



„КАЛИН ОРЕЛЪТ“ — ПЪРВИЯТ БЪЛГАРСКИ
ДЪРЖАВЕН ИГРАЛЕН ФИЛМ — НА ЕКРАНА.
На снимката: В. Кирков (в ролята на Дим-
чев) и П. Ламбринова (в ролята на Едит)

СЪВЕТСКИЯТ КИНО-РАБОТНИК — АКТИВЕН ОБЩЕСТВЕНИК

От Росен Олянов

На оживени предизборни събрания и съвещания послучай избирането на Върховен съвет на СССР, което ще стане на 12 март т. г., по предприятия, колхози, научно-изследователски институти, навред по цялата съветска страна, при огромен политически подем, се издигат из средите на трудещите се кандидати на сталинския блок на комунистите и безпартийните. С вълнуващо единодушие и въодушевление съветските хора издигат за свой пръв кандидат за депутат във Върховния съвет на СССР великия вожд и учител на трудещите се И. В. Сталин; единодушно се издигат за кандидати верните съратници на другаря Сталин — ръководителите на Болшевишката партия и съветската държава; за кандидати се издигат най-достойните синове и дъщери на съветската родина — стахановците, майсторите на високите добиви в земеделието, учените и хората на изкуствата.

Между десетките кандидати на работниците в областта на изкуството са и известните киноработници: народната артистка Ала Тарасова, лауреат на Сталиновата премия, активна общественичка и пламенна патриотка; народният артист Николай Черкасов — два пъти лауреат на Сталиновата премия, избран два пъти за депутат във Върховния съвет на РСФСР; режисьорът Михаил Чиаурели — лауреат на Сталиновата премия, два пъти избран за депутат във Върховния съвет на СССР; режисьорът Ив. Пирьев, лауреат на Сталиновата премия и др.

Издигането на киноработниците за кандидати за депутати във Върховния съвет на СССР е висока чест за творците на съветското киноизкуство. Това е ново доказателство за всенародната почит и уважение, с които се ползват те всред съветските хора, ново доказателство за това, колко високо съветските хора ценят труда и дарованието на художника-киноработник, как обичат истинското изкуство, изкуството на възвишените комунистически идеи и вдъхновеното майсторство, което помага на Партията да възпитава активни и съзнателни творци на комунизма; с такава всенародна любов и уважение са обградени в своя ежедневен живот десетките и стотици представители на съветското киноизкуство, утвърдили се в течение на редица години като истински съветски патриоти, които безгранично обичат своето социалистическо отечество.

Съветските хора на изкуството, съветските киноработници са неразривно свързани с проблемите на своето съвремие, те са активни участници в обществено-политическия живот на страната, задачите на Болшевишката партия са и техни жизнени задачи. Намирайки се в ежедневна тясна връзка с народа, като обикновени агитатори по квартали, докладчици на събрания, като пропагандисти и участници в управлението на страната, като депутати в републиканските и местни съвети или като обикновени съветници в органите на местното управление, съветските хора на изкуството не само помагат на трудещите се, не само ги учат и възпитават, но и сами обогатяват своя опит: запознават се отблизо с живота на своите зрители — работници, служачи, интелигенция, опознават техните нужди, техните растежи и изисквания. Готвейки се за своите беседи и срещи с хората, занимавайки се с ежедневна обществена работа, съветските киноработници, както и всички работници на изкуството, се опознават все повече и с въпросите на международното положение, като по този начин повишават своя идейно-политически урвен.

Затова, когато съветският киноработник пристъпва към своята работа — към замисъла на сценария, към постановката на филма или към пресъздаване образа на своя герой,



Съветският кинорежисьор М. Чиаурели (вторият отляво надясно в първата редица) на заседание в редовната сесия на Върховния съвет на СССР през м. март 1949 година, като депутат.

той нито за минута не може да се откъсне от историческата действителност, от живите хора, с които той е в ежедневна връзка, от указанията на Партията, която строи нов прекрасен живот за всички съветски хора, Партията, която в лицето на великия вожд Сталин съчетава в себе си мъдростта и опита на десетки поколения и силата на научното предвиждане. Такова изкуство е дълбоко художествено и правдиво народно изкуство и затова народът го възприема и обича. Затова, когато големият кинорежисьор Чиаурели създава величавата епопея на Отечествената война в «Падането на Берлин», той знае какви думи да вложи в устата на своята героиня — учителката Наташа Румянцева, която възторжено говори от трибуната: «Всичко е наше — и стоманата, която ние леем, и машините, които строят от тази стомана. Аз съм щастлива, че живея в такава забележително време.» Затова когато Чиаурели иска да изтъкне единството на Партията с народа, истинската съветска демокрация, той използва простата, но дълбокосмислена фраза, с която Сталин ободрява смутения стоманолепар: «Ние сме си свои хора, ние всичко можем да си кажем един другиму.» Николай Черкасов създаде величавите образи на Ал. Невски, на Ив. Грозни, на възпитателя от Нахимовското училище капитан Левашов и десетки други вълнуващи образи, благодарение на това, че като художник-артист той не се ограничава в тесните рамки на професионалното майсторство, а изучава активно историческата действителност, участва устрдно в обществено-политическия живот, поддържа жива връзка с хората, изпълнява задачите, които му поставя Партията на Ленин-Сталин.

Такива са съветските киноработници — активни и непосредствени участници в ежедневиия живот на великата съветска родина, активни строители на комунизма, пламенни патриоти, безкрайно предани на великото дело на Партията на болшевиките, чийто мъдър кормчия е великият Сталин. Такива са известните на всички артисти, режисьори и сценаристи като Ала Тарасова, Любов Орлова, Павел Кадочников, Владимир Дружников, Борис Чирков, И. Пирьев, Сергей Герасимов, Г. Александров, А. Довженко, П. Павленко, Н. Вирта и десетки други киноработници, чийто имена ни са добре известни от прекрасните и вълнуващи съветски филми, които гледаме на нашите екрани.

Този преден отряд на съветската кинематография е чест и гордост за дълбоко-идейното и правдиво изкуство на братския Съветски съюз, което е така близко и на нашия народ. Примерът на съветските киноработници, от който трябва да се учим постоянно и упорито, задължава и поставя високи изисквания пред нашите млади киноработници в ежедневиия им творческа работа: участие в строителството на социализма и общественния живот на страната, в тесен допир с трудещия се народ, разбирайки и чувствувайки като свое делото на Българската комунистическа партия, която гради щастieto на нашия народ по примера на Съветския съюз.

Писателят и киното

От Александър Щейн

Нека бъде простено на автора повторението на общопознатата истина, но на него му се иска непременно да започне статията си за сътрудничеството между писателя и киното с тезата, че литературният сценарий е идейно-художествената основа на филма. Тая теза не е нова, тя неизменно участва в оценката на такива различни филми по своя художествен жанр, художествен почерк и стил, като «Мичурин» и «Руският въпрос», «Пирогов» и «Среща на Елба», «Повест за истинския човек» и «Сказание за Сибирската земя», «Селската учителка» и «Великият прелом», «Академикът Иван Павлов» и «Падането на Берлин». Радостно е, че тази теза стана истина, потвърдена от самия ход на развитието на светското кино, негов мощен тридесетгодишен извод!

Оставаме учудени, когато си спомним колко схватки трябваше да се изнесат при защитата на такова ясно и просто положение, колко атаки бяха отбити, насочени към това да се излязла писателят от киното, да се понижат и умаловажат значението на сценария като литературно произведение, да се превърне сценарият в някакъв полуфакт, който не изисква за своето създаване нито страст, нито мисъл, нито вдъхновение!

Достатъчно е да припомним тези неестествени и враждебни на духа на социалистическия реализъм твърдения, сега окончателно разобличени, съгласно които сценарият трябва да не бъде нещо повече отколкото скелет на филма, схема, трамплин, от който би «отскачала» творческата фантазия на режисьора, отколкото «повод» за лентата! Достатъчно е да се замислим върху чудовищното значение на твърдението, което приравнява сценария с останалите компоненти на филма, като «опитерия», които излъчват светлина върху киноснимката, или като гримове и перуки, за да стане видима с невъоръжено око една от главните цели на тази «теория»: да се осуети сътрудничеството на писателя с кинематографа, да се създаде непроходима пропаст между тях, да се скара писателят с кинематографа и те да бъдат разделени завинаги. Нима не е очевидно, че такова скарване би било гибелно за светското киноизкуство!

Сътрудничеството между писателя и киноизкуството започна още преди да влезе звукът в кинематографията — то беше отбелязано с раждането на превъзходните неми филми, построени по произведенията на Пушкин, Толстой, Чехов, Горки, Шолохов, Фадеев, Фурманов, Лавренев и други писатели. Това сътрудничество особено укрепна след като екранът заговори и словото стана основният фактор на художественото въздействие на филма. Дойде историческият «Чапаев», който откри нов етап в живота на киноизкуството, — филм, който не би могъл да бъде създаден без книгата на Дмитрий Фурманов. Сценарият на «Чапаев» беше преди всичко пълноценно произведение на драматургията. Дойде «Депутатът от Балтика», филм на отличен режисьорско и актьорско майсторство, и това майсторство не би могло да се разкрие без драматическото изкуство на сценаристите, без висококачествения литературен сценарий. Дойдоха други отлични филми, любими и уважавани от народа, а техните достоинства биха били немислими без пълноценна литературна основа.

През тези години кинодраматургията стана част от общолитературното дело, сега на прозата, поезията, драмата. Партията насочи вниманието на Съюза на съ-

ветските писатели към проблемите на кинодраматургията. Самият факт — поставянето на въпроса за кинодраматургията пред XII пленум на управата на Съюза на съветските писатели, свидетелствуваше за по-нататъшното задълбочаване и разширяване на сътрудничеството на писателите и лейците от кинематографията.

Трябва да се признае, като много радостно, обстоятелството, че напоследък много сценарии са били обсъждани от поети, прозаисти и драматурзи преди постановката. И най-ценното се заключаваше в това, че тези сценарии се разглеждаха преди всичко като нови произведения на литературата, предназначени, обаче, за кинематографията и притежаващи качества, необходими за въплъщението на екрана. Участниците в обсъждането се интересуваха от идеите и образите на сценариите, техния език, художествените достоинства на диалозите, майсторството на построяването на сюжета, стилистиката. Такъв подход към сценария е не само верен, но и единствено възможен. Към сценария трябва да се предявяват не по-малки изисквания, отколкото към романа или към пиесата. Ето защо заслужава да се обсъдят тези писатели, които отиваха в кинематографията на гастрол и си позволяваха да пишат за киноизкуството такива сценарии, че те сами биха плеснали с ръце, ако им се предложи да ги напечатат, да речем, в сборника на избраните им произведения!

А ето П. Павленко печата своя сценарий «Александър Невски» в сборника «Избранное», излязъл в библиотеката на най-добрите произведения на съветската литература, и той има пълно право за това, тъй като сценарият на «Александър Невски» не само послужил за основа на известния филм на С. Айзенщайн, но сам по себе си е пълноправно и пълноценно литературно произведение.

Работата на П. Павленко в киното може да служи за пример на многоценно сътрудничество между писател и кино, сътрудничество, което взаимно оплодотворява двете страни. Съвместната работа на П. Павленко и М. Чинаурели се озаглавява навремето с такъв филм, като «Клетва». Появяването на забележителния филм на нашето време «Падането на Берлин» също се дължи на прекрасното сътворчество на майстора на литературата и майстора на киното.

Приятелството на П. Павленко и М. Чинаурели е пример, но не изключение. Редица забележителни филми от последните години са създадени благодарение на тесния съюз на автора и режисьора. Може да се каже с гордост и задоволство, че броят на сценариите, които работят в киното, се отнася към тази работа с висока вискателност, без която е невъзможно истинското изкуство. В числото на тези, по които сценарии са създадени значителни произведения на киноизкуството, ние виждаме наред с П. Павленко и такива прозаисти, като Н. Вирта, Б. Горбатов, А. Первенцев, Ю. Герман, и такива театрални драматурзи, като Вс. Вишневски, Н. Погодин, С. Михалков, Г. Мдивани, И. Прут, братя Тур, И. Луковски.

Наред с ветераните на кинодраматургията се появиха нови хора, прокарващи нови пътища в нашето киноизкуство. Така, през последните години с особена сила прозвуча гласът на Михаил Папава, който в сценария «Академикът Иван Павлов» реши голяма, смела, наистина новаторска зада-

ча — съедини художественото изображение на кипищата, разностранна натура на Павлов с показването на неговата велика научна дейност, самия научен процес. Така, както в сценария на М. Папава, в «Мичурин» на А. Довженко и в «Пирогов» на Ю. Герман големите характери са разкрити в главното — в службата им на Родината и човека, в прекрасните им деяния, в труда им. Колко безкрайно далечни са от тази принципиална линия на светския биографичен филм, който служи на интересите на комунистическото възпитание на милионите хора, псевдо-биографичните възпроизвеждания на Холивуд, където за угода на долините еснафски вкусове, за угода на империалистическите цели, историческите факти и събития се фалшифицират, истинските биографии се извращават.

Кинематографията на страната на социализма е характерна с многообразието на жанровете и стиловете, с богатството и новостта не само на съдържанието, но и на формата. През следвоенните години ние бяхме свидетели на създаването на нов жанр на кинематографията, в резултат на появяването на които са фиксирани на екрана със средствата на художествения кинематограф историческите страници на Великата Отечествена война. В тези филми са нагледно показани ролята и мощта на сталиновата военно-стратегическа школа, разкрити са героизмът и патриотизмът на светския човек. Става дума за «третия удар» и за двете серии на «Сталинградската битка», които бяха направени по сценариите на А. Первенцев и Н. Вирта. Във филма «Падането на Берлин» по новому, смело, епически се разкрива широко великата тема на нашето време, показват се взаимоотношенията на вождя и народа.

