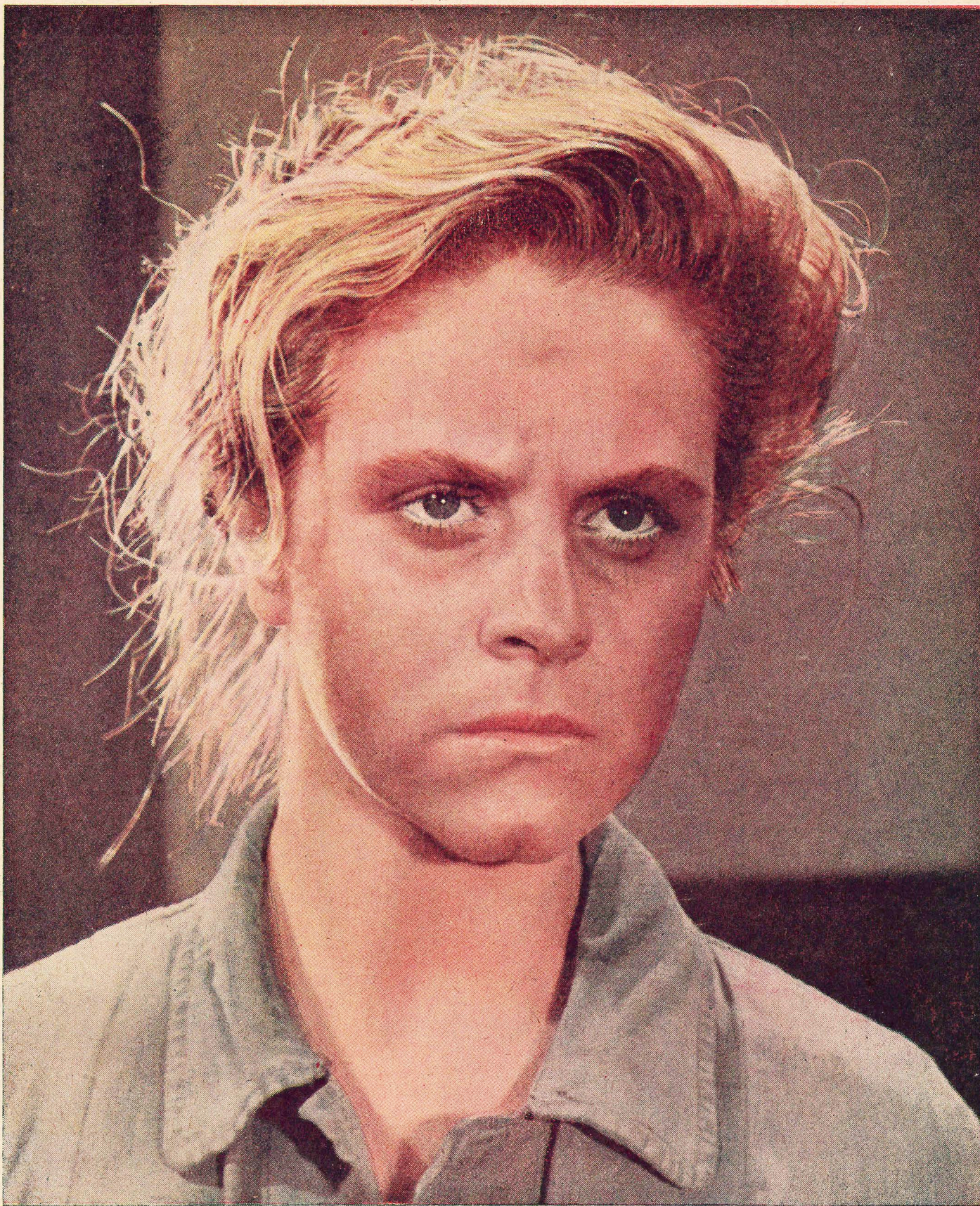


КИНО



ГОДИНА СЕДМА * СОФИЯ, 30 МАРТ 1952 * КН. 3

СЪДЪРЖАНИЕ

Н. В. Гогол — Велик изобличител	1
Богомил Нонев. Писателят и киното	2
Ал. Декало. „Данка“.	4
„Работническо дело“ в помощ на кинематографията	5
Павел Вежинов. Край Драва (откъс от сценарий)	6
Народите ще им поискат сметка.	9
„Селският лекар“, от д-р К. Г. Гаргов.	10
„Първенци на ТКЗС“, от Велчо Чанков и Рашо Шоселов.	11
Творческите работници в Кинематографията за „Утро над родината“ (продължение от кн. 2)	12
Вс. Пудовкин. Системата на Станиславски в киното (про- дължение от кн. 2)	14
Сретен Йованович. Филмът в услуга на титовското мра- кобесничество	16
Нашият дневник: Из опита на кинотеатрите-първенци; В помощ на нашия звукозапис; Отговор на чита- телско писмо; Писмо от СССР за „Тревога“; Па- триотичен почин на селските киномеханици; Киното в помощ на кръжоците за агротехнически минимум; Нови филми на Хроникално-документалната студия; Нашата студия за дублиране на филми	17
На първа страница на корицата: главната героиня на филма „Данка“ (арт. Милка Туйкова).	

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

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

*Списание „Кино“ излиза веднъж в месеца.
 Годишен абонамент: за България — 500 лв., за чужбина 1000 лв.
 Абонаментът се внася при всяка телеграфо-пощенска станция в
 страната.*

Дадено за печат на 17. III. 1952 година. Формат 70/100/8. Печатни коли: 2
 Авторски коли: 9-60. Тираж: 3000. Поръчка № 374/101
 Държ. книгопеч. предприятие „Д. Стефанов“, А. Кънчев 1, София, 493—1952

Н. В. Гогол—велик изобличител

На своята Виенска сесия Световният съвет на привържениците на мира реши да предложи на прогресивните хора от целия свят да организират през настоящата 1952 г. чествуването на четирима ярки представители на световната култура: крупния френски поет и патриот Виктор Юго, великия италиански художник Леонардо да Винчи, Авицена — гениален медик и мислител, и Гогол.

Американо-английските империалистически разбойници, които подло употребиха бактериологически бомби в Корея и които и сега под формата на североатлантически пакт извършват приготовления в огромни размери за война, днес полагат усилия да обработят идеологически народите — да ги оплетат в лъжи, както казва другарят Сталин. Идеологическите средства на империалистите са космополитизмът, расизмът и буржоазният национализъм. Чествуването на Виктор Юго, Леонардо да Винчи, Авицена и Гогол трябва да послужи като противоотрова на империалистическата идеологическа отрова. То има за цел да затегне духовните и културни връзки между народите, да посее взаимно уважение между тях, да ги сближи, да ги сдружи, в противоположност на империалистите, които сеят вражда между народите, унижават достойнството на един народ в очите на друг народ, мъчат се да ги смразят, да ги сбият, та да потече кръвта на народите във вид на злато в техните каси.

Гениалното творчество на Гогол — изобличителя на порядките в крепостническо-царска Русия, може и сега активно да подпомогне борбата на прогресивните сили за мир, да подпомогне техните усилия за разобличаване на цялата капиталистическа, експлоататорска обществена система, причина на причините за толкова неизмерими страдания на трудещите се хора от цял свят.

Гогол се явява гениален продължител на литературното дело на Пушкин. Неговото дело е проникнато от пламенен патриотизъм, демократичност и критика на крепостния строй.

В петербургските си повести Гогол рисува селския трудец се човек, надарен с рядка физическа сила и красота и с богат душевен живот. В своята голяма повест — национален епос — „Тарас Булба“ той възпява патриотизма на украинското селячество и руското казачество, показан в борбата срещу поробителските набези на полските помещици.

Гоголеви критически реализъм се издига на съвършено ново, по-високо стъпало в драмите „Женитба“ и „Ревизор“. Обществено подкрепен от Белински и създаващ дълбоко отговорността си пред родината, Гогол създава последното си монументално произведение — поемата в проза „Мъртви души“.

Изобличителното Гоголево творчество ценят високо водачите на революционно-демократичното движение в Русия през 60-те години Чернишевски и Добролюбов. Негови продължители в литературата са Некрасов и Салтиков-Шчедрин. Нашите велики учители Ленин и Сталин обичат творчеството на великия руски писател-изобличител и си служат с неговите художествени образи.

Със своята поезия на народния живот и свеж хумор Гоголеви произведения привличат вниманието и на големите руски композитори от 19 в. Чайковски създава операта „Черевички“ по повестта „Нощ срещу рождество“, Римски-Корсаков — „Майска нощ“ и Мусоргски — „Сорочинският панаир“. В съветската епоха композиторът Борис Асафев написва балет „Нощ срещу рождество“. Сега най-старият съветски композитор Р. Глиер завършва своя балет „Тарас Булба“.

Гогол е любим автор и на съветската кинематография. Неизлечими са от нашата памет филмите „Сорочинският панаир“ и „Черевички“. Сега по случай чествуването му съветската кинематография създаде документалния филм „Н. В. Гогол“.

Реакционните сили в света също никога не са забравяли своя суров изобличител Гогол. По случай чествуването му от прогресивното човечество холивудските слуги на дявола, т. е. на долара, скърпиха филм по „Ревизор“, но по такъв начин, че злонамерено окарикатуряват, извращават и охуляват безсмъртното произведение на великия писател.

Враждебното отношение на империалистите към Гогол е също показателство, че безсмъртните образи-сатири на Гогол и сега прекрасно служат за разобличение на буржоазно-капиталистическия свят. Та нима чичковци не са банкерите от Уолстрийт, които печелят долари от проливаната кръв в Корея, Виетнам и пр.? Держиморди — това не са ли полицейските изверги в Гърция и Западна Германия, не е ли Юда-Тито, Франко и Риджвей? А маниловци не са ли мислещите се за „аполитични“ писатели и учени в буржоазните страни? Срещу този свят на престъпници и политически трупове се изправят наследниците на героичните образи на Тарас



Н. В. ГОГОЛ

Булба и неговия мъжествен син Остап. Това са борците-комунисти в затворите и концлагерите в Югославия и Испания и изобщо борците за мир в Англия, Америка, Индия и другаде.

Извън своето широко обществено значение за нас, работниците от културно-творческия сектор, Гогол има по-особено значение. Ние боравим със словото и има какво да научим от великия художник на словото Гогол. От примера на Гогол на първо място трябва да се убедим, че независимо от качествата на ума и познаването на материала словото се удава на художника с голям труд. Върху „Ревизор“ Гогол е работил дълги години, упорито, търсил е ясния, остър и народен епитет, стремил се е да постигне пределно наситена с мисъл и пределно къса, лаконична фраза.

Художествените образи на Гогол са резултат на колосалните усилия на неговата остра наблюдателност, ума и чувството му за отговорност пред своя народ. В своята „Авторска изповед“ Гогол казва че не измислял, а изграждал образа въз основа на събраните данни — неговият образ бил плод на „съображение“, а не на „въображение“, както се изразява той. Ще рече, Гогол напълно съзнателно се е стремил към създаване на плътни социални образи. Тази социална

плътност на образа той постига чрез най-разнообразни средства. Когато неговите герси са душевно бедни, празни човечета, когато нито едно тяхно желание не прескача плета на техния двор, както се изразява сам Гогол, разказът е отрупан с описания на битовата предметна обстановка. Предметното окръжение на героите не е фон, а съдържание на техния живот, затова то е и така подробно. Така сатирата на Гогол постига целта си: за читателя е лесно да си извади правилно заключение за обществената система, която превръща човека в духовен изрод и животното. По този начин са обрисувани „старосветските“ помещици. За да подсили сатиричния характер на образите, Гогол отива по-нататък — той пренася някои черти на предметите, които съставляват душевното съдържание на героите, върху техния физически образ. Такъв е например тромавият, груб човекомразец — помещикът Собакевич от „Мъртви души“. Когато образът социално е посложен, „по-богат“, точната социална характеристика Гогол постига чрез широкоразгърнатите постъпки на героя и в неговата индивидуализирана реч. При описване на постъпките Гогол излиза от своите наблюдения върху поведението на живите хора или черпи от своя неизтощим запас от сравнения, метафори, каламбури, звукоподражания, послевoci. Така, когато чиновникът с папка под мишницата тръгва за доклад, Гогол казва, че той приличал на орел, а пред вратата на шефа вече ситнял като яребица. Градоначалникът, застанал лице срещу лице с мнимия ревизор, заеква, а когато смята, че се намира в апогея на своята сила и власт, той ругае търговците на най-цветист руски език, изпъстрен от народни поговорки и сравнения.

За нашия сценарист може да бъде също високо поучителен драматургическият стил на Гогол, архитектуриката на неговите комедии. Още в началните реплики в „Ревизор“ се чувства как те са построени подобно на куплетите в едно стихотворение, как вървят по линията на постепенната градиция. Оттук се получава и ритъмът на действието, и логичният развой на мислите, емоциите и външните постъпки, външната реакция, която в по-ново време Станиславски нарече „физическо действие“. Гогол не е могъл да си представи душевното движение отделно от физическото действие и е полагал огромни усилия, за да доведе до съвършенство именно това тяхно единство.

Наред с трудния проблем за плътност, убедително нарисувания социален художествен образ пред художника Гогол е стоял с цялата си сериозност проблемът за езика. Гогол нито за момент не преставал да изучава литературния език, да обогатява своя речник с думи, епитети и изрази из неизчерпаемата съкровищница на руския и украински фолклор и жадно да се вслушва в местните говори и класовия жаргон на отделните слоеве на населението. В резултат на този труд Гогол владее огромното словно и изразно богатство на руския народ и си служил с него като художник-виртуоз.

Нашето кинодраматургическо изкуство безспорно е младо изкуство. Затова нашите сценаристи трябва да се запознаят подробно с драматургията и изобщо с художественото творчество на Гогол. От Гогол те могат да се научат именно на майсторството на изграждане на жив образ, ясен по своята класова принадлежност, душевен индивидуален строй и външни качества, на майсторството на свободно течащия, плътен, народен художествен диалог. Това е толкова повече наложително, защото диалогът в нашите игрални филми е все още доста сух и схематичен. Словото е едно от най-главните оръжия и на киноизкуството и ние сме длъжни с истинска гоголевска любов и настойчивост да го овладеем.

Писателят и киното

Богатият опит на съветската кинематография ни показва ясно, че за да заговорят великите идеи на марксизма-ленинизма, на социалистическото строителство с езика на киното, чрез кинообрази, необходимо е преди всичко да създадем пълноценни художествени сценарии. Сценарият — това е идейно-художествената основа на филма. Колкото тази основа е проникната по-дълбоко от художествена правда, страстна партийност, народностен дух, борческа романтика, колкото по-ярко ни разкрива образи от миналото и съвременността, наситена е с богато мисловно и емоционално съдържание, толкова по-голяма е гаранцията, че ще създадем значителен филм, истинско произведение на изкуството, плод на творческия метод на социалистическия реализъм, произведение нужно, полезно.

Но „на практика в Главната дирекция на кинематографията съществува подценяване на сценарния въпрос и твърде голяма мудност в работата за неговото разрешение“, се установява в постановлението на Министерския съвет от 31 януари т. г. Въпреки че никой не оспорва необходимостта от високохудожествен сценарий, въпреки че последният се смята за основа на филма, на практика сценарната работа бе значително подценявана, не се е направило необходимото, за да се създаде здрав съюз на сътрудничество и творчество между кинематографичната и писателска общественост у нас.

Немислимо е да работим за изграждането на идейно-художествената основа на филма, за каквато е признат сценарият, без активното участие на писателя, без създаването талантлив и идейно издигнати кинодраматургични кадри.

Както е известно, в съветската литература всички видни писатели работеха в областта на киното, като се почне от великия Максим Горки и се премине към П. Павленко, Всеволод Вишневски, К. Симонов, В. Ажаев, А. Первенцев, Н. Вирта, Н. Погодин, Ю. Герман, А. Корнейчук, Н. Тихонов и редица други. Не е трудно да се види, че художествено най-пълноценните кинокартини в Съветския съюз бяха създадени именно върху литературно и идейно значители сценарии. Нещо повече: сценарият си спечели и своя читателска публика. Издадените през миналата година шест тома „Избрани сценарии“ претърпяха за много кратко време две издания. Днес сценарият се чете тъй, както се четат пиеси, романи, поеми.

Показателният опит на съветското кино насочи и нашето младо киноизкуство към активно търсене сътрудничеството на българския писател. Стана ясно, че и когато създадем отделни кинодраматурзи, нашата главна грижа ще бъде да се облекнем на творческите усилия на българските писатели, да пробудим у тях интерес към киното, да ги направим активни кинописатели. Веднъж пробуден, този интерес ще остане трайно завоевание на българската кинематография, писателят ще се превърне в постоянен сътрудник при създаването на художествения ни филм.

Твърде малко е направено в това отношение. Все още не съществува „Дом на киното“, където ще бъдат поставяни на обсъждане основните въпроси на кинодраматургията и останалите въпроси на киноизкуството, все още у нас не се издават киносценарии (едва сега някои литературни издания решиха да обнародват киносценарии), липсва теоретична литература и пр. Не би било пресилено, ако се каже, че мнозина писатели, които биха могли да постигнат значителни успехи в областта на сценария, твърде рядко посещават кино и доколкото посещават, малко ги занимава въпросът за драматургичната организация на сюжета, как авторът е решил отделни положения и конфликти и пр. Пред творческия актив на Комитета за кинематография стои с цялата си сериозност зада-

чата да се обмислят мерки, чрез които писателят да бъде кръвно заинтересуван за делото на създаването на младия български художествен филм.

Първите български филми „Калин Орелът“, „Тревога“, „Утро над родината“, „Данка“ бяха създадени върху сценарии на български писатели. Пред творческия актив на кинематографията и пред Сценарната комисия стои сериозната задача да се създаде обширен тематичен план за написване на десетки сценарии, за чието съдържание в постановлението на Министерския съвет се казва:

„Българската кинематография да насочи главно си внимание върху производството на филми, посветени на социалистическото строителство в нашата страна, които да пресъздават на екрана образите на новите хора — героите на труда от фабрики, заводи и мини, от машинно-тракторни станции и трудово-кооперативни земеделски стопанства, на нашите славни граничари, на героичната димитровска младеж, на тружениците в областта на нашата социалистическа култура. Тези филми трябва да възпитават у трудещите се български граждани нови морални качества, ново отношение към труда, да развият у тях социалистическия патриотизъм и готовността им да защитават своето социалистическо отечество, да укрепват братската дружба със Съветския съюз и борбата за мир.

Трябва да бъдат създадени филми за героичната национално-освободителна борба на българския народ срещу турските поробители, за водачите на българската национална революция Христо Ботев и Васил Левски, за борбата на трудещия се народ начело с БКП срещу фашистката диктатура, за безсмъртния вожд и учител на българския народ Георги Димитров.“

Горните задачи, които трябва да легнат в основата на тематичния план на Сценарната комисия, не могат да бъдат изпълнени без най-активното участие на българските писатели. Тяхното творчество в областта на филма досега е незначително. Като се изключат досега пуснатите на екран български филми, работени върху сценарии на наши писатели, и тези, които сега се намират в производство, в портфейл има само няколко сценария. А това е твърде малко. С оглед на творческите възможности на нашите писатели, с оглед на създаденото от тях в другите литературни жанрове постигнатото в областта на кинодраматургията е напълно незадоволително.

Редица мисли се пораждат за причините на този неуспех. Те не могат да бъдат обобщени, нито пък обсъдени по-задълбочено в една единствена статия. Необходимо е по-задължително обсъждане, при което въпросите да бъдат всеобхватно осветлени.

Някога формалистите в Съветския съюз твърдяха, че сценарият е литературен полуфабрикат или своеобразен трамплин, който ще служи на творческата фантазия на режисьора. Такава концепция господства в американската киноиндустрия. У нас при условията на създаването на изкуство върху основите на социалистическото строителство ние считаме сценария пълноценен литературен жанр, завоювал вече своето право на съществуване и равенство наред с лириката, драматургията, епоса. Отделни черти в неговата жанрова физиономия го доближават до художествената проза, други до театралната драматургия, но в последна сметка това е нов литературен жанр, който има свои закони, свой строеж, свои качества и свои отлики. Но какво е направила нашата литературна теория и критика за изясняване на тези въпроси, за правилното насочване на писателя? Какво са направили органите на Съюза на българските писатели — „Септември“ и „Литературен фронт“? Дали в нашата литера-

турна теоретична мисъл имаме поне едно изказване, проучване, поставяне на проблем от рода на тези, които в Съветския съюз поставят И. Г. Болшаков, К. Симонов, В. Щербина, Л. Погожева и др.? В литературно-теоретичната и критична мисъл у нас съществува пълно мълчание по въпроса за сценария като литературен жанр, като че ли последният въпреки това не се създава, не укрепва, не се налага със своите проблеми.

В развоя на съветското кино неведнъж е поставян въпросът за така наречената „киноспецифика“. Известно е, че под знамето на спецификата дълги години се прикриваха естетстващи космополити и от тази позиция водеха борба срещу основите на социалистическия реализъм. Наред с тях се прикриваха и формалисти, занаятчий-професионалисти, които съзнателно претърпяха пътя към киното на творческите кадри от другите изкуства и на първо място на писателя. Те създаваха мита за „тайната на киноизкуството“, за своеобразната „поезия на киното“, за „непреодолимата специфика“, която не е по силите на добрия поет или белетрист. Това бе фалшива, дълбоко реакционна теория, която наред с другите поражения, които нанасяше в областта на социалистическата култура, на практика означаваше и късана творческата връзка между киноработниците и писателя.

У нас тази теория намери само частични поддръжници между някои занаятчий в областта на киното. Но затова пък първите творчески несполуки, които претърпяха някои наши писатели в областта на киносценария, ги наведе на мисълта, че това е трудна материя, която няма да им се поддаде, че вместо да изучават един нов жанр, е по-добре да си пишат замислените от тях романи, повести, поеми. Пред тях „спецификата“ се изправи като непреодолима бариера.

Всъщност творческите несполуки имаха други определени причини и най-малко виновна в случая бе „спецификата“.

В постановлението на ЦК на БКП (6) за филма „Большая жизнь“ има една мисъл, която ще трябва често да припомним на нашите сценаристи и киноработници: „Много майстори в кинематографията, постановчици, режисьори, автори на сценарии лекомислено и безотговорно се отнасят към своите задължения, работят недобросъвестно над създаването на кинокартини. Главният недостатък в тяхната работа се състои в това, че те не изучават работата, за която са се заели.“

Всрещаме писатели съществуват убеждението, че сценарият е литературна втора категория. Тя се пише между два романа или две поеми, сюжетът се съставя въз основа на използвани сюжетни моменти, допълнени с тези, които ще влязат в новия роман. Особено лошо и повърхностно е проучван жизненият материал, новите хора се създават схематично, външно. Често пъти високостепенността не е особено висока, тъй като се смята, че върху представената основа режисьорът тепърва ще създава своя работна книга и тогава той неизбежно ще наложи своето виждане, свое виждане ще има и операторът, че дори и на монтажната маса могат да се наложат сюжетни изменения. Може би това е една от причините, които са карали някои наши писатели да работят повърхностно, да напишат сценарии, които стоят далеч под техните творчески възможности. Това са сценарии преди всичко с незначително идейно и емоционално съдържание, в тях са заложени бедни конфликти, образите са бледи и схематично създадени, подробният жизнен материал недостатъчно типичен и възсъздаден мъртво, схематично, без индивидуален живот.

