документални филми и „Студия Букурещ“ — за художествени филми. В Букурещ бяха открити Средно училище за кинематография и Институт за киноизкуство.

Благодарение на братската и безкористна съветска помощ, румънската кинематография създаде и първия си художествен игрален филм „Долината кънти“, както и редица документални филми, които отразяват големите революционни промени, настъпили във всички области на общественния живот на страната, в резултат на самоотвержения, освободен от експлоатация труд на румънския народ, на неговата борба за мир и социализъм. Показателни са в това отношение филмите „За индустриализация, за социализъм“, „Каналът Дунав-Черно море“, „Един нов живот“, „Борим се за мир“ и др.

През м. февруари т. г. бяха привършени и документалните дългометражни филми: „Делтата на Дунав“, втората част на филма „Каналът Дунав-Черно море“, IX студентски международни спортни състезания в РНР, „Месеца на великата дружба“ и др., а до края на годината ще бъде пуснат на екран и филмът „За траен мир, за народна демокрация“.

Освен изброените документални филми през 1951 година ще бъдат пуснати и художествените кинокартини „Юнски нощи“ (сценарий — Петре Димитриу), посветен на борбата на румънския трудещ се селянин за социалистическо преобразование на земята, „Животът побеждава“ (сценарий — Аурел Баланга), отразяващ борбата на хората на науката в РНР срещу гнилата буржоазна наука и култура, „Митра Кокор“, по романа на Михаил Садовяну, получил златния медал на мира, и „Филимон Сърбу“ (сценарий — Петре Иосиф), който ще представя живота на едноименния герой на румънската работническа класа и др.

До края на петгодишния стопански план румънската кинематография ще създаде 18 художествени дългометражни филма, 490 кинопрегледа и 122 късометражни документални филми. През 1955 година ще бъде завършена и построяната на киноцентъра „Буфта“.

ОКРЪЖНИ КИНО-КОНФЕРЕНЦИИ У НАС

Наред с напрегнатата работа за създаване на нашето ново национално по форма и социалистическо по съдържание киноизкуство Главната дирекция на кинематографията провежда и редица мероприятия за коренното подобряване на работата на кинотеатрите в цялата страна, за културното кинообслужване, за разширяването на кинификационната мрежа, за подготовката на кинокадри и пр. В това отношение установената от миналата година практика за провеждане на окръжни конференции на киноработниците, както и на национални прегледи за най-добро кино, даде своите безспорно положителни резултати. Имайки предвид това и в изпълнение на Постановлението на Министерския съвет за държавния план за развитието на народното стопанство през 1951 година, Кинематографията със съдействието на КНИК, ОРПС и другите масови организации организира и през м. май т. г. окръжни конференции на киноработниците в цялата страна.

Задачите, които се поставят за разрешение пред окръжните конференции, са от огромно значение за подобряване цялостната работа по кинорежурата в страната: за основно подобряване на кинообслужването, особено на селското население и на трудово-кооперативните земеделски стопанства, във връзка с широкото пропагандиране главно чрез съветския филм на похода за социалистическото преустройство на нашето село;

за подготовка на втория национален преглед за най-добро кино, който ще се състои от 1 юли до 1 октомври т. г.; за състоянието на кинорежурата. Трябва да се очаква, че критиката и самокритиката в тия конференции ще бъде важен момент в развитието на нашата кинематография и че резултатите няма да останат в протоколите и решенията, а ще се превърнат в живо дело.