Светската кинематография, създавайки такива епически, мащабни произведения, за които не може и да мисли изродилата се американска кинематография, осъществява историческия мисия на светското изкуство, означаващо крачка напред в художественото развитие на човечеството.

Светската кинодраматургия обогатява и другите жанрове на изкуството. Така, получила широка известност пиеса на Б. Чирсков «Победители» се роди от неговия сценарий на филма «Великият прелом».

Светската кинодраматургия трябва да направи още много нещо. И тук не са отстранени много пречки. Критиците не пишат или почти не пишат за творчеството на кинодраматурзите, нито един сборник от сценарии на един или друг кинодраматург не е излязъл, макар че говорят за необходимостта от такива сборници вече не за първа година.

Литераторите, които работят в киното, обичат и ценят това великолепно изкуство, което разговаря с милионите хора в нашата страна и в чужбина, което позволява да се прекосяват огромни пространства, да се преодолява времето, да се синтезира романът и пиесата, поемата и разказа, да се поставят задачи от всякакъв мащаб, да се действа със словото, с пейзажа, да се появява на просторите на многохилядните събрания.

Но работата не е само в тези, сами по себе си увлекателни, творчески възможности на киноизкуството. Главното се заключава в това, че то е най-важното и най-масовото изкуство, което представява, както каза другарят Сталин, неоценима сила в ръцете на светската власт. Ето защо ми се иска да напомня великата отговорност на литераторите, които работят в киното, и да пожелая по-нататъшен разцвет на ценното сътрудничество на писателите и киноработниците, без което е невъзможен новият велик възход на светската и всяка народно-демократична кинематография.

Падането на БЕРЛИН



Б. Андреев в ролята на Алексей Иванов и М. Ковалева в ролята на Наташа.

1941 година. Ясен летен ден. Просторни съветски поля. Трудещи се, напълно отдадени на творческа работа. Пред зрителите се появява огромен металургичен завод. Филмовата лента ни запознава с работниците от завода, с техния живот, запознава ни със семейството на стоманолеяра-ударник Алексей Иванов, с неговата другарка — учителката Румянцева, с неговите другари. В топли тонове е предадена тая всеобхващаща цъстра картина на благополучието на съветските хора. Те строят пълното щастие за себе си, за своя народ. Следва друга, още по-радостна картина: младият ударник Алексей е извикан в Москва при др. Сталин, той се среща с великия вожд на съветските народи, с членовете на Политбюро на ВКП(б) и всичко това е предадено просто, сърдечно, затрогващо.

Алексей се завръща в завода, където другарите му го посрещат с радост. И изведнъж... рязка промяна. Настъпва войната. Разрушения, пламъци и дим. Но веселите, щастливи и безгрижни лица пълзят вече мрачни сенки, очите са свити, зъбите — стиснати... Войната променя съветските хора. Отечеството ги зове да заменят своите плугове с шмайзери, своите машини с танкове.

Една след друга картините разкриват плановете на хитлеристите да сломят бойната мощ на съветската армия, да внесат паника в нейните редове. Но начело на съветската армия е Сталин. Той ръководи събитията, мъдро и спокойно преценява обстановката, вниква в плановете на хитлеристкото командване, парализира ги. А междувременно фюрерът счаква падането на Москва. Уви, на

празно! Един след друг се сипят ударите над врага. Отечествената война преобразява героите на труда в герои на фронта. Такъв герой е и Алексей Иванов, едно от главните действащи лица във филма. В редовете на победоносната съветска армия, преследвайки безотдых врага, той навлиза в своя скъп край, в своето градче, където намира само разрушения. Алексей радостно пада пред прага на родната си къща — неговата майка, неговата любима Наташа ги няма, те са изчезнали. Плененият при боевете немски офицер му се присмива. Едва съдържайки гневът си, бойците заявяват на хитлеристите, че ще отидат в Берлин и там ще разчистят сметките. Цялата тази сцена е пълна с неописуемо напрежение и динамика. В нея е дадена заръзката на съветския поход към Берлин, показано е съчетаването на личното с общото. Всяка опасност незабавно вдига на крак целия съветски народ. Непосредствената битка за Берлин съставлява втората



И. В. Сталин (М. Геловани) и В. М. Молотов (М. Црах).

част на филма. Пред зрителите се нижат картини от преживяното през годините на войната. Цялата съветска армия е готова да стовари своя последен удар над хитлеристка Германия. Започва битката за Берлин.

Филмът рисува точно и ясно перипетии на боя, героизма на обикновените съветски хора, тяхната вяра в правотата на делото, за което се бият. Това е ярка величествена картина, която завладява зрителите, привлича вниманието им. В същото време филмът ни разкрива и това, което става в райхс-канцеларията, където Хитлер и неговите приближени очакват своя край. В общия тон на целия филм образът на безумеца Хитлер е предаден реалистично, без елементите на сатира. Във филма са предадени измененията в душевното състояние на хитлеристките ръководители — от самоувереността при успехите до отчаянието и жалкото им състояние на страхливци пред гибелния им край. Разкривайки личния живот на боца Алексей Иванов, любовта му към Наташа, и обществения му живот — борбата му за свободата на отечеството — филмът разкрива до каква степен те са тясно свързани, до каква степен е израснало съзнанието на съветския човек за обществен дълг. Тази тясна, неразривна връзка в ча-

стния и обществен живот на съветския човек, неговата любов към родината, го правят могъщ и несъкрушим.

Берлин падна. Под лъчите на майското слънце над Берлин лети мощен самолет. От него слеза Сталин. Вождът е сред народа. Тук се среща и Алексей с Наташа.

Филмът «Падането на Берлин» е величествена епопея за силата, мощта и жизнеспособността на съветския строй. В него чрез метода на социалистическия реализъм се разкрива великият стремеж на съветския народ към мир и готовността му да се бори срещу всички подпалвачи на нов войни. Филмът е пропит с дълбока партийност, топлина, простота и правдивост и с това покорява зрителя.

М. Геловани с рядко проникновение изпълнява ролята на Сталин. Пред зрителя стои безкрайно скъпият и близък образ на най-добрия приятел на народите, великия полководец и стратег, творецът на победата над хитлеризма. Ние го виждаме през всяко време на дения и нощта. Вълнуваме се от непоколебимото му спокойствие и издръжливост в най-критичните моменти, от силата на неговия характер и от безграничната му любов към народа, на когото той отдава всичките си сили, целия си живот.

Борис Андреев от своя страна създава образа на истинския съветски човек, на обикновения боец (в ролята на Алексей) от Великата Отечествена война, с кристално чиста душа и безкрайна любов към родината.

Пълните с живот багри на оцветителите на филма допринасят много за високото му качество. А режисьорското майсторство на М. Чиаурели с този филм стига наистина до пай-високо съвършенство.

Ще завършим с думите на народната артистка на СССР А. Яблочкина: «Филмът «Падането на Берлин» мобилизира цялата армия на борците за мир, вдъхновявани от гения на Сталин.»

Н. Н.



Пред касите на кино „Ударник“ — Москва, където се прожентира филмът.

НАШИТЕ КИНОРАБОТНИЧКИ В БОРБАТА ЗА МИР

«Женският филм» — така мъжете са кръстили късометражния филм, който жените от бригадата «Сергей Герасимов» при «Българска кинематография» работят в чест на 8 март. И в тези две къси думички «женски филм» мъжете влагат голям процент ирония, недоверие и шега — те просто не вярват, че жените ще направят филм. Все пак «женският филм» е събитие за всички отдели. За него се говори, шуми се, спори се — и в лабораториите, и в монтажните, и във филмотеката, навсякъде. Но покрай шегите, спречкванията и разгорещените спорове напредва и работата на жените с «техния» филм, която работа минава «между другото».

В производствения отдел работата е винаги спешна, отговорна, творческа. Новите задачи се поставят всеки ден, събитията следват ежечасно и хрониката трябва да ги отразява като вестник — бързо и вярно — и затова за спокойна работа в «женския филм» не може да се мечтае. Но въпреки тия мъчнотии жените от бригадата-отличник, ръководена от монтажистката-режисьор Блага Лазарова, напредват.

Планът и сценарият на филма са изработени от жени — Блага Лазарова, Виржиния Гунчева и Ала Петрова. Музикален оформител ще бъде Л. Рашева, озвучител — Н. Калпакчиева, а говорител — В. Николова. Работата е разпределена изключително между жени, тук-таме мъже и доброволци помагат и правят леки услуги, но само «тук-таме».

С часове Блага Лазарова развива на навивачката позитивните копия на десетки кино-преглед. На екраните пуска игрални филми и всеки кадър в общ или едър план, който може да бъде използван, тънките пръсти на режисьорката го отделят настрана.

— Това са още само материали за работа — говори тя и гласът ѝ се слива с острия шум на навивачката. Ръцете ѝ сърчно подхващат из кръглите алуминиеви кутии измъкнати из архивата бракувани късове лента или току-що донесени от лабораторията нови снимки.

— Ще снимаме и игрални епизоди — продължава младата жена — и най-после от всички наличен материал ще монтираме филма, ще го монтираме само жени, ще го озвучим също само жени. Филмът наистина ще бъде наш — женски!

В тъмната стаичка на третия етаж на «Г. Генов» Лазарова сама нагласява апарата и на миниатюрния екран преминават първите сцени от филма: спокойни улици, трамваи, движение на хора, играещи в градините деца.

— Светът преди войната — говори в тъмното Мария Константинова от филмотеката, организаторката на филма. Но Лазарова продължава. На белия екран преминават отделни епизоди от познатото близко минало — войната. Самолети, бомби, пожари и смърт. Ужасени майки с мъртви деца на ръце, разрушени домове, разровени улици, опустошени селища — документални снимки или късове от известни съветски игрални филми.

— Нека видят жените какво им готвят подпалвачите на нова война — тихо, но твърдо изговаря някой в тъмнината.

А в това време — сразеният Берлин, победените, унищожени хитлерови знамена и — **Мир!**

«Майките изтриват своите сълзи, загледи в образа на великия вожд, който говори, на Сталин» — така пише в сценария.

— Ще покажем политическата и трудова активност, с която участвуват жените в производството, в изкуството и в цялата ни общественост. Тук ще бъде тъкачката-ударничка, металичката, ентузиазиранияте трактористки с омазаните ръце, скулпторката, общественичката. Ще покажем женския, бодрия, пълнокръвен и пълноценен живот и творчески подем на всички сили в страната — завършва Блага Лазарова.

Навсякъде жените дейно участвуват в изграждането на фронта на мира — могъщата човешка сила, способна да обуздае империалистическите агресивни планове за нова война и нови кръвопролития.

— Нашия филм, в чест на 8 март, на международния ден на жената, в чест на БНЖС, ние ще го изработим също така като принос в борбата за мир, защото ние всички трябва да участвуваме в тази борба.

— Нека видят нашите жени, нека им припомним войната, нека сами решат на кой фронт е истината.

— Та нима жените и майките могат да бъдат въвн от общото дело на цялото прогресивно човечество?

— Не могат.

— Мирът е желан и ние ще се борим за него!

Това мислят и говорят създателките на първия «женски филм» у нас. Това ще бъде наистина принос в борбата за мир, която водим начело с великия СССР срещу подпалвачите на нова война.

Паулина Станчева

Преглед 278

В борбата си за отразяване своевременно, идейно правилно и остро публицистично нашия живот, който се преустройва по пътя на социализма, българската кинохроника е отбелязала нов успех с преглед № 278.

Сравнен с предхождащите го прегледи, № 278 се явява в променена форма: малък брой обекти, нова сюжетна трактовка и качественост на снимката.

Безспорно, за да се достигне до това постижение, важна роля са изиграли насоките, дадени от ръководството на производствения сектор на «Българска кинематография» и критическият анализ, който работниците от кинохрониката са направили на своята досегашна работа. Плод на всичко това се явяват тематично добре подбраните, интересно разработени и снети явно по предварително разработен снимачен оперативен план обекти, поместени в преглед № 278. Трите български обекта, които следват след хрониката от братска Полша, а именно животът в ТКЗС в с. Рибен, Плевенско, занятията в полувисшето училище за механика и оптика в София и фермата-зверозавод на ЦКС в Рила, не носят белезите на бързия, нервно заснет филмов репортаж. И в трите обекта се чувствава, че редактор и оператор са подхождали към обекта подготвено и планово, в резултат на което са получили ценен очерков ефект в своята работа.

Това приковаване на вниманието на зрителя само върху няколко най-важни събития, отразени в кратки, но художествено-стройни и публицистично-ефектни очерци, е вярно избран път, по който българската кинохроника може да се издигне на още по-голяма висота.

Необходимо е обаче да се обърне малко по-голямо внимание и на музикалното илюстриране на прегледа. Наред с изтъкнатите достойнства, преглед 278 носи недостатък на несполучливо музикално илюстриране, което се чувствава особено ясно в обекта от с. Рибен. Романтичната и идилична народна музика е неподходящ фон за дейността на кооператорите от ТКЗС, макар обектът да е «селски»... Този обект изисква динамична, героична музика, отразяваща ритъма на новия социалистически труд в нашето село. Също така неуместно звучи в този обект и военният марш, изпълнен от военна духовна музика, при който вътрешната връзка със съдържанието на снимката е потърсена твърде наивно.