В резултат на подценяването на сценария като литературен жанр от страна на нашата литературно-теоретична и творческа писателска общественост, в резултат на известно занаятчийско и небрежно отношение към написването на сценарии нашето младо киноизкуство бе лишено от художествено пълноценни сценарии, необходима основа за големи филми. Срещу това ние ще трябва да воюваме страстно и упорито. Съветската киноведка М. Погожева възсъздава в една своя статия въображаем разговор между сценарист-писател и редактор в сценарната студия:

Сценарист: —Ето, донесох ви сценария. Наистина трябва да призная, че е необходимо още малко да се поработи.

Редактор: — Не малко, ами много. Във вашия сценарий за героя само се споменава, че е млад

и че прекрасно работи; във вашия сценарий няма пейзажи, диалогът е негритивно работен, а същото важи и за ремарките. . .

Сценарист: — Но това са наивни искания. Защо да описвам портрета на героя, когато режисьорът и тъй ще го снима, както си иска. Защо да описвам природата, когато и тъй зависи от мястото, където ще отиде експедицията. Защо изтънко да обработвам диалога, когато вие и тъй ще дадете на някой да го преработва. Що се касае дък до ремарките, тези ремарки и тъй няма да се снимат.

Редактор: — Да, да, имате право. Ние ще дадем вашия сценарий да се преработва.

Нужно ли е да се подчертава, че такова участие на писателя в кинодраматургичната работа води към занаятчийско отношение, което не е здрава основа за творчество? За съжаление сценарните във филмите, които досега излязоха на екран, бяха приготвени именно по този начин. Режисьорът не работи върху една утвърдена литературна основа, а сценарият търпи промени и промени, нови и нови автори, всеки поправя по нещо, всеки прибавя нещо. А това е начинът на работа в западната филмова индустрия, където сценарият не е плод на творческа писателска индивидуалност, а литературен сурогат, чийто автор е непознат, защото един изгражда сюжетната линия, друг пише диалога, трети работи над измисляне своеобразни ситуации с юмручни боеве и пистолети, а литературната основа е откупена от някоя нашумяла пиеса или роман, без авторът да има право да се интересува какво ще стане с неговото произведение. „У нас няма място за сценаристи-занаятчии, още по-малко са ни необходими сюжетни рецепти, изработени въз основа на опита на буржоазното филмово изкуство. На нас ни е необходим сценарист-мислител“ — пише по-горе цитираната съветска киноведка.

А сценарист-мислител — това значи сценарист-художник.

Както се вижда, основните въпроси, лежащи в творческите несполуки на българските писатели в областта на сценария, все още не достигат въпроса за неговата специфичност като отделен литературен жанр, от една страна, и като литературен жанр, който подлежи на филмиране, от друга. Основните недостатъци все още се коренят в избраната идейно-художествена основа на сюжета, героите, добросъвестно отношение при обработка на жизнения материал, сериозно и задълбочено проучване на този материал.

И все пак ние ще трябва да стигнем и до въпроса: има ли специфика, която българският писател ще трябва да усвои?

Би било грешка, ако насочваме българския писател към киното, ако пробуждаме у него трайни интереси, а не направим нищо, за да го запознаем с изразните средства на киното, с онези специфични особености, които, от една страна, характеризират драматургичната и литературна постройка на сценария, а от друга страна — реализацията на този нов жанр. Едва ли някому би дошло на ум да поръчва за попълване репертоара на Народния театър прости сюжетни заявки, които неизвестно кой по-късно ще разработва в пиеси, които ще бъдат поставяни на сцената на театъра. Тъй е и с кинематографията: тя ще поръчва на българския писател сценарий, пълноценен художествен сценарий, който тържи сметка за изразните възможности на киното, за системата от неговите изразни средства. Тези средства съществуват, тъй както съществуват похвати за строеж на поетичната реч, ритми, поетически синтаксис и поетическа фонетика. Колкото писателят по-добре познава изразните средства на киното, толкова по-добре и по-богато той ще сумее да разгърне и вложеното в своя сценарий идейно-художествено съдържание, ще знае да изгради филмово своя сюжет, тъй както ще търси да изгради сценично писаната от него пиеса.

Овладеването на киносредствата, на строежа на филмовия образ не е някаква „тера инкогнита“, която може да бъде достояние само на хора със „специални“ таланти или предполага проучване дълго поне един човешки живот. Дълг е на нашия писател, който се е заел да пише сценарий, да проучи изразните възможности на киното, да овладее това мощно художествено оръжие. Но затова е наложително в нашия печат час по-

скоро да се напишат статии, в които проблемите около „киноспецификата“ да бъдат по-подробно изложени и изяснени.

Едно от условията, които обуславяха неуспеха в развитието на нашата сценарна литература, лежи и в недостатъчната подготвеност на редакторския кадър в Сценарната комисия, неправилното разбиране на задачите, недобрите методи на работа с писателя.

Сценарната комисия не само че „не успя да си осигури организирана помощ от страна на Съюза на писателите, не успя да привлече на активна сценарна работа по-голям кръг писатели за написване литературни сценарии. . .“, но и тези, които бе привлякла, не винаги успяваше да насочи правилно, да извлече заложените максимални творчески възможности, да извиси идейното и емоционално съдържание, вложено в сценария.

Може би е пресилено изказването на някои писатели, че редакторите в Сценарната комисия „се учат на гърба на писателя“, но е вярно, че редакторският кадър има малък опит, недостатъчна обща и специална идеологическа и художествена подготовка. Нещо повече, в постановлението този момент се характеризира така: „Професионалната кинодраматургическа квалификация на редакторския апарат е на ниско ниво.“

Редакторите в Сценарната комисия не само ще трябва да навлязат и проучат издълбоко строежа на сценария като литературен жанр, неговите особености и отлики, но и да проучат наред с авторите жизнения материал, който те правят предмет на изображение. Без това те не биха могли да насочват правилно автора.

Често пъти редакторите правят и друга грешка: те предлагат на авторите сюжетни решения и поправки, участвуват толкова „активно“ в работата на писателя, че задушават неговото индивидуално търсене, стават „съавтори“, налагат своето „виждане“ за сценария. Това е дълбоко погрешен метод на работа с писателя и този метод пречи за укрепване на кинодраматургичните ни кадри, пречи на техния път за извоюване на качеството, налага „унификация“ в сюжетните решения, в драматургичната схема и характера на образите. Тази погрешна практика, която все още съществува, трябва да бъде напълно изкоренена.

Пред Сценарната комисия стои сериозна и тежка задача: да разгърне всички свои сили за да израсне бързо, да се опознае издълбоко със своеобразието на сценарния жанр, за да може да бъде полезна на авторите, с които работи. Богатият съветски опит ще ни помогне да преодолеем с успех този съществен наш недостатък.

За създаването на пълноценни сценарии значителна роля играе тясното сътрудничество между писателя и режисьора. Режисьорът се явява носител на производствената грамотност, неговият опит и познания ще насочат правилно писателя в създаването на истинско кинопроизведение, което по-късно няма да бъде съкращавано, допълвано, преработвано. Този процес на сътрудничество е характерен за една така далеч отишла напред кинематография, като съветската, той ще бъде особено полезен и за нас, където българският писател сега изучава строежа на сценария като литературен жанр. В. Пудовкин каза: „Най-важният и пръв приятел на автора на филмовия сценарий трябва да бъде тъкмо онзи, който по-късно ще приведе в реална форма неговото произведение — филмовият режисьор.“ Не мога да се въздържа да не приведа и свидетелството на съветския режисьор Юлий Райзман за съвместната му работа със сценариста Е. Габрилович:

„Разискваше се например за тази или онази сцена; преди да вземем определени решения за диалозите и литературните мизансцени, ние установявахме вътрешния ритъм на епизодите, тяхната специфична тежест в общата концепция на произведението. Режисьорското чувство ми внушаваше определен обем на бъдещия филм и аз сам подтиквах писателя да се ограничи в определени рамки, да установи пропорции и ритъм. От друга страна аз се стремях диалогът да не бъде статичен, опитвайки се в самия сценарий да намеря форма за представяне на средата, в която ще действуват хората, за да може съдържанието на диалога да бъде заздравено. . . Благодарение на помощта, която писателят получаваше от режисьора в процеса на разработка на литературния сценарий, сценарият вече съдържаше всички еле-

менти на ритъм и окончателна филмова форма а тази форма можеше напълно да се вмести в предвидения обем на филма. . .“

Осъществяването на такова сътрудничество между нашия писател и режисьор ще даде особено ценни резултати в създаването на младата ни кинодраматургия, ще й даде възможности да навлезе в един по-зрял етап на развитие, на овладяването на киносценария като завършен литературен жанр. Това ще открие пред писателя перспективите на създател на пълноценни сценарии, а не само на сюжетни основи, от които ще се градят бъдещите филми. Съветската практика ни показва, че има редица филми, които са снети от режисьора тъй както са дадени от писателя в литературния сценарий. В. И. Немирович-Данченко казваше: „Ръководител на вътрешната линия, на вътрешните образи, на вътрешните задачи, зърното, „сквозно действие“ се явява авторът. Него трябва да изучаваме, към него да подхождаме и да му се подчиняваме.“

Постановлението на Министерския съвет от 31 януари т. г. поставя пред младата българска кинематография големи тематични и художествени задачи, за които говорихме по-горе. Нашето кинотворчество навлиза в нов, по-зрял етап на развитие, с известен набор, но недостатъчно проучен опит, с бързо развиващи се кадри. Налага се бързото създаване на тематичен план на кинематографията за написване на сценарии, план, който трябва да бъде всеобхватен, да засегне всички важни проблеми на нашата бързо развиваща се социалистическа действителност и на нашето героично минало. И тук ние отново се насочваме към търсене активното съдействие и сътрудничество на българските писатели. Без тях този тематичен план ще остане мъртъв набор от заглавия на ненаписани сценарии, на неснети филми. Затова в постановлението на Министерския съвет се казва:

„Главната дирекция на кинематографията да обезпечи привличането като автори на сценарии най-добрите писатели и драматурзи, като се опре на организираната помощ на Съюза на писателите. Сътрудничеството на Главната дирекция на кинематографията със Съюза на писателите ще съдейства за развитието на сценария като важен, самостоятелен и пълноценен литературен вид. Въпросът за писането на сценарии е задача от първостепенно значение, която в никой случай не може да се подценява и за разрешението на която е необходимо да се работи упорито, да се изучава дълбоко животът, да се отразява новото и прогресивното, което се заражда, расте и развива в нашата действителност, да се усвоява огромният опит на съветската кинодраматургия. . .“

Партията и Правителството положиха огромни усилия и грижи за развитието на родната кинематография. Лично др. Вълко Червенков проявява най-жив интерес и оказва всеотдайна помощ за идейно-политическото и художественото развитие на българския филм, за да „възпитава народа, а особено младото поколение в преданост и вяност към великото дело на социализма, към Родината, да го окриля в неговия труд, да развива у него чувствата на бодрост и увереност, волята и способността да преодолява всички препятствия, да усилва неговата омраза към народните врагове, да го въоръжава срещу всичко гнило и разлагащо народния организъм, срещу всяко мракобесие, да съдейства за всеотдайното укрепване на неговата солидарност с борещите се за траен мир и демокрация други народи и преди всичко с великите съветски народи — наши освободители“ (В. Червенков)¹.

Българската кинематографична и писателска общественост трябва да вложи всички сили, за да изпълни задачите, които й се възлагат, да оправдае грижите и всеотдайната подкрепа. Това ще стане чрез активното съдействие и труд, който ще вложи нашият писател в работата над киносценарии, сътрудничеството, което ще му окаже творческият актив при кинематографията, здравата критика и самокритика, които ще се явят движеща сила за преодоляване на недостатъците в нашите сценарии; за написването на високохудожествени произведения — ценен принос както за създаването на нови филми, така и за обогатяването на българската литература с един нов и ценен жанр.

¹ В. Червенков. „Марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт“ — в книгата на Георги Димитров, стр. 60—61.

Данка

С голяма вълнуваща радост нашата публика посрещна новия български игрален художествен филм „Данка“. И действително тази радост е основателна. В развитието на нашето родно киноизкуство „Данка“ е решителен творчески етап, защото е първият наш, и то много хубав филм с тематика из живота и борбите на нашата работническа класа и нейния славен героичен авангард — Комунистическата партия. „Данка“ — това е филм за ръководната роля на Партията, филм за непрекъснатия растеж на нейните редове, за нейната победа над фашизма в България.

Действието на „Данка“ се развива през последните години на монархофашистката диктатура в България, време, характерно с ожесточена класова борба както в селото, така и в града. Едната селска буржоазия, олицетворение на която във филма се явява Хаджияргиров, безжалостно загравва земята на малоимотните селяни. Но той като всеки капиталист е ненаситен на грабеж и присвоява малката нива на Данкиния баща. Това принуждава Данка да напусне бащиния си дом и да замине за града. Случаят с Данка не е изключителен. Разорването на нейния баща е типичен пример за съдбата на бедния и средния селянин в годините на фашистката тирания. Не по-малко типични са резултатите от това разорване, правдиво показани в притока на трудещите се селяни към града и дейното участие на селото в партизанското движение.

Останалото без земя селячество, пришло в града, поглъща с нови сили бойните редици на работническата класа.

Данка отива във фабриката с наивната надежда, че там ще има по-големи възможности за човешко съществуване. Във фабриката тя се сблъсква с още по-голям експлоататор от Хаджияргиров — с префинения лицемер, жестокия капиталист Асенов. И тя постепенно, под въздействието на новите условия, разбира, че Аргиров и Асенов са две лица на една и съща действителност — представители на господстващите класи в ка-

питалистическия строй. Докато обаче в село нейната омраза към Хаджияргиров е бунт на честния човек срещу носителя на конкретната несправедливост, то във фабриката под влиянието на Партията тая омраза прераства в класова. Данка израства политически, оформя се като борец, защото разбира, че коренът на злото е в цялата капиталистическа система и че само събарянето ѝ ще донесе щастие на трудещите се. Тая задача именно е залегнала и в основата на програмата на Комунистическата партия. Затова Данка в своето развитие напред все повече прегръща идеите на Партията, участва във всички нейни акции, отдава целия си съзнателен живот на борбите на работническата класа и нейния комунистически авангард. По този начин пътят на Данка се явява развитие, характерно за голямата част от бедните и средните селяни, ввели своите сили в борбата на работническата класа за добруването на всички трудещи се. Образът на Данка е именно такава художествено обобщение. Историята на Данка вълнува зрителя и го кара да си спомни мрачното минало на нашето работничество, кара го още повече да мобилизира своите сили на борба за изпълнението на производствените планове, на борба за запазването на мира, за победата на социализма и комунизма.

Така построен, филмът има правилно драматургическо развитие — действието се развива планомерно, естествено, без случайности. Епизодите са здраво свързани помежду си, обуславят се един от друг и това е безспорно едно от големите постижения на основния творчески колектив на филма: сценариста Кръстю Белев, лауреат на Димитровска награда, режисьорите Иван Фичев, покойния Борис Борозанов — засл. артист и лауреат на Димитровска награда, и Кирил Илинчев, операторите: Васил Холнолчев, лауреат на Димитровска награда, и Бончо Карастоянов.

Образът на Данка (артистка Милка Туйкова) е изграден логично и последователно. Данка непрекъснато се развива и се учи. За това на първо място ѝ помага Комунистическата партия в ли-



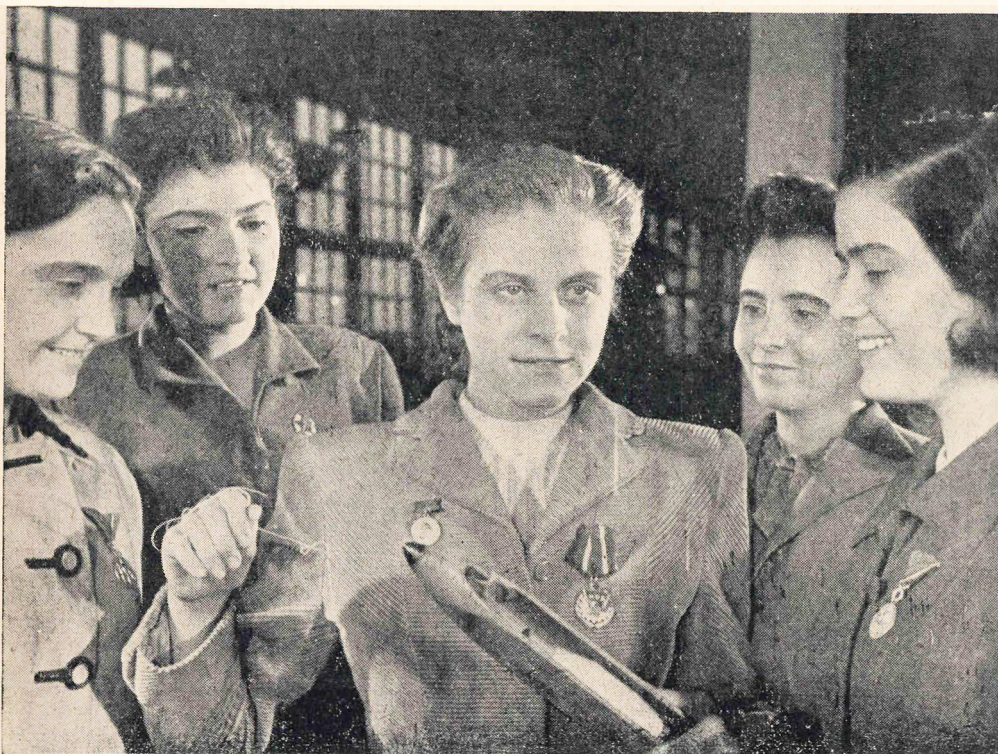
Из филма „Данка“: съвещание на нелегалната партийна група.

цето на своите членове — старите работници Ана, Иван, Кунка и други. Във фабриката Ана ѝ говори за живота в Съветския съюз, където работническата класа и трудовото селячество са свободни и строят своя щастлив живот, без селски чорбаджии и капиталисти. Техникът Иван я снабдява с романа „Майка“ от М. Горки. Зрителят вижда типичен случай от влиянието на съветската книга у нас. Фактор за непрекъснатия растеж на Данка е и непоносимият затворнически режим и бруталната експлоатация на работниците във фабриката. Изтощителният труд, недоиздаването, полицейският тормоз карат младата работничка да търси страстно изход от тоя ад. Всичко това я насочва към Партията. И когато в края на филма Съветската армия преминава Дунава и освобождава нашата родина, зрителят чувства пламенния ентузиазъм, с който Данка се включва в изграждането на това щастие, за което тя се е борила, за което е загинала нейната учителка и приятелка Ана. Творческото хрумване на авторите на филма за епизод, в който виждаме героинята Данка, носител на Димитровска награда-наистина продължава сполучливо драматургическата линия и правилното жизнено развитие на образа.

Добре е изграден и образът на Ана (артистка Иванка Димитрова, лауреат на Димитровска награда). Ана е секретар на нелегалната партийна организация във фабриката. При условията на конспирация тя — партийният секретар, държи здрави връзки с членовете на Партията и с останалите честни и предани на борбата на своята класа работници. Партията чрез своя секретар нарежда да се проведат редица акции, от които особено решителна е подпалването на склада, претърпан с продукция, готова за изпращане на хитлеристите на Източния фронт. Ана е тази, която оказва решително идейно въздействие върху Данка и нейните другарки, тя е, която показва истинския път на младите работнички. Ана е не само образец на истински комунистически функционер-организатор, но и прекрасен човек — отзивчива, силно любеща своите другарки. Тя непрекъснато им помага, мъчи се да им спести страдания, учи ги как да работят и как да се борят и зрителите приемат този образ като типичен, като взет на право от действителността преди Девети септември, от която и да е фабрика, в която съществуваше здрава партийна организация. Твърдост, хладнокръвие, силна омраза към врага и безпределна любов към народа — това са характерните черти на Ана, които филмът ярко ни показва.

Техникът Иван е третият положителен герой във филма, който герой играе съществена роля в развитието на действието. Въпреки че е сравнително блед и схематичен, и тоя образ е ясен. Иван е активен комунист. Той, както се каза, подпомага растежа на Данка, нейното класово осъзнаване. Забавянето на Иван при партизаните след пожара в завода звучи логично с общия тон на неговото развитие. Неговият избор за директор на фабриката след деветосептемврийската победа се явява естествен.

От положителните образи още по сценарий най-зле е обрисван бащата на Данка. Той, смело може да се каже, е погрешен образ, образ нетипичен за нашата действителност в борческото село до Девети септември. Бащата на Данка е напълно смазан човек, плачлив, безперспективен. А трябваше да бъде по-силен и с чувство за човешко достойнство. Тоя образ не буди съчувствие, а съжаление, дори и учудване.



Из последните кадри на филма „Данка“: седката девойка Данка израства в герой на социалистическия труд.



РАБОТНИЧЕСКО ДЕЛО *в помощ* на кинематографията

Сериозно постижение на филма е главният отрицателен герой — индустриалецът Асенов (артист Иван Куманов). Във филма Асенов е от оня тип експлоататори, които са хитри и които полагат усилия да си придадат вид на благодетели. Той не си „мърси“ ръцете с работниците, защото има на разположение машини, с които може да пипа, без да оставя своите следи. С каква фалшива приветливост посреща той делегацията от работници, но каква дива омраза се чете в неговия поглед, в неговите движения и в заповедите му след отдалечаване на делегацията. Такава фалшива благодетел, а всъщност хищни експлоататори, бяха всички капиталисти. Асенов създава от своята фабрика затвор-карцер. Работниците нямат никакви връзки с близките си. Асенов се страхува, че те ще разкрият в писмата си убиствената действителност във фабриката-затвор. Работниците работят по дванадесет часа на ден, а вечер мъкнат бали с памук. По този начин кръвопиецът Асенов печели нови милиони левове от потта и кръвта на работниците, дава им храна-помия и ограбва нови хиляди левове от тях. И когато работниците искат правата си, той вика за разправа с тях фашистката полиция.

Докато образът на Асенов е даден значително пълно, атмосферата около него — експлоататорският механизъм вътре и вън от фабриката, е бледо обрисувана. Неразгърнати остават образите на тия, които провеждат политиката на Асенов — надзиратели, полиция и др.

Постигнато в постановката, което радва нашия зрител, е, че този пръв филм, посветен на работническата класа и нейния авангард — Комunistическата партия, има цялостно, непрекъснато и логично развитие на действието.