НОВИ НАШИ ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ

Студията за хроникални и документални филми е произвела през тази година досега следните филми: 1. „Гости от слънчев Азербайджан“ — кинорепортаж за посещенията на гостувалата в нашата страна през март т. г. азербайджанска делегация; редактор Р. Григоров, оператор Ил. Китанов. 2. „Конгрес на младите борци за мир и социализъм“ — интересен филм за подготовката и дейността на Втория конгрес на ДСНМ през м. февруари т. г.; редактори: М. Гетов и Ст. Чалгаджиев, снет от младешки операторски колектив: Ст. Петров, Г. Дуров, К. Кочев и Д. Ковачев. 3. „Гимнастическа среща Германия-България“ — посветен на гимнастическата среща между НР България и ДР Германия, състояла се под знака на борбата за мир; редактор М. Гетов, оператори: Я. Шахов и Б. Шарланджиев. 4. „Слава Сталину“ — филмов очерк за строежа на „АТЗ-Сталин“ и „ТЕЦ-Марича 3“ в Димитровград; сценарий П. Априлов и Р. Григоров, оператор Ж. Русев. 5. „Нашият цирк“ — жизнерадостен филм за нашето цирково изкуство; редактор Р. Григоров, оператор Г. Дуров. 6. „Четвърти конгрес на СБСД“; редактор Ю. Арнаудов, оператор Ст. Петров.

В процес на производство се намират следните филми: 1. „Лилияна Димитрова“ — биографичен очерк за знатната тъкачка, лауреатка на Димитровска награда, текстилката Лилияна Димитрова; сценарий от Б. Йосифова, режисьор Р. Григоров, оператор Ил. Китанов. 2. „Един ден в ТКЗС с. Ожурово“ — филмов очерк за дейността на едно ТКЗС; сценарий и редактор Ст. Чалгаджиев, оператор Г. Алуков. 3. „ДОСО“ — филм за целите и задачите на новата доброволна организация за съдействие на отбраната; редактор М. Гетов, оператори: Ж. Русев и К. Кочев. 4. „Ограмотяването“ — за акцията по грамотяването; сценарий от Л. Димитрова, редактор М. Гетов, оператор Ст. Петров. 5. „Обикновен борец за мир“ — за обикновените борци за мир в нашата страна; сценарий от Н. Каралиева, редактор М. Гетов. 6. Филм за издевателствата на титовските агенти на западната ни граница; сценарий от Е. Анастасов и Б. Мадолев, режисьор Р. Григоров, оператор Ил. Китанов. 7. „Интелигентията на село“; сценарий А. Георгиев и Ив. Марински, редактор М. Гетов, оператор Г. Дуров.

Освен това в подготовка е и сценарият за дългометражния филм „Пътят на революцията“ — за революционното движение у нас. Сценарият се пише от проф. Топалов и Ст. Чалгаджиев. Оператор на филма ще бъде Ст. Петров.

ИЗ НАШАТА СТУДИЯ ЗА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИ ФИЛМИ

Студията за научно-популярни филми е заета сега с производството на три късометражни филма.

Първият от тях (режисьор Ст. Топалджиков, оператор Димо Коларов) ще ни разкаже за нашите пещери, в които смело проникват българските учени-изследователи. Снимачната работа е вече привършена и филмът се очаква скоро да бъде готов за екран.

Вторият филм — „Слънче над Пирин“ (сценарий Г. Бицин и Кр. Белев, режисьори Д. Димитров и Д. Грънчаров) — е посветен на социалистическото строителство в Пиринския край, единственият свободен край на Македония, поробена от гръцките монархисти и титовите фашисти.

„Гържи грижи“ е названието на третия филм със селскостопанска тематика (сценарий Григор Угаров, режисьор-оператор Стоян Христов), който ще запознае нашите зрители с грижите за здравеопазването на новородените домашни животни.

Независимо от тези филми в Студията се работи усилено и над редица обекти за научно-популярния киножурнал „Наука и техника“. В близко време ще бъдат готови филмите за новото българско лекарство „цитизин“ (режисьор Ю. Арнаудов), за археологическите разкопки край с. Караново, Новозагорско (режисьор И. Розев) и за нововъведеното присаждане на дини върху кратуни (режисьор В. Бакърджиев).

ЦЕНА 50 ЛЕВА