Към усилията за кинематографно подобрене на нашия кинопреглед е необходимо да се прибавят и усилията на музикалните оформители за подобряване музикална илюстрация. Само тогава прегледът ще може да изпълни цялостно своето предназначение.

Ал. Т.



Из преглед № 278: работа по снегозадръжането в ТКЗС в с. Рибен, Плевенско.

САМОДЕЕН ДРАМАТИЧЕН КОЛЕКТИВ ПРИ Д. П. «БЪЛГАРСКА КИНЕМАТОГРАФИЯ»

Народната власт на Отечествения фронт, под ръководството на героичната Българска комунистическа партия, създаде прекрасни условия за издигане на нови самородни кадри в областта на разните изкуства из средите на нашата работническа класа. Самодейните хорови, танцови и театрални колективи на работниците от фабриките, заводите, предприятията и учрежденията са наша гордост.

При д. п. «Българска кинематография» също бе създаден театрален самодеен колектив, който на 25. II. т. г. изнесе премиерата на комичната съветска пиеса «Ден за почивка» от Валентин Катаев.

Интересът към представянето на нашите самодейци беше много голям. Салонът на кинотеатър «Москва» бе препълнен от служители в кинематографията и техни гости. Дирекционният съвет на предприятието присъствува изцяло, присъствуваха и представители на Профсъюза на служителите при културните и обществено-политически учреждения.

Представлението премина при голям успех за самодейците, които под вещото ръководство на режисьора Петър Кючуков представиха много добре пиесата. Публиката бе завладяна още с първите сцени. През цялото време тя се заливаше от смях. Много хубава игра даде Георги Апостолов в ролята на Зайцев. Вера Хитрова пресъздаде прекрасен образ на управителката на почивния дом «Червенушки». Ана Николова, К. Герчев, Ел. Бояджиева, Г. Мартинов, Лаура Бакалова, М. Димитрова, М. Николова, Ст. Борисов и др. дадоха хубава ансамблова игра.

Проблеми на българската кинохроника

От
Юри Арnaudов

Най-важната задача на българската кинохроника е да отразява мобилизиращо събитията в страната. Поставена по този начин, тематиката на българския кинопреглед е подчинена на следния творчески план, съгласно който всяка кинохроника трябва да съдържа: един обект из живота на братските народнодемократични страни, наше остро политически-актуално събитие, обект из живота на българските трудещи се в града, селскостопански, строителен и културен обект, спорт.

След като започнахме да получаваме от СССР хроникалния випуск «СССР-днес», съгласно обекти в българския кинопреглед не се поставят. Това усложнява проблема за българския кинопреглед, защото се нарушава стилът на кинохрониката, намалява се нейната сила и острота. С помощта на съветските обекти ние по-добре разкривахме стоящите пред нас задачи и помагаме на нашия народ да се учи от съветския опит.

Безспорно българската кинохроника отбелязва сериозни успехи в идейното задълбочаване на своето оформяване. Тя не изостава от пулса на живота. На екрана масовият зритель се среща с ударниците, с рационализаторите, с новите хора на младата Народна република. Наршият кинопреглед разяснява новопоставените задачи, призовава младежите в строителните бригади, агитира при всенародни акции и естествено стана активен помощник на Партията и правителството.

Но кинохрониката не трябваше да остане на досегашното си ниво, особено след постановлението на КНИК, което наложи час по-скоро тя да отскочи с ново стъпало нагоре, да продължи своето възходящо развитие. Кинохрониката в една страна, която строи социализъм, не търпи стандарт!

Първата стъпка в това отношение е сюжетното осмисляне на обектите. Какво значи това? След като веднъж е поставена една тема за снимачно реализиране, заснемането не трябва да се превърне в просто документиране на събитие в сбита форма (в къс метраж), но едновременно с това цялостно и с чувство да се отразят всичките особености на темата. Досега почти винаги ние информирахме едностранчиво зрителите, например, че в гр. Х се откриват с подходящо тържество нови работнически жилища или че в село У се открива ново читалище. По този начин много важни и съществени моменти остават извън екрана,

което е равностойно на ограбване на темата. Не е достатъчно да се покаже само откриването на работническите жилища, необходимо е да се покажат и лошите жилищни условия, при които досега са живели трудещите се, които ще обитават новопостроените жилища — конкретно, поименно: ударници, новатори, настаняването им в новите апартаменти, новата обстановка, новият стил на живот и перспективите на този живот въобще, който социализъм разкрива пред всички трудещи се в нашата родина. Не е достатъчно също да се покаже само откриването на новото читалище в село У, а трябва да се покаже и животът, който започва да тече в читалището, посетителите в читалищата, заемането на книги от библиотеката, киното на читалището, театъра. Само така би могло да се покаже новото българско село и неговото социалистическо преобразование. Това са бегли примери, но все пак те до голяма степен разкриват пътя, по който ще трябва да се насочи кинохрониката.

За осъществяване на пълни успехи в тази нова насока, обаче, е необходимо престоитство в организацията на работата в Студията. Преди всичко, необходим е режисьор, който ще освободи оператора от постановъчната работа и ще задълбочи идейно и художествено сюжета. Режисьорът ще трябва да се грижи и за кинематографната форма, в която ще бъде осъществена снимката. Много неща ще трябва да се разкажат, а метражът е малък, затова формата трябва да бъде кинематографично-сбита, преминаванията — остроумни, плавни, неусетни. Режисьорът при хрониката би трябвало да притежава може би чеховски талант, чеховското майсторство на малкия разказ в кинематографията. Това, което Студията за научно-популярни филми ще разкаже в четиристотин метра, ние ще трябва да го разкажем само в четиридесет.

Проблемът на нашия кинопреглед е свързан тясно и с информацията. Сведения за съществуването на евентуални сюжети, за това, което става в нашата страна, ще трябва да се събират не само от официални места и служби. Не са достатъчни и отделни хрумвания на информатора. Необходимо е по-интимно познаване на живота в страната. Но тъй като това не е по силите на един човек, нужно е редакцията на кинохрониката да бъде информирана и по инициатива на отделните политически, стопански и културни институти и от градските и селските народни съвети.

Но преди всичко инициативата за издирване на сюжети е в ръцете на редакцияната колегия. Редакторът е душата на кинохрониката, той живее с нея и всяко нещо, което вижда или узнава, той го пречупва през призмата на кинохрониката. Новата смазка, произведена у нас, с която е гресиран автомобилът, с който той пътува, е вече идея за сюжет.

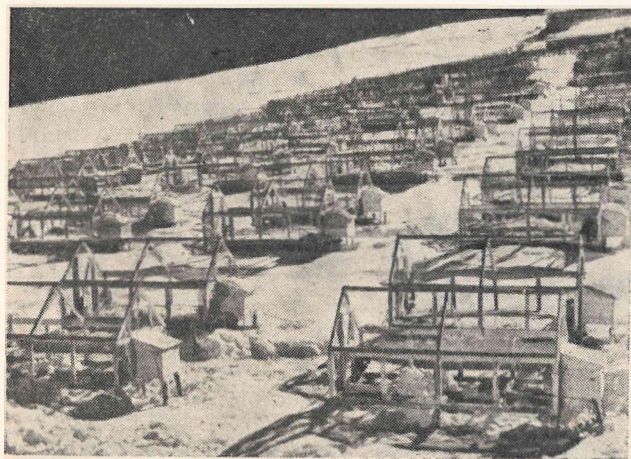
И една друга отговорна задача лежи върху редакцияната колегия — задачата своевременно да се замислят и осъществяват сюжети, свързани с големите исторически дати. Такъв беше случаят например с преглед № 231, който изцяло бе посветен на българската жена и се играеше на 8 март 1949 година по всички екрани с добър успех.

В работата на редакцията на кинохрониката трябва да легне и задачата за филмовите интервюта. Време е да разполагаме с портативна апаратура за директен звукозапис — картина и тон на една лента. Колко много ще увеличи своята сила и политическа целеустременост нашата кинохроника, ако по важните и актуални въпроси даде възможност на трудещите се да узнаят непосредствено, зрительно и слухово, от отговорен ръководящ другар, интересувашите ги сведения. Към това трябва да се прибави и необходимостта коментаторът и музиката да минат на по-високо ниво.

Сложна, извънредно разностранна и трудна е работата на кинооператора в кинохрониката. Неговата работа се различава коренно от работата на оператора в игралния филм, главно по темпото, с което той трябва да разрешава своята творческа задача. Владеещ до съвършенство технологически снимачния процес, може да се каже, че той не трябва и да мисли за него, така както войникът, който стреля по неприятеля, мисли за точния удар, а автоматически пълни и празни пушката. Докато технологията трябва да е в подсъзнанието му, неговото творческо внимание трябва да е напълно съзнателен процес, да е насочено изцяло в събитие, което тече и се движи от независещи от оператора обстоятелства, еднократно и неповторимо. Малък пропуск — и извън филмовата лента остава важен исторически момент!... И никой не ще може и не трябва да прости на оператора това, както и той не трябва да си го прости. Затова той не трябва да си позволява лекомислие в работата. Това чувство за отговорност у нашия оператор-хроникор означава, че стои на добра висота.

Но не на такава висота е неговата политическа зрелост и култура. Нашите оператори трябва много да се учат. Идеино-политически те са изостанали, а това извънредно много пречи на тяхната работа. Кинооператорът — това е публицистът на екрана, а екранната публицистика изисква много висока култура и точна политическа ориентировка. Време е нашите оператори системно да изучават марксизма-ленинизма, да изучават трудовете на Сталин, да проверят знанията си и непрекъснато да ги разширяват, за да догонят съветските майстори, за които партийността в операторската работа е основен двигател и вдъхновител. По този начин тяхната творческа работа ще получи правилна идейна насока, особено при така наречените авторизирани обекти. Операторът сам набелязва темата за нов сюжет, разработва го и го представя за одобрение на редакцията, която би могла да го представи и за награждаване, ако работата е сполучлива. По този начин се засилва творческото участие на оператора в общата ръководна и тематическа работа в кинопрегледа и постепенно се идва до ликвидирането на занаятчийството в операторското изкуство.

Пред нашите кинооператори стои още един важен въпрос — въпросът за индивидуализиране на актуалните обекти. Десетки откривания на паметници или монументи сме снели досега. Но малко от тези обекти имат своя индивидуална физионо-



Из преглед № 278: фермата-зверозавод на ЦКС в Рила.

Зад обектива на кинохрониката

От Румен Григоров

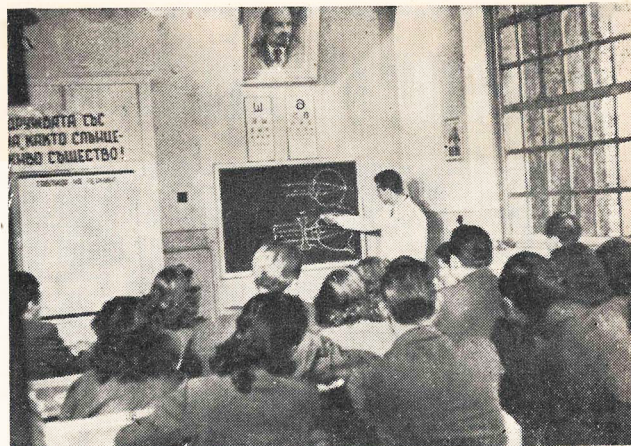
Нашите кинозрителители с нетърпение очакват всеки нов кинопреглед, те ценят родната кинохроника. Повече от 30 милиона зрители гледат годишно седмичния преглед, но малцина от тях знаят как се ражда нашият преглед, какъв труд се крие зад всяко квадратче филмова лента.

Телефонът в редакцията на студията звъни. Информаторът си записва събитието, което съобщават от провинцията. Дълга поредица от обекти са набелязани от информатора. В нашата страна се строи новият живот, строи се социализъм. Всеки ден в нашата родина се случват толкова много и толкова различни събития, които заслужават да бъдат претворени на екрана. Студията за хроникални и документални филми работи по план. Запланираните за снимане обекти са подредени по спешност в бележника на организатора. След проучването на обекта и изготвянето на снимачния план от оператора и редакторите на студията, пристигналата от гаража кола отвежда оператора и неговия помощник на обекта. Ако снимките са вътрешни, на обекта се намира и осветителна група с осветлителни съоръжения, а за отразяването на големи събития са необходими няколко кинооператори, които пристъпват към реализиране на поставената задача по предварително изготвен сценарен план. Със заснемането на обекта завършва първият етап на работата.

След завършване на снимките операторът предава заснетия материал за проявяване в лабораторията, където се изготвя позитивното, или така нареченото работно копие на обекта. Работните копия се гледат от Художествения съвет на студията, който прави оценка на операторската работа. Те се предават за монтиране на двете монтажни бригади на студията «Йосиф Сталин» и «Сергей Герасимов». По монтираното ко-

пие редакторите съставят дикторския текст, а музикалният оформител — съответната подходяща музика. Монтираното работно копие се гледа наново от Художествения съвет, който нанася последните монтажни поправки, коригира редакторския текст и дава препоръки за музикалното оформяване на целия кинопреглед. Така одобреният вече кинопреглед е готов за озвучаване. Озвучаването е последният важен процес, при който се записва тонът към нямата до тоя момент картина. Самото озвучаване на седмичния кинопреглед се извършва от редактора, диктора, тонмайстора и тонтехника. Понякога озвучаването се придружава с много репетиции преди окончателно записване. Често най-малката грешка на говорителя или тонмайстора или погрешно дадения сигнал от редактора могат да станат причина за ново озвучаване на прегледа. Докато трае озвучаването, негативните режат негативите точно по монтираното позитивно копие на прегледа. Озвученото копие се връща отново в лабораторията. След прослушването на проявения тон, в лабораторията се вадят необходимите игрални копия за екрана. Всичките тези процеси се извършват в разстояние само на по-малко от седем дни, защото всяка седмица вие виждате на екраните на страната нашия нов седмичен кинопреглед.

В кинохрониката се работи с голямо напрежение и с ентузиазъм. През по-голямата част на месеца повечето от кинооператорите са в командировка из провинцията. Цели седмици тези упорити труженици не виждат



Из преглед № 278 : занятия в полувисшето училище за механика и оптика.

своите семейства. Може би се е видял смесен на пловдивчани нашият кинооператор, който в една от градските фурни е стоплил своя паднал акумулатор, за да може да заснеме поклонението пред тялото на верния син на Партията и народа другаря Сребро Бабаков (Мороза) в един от най-студените зимни дни. Кой би се досетил, гледайки кинопреглед № 278, че за кинооператора е било опасно да влезе в клетката на сребърните и платинени лисици в зверозавода, за да поднесе на зрителите само един единствен подходящ кадър на екрана? Очудваща е работоспособността на работниците от монтажа, които в рекордно къс срок монтираха огромния материал по филма за смъртта и погребението на вожд и учителя на българския народ другаря Георги Димитров — «Той не умира», благодарение на чийто самоотвержен труд филмът «Скъпи гости» бе връчен на гостуващата у нас чехословашка правителствена делегация само няколко часа след последното събитие и при това озвучен на чешки език... Много и хубави неща могат да се разкажат за упорития денонощен труд на служителите от осветлителния парк, за работниците от лабораториите, за които и празникът не е ден за почивка...

Кинохрониката — това е гръбнакът на Българската кинематография. Тя извървя дълъг път на развитие от 9 септември 1944 г. насам, за да се оформи като верен помощник на Партията, на правителството и Отечества фронт в отговорната задача за превъзпитанието на нашия народ, за мобилизирането усилията на трудещите се в нашата страна за построяване на социализма. Кинохрониката — това е говориящият жив седмичник, от колоните на който говорят гласовете на героите на труда в града и селото, първенците на нашата политическа и културна мисъл, говори гласът на Отечества фронт, на нашата родна БКП...

В началото на втората половина на тази година Студията за хроникални и документални филми ще пусне на екраните на страната своя юбилеен кинопреглед № 300. Близко 300 седмици нашата кинохроника отразяваше всестранный постижения на трудещите се на политическия, стопанския и културния фронт, верно служеше на нашия народ, цели 300 седмици киноработниците от кинохрониката бяха на своя пост... И те изпълниха своя производствен план за 1949 година с 200%, и през тази година те ще вложат всички свои сили и умение за още по-сериозни успехи в борбата на идеологическия фронт чрез кинематографията, за тържеството на социализма и комунизма в нашата страна.

мния, в повечето случаи те си приличат. Високото майсторство на кинооператора ще проличи едва тогава, когато той съумее да улови такъв характерен момент, който да отличи това събитие от друго сродно, но тази отлика не трябва да бъде само по време и място, а и по творческо пресъздаване. От всички откривания на партизански паметници, например, съм запомнил само едно — на белослатинския партизанин Крум Белчовски («Бачо Киро»), защото операторът бе снел неговия малък син по време на откриването на паметника, а изразът на детското лице бе изумителен и остана характерен индивидуален белег на снимката. Добрият кинооператор е длъжен да види и снее такива неща.

Новият стил на работа в нашата социалистическа кинохроника налага и пълно съгласуване между оператор и монтажист. Монтажът в този случай не трябва да се свежда до хаотична комбинация от кадри, заснети при всевъзможни, безцелни движения на камерата, или до формалистични монтажни постижения, а ще се състои в монтажно реализиране на творческия замисъл и неговия план. Тук ролята на монтажиста ще се сведе до важната отговорна задача — да даде художествен образ на обекта и преди всичко — да изостри идейно-публицистичната му задача.

Нашият кинопреглед би трябвало също да престане да бъде «софийски». В цялата ни страна стават велики преобразования, а те трябва да бъдат идейно и сюжетно отразени, пълно и цялостно. Заснемането на обекти в провинцията също би трябвало да се усъвършенствува технически, а то значи осветлителните групи по-често да придружават операторите в провинцията.

Би трябвало вече нашият кинопреглед да добне по-цялостна физиономия, с основна идея, в очерков стил за всеки отделен випуск. Ние имаме вече опит в това отношение, и сме забелязали, че тези наши кинохроники имат голям успех. Например, в седмичния кинопреглед № 219, който бе посветен на Петия конгрес на Партията и се игра в навечерието на конгреса, бе постигната тази задача. Такова съгласяване на прегледа ще доведе и до по-голяма плановост в работата, а плановостта от своя страна ще доведе до икономии и снижение себестойността на хроникалната продукция.

Учейки се от съветската кинохроника, българският кинопреглед решително върви по пътя на здравата, реалистично-социалистическа екранна публицистика, ярко устремена към голямата и отговорна задача — да мобилизира широките народни маси за още по-големи подвизи в социалистическото ни строителство.

ЧЕХОСЛОВАШКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ В СЛУЖБА НА НАРОДА

Огромното културно-възпитателно значение на киноизкуството бе оценено в Чехословакия едва след освобождението на страната с помощта на героичната съветска армия. Киното не можеше повече да стои настрана, откъснато от общата културно-политическа линия. Затова и първото постановление за национализацията от 11 август 1945 г. беше декретът за одържавяването на филмовата индустрия.

След историческата февруарска победа на чехословашкия народ този акт намери своя израз в чехословашката конституция, член 22 на която гласи: «Правото за производство, разпространение, обществено проектиране, както и за внос и износ на филми се предоставя на държавата.» Освен това новата конституция възлага на държавата грижата да направи филма достъпен за всички, да подпомага филмовото изкуство в интереса на народната култура, прогреса и всеобщото благосъстояние. Конституцията също така задължава държавата да осигури на творците благоприятни условия за тяхната работа.

Това са в общи черти главните промени в чехословашкия филм, който престана да бъде предмет на спекулации в ръцете на частния търговец, а стана пълноценно оръдие в ръцете на работническата класа за превъзпитанието на широките народни маси. Чехословашкият държавен филм и днес издига на преден план образа на новия човек, човека на труда, който напряга своите сили и увеличава производството в непрекъснато социалистическо съревнование. Чехословашкият държавен филм си е поставил за задача да издигне тоя човек като образец и чрез екрана да убеди всички честни хора как и защо увеличената продуктивност на труда означава по-щастливо бъдеще за всички. Нашият филм се стреми да покаже, че трудът на всеки е от значение, свързан е с общото производство; че изграждането на социалистическото ни отечество е наша обща задача. Ние трябва да отразим обличаването на работника с трудещата се интелигенция, с трудещите се селяни. На публиката от селото трябва да покажем работата във фабриките, а градския зритель да въведе в труда на земеделеца. Ние трябва резултатно и с всички сили да допринесем за заздравяването на братските връзки между чехи и словаки, да затвърдим още повече вечната и нерушима дружба на нашите народи с народите на Съветския съюз и всички народни демокрации. Ние трябва с всички сили да подпомогнем затвърдяването на солидарността на всички трудещи се от цял свят, да подпомогнем укрепването на лагера на мира и прогреса. Такава е мисията на одържавеното ни филмово производство и трябва да отбележа, че при нейното реализиране държавният ни филм има пълната морална и материална подкрепа на нашия народ.

Задачите, които стоят пред нашия филм, са много и те ще бъдат обхванати в петгодишния план на Чехословашкия държавен филм, в който са застъпени всички видове филми, с най-широко сюжетно разнообразие. Затова филмовото ни производство не е насочено само в една посока и в тоя ни стремеж наш образец и пример е съветската кинематография. Тя ни показва и продължава да ни показва какви възможности за повдигане на народната култура на

От
Ладислав Свобода
представител на Чехословашкия държавен филм

мира филмът в ръцете на народа и държавата, тя ни убеди, че единствено в ръцете на народа филмът може да изпълни своята висока културна и политическа мисия. Социалистическият реализъм на съветското филмово изкуство става метод и на нашия филм.

Включването на филмовото производство в петгодишния план открива нова ера в развитието на Чехословашкия държавен филм. В края на 1953 година годишното производство ще нарасне на 56 пълнометражни, 120 късометражни и 26 рисуванни и куклени филми. Лабораторното производство ще удвои продуктивността си през първата петилетка. Разширеното производство изисква доизграждане на производствените средства. На първо място в това строителство е построят на филмовите ателиета в Братислава и построяване в



Из филма „Революционната 1848 година“.

Прага на лаборатория, работилници и студия за озвучаване. Ще бъдат уредени 1380 нови кина, предимно за 16 милиметрови филми, строят се нови 54 здания с кино-салиони, повечето към разните културни домове, и то предимно в новоизграждащите индустриални центрове. Ще бъдат сменени апаратурите на 80% от досегашните кинотеатри.

Високият уровень на някои чехословашки филми и големите им успехи на международните конкурси помогнаха на Чехословашкия държавен филм да завърже оживени връзки с чужбина. На първо място стоят връзките ни със Съветския съюз и страните с народна демокрация. Чехословашкият държавен филм изнася късометражни и пълнометражни филми, между които значителен успех са имали: «Мъже без крила», «Сирена», «Ян Рохач» (цветен), «Нямата

барикада», «Бялата тъмнина», «Вълчи ями» и др. Последните два филма са снимани от словашки филмови работници. Голямо внимание се отделя и на нашите трик-филми (рисувани и куклени).

Би било добре да се спомене какво предстои да бъде снето. Подготвя се и в най-скоро време ще започне филмирането в ателиетата на Барандов, втория ни цветен филм — «Тъмно» по едноименния роман на Алоис Ирзек. Филмът се снима по системата Агфакор под режисурата на Карел Стекли. Филмът «Соколово» с импозантните си картини ще ни припомни първото съвместно със съветската армия сражение на чехословашките части срещу хитлеристките окупатори. Режисурата на филма е възложена на Отокар Вавра. Значително художествено произведение ще бъде филмът «Ще се вдигнат нови борци» по едноименния роман на Антонин Запотоцки, председател на Министерския съвет на Чехословакия. Режисьор на този филм е Иржи Вайс. Друг филм е «Примка» по разказите на К. Й. Бенеш — изпълнена с напрежение история от времето на окупацията със сюжет от чехословашката съпротива. Режисурата на филма е поверена на най-младия режисьор, Вацлав Гайер. Стопанската криза с тежките и социални условия е изобразена от Иржи Бенеш в сценария «Нашата група». Чехословашкият спорт ще бъде отразен от филма «В наказателното поле», който третира нездравите навици и разногласията в нашия спорт, главно във футбол, преди февруарските събития.

Завършвайки тоя кратък преглед, ще си позволим да кажем няколко думи за прекрасното сътрудничество между Българската държавна кинематография и Чехословашкия държавен филм. Верни на традиционното приятелство между братските народи, двете кинематографии провеждат и реализират съзнателно и упорито, стъпка по стъпка, предначертаните задачи в полето на филма. Това сътрудничество дава вече богати резултати, изразени в постоянно увеличаващия се брой на чехословашките филми, проектирани в България, оживената размяна на филмови прегледи и подготовката на общо снимане на къси филми със сюжети, обличаващи нашите братски народи. Чехословашката публика високо цени българските документални и късометражни филми не само заради художествената им стойност, но и заради стремежа им реалистично да предадат истинския образ на трудовия народ на легендарния Георги Димитров. Доказателство за високото признание на българския късометражен филм е и отсъждането на една от главните награди на Четвъртия международен филмов фестивал в Марианске Лазне за късометражния български филм «Дългият път на цигарата». Дълбоко съм убеден, че в най-скоро време чехословашката филмова публика ще има възможност да гледа и първия отечественофронтски български художествен филм и чрез тоя филм да опознае още по-добре братския български народ и хората на филмовото изкуство.

Чехословашкият държавен филм и «Българска кинематография» в братски съюз и рамо до рамо със съветската кинематография, ведно с останалите народни демокрации и трудещите се от цял свят ще вървят непоколебимо по пътя на прогреса, мира и справедливото бъдеще на човечеството.



1. Из филма „Два огъня“. 2. И. Петровицка и Вл. Раж (в ролята на И. В. Фрич) в „Революционната 1848 година“ 3. Из „Патилата на жилищния съдия Тржиска“.



Във редицата филми, представяни у нас през последните няколко години, ние имаме възможност да видим, през окото на снимачната камера, правдиви и реалистични епизоди из далечното и близко минало на чехословашкия народ, борбите му за извоюване национална свобода и независимост, разгарящото се социалистическо строителство и днешната нова социалистическа действителност. «Ян Рохач», «Нямата барикада», «Господин Хабетин си отива», «Съвест» и редица други филми доказваха правилния усет към реалистичното киноизкуство на младите чехословашки майстори, които еднакво, както в полето на техниката, така и в художествената разработка на нови и свежи сюжети, постигнаха добри успехи. Ето още няколко нови филми, които сочат растежа и непрестанния възход на обновената чехословашка кинематография.

1848 година. Бурна, шеметна, записана в историята като година, през която се заражда новият политически живот на Чехия, през която стремежът на народите към политическа самостоятелност взема ново, по-съзнателно и социално направление. Всред поробените от хабсбургите обезличени маси на чешкия народ започват да проблясват искрици на национално и социално самосъзнаване на трудещите се. Отначало слаби, едва мъждукващи, ненадейно те лумват в буйен огън. Група чешки студенти подема и застават начело на смела и самоотвержена борба за основните човешки права, за по-добри социални и трудови условия, за по-добър живот и национална свобода.

«Революционната 1848 година», един от най-новите чехословашки исторически филми, разкрива правдиво борбата на чешкия народ и чешката интелигенция през тази бурна година. Събитията, ладени под съсем нова историческа светлина, благодарение на нови исторически източници и факти, са правдив синтез на социалните идеи и влияния, способствували за осъществяването на една от най-важните фази на нашата съвременна история.

Група чешки младежи-интелектуалци, между които исторически личности, като отличаващия се с дълбоко социално чувство поет Й. В. Фрич, поетът Карел Сабину, духовният вожд на политическия живот по това време Франтишек Палацким, основателят на съвременния чешки журнализъм Гавличек Боровски и др., тясно свързани с чешките работници, надигат глас за нова, по-демократична конституция от Виенския двор. Но не само молбата им остава без отзвук, но дори народът бива нападнат от монархическата войска. Пожарът на народното въстание се разгаря. Народът се барикадира по улиците. Борбата е тежка и смела, но несполучлива. Но това първо рево-

Нови чехословашки филми

люционно движение за правата на човека и за по-добър живот подпалва искрата на великите борби на народите за демокрация, социализъм и национална независимост.

Режисьорът Вацлав Кршка с много умение и тънко разбиране е успял да презеде правдиво и реалистично тези исторически събития, както и сполучливо да подбере и да извае образите на героите. Артистите Владимир Раж, Вацлав Воска, Ева Карелова, Йозеф Бек и др. с любов и разбиране се вживяват в ролите си и допринасят за художественото оформление на филма.

Филмът «Революционната 1848 година» е удостоен с Националната премия за 1949 г. Новите чехословашки хора, новото им отношение към труда и новият им живот са

ВЕЧЕР НА ЧЕХОСЛОВАШКИЯ КУКЛЕН И РИСУВАН ФИЛМ

На 23 февруари т. г. Клубът на културните дейци при КНИК уреди вечер на българо-чехословашката взаимност. Вечерта беше открита от директора при д. п. «Българска кинематография» д-р. Христо Мазаджиев. Доклад на тема «Чехословашките куклени и рисуванни филми» изнесе представителят на Чехословашкия държавен филм у нас д-р. Ладислав Свобода.

В своя доклад д-р. Свобода изтъкна големите постижения, които направи след освобождението от хитлеро-фашизма с помощта на Съветската армия чехословашката кинематография в областта на куклените и рисуванни филми. Той се спря върху голямото идейно-възпитателно въздействие, което тези филми оказват върху малките зрители, и необходимостта от правилен подбор на сюжети за тях. Освен това д-р. Свобода даде и кратки характеристики на най-изтънгатите чехословашки майстори в областта на куклените и рисуванни филми.

Интересът към вечерта на българо-чехословашката взаимност беше много голям. Салонът беше препълнен от посетители, между които имаше и много деца.

ГРИЖА ЗА ЧЕШКИТЕ МАЙКИ В КИНАТА

Дирекцията на Чехословашкия държавен филм, за да улесни чехословашките трудещи се жени при посещенията на кината, е започнала да урежда специални детски кътове в кинотеатрите.

Първите два детски къта са уредени в кино «София» в Прага и в кино «Хвезда» в Чешка Будейовице. През време на представлението, до 20 часа вечерта, майките могат да поверят своите деца на ръководителите, които ги забавляват с разказване на приказки и проектиране на картини. Децата там могат да рисуват, да моделират или да си играят.

Дирекцията на чехословашкия държавен филм постепенно ще открие детски кътове във всички по-големи градове.

отразени във филма «Два огъня». Живо и убедително е представена борбата между останките от миналото и зараждащото се ново начало на един осмислен, щастлив и справедлив живот.

Пред работниците от един кирпичен завод, след неговото национализиране, изведнаж се открива нов мир, въздушевяват ги нови цели, потикват ги нови идеали. Водени от съзнанието, че вече не работят за тесните егоистични интереси на господаря си, а за благоденствието и благополучието на републиката и народа, те доброволно и спонтанно започват да работят на «два огъня». Чрез осмисления си труд и съзнанието, че допринасят за изграждането на социализма в своята страна, работниците повишават производителността на завода и с усмивка понасят тежкия труд. Сигурността, че изпълняват своя дълг в построяването на един нов, пълноценен и благоденстващ свят ги сплотява в задружен и плодотворен труд, който скръत्याта пътя към пълното осъществяване на социализма всред народите.

Режисьорът Вацлав Кубасек, както и целият художествен и снимачен екип, участвувал в създаването на филма «Два огъня», между които артистите Й. О. Мартин, Йозеф Бек, Ева Карелова и др. са дали цялото си умение и изкуство за създаването на една художествено издържана, явна и правдива картина из днешната чехословашка действителност.

Известният чехословашки режисьор Йозеф Мах, лауреат на Националната премия за 1949 година, е избрал кинокомедията като изразно средство чрез което с хумор и незлобиво осмиване да подпомогне разрешаването на някои съвременни проблеми. «Патилата на жилищния съдия Тржиска», най-новата чехословашка филмова комедия, бичува старите бюрократични привички.

Чинovníкът от Пражкото жилищно управление Тржиска, преуморен от работа, се оттегля на почивка в един чифлик. Но отдал се на пълно бездействие, безсънното продължава да го мъчи, а заполуките и досадните прителници продължават да го преследват. След редица несполучливи опити да намери пълно спокойствие, придружени със забавни и весели приключения и изненади, той разбира, че с него още не е свършено. Той все още може да допринесе полза на обществото и да възвърне равновесието си. Тржиска се присъединява към трудовите бригади по жетвата и чак тогава може отново да се наслаждава на здрав отморителен сън. Чрез оползотворяване на труда си и времето си, бракуваният за живота преуморен чиновник отново намира разковничето на щастливия, здрав и осмислен трудов живот.

Н. Богоявленска

Неизползвани резерви

От Г. Айзенберг

Съветското изкуство винаги се е стремило към разширение на своите творчески възможности. През изтеклите 30 години съветският филм се превърна от нем в звук, стана цветен, а днес търси пътища, за да стане и стереоскопичен. Стремейки се да изрази колкото се може по-ярко и по-пълно многообразното съдържание на борбата на съветския народ за построяване на комунизма, майсторите на съветското киноизкуство непрестанно работят над художествената форма на произведенията си и постигат все по-голямо богатство на изобразителните и изразни средства.

А още далеч неизчерпан резерв на изобразителни възможности за киното представляват комбинирани снимки. За съжаление, те се прилагат все още повърхностно и недостатъчно. За това са виновни две групи киноработници: основните създатели на филма — режисьорите-постановчици, операторите и художниците — от една страна, и специалистите на комбинирани снимки — от друга.

Главната причина, която спъва широко приложение на този в икономически и художествено отношение прогресивен метод на комбинирани снимки е своеобразната творческа «ревност» на основните създатели на филма — режисьорът и операторът обикновено трудно се решават да претърпят на майсторите на комбинирани снимки снимането на някой по-сложен кадър. Ако под натиска на икономически и организационни причини това все пак сеположи, на готовата комбинирана снимка се гледа с неоправдано недоверие и ирония, което става често причина, иначе добре заснет комбиниран кадър, да се монтира лошо в основния материал.

Втората сериозна причина, която спъва широкото приложение на комбинирани снимки, е липсата на зрял творчески усет в самите работници на комбинирани снимки, които често нарушават фотографическия строеж на кинокадра и внасят елементи на фалшивост, явна необективност, «изкуственост» в този или онзи епизод.

Струва ми се, че работниците на комбинирани снимки трябва винаги да имат предвид следното: операторите разполагат с много средства, за да могат, интерпретират и замислят на автора и режисьора да изразят чрез непосредствено изображение основната идея на епизода и филма в неговата цялост.

От операторска гледна точка — в основата на кадъра лежи фотографическата интерпретация на реалния свят. Неразбирането на това довежда някои работници на комбинирани снимки до опити да се представи за кинокадър репродукцията на рисунка или макет. Ще напомня за пример кадър от филма «Петър I» — Кронщадската крепост. Кадърът беше снет от рисунка, не лошо, но имаща свой специфичен живописен, а не фотографически строеж. Затова той се възприемаше като репродукция и изглеждаше неестествен в монтажа.

Разнообразността в строежа на изображението е очевидна особено често при дорисувките, ако художникът на дорисувката не умее да скрие фактурата на рисунката и да й придаде характер на фотографическо изображение, а операторът подхожда към снимката като към просто репродуциране на дорисувката, лишавайки я от този въздух, който съществува в природната част на кадъра.

За пример може да послужи дорисувката на пейзажа на Рязан във филма «Академикът Иван Павлов», където горната,

явно нарисувана, плоска част на кадъра, не се свързва с долната, фотографическата.

Нарисуваните фонове на небето и далечния пейзаж почти винаги довеждат до същата фалшивост на кадъра.

Не по-малко внимание изисква и работата с макета, който трябва да бъде много точен и характерен, както по пропорции, така и по фактура, разцветка, въздушна перспектива и движение.

Както дорисовката, така и макетната снимка могат да изглеждат абсолютно реални. Нужно е само операторът и художникът на комбинирани снимки да възсъздават много точно фотографическия характер на изображението. Струва ми се обаче, че много по-често, отколкото това се върши в нашата практика, дорисувката и домакетката следват да се заменят с фотодорисувка и фотомакет, особено в съединение с рирпроектия на движещите се елементи на пейзажа (облаци, вода, пушек и пр.).

При външни снимки операторът и художникът се занимават обикновено главно с избор на мястото и композиционното

формироване на кадъра, правейки само няколко първоначални построявки. За разлика от това, операторът и художникът на комбинирани снимки произволно създават пейзажа и архитектурата. А за това се изисква остра наблюдателност и максимално реална зрителна памет. Само при точно запомняне на характера на осветлението, на въздушната перспектива, на типичните подробности, фактурите и цялото настроение на пейзажа, последният може да бъде изкуствено пресъздаден впоследствие с помощта на макета, фотомонтажа или дорисувката.

Тук трябва да се подчертае, че правилно избраната технологически начин не представлява още гаранция за добри резултати, ако от него ще се ползува човек, неизграбител в себе си специфичните навици и качества, нужни при работа с комбинирани снимки.

Необходимо е наблюдателността и зрителната памет да се упражняват не само по отношение статичните елементи на пейзажа, но и при динамичните, развивайки уменията бързо и точно да се анализира и запомня, как се движат обектите в различно време, какви вълни има, как идват корабите при различни вълни, как влакът се наклонява при завоите, как изглежда взривът, пожарът и т. н.

Такива са някои от особеностите в про-

Основни способности за комбинирани снимки

РИРПРОЕКЦИЯ

Същността на този метод за комбинирана снимка се състои в това, че вместо заден фон, като декорация се поставя полупрозрачен екран в достатъчно големи размери, върху който от противоположната страна на снимачната камера се прожектират специално снетите кадри, които изобразяват желаните фон или действие. Пред този екран действувателните лица играят както при нормални снимки. По този начин снимачната камера заснима едновременно действувателните лица и проектирания фон, т. е. получава се комбинираната снимка. Абсолютно необходимо е снимачната камера и рирпроектионният апарат да работят синхронно (едновременно, с еднаква скорост), като за тази цел се използват специални синхронизирани апаратури. За рирпроектията се използват екрани със специални светлотехнически данни и прожекторни апаратури със съвършено страбилна проекция. Рирпроектията не позволява артистите да се въвеждат вътре в по-рано снетото действие.

ДОРИСУВКА НА КАДРИТЕ

За да се получи комбиниран кадър по този метод, най-напред се построява само онази част от декорацията, в която ще се развие действието. Цялата останала обстановка се дорисува от художник и се заснима допълнително върху кадъра, върху който е било снето действието. През време на първото снимане пред обектива на снимачната камера се поставя непрозрачна маска (ограничител), която закрива напълно онази част от кадъра която по-късно ще бъде дорисувана. След това първо снимане от негатива се отразяват няколко кадърчета, които се проявяват (останалата лента не се проявява). Полученият позитив се проектира върху специално екранче. Според светлинния рисунок на проектирания кадър, специалист-художник дорисува върху свободните от изображение полета на екрана с акварелни бои всичко необходимо, като внима-

ва особено много в проекцията да се получи перспективно и тонално единство между снетата част от кадъра и дорисувката. Когато рисункът е готов, снимачната камера се зарежда наново с по-рано снетата, но непролявена лента, така, че границите на нейните кадри да съпадат точно с границите на дорисувания кадър. За да не попадне излишна светлина в първоначално снетите полета, тяхното място в дорисувката се боядисва с черна боя, която поглъща ненужната светлина, която може да попадне в тези полета.

ПЕРСПЕКТИВНО СЪЕДИНЕНИЕ

Основният принцип за снимането на комбинирани снимки по метода на перспективното съединение се състои в едновременно заснемане при една експозиция на няколко паралелно разположени помежду си разноразмерни декорации или макети, които стоят един от друг на различни разстояния и различни височини. При тяхното наблюдение от обектива на снимачния апарат всички те изглеждат като едно цяло по осветление, композиция и архитектура. Както е известно, нашите очи имат това оптическо свойство, че отдалечените предмети изглеждат винаги по-малки от своята действителна величина, а близките предмети — по-големи. Това оптическо свойство на очите е легнало и в основата на метода на перспективното съединение. Този метод е забележителен с това, че не изисква специални апаратури, нито пък се нуждае от специална обработка на кинолентата. В същото време той позволява при правилното разположение на различни по размер обекти чрез съответното осветление за всеки обект и създаването на перспективна атмосфера, да се получи такъв ефект, че върху екрана те да изглеждат като едно цяло. Подробно описание на този метод и неговото приложение е дадено в статията «Макетната техника в кинопроизводството», бр. 12 от миналата годишнина на нашето списание.

фесията на оператора и художника на комбинирания снимка. Все още обаче преобладава погрешната представа, че изкуството на специалистите на комбинирания снимка се заключавало само в кинотехническите, трюкови средства.

Обикновената снимка е ограничена в своите възможности от това, че тя е фотографно фиксиране на реалното пространство, намиращо се в полето на зрението на обектива през ония секунди, когато става снимката на дадения кадър.

Чувствайки остро тази специфика на снимката на кадъра, А. П. Довженко казва, че е необходимо да се подбере със «снайперска» точност онзи миг на снимката, когато всички компоненти на кадъра (това се отнася, главно, до външната снимка) са се съединили най-изгодно, тъй като далеч не всички компоненти се подчиняват на волята на режисьора и оператора.

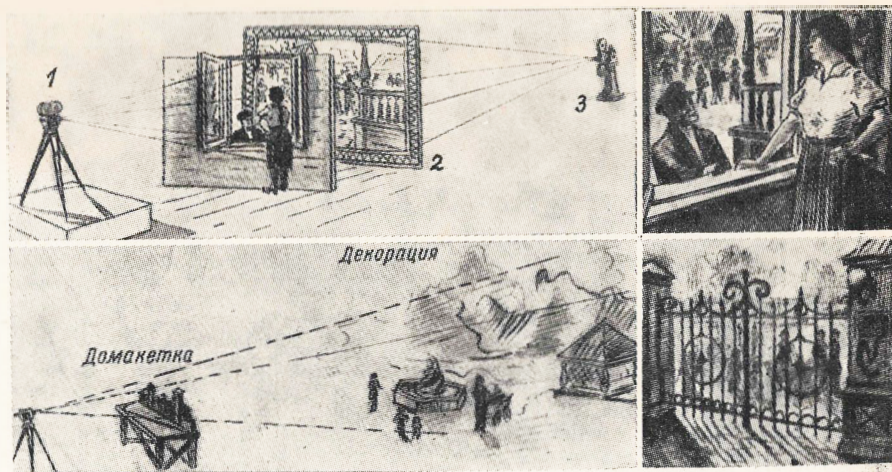
При реални производствени условия на самия избор на мястото на външната снимка се отделя ограничено време. Обикновено мястото на снимката се избира не толкова по неговите изобразителни качества, колкото в зависимост от организационното удобство. В резултат доста често решението на кадъра се явява компромис между реалната природа и замисъла на режисьора и оператора.

Възможностите на операторската интерпретация на пейзажа при обикновените методи на снимане съвсем не са безгранични. Всичко това често довежда до условност на кинокадъра: от сюжета и поведението на актьорите ние разбираме, че вълните от средна величина сега изобразяват буря в морето, група от големи камъни — дива планинска теснина, контражурно облаче — приближаваща се буря и т. е. Но може ли да се помирим с такова обедняване на картината? Общозвестно е, че на практика в киноснимката рядко се постига нужната рисунка дори на такъв постоянен и влажен елемент на пейзажа, какъвто е например небето! А колко трудно е да си представим например картината «Над вечния покой» на Левитан без мрачната симфония от облаци над синьочерното пространство на водата и земята. Ако би искал да постигне същия ефект, операторът ще е принуден да изчака цели седмици нужната му облачна рисунка. Но тъй като практически това е невъзможно, той веднага прибегва до обичайната условност: като затъмни небето със слънчани облаци, отснени с филтър, той «обяснява» (именно обяснява, а не изобразява) на зрителя, че «денят е бил мрачен». При това изразителността и реалистичността на кадъра стават доста съмнителни.

Сериозното прилагане на методите на комбинирания снимка дава принципиално нови изобразителни възможности на съветското киноизкуство, дава пълна свобода при създаване на кинообраза, с оглед на максималната изразителност на кадъра.

Невъзможно е в кратка статия да се изброят средствата, с които разполага комбинирания снимка за осъществяване свободата на изобразителното творчество във филма, обаче уметелото използване на фотоснимките и макетите и съединението на разновременен снетите части на кадъра ще помагат безусловно винаги при решаването на всеки пейзаж, рисунка, или нейните елементи, на общия колорит, характера на облаците, особено важни за предаването на настроение в кадъра и т. н.

Важно е също да се подчертае още едно обстоятелство: фотографянето на природна картина често довежда до натурализъм. Наистина, далеч съм от твърдението, че натурализмът е обязательно присъщ на фото и кинокартината. Има доста операторски средства, които помагат да се интерпретира по своему сниманата природа. Но всички тези средства не са безгранични. Във все-



Горе — рипроекция: 1) снимачна камера, 2) полупрозрачен екран, 3) прожекторен апарат; в дясно — получената комбинирана снимка. Долу — перспективно съединение на паралелно разположени разноразмерни обекти; в дясно — получената комбинирана снимка.

ки случай те са по-ограничени, отколкото възможностите на комбинирания снимка. Ето най-простият пример: често мястото, избрано за снимка и напълно отговарящо в общи черти на идейно-творческата задача на епизода, се замърсява с излишни и даже противоречиви елементи, от които картината е невъзможно да се очисти, ако не се приложат методите на комбинирания снимка. Именно тук тези методи позволяват, от една страна, да се очисти картината от всичко излишно, а от друга — да се помогне за допълване на картината с нужните за нейната цялост елементи.

Всички тези възможности на допълнителна дообработка на кадъра са почти съвършено неизползвани в нашата практика. А при това такъв най-прост начин на комбинирания снимка, като копиране върху кинокартината на елементи от друга картина дава на нужното място извънредно ефективни резултати. Във филма «Клетва» по такъв начин на прекопиране е направен блестящият кадър «Денят на победата»: на паркета в Андреевската зала падат и падат фашистките знамена, взети от нашата армия. Този ефект е постигнат като върху игралния кадър е прекопиран умело кадъра със знамената от кинохрониката за Деня на победата. И този кадър неизменно предизвиква неудържимите аплодисменти на зрителите!

В реалистичната живопис често се прилага способа на перспективното разстояние или перспективно съединение, т. е. съединението в една картина на няколко перспективи. Разбира се, този опасен способ може да доведе към формалистична нелепост, ако художникът не притежава тънко реалистично чувство и използва способа в несъответствие със съдържанието на картината.

В знаменитата по изразителността си картина на Суриков «Покоряването на Сиби́р от Ермак» обхващат на пейзажа е огромен. И тъкмо там е налице съединението на няколко перспективи. Операторът би казал, че този пейзаж е «снет с късофокусна оптика». И едновременно цялата лява група на картината — Ермак и казаците — е дадена почти без перспективно съкращение (т. е. с «дългофокусна оптика»). Това беше необходимо на Суриков, за да покаже голямата брой интересни портрети на казашкото войнство, и за да се придаде на тази група тежест и сила. Тук Суриков прилага като средство двата хоризонта: в долната част на картината хоризонтът е на равнището на казашките шлемове, а в дясната горна част на картината, е показана конницата по стръмнината на 15-метровата височина (сравнена с височината на конете),

така, като че ли хоризонтът е бил на равно с горния край на брега. Това е било необходимо на Суриков, за да разгърне разказа на събитието. Но това може да се използва и в киното, където е несъмнено, че, прилагайки подобен способ при някои възлови кадри на филма и ползвайки се от методите на комбинирания снимка, режисьорът може да постигне по-съдържателно, остро и изразително изображение.

Способът на забавената или ускорена снимка е отдавна добре известен във филма. Но комбинирания снимка позволява използването на този способ по нов начин. Аз смятам например, че като се заставят разните елементи на един и същ кадър да се движат в различно темпо, може да се постигне значително по-голяма емоционална и художествена изразителност там, където е необходимо.

Представете си такава картина: на могилата стои знаменосец с бавно и тържествено (снето бързо) развяващо се знаме, а покрай могилата като стремителна лавина хвърчи конница (забавена снимка).

Представте си друга картина: човек на фона на забавено снетите, т. е. бързо носещи се облаци (портретът на Мишурин — след смъртта на жена му във филма на А. Довженко).

Ако на мен би се паднало да преведа на киноезик картината на Айвазовски «Пушкин на брега на Черното море», аз бих снел вълните непременно малко по-бързо — иначе могъщото море около замисления Пушкин би било просто суетливо, а с това и «преводът» на замисъла на картината на Айвазовски на езика на киното — неправилен!

По метода на комбинирания снимки могат да се получат всякакви пространствени и темпови качества на кадъра. С особен успех могат да се приложат всички възможности на комбинирания снимка, например, в авантюристичния и, още повече, в научно-фантастичния жанр. Използвайки широко възможностите на комбинирания снимка, които, тук трябва да се изтъкне това, са разработени технически в СССР по-добре, отколкото където и да било, могат да се направят прекрасни филми, показващи ярко перспективите на нашето бъдеще, на бъдещето на съветската техника, на прекрасния облик на нашите градове и колхоза на бъдещето, на цветущите градини в напоените пустини, на зелените гори в някогашните степи — облика на комунистическото утре на нашата Родина!

Комбинирания снимки могат и трябва да служат на по-нататъшното обогатяване на съдържанието и формата на съветското киноизкуство.

ФИЛМОВО ЗВУКОЗАПИСВАНЕ

От д-р Ив. Боров

Днешният посетител на киното приема като нещо напълно естествено леещите се от екрана звуци на тонфилма и малцина си задават въпроса, как собствено се достига до това, че нямата и бездушна филмова лента изведнъж заживява с всички елементи на нашето всекидневие. Такъв въпрос обаче преди около 25 години, когато и у нас се появиха звукови филми от съвремен тип, не слизаше от устата на хиляди зрители, а и днес чудото не би изглеждало по-малко за този, който не познава техническата му тайна, особено ако би надникнал в проекционната кабина и би разгледал и дори попипал с ръка бездушната кинолента, която не отровна ни най-малък звук, докато лежи свита на кълбо край апарата.

Знаем от физиката, че звукът представлява трептене на въздушни частици, което по сила и размах отговаря на качествата на предизвикващия ги звук. Ако оставим образуванияте от звука въздушни трептения или **вълни** да паднат върху едно еластично тяло, което също може да трепти под влияние на енергията, носена от звуковите вълни, ние получаваме прототипа на един уред, който е в състояние да улавя звука и чрез редица по-нататъшни преобразувания да ни даде неговия **образ**. И тъй, звукът има свой образ, който е наистина много сложен, но е толкова постоянен, че ние можем да го изучим, да го нарисуваме и да го възпроизведем дори от рисунката от «рисувания звук», с който в Съветския съюз са създадени от Аврамов и Янковски цели музикални части.

Практическото добиване на звуковия образ става с апарати за звукозаписване от различна конструкция, които работят по два основни принципа: някои апарати използват размаха на трептенията и записват напречните колебания в звукозаписвателната част (**трансверзално** или **напречно** звукозаписване); други апарати използват силата на трептенията и записват колебанията на тяхната интензивност или сила (**интензивно** звукозаписване). И при двата способа първоначално звукът се улавя от една еластична пластинка (микрофон), обръща се в електрични токове, които се усилват с помощта на катодни лампи, и се прехвърлят в сърцевата част на апарата, наречена модулатор. Модулаторът превръща електричните токове в светливи трептения, а последните се улавят и фиксират по фотографски начин върху текуща кинолента.

Колкото и да изглежда таинствена, техническата част на звукозаписването се добива на практика сравнително лесно с помощта на днешните усъвършенствувани и автоматични апарати. Много по-сложен, труден и по-отговорен е пътят, по който се достига до тази последна фаза в оформяването на звуковата кинокартина.

Още при създаването на работната книга се уточнява и звуковата част на дадената кинокартина. Тя може да се състои само от пояснителен текст и музикална илюстрация, както е при кинопрегледа, късометражния филм и др., или да съдържа говор на артисти, музикална илюстрация, различни звукови ефекти и др., както е при игралните филми. В зависимост от това се определя и начинът, по който ще бъде изпълнено звукозаписването. **Различаваме**

следните начини: **едновременна (синхронна) и разновременна (несинхронна) звукова снимка**.

1. При **синхронната** звукова снимка образът и свързаният с него звук се заснемат едновременно, напр. говорът на артистите се записва още при тяхната игра в студиято, или обектът се снима в естествена обстановка и едновременно се записва звукът. При втория случай е нужно да се носи цялата звукозаписваща апаратура до мястото на снимката, като за тази цел са създадени особени преносими апарати.

Синхронното звукозаписване изисква специално устроени киностудии или преносими апарати, а освен това е свързано и с други технически неудобства. Поради това много по-често се използва.

2. **Несинхронната** звукова снимка, при която записването на звука е отделно и независимо от образа и се свързва с него при окончателното завършване на кинокартината. Несинхронната звукова снимка може да изпълни по-скромни задачи, като напр. музикалната илюстрация или пояснителния говор към един късометражен филм, кинопреглед и др. подобни. В този случай имаме просто **озвучаване**, което не е много тежка задача, тъй като връзката между образа и звука е само условие. Практически звуковата илюстрация се приготвя на отделна лента, а дължината на отделните откъси се измерва по дължината на съответните откъси от кинокартината; получават се два отделни негатива — на образа и на звука, които се копират върху една лента.

Не така просто е озвучаването на една игрална кинокартина. В този случай идващите от екрана думи трябва да съвпадат с движенията на устните, а също и интонацията трябва да отговаря на драматичния характер на всеки отделен момент. За тази цел звукът се записва при едновременно проектиране на картината и поради това този вариант се нарича още **постсинхронно** (вторично синхронно) озвучаване.

Този вид озвучаване изисква дълга и търпелива подготовка на артистите-говорители. Озвучаването става с едновременна проекция на съответния откъс и след многократни репетиции на артистите, които могат да не бъдат същите, които

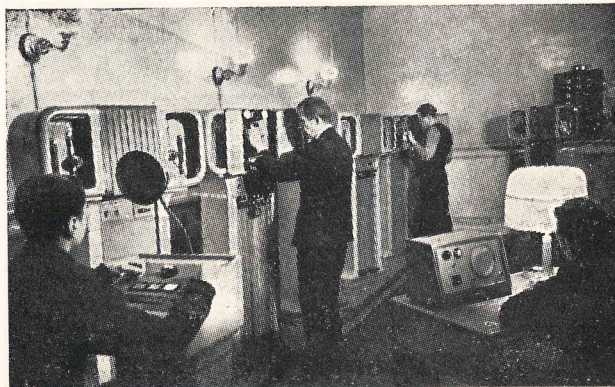
Но кинокартината **не** е съставена само от говора на артистите; тя съдържа още и звуци от друго естество: музика, звукови ефекти (шумове: вятър, мотори, машини и много други). Тези допълнителни звукови илюстрации обикновено се заснемат на отделна лента или няколко ленти и се съчетават впоследствие заедно с говора, като се сливат по особен начин (**презаписване**) в обща звукова снимка. Последната се копира заедно с картината върху една и съща позитивна лента.

Особен вид постсинхронно озвучаване пред-

ставява дублирането. Немият филм можеше да се играе в коя да е страна на света, щом се заменяха обяснителните му надписи. Звуковият филм, тясно свързан с говора на страната-производителка, остана сякаш включен в нейните ограничени рамки. Скоро, обаче, се намери средство за отстраняване на този фатален недостатък — въведе се щамповането на обяснителни надписи и на други езици. Но с това се отне възможността на зрителя (особено ако е по-слабо грамотен) да следи лесно картината, тъй като сега неговото внимание се раздвояваше. Ето защо, за да не се накарни целостта на художественото впечатление от филма, се въведе дублирането, което има за цел да замени оригиналния език на филма с езика на една друга страна. Тази замяна трябва да стане така, че не само да се запази смисълът на оригиналния текст, но и думите да съвпадат с движенията на устните на артистите (които всъщност произнасят съвсем чужди думи). В противен случай впечатлението от говора е лошо, той остава несвързан с картината. За дублиране са изработени различни методи, между които съветският на НИКФИ е най-добрият. Дублирането е изобщо мъчен и скъп метод, но има огромни предимства пред надписите.

Нека споменем още, че звукозаписването може да стане не само върху филмова лента от нормален — 35 мм формат, но и върху тясна от 16 и 9,5 мм формат. Понечето звукови кинокартини върху тесен формат нямат оригинално звукозаписване, а представляват умален нормален филм. Умаляването е по-лесно и дава по-добри резултати, обаче през последните години подобряването на материала и усъвършенстването на уредите и техниката доведе до все по-широко записване на оригинален тон върху тесен размер.

Тази статия няма да бъде пълна, ако не добавим, че у нас звукозаписването започна не с доставени от чужбина апаратури, а с помощта на апарати, изработени от двамата наши техници Г. Парлапанов и К. Попов. Получените резултати се оказваха напълно удовлетворителни и ние и до днес слушаме озвучени с техния апарат наши кинокартини; същите техници изработиха и портативен звукозаписвач, който също е в употреба. По-късно се появиха още няколко звукозаписващи апаратури от местна изработка и добро качество, между които на първо място трябва да споменем апаратурата на младия български конструктор Д. Димитров, с която е озвучена по-голямата част от последното производство на «Българска кинематография». Оригинални фабрични апаратури ще се доставят наскоро. Несъмнено те ще допринесат още повече за увеличаване на художествените достойнства на българските игрални и документални филми.



В залата за звукозаписване на Московската киностудия.

Американски впечатления

През 1948 год. в Ню-Йорк се състоя всеамериканският конгрес за защита на мира, свикан от Националния комитет на деятелите на науката и изкуствата. На него бяха поканени представители от цял свят включително и от СССР. Но господарите на Уолстрийт взеха мерки да не допуснат нежелани гости. И съвсем неочаквано беше разрешението за участието на съветската делегация. Бихте си помислили, че това е някаква демократическа галантност! А всъщност зад това разрешение стоеше подлата мисъл да бъде провален конгресът под лозунга, че той е «дело на Москва». Но провал претърпяха пак империалистите, които и през запущените си уши слушаха мощния глас за мир от представители на много страни, слушаха своите и чужди прогресивни учени и писатели, както и съветските делегати: писателя А. А. Фадеев, академника А. И. Опарин, композитора Д. Шостакович, кинорежисьорите С. А. Герасимов и М. Чиаурели, писателя-сценарист П. Павленко.

Писателят П. Павленко ни запознава в книгата си «Американски впечатления» с виденото и чуто през дните на конгреса. И неговите впечатления отразяват истината, която и днес говори най-убедително срещу подпалвачите на нови войни и техния прогнил капиталистически морал. Още на ню-йорския аеродром американската полиция претърсва съветските хора, измъква от куфарите им фиамите «Млада гвардия» и «Академикът Павлов» и дори не им оставя коняка, който са си взели за път. А после между алея от живи дървета-полисмени те тръгват с пропуск към града на «свободата»!

В шумния Ню-Йорк, който не поразява, а предизвиква недоумение, съветските делегати откриват само една тиха улица. Това е прочутата «Уолстрийт», мрачният кабинет на bankerите, които само тук не рекламират и не шумят, защото тишината и тъмнината им са необходими, за да могат невидимо и тайно да плетат империалистическата си мрежа за лов на хора и земи. Но ръцете им започнаха да треперят, дупките на мрежата станаха широки и халтави, те вече пропускат лова. Борбата за мир, която се се води и в САЩ, гърми по-силно от шума на оръжията, с които се въоръжава тая страна на фалшивата свобода и демокрация...

П. Павленко е успял да види Ню-Йорк от неговите подземиа до последните етажи на небостъргачите и той разказва потресни и вълнуващи картини

и случки, които не за пръв път рисува на читателя мизерията на доларовия свят. На Айра Уолферт, автор на романа «Бандата на Текер», преведен и на руски, Павленко казва:

— Харесва ми тая книга. Много е страшен у вас животът, четем и се чудим...

— Животът... — отвръща Уолферт, — той у нас е по-страшен от кой да е роман...

На това мнение обаче не са писателите, които продадоха съвестта си: Ъптон Синклер, Хемингуей, Синклер Луис, Стайнбек или Колдуел. Но техните гласове са вече мъртви, американският народ не ги слуша, защото те препредават познатите басни на Уолстрийт. На конгреса е обаче Хоуард Фаст, неговата реч приковава:

— Съветският съюз е страната на моите надежди, моята вяра в бъдещето.

Дивият помощник на главния прокурор на САЩ, Джон Роге, казва:

— Когато премиерът Сталин заявява, че иска да говори за мир, аз мисля, че американският народ е длъжен да каже на президента Труман, че и за него е време да бъде готов да разговаря за мир. Това е важно, отколкото да лови риба...

Агнеса Смедли пък конкретно заявява:

— Не трябва никога да се забравя, че никой не би седнал сега в тая зала, ако милионите руски хора не бяха дали живот си в борба с фашизма...

На този конгрес са присъствували и прогресивни американски кинотворци, като Лоусън, един от най-видните прогресивни кинодраматурзи и един от десетимата, които бяха съдени от комисията по антиамериканската дейност за комунистическа идеология и практика в киноиндустрията на Хوليوуд. Лоусън разговаря с Герасимов и Чиаурели, разказва им колко много в Америка те се учат (от «Броненосецът Потемкин» до днес) от съветското киноизкуство, как завиждат на неговите съвършени произведения и с болка им казва:

— Американското изкуство се използва за подготовка на нова война. Това, в частност, е основната причина на оиздълбок кризис и деградация, които преживява американското кино... Хوليوуд е в навечерието на гигантска катастрофа. Най-големите фирми съкращават своя персонал от актьори и режисьори и започват да правят филми в Англия или Италия, дето работната сила е твърде евтина, а безработните актьори не са по-малко, отколкото у нас...

Луис Майлстън, известен ки-

ЩАСТЛИВОТО ПЛАВАНЕ НА СЪВЕТСКОТО КИНОИЗКУ- СТВО



норежисьор, твърди, че сериозните филми в Америка изчезват, защото отдавна по заповел на Уолстрийт е започнала историята на развлеченията, която има политическа подкладка. А това може да стане ясно от следната история.

Ерик Джонстън, шефът на американската Национална асоциация на киноиндустрията препоръчва в своя «опус»

под заглавието «Как можем да спечелим студената война срещу Русия?» спасителна рецепта, която буди истинско недоумение и смях, но която доказва очевидната истина за намеренията на Уолстрийт и в областта на киноизкуството, което напразно още някои наивници наричат аполитично. Новороденият борец против комунизма е обезпокоен — разказва Павленко — преди всичко от това, че «американският» свят започва да проигравя войната против комунистическия свят. И Джонстън сам признава това: «Ию цялото земно кълбо, където и да погледнеш, комунизмът или е завоювал нови позиции, или е задържал старите.» И Джонстън препоръчва САЩ да осъществяват индустриализация от световен размер, да се създаде постоянна «световна», (т. е. американска) корпорация на икономическото развитие, като Америка предостави на останалия свят «едно от своите величави съкровища — американския капитал с неговите долари и техника». Ето циничната истина за американското «миролюбие», ето какво стои в основата и на американската киноиндустрия, която в своя упадък става именно политическа агенция на американския империализъм за световно господство.

А в това време, докато шефът на американската киноиндустрия се мъчи да спасява своите господари. «Америка — казва Павленко, — върви напред със закрити очи и като слепец на всяка крачка очаква препястия и безднии». Милиони са безработните и милиони са кандидатите за безработни, стопанската криза расте всеки ден, икономическата катастрофа наближава. И Павленко цитира един наглед обикновен стопански бюлетин, който гово-

ри най-убедително за състоянието на САЩ: «... През втората половина на 1949 година, ако не стане война, суша или не се направят нови разходи за въоръжение, предстои поинататъшен упадък на работите...» Затова американецът Джозеф Бедрик пише на Павленко: «Политическите дейатели на САЩ твърдят, че в Америка има висок жизнен уровень. Те лъжат... моля ви се, не стойте само във «Валдорф-Астория», а посетете безработните работници, посетете и мене, и вие ще видите истинската Америка.» Този честен американец живее в №384 на Квинс-стрийт, кв. Бруклин, Ню-Йорк. И тоя, като всички прогресивни американци, знае, че «страхът броди над Америка, като мъгла, че тоя затъмнява мозъка с пессимизъм и очакване на беда». Но това — пише Павленко — не може да продължи, защото обикновените хора в Америка жадуват за мир. И те добре разбират, че в такава Америка, като сегашната, не само Павленко, но и всеки друг не би искал да живее нито като негр, нито като бял! Затова звучат и толкова актуално думите на кубанеца Вилиамил, казани на конгреса в Ню-Йорк:

— Аз не съм комунист, а католик, но аз смятам, че трябва да работим ръка за ръка с комунистите в делото за защита на мира...

Това е хрониката за един конгрес в защита на мира, на който съветските кинематографисти С. Герасимов, М. Чиаурели и П. Павленко видяха и чуха истината за Америка. И впечатленията на Павленко разказват за тая истина вълнуващо. Те ни мобилизират в борбата ни за мир и социализъм.

Вит. Кам.

БЪЛГАРСКА РАЦИОНАЛИЗАЦИЯ

при озвучаването
на „Калин Орелът“

Създаден изцяло у нас с нови технически средства и ново отношение към неговото идейно и художествено оформяне, игралният филм «Калин Орелът» е първо и значително постижение на младата ни държавна кинематография.

За разлика от всички досегашни български филми, зрителите ще имат този път възможност да слушат ясен и звучен диалог, защото говорът ще бъде в идеален синхрон, т. е. ще съвпада напълно с движението на устните на действащите лица.

За постигането на този дълъг синхрон допринесе извънредно много конструираната в началото на тази година от тонмашините при «Българска кинематография» Г. Парлапанов и К. Попов специална оптична машина за **разлагане на говора**. Тази машина разрешава най-сложния проблем при снимането на игрални филми — синхронизирането им.

Известно е, че снимането на игралните филми става обикновено по два начина: картината и диалогът се снимат едновременно или поотделно. Първият начин се прилага успешно при сцените, които се снимат на закрито — във филмовото ателие. При външни снимки се снима най-напред картината, а след това диалогът. Постигането на синхрон при този начин на снимане е много трудно. Обикновено говорът на артистите не може да съвпадне добре с движението на устните. Да не говорим за другите недостатъци на този така наречен **постсинхрон**, недостатъци, които се отразяват на интонацията, акцентирането, психологическото задълбочаване — изобщо върху интерпретацията на отделните роли.

За да се избягнат всички тези недостатъци, в чужбина прибягваха до директно снимане на картината и тона и при външните снимки. Снетият при тези директни снимки диалог, разбира се, не може да се употреби направо, защото паразитните шумове, записани едновременно с говора, са го направили негоден. Налага се, следователно, този диалог да се преозвучи. За да се гарантира пълен синхрон при новото преозвучаване, записаният при директните снимки диалог трябва да се разложи. Това разлагане на говора, което Парлапанов и Попов постигнаха и у нас, се състои в следното: по оптически път негодната звукова фонограма се разлага на отделни светлинни знаци, които по-късно се превръщат в надписи на срички, думи, изречения. Едновременно с прожектирането на картината върху левия долен ъгъл на екрана излизат последователно отделните думи и то по такъв начин, че тяхното появяване съвпада с движението на устата на всеки от участващите във филма артисти. Тяхното внимание е съсредоточено следователно именно само върху тези редуващи се срички и думи, като веднага след тяхното проявяване те започват да говорят своята реплика.

Този начин на синхронизиране, наречен **постсинхрон с разложен говор**, е най-съвършеният засега и съвпада идеално с движението на устата и мимиката на артиста. При него има възможност диалогът на един игрален филм да бъде озвучен **само за една седмица**.

Новата рационализация на Парлапанов-Попов бе приложена с успех при озвучаването на «Калин Орелът».

Постсинхронът с разложен говор ще отбележи нов етап в техническото съвършенство на българския национален игрален филм.

Новата система може да бъде приложена успешно и при синхронизацията на чуждите филми на български език.

П. Витанов



Постсинхрон с разложен говор. Текстът се движи от дясно към ляво под самата картина. За да съвпадне говорът с движението на устните, артистите изговарят движението, се печатат текст в момента, когато отделните думи навлизат в карираното квадратче в левия долен ъгъл на картината.



За пейзажа в нашата нова фотография

От Георги Ст. Георгиев

Интересът на буржоазните пейзажисти — живописци или фотографи — почти винаги се е въртял около тъй наречените «мирни моменти» в разните състояния на природата. За тях само природата и нейният поетичен живот представляват неизчерпаеми източници за вдъхновение. Тези художници най-често откриват нейния многолик живот и ярко изразителен език предимно във великолепието на вековните гори, в монотонната песен на планинските потоци и шумните водопади, из дивите усой и чудната природна скулптура на планините, в слънчевите припечи на тайнствените лесове или просторната полска шир и най-после в слънчевата благодат, която се излива тъй щедро из ведрите небеса.

За тези художници-формалисти природата е само извор за разнообразни душевни възторзи, от които се ражда любов и привързаност към майката-земя. У тях този съзерцателен подход за проникване в «душата» и «езика» на природата е като че ли единственият вдъхновител към художествено творчество. Същият този творчески патос изпълва и съдържанието на техните пейзажни творби.

Но новите времена донесоха коренни промени и в разбиранията за ролята и значението на пейзажния жанр в изкуството. В областта на изобразителните изкуства, както и във всяко друго културно творчество, центърът на интереса вече не е насочен, както по-рано, към «състоянието», в което винаги се таи много статика, а към ония велики прогресивни събития на съвременността, които рушат от основи остарялото и отживялото, и на тяхно място изграждат новите революционни двигатели на дълбоко обновяващия се общественно-политически живот.

Тази нова ориентация се явява една от най-бляскавите последици на Великата Октомврийска социалистическа революция, откогато и животът на СССР започна да се изпълва с нови събития и ново съдържание от огромно световно-историческо значение.

Специално природата, взета във всичката ѝ сложност и разнообразие, в съветската страна се превърна в огромно поприще за невиджани досега социа-

листически преобразования. Същевременно тя стана и арена на изпълнителски усилия за утвърждаване на волята, знанията и намеренията на новия съветски човек, редом с ролята ѝ на вековен вдъхновител на писатели, художници и музиканти. Освободеният съветски човек, който решително и без колебание отхвърля вековното икономическо робство, очевидно трябваше да престане да се възхищава само пасивно-съзерцателно от лириката на природата, след като сам той вече бе станал нейн дълбок преобразовател.

Безспорно, отразяването на тези събития и тяхното изобразяване възпроизвеждане в съветското изкуство не можеше повече да става чрез чисто етиодно, макар и емоционално достатъчно наситена фиксация. То искаше сериозни и дълбоко осмислени композиционни и картинни построения, с несравнено по-широка обхватност и ясно изразена идеяна заостреност. Но този именно път възникнаха особените търсения в областта на новия колхозен индустриален пейзаж, който не престанно променяше външния си облик и вътрешното си съдържание, във връзка с хода на общата индустриализация на страната. Върху съветското изкуство и съветската фотография легна една много важна задача в сектора на пейзажния жанр; да разкриват и подчертават в ярки форми новите отношения към природата и особено към новите качества, които тя придобива поради нейното преобразуване и то с оглед на онази вътрешна динамика, която движи развитието на съветската действителност съобразно закономерностите на диалектиката.

Така възникна новото прогресивно схващане за пейзажния жанр, чиято родина е великият Съветски съюз.

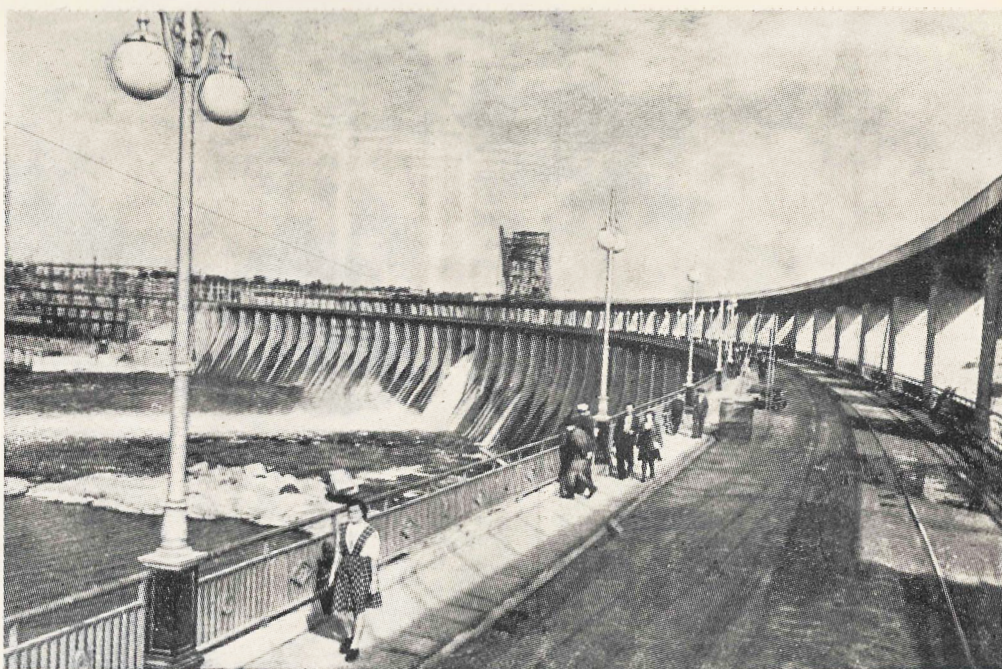
Нашият исторически път след 9 септември 1944 г. е съвсем ясно очертан. Заставяйки твърдо върху позициите на социалистическата система и ползвайки се широко от огромния съветски опит и неговите велики примери, ние започнахме основно преустройство не само на нашата целокупен общественно-икономически и държавен строй, но и на цялото наше културно и художествено творчество.

При това положение, и у нас вече не е допустимо да се затваряме повече в тесните рамки на интимно-лирическото пейзажно изкуство, което безвъзвратно върви към гибел под напора на новата социалистическа действителност. Нашият зрител все по-често трябва да вижда новият изглед на родната природа и новите качества, които тя придобива, за да се внедряват дълбоко в съзнанието му огромните грижи на отечественофронттовската власт за нейното стопанско и културно издигане.

От незапомнени времена нашият равнинен пейзаж е изключително селскостопански. Доскоро той носеше и типичните белези на страшната изостаналост на националното ни земеделие и на неговата безкрайна раздробеност. Днес положението и в това отношение е основно изменено. Работната земя се групира в едри единици и се включва в огромните площи на ТКЗС, като образува просторни хлебобордни поля, без синури. Тази нова земеделскостопанска структура определя и съвсем нови форми на нашия трудов пейзаж, който ще продължи да се развива непрестанно във връзка с новите планови мероприятия на нашата държава.

Новите достижения на съветската агротехническа наука, които напоследък легнаха в основите на новата ни земеделскостопанска политика, безспорно ще носят нови и още по-дълбоки изменения във външния облик на нашата земя и оттам — и в нашия пейзаж. Горозащитните поясни системи, тревополните севообороти, борбата със сушата и с почвената ерозия, напоителните и отводнителни съоръжения, особено грижи за защита на родната природа, геометрическата правилност и просторност на обработваемите площи — всичко това ще нанесе смъртен удар на отживялата сантиментална романтика на нашия полски и подбалкански пейзаж и ще се замести с друга, много по-внушителна живописна картина — културния трудов и индустриален пейзаж, който несъмнено ще измени основно и нашите досегашни естетически отношения.

Затова е време вече нашите фотохудожници решително и безвъзвратно да скъсат със съзерцателното и сладникаворомантичното отношение към природата и час по-скоро да се ориентират към възприемане и възпроизвеждане на нашия пейзаж през погледа на активното участие на нашите нови хора в нейното всекидневно



Язовирната стена на Днепропетровската хидроелектростанция „В. И. Ленин“. (Снимка — Никифоров).

преобразяване. Вместо формалистичната изразителност, която все още се среща доста често в пейзажните творби на не малко живописци и фотографи у нас, надмощие трябва да вземат новите задълбочени и обобщаващи подходи към днешната наша действителност и на първо място — трудовият човек, който я претворява и преобразява.

На нашия зрител може и трябва да се поднасят само сериозно обмислени и цялостно завършени фотокартини от нашата природа с човека, който действа в сред нея, който я преобразява. Но такъв род фотографии могат да създадат само хора, които са въоръжени освен с необходимата техническа похватност и майсторство, но заедно с това и с могъщите средства на марксистко-ленинския научно-философски мироглед.

Нашата нова социалистическа действителност може да получи вярно изобразително възпроизвеждане само през погледа на социалистическия реализъм, който единствен дава ключа за разбиране на истината и действителността в тяхното вътрешно революционно развитие. Оттук произтича и необходимостта за всеки художник-фотограф да изучава основите и задълбочено принципите на този метод и да го направи основен в цялата своя творческа работа.

Беседа с читателя

УСКОРЕНИ И ЗАБАВЕНИ ДВИЖЕНИЯ

Наш читател от Бургас се интересува от начина, по който е постигнато ускореното движение и динамичността, с която се вършат всички движения, жестикулации и мимики в съветския филм «Станционният надзирател». Това не се е получило поради желание за постигане на някакъв специален ефект, а поради необходимостта да бъде озвучен филма. Както е известно, филмът «Станционният надзирател» е бил снет в периода на немия филм. Тогава филмите са били снимани с бързина 16 квадратчета в секунда. По-късно, при откриването на звуковия филм, поради изискванията на звука е станало необходимо бързината на снимането да бъде увеличена на 24 квадратчета в секунда. Ето защо при озвучаването на филми от периода на немия кино е необходимо всякога същите да бъдат пригаждани за прожектиране с 24 квадратчета в секунда, вследствие на което се получават и ускорените движения (в една секунда вместо 16 минават 24 квадратчета). Когато, обратно, снимките са снети с по-голяма бързина, а се прожектират бавно, се получават забавени движения. Днес ускорените и забавени снимки се използват много често особено в научните и документални филми. Почти всички съвременни снимачни камери са приспособени да снимат с различни бързини — най-често 8, 16, 24, 32, 48 и 64 квадратчета в секунда. Има и специални камери за научни изследвания, които позволяват снимки с бързина до няколко хиляди кадрчета в секунда. Последните усъвършенствувания в така наречената скоростна снимка позволяват да се заснемат явления като напр. бързината на изстреляния снаряд или различни химически реакции, които ние никога не бихме забелязали с просто око. Тези скоростни снимки, прожектирани с нормалната бързина от 24 квадратчета в секунда, позволяват подробен анализ на снетите явления.

В художествените игрални филми ускорените и забавени снимки се използват най-често за постигане на специални ефекти.

КИНО И ФОТО — полумесечно списание за кино и фото-култура. Годишен абонамент: за България — 560 лв., за чужбина — 800 лв. Абонаментът се внася по чекова сметка № 13560 на адреса на администрацията: Държавно издателство „Наука и изкуство“, ул. „Алабин“ 40, София, телефон № 7-14-05. Адрес на редакцията: ул. „Алабин“ 39, София, телефон № 8-29-55. Печат: „9 Септември“.



СЦЕНА ИЗ НОВИЯ БЪЛГАРСКИ ХУДОЖЕСТВЕНО — МУЗИКАЛЕН ФИЛМ
„ИВАН СУСАНИН“. НА СНИМКАТА — ЗАСЛУЖИЛАТА АРТИСТКА РАЙНА
МИХАЙЛОВА И НАРОДНИЯТ АРТИСТ МИХАИЛ ПОПОВ