Сериозен успех за създателите на филма е и голяма част от сцените, особено сцената с пожара във фабриката и светлото очертаният край, който показва бляскавите перспективи на нашата работническа класа при новите условия.

Драматургически е съществувала възможността за вмъкване и на други сцени, необходими за обогатяване драматургията на филма.

Постановчиците на „Данка“ не са успели да развизват някои от сцените. Такава е картината в кръчмата, в която можеше да се покаже много по-ярко недоверието на селяните към кръчмар-експлоататор и неговия гостенин — пратеника на Асенов. Неразвизани са и сцените в трапезарията, както и в спалнята на работниците. В тези сцени липсва ансамблов игра.

Но въпреки тия допуснати слабости филмът „Данка“ е нова, голяма победа на нашето младо филмово изкуство, стъпило здраво по пътя на социалистически реализъм. „Данка“ има сериозно познавателно значение за нашите трудещи се. На младите работнически кадри филмът ще покаже при какви общественно-политически и социално-битови условия са работили техните по-големи другари и ще ги мобилизира за решителна борба срещу империализма, а на тия, които са изпитали на гърба си ужасите на капиталистическия строй и експлоатация, ще им напомни за онова черно минало, за онзи мрачен терористичен режим, на който днес са подложени трудещите се в поробена Югославия, монархофашистка Гърция и реакционна Турция и изобщо в целия капиталистически свят. Филмът „Данка“ отразява внушително епичните борби на индустриалното работничество, оглавявано от Димитровската комунистическа партия. Силно емоционално е предадена ролята на Съветската армия за освободението на нашата родина. Сгъстени, динамични кадри: усмихнати съветски воители, цветя и хиляди протегнати за поздрав ръце, щастливи лица, които повече от всичко говорят за топлина, братска благодарност на нашия народ към неговия велик освободител — Съветския съюз. И филмът наистина възпява нерушимата дружба на нашия народ с великия съветски народ.

По своята тематична значимост, по своята сюжетна разработка, идейна наситеност и художествено майсторство филмът „Данка“ застава на първо място в българската филмова продукция. Нашата работническа класа и целият трудещ се народ с основателно чувство на гордост се радва на този крупен успех на родното ни киноизкуство, успех, който сочи правилната насока и богатите възможности и перспективи за нашето младо филмово изкуство по пътя на социалистическия реализъм.

Преди 25 години, на 5 март 1927 г., излезе първият брой на в. „Работническо дело“ — орган на Централния комитет на Партията. Трудният, но славен път, извървян оттогава досега от любимия народен вестник, е четвъртвековна история, история на героични борби, изпитания и победа, която изпълва с гордост и признателност сърцата на хилядите верни синове и дъщери на нашата славна работническа класа.

От първия си брой до днес в. „Работническо дело“ е непрекъснато на своя боен пост. Продължавайки достойно организаторската и революционна дейност на основания през 1897 г. партийен орган „Работнически вестник“ с редактор Г. Кирков, в. „Работническо дело“ е бил винаги неразривно свързан с борбите и надеждите на трудовия народ, бил е винаги негов най-добър другар, вдъхновител и ръководител.

„Работническо дело“ — това е вестникът, който през годините на кървавия полицейски терор и мракобесието на фашистката диктатура води безстрашна борба с поробителите на нашия трудов народ, с военнoлюбителите и с всички онези, които пречеха за неговото освобождение. Това е вестникът „Глашата“ и организатор на борбата на трудещите си в България за социализъм. . .“ (В. Червенков), истинският и най-пламенен възвестител у нас на социалистическата правда на великите идеи на Маркс — Енгелс — Ленин — Сталин, истинският пламенен организатор на работническата класа.

„Работническо дело“ — това е вестникът, който днес, възпитавайки ни със заветите на безсмъртния Г. Димитров в любов към Родината, към нашия освободител великия Съветски съюз и към вожд и учителя на цялото прогресивно човечество другаря Сталин, ежедневно организира нашия труд и ни вдъхновява в борбата за мир и социализъм.

Бойният път на Партията и работническата класа е боен път и на „Работническо дело“. Делото му е дело на трудовия народ. Затова неговата славна 25-годишнина буди възбуждащи чувства у трудещите се от всички краища на страната, на които през дните на фашизма той е вдъхвал непрекъснато сили и вяра в крайната победа, а днес е борец за тяхното щастие, като ги учи да работят все по-добре и по-всеотдайно, да мобилизират силите си в социалистическо съревнование, да работят като първенците — както пишат в затрогващите си писма многобройните читатели на вестника.

Нашите научни работници и хора на културата и изкуството също знаят добре неопенимата помощ, която в. „Работническо дело“ им е оказвал, като е посочвал заслужено техните успехи и грешки.

В. „Работническо дело“ е оказвал и оказва голяма помощ и на киното, особено за неговото масовизиране като „могъщо средство за възпитанието на нашия народ и за издигането на неговото културно и политическо ниво“ (Г. Димитров).

Паметни са многохилядните посещения на съветските филми преди 9 септември 1944 г., за които в. „Работническо дело“ като пропагандатор на марксизма-ленинизма и на истината за Съветския съюз изигра немалка роля. С необикновено възхищение хиляди трудещи се гледаха за пръв път на екрана грандиозното строителство на Съветския съюз, мощта и красотата на съветския строй. Съветските филми потвърждаваха напълно правдата, разнасяна от „Работническо дело“. Появяването на съветските филми, като „Пътният лист на живота“, „Цирк“, „Трактористи“, „Тринадесетте“, „Украинска рапсодия“, „Висока награда“ и др. бяха истински празник за широките народни маси и укрепваха още по-силно вярата им в Съветския съюз и в крайната победа на социализма над монархо-фашизма.

След 9 септември 1944 г. в. „Работническо дело“ редовно отбелязва всяка по-голяма проява

в областта на киното, дава статии и рецензии почти за всеки нов филм, разобличава американските и западноевропейски реакционни филми като средство за подготовка на нова война и насочва милионите си читатели към високо-идейното художествено социалистическо филмово изкуство. Колко сериозно е отношението на вестника към киното като „едно от най-могъщите средства за въздействие върху населението“ (В. Червенков), се вижда от поместваните годишно в него статии, рецензии и пр. за киноизкуството, чийто брой в сравнение с броя на поместваните статии в другите вестници е най-голям. Така докато в. „Литературен фронт“ през 1951 г. е излязал с неповече от 12 статии и рецензии за киното, в. „Народна младеж“ с неповече от 30, в. „Работническо дело“ е дал място през същата година на повече от 60 статии, рецензии и информации.

Особено ценна е помощта, която „Работническо дело“ оказва на нашата млада кинематография. Големите грижи към нея от страна на Партията и Правителството и лично от страна на нашия безсмъртен вожд и учител Г. Димитров и на неговия достоен заместник другаря В. Червенков са били винаги грижи и на „Работническо дело“, който се е отзовавал с радост към успехите и със справедлива другарска критика към грешките на нашето киноизкуство и нашите киноработници. За новия български филм „Утро над родината“ в. „Работническо дело“ писа: „Този филм е първият — създаден досега по оригинален сценарий. Това е успех както за нашата кинематография, така и за самия автор на сценария. Трябва да се пожелае нашите писатели да вземат по-голямо участие в написването на сценарии. Това ще осигури и по-нататък създаването на други високохудожествени и идейнонаситени филми, тъй като сценарият е основата на игралния филм.“ Навременна и справедлива критика се направи чрез страниците на „Работническо дело“ в началото на 1951 г. и по отношение органа на нашата кинематография — сп. „Кино и фото“: „На нашата кинематография е нужен боен печатен орган, който да разгръща смела принципиална критика на недостатъците й, да популяризира още по-широко опита на съветското киноизкуство, да води непримирима борба против влиянието на буржоазното кино, да обобщава опита на нашите кинодраматурзи, режисьори и оператори, майсторството на нашите киноактьори и с това да помага за укрепването и развитието на нашия филм по пътя на съветското социалистическо киноизкуство.“ Важно значение за нашата кинематография и за нашите киноработници има уводната статия на в. „Работническо дело“ от 22 февруари т. г. по повод постановлението на Министерския съвет за състоянието и задачите на българската кинематография. В нея, след като се казва, че „нашето младо киноизкуство е застанало на правилни реалистични позиции и решително е тръгнало по пътя на съветската кинематография, която му оказва неопенимата помощ“, се прави сериозна критика и се дават ценни препоръки на сценарната комисия, хроникално-документалната студия, на студията за научно-популярни филми и пр. „Необходимо е — се казва в статията — още много да се работи върху подобряване методите на работа във всички сектори на кинематографията. Трябва да се скъса веднъж за винаги с безплановостта и стихийността в работата, да се упражнява системна проверка на изпълнението на поръченията и задачите.“

Нашите киноработници са особено много благодарни на своя любим народен вестник „Работническо дело“ за помощта, която наред с Партията и Правителството той винаги им е оказвал и ще им оказва, вдъхновявайки ги ежедневно за пълноценен творчески труд, за пълен разцвет на нашето младо прогресивно киноизкуство.

Юрай Драва

ОТКЪС ОТ СЦЕНАРИЙ

В стаята на коменданта полковник Фрайбург нервно звъни телефонът. Полковникът протяга ръка и поема слушалката. Отначало лицето му е безучастно, но после по него се явява заинтересуваност. Той слуша известно време мълчаливо, после запитва:

— Ласло Ковач? — Да, баша му познавам, той е при мен преводач. Гласът продължава да говори. Подковникът се обажда:

— Мисля, че не сте прав . . . Друг преводач, разбира се, можех да намеря, но взех учителя — как да ви кажа — по специални съображения. Има значение за населението, когато то вижда, че за нас работи такъв уважаван от тях човек, какъвто е Ковач . . .

Гласът отгатък продължава да говори.

— Да, разбирам!

След малко отново:

— Да, ще проверим Веднага ще направим обиска Бъдете спокоен, зная си работата!

Комендантът оставя слушалката, после рязко позвънява. Лицето му е замислено, с разсеян жест запалва цигара. На вратата на канцеларията се появява адютантът.

— Наредете веднага да се направи обиск в дома на учителя Ковач — заповядва строго полковник Фрайбург. Синът на учителя е дезертирал от фронта . . . Предполагат, че може да се е укрил при домашните си.

Адютантът отдава чест и бързо излиза.

Младият Ласло Ковач е все още прав — само е подпрял пушката си на стената. Учителят го гледа ласкаво, после казва:

— Но защо не седнеш, Ласло . . . навярно си уморен . . .

— Няма време за сядане, татко, — отвърща младежът.

— Как? — трепва учителят. Как така няма време? Ама ти не си ли идваш в отпуск?

— Не, татко, не идвам в отпуск! — отвърща младежът.

— Не приказвай така, Ласло! Седни поне да вечеряш . . .

— Не, татко, нямам дори за вечеря време . . .

Учителят поглежда малко стреснат сина си, после запитва:

— Случило ли се е нещо?

— Не зная как да ти обясня, татко . . . Всъщност отбивам се тук по неволя. Трябваше на всяка цена да намеря Фаркаш, а не го заварих у дома му. Да не би да са го заловили немците?

Учителят втренчено поглежда сина си:

— За какво да го заловят?

— Аз питам — не знаеш ли какво е станало с него? — казва малко нетърпеливо Ласло.

— Крие ли се?

— Не мога да ти обясня каква е работата с него, Ласло! — казва учителят. — Нямам право за това . . .

Сега пък Ласло гледа удивен баша си.

— Как така — не можеш да ми кажеш. Напротив, трябва веднага да ми кажеш! Ти нямаш представа колко ми е нужен. Чаках го близо два часа край дома му, а той не дойде . . .

— Тая нощ той ще се прибере може би едва призори . . .

— Но мене ми трябва веднага! И каква е тая мистерия около него?

— А каква е тая мистерия около тебе, синко?

Ласло поглежда сериозно баша си, после бавно казва:

— В момента не мога нищо повече да ти кажа! Само две неща разбери — трябва на всяка цена да видя Фаркаш . . .

— Второто?

— Второто е това, че не трябва нито минута повече да се бавя тука. Може би дори изобщо постъпих необмислено, като дойдох тука, макар вече да няхах друг избор.

От дълбочината на стаята долита глас:

— Да, действително сте постъпили необмислено!

Ласло стреснато се обръща и вижда изправен край прага на своята стаичка разузнавача, пристегнат в българска военна униформа. Неразбиращ добре кой е срещу него, той бързо посяга към пушката си.

— Спокойно! — казва разузнавачът. — Аз ще ви помогна да намерите Фаркаш . . .

Ласло отдръпва бавно ръка от пушката си, но лицето му все така е смаяно.

В тъмния двор на замъка пращат с моторите си група мотоциклетисти. Кошове им са пълни с есесовци в черни гумирани мушамы, с бойни маски и въоръжени предимно с автоматично оръжие. От парадния вход излиза тичешком немски офицер и се качва на челиния мотоциклет. Като гърмят силно с ауспуховите си тръби, мотоциклетистите излизат на пътя за селото.

Ласло Ковач развълнувано прегръща Геза, след това сестра си, после трескаво се ръкува със стария си баща. Разузнавачът нетърпеливо чака близо до входа и нервно поглежда часовника си.

— По-бързо, по-бързо, другарю Ковач! — казва той.

Юлия внезапно се разплаква.

— Бъдете спокойна! — въздъхва разузнавачът. — Нищо лошо няма да се случи . . .

Групата мотоциклетисти спира далеч от дома, есесовците слизат в движение, разделят се на няколко групи и тичешком се спускат по тъмната улица.

Ласло взема пушката в ръка и като се мъчи да не гледа разплаканата Юлия, отваря стремително вратата.

В този миг есесовците нахлуват в

двора. Немският офицер забелязва беглеца и гръмко командува:

— Стой!

— Без да мисли, Ласло вдига пушката и дава изстрел по посока на немците. Един от тях беззвучно се струполва на земята.

— Огън! — крещи немският офицер.

Гъст шмайзеров снап заставя Ласло да се наведе и хлътне обратно в стаята.

— Немци! — извиква той.

Разузнавачът мигновено заляга. Нов шмайзеров снап разбива прозореца, куршумите пронизват насрещната стена и разбиват стъклените съдове по бюфета. Цялата група освен него изумено стърчи в сред стаята.

— Легнете! — командува рязко разузнавачът.

Всички залягат. Почти в същия миг картечен огън ючва да дупчи гъсто дървената врата. Разузнавачът взема от пода някаква стара обувка и сваля с точен удар лампата. В стаята настана мрак, стрелбата още повече се засилва. Разузнавачът отново командува:

— Господин Ковач, минете с Геза и Юлия в задната стаичка.

В мрака отначало никой не отговаря, после се чува гласът на стария учител:

— Ще останем при вас . . .

— Моля ви, господин Ковач, бързо!

— Не мога да оставя сам сина си! — отвърща учителят.

— А можете ли да жертвувате живота на децата си! — крещи разузнавачът. — Бързо в задната стаичка.

Навън стрелбата още повече се засилва — чува се, че стрелят от всички посоки. Някой извиква силно на унгарски:

— Предай се, Ласло Ковач! Знаем че си в къщата!

— Кучета! — извиква дрезгаво младежът. — Мръсни кучета!

Той се изправя край прозореца и стреля с пушката си. Разузнавачът също стреля с автомата си през другия прозорец.

— Обградени сте! — викат отвън.

— Предай се!

— Кучета! — отвърща Ласло.

Внезапно вън затрещява картечница. Нейният силен огън принуждава двамата да се снишат под первазите на прозорците. В този миг в мрака към тях почва бързо да пълзи немец, прикритан от огъня на автоматите. Когато стига съвсем близо, той откача от пояса си бомба, скъсва предпазителя и ловко я хвърля през разбития прозорец.

Къс ослепителен блясък. Силна експлозия. Тишина.

Немците се хвърлят с шурм срещу разбитата врата и нахлуват вътре. Замаан от експлозията, разузнавачът с мъка се опитва да стане, но неколцина немци се хвърлят върху него и го обезоръжават.

Светва силен електрически фенер и осветява стаята. Командирът на

есесовците бързо оглежда обстановката. Всред стаята лежи проснат Ласло Ковач и не дава никакви признаци на живот. Немският офицер се навежда над него, допира ръката до сърцето му и казва сухо:

— Жив е! Само е зашеметен!

После светлината на фенера се повдига, осветява лицето на разузнавача, шари по дрехите му.

— Интересна находка! — казва той с удоволствие. — Български офицер!

Разузнавачът мълчи, гледа с ненавист есесовеца.

— Такава едра риба не очаквахме! — казва той с удоволствие.

В този миг един от немците вече е отворил вратата на задната стаичка и насочил автомата си напред, крещи:

— Тука, господин лейтенант, тука!

Офицерът прави няколко крачки, отправя снопа електрическа светлина към стаичката. Светлият кръг осветява лицето на стария учител и притиснатата до него ужасена девойка.

Аа, господин преводач! — казва офицерът. — И с вас ще си поговорим.

После се обръща към войниците: — Арестувайте ги! Обискирайте къщата!

В този миг иззад стенната печка изскача като стрела малкият Геза, хвърля се стремително към офицера и го захлупва за ръката. Офицерът извиква уплашено, после със силен ритник сваля момчето на земята. То се просва на пода с жално скимтене, после изпълзява до брат си и хваща с две ръце главата му.

Братко! — крещи Геза. — Братко!

Една ръка се протяга и грубо го изтегля назад.

*

Голям празен коридор на замъка с часовни по ъглите, после широката врата за кабинета на полковник Фрайбург. Вътре зад бюрото си седи комендантът с наложена фуражка и кожени ръкавици — приготвен сякаш за излизане, и гледа втренчено и безжизнено разузнавача. На съседното бюро седи друг немец, млад още, със силно мургаво и добре гледано лице. Униформата му е някаква по-особена, някакъв знак има на ръцете му. Най-после майорът отмества поглед от пленника и казва сухо на съседа си:

— Почнете разпита!

Младият немец се покланя леко, после се навежда напред над бюрото.

— Как се казвате? — запитва той на чист български език.

Разузнавачът трепва и поглежда остро преводача.

— Вие българин ли сте?

— Сега аз разпитвам! — отвърща тряснато преводачът. — Кажете си името!

— Подпоручик Иван Кирилов Манолев . . .

— От коя част?

— Това не мога да ви кажа.

Преводачът се обръща към полковника на немски:

— Отказва да наименува частта си, господин полковник . . .

— Продължавайте нататък! казва полковникът.

Преводачът отново обръща лице към пленника:

— Предупреждавам ви, че е във ваш интерес да отговорите на всички въпроси! — казва той сърдито. — Разберате ли! Кажете сега с каква цел дойдохте в селото.

Мисля, че е съвсем очевидно . . .

За саботаж?

Не. На военно разузнаване . . .

— А може би и за саботажни.
— Казах вече... За саботажни не се ходи с голи ръце, а както виждате, у мене няма никакви експлозиви.

Преводачът се обръща към полковника на немски:

— Задачата му е бойно разузнаване...

— Продължавайте!

Преводачът отново се надвесва:

— Учителят и неговият син ваши агенти ли бяха?

— Не...

— Лъжете! — кресва гневно преводачът. — Нахално лъжете...

Разузнавачът спокойно отговаря:

— Не лъжа. Това, което смятам, че не трябва да се каже, и без друго няма да ви кажа...

— Тогава как попаднахте при Ковач?

— Съвсем случайно...

— Аха, случайно!... Летяла, летяла птичката и кацнала! — казва подигравателно преводачът.

— Мислете, както искате...

— Какви сведения събрахте?

— Това не мога да ви кажа...

Преводачът ядосано удря по масата.

— Всичко ще кажете, разбирате ли? Имаме сто начина да ви заставим да говорите!

— Вие нямате право да подлагате на изтезаване военнопленници.

— Ние имаме право да се справяме както намерим за добре с бандити, които скитат зад нашия фронт...

— Аз не съм бандит! — казва сухо разузнавачът. — Аз съм български офицер в бойно разузнаване... Това го има във всички армии, това е позволено...

Преводачът навежда глава към масата и когато отново я повдига, лицето явно се е постарало да бъде любезно.

— Слушайте, драги, да си говорим открито като българи. От вас се иска да кажете всичко за бойната ви задача и всичко, което знаете за разположението на щабовете, за укрепените пунктове, за артилерийските позиции... Разбирате ли?... Във ваш интерес е да кажете всичко доброволно — иначе пак ще го кажете, само че много ще изтърпите... Ние няма да ви пуснем, преди да научим всичко!

Изведнъж лицето му сякаш се изостри, ръката му се свива в конвулсивен юмрук.

— Всичко! Разбирате ли? Всичко!

Разузнавачът мълчи известно време, после казва сякаш с разколебан глас:

— Вие искате от мен да бъда предател!...

— Искам от вас да бъдете патриот... Във Виена е сформирано национално българско правителство начело с Цанков... Ако се покажете патриот, ние ще ви препратим във Виена, ще ви дадем да обучавате там като старши офицер — разбирате ли — старши офицер! — войници на националното правителство. След като войските на фюрера освободят България, вас ви чака бляскава кариера!

Разузнавачът се замисля:

— Това са приказки... Как войските на фюрера ще освободят България, когато всички знаят, че Германия е загубила войната...

— Германия не е загубила войната! — казва с притаен глас преводачът. — Германия тепърва ще прави чудеса, които ще смаят света. Скоро ние започваме настъпление, което ще разгроми за една седмица

цялата българска армия, целия унгарски фронт...

Боецът потреперва, обзет от омраза и отвращение. Гласът му въпреки всички усилия на волята излиза разтреперан.

— Дайте ми срок да помисля утре до обед! — казва тихо той. — Може би ще се съглася...

Лицето на преводача светва. Той се обръща към полковника, говори му нещо възбудено, надвесен почти над ухото му. Немецът вдига към пленника безизразните си очи и за пръв път през тая вечер в тях блясва проникателност.

— Съгласни! — казва кратко преводачът. — Утре до десет часа! Предупреждавам ви — бъдете благодарен. От вас зависи да направите грамадна услуга на нацията...

Разузнавачът навежда мълчаливо глава, после се обръща бавно към вратата.

Отново коридорът, осветен силно от лампите, после стръмна стълба, която води към подземие на замък. Конвоиран от двама войници и офицер, разузнавачът спира пред широката тежка врата, заключена отвън с тежък катинар. Дежурният офицер отключва вратата, войниците бълсват българския разузнавач.

Полумрак. Арестът е с нисък сводест таван — просторен, но съвсем гол и само в единия ъгъл е нахвърлян куп слама. От дясната страна, на височината на главата, има също така сводесто тясно прозорче, здраво обковано в желязна решетка. Няма никакво стъкло и нощният студ свободно прониква отвън.

Разузнавачът прави няколко крачки из ареста, притиска с двете ръце слепите си очи, после яростно се вкопчва в желязната решетка на прозореча. Железата не помръдва. Той прехапва устни, въздиша тежко, драска с нокти каменния перваз. В тоя миг навън в двора влиза камионна колона с угасени фарове. Първият камион спира пред просторния склад в дъното на двора и войниците почват бързо да стоварват от него варели.

— Бензин! — прошепва беззвучно разузнавачът.

После отново крачи из стаята, притиска безпомощно с двете ръце слепите си очи.

— Бензин! — повтаря той. — Много бензин!...

И отново отчаяно се залепва за прозореча. Нош — глуха, тъмна, враждебна нощ над замъка, над селото, над пустата равнина.

Вратата на ареста се отваря, бълсват грубо Ласло Ковач. Той пада по лице на пода, мълчи се да стане, после отново рухва. Вратата на ареста се затваря, глухо щраква ключалката.

Разузнавачът се спуска към младия унгарец, обръща го по лице, вглежда се жадно в него. По разголения му врат, по слепите очи, по окървавените пръсти личат страшните следи от изтезанията. Ласло Ковач отваря бавно очи.

— Мълчиха ли те? — пита преграднало разузнавачът.

Ласло безизменно кимва с глава.

— Малко вода! казва той глухо.

Но в ареста няма вода. Пребит и измъчен, младият унгарец трепери от пристъп на треска. Разузнавачът сваля шинела си и внимателно го загръща в него. После примъква малко от сламата, струпа на въгла под главата му. Ласло Ковач дълго и мъчително гледа другаря си.

— Горката Юцко! — шепне той.

Горката, горката мъничка Юцко. Горката мъничка ластовичка.

Разузнавачът не отвърща нищо, става и почва да се разхожда мълчаливо из ареста. Лицето му е мрачно и смръщено, очите тъжни. Ласло го следи с поглед, после тихо проговаря:

— Трябва да мислим...

Разузнавачът спира на едно място и го гледа:

— Какво да мислим, Ласло?

— Трябва да се измисли нещо...

Трябва нещо да се случи... Твоите сведения трябва да стигнат до вашето командване...

— Те ще стигнат! — отвърща спокойно разузнавачът. Ласло го споглежда смяно.

— Как така ще стигнат?

— Фаркаш ще ги пренесе през бойната линия до нашия щаб... Ласло Ковач се повдига на лактите си. Измъченото му лице се озарява от тиха радост.

— Това е друго! — казва той. — Това е вече съвсем друго! — Ласло отново се отпуска на земята. Лицето му все така сияе, на очите му се появява лека влага.

— Сега и да умра, съвестта ми ще бъде чиста!

Ние няма да умрем! — казва твърдо разузнавачът. — Ние ще измислим нещо...

Той мълчи известно време, после отново заговаря:

— Преди малко на разпита аз дадох вид, че се колебая, че може би ще се реша да заговоря... Дадох ми срок до утре сутринта... Разбираш ли, до утре сутринта ние имаме време да размислим, да предприемем нещо.

В тоя миг навън се чува мощен рев на автомобилни мотори. Пред склада за бензин е спряла нова камионна колона — вижда се как немските войници с трескава бързина стоварват варелите с бензин. Около тях сноват намръщени немски офицери, сърдито подвикват, поглеждат към часовниците си.

— Бензин! — казва разузнавачът, гледайки внимателно през прозореча. После се обръща към Ласло и добавя:

— Това са последните капки кръв в жилите им... Последните с мъка събирани капчици!

Разузнавачът минава един път през ареста, после спира и поглежда другаря си.

— Може би утре сутринта ще видим от тоя прозорец как бензинов склад се превръща в море от пламъци.

— Утре сутринта? — трепва Ласло.

— Предполагам — утре сутринта... Немците започват своето нападение в петък, така че нашите нямат нито минута време за губене. Ако нанесат внезапен удар върху склада и някои други обекти, немците щат не щат ще отложат нападението.

— Утре сутринта! — казва тихо Ласло.

Той въздъхва и отправя към тавана неподвижния си поглед.

Разузнавачът крачи мълчаливо из ареста и по лицето му се вижда, че размисля усилено. Както преди това Ласло мълчаливо го следи с поглед, леко хапе безкръвните си устни.

— Поне да знаехме колко е часът! — казва Ласло. — Дори това не знаем! Часът е три! — отвърща с въздишка разузнавачът. Преди малко смениха часовая!

— След три часа ще е вече утро...

— А след час, а може би и много по-рано, Фаркаш ще бъде в щаба!

Внезапно някъде отвън долита тих глас:

— Ласло!

Двамата затворници изумени замръзват по местата си, после обръщат глави по посока на гласа. Край решетката на прозореча, бледо в тъмнината, се вижда лицето на малкия Геза.

— Ласло! — повтаря шепнешком.

Младият унгарец скача от мястото си и просто увисва на прозореча. Детето протяга тънката си ръка, залавя се за ръката на брат си и безмълвно заплаква. Смаян и развълнуван, Ласло не намира какво да каже, а само глади тънката детска ръка и хапе устни.

— Ласло, нося ви ядене — казва тихо момчето. — И револвер ви нося...

— Какъв револвер?

Геза бърка в пазвата си и го изважда. В мрака студено блясва тъмната стомана. Ласло гравва бързо оръжието, гледа смаян братчето си.

— Откъде го имаш?

— Пистолетът е повреден! — казва горчиво зад гърба му разузнавачът. — Виждал съм го.

— Не, не е повреден! — казва момчето. — Моят пистолет е друг! Ето го!

Той бръква в джоба си, изважда нов пистолет и го подава на брат си.

— Откъде го имаш, Геза? — Кой ти даде другия пистолет?

— Един човек, ама не го познавам... Висок такъв, с очила!...

— Бела! — казва тихо разузнавачът.

— Той каза да ви съобща, че чичо Петер е заминал. Отишъл е, където сте го изпратили! Той ми даде пистолета, каза ми да ви го дам... Батко, убий с тях немците и бягай! И двамата бягайте!...

— Но разузнавачът не слуша — дълбока облекчителна въздишка се изтъргна от гърдите му, подпира се на стената. В тоя миг навън се чуват още далечни стъпки и двамата се дръпват бързо от прозореча. Геза също изчезва съвсем безшумно, сякаш са сънували появяването му. В тъмното той се прикрива зад една от каменните подпорки, прилепва до нея, притайва дъх. Двамата се крият в тъмния ъгъл на ареста, мълчат, гледат с трескави очи към прозореча. Стъпките все повече и повече наблизават. Без да поглежда към прозореча, немецът бавно отминава.

Навън е тъмно, не се чуват никакви други шумове. Стъпките бавно отминават, заглъхват в далечината. След малко Геза отново се появява на прозореча. Двамата арестанти отиват бързо към него. Разузнавачът казва:

— Върви си Геза! Промъкни се така тихо, както си дошъл. Разбираш ли? Ако те заловят, и ние сме загубени. Веднага ще направят обиск, ще вземат оръжието ни!

— Отивам си! — шепне момчето. — Никой няма да ме види!

— Потърси човека с очилата, Геза! Кажете му всички да бъдат готови! Кажете му също, че трябва непрекъснато да наблюдават замъка.

— Ще му кажа!

— Запомни ли добре всичко?

— Запомних!

— Промъкни се сега тихо по обратния път! Съвсем тихо! Хайде върви!

— Ласло слага до бузата си малката тънка ръка на момчето. Геза отново безмълвно заплаква.

— Върви, Геза, и се пази. Много се пази!

Момчето безшумно изчезва в нощния мрак. Двамата стоят известно време неподвижни, вслушват се настръхнали в тишината. Не се чува никакъв шум, нещо, което да подкаже, че момчето е било забелязано. После Ласло се обръща към разузнавача, казва зададено:

— Ти беше прав!

Двамата другари мълчаливо се прегръщат, сподават сякаш радостното си хълцане. После Ласло се отпуска бавно на пода, изважда пистолета, нежно го погалава. Прав край него разузнавачът леко се усмихва.

— Ето, видя ли — казва тихо той. Нашата сила, Ласло, е в това, че ние не сме сами, че навсякъде можем да намерим помощ и подкрепа...

Ласло леко, но щастливо се усмихва.

— Ние получихме един пистолет, а ми се струва, че вратите на ареста се отвориха.

— Защо един пистолет? — Казва разузнавачът. — Два пистолета! — Кой знае освен нас, че е развален? казва тихо разузнавачът.

Все още е нощ, макар на изток да са се появили първите слаби светлини на утрото. Мрак лежи над равнината, над горичките, над тихите и студени водни канали. Зловещо стърчат в тъмнината тъмните дула на батареите, почиват под навесите тежките камини. Просторният фронт все още спи — последният дълбок утринен сън. На предните български позиции, в калния окоп зорко бди часовая. Той се разхожда, насам-натам, вижда се в мрака, духа в премръзналите си ръце. Студено блести в слабата дрезгавина ножът на пушката му. Изведнъж часоваят замръзва на място си, снишава се и внимателно се вслушва:

— Кой е? — извиква той остро.

— Кой там? ...

Пушката му се насочва напред, към неизвестния и невидим враг. Внезапно някъде надалече се чува протяжен вик:

— Таваришчии! ... Друзья!

— Горещите! — командуваша остро часоваят. — Хенде хох! ...

Без да чака повече, часоваят дава изстрел с пушката си.

Хенде хох! — командуваша той остро. — Излизай! ...

Из калната земя се повдига мъжка фигура, облечена в цивилни дрехи, целите в кал. Бръдясалото лице на непознатия е също така кално, широко отворените му очи горят.

— Таваришчии! — вика той задавено.

— Тръгвай насам! — заповядва часоваят с насочена към цивилния пушка.

Това е Петер Фаркаш. Като се олюлява от умора и препъва в неравната земя, той бавно тръгва към окопа.

— Таваришчии — говори той задавено.

Фаркаш стига до окопа и просто се строполясва в дъното му. Часоваят се мъчи да го повдигне, гледа го смаяно. В това време притичват и други български войници, натрупват се наоколо.

— Мадьор! — казва Фаркаш, като сочи гърдите си. — Панимаеш? ... Българска командатур ... шнел ... шнел ...

— Унгарец е! — казва замислено един от войниците. — Искате веднага да го заведем в шаба ... Може да е важно ...

— Командатур! — шепне почти сломен от умора Фаркаш. — Шнел ... шнел! ...

*

На тясното легло в шабната стаичка спи облечен и завит с едно одея-

ло полковник Трифонов. Над него се надвесва адютантът му и внимателно, почти нежно го разтърсва за рамото.

— Другарю полковник! — вика го той тихо.

Полковник Трифонов отваря бързо очи, гледа адютанта си с неразбираш поглед.

— Какво има?

— Другарю полковник! — заповядайте, ако се върне подпоручик Манолов да ви събудим веднага в каквото време пристигне.

Полковник Трифонов подскача на мястото си и сяда на леглото. Косата му е все още разбъркана от съня, лицето бледо, но очите му изведнъж остро и будно светват.

— Къде е той?

Адютантът го поглежда смутено.

— Тоест, другарю полковник, самият подпоручик Манолов го няма, но е изпратил ... как да ви кажа ... куриер ...

— Какъв куриер? Какво приказваш?

— Унгарец, другарю полковник ... чака вън ...

— Веднага да влезе!

Докато полковник Трифонов закопчава куртката си и пригласява с ръка забърканата си коса, на прага изниква едрата фигура на Петер Фаркаш, кален, измъчен, но с радостен блясък в очите.

Широка, светла, приветлива стая. През чистите стъкла на прозореца грее ясно слънце, залива със силна, радостна светлина скромната мобилровка на стаята. Зад широкото, отрупано с карти бюро седи генерал Кондратенко и приветливо се усмихва. От другата страна на бюрото седи някак умислен не в съвсем добро настроение полковник Трифонов.

— Какво още се тревожите, Иван Матеич — казва усмихнат генералът. — Като нанесем внезапен, силен удар с нашите самолети по танковата бригада и по бензиновия склад, хитлеристите съвсем ще се объркат. Тогава ние ще използваме суматохата, ще ударим с всичка сила — вие по фронта, ние по фланга им. Бъдете сигурни, че ще ги разгромим.

Полковник Трифонов леко въздъхва:

— Това зная! За това не се съмнявам ...

— Ами тогава какво?

— Мъчи ме съдбата на разузнавача и на унгареца ... Куриерът не знае нищо за тях — къде са отведени, какво е станало ... Не знае дори дали са живи ... Щом разбрах, че е станало провал, тръгнах с картата.

Лицето на генерала става сериозно

— Не мислете най-лошото, Иван Матеич ... Нека се надяваме и на доброто ...

Настава късо мълчание.

— В колко часа ще излетят самолетите? — пита полковникът.

Генералът поглежда часовника си.

— Сега е девет и четиринадесет минути ... След една минута са във въздуха.

Кабинетът на полковник Фрайбург. Немският полковник се навежда над бюрото си, взема оттам шишето с коняк и бързо лисва в устата си три чашки, после поглежда към часовника.

Сега е девет и петнадесет минути! — казва той сухо. — В дванадесет часа трябва да бъда на доклад при командувашия корпус ...

— Разбирам, господин полковник!

казва любезно българският преводач и леко се покланя.

— Генерал Мюнцер няма да ме чака ... Разбирате ли?

Българският преводач отново се покланя. Мургавото му, добре гледано лице е цялото почитание ...

— Така че можем да почнем разпита! Няма какво повече да чакаме.

Сребристосиньо, светло небе. Като бръмчат равномерно с моторите си, светските самолети се носят по чистото небе, охранявани от изстребители. Металът им блести радостно и страшно на утринното слънце, блестят в прозирния въздух червените звезди по крилата и опашките.

Мощно и страшно се носи във въздуха могъщата съветска ескадра бомбардери, насочва се към набеяваните цели.

По стълбите на замъка конвой от двама есесовци отвежда разузнавача в кабинета на полковник Фрайбург. Лицето на младия подпоручик е напрегнато и сурово, походката му стегната. Групата влиза в стаята на коменданта, после двамата есесовци застават на пост отвън пред вратата.

Разузнавачът стои сам сред стаята и гледа към немските офицери. Лицето на преводача е любезно и усмихнато, гласът му звучи учтиво.

— Е, господин подпоручик, навярно добре сте размислили през нощта! — казва той.

— Да, размислих! — отговаря твърдо разузнавачът.

— И ще ни кажете ли това, което е нужно?

— Ще кажа!

Преводачът е изненадан. Той повдига вежди, лицето му става още по-любезно, после се обръща на немски към полковника.

— Офицерът обещава да разкаже всичко.

По лицето на полковника минава къса радостна тръпка.

— Почнете разпита! — заповядва той късо.

Преводачът потрива доволен ръце.

— Е, хайде, драги, да започнем отначало! С каква цел ви изпратиха тук.

Разузнавачът не отговоря веднага.

— Понеже — започва той — моята дейност е във връзка с дейността на Ласло Ковач, моля на разпита да присъствува и той.

Лицето на разузнавача е все така напрегнато и сериозно. През това време преводачът е взел мнението на полковника.

— Добре! — казва той весело усмихнат. — Ще извикаме унгареца!

Полковникът натиска копчето на звънеца. Явява се един от есесовците.

— Доведете арестанта Ласло Ковач! — заповядва той.

В синьото чисто небе се носи съветската въздушна ескадрила. Тя променя малко курса, върховете на самолетите се насочват надолу. Една по-малка част от въздушната ескадра се отделя от общата група и почва рязко да се спуска към земята.

Все по-мощно и все по-ясно се чува мощният грохот на моторите.

Въвеждат Ласло Ковач в стаята. Той се изправя до другаря си и поглежда смръщено двамата немски офицери. Есесовците отново излизат и застават на стража пред вратата.

В това миг в стаята ясно долита бученето на самолетните мотори. Двамата другари се спогледват, после отново се вслушват. Личи ясно,

че това не са отделни самолети, а голямо съединение. Полковник Фрайбург и преводачът също се спогледват, по лицата им пробягва нервна тръпка.

— Хайде, говорете! — малко нетърпеливо казва преводачът и отново се вслушва.

— Моля да попитате господин полковника какви гаранции ще ни даде, ако си признаем всичко.

Преводачът кимва, след това се навежда към полковник Фрайбург.

Полковникът също леко навежда глава към своя подчинен. Изведнъж съвсем случайно погледът му пада напред. Той замръзва на мястото си с широко отворени очи, после бавно вдига нагоре двете си ръце, след него и преводачът дига ръце. Лицата им са смаяни и ужасени — никой не смее да издаде звук. В същото време в стаята все по-мощно нахлува шумът на самолетните мотори

Изправен всред стаята, разузнавачът е насочил към тях своя фалшив пистолет. Лицето му излъчва сякаш желязна, решителност, очите му гневно светят. До него Ласло Ковач също е насочил напред пистолет, не изпуска из погледа си немските офицери.

— При най-малкото движение или при най-малкия опит да извикате помощ, ще стрелям! — казва тихо, но твърдо разузнавачът.

Немските офицери стоят все така безмълвни и с влигнати ръце. Разузнавачът се обръща към Ласло и казва късо:

— Действавай!

В това миг навън зловещо и силно завива тревога въздушната сирена, нейният висок, късаш нервите писък се слива с близкия грохот на самолетите. Ласло Ковач се приближава до немските офицери и бързо ги разоръжава.

В това миг над замъка прелита с мощен рев първият съветски самолет. Чува се тежка експлозия, стъклата в кабинета на полковника се пръсват с трясък на пода.

— Връзвай ръцете! — командуваша разузнавачът.

По коридорите на замъка тичат уплашено немски войници и офицери. Всички бягат надолу, търсят спасение в дълбоките подземия на замъка.

Една самолетна бомба улучва покрива на замъка. В коридора пред кабинета на полковник Фрайбург рухва стена, въздухът се изпълва с дим и пепел. Двамата есесовци, на пост пред вратата, се колебаят един миг, после хукват надолу по стъпалата.

Над замъка прелитат един след друг съветските самолети и ръсат бомби. В дима на пушеците се мяркат червените звезди, картечниците и бордовите оръдия непрекъснато стрелят. Към противосамолетните оръдия прибягват немски войници и офицери, но самолетните картечници ги косят, немците рухват простреляни по дворовете. Отделни бомби падат в разположението на противосамолетните батареи, хвърчат във въздуха оръдия и железни части, трупове на немците стелят мократа земя. Все пак макар и неограничавано тук-там почват да стрелят флакови оръдия, гърмежат им се смесва с огъня на самолетите.

Най-досега няколко бомби улучват пряко бензиновия склад, мощна експлозия обвива всичко в гъст, черен дим, из който се мяркат все още

крила на самолети, профучават бомби, нервно гърмят флакови оръдия.

НАРОДИТЕ ЩЕ ИМ ПОИСКАТ СМЕТКА

В кабинета на полковник Фрайбург немският комендант и преводчик лежат вързани на земята, устата им са запушени с парцали, подпоручик Манолов и Ласло Ковач обличат трескаво върхните им дрехи, нахлупват ниско немските фуражки. Из разбитите прозорци на стаята нахлува отровен черен дим.

Разузнавачът е въоръжен с автомат, който са намерили в кабинета, а Ласло Ковач държи в ръцете си пистолет.

Двамата вече са готови за бягство. — Внимавай! — казва разузнавачът. Вън може да има пост!..

— Не вярвам! — Отговаря бързо Ласло. Всички са избягали!

Те отварят светкавично вратата на кабинета, готови да разстрелят есесовците на пост. Няма никого. Като се загръщат в шинелите, двамата бързо се спускат надолу по стълбата.

Огненият ад в двора на замъка още не е престанал. Първите съветски самолети отново са се върнали, ръсят последните си запаси от бомби. Огромните тежки облаци от горещия бензинов склад са превърнали в нощ ясения слънчев ден. Навсякъде лежат трупове на избити немски войници и офицери. Ранените пълзят с мъка и издават отчаяни вико- ве за помощ.

На входа на замъка излизат двамата бегълци и бързо се оглеждат. В близката алея са разположени все още незаsegнати от бомбите мотоциклетите на военната полиция.

— Аз съм карал мотоциклет! — казва дрезгаво Ласло Ковач.

Една бомба пада всред двора. Двамата бързо залягат, после се спускат към мотоциклетите. Докато Ласло се мъчи да запали мотора, един съветски изстребител слиза съвсем ниско и стреля яростно с картечницата си. Картечният шев минава съвсем близо до тях, но за щастие не ги засяга. Най-после Ласло запалва мотора, мотоциклетът като стрела профучава през двора.

И тъкмо навреме! Един съветски самолет изтърва товара си върху замъка. Една от бомбите пробива покрива и пада с трясък в кабинета на коменданта. Силна експлозия. Целият етаж изчезва в развалини.

Мотоциклетът с бясна бързина профучава през селото, като подскача из неравните пътища, после излиза вън от селото.

Разузнавачът поглежда назад. Там, където преди малко ги грозееше най-страшна смърт, сег всичко е обито в дим и експлозия. В чернилката все още се пукат варели бензин, чуват се глухи, тъпи експлозии.

Но вдясно от пътя бушува още по-страшна и по-мощна огнена буря. Вижда се как се снисшават съветските самолети, как застилат с бомби горичката на десетина километра от пътя. Това е голямото въздушно съединение, което е атакувало танковата бригада.

Горичката, в която се е прикрила танковата бригада, кипи от огъня на експлозиите. Съветските самолети летят съвсем ниско в мощни съединения и обливат всичко с бомби. Неподвижни и безпомощни немските танкове се подпалват и се обвиват в черен дим и пламъци. Летят навсякъде късове от желязо, гърмят варели с бензин, облива се в пламъци сухата гора. А съветските самолети

Когато претенгентите за световно господство с истеричен кръсък обявиха началото на „атомната ера“, холивудският сектор на тяхната пропагандна машина побърза да не изостане в общия вой на империалистическите рекламаджии. Години наред Холивуд усърдно помагаше да се надува сапуненият мехур на американския монопол върху атомното оръжие. За ужас на империалистите и за най-голяма радост на народите сапуненият мехур се пукна при първия допир с реалността, призракт на „монопола“ се стопи още в лъчите на първия сноп светлина, която светът получи от Кремъл. Наистина атомната лудост още не е избита от главата на империалистите, те продължават да размахват зловещото знаме на атомната война, но предишната им дързост на монополисти върху атомното оръжие ги напусна завинаги, а все по-ярко изразяваната воля на миролюбивите народи ги притиска до стената, приковава ги на позорния стълб.

В началото на тази година претендентите за световно господство отвориха нова страница в кървавата история на своята човекоомраза. Светът изтърпна пред чудовищната мерзост на американските империалисти, светът с погнуса и неуждържим гняв узна, че американските интервенции в Корея, които се прикриват под знамето на ООН, са започнали бактериологична война и ръсят над корейските и китайските градове и села смъртната зараза на чума, холера, тиф и други епидемии.

Защо американската пропагандна машина пропусна да възвести шумно началото на новата „бактериологична“ ера, ерата на масово разпространение на чумата и холерата в Азия и Европа? Защо изостави а холивудският сектор на империалистическата пропаганда? Кога перспективата за масово разпространение на „черната смърт“ в Азия, а оттам и в Европа ще възбуди „творческите“ напъни на холивудските създатели на сензации? Толкова налудничави идеи са отразени образно от американските производители върху филмовата лента, толкова от престъпленията на нашествениците в Корея са записани от самите американски кинооператори и се показват по екраните като „подвизи“, та защо да не се възвести чрез филма и началото на „бактериологичната ера“?

Трудно би било, разбира се, да се използва при този случай американският шаблон за изненадващи „положения“ във филма. Защото в гнусната история за чумата и холерната ера, с която американските империалисти застрашават света, всичко е предварително обмисляно, всичко е хладнокръвно преценявано — преценявано чисто по американски, по бизнесменски.

Още през декември 1947 г. в „Ню Йорк хералд трибюн“ цинично съобщи, че в САЩ се провежда широка „изследователска“ работа в областта на бактериологичното оръжие. Година и половина по-късно, на 24 юли 1949 г., агенция Асошиейтед прес съобщи, че военното министерство на САЩ е поискало от Конгреса кредити за повече от три милиона долара, които ще бъдат използвани „за усъвършенстване на бактериологичното оръжие както за отбрана, така и за нападение. Това оръжие е предназначено за използване както против хората, така и срещу източниците за тяхното изхранване — животните и растенията“.

долитат периодично, точно хвърлят едрокалибрените бомби. Цялата гора кипи и се разтърсва от мощното въздушно нападение.

Мотоциклетът е добилжил вече фронтната линия. Наблизо израства просторна гора, зад която са немските окопи. Край гората протича широк

В американския печат проникнаха редица съобщения, които позволяват да се разберат огромните мащаби на подготовката за бактериологична война. Установи се по безспорен начин, че в подготовката си за бактериологична война американските милитаристи широко използват постъпилите при тях на служба японски военнопръстълници, идеолозите и непосредствените организатори на бактериологичната война Исии Сиро, Вакамацу Юдзиро и Китано Масадзо, чудовищните злодеяния на които са известни на цял свет. Когато при разглеждането на процеса срещу японските военнопръстълници съдът в Хабаровск поиска от американците да предадат тримата японски злодеи, отговорът бе, че те са „в неизвестност“. Сега светът узна кой и защо е скрил злодеите. Наред с тях американските милитаристи използват и хитлеровските палачи от Бухенвалд, Майданек, Освиенцим и другите „лагери на смъртта“, където са правени опити върху живи хора за ефикасността на приготвяваните от хитлеристите бактериологични оръжия. Между тия палачи се намира и чудовището генерал Валтер Шрайбер, който беше началник на германската военно-медицинска академия и в годините на Втората световна война лично е провеждал опити в „лагерите на смъртта“ върху стотици и хиляди затворници, които е заразявал с чума, холера и други болести.

На 22 януари т. г. заместник-началникът на химическия военен корпус генерал Чарлз Лукс заяви на всеуслухание, че в американската армия се провежда широка подготовка за използване на химични и бактериологични оръжия. Три дни след него бригадният генерал Уйлям Кризи, който завежда „отдела за изследване и усъвършенстване“ при химическия корпус, с цинична откровеност започна да възхвалява американските постижения в подготовката на бактериологичната война, която би помогнала „при минимални разходи по доставки“ да се намали съпротивителната способност на противника и да се постигне победа, без да се разрушава неговата икономика. Чисто по бизнесменски генерал Кризи с отвратителен цинизъм рекламираше предимствата на бактериологичната война, която щяла да позволи да се унищожават само хората, докато фабриките, сградите, всичките материали богатства ще останат незагнетнати и като зрял плод ще паднат в устата на победителите. Генерал Кризи настояваше за увеличаване и ускоряване на производството на бактериологични оръжия. Той направо заяви: „Ние сме длъжни всемерно да усъвършенствуваме и най-бързо да изпитаме всички видове оръжия за бактериологическа война.“

И радиото още гърмеше людоождската реч на чумния генерал, когато американските убийци в Корея се заеха да приложат неговите препоръки. Докато хитлеристките палачи провеждаха своите опити над хиляди пленници в лагерите на смъртта и не посмяха да използват бактериологичното оръжие на фронта; докато японските военнопръстълници все още се задоволяваха с опити върху пленници и експерименти от малък мащаб, американските човекоенавистници не се поколебаха да хвърлят масово мишки, паяци, мухи, скакалци и други насекоми и паразити, заразени с бацилите на чумата, холерата, тифа и други епидемически болести. Американските империалисти заминаха далече и най-тежките, най-гнусните престъпления

против човечеството, които историята познава.

В първите дни, след като светът узна чудовищното им престъпление, американските империалисти се опитаха да си затворят ушите за гневния протест на честните хора от цял свят. Те продължиха, продължават и сега да ръсят над корейските и китайските села и градове бацилите на „черната смърт“. Да си затворят ушите, да затворят очите на народите и от самата Америка — това те повече не можеха. И през още незагълъналите речи и изявления на генералите се промъкна фалшивият глас на мистър Ачесън, който се опитва да твърди, че в Корея нищо подобно нямало, че чумата и холерата били „болшевишка пропаганда“. Нито с една дума Ачесън не осъди бактериологичната война, не посмя да опровергае своите генерали, не посмя дори на думи да твърди, че американските империалисти не са за бактериологична война.

На американската пропагандна машина, в това число и на американската филмова индустрия, лежи задгачата да афишира широко онова, което империалистите смятат за нужно, а да скрива зад димна завеса неизгодните за тях факти. Но за чудовищното престъпление, насочено срещу цялото човечество, за чумните и холерните войници на Труман в Корея димна завеса още не е намерена и няма да бъде намерена.

Нека глшататите на американския империализъм се мъчат да замъгляват фактите с клевети и измислици. Нека организират провокации като възобновяването на така нареченото Катинско дело. Все едно, истината те не ще могат да скрият зад никакви димни завеси.

Светът знае, светът има неопровержими доказателства, че в Катинската гора хитлеристките палачи избиха през есента на 1941 година хиляди полски офицери по установения хитлеристки метод — изстрел в упор. И никакви опити да се реабилитират хитлеристките палачи, никакви усилия на клеветниците да припишат гнусното катинско злодеяние на съветските войски няма да успеят и няма никога да убедят.

За честните хора от всички страни в света са ясни ходовете на американските империалисти. Бактериологическата война в Корея и Североизточен Китай, както и провокацията на американската пропаганда по Катинското дело са две страни от упорито провежданата политика на американските империалисти — политика на подпалване на нова световна война. Както никога досега, американските агресори се мъчат да оправдаят престъпленията на хитлеристките палачи и да отвлечат вниманието на света от собствените си пъклени дела в Корея. Напазани усилия! Клеветите никога не ще бъдат по-силни от фактите. Светът ще вижда всеки ден по-ясно истинското лице на империализма, светът ще узнава истината за злодеянията на американските човекоомразци и канибали и техните помагачи. Ще узнаят тая истина и народите в Америка. И колкото повече истината стига до народите, до хората на труда; толкова по-силен ще бъде техният гняв срещу подпалвачите на нова война, толкова по-успешно ще бъдат провалени налудничавите им планове. И когато виновните пред цялото човечество злодеи бъдат изправени пред нов Нюрнберг, присъдата на народите ще бъде безпоощадна — справедлива и безпоощадна. Народите няма да им простят, те не могат да им простят!

воден канал, който пресича шосето. Внезапно мотоциклетът спира на моста. Двамата бегълци скачат бързо на земята, избухват мотоциклета до реката и го тласкат в черната, почти неподвижна вода.

Мотоциклетът веднага потъва към дъното. Двамата бегълци го гледат един миг, после Ласло казва:

Сега вече всички следи са заличени. Да вървим.

— Да вървим! — подканва го енергично разузнавачът.

Като залавят пешовете на дългите немски шинели, двамата бегълци бързо изчезват в гората. Над нея с грохот прелитат съветските самолети на път за своите бази.

СЕЛСКИЯТ ЛЕКАР

Съветското здравеопазване представлява днес не само най-мощната, но и единствената по своя социалистически дух държавна здравна организация в света, по примера на която се преустройва и нашето здравно дело. Съветската здравеопазна система коренно се отличава от капиталистическото здравеопазване.

В капиталистическите страни със здравето на народа се търгува както с всяка друга вещ. За лекаря в тези страни болестите са „източник за съществуване и забогатяване“, а качеството на медицинската помощ се определя от материалните възможности на болния. Който има повече средства, получава и по-добра медицинска помощ, а за милионите гладни, безработни хора медицината е или недостатъчна, или просто недостъпна.

Грижите за здравето на съветските хора — строители на комунизма са изцяло задължение на социалистическата държава. Медицинската помощ в Съветския съюз е безплатна и достъпна за всички граждани. Навред по цялата огромна територия на страната прониква здравната мрежа, снабдена с прекрасна медицинска техника. Но главното, което отличава съветската медицина от капиталистическата, е моралният лик на съветския лекар, строителя на съветското здравеопазване. Съветският лекар е предан служител на своя народ. Той се бори всеотдайно за здравето и живота на всеки съветски човек. Готов е да понесе всички трудности и изпитания, за да помогне на болния, където и да се намира той: в завода или шахтата, в степното село или тайгата, сред слънчевата Абхазия или сред ледовете на Север. Хуманизмът на съветския лекар е социалистически хуманизъм, не просто буржоазно милосърдие, а уважение и обич към съветския човек, към съветския народ.

На всички етапи от строителството на социализма съветските лекари, следвайки указанията на Болшевишката партия, на Ленин и на Сталин, се бориха всеотдайно за здравното благополучие на съветските народи. Днес заедно с всички трудещи се съветските лекари строят комунистическото общество. Част от това строителство е и борбата за премахване различията между съветския град и колхозното село. Заедно с това се заличават и различията между градското и селско здравео-

пазване. Все по-достъпна, пълноценна и висококачествена става медицинската помощ в съветското село. Многобройната армия на селските лекари в Съветския съюз вдъхновено се бори за здравното благополучие на селското население.

На напрегнатия, изпълнен с трудности, но вдъхновен труд на съветския селски лекар е посветен новият цветен филм „Селският лекар“.

Дълбоко развълнуван, радостен следи зрителят минаващата на екрана проста, лишена от подправки повест.

Влакът спира на малка гара, разположена някъде сред необятната руска степ. На покрития със сняг перон слиза девойка. Това е младата лекарка Татьяна Казакова, току-що завършила Московския медицински институт, изпратена по собствено желание на работа в този далечен селски район на Съветския съюз, в участъковата болница на село Горячие Ключи.

Главен лекар на болницата е старият, опитен, почитан от всички жители на тоя край лекар Арсенов. Той приема с недоверие, официално младата лекарка, разочарован от нейния предшественик. Отначало техните отношения се изострят. Арсенов с нескрита гордост иска да покаже на Казакова своята любима болница, за издигането на която той е работил почти половин век. Той се радва на блясъка на подовите, на чистотата в болничните стаи, на строгия ред, който сам е внесъл във всичко. Тайничко той желае да бъде похвален. Но за младия лекар всичко това изглежда обикновено, в реда на нещата.

Естествена и дълбока е обидата на стареца, когато вместо похвала той получава от младата лекарка бележка, че е непроводимо болницата да стои несвързана с водопровод, без рентгенов кабинет и лаборатория. „Нямаме рентген! — сърдито вика той. — И консултации от московски светиля няма, и кола за превозване на болните също няма! А вие сте свикнали наготово!“...

Първият прием в амбулаторията завършва със свада.

Твърде скоро обаче всичко се поправя. Не може да бъде и другояче. Очевидно между Татьяна Казакова и Арсенов не може да има траен, ис-

тински конфликт, тъй като няма и не може да има конфликт между старите и млади лекари в СССР. Те и двамата са съветски лекари — Арсенов — дал почти половин век на селската медицина, и неговият млад помощник — Казакова, живеят с един устрем, с една цел — да отдадат всички свои сили за благото на народа.

Арсенов подава на Казакова своята крепка и опитна ръка. С любов и внимание я насочва той по трудния път на лекаря. Подкрепя я в тежки моменти.

Много изпитания предстоят на младата лекарка — много тревоги, много безсънни нощи. Сложна операция, трудно раждане, лекуване на самия Арсенов, който заболява тежко. Заедно с това тя се бори за водоснабдяването на болницата, за снабдяването ѝ с рентгенов апарат, за привличане на нови лекари. Помага на Арсенов да завърши своя научен труд. Прави санитарни ревизии в колхоза и тракторната станция. На село Казакова намира и своя бъдещ другар — младия агроном Иван Денисович Поспелов.

Така просто е построен този дълбоко вълнуващ филм.

В естествена, правдива форма са показани усилията на съветските селски лекари, насочени към изграждане на комунистическото здравеопазване в съветското село. Лекарите са част от милионната селска интелигенция, която е в първите редици на борбата за осъществяване великите сталински планове на комунизма.

„Ето ние с вас, Арсений Иванович — казва Татьяна Казакова, — заедно с народа строим комунизма. Да чувствуваш това е прекрасно. Нали? Всичко става така постижимо и близко. Всяка мечта.“

И Казакова, и Арсенов са живи съветски хора, които не можеш да не обикнеш с цялата си душа

Старият заслужил лекар Арсенов (нар. артист на РСФСР — Г. Белов) е жива история на извършеното от съветската власт преобразяване на съветското село. На „голото място“, което той заварва преди половин век, днес са създадени богати села, колхоза, снабдени с висока техника, пред очите му се осъществява великият план за преобразяване на природата. От холерните и тифни епидемии в някогашните земства и помен не е останало. Пълнокръвен, свободен, радостен и богат е животът на колхозниците.

Отдал целия си живот за здравеопазването на своя народ, безпартиен болшевик, Арсенов отблизо е подпомагал социалистическото строителство не само като лекар, но и като общественик.

„Не забравяйте още едно, млади човече — съветства той Казакова, — нашата задача не е само да лекуваме, ние сме длъжни да участвуваме в сложния духовен живот на народа. Нали ние с вас сме селската интелигенция.“ Човек с извънредно чувствителна и отзивчива душа, той гори в своята работа. Нито веднъж в своята половин-вековна лекарска дейност Арсенов не е отказал помощ на болен.

Той се отнася строго и дори сурово към младия лекар Тьомкин, който се оказва човек студен, себелюбив, бездееен. Съсредоточено и с любов Г. Белов, познат от филма „Мичурин“, изгражда човечния и сърдечен образ на стария Арсенов, образ, близък и до някои наши честни, любещи своя народ лекари в миналото.

Татьяна Казакова (нар. артистка на СССР Тамара Макарова) е типичен представител на новото поколение съветски лекари. Тя отива на село по собствено желание, с готовност да отдаде всичките си знания на своя народ. На нея са присъщи чертите на новия съветски човек: твърд характер, целеустременост, преданост към работата, непрекъснат стремеж към усъвършенстване.

„Аз много искам да овладя диагностиката и да стана добър, истински лекар“ — казва тя. И не можеш да не повярваш, че тя действително ще стане добър лекар.

С голяма действена сила е показано единството на болничния колектив във филма. Колективът помага на Казакова в трудните дни на острите отношения с Арсенов. С помощта на колектива лекарят Тьомкин се преобразява и заработва добре.

Филмът е възхвала на благородния труд на селската медицинска интелигенция. Той показва богатите възможности за пълноценна медицинска дейност в отдалечените села и зове медицинската интелигенция там, където се заличават границите между селото и града.



Из филма „Селският лекар“: старият лекар Арсенов (арт. Г. Белов) и неговият млад колега Татьяна Казакова (арт. Тамара Макарова).

ПЪРВЕНЦИ НА ТКЗС

В речта си пред Националната конференция на първенците от ТКЗС, които се състоя на 8 и 9 ноември 1951 г., другарят Вълко Червенков подчерта, че тая конференция свидетелствува за „грамадниа напредък на кооперативното движение, за одържаната, въпреки коварните замисли и опити на враговете да ни попречат, голяма победа на кооперативния, т. е. на социалистическия строй в нашето село... Тя показва, че не само бъдещето принадлежи на трудово-кооперативните земеделски стопанства, но че е тяхно вече и настоящето“.

Да се отрази през екрана най-характерното от тая историческа конференция, да се илюстрират с документални кадри основните мисли в докладите и изказванията на участниците в конференцията, да се отразят огромните успехи в социалистическото преустройство на нашето село и да се очертаят правдиви и ярки образи на изтъкнати герои в кооперативния селски труд — това са задачите, които Студията за хроникално-документални филми трябваше да разреши с един филм за конференцията. Такъв филм е „Първенци на ТКЗС“, създаден от режисьора Румен Григоров, редактори Стефан Харитонов и Милен Гетов, монтажист Вили Румп, музикален оформител Георги Антонов и колектив от десет оператори.

Създателите на „Първенци на ТКЗС“ са направили опит да се откъснат от шаблона. Първите кадри пренасят зрителите не в салона при откриването на конференцията, а при знатния свиневъд Делчо Митов.

Двудневните заседания на тая историческа конференция филмът предава по такъв начин, че зрителят не само слуша най-важното в докладите и изказванията, не само слуша и вижда участниците в конференцията, но до голяма степен вижда и това, за което се говори в докладите и изказванията.

Първата част от филма е по доклада на ми-

За нас филмът е извънредно актуален. Понастоящем нашето селско здравеопазване се преустройва по примера на съветското. Колективицията на селското стопанство изисква нови, по-висши форми на медицинска организация в селото. За малко повече от една година в сто наши села бяха обзаведени и започнаха да функционират спретнати селски болници. Преустройва се и създадени на медицинските работници у нас.

Прекрасният пример на съветската медицинска младеж вдъхновява новото поколение наши лекари за всеотдайна служба на народа. Десетки и стотици новозавършили лекари и зъболекари у нас, като Татяна Казакова, получават направление за работа в селото. По собствено желание, движени от патриотични подбуди, младите лекари отиват в отдалечените краища на нашата родина. Денем и нощем те са не само на своя професионален пост, а и активно участват в „сложния духовен живот“ на нашия народ. Има у нас и Арсеновци — стари, прекрасни лекари, отдали целия си живот в борба за здравето и щастливото бъдеще на народа! Трябва само да се съжалява, че за тези хора никой у нас още нищо не разказва.

За съжаление има още твърде много буржоазно-капиталистически остатъци в съзнанието на някои наши лекари. Филмът безспорно ще помогне по-бързо да се преодолеят тези остатъци.

„Селският лекар“ показва как трябва да се служи на народа. Необходимо е той да бъде използван пълноценно за превъзпитанието на медицинските работници у нас. В цялата страна безспорно трябва да се проведат задълбочени обсъждания на филма.

Нека се надяваме, че примерът на Казакова и Арсенов, показан с такава майсторство от режисьора С. Герасимов и даровития негов колектив, ще създаде стотици техни последователи сред нашите лекари и ще насочи вниманието на нашата общественост към скромните пионери на нашето социалистическо селско здравеопазване.

Д-р К. Г. ГАРГОВ

нистър на земеделието д-р Никола Стоилов. Пред очите на зрителя минават отпечатаните в ежедневните вестници исторически документи — постановленията на ЦК на БКП и Министерския съвет, речите и докладите на безсмъртния Георги Димитров и на продължителя на димитровското дело другаря Вълко Червенков, които очертаха пътя за изграждането, развитието и организационно-стопанското и политическо укрепване на ТКЗС. Светлите точки на нашите ТКЗС трепкат все по-нагъсто върху картата на родината — половината обработваема площ и повече от половината селски стопани вече са се включили в ТКЗС.

Но без всеотдайната безкористна помощ на братския Съветски съюз ние не бихме могли да постигнем тия забележителни успехи на кооперативния, на социалистическия строй в нашето селско стопанство. И във филма убедително е показана огромната подкрепа, която съветската страна ни оказва, за да изведем нашето довчерашно дребно, разпокъсано, примитивно селско стопанство към едрото социалистическо организирано стопанство, с първокласна техника и висока продуктивност. Зрителят вижда не само прекрасните съветски машини, но и живи съветски хора — знатни майстори на високи добиви в колхозите, именити съветски професори, опитни ръководители на колхози, совхози и МТС, дошли в нашата страна, за да ни предадат своя богат опит.

„Сърцевината на одържаната победа са израсналите и бурно растящи нови хора на труда в земеделието и животновъдството“ — каза в речта си пред конференцията другарят Вълко Червенков. Тия нови хора — „скромните, но упорити и съзнаващи своята сила хора на делото, беззаветно предани на социалистическата държава, с хазайски общонароден поглед, хора, за които кооперативният строй е родна майка, тяхна плът и кръв“ (В. Червенков) — тия нови хора филмът показва не само на трибуната в конференцията, но и в моменти от ежедневната им работа на село.

Във филма са предадени пасажи от речта на другаря Червенков, които зрителят слуша записани на магнетофонна лента — слуша живото слово на любимия ръководител на Партията и на целия наш народ.

Документалният филм „Първенци на ТКЗС“ не е обикновен архивен документ за една историческа конференция — той е радостна възхвала за нашите трудови герои от кооперативното селско стопанство, възторжен показ на досегашните ни успехи и вдъхновения за нови успехи в социалистическото преустройство на селото. За Студията и за неговите създатели филмът „Първенци на ТКЗС“ е радващ успех. Но филмът „Първенци на ТКЗС“ страда и от сериозни слабости, които са могли да бъдат избягнати при по-задълбочена работа от режисьора и останалите творчески работници. Творческите възможности на режисьора д-р. Румен Григоров и на целия колектив дават основание да се очаква значително повече от това, което те са постигнали във филма.

Основно изискване за филм като „Първенци на ТКЗС“ е убедителната правдивост на всеки епизод, на всеки кадър. Има във филма немалоко моменти, където режисьор и оператори не са положили достатъчно грижи в тая насока. Режисьорска грешка е, че свиневъд Делчо Митов и краваря Васил Христов зрителят вижда първо седнали на писалищна маса вместо в тяхната трудова обстановка. Повикването и на двамата е явно „нагласено“, хората са заставени „да играят“, поставени са в неприявна за тях обстановка и това прави тия кадри неубедителни за зрителя. Таква елементи на „нагласа“ (поставянето свинаря на писалищна маса, показването на големи прасенца за новородени, диктуването телеграмата до конференцията и записването ѝ от „секретаря“) намаляват до голяма степен ефекта от прекрасното творческо хрумване за оригинално начало на филма. В противовес на тия несполучливи кадри трябва да се посочат кадрите с овчаря Нино Нинков, звеноводката Иванка Каранешева, повечето от кадрите с трактористката Бонка



Из филма „Първенци на ТКЗС“.

Любенова, птицевъдката Пръвка Георгиева и др. В тях намесата на режисьора не личи, защото от хората е поискано да направят това, което е тяхно привично действие, показано е тяхното неподправено ежедневие.

В епизода с трактористката Бонка Любенова е допуснато сериозно несъответствие между текст и картина. Самата трактористка говори пред конференцията, че при постъпване на смяна трябва да се направи преглед на трактора и прикачните машини, а във филма е допуснато смяната да става почти за миг с едно тържествено ръкопожатие между трактористките от старата и новата смяна.

Слабости има и при поставянето ударение върху най-важното от докладите и изказванията в конференцията. В първата част на филма зрителят почти забравя, че текстът и картините му говорят за доклада на министъра на земеделието д-р. Никола Стоилов. Това би се избягнало лесно, ако между илюстративните кадри за доклада вниманието на зрителя беше връщано още два-три пъти към докладчика или към залата на конференцията.

Ръководната роля на Партията и грижите на Правителството за социалистическото преустройство на селото са подчертани чрез кадрите, в които зрителят вижда отпечатаните във вестниците най-важни партийни и правителствени документи, чрез личното участие на другаря Вълко Червенков, членове на Политбюро на ЦК на БКП и на Правителството в конференцията. Но как ролята на Партията и на Правителството е почувствувана долу, от самите трудещи се селяни — това във филма не е подчертано. А в изказванията на делегатите имаше богат материал в тая насока, който е останал неизползван.

Думите на другаря Червенков, че трябва да се даде широк път за разгръщане силите на жените в ТКЗС, са оставени във филма без отклик сред делегатите. А знайно е, че тия думи бяха посрещнати възторжено не само от всички участници в конференцията, но и от целия наш народ. Естествено беше след тоя пасаж от речта на другаря Червенков да се дадат бурните ръкопожатия на делегатите.

Слабо е застъпен във филма новият пейзаж на нашето село с неговите необгледни кооперативни блокове, с дълбоките бразди, на които краят се не види, с новите построянки в големите стопански дворове — с всичко, което сочи новия облик на социалистически преустройващото се наше село.

Музикалното оформяване на филма не е на нужната висота. Има отделни епизоди с прекрасна музикална илюстрация, която обединява и засилва въздействието от картината и текста. В други епизоди музиката звучи чуждо, не по нашия начин. Филмът „Първенци на ТКЗС“ трябваше да бъде оформен музикално изцяло с наша народностна музика. Музикалното оформяване на нашите хроникално-документални филми все още се недооценява в Студията и на тая недооценка трябва да се сложи край.

Филмът „Първенци на ТКЗС“ въпреки някои свои слабости ще бъде приет топло и сърдечно от нашия кинозрител, особено от селския кинозрител. Като сочи убедително досегашните постижения на кооперативния, на социалистическия строй в нашето село, филмът ще бъде извор на вдъхновение за нови победи по пътя към социализма — пътя към все по-голямо благоденствие и към повече щастие за нашия трудов народ.

ВЕЛЧО ЧАНКОВ
РАШО ШОСЕЛОВ

Творческите работници в Кинематографията за „Утро над родината“

(Продължение от кн. 2)

Изказване на др. Арманд Барух

С допълнението, което др. Яко Молхов направи на първоначалния си доклад, той внесе сериозна корекция в общия тон на доклада си и това му прави чест. Погрешният първоначален тон даде неправилна насока както на разискванията, така и на коментарите върху филма, които се правеха извън тия организирани разисквания. Всички, които се заемат да преценяват работата на нашата кинематография, трябва да не забравят случая с „Тревога“. Всички си спомнят колко ожесточено беше критикуван тоя филм у нас още в първите дни на работа, колко ожесточено беше критикуван и когато излезе на екран. Случи се това, че съветският печат изправи нашия погрешен тон и тогава вече много щедро и много смело някои другари започнаха да хвалят „Тревога“, макар преди това да правеха обратното. Като напомням случая с „Тревога“, аз не мога да се съглася с др. Яко Молхов, който ни препоръча да преценяваме нашите филми със същата мярка, с която преценяваме съветските филми. Ние нямаме десетилетния опит на съветската кинематография, нямаме и не можем изведнъж да създадем нейните опитни кадри, затова нямаме право още първите си филми да мерим с мащаба на съветските филми. Иначе ще се получи това: ние ще бием собствените си произведения, родени с толкова мъки и страдания, а ще излезе съветската критика и отново ще изправя грешките ни. Без да бъдем неоправдано снизходителни, ние трябва да преценяваме нашите филми с оглед на времето и условията, при които те се раждат. И наш дълг е да посочваме както постиженията, така и слабостите си.

Какъв е според мен балансът за „Утро над родината“?

Някои от другарите определиха неправилно и сюжета, и задачата на филма. Задачата на филма беше да покаже как през първите години на народна власт една част от българските младежи, които по различни причини нямаха правилна ориентировка, под влиянието на новите обществени условия намират верния път. Бригадирското движение е фонът, върху който се развива образът на колебаещия се Бобчев, това е обществената среда, която му въздейства. Ако не беше бригадирското движение, можеше да бъде университетът, фабриката и пр. Всяко отклоняване от така определената задача ще доведе до грешки, като например твърдението, че филмът бил филм за бригадирското движение. Сценарият, който мина през толкова перипетии и създаде толкова грижи на автора, е един успех за нас. Сценарият ни позволи да направим един младежки филм с подчертана съвременна тематика. Проблемът за Бобчев е значителен проблем в нашия живот. Погрешно е да мислим, че щом ние сме комунисти, всички младежи са комунисти и бобчевици не съществуват. Проблемът за правилната политическа ориентировка на бобчевици и занаятчици остава пред нашия Димитровски съюз на народната младеж. Това значи, че филмът „Утро над родината“ не засяга никаква периферийна тема, както погрешно твърдят някои другари. Правилно е наистина да насочваме вниманието си преди всичко към основни проблеми, които са дот до нашето обществено развитие, но ние не можем да се откажем и от проблеми като разработения в „Утро над родината“.

Режисьорската работа на другарите Сърчаджиев и Маринович аз считам за задоволителна. Тя им даде възможност да почувствуват известни свои слабости, които при втори филм ще избягнат. Погрешно ще бъде да поставим пред двамата режисьори максимални искания и с оглед на това да ги съдим. Това ще значи да сечем клона, на който стоим.

За пръв път в „Утро над родината“ виждаме актьорски колектив, който е изключително младежки по състав. Ние показахме с този филм, че растящите у нас млади театрални кадри могат успешно да се справят със задачите, които им се поставят. В този смисъл „Утро над родината“ чупи остарялото схващане за театралните кадри у нас, а това не е малка заслуга. В изпълнението на отделни роли можеше и трябваше да се получи повече от това, което видяхме. Образът на Бобчев трябваше да бъде по-обогатен и да се освободи от тая страдалческа, тъмна физиономия, която не е свойствена за един младеж при условията, в които виждаме Бобчев. Характерно за младежта е бързата промяна на настроенията и чувствата и в нашия филм Бобчев трябваше да бъде по-жизнерадостен, особено в последната трета част на филма, където има да се покаже вътрешна пълнота, богатство на чувства и настроение. Главната героиня също в известна степен страда от липсата на тая характерна младежка жизнерадост.

У нас филмът се оказва такъв етап в развитието на нашата музика, който даде възможност на нашите млади композитори да се освободят наведнъж и от символизма, и от романтизма, и от всички други наслоения на старите музикални школи и да минат към реалистично пресъздаване на своето виждане. Пиков в „Тревога“ и Тодор Попов в „Утро над родината“ отбелязаха сериозни постижения в своето развитие към реализма. Доклада на др. Боян Икономов за музиката в „Утро над родината“ считам за правилен. В последната песен от филала на филма има открито съветско влияние. Ние трябва да бъдем за творческото влияние, не за копирането, каквото има в тая песен.

Декорът в „Утро над родината“ не е добър. Редица сцени, които имат важно значение, декоративно не са разрешени добре.

Филмът има и сериозни слабости, които се дължат главно на това, че в организирането на творческата работа на колектива още нямаше достатъчно опит.

Преди да се пристъпи към работа с актьорския състав, необходимо е да се направи сериозна режисьорска експликация както на общата идея на сценария, така и на отделните образи. Безусловно необходимо е да имаме сцена, където да се поставят по-главните сцени от филма, където нашите актьори ще разработват образите, където и за режисьорите, и за целия творчески колектив ще се изясняват всички проблеми и няма да се отива на терен за снимане слепешката.

Сериозна слабост в актьорската игра е липсата на ансамбъл. Повечето от актьорите играят сами за себе си, без необходимата връзка и зависимост с другите участници във филма.

Най-важната слабост на режисьорската работа е неяснотата на основната идея на филма, макар тя да беше още отначало известна на режисьорите. Недостатъчно са подчертани важни моменти в развитието на Бобчев — няма онзи върховен момент, в който Бобчев ще се отвърне, а са поставени други елементи, които не са решителни в неговото развитие.

Слабости има и в сценария. Недобре са очертани образите на положителните герои, което засега е слабост на почти всички сценарии.

В заключение аз считам, че филмът „Утро над родината“ е много сериозно постижение за нашата кинематография. Той ни дава възможност да си направим изводи по няколко посоки: по изясняване на творческите проблеми пред режисьорите в кинематографията; по утвърждаването на филма със съвременна тематика; по идеологическата подготовка на нашите кадри. Основният въпрос, според мен, това е въпросът за идеологическата подготовка на нашите кадри, за

която усилията на всички ни трябва да бъдат непрестанни и на все по-голяма висота.

Накрай трябва да се отбележи, че в кинематографията все още има, макар и те да намаляват, някои анархистически настроения както по отношение работата във филма, така и след излизането на филма на екран. Тия настроения се проявяват дори и след като нашият филм бъде утвърден от такова авторитетно място като съветската кинокритика. Необходими са мерки за сериозно пресичане на тия настроения. Никой не може да прави изкуство, ако той няма самочувствие, опора на неговото творческо виждане. И лоша услуга правят на кинематографията тези другари, които убиват това самочувствие.

Кратко изказване направи др. Георги Трифонов, който застана на становището, че е било неправилно да се прави филм за политически неориентирания Бобчев, а трябвало кинематографията да се насочи към безспорно положителните герои с ясна политическа ориентация.

Изказване на др. Йордан Величков

Основните изводи от „Утро над родината“ трябва да бъдат по въпроса за съвместната режисьорска работа върху филма. Считам, че в това отношение се получи една несполука. Другарят Сърчаджиев не успя да проведе цялостно своето политическо виждане и редица моменти във филма все още носят остаряло, не наше, западняшко-буржоазно разбиране, което вероятно е дошло от работата на втория режисьор др. Маринович. Познавам работата върху филма до началото на снимачния период и знам, че по настояване на др. Маринович диалогът на места бе изменен, вмъкнат бе в него жаргон, срещу което авторът на сценария се бори, но не можа напълно да успее. Това стана причина да се развалят някои важни и ценни моменти от филма (сцената на трудовия обект, когато турчето казва „другарко мадам“, първата среща на Бобчев с момчетата от бригадата и др.). Режисьорът др. Сърчаджиев не е вложил достатъчно своя опит при работата.

Подборът на актьорите също не е напълно сполучлив. Това важи за актьорите, особено за главната героиня Надя, за майката на Бобчев и др.

Въпреки посочените от мен несполуки аз мисля, че практиката да работят заедно филмов и театрален режисьор е добра и трябва да бъде продължена.

Изказване на др. Стоян Христов

Странно е, че докладчикът др. Яко Молхов, който е член на сценарната комисия, не е видял навреме грешките на филма, а чак след завършването му така сериозно и задълбочено се зае да го разкритикува.

Макар че бригадирското движение си отиде в историята, нашият филм бе завършен сполучливо като един добър филм. В „Утро над родината“ няма мащаба на „Тревога“, няма тия масови сцени, няма изобщо възможности за пълно разгръщане силите на режисьорите. Това се дължи на сценарни слабости, които режисьорите не са могли и не са били длъжни да изправят.

Но в сравнение с „Тревога“ новият филм има и сериозни постижения, с които го превъзхожда. Това е актьорската игра. При сериозните слабости на сценария това трябва да се отчете като постижение на двамата режисьори. Неубедителна и сценарно слаба е например сцената с нелегал-

ната нощна работа, но в нея режисьорите имат големи постижения, особено в сцената, когато момичетата искат да се подобрят със своята командирка.

Личи си във филма и вещата работа на монтажиста Най-ценното в монтажа е динамиката.

Изказване на др. Богомил Нонев

При обсъждането на филма „Утро над родината“ бе поставен въпросът за положителния герой, който е един от най-важните проблеми за социалистическия реализъм. Някои другари смятат, че „Утро над родината“ разрешава въпроса за положителния герой. В никакъв случай ние не можем да гледаме на Бобчев, с този класов характер, с това му обществено развитие, не можем да гледаме на него като на положителен герой. Можем да гледаме на него като на един положителен образ, който в даден момент в обществения живот израства до степента на положителния герой, но общо взето Бобчев не е и не може да бъде положителен герой. Положителният герой според социалистическия реализъм е движещата сила в развитието на нашето общество — това е комунизмът.

Несигурността на нашите теоретически познания ни води до големи грешки и до такива крайности, както случаят с „Тревога“ — отначало крайно отрицателно отношение, особено към режисьора. Да вземем нашия теоретичен орган сп. „Кино“ — статията на др. Николай Стайков. В статията личи несигурност и оттам тя е крайно дълга, усложнена, неясна. Ненужно в статията се разсъждава дали образът на Бобчев е типичен или не. На въпроса, защо Бобчев е трябвало да извърши подвига, се отговаря, че Бобчев крие известни възможности за развитие. Това значи, че другите образи не подлежат на развитие. Има и други грешки и неясноти. Авторът на статията твърди, че на актьорите е дадена широка възможност за оформяне на образите, а аз считам, че им са предоставени малки възможности за индивидуално изразяване.

Считам, че е неуместно да се прави сравнение между „Утро над родината“ и „Тревога“. Това са два разножанрови филма, с различни проблеми, отразяват две различни епохи и всяко сравнение е механично, нелогично. Особено характерна в това отношение е статията на др. Павел Вежинов в сп. „Септември“. В тая статия авторът издига режисьорската игра на „горен етап“, снимачната работа на „особена висота“, сценария на „изключителен етап“. Неправилно е да убеждаваме създателите на филма, че грешки и слабости нямат, когато те сами си посочват грешките.

„Утро над родината“ е безспорно един успех за нашата кинематография. Гледах филма, възлунува те. Интересно поставени проблеми, добре разрешен основният проблем, добре са разрешени отделните моменти — ирежисьорски, и актьорски. Оценката ни не може да бъде друга освен положителна. Но когато говорим за положителните страни на едно художествено произведение, ние трябва точно да посочим кое е положителното, без да си служим с общи фрази. По същия начин трябва конкретно да посочваме и кое е слабост. Изключително висок мерник при оценката на нашите филми не трябва да вземаме. Но нашите творчески възможности не са толкова ниски, че да си позволяваме и слаба възискателност.

Режисьорската работа в „Утро над родината“ е под творческите възможности на двамата режисьори. Сценарият също има чувствителни слабости. Неясен е образът на Бобчев — не знаем как е оформен този образ и каква е неговата идеология, която му пречи да се включи в бригадирското движение. По-нататък не виждаме онези елементи, които обуславят развитието му, не виждаме кой връзка от неговата душа е засегната. Нито един от останалите образи не е даден поне в елементарно развитие. Пропуснат е моментът да се развият по-добре отношенията Надя—Бобчев, които играят важна роля в развитието на Бобчев. Диалогът е сух, нехудожествен в дадени моменти. Хората говорят скучно, говорят делнично и на места не умно. Ние не трябва да караме героите да говорят философски, но непременно да говорят умно. Особен недостатък е липсата на емоционална украса на диалога.

За да не повтаряме досегашните си грешки, нужно е да издигнем на по-високо ниво нашата теоретическа и идеологическа подготовка.

Изказване на др. Димитър Велев

Началото на филма е несполучливо и не ни въвежда веднага към времето и мястото на действието, към главните герои. В заседанието на младежкия комитет се правят шегички, които са ненужни с оглед по-нататъшното развитие на действието. Говори се, че трябва да се работи върху Бобчев, но комитетът не решава никой да го покани да се запише в бригадата. Когато Бобчев отива на бригадата, той пак е оставен почти сам — никой не се запознава и сближава с него във влака, никой не му оказва помощ при неговите колебания. Катастрофата с Бобчев (падането му от вагонетката) не е използвано, за да се подчертаят грешките на другарите от бригадата към него и именно оттук да почне процесът на неговото прераждане. Говори се, че трудът играе преобразяваща роля за Бобчев, но освен в сцената с нощната работа трудът никъде не е показан.

Режисьорска грешка е сцената, в която бригадирският командир говори за срещата си с Георги Димитров. Тая сцена трябваше да бъде много по-емоционална, с много по-голям вътрешен пълнеж.

Въпреки посочените слабости филмът има много хубави моменти и общо взето е положително явление в нашата кинематография.

Изказване на др. Захари Жандов

Като обикновен зрител аз харесах филма „Утро над родината“ и считам, че нашият екран има нужда от такива филми. Като филмов работник ще се опитам да направя някои критични бележки, които не променят становището ми, че „Утро над родината“ е един добър филм.

Основните слабости на филма лежат в самия сценарий. Преди всичко тоя филм няма експозиция. Ние не можем да разберем какъв е Бобчев, защо той страда. Той не иска да отиде на бригада, измъчва се от мисълта за това. Но защо? Причината би трябвало да се види в условията на живота му, в семейството, в средата, в хората около него. А ние имаме нещо друго: бащата на Бобчев го насочва правилно; класовата му принадлежност е на човек, който трябва да отиде охотно в бригадата; врагът Велизаров не му е особено близък другар. Завързва се още отначало линията „Бобчев — Велизаров“ и ти се струва, че оттук ще произлезе нещо, а това не става. Бобчев отива в бригадата не под влияние на Велизаров, а поради настояванията на баща си. В целия филм няма убедителните усилия на Велизаров да спечели Бобчев за своята вражеска дейност. Подхвърлянията за лоша храна, за прости командири и пр. при една среща са съвсем недостатъчни в тая насока. Чак в края на филма виждаме Велизаров упорито да воюва за Бобчев. Линията „Надя — Бобчев“ е само загатната и напълно задушена.

Положителните герои не са ярко очертани. Вместо да има двама командири в бригадата, трябваше да бъде показан само един образ, но по-пълнен, по-жив.

Режисьорите и участниците в разискванията подчертаха, че филмът „Утро над родината“ е филм за здравия социалистически труд, който променя не само природата, но и хората. Точно поради това зрителят трябваше да знае какво точно се работи, какво се строи. Вместо това ние виждаме във филма да се работи ту едно, ту друго, ту тук, ту там. Ако още в началото командирът каже, че заминаващите бригадири какво ще строят, ако след пристигането на лагера зрителят можеше да види тоя строеж, ако през цялото действие зрителят виждаше как расте строителният обект — дело на бригадирския труд, той щеше заедно с бригадирите да обикне тоя обект. И когато врагът посяга да разруши язовирната стена, зрителят щеше да тръпне за тая стена, щеше да ненавижда с още по-голяма

сила врага, щеше заедно с Бобчев да преживява борбата за спасяване на стената. Тук можеше да бъде и финалът на филма.

На другарите Сърчаджиев и Маринович предстои да работят нов филм, в който има подобни положения. Моят другарски съвет е да изберат още отначало едно място, върху което ще се развива действието, и да го покажат на зрителя още в самото начало на филма по такъв начин, че зрителят да го обикне, да тръпне за него като за „наша земя“. Този ситуация драматургически ще разреши филма ако бъде прокарана предварително, ясно и точно в целия филм. Липсата на такава ситуация в „Утро над родината“ се дължи не на това, че филмът е сниман на пет различни места, а идва от обстоятелството, че тия снимки от различни места не са могли да дадат обобщаваща представа за едно място, което зрителят да запомни и обикне.

Сценарият на др. Камен Калчев не трябва много да се хвали, защото от това авторът няма да спечели. Сценарият има много слабости. Режисьорите може да са допуснали известни грешки, но все пак те спасиха сценария и направиха филм.

В много пасажии от филма личи монтажното майсторство, чувства се опитната ръка с ножницата. Това другарите режисьори го знаят много добре, защото окончателният филм е малко по-друго от това, което е в работната книга. В известни случаи с монтажа другарите са получили прекрасни резултати, но в други случаи се е получило осакатяване. Филмът трябва да се прави с предварително монтажно виждане, без да става нужда да се разменява после материалът. Типичен пример на неправилен монтаж с различни материали имаме при бригадирския огън и при песента „Партизанин-бригадир“, където са събрани много хубави, но неподходящи за общо свързване кадри.

Подборът на актьорите е сполучлив — бодри, млади хора. В работата с актьорите има значителни постижения, които можеха да бъдат още по-големи, ако др. Сърчаджиев беше работил върху филма със същия жар, с който работи в театъра.

Струва ми се, че другарите режисьори не обичат много да гледат през окуляра на камерата. Лошо е да правят като мен — да вземат камерата и сами да снимат, но другарите режисьори трябва непременно да виждат дали влиза в кадъра това, което те са направили. Така в началните кадри се получават някои извънкадрови разработки на мизансцена. Има движение на някаква маса, обаче не е обхванато цялото движение на масата. Отразено е само част от това, което режисьорът е разработил. Вследствие на това се получава нецелесъобразност. Такова нещо има при тревогата и при спасяването на баража.

В заключение пак трябва да кажа, че казаното от мен не е отричане на филма, а другарско посочване на грешки, които би трябвало да се избягват.

Изказване на др. Нюма Белогорски

Във филма има места, които напълно отговарят на един хроникален и документален филм. Бедата е в това, че другарите режисьори не са успели тези документални кадри да ги свържат драматургически още по-тясно с цялото звучение на филма и се е получило известно откъсване, което чупи малко линията на филма като игрален художествен филм.

Зрителят приема филма различно. Той не се съгласява с мнението на др. Арманд Барух, че филмът бил правен за Бобчев. Масовият зрител приема филма като филм за бригадирското движение и на второ място като филм за Бобчев и бобчевщината.

В своята работа режисьорите и целият колектив са вървели безспорно по пътя на социалистическия реализъм. Има отделни формалистически забегки, известно старание да се показва външна красота, но общо взето филмът е социалистически-реалистичен. Затова и ние го ценим, затова заслужено го оцени и нашата публика.

(Следва)

Системата на Станиславски в киното

(Продължение от кн. 2)

Да се намери онова, което Станиславски нарича външно самочувство на актьора на сцената — това значи трайно да се задържи жизнената връзка на тялото с вътрешния живот на играния образ. Да се изгуби тази връзка — значи да се направи играният образ нереалистичен, фалшив.

В откриването на основните връзки, обуславящи като закони живота поведение на човека, в разработката на методите, с помощта на които може да се възпитава у актьора способността да запазва тези връзки, в уменията да се ползва от тях за намиране на начини за работа над ролята се заключава грандиозната научна методологическа ценност на работата на Станиславски.

Може да се каже, че цялата негова работа беше насочена при последна сметка към създаването на реалистическата пълнота на действието на актьора в образа, както и на живата реалистическа пълнота на развитието на целия спектакъл.

Една от най-важните връзки, които обуславят живота реалистическо поведение на актьора на сцената, е връзката на неговия вътрешен живот с неговия външен израз. Огромното количество от неуспехи, от неочаквани и не винаги разбрани затруднения, е свързано с липсата на разбирането, че между чувството и речта винаги стои жестът.

Жестът може да бъде и неизвършен от човека, да остане потенциален, да съществува като вътрешен жест, само като потребност да се извърши — оная потребност, която предава на речта жива, най-изразителна форма.

Интонацията на речта винаги възниква от жеста — външен или вътрешен.

На мнозина е известно тежкото състояние на актьора, който се мъчи да намери нужната интонация, като се опитва да произнесе думата или фразата по разни начини. И ако някаква интонация при такива случайни опити се покаже на него или на режисьора сполучлива, то актьорът е съвършено неспособен нито да я запомни, нито да я повтори.

За да намерим интонацията, без да се опираме на случайността, необходимо е непременно да я търсим в общата връзка — чувството, жеста, речта. Този неразделим в живота комплекс не трябва да се започва от актьора формално, а да се усвоява като пълноценна реална постъпка. Само при това условие нещо от играния образ, което актьорът е намерил в живота, ще стане част от живота поведение, а не разложена по аналитически път верига от отделни действия, механически свързани чрез формалната памет.

Пътят, който води към намирането и укрепването на тези преки връзки, обуславящи неразривността, естествената закономерност на реда, мисъл, чувство, жест, реч, това е пътят на реалистическото изкуство, той води настрана от обикновените формалистически построения и измислици.

Разбирането на дълбоката връзка на жеста с речта се среща не само в практиката на театралната игра.

Интересно е например да се припомни изказването на А. Н. Толстой, който не е могъл да почувства живата реч на своя персонаж, докато не намери по пътя на въображението външния или вътрешен жест на своя герой.

„В човека аз се старая да видя жеста — разказва Толстой в статията „Как ние пишем“, — който характеризира неговото душевно състояние, и този жест именно ми подсказва *глагола*, за да

се даде движението, разкривашо психологията.“

В статията „Към младите писатели“ А. Н. Толстой пише: „Човешката реч е завършък на сложен духовен и физически процес. В мозъка и в тялото на човека се движи непрекъснат поток от емоции, чувства и идеи и идващите след тях физически движения. Човек непрекъснато жестикулира, не вземайки това в грубия смисъл на думата. Понякога жестът е само неосъществено или съдържано *желание* за жест. Но жестът винаги трябва да бъде предусетен (от художника) като резултат на душевно движение.“

Ако се обърнем също към творчеството на нашите велики писатели, особено на Л. Н. Толстой, то у героите на техните произведения винаги може да се открие жестът и при това именно характерният жест. Достатъчно е да си припомним макар безбройното количество малки персонажи във „Война и мир“, където всеки от тях е обрисуван от гениалния автор в задължителна връзка с характерен, остро запомнящ се жест.

Ако режисьорът успее да насочи актьора към намирането на правдиво чувство, ще се откликват верните и правдиви контури на жеста. Ако актьорът в своите търсения съумее да намери или режисьорът съумее да му подсказе верен, съответстващ на въображаемия образ жест — ще се откликне чувството.

Във всички свои упражнения, във всички части на системата Станиславски се стремеше да не откъсва едно от друго мисълта, чувството, жеста и речта. Когато всичко е свързано заедно, само тогава едното пробужда другото и само тогава създаването на реалистичния образ ще върви успешно. Това, което аз определях като широко понятие на жеста, се включва в онова, което Станиславски подразбираше под термина „физическо действие“ като негова неотделима част, непосредствено и на първо място свързана с вътрешния свят на актьора, с неговото преживяване на ролята.

Актьорът, както и всеки човек в реалния живот, не само чувства и мисли, не само изразява своите мисли и чувства в жестове, не само говори, но и действа в прекия смисъл на тази дума, разрешавайки конкретни физически задачи, изникващи пред него в живо развиващото се действие на пиесата.

Органическата връзка между чувството и жеста се продължава и по-нататък, обхващайки не само речта, но и всички движения на актьора.

Жестът и речта, без да разкъсват своята връзка, някак си се вливат в общия комплекс, който може да се нарече поведение на актьора на сцената. Именно реално съществуващото единство на този комплекс доведе Станиславски до съвършено правилното и плодотворно утвърждаване на огромното значение на работата над физическите действия на актьора при създаването на цялостния, реалистически живия образ.

Когато Станиславски, прилагайки особено начин за възпитанието на актьора, изискваше той да може да съумее да изиграе всеки откъс от ролята, поставяйки и разрешавайки при това изключително задачите за физическо действие, това изглеждаше парадоксално. Обаче това изискване се основаваше на най-дълбоко разбиране на реалната природа на човешкото поведение в живота.

Ако тези положения на Станиславски се разпрострат върху кинематографа, ще се окаже, че целият период на немия кинематограф е бил по същество разработка и развитие на школата

за актьорска игра, свързана с търсенията на правда във физическото действие. В този смисъл периодът на немия кино даде всичко основно и необходимо за по-нататъшните етапи на развитие, когато в кинематографа дойде звукът, а заедно с него — и живата човешка реч.

Комплексът „чувство — физическо действие“ (включващо в себе си и жеста), слял се в звуковото кино с речта, разкри нови, безгранични възможности за растежа и развитието на реалистическото изкуство.

Физическото действие на актьора, свързано с неговото преживяване и пораждащо точна, правдива интонация на речта, трябваше да стане основа на съвместната работа на актьора и режисьора в звуковия кинематограф.

Цялата моя работа с говорещия актьор, нашите съвместни търсения за неговото живо поведение, т. е. за реалистичността на неговата игра, потвърдиха, че именно жестът, т. е. първичното физическо движение, родено непосредствено от емоцията, е оная област, в която техниката на актьора особено трябва да се усъвършенствува.

Веднъж намерената връзка между чувството и жеста изведнъж открива пред актьора и режисьора плодотворния път за работа. Тази връзка запазва необходимата за актьора свобода, доброто самочувство и най-после живота, реалистическо поведение в цялата роля. Необходимо е само да се съхранява в паметта не отделно намереното чувство, а да се поддържа постоянно съществуването на живата връзка между тях, между жеста и речта.

Външният облик на актьора, неговата мимика, движенията могат да бъдат доведени до всякакви, най-ярки форми на външната изразност, понякога изисквани от условията на театралната сцена, но те ще бъдат правдиви само в този случай, ако нито за секунда не се откъснат от пораждащото ги чувство.

Аз разбрах онова, което ме плашеше в играта на театралните актьори, непринадлежащи към школата на Станиславски. Театрализираният жест у тях беше по-силен от чувството, а в най-тежките случаи веднъж намереният и превърнал се в лампа жест просто се лишаваше от каквато и да било връзка с чувството.

Школата на Станиславски при никакви условия не допуска такава лоша „театрализация“, не допуска изразния жест да премине в ефектна поза на живата реч — в декламация с чисто формалистически „подчертавания“.

Задача на Станиславски през последните ста дин в работата над ролята, когато актьорът трябва да премине на голяма сцена, предполагаща голям брой отдалечени от актьора зрители, винаги се явяваше запазването на реалистическата връзка на чувството, движението и речта. При преминаването на репетицията на голяма сцена Станиславски непременно намираше границите, в които актьорът, оставяйки видим и достигащ до далечния зритель, заедно с това не откъсва преживяването чувство от външното му изразяване.

В изкуството на кинематографа съществува особена възможност, която позволява на актьора да доведе жеста до пределна съдържаност. Върно откритото чувство може да се отлее в съдържан, икономичен жест, който именно благодарение на тази съдържаност става особено изразителен.

Условията на голямата зрителна зала заставят театралния актьор да отпусне задържащата воля, за да може да стане достатъчно изразителен. Условията на киноснимката са такива, че актьорът може да се държи към зрителя така, както той би се държал, беседвайки с човек, който е до него. Киноактьорът може да предостави на зрителя възможността да го наблюдава, грижейки се само да бъде искрен, жив в своето поведение и не мислейки, че е нужно да направи нещо по-ярко, по-силно, само за да бъде видян или чул. Но същата особеност изисква от киноактьора огромно внимание към пълната правда на най-тънките външни изрази на неговото вътрешно състояние.

В основата на драмата или на сценария винаги лежи някакво жизнено явление, което се разкрива във формата на борба. Тази борба се дава винаги в най-изразителни форми на представление.

За да стане театрално или кинематографическо зрелище, всяко движение на мисълта и чувството трябва да бъде доведено до неговия възможен най-пълнен и най-ярък видим отвън израз. Всяка мисъл и чувство на персонажа непременно

трябва да го приведат към физическо действие. Речта, изразяваща съдържанието на мисълта, трябва органически да се слива с физическото действие. Такъв е законът на всяко сценическо или кинематографно представление.

По този начин физическото действие може и трябва да се смята за най-важен, а в повечето случаи и решаващ елемент, с който от самото начало трябва да се занимават актьорът и режисьорът.

В живота физическото действие е неизбежно целеустремено. В него винаги има конкретна задача, която принадлежи на мисълта на действащото лице, на неговото желание, воля.

Всяко физическо действие неизбежно се оценява от чувството. Жестът непосредствено и органически свързан, както вече казах, с емоцията, един вид служи за мост от емоцията към речта и постъпката.

Бих казал, че именно в търсенето на правда във физическото действие може последователно да се разреши целият комплекс от задачи, които стоят пред актьора и режисьора в тяхната работа над сценическото или екранно въздействие на образа.

При дълбоко промислено разработено физическо поведение на актьора речта, изразяваща мисълта, идва вече с живата интонация, родена от жеста, окончателно завършвайки играта на актьора в цялата нейна жива характерност.

Ето защо Станиславски отдели такова изключително внимание именно на физическото действие като на изходен момент в работата на актьора над усвояването на ролята.

В своя творчески опит често ми се случваше да се сблъскам с непосредствени практически потвърждения на тези установки. Един от твърде убедителните примери в този план представлява за мен цялата работа над образа на Суворов. Стигналите до нас спомени на съвременниците рисуват Суворов преди всичко като човек на живата, непрестанна дейност, която му е оставяла много малко време за физически покой. Когато трябваше да се запозная с откъслеците от речи на Суворов, запазени за нас от неговите съвременници, той изникна в моето въображение с жив, енергичен жест и в поривисти движения, неотделими от своеобразната форма на неговата реч. Ето пример от точно записана негова фраза, която определя задачата на всеки войник през учение и бой: „Избери си герой! Следвай го! Стигни го! Надмни го! Слава на теб!“ Ясната образност на езика довежда тук отвлечената мисъл до конкретни зрителни представи, а отривистата реч органически съответствува на пълнотата и завършеността на поредицата от задачи. Фразата сякаш е напълнена с физическо движение. Динамиката на Суворовската реч принадлежи толкова на мисълта, колкото и на чувствения порив на човека, който увелича другите хора в пряко физическо действие. Така командирът се хвърля напред, увеличавайки войниците едновременно със слово и с дело.

Образът на Суворов се очертаваше у мен като образ на човек, външно необикновено изразителен. При това аз твърде отчетливо чувствах, че между неговата мисъл, чувство и постъпки пътят е извънредно кратък. Тази представа за образа на Суворов ми подсказва необходимостта да започна работата с актьора с външната характерност.

Аз помня срещата с Н. Черкасов през времето, когато избирах актьор за ролята на Суворов. В първата среща Черкасов ме поразил със своеобразието на своето поведение. По средата на доста дългия разговор върху сценария, върху образа на Суворов, върху ония изисквания, които предявявах на изпълнителя на неговата роля, Черкасов, на когото нещо от моите изказвания не се хареса, изведнъж решително стана и започна да се сбогува с мен, дори без да обяснява причините за своето внезапно отиване. Можех с голям труд да го задържа буквално пред вратата и да го убедя да продължим нашия разговор. Решителността на извода, който Черкасов бе направил за себе си от моите думи, незабвното превръщане на вътрешното решение в не по-малко решителна, отчетлива физическа постъпка изведнъж ми помогнаха да почувствувам характера на този човек като съпадащ в значителна степен с великопленния темперамент, който е насищал понякога мигновените, но винаги точни действия на великия полководец. Вероятно именно тази внезапна постъпка на Черкасов бе придала сила и убеди-

телност на моите думи, защото нашият преговор в края на краищата стигна до благополучен резултат. Впоследствие аз се убедих, че моят избор беше съвършено правилен.

Цялата работа над ролята на Суворов изведнъж се постави на трайна основа, опирайки се на естествените реални данни на актьора.

Живите спомени на съвременниците, възпроизвеждащи характерната отсечена и заедно с това докрай точна реч на Суворов, леко възкръсваха в жива форма, свързани с намерената характерност на неговите физически движения.

Мимиката на Черкасов — от усмивката до гнева, неговите жестове — от ръката, която изпраща войските срещу неприятеля, до ръката, която поглажда кучето в сцената, изразяваща годините на изгнание, свободно се очертаваха в рисунк, който в общите си линии органически възникна в първите търсения на такива на пръв поглед общи характерни особености на физическото поведение на човека, каквото е походката.

Цялата първична работа над образа на Суворов, опираща се на присъщите на актьора физически данни, в началния период беше сведена до работа над жеста, който трябваше да стане за него абсолютно органически.

Всеки път, започвайки работа с актьора над бъдещия образ, аз винаги ясно си представях, че ако не напирам в този въображаем, засега още строящ се образ характерните моменти на поведението — такива, като походката, начина на сядане, на стоене и онова, което в обществото се нарича „начин на държане“, — никога няма да ми се удаде да стигна до живото поведение на актьора в образа.

В тези търсения се налага да имаш работа преди всичко с уменията ясно да си въобразиш биографията на човека, изобразяван в пиесата или картината. Неговите дълбоко вкоренени професионални навики играят тук винаги решаваща роля и ако ти се удаде да ги схванеш, то това по правило довежда винаги до правилни първи ескизни контури на характерното поведение на актьора.

Работата над всеки откъслек от ролята е полезно да се започне с определението на физическите действия благодарение на тяхната конкретност и достъпност за разбиране на актьора. Актьорът по-леко се увелича от физическото действие, по-леко му се доверява и по тоя начин получава първичното почувстване на свободния живот в образа.

Когато физическата задача и свързаното с нея физическо действие върно са намерени по текста на ролята, те стават трайна опора за откриването и развитието на всички изразителни форми на актьорската игра.

Борбата на желанието да се извърши физическото действие с волята, която го задържа от незабвното му извършване, неизбежно поражда у актьора изразния жест, който, както вече се каза, на свой ред украсява словото с израз на интонация.

Една от най-трудните форми на актьорската игра е монологът, речта, която той трябва да произнесе без пряката поддръжка от страна на своите партньори, без онези импулси отвън, които биха могли да му дадат непосредствено усещане на връзката с окръжаващата действителност. В монолог актьорът лесно се откъсва от живото усещане на окръжаващата го реалност от хората, към които е насочена неговата реч. Това откъсване тласка актьора към празна декламация, към думи, които не са отправени към никого, несвързани с нищо освен с неговите вътрешни преживявания. Откъсвайки се от своите партньори и окръжаващата го въображаема действителност, актьорът може да се откъсне и от зрителя.

Често ми се е случвало да се сблъскам с тази трудност в работата на актьора и всеки път ми и помагал настойчивият стремеж да свържа речта на актьора с макар и нереализуемите, но все пак непременно съществуващи потребност и желание да се изпълни някаква физическа задача, свързана с живо движение, с работа на тялото.

Помня, ние работехме над речта на Суворов, отправена към войниците в решителния, преломен момент на нечовешки тежкото преминаване през снежните върхове на Алпите. Сред пределно измъчените войници се надига ропот и се чуват вече отделни гласове, които искат спирание на похода. Суворов отива при войниците с твърдото решение да измени общото настроение. Той се

обръща към тях с дълга реч. Авторът на сценария беше написал текста, взет почти без изменение от възпоменателните материали. Да се произнесе речта, без да се изпадне в чисто риторичен патос, беше много трудно. В първите опити думите на актьора звучаха ту със съзливия сантименталност, ту с изкуствено величие. Ако някои фрази да се и удаваха, те обаче никак не се свързваха в нещо цяло. Съвсем не ни се удаде да получим дълбокото увлечение, което може да създаде непрекъснато нарастване на емоционалното въздействие у актьора.

Очевидно беше недостатъчно само желанието да се убедят войниците още веднъж да направят сили и да преодолеят струващите им се непреодолими препятствия. За актьора, който играеше образа на човек, винаги живеещ с прякото виждане на ясната физическа задача и със стремежа към незабвното й осъществяване, именно тази задача в дадения случай липсваше, нямаше ясно решение, пълна готовност за извършване на конкретната постъпка.

От момента, когато беше намерено това решение, работата веднага тръгна. Решението беше намерено в думите, запазени за нас във войничката легенда: „Е, какво, шом е така — погребете тук нашата бойна слава, но само заедно с мен. Белите си коси на позор няма да отдам. Няма да се предам. Изкопайте ми гроб, тук ме погребете!“

Ние разбрахме, че с тези думи може да бъде свързана пряката физическа задача. На актьора оставаше само да повярва, че гробът за Суворов не е красива фраза, не е риторически обрат, а действителна яма, която войниците веднага по негова заповед трябва да изкопаят, яма, в която той действително ще легне мъртъв, преди да е направил и най-малката отстъпка на страха. Актьорът трябваше да повярва, че гробът, за който той говори, не е условен образ, съпроводен от жест, хвърлен в празното пространство, а че неговото (на гроба) място е тук, нужно е само да направи няколко крачки и да посочи къде е удобно той да се копае...

Ние разбрахме, че именно това решение на Суворов да извърши конкретна постъпка носеше в себе си основното съдържание, което можеше да се изрази с думите: „Вие винаги сте ми вярвали и заедно с вас аз неизменно съм стигал до победа. Сега вие престанете да ми вярвате. Моят живот ви стана ненужен, той и на мен е ненужен.“

Когато актьорът повярва във възможното реално действие, а не само в думите, веднага се появи онова, което ние наричаме ритъм на играта, появи се стремителната походка на човека, взел твърдо решение, обяви се яркият и точен жест, който е далеч от сантименталната развълнуваност и лъжлива величавост.

Всичко, което се каза за значението на работата над физическото действие в съвместната работа на режисьора и актьора над ролята, се свежда по тоя начин към утвърждаването на пълнотата и непрекъснатостта в актьорската игра, в нейната постоянна свързаност както с вътрешния свят на актьора, така и с външните обстоятелства. Стремекът за създаване и запазване на тази цялостност — това е стремежът към реалистичност на играта, към съвпадане с непрекъснатостта и взаимозависимостта на всички страни от поведението на човека, които реално съществуват в действителността.

Целостта и непрекъснатостта на движенията трябва да съществуват не само в отделни открити или сцени. Действията на отделните актьори движат създаването от тях образи през цялата пиеса, довеждат съдбата на героите до завършката, който крие в себе си крайната цел на общото движение в развитието на пиесата или картината и окончателната формулировка на вложените в тях идеи.

Да се добие целеустременост и непрекъснатост на това общо движение, значи да се направи пиесата реалистична, да стане тя върно отражение на живите процеси в действителността. В общото целеустремено движение на действието в пиесата или картината за всеки актьор трябва да съществува неговата лична, основно воледа цел, до която той стига в края на пиесата. Стремекът на неговата воля, който се среща с обстоятелствата на окръжаващата го среда, ту помагачи му, ту препятстващи за достигането на крайната цел, обуславят онова, което Станиславски нарече „сквозно“ действие на актьора в пиесата.

(С л е в а)

ФИЛМЪТ В УСЛУГА НА ТИТОВСКОТО МРАКОБЕСНИЧЕСТВО

Нашата любима родина Югославия, страна, позната с природните си богатства, с красотата, си и със славната история на свободолюбивите югославски народи, е превърната в роб на американско-английските империалисти. Титовската банда от шпиони и убийци, която подло заби нож в гърба на нашите народи, предаде Югославия изцяло в плен на задокеанските хищници и от ден на ден върши все по-големи престъпления и предателства спрямо нашите народи.

В своята противонародна, мракобесническа политика титовци широко използват американския филм. С това отровно оръжие титовци напразно се опитват да убият борческия дух на нашите хора, да ги превърнат в гангстери и ковбои, да направят от тях пушечно месо за война на Балканите, да ги впримчат в

плановите си за разпалване на нов световен пожар, към който стръвно се стремят американските империалисти. До каква степен реакционният американски филм, който най-добре приляга за постигането на тия задачи, е завладял вече югославските екрани, може да се види от следните статистически данни.

Само през декември 1951 г. в Белград и Земун, където работят 20 кина, 60 американски филма имат 225 прожекции, 6 френски филма — 71 прожекции, 3 италиански — 27 прожекции, 4 западногермански — 45 прожекции. Проектирани са също два австрийски и съвсем на опашката — един титовски филм. А ето статистическите данни за прожекциите на американските филми през 1951 година в няколко по-големи градове:

Град	Брой кина	Брой филми	Брой на прожекциите с американски филми	Брой на всички прожекции в страната	Процент на американските филми
Белград	16	432	13140	17520	75 %
Земун	4	72	2190	4380	50 %
Скопие	5	108	3195	5380	59,28 %
Сараево	9	252	7665	9855	77,77 %
Нови Сад	6	144	4350	6570	66,15 %
Сплит	4	108	3195	5375	59,29 %

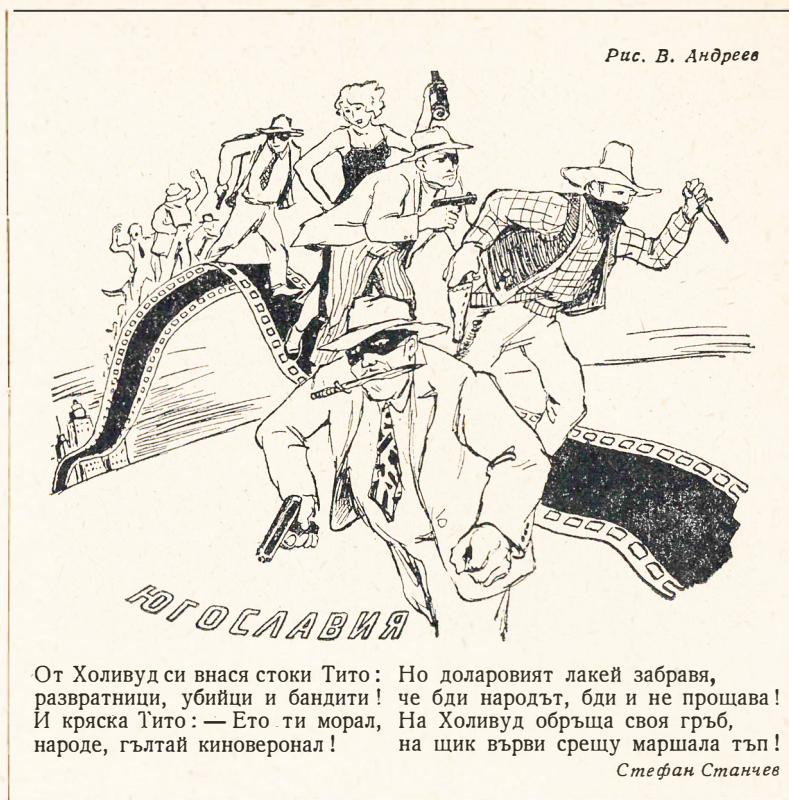
Самата „критика“ на американските филми от титовските „културтрегери“ ни дава възможност да разберем характера на тези филми. Притиснати от негодуванието на неотровените от американска и титофашистка пропаганда зрители, титовските вестници са принудени да си дават вид, че критикуват някогаша американския филмов боклук. Но това те правят по такъв начин, че личат усилията им все пак да заблудят зрителя и да оправдаят американските си господари, като популяризират прословутия „американски начин на живот“. Така вестникът на титовци в Черна Гора „Победа“ в броя си от 1 февруари т. г. пише: „За филма „Всичко за Ева“ чуваме още преди да дойде в нашата страна, че е един добър филм.“ Следват още няколко изтъркани фрази, с които „критикът“ се сили да представи филма в добра светлина, но накрай той е принуден да каже: „Все пак филмът не ни даде съвсем ясен отговор на въпроса, защо Ева Херингтън, която е искала да достигне до славата с лъжи и преструвки, продължава да лъже и след като е постигнала целта си.“ (Наша бележка: Значи на Ева е простено да лъже и мами, докато си постигне целта, но защо, дявол да я вземе, продължава и след това да лъже?!). Като съобщава, че много зрители не могли да дочакат края на филма, злополучният критик се сили да обясни това с обстоятелството, че... диалогът във филма бил много дълъг и запълвал 99 % от метража.

В защитата си на американската „култура“ белградските и загребските титофашистки вестници са наистина по-опитни. Но в техните страници понякога истината лъсва независимо от намеренията и желанията на пролажните им редактори и сътрудници. Така в броя си от 16 януари 1952 г. белградският вечерен вестник „20 октомври“ дава поразителни факти за престъпното развращаващо влияние на американските филми върху младежта. Ето извадки от един репортаж, поместен в тоя брой на вестника:

„... Привличаше я големият град. Какво знаеше тя за живота и откъде почваше за нея големият град? Веднъж се оплаква на своята „хазайка“, лукава и разпусната жена... Оттогава тя все по-често изоставаше от училище. Нейните очи вече не бяха така живи, движенията ѝ престанаха да бъдат така немирни. Само по-често започна да сменява роклите си и множество малки скъпоценни дреболийки възбуждаха въображението на нейните другарки. Прочетох едно писмо до директора на училището. То е тъжна история за обувчаря, приятел на хазайката...“

Под заглавие „Малки подаръци в ученическата чанта“ четем:

„... Тя пък обичаше всяка неделя да идва с различно боядисани коси — боядисани бакрено, черно, оксигенирано бяло, дори лилаво. Познаваше „Безе“, „Ша Ноар“, „Фужер“. В ученическата ѝ чанта



От Холивуд си внася стоки Тито: Но доларовият лакей забравя, развратници, убийци и бандити! че бди народът, бди и не прощава! И кряска Тито: — Ето ти морал, На Холивуд обръща своя гръб, народе, гълтай киноверонал! на шик върви срещу маршала тъп!

Стефан Станчев

вместо книги имаше много и малки, красиви подаръци...“

Под заглавие „С покер и цигари“ четем: „Вчера случайно се отбих при него Дълго чуках, докато ми отвори. Седяха на масата на покер и с цигари. Продължиха спокойно своята работа, без да се смущават ни най-малко от моето влизане, също като ония юнаци на Рене Клер във филма „Мълчанието е злато“, когато кулите падаха на главите им...“

Случайно ли титофашистките бандити тровят югославската младеж с американския боклук? Не, не е случайно. Те биха желали югославската младеж, всички трудещи се в Югославия да бъдат със замъглен поглед, да бъдат в плен на пиянството, разврата, комара и всеки друг порок, за да не спират вниманието си на окръжаващата ги действителност. Американската филмова отрова е част от цялата мракобесническа политика на титовци.

Към американския боклук титовци се мъчат да добавят и свое домашно производство. В титовския филм „Безсмъртна младост“, правен още преди резолюцията на Информбюро, участието на младежта в народоосвободителната борба беше така представено, че зрителите с право се мръщеа ядно. На екрана се показваха разни контета, сунинги и дами с деколтирани рокли, които уж водят нелегална борба срещу немския окупатор. Каква ирония и какво безобразие, като се има предвид действителната борба на работническата и селска трудова младеж! По онова време мнозина можеха да мислят, че се касае до някаква грешка на сценариста или режисьора. Днес за всекиго е ясно, че още тогава американските доларови слуги по указание на оберлакея Тито обмислено са вършили своето мръсно дело. Сега вече съвсем открито титовските филми пригласят на холивудските глупости и се стараят робски да им подражават. И в титовските вестници крещат рекламите за блудкави титовски филми: „Паяци“ — филм на дълбока психологическа любовна драма; „Последен ден“ — нов шпионски филм и т. н., и т. н.

Особено внимание титовци отделят на производството на военноподпалвачески филми. Тито-кулишевският вестник „Нова Македония“ съобщава, че „Вардар-филм“ снима филма „Фросина и нейният син“, за който се закупуват стари български униформи — войнишки и офицерски, български полицейски униформи и др. п. Досегашните сведения за филма показват, че това ще бъде военноподпалвачески филм, насочен специално срещу НР България.

Огромни средства хвърлят титовци и за снимането на военноподпалвачески документални филми. От титовския печат се вижда, че производството на такива документални филми (филми за пристигането на американски генерали и офицери в Югославия, пристигането на американско оръжие в адриатическите пристанища и други подобни) се е увеличило с 221,8 % за сметка на художествени филми.

Цялото титовско филмопроизводство е впрегнато в услуга на мракобесническата фашистка политика, която титовци провеждат под диктовката на господарите си — империалисти. В плен на тая политика са и всички екрани на югославските кинотеатри. Но народите на Югославия няма да позволят дълго да се шири тая предателска политика. Цялата тази титовска папач от продажни сценаристи, режисьори, артисти, критици, рекламмайстори на филмова кал от холивудски тип ще се намерят в близко бъдеще захвърлени на боклука заедно с цялата титофашистка банда от убийци и предатели. И този период на проституиращо доларово „изкуство“ ще остане като едно от ония черни петна, които нашите народи ще изтрият напълно с унищожаването на титовската банда и с връщането на нашата страна в братската общност на свободните народи, защитниците на мира и свободата начело с великия Съветски съюз и народнодемократичните страни.

(Статията е написана специално за сп. „Кино“)

ИЗ ОПИТА НА КИНО-ТЕАТРИТЕ-ПЪРВЕНЦИ

Другарят Богдан Петков, ръководител и оператор на кинотеатър „Просвета“ в с. Богдан, Карловско, получило втора награда за най-добро селско кино с теснолентов апарат през Втория национален преглед, в писмо до редакцията разказва следното за своята работа:

„Читалищното кино в с. Богдан, Карловско, бе открито в началото на 1949 година. Много от нашите селяни се подсмиваха и не вярваха, че ще се намерят кинозрителите всяка седмица. Оказа се, че нашият кинотеатър в скоро време стана културна необходимост за селяните и броят на посетителите постоянно се увеличава. Във Втория национален преглед за най-добро кино ние получихме втора награда за най-добро селско кино с теснолентов апарат.

Как работи киното в с. Богдан и как стигна до тая цена награда?

Аз съм ръководител, и оператор, и билетопродавач, че даже и чистач на киното. Успехът на нашето кино започна, когато поставих работата си на планови начала и реших твърдо, че планът трябва да се изпълнява и никогда да не се допуска неизпълнението му. Това в много случаи не беше лесно. На няколко пъти, особено в началото на работата на нашето кино, не ни се изпращаха навреме филми, понеже не беше уредено изпращането им по пощата, а трябваше да се изпращат само по железниците. Най-близката гара до нашето село отстои на 7 километра. Понеже изпращането на филмите ставаше нередовно, а телефонна връзка с гарата нямаше, налягах се по 4—5 пъти седмично да изминавам тия 7 километра, за да получа очаквания филм. Случваше се да преминавам тоя път в кал и дъжд, в лек и зимни виелици, но нито веднъж не трябваше заплашваните проекции да се провалят. Два пъти съм ходил направо до склада в София да искам филм, а веднъж отидох да върна едно много лошо копие, проектирането на което щеше да изложи престижа и на нашето кино, и на Кинематографията. Като знаех какво значи аз да не получа навреме филма, бързах след последната проекция да го отнеса веднага на гарата, за да го изпратя. Сега се уреди получаването на филми по пощата и това значително облекчи работата.

Сериозни грижи полагам да проагитирам кинопредставленията. Още преди да получа филма, аз почвам пропагандата за него в нашето село и в съседните села. Търся помощта на партийните, отечествено-фронтските, младежките и пионерските организации, на ръководствата на ТКЗС, на българо-съветските дружества. Получавам съм ценна помощ особено от отечественофронтските, младежките и пионерските организации, но е имало случаи и да се пречи с искане на безплатни проекции или с искане да се отмени някоя проекция, за да се направи събиране.

Моята работа ме убеди на практика, че няма добри и лоши сезони, че няма касови и некасови филми — всичко зависи как ще си подредиш работата. Имаше в село такъв случай. Изсила се през лятото проливен дъжд и изгони хората от полето. Порой отвлече мостовите на улицата към киното. За да не се провалят представленията, прехвърлих дървени греди през пороя и по високоговорителите поканих селяните да дойдат на представлението. По тия дървени мостчета минаха 411 кинозрителци за три представления.

През месеците на националния преглед аз проектирах само филми-повторения, без нито един премиерен филм. Въпреки това, въпреки неудобствата да се проектира с теснолентов апарат, летни месеци на кинопрегледа дадоха повече зрители от някои зимни месеци.

Пропагандата в съседните села даде много добри резултати. Село Столетово е на 5—6 км от нашето, но за филма „Синове“ оттам дойдоха 83 души. В кал и слаб дъжд тия хора вървяха 10—12 километра, преминаха през река Стряма и гледаха филма. Такива случаи имаше и от други съседни села. Това ме накара да се замисля: не е ли по-добре вместо десетки хора да идват в нашето село, аз да отида с проекционния апарат при тях. Сега вече така и правя. Поех обещание да обслужвам редовно освен с. Богдан още и селата Московец, Певците, Игнатово, Кърнаре, Столетово, Слатина и с. Христо Данов.

Най-добрата пропаганда за кинотеатъра — това са качествените проекции. Макар и с теснолентов апарат, аз се старая да давам винаги най-качествена проекция. За киноапаратурата се грижа като за своя рожба. До днес кино „Просвета“ не е отлагало представлението поради повреда на апаратурата, макар че през машината ни са минали повече проекции, отколкото през машините на повечето селски кина.

Винаги имам всички по-важни резервни части, лампи, лепило, масло и др. Грамофонната и микрофонната уредба поддържа винаги в изправност, старая се да обогатявам колекцията с нови съветски и български грамофонни плочи.

Сериозна пречка за по-добрата работа на киното е бедността на филмовия фонд за теснолентови апарати. Нашата кинопублика значително израсна, тя предявява вече справедливи искания, които ние не можем да удовлетворим. Така от 1 август 1951 г. до средата на февруари 1952 г. ние сме проектирали само 3—4 кинопрегледа. А хората искат и кинопрегледи, и културни филми, и трикфилми. Понякога получаваме много изхабени копия и публиката с право негодува.

През настоящата година киното в с. Богдан, Карловско, ще трябва да постигне много по-добри резултати от постигнатите досега. Възможности за това има, но ще трябва и отдел „Разпространение“ да проявява по-голяма отзивчивост към работата на селските теснолентови кина, като се погрижи да осигури за тях повече филми и по-качествени копия.

В ПОМОЩ НА НАШИЯ ЗВУКОЗАПИС

По покана на Комитета за кинематография през първите дни на януари т. г. в нашата страна пристигна съветският тонинженер Александър Максимович Бабий. Целта на неговото посещение е да постави на нови начала озвучаването на художествените, научно-популярните и хроникално-документалните филми, като предаде съветския опит и метод на работата на нашите киноработници в тая област.

След основна проверка на тонапаратурите в Централното студио инженер А. Бабий се зае и постави в пълна социалистическа изправност всички звукозаписни апаратури у нас.

Другарят Бабий оказа неocenими помощ при усъвършенстването на нашите млади специалисти-звукооператори, като сам ръководи курса за квалификация на кадрите от звукозаписа. Той оказва ценно съдействие и помощ и при оперативната работа на звукозаписните групи, като сам участва при снимките на терен и в павилионите.

По този начин неговият богат опит, придобит в Киевското киностудио за художествени филми и прекрасен отразен в чистотата на тона във филмите „В мирни дни“, „Тарас Шевченко“ и др., става все повече и повече достояние на нашите работници в тая област.

ОТГОВОР НА ЧИТАТЕЛСКО ПИСМО

По повод на поместената в сп. „Кино“, бр. 8, год. VI статия под заглавие „Георги Кирков“ от Стефан Аврамов в редакцията се получи писмо от др. Милан Михайлов Бачев от с. Червен бряг, Станкедимитровско. Др. Бачев е открил в статията изрази, които създават у читателя исторически невярна представа за основателя на нашата славна Партия Димитър Благоев. Тези изрази са: „По характер Дядо беше мъхаливец. Той дружеше с малинци на партийни хора.“ На тази характеристика за Дядо др. Бачев противопоставя изказвания на наши първи партийни и държавни дейци, от които става съвсем очевидна абсурдността на допуснатата от списанието характеристика за Дядо. Редакцията признава, че е грешила, като е предположила на др. Аврамов поради това, че той пише по лични спомени. Редакцията се е подвела до интимната мисъл на автора на статията да подчертае нещо основно за Дядо — теоретика на Партията, от една страна, и от друга — нещо също така твърде характерно за Кирков — прекрасния трибун. Обаче интимната мисъл на др. Аврамов си е останала интимна мисъл и вместо това чрез неточните си определения той е дал невярна характеристика за Дядо, за съжаление неизправена от нас. Редакцията благодарни на др. Милан М. Бачев и моли читателите да сигнализират за допускните грешките в списанието, за да ни помогнат да ги изправяме навреме и да изостряме своята редакторска бдителност.

ПИСМО ОТ СССР ЗА „ТРЕВОГА“

Българският филм „Тревога“, който премина и по екраните на Съветския съюз, дублиран на руски език, е бил посрещнат с най-жив интерес от съветските зрители. Техният възторг намери ярък израз в много статии, с които съветската кинокри-

тика отбеляза успеха на нашата кинематография и специално на филма „Тревога“ в СССР.

Как съветският кинозрител е почувствувал нашия филм и каква радост е бил за него той, се вижда от писмото на студента Арнолд Веселов от гр. Днепропетровск, изпратено до актьора от Пловдивския народен театър др. Георги Банчев, който в „Тревога“ изпълнява ролята на партизанския командир.

Между другото студентът А. Веселов пише:

„Тия дни аз гледах българския кинофилм „Тревога“. Не ми се иска, а и няма смисъл да Ви говоря за онова огромно впечатление, което остана у съветския зритель и идеята на филма, и неговият сюжет, и постановката, и играта на актьорите.

Особено бях поразен от образа на командира на отряда, който Ви така забележително играете... Аз от името на студентите в нашия минин институт Ви предавам голямото руско „благодаря“ за Вашия голям талант в сложното актьорско изкуство и пожелание за дълъг, плодотворен труд...“

Писмото на съветския студент с интимния си, дружески тон говори с каква вълнуваща радост е бил посрещнат филмът „Тревога“ в СССР. То наистина затрогна и ако ни свързва с многомиллионния съветски зритель, говори за неговата дълбока любов към нашия народ и неговата млада социалистическа култура.

ПАТРИОТИЧЕН ПОЧИН НА СЕЛСКИТЕ КИНО-МЕХАНИЦИ

От началото на настоящата година между селските киномеханици на теснолентови апарати е подет нов патриотичен почин, който ще допринесе много за разширяване на селската киномрежа и за доближаване на киноизкуството до нови хиляди трудещи се селяни. Проекционистите от много кина с теснолентови апарати излизат с доброволни обещания да разширят работата си, като уреждат редовни проекции в още две-три съседни села. По тоя начин с един проекционен апарат ще се обслужва редовно район от три-четири села, в които кинопроекции ще стават не случайно, а по редовна програма. Дирекцията за кинификация при Комитета за кинематография полага грижи за масовизирането на тоя патриотичен почин. В плана на дирекция „Кинификация“ през настоящата година се предвиждат доброволни обещания за обслужване на „малки райони“ да поемат 172 кинооператори, с което киномрежата да обхване нови 350 села. До края на февруари т. г. обещания за обслужване на „малки райони“ са поели 45 селски киномеханици, които ще обслужват нови 165 села.

Като се има предвид, че в страната работят 345 селски кинотеатъра с теснолентови апарати, масовото подемане на почина да се обслужват „малки райони“ ще разшири киномрежата в стотици нови села. В това патриотично движение за разширяване на кинокултурата в нашите села трябва да се включи всеки съзнателен киномеханик, всеки истински родолюбец, който правилно оценява ролята на киното за социалистическото преустройство на нашето село.

Пред Дирекцията за кинификация и Дирекцията за разпространение на филми стои отговорната задача да подпомогнат всячески новото патриотично движение, своевременно да внасят необходимите промени в програмния си план, за да се осигурят с филми киномеханиците, които започват да обслужват повече от едно село и поради това ще трябва да задържат изпратения им филм повече дни. Сериозно трябва да се обмисли и неотложно да се разреши и въпросът за обогатяване филмовия фонд за теснолентовите кина.

КИНОТО В ПОМОЩ НА КРЪЖОЦИТЕ ЗА АГРОТЕХНИЧЕСКИ МИНИМУМ

От първите дни на януари т. г. Министерството на земеделието, изпълнявайки постановлението на Министерския съвет и ЦК на БКП, организира в цялата страна широка мрежа от кръжоци за усвояване на агротехнически минимум. В тия кръжоци се обучават около сто хиляди членове на ТКЗС, които организират волонтерска борба за високи добиви и работят за социалистическото преустройство на нашето село. За осигуряване на материала и за по-лесното му усвояване Министерството на земеделието и Комитетът за кинематография изработиха и провеждат план за специални програми във всички селски

кинотеатри и за всички подвижни кина. В програмите са включени подходящи за всеки район научно-популярни, хроникално-документални и художествени филми, които се проектират извън редовната програма на кината. Проекциите са предначинени преди всичко за кръжочниците, които ще ги посещават задължително, но също така и за всички членове на ТКЗС и за желаещите частни стопани. Изпълнението на тая широка програма за кинопросвета досега се отчита като добро.

НОВИ ФИЛМИ НА ХРОНИКАЛНО-ДОКУМЕНТАЛНАТА СТУДИЯ

В Студията за хроникално-документални филми е завършен документалният филм „Благодарим ти, другарю Сталин“. Филмът отразява изграждането на Димитровград от първите копки до пускането в експлоатация на химическия комбинат „Сталин“ и ТЕЦ „Вълко Червенков“. Работен е под режисурата на Румен Григоров, оператор Жеко Русев, монтажист Катя Петрова, музикално оформление на Георги Антонов, метраж 750 метра.

Завършена е снимачната работа по филмите:

1. „По примера на Левченко и Муханов“ — отразяващ полетия и у нас почин за снижаване себестойността на продукцията при всяка производствена операция. Филмът се работи по сценария на Барух Шамилев. Режисьор — Румен Григоров, оператори — Янко Шахов и Георги Алурков, монтаж — Катя Петрова. Филмът ще бъде дълъг 450 метра.

2. „Депутатът на трудещите се“ — отразяващ строителството на народните съвети и дейността на народните избраници в съветите. Снет по сценарий на Михаил Топалов, режисьор — Януш Вазов, редактор — Жак Шемтов, оператор — Жеко Русев. Филмът ще бъде дълъг 450 метра.

3. „Българският Червен кръст на пост за здравето на народа“ — посветен на дейността на БЧК в областта на санитарната отбрана и здравеопазването на народа. Работи се по сценарий на редактора Хр. Тотев. Оператори — Я. Шахов, К. Кисьов, Елена Попова и Никола Русев, монтажист — Вили Румп. Филмът ще бъде дълъг 350 м и ще се проектира през агитационната седмица на БЧК.

В период на снимачна работа са филмите:

1. „Щастлива младост“ — отразяващ грижите за децата в НР България. Филмът ще бъде проектиран на Международната конференция за защита на децата от цял свят, която ще се състои през м. април т. г. Работи се по сценарий и режисура на Нюма Белогорски. Оператори — Ст. Петров, Ил. Китанов и Г. Алурков, с игрален метраж 450 м.

2. Филм, посветен на 25-годишнината на в. „Работническо дело“, ще бъде дълъг 300 метра.

През второто тримесечие на настоящата година се предвижда да бъде изработен черно-бял и цветен филм за Първи май. Това ще бъде първият цветен филм у нас. През същото тримесечие се проектира изработването на втори цветен филм, посветен на спорта. Също през второто тримесечие ще бъде изработен филмов очерк за миньора-стахановец Тодор Стоичков и филмът „Петиетката за четири години“ — отразяващ патриотичния почин на приятелите и члените работници, които излязоха с призив за завършване на петилетния план в четири години.

НАШАТА СТУДИЯ ЗА ДУБЛИРАНЕ НА ФИЛМИ

При създаването на Дублажната студия през 1951 г. нашата родна кинематография потърси братската помощ на Съветския съюз. Пристигнаха съветските филмови специалисти: режисьорът Фьодор Филипов, тонинженерът Виталий Нестеров и монтажистката Екатерина Карпова. Те вложиха целия свой жар и широки познания за окончателното обзавеждане и поставяне на Студията на социалистически основи. И днес Дублажната студия притежава една от най-добрите творческо-производствени бази на Комитета за кинематография.

Резултат от съвместната работа на нашите киноработници и съветските специалисти е дублирането на съветския художествен филм „Великата сила“, което е голямо постижение на нашата дублажна студия.

След заминаването на съветските специалисти се дублираха съветските художествени филми „Член на правителството“ и „Млада гвардия“ — I и II серия, които скоро ще бъдат пуснати на екран. Студията редовно работи и над озвучаването на съветски културни филми, хрониката „СССР днес“ и мултипликации.

Към края на месец март т. г. Студията започна подготовителна работа по озвучаване на естонския филм „Светлини в Корди“ и на филмите „Пржевальски“ и „Великият гражданин“. Общо през тази година ще се дублират седем игрални филма и доста късометражни филми.

ЦЕНА 50 ЛЕВА