

КИНО



10

ГОДИНА СЕДМА * СОФИЯ, 30 ОКТОМВРИ 1952

СЪДЪРЖАНИЕ

Великият конгрес	1
Живата помощ на съветските киномайстори — плод на българо-съветската дружба: Учител, приятел и другар, от Д. Даковски; Учим се от съветските кинодокументалисти, от Румен Григоров; Другарят Анатолий, от Ценко Бояджиев	2
Рашо Шоселов. „Наша земя“	5
Към нови успехи на прогресивната германска кинематография, от Л. О.	6
Ангел Ангелов. Да повдигнем нивото на нашето фотоизкуство	7
Пр. Ортодоксиев. За състоянието на идейно-творческия живот в кинематографията	8
И. Маневич. За жизнения фон и художествения детайл в сценария и филма (продължение от кн. 9 и край)	9
Иван Боров. Някои проблеми на цветния филм в съветската кинематография	10
Георги Ст. Георгиев. По нов път	11
„Младостта на Шопен“, от Катя Казанджиева	12
„Селската мелница“, от Веселина Геновска	13
„Жив е той“, от Петър Бонев	13
„Лети, наша песен армейска“, от Христо Кирков	14
Библиографска справка за сп. „Киномеханик“	15
Стефан Станчев. Бъркотия в титофашистката кинематография	16
Нацият дневник: Пресконференция за „Под игото“; Киноконференция в Полша; Документалният филм в НР Румъния	17
На първата страница на корицата: картина из новия български филм „Наша земя“.	

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

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

*Списание „Кино“ излиза веднъж в месеца.
 Годишен абонамент: за България — 20 лв., за чужбина — 40 лв.
 Абонаментът се внася при всяка телеграфо-пощенска станция в страната.*

Дадено за печат на 28. X. 1952 година. Формат 70/100/8. Издателски коли: 2-92
 Авторски коли: 7-95. Тираж: 3000. Поръчка № 161/101/10
 Държ. книгопеч. предприятие „Д. Стефанов“, А. Кънчев I, София, 972—1952

ВЕЛИКИЯТ КОНГРЕС

Съветският поет С. Шчипачов сравни в едно стихотворение трибуната на XVIII конгрес на ВКП (б) с високия връх Еверест. От тази трибуна, — писа поетът, — се открива долината на комунизма. Но трибуната на историческия XIX конгрес на КПСС е много по-висока и от най-високия връх на земята, защото от нея се отива към безкрайните простори на комунизма! Цялото прогресивно човечество почувствува този гигантски ръст на Конгреса. През неговите дни трудещите се от цял свят неудържимо, радостно ликуваха. Москва, сърцето на новия свят, беше пак „звезда на нови времена“, бляща с пурпурна усмивка „над братски стиснати ръце“.

Велика, мъдра и силна, единна и монолитна, вдъхновител и организатор на световно-историческите победи на Съветския съюз, строител на социализма и комунизма, признат ръководител на международното работническо движение, партията на Ленин—Сталин отново убедително показва с директивите и решенията на своя XIX конгрес, че наистина е „умът, честта и съвестта на нашата епоха“ (Ленин), че в „света няма и не е имало такава могъща и авторитетна партия“ (Сталин). На своя XIX конгрес тя прогласи отново висшия закон на своята програма, сталинския закон на живота, който диша в нейния устав, вдъхновява нейните борби и прави мъдри нейните решения.

Цялата работа на XIX конгрес на КПСС беше проникната от грижата за победа на мира в света, за победа над подпалвачите на война, над империалистите, които обещаваха щастие на човечеството чрез експлоатацията, мракобесието и смъртта. Подпалвачите обаче отдавна са смъртно уплашени, защото вече не призракът на комунизма броди по Европа, но комунизмът се ражда в Съветския съюз! Партията на Ленин—Сталин създаде могъщата и непобедима Съветска държава и осъществи социализма. Тя направи Съветския съюз несъкрушима крепост на мира и прогреса и осигури победата над хитлерофашизма и японския империализъм. Под нейното ръководство СССР завоюва огромен международен авторитет. И затова през дните на Конгреса съветският народ-герой и творец, който гради вече великите сталински строежи на комунизма и живее най-прекрасния живот на земята, изрази своето единство с партията на Ленин—Сталин в радостен творчески труд, в нови трудови чудеса. Съветските хора бяха весели, те пееха. Поетите отразиха техните дълбоки чувства и мисли.

И нашият народ като всички народи, освободени от непобедимата Съветска армия, се присъедини към радостта на съветските народи. В чест на Конгреса трудещите се у нас разгърнаха високо социалистическо съревнование, отбелязаха нови трудови победи. В предконгресните и конгресни дни волята ни да изпълним Димитровската петилетка за четири години — тана всенароден израз на нашата вечна признателност, благодарност и преданост към любимия и роден Сталин, към КПСС и великия Съветски съюз, израз на нашата жива и нерушима българо-съветска дружба.

Изградени върху научните установки на излезлия в навечерието на Конгреса гениален труд на другаря Сталин „Икономически проблеми на социализма в СССР“, решенията на XIX конгрес на КПСС бяха триумф на всепобеждащите марксистко-ленински идеи, добила световно-историческо значение. Те дадоха нов тласък напред, към победата на социализма и комунизма. Гигантският план на петата Сталинска петилетка, дело на Конгреса, беше реален израз на могъщия ход на Съветския съюз към комунизъм, на основната грижа на КПСС за непрестанното повишаване на материалното благосъстояние и културния уровень на съветските хора. Както трудът на другаря Сталин, така и конгресните доклади, изказвания и решения не само вдъхновиха прогресивното човечество, но и му дадоха нови оръжия в борбата за победата на мира. Те бяха и „грозна предупреждение за подпалвачите на нова война, предупреждение основано на сила, основано на увереност в тази сила“ (В. Червенков). Трудът на другаря Сталин, който решава важни и основни философски, икономически и политически проблеми, даде нови перспективи за развитието на науката и борбата за мир, социализъм и комунизъм. Творците на нашето киноизкуство, както творците на литературата и другите изкуства, чрез изучаването на този исторически труд не само ще обогатят и задълбочат марксистко-ленинския си мироглед, но и ще осъзнаят още по-дълбоко, че изкуството не е стихийно явление, а обществено дело, направлявано от Партията, че е надстройка, която активно трябва да услужва на базата чрез възпитанието на народа в социалистически дух. Те ще осъзнаят още, че правилното разбиране на икономическите проблеми на социализма значи и правилно разбиране на типичността по метода на социалистическия реализъм. Конкретно изясняване на този важен въпрос дава другарят Г. М. Маленков в отчетния доклад на ЦК на ВКП (б) пред Конгреса.

Давайки изчерпателен анализ на международното и вътрешно положение на СССР за периода от XVIII конгрес на Партията до днес, както и на правилната политика на Партията, опряна на марксистко-ленинската теория, която тя с майсторство осъществява на практика, другарят Маленков се спира и на въпросите на литературата и изкуството. Крупни са успехите на съветската литература, изобразително изкуство, театър и кино. Но другарят Маленков очертава перспективата на още по-съвършеното им развитие, като проникновено спира вниманието на Конгреса върху недостатъци на идейно-художественото равнище, резултат на които са някои посредствени, безцветни, вяли, скучни, а понякога и просто лоши

произведения. Тук другарят Маленков изяснява проблемите за типичността, хвърля ярка светлина върху този главен въпрос, който решава успеха на всеки социалистически художник. „Типично — казва той — е не само онова, което се среща най-често, но онова, което изразява най-пълно и най-заострено същността на дадена социална сила... Типичното е основната сфера на проявяване на партийността в реалистичното изкуство. Проблемът за типичността е винаги политически проблем.“ Следователно жизнена основа и на киноизкуството е политиката на Партията, а негово съдържание е борбата за мир, социализъм и комунизъм. А политиката на Партията е неразривно свързана с теорията на марксизма-ленинизма. Както за съветските художници, така и за нашите киноработници типичното може да се улови и изобрази, ако изучаваме дълбоко действителността през ясният поглед на марксисткия мироглед. Тогава борбата между новото, което се ражда, и старото, което отмира, ще ни се разкрие в своята пълна типичност. У нас случат с оперетата „Деляна“ показва докъде се стига, когато не се владее компаса на марксизма-ленинизма и не се познава действителността. Това е предусловието и на художественото майсторство, което предполага и висока възискателност, и творческо съревнование, и критика и самокритика в творчеството. Бащинската грижа на Партията и любовта на другаря Вълко Червенков към нашето киноизкуство ни задължават да създаваме и нашите кинокартини под знака на изискванията, за които говори другарят Маленков. Ние имаме забележителни успехи, но трябва да виждаме ясно в тях слабостите и грешките си, за да вървим още по-напред в борбата за мир и социализъм чрез киното.

Вдъхновение в нашата творческа работа трябва да черпим от епохалната реч на другаря Сталин, произнесена на заключителното заседание на XIX конгрес на КПСС. Тя е извор на жизнелюбие и оптимизъм за нас и за всеки прогресивен човек в света. Тя е мощно оръжие в борбата за мир. За тази велика, мъдра и незабравима реч на нашия роден и любим учител и вожд Сталин другарят Вълко Червенков говори развълнувано, като поет. Тези редове на другаря Вълко Червенков рисуват неподражаемо живия образ на Сталин, в тях ние го слушаме и виждаме, той влиза дълбоко в душата ни. И заедно с другаря Вълко Червенков ние му обещаваме да изпълним заветите на безсмъртния Георги Димитров и да пазим като зеницата на очите си българо-съветската дружба. Съветските хора сравняват тази реч с орлов поглед, който прониква в бъдещето. Тя въздушеви милиони хора с решителната увереност в тържеството на непобедимото дело на комунизма, осветли пътя на всички компартии и на народите към победата на мира и дружбата в света.

Материалите на XIX конгрес на КПСС имат огромно международно значение за по-нататъшния ход на човешката история. Но те представят и наръчна енциклопедия за хората на литературата и изкуството, защото им откриват пътя на съвършеното, народно, партийно реалистично творчество. Изводите на другаря Вълко Червенков от конгресните решения важат и за практиката на кинотворците у нас, за да създават висококачествени и художествени филми, които да отразяват движението на нашия народ напред към социализма и комунизма. „Задачата е — казва другарят Вълко Червенков — неуморно да изучаваме марксизма-ленинизма...“ В това отношение нашата кинематография все още остава назад, нейните кадри все още не са напълно въоръжени с марксистко-ленинския мироглед. Все още те не изучават дълбоко нашата действителност, не разгръщат смело критиката и самокритиката.

Велик беше XIX конгрес на КПСС. Висока, неизмеримо висока бе неговата трибуна, по-висока от най-високия връх на земята. Под неговото бойно сталинско знаме от Китай и Корея до Чехославия и Унгария компартиите — ударни бригади, и прогресивните народи ще вървят в международна солидарност към победата на мира против подпалвачите на нова война и техните титовски и всякакви други отрепки и изчадия. По-нататъшният ход на човешката история — казва другарят Вълко Червенков — ще се извършва под знака на този конгрес, „защото е огромна и непобедима силата на КПСС, защото тя думи на вятър не хвърля и каквото начертае, обсъди и приеме, то не само се изпълнява, но най-често и преизпълнява“ (В. Червенков). Поетът М. Исаковски изрази подобна мисъл в стиховете:

Под знаменем партии — что б ни случилось —
до цели заветной дойдем!
Та цель недалеко. И срок уже близок.

И Сталин ведет нас вперед.
И бродит уже по Европе не призрак,
а явь коммунизма всеет!

Оптимистичните, пълни с вяра и кураж думи на великия Сталин ни вдъхновяват: „И работата тръгна по-весело.“ И тя ще върви още по-весело, защото на света има Съветски съюз — непобедим бастион на мира, демокрацията и социализма, защото има Сталин, защото има Комунистическа партия на Съветския съюз! За да успеем обаче, „нашата първа от всички първи задачи — казва любимият ръководител на родната ударна бригада БКП — е задачата да засилваме, да разширяваме, да задълбочаваме и да пазим като зеницата на очите си, като най-високо благо българо-съветската дружба, братството със Съветския съюз и съветските народи“. В това е залогът на нашето светло и щастливо бъдеще. А нашата боева творческа програма трябва да осъществяваме под призива на другаря Сталин: „Да живее мирът между народите! Долю подпалвачите на война!“

ЖИВАТА ПОМОЩ НА СЪВЕТСКИТЕ КИНОМАЙСТОРИ — ПЛОД НА БЪЛГАРО-СЪВЕТСКАТА ДРУЖБА

Учител, приятел и другар

Всеки знае, че най-добра е онази помощ, която се дава навреме и от сърце.

Нашият народ помни и свето цени помощта на братския руски народ, който ни освободи от варварското иго на турците.

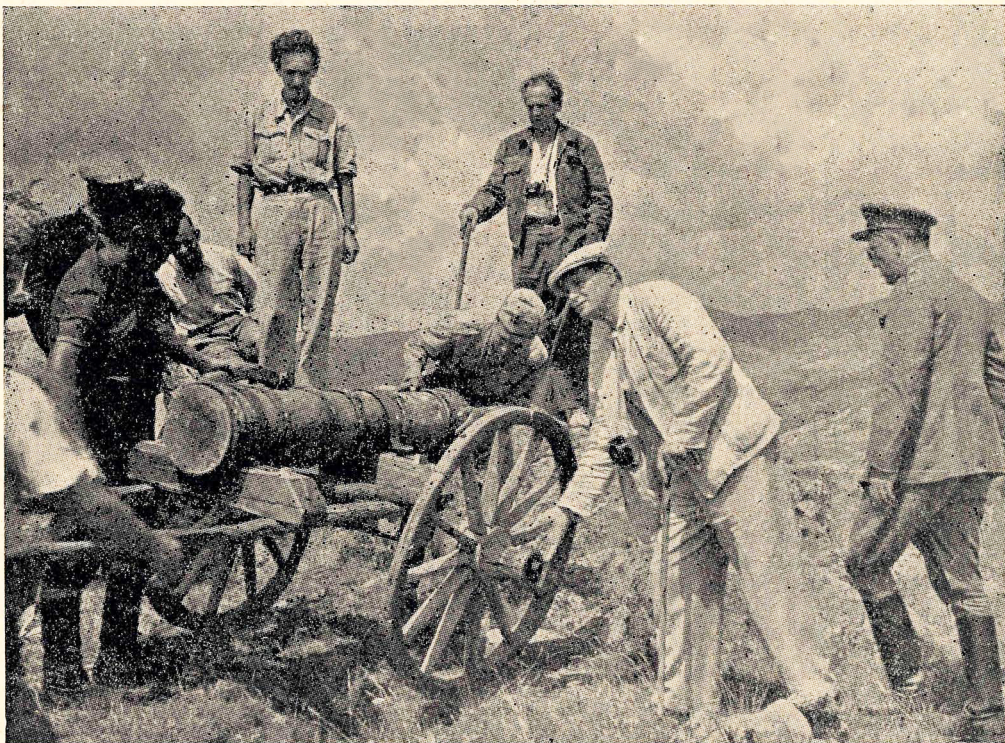
Нашият народ никога няма да забрави помощта на славната Съветска армия, която ни освободи от фашисткото робство.

Той с очите си вижда и със сърцето си чувства безкористната братска помощ, която ежедневно му оказва великата съветска държава в борбата за построяването на социализма.

Днес, където и да погледнеш, зреят плодове на тая помощ. На тези плодове народът ни от сърце се радва. От тях се плашат и вбесяват враговете.

Зреят тези прекрасни плодове и в областта на нашата родна кинематография.

Все по-дълбоко и по-дълбоко се внедрява у нас съветският творчески и производствен опит. Организацията на нашата работа ежедневно се променя и се подобрява — върви напред. Изживя се в неимоверно кратък срок детството и юношеството на нашето народно киноизкуство. То днес се реди с кинематографии, които имат значителни традиции и опит. Произведения на нашето киноизкуство получават международно признание и оценка. С любов и интерес се посрещат те от народите на великата Съветска страна, на Китай и народнодемократичните страни.



Съветският кинемайстор режисьорът Сергей Д. Василев (на преден план, в бели дрехи) оказва непосредствена помощ при снимането на филма „Под игото“. На заден план, горе, са режисьорът-постановчик Дако Даковски и главният оператор Бончо Карастоянов

Доста широка тема би представлявало излагането на значението и ролята на съветската помощ в системата на цялата наша кинематография. Аз ще изложа накратко тази помощ при провеждането на работата над новия български филм „Под игото“.

Най-напред помощта започна при обсъждането на сценария, на съдържанието на филма. Първите сериозни критически бележки по художествените качества на сценария бяха направени още през зимата на 1950 година от гостуващия за пръв път в страната ни тогава съветски композитор, лауреата на Сталинска награда Н. Н. Крюков и от съветския кинорежисьор Ф. Филипов.

По-после, през юни 1951 г., ние получихме възможност да се консултираме с един от най-добрите съветски кинемайстори в Москва. Там ни се дадоха ценни препоръки както по сценария, така и по нашите трактовки на въпросите, свързани с постановката, и най-важното, дадоха ни се редица ценни практически указания за предстоящата ни работа.

В Москва ние показахме всички подготовителни работи за филма (пробни снимки, експликации, зарисовки, фотоси и пр.). Там ние поръчахме и ни се направиха специални перукари и гримови принадлежности. Освен това ние получихме подробни указания за тяхното ползуване. За пръв път в нашата кинематография се въведе специален киногорим, специален пластически грим (изготвен по маската на актьора, както е например с Боримечката) и специално пригодени за киното перуки, бради, мустаци и др. от този род.

От московската консултация, която ни беше дадена с голяма любов, ние се върнахме много обогатени и с редица изяснени въпроси. И така през есента на 1951 година ние започнахме производствената работа по филма.

За наша неизмерима радост в началото на работата пристигна, изпратен от Министерст-

вото на кинематографията на СССР за творческа помощ, майсторът на грима Анатолий Н. Иванов. Той се зае веднага с квалификацията на нашите гримьорски кадри. Благодарение на неговия упорит труд и богат опит, който той непрекъснато споделяше с нашите гримьори, в твърде къс срок ние направихме голям скок в областта на грима.

Малко по-късно на помощ ни дойде и видният звукооператор Ал. Бабий. Със своя здрав организаторски похват, с прекрасното разбиране на своето изкуство той в къс срок преустрои нашата звукозаписвателна система и ние, може да се каже, почти напълно резултатно приложихме съветската система на едновременния звукозапис, която пести време и средства и дава несравнимо по-високи художествени резултати от остарялата система на допълнителния запис.

Но за нас, работниците от продукцията, паметна и незабравима ще остане помощта, която ни оказа любимият на всички ни учител, приятел и другар, народният артист на СССР, лауреат на Сталинска награда, видният съветски кинорежисьор Сергей Дмитриевич Василев.

За пръв път той дойде при нас тихо, скромно, с усмивка. Ние тогава работехме в лошо затоплен павильон. Имаше много неуредици. Оплакахме му се, че условията у нас са тежки.

— В Корея са още по-тежки! Там другарите снимат в подземия, над тях американците пускат бомби, а те все пак правят филми, и то прекрасни филми!

Той се усмихна, кимна ни с глава приятелски и добави:

— Детето не прохода изведнъж!

Оттогава не мина и една година, ние завършихме филма и сега, като се оглеждаме назад, виждаме как под бащинските грижи на този прекрасен съветски човек ние укрелнахме, станахме по-смели и уверени в нашата работа, победихме безброй трудности.

Какво собствено направи С. Д. Василев с нас, в какво собствено се състоеше неговата помощ?

Много трудно е да се разкаже, защото тук има нещо, което трябва художествено да се опише, да се обрисова образът на съветския човек, който с личния си пример подкупва, кара те вярно да мислиш, да чувствуваш, да работиш.

Най-напред др. С. Д. Василев ни научи правилно да планираме и подготвяме нашата предстояща работа. В подготовката на предстоящата работа той ни обърна внимание преди всичко на творческата самонамисленост, която другарите трябва да показват в определените звена на продукцията.

Във връзка с това на преден план изпъкна необходимостта от основно творческо познаване на огромния материал, свързан с по-нататъшната работа на филма. Такова овладяване на материала изисква подробно изучаване на всички паметници, документи и литература и на огромния спомагателен материал.

Вследствие на това се активизира проформацията, изработи се подробен план за квалификация, за културно-просветна и политическа работа. Особено внимание ние започнахме да обръщаме на проверката на изпълнението и точността в работата. Сам др. С. Д. Василев, когато идваше при нас, винаги пристигаше с няколко минути преди започване на работата и проверяваше нашата готовност. Той ни научи как да разпределяме работата, уточни сферите на действие на всеки поотделно. Това много облекчи работата на отделни другари, които често се случваше да мъкнат и чужди задължения. Работата стана по-лека за хората, макар че по обем тя непрекъснато растеше. И в продължение общо на осем месеца упоритата и интензивна работа продукцията не направи по вина на който и да е от своите членове никакво закъснение по време. Другарят С. Василев с личния си пример поддържане тая точност в работата.

Ние се научихме да правим анализ на извър-

Учим се от съветските кинодокументалисти

шената от продукцията работа, ежедневно въвеждахме петминутката не като производствено съвещание, а като оценъчен момент от дневната работа и проверка на заплануваното⁶ за предстоящия ден.

Разви се и се задълбочи съвместната работа между основното творческо ядро. Активизира се доста много ролята на художника и режисьора. Те станаха редовните двигатели в подготовката и организацията на снимката. Получиха по-широки възможности за самостоятелна работа помощник-режисьорският и помощник-операторският кадър.

На значително високо ниво израсна работата на организаторския кадър, стана много добра и експедитивна работата на работниците от ОДТС, от осветителния и транспортния цехове.

Указанията на С. Д. Василев се разпростират по всички звена. Той минаваше навсякъде и с братска грижа даваше съвети, указания, препоръки. Другарят Василев не жалеше сили, време и труд, за да ни научи как да организираме и провеждаме нашата работа, за да бъде тя ритмична, плавна, да не се колебае от прояви на стихийност.

Благодарение на това и вследствие на въодушевлението и любовта, която той разпали към нашето дело, продукцията успя предсрочно и икономично да завърши филма.

Но мен ми се струва, че тъкмо след всичко това започва голямата помощ, която ни оказва др. С. Д. Василев. Това е помощта, която засяга творческата, идеологическата и художествената страна на нашата работа.

Най-напред др. С. Д. Василев ни научи как строго и отговорно трябва да се отнасяме към драматургическия материал, към неговите идейни и художествени качества. Той неведнъж ни засрамуваше с подробно познаване и на Вазовото творчество, и на историческата епоха, и на целия огромен материал, с който ние трябваше да се справяме при работата си.

Благодарение на др. С. Д. Василев نے направихме нови, значителни корекции на сценария, без които неминуемо бихме изпаднали както в идеологически, така и в художествени грешки. И чак когато всичко това бъде безупречно готово — учеше ни др. Василев, — чак когато не съществува и най-малката искрица от съмнение и колебание по правилността на разрешението, чак тогава трябва да се пристъпи към практическото изпълнение.

Така и направихме! Когато имамхе вече всичко налице, ние пристъпвахме към подробно изучаване на местата, където трябва да стават снимките, обсъждахме и набелязвахме съобразно режисьорския сценарий всички условия. В тези преучавания всеки другар от творческия и административен състав по своя линия вземаше участие. Така ние отдалеч, много преди да започнем работа на определено място, подготвихме това място, организирахме го художествено и технически и тогава започвахме репетиции, в които живият живот и живите хора внасяха корекции в нашите проекти. Др. С. . Васлев ни научи да не се отказваме от тези полезни корекции. И наистина оказа се, че те винаги обогатяваха, правеха по-жизнени нашите първоначални замисли и проекти.

Другарят Василев ни научи да се вслушваме в критическите бележки и предложения на хората от състава на продукцията. Ние имаме редица факти, които показват, че такива бележки често предупреждават за сериозни грешки.

Когато се провеждаше самата работа, др. С. Д. Василев ни научи на абсолютна творческа дисциплина и ред. Звената работеха в пълен синхрон. Почти нищо, от което често дори случайно се явяваше нужда, не ни липсваше при снимката. Товеднага се даваше и работата не спираше.

Особено сериозно внимание ни обръщаше др. Василев за отношенията ни с актьора — основната фигура при създаването на филма. През време на релетиците ние създавахме на актьора най-благоприятни условия за творческа работа. Дори при снимки в природните условия, високо в планината, ние създадохме прекрасни условия за

Безсмъртният вожд и учител Георги Димитров ни учеше, че българо-съветската дружба е слънце и въздух за нашия народ. За младата българска кинематография тя е и онзи непресъхващ, животворен извор, от който ние черпим опит и знания, сили и умение, вдъхновение и творческа радост в нашата работа. Братската съветска помощ в кинематографията първи почувствувахме ние, кинодокументалистите.

В началото на 1945 година, когато нашата кинематография не разполагаше с нито метър позитивен филм и излизането на седмичния кинопреглед бе заплашено, в този критичен момент съветската кинематография ни се притече веднага на помощ. Това бе първата истинска братска помощ: нашият седмичен кинопреглед продължи да излиза редовно на екраните на страната . . .

Освободителният марш на непобедимите сталински воини от Трети украински фронт през България под командването на прославения маршал Толбухин бе запечатан на филмовата лента както от операторите на съветската кинохроника, тъй и от българските кинооператори от родената на 9 септември 1944 година „Българска кинематография“. Това са едни от най-ценните кадри на нашия златен филмов фонд, които ние досега сме използвали в десетки наши документални филми и седмични кинопрегледи. Още в зората на нашата свобода българските кинооператори можаха да се срещнат с най-добрите майстори на камерата в света — съветските кинооператори, които заедно с победоносната Съветска армия изминаха славния път от Сталинград до Берлин.

В първите дни след 9 септември 1944 година нашият трудов народ изпрати своите верни синове заедно с освободителите на запад, по пети-те на ранения хитлеристки звър . . . „Всичко за фронта, всичко за победата“ бе бойният до-зунг, който издигна Отечественият фронт. Хи-ляди смели народни доброволци заминаха за фронта. Между тях бяха и кинооператорите Ва-сил Бакърджиев, Константин Кисов, Александър Вълчев, Стефан Петров и Васил Холидолчев. Бла-годарение на тях ние днес можем да видим на филмова лента, запечатан за вековете, принос, който нашият народ даде в общата борба на народите за разгромя на хитлерофашистките злодеи. На фронта нашите кинооператори вър-виха рамо до рамо със съветските кинодокумен-талисти и се учеха от тях на филмово майстор-ство, смелост и подвиг. Никога не ще забравят нашите кинооператори съветските майстори на филмовата камера: Юрий Монгловски, Гай Асла-нов, Андрей Сологубов и Владимир Могилевски, който падна на фронта със смелостта на хра-бри. Дружбата, родена в огъня на боевете с

работа и отдиш на актьора. Тази грижа, с която ние заобикаляхме актьорите, не отиде напразно.

И много, много са още ценните нововъведения в организацията и провеждане на работата, които ние утвърдихме в нашето производство вследствие на непосредствената помощ и съветите, които ни даваше съветският специалист.

Особено ценна беше помощта, която др. Василев ни оказа по отношение установяването и поддържането на реалистическата линия в творческата работа по филма.

Той непрекъснато ни напомняше за огромното значение на националната форма, която ние всички художествени средства трябва да търсим; за това, че трябва да стигаме до художествена простота, до яркост и сила на изобразителните средства, за да направим увлекателен и емоционално възлуващ филм.

Другарят Сергей Д. Василев ни привеждаше ясни и ярки примери из своя богат опит; учеше ни как да овладяваме особенния език на киното, как непрекъснато и упорито да се борим за по-

врага на свободата и правдата, остава за цял живот в сърцата ни...

След победоносна завършък на Великата отечествена война първата масова школа на нашата млада кинематография, която тогава имаше само седмична кинохроника и полагаше основите на документалния филм, беше голямата българо-съветска продукция на пълнометражния художествен документален филм „България“. Снимачният колектив на продукцията бе съставен предимно от съветски и български фронтови оператори. В продукцията от съветска страна влизаха Роман Григорьев—Кацман—режисьор на филма, Аркадий Левитан, Василий Соловьев, Павел Касаткин, Александър Брандман и Андрей Сологубов—кинооператори, Михаил Ордлов—директор на продукцията, а от българска страна—Александър Вазов—помощник-директор на продукцията, Захари Жандов, Александър Вълчев, Стефан Петров, Янко Шахов, Константин Кисьов, Сашо Шекерджийски и Павел Иванов—оператори и помощник-оператори, Юрий Арнаутов—организатор, Елена Попова--монтажист. Текстът на филма бе написан от големия майстор на словото писателя Иля Еренбург, който по това време посети нашата страна. Смело може да се каже, че Еренбург пръв ни разкри огромното значение на текста в документалния филм. Въпреки че филмът „България“ бе реализиран в периода 1946/47 година, от който ни делят повече от 5 години, незабравими ще останат още за дълго редица от сцените на този велик символ на любовта на българския народ към „дядо Иван“—великия руски народ, когато внуците се прекланят пред подвига на дедите и българските опълченци, проливали заедно кръвта си против отоманските поробители. Задълго ще се помнят вълнуващите моменти, заснети в историческото село Перущица и легендарния Батак, който Еренбург нарече „селото на черните забрадки“. Документалният филм „България“ ще остане важен етап в развитието на нашия документален филм.

С читателите на сп. „Кино“ искам да споделя два случая на безкористната и от сърце оказана на нашата студия съветска помощ.

Студията ни реализираше своя голям и отговорен филм „Той не умира“ в най-къси срокове. Изпратихме телеграма до съветския министър на кинематографията И. Г. Болшаков, в която искахме да ни се изпратят кадрите от поклонението пред смъртния одър на Георги Димитров в Москва и изпращането на траурния влак до българската граница. Исканите от нас кадри бяха изпратени още на следващия ден със самолет. Същото бе и когато поискахме кадри за нашия учител и вожд Георги Димитров след завръща-

вишаване на нашето професионално майсторство; **за** определянето и изясняването на нашия индивидуален художествен почерк и много, много още неща.

И всичко това той ни предаваше с личен опит и с непосредственото си участие. С това участие той ни заразяваше, въодушевляваше и ентузиазираще.

Др. С. Д. Василев непрекъснато ни напомняше и учеше, че нашата работа е политическа, държавна работа.

С чувство на най-дълбока признателност ние благодарим за тая плодотворна помощ на прекрасния и искрен приятел, на примерния съветски гражданин и на големия кинематоистор д-р. С. Д. Василев! Благодарим чрез него на великата съветска държава и на нашата Партия и Правителство, които със своята мъдра политика ни осигуриха тази животворна помощ — гаранция за процъфтяването на нашето родно киноизкуство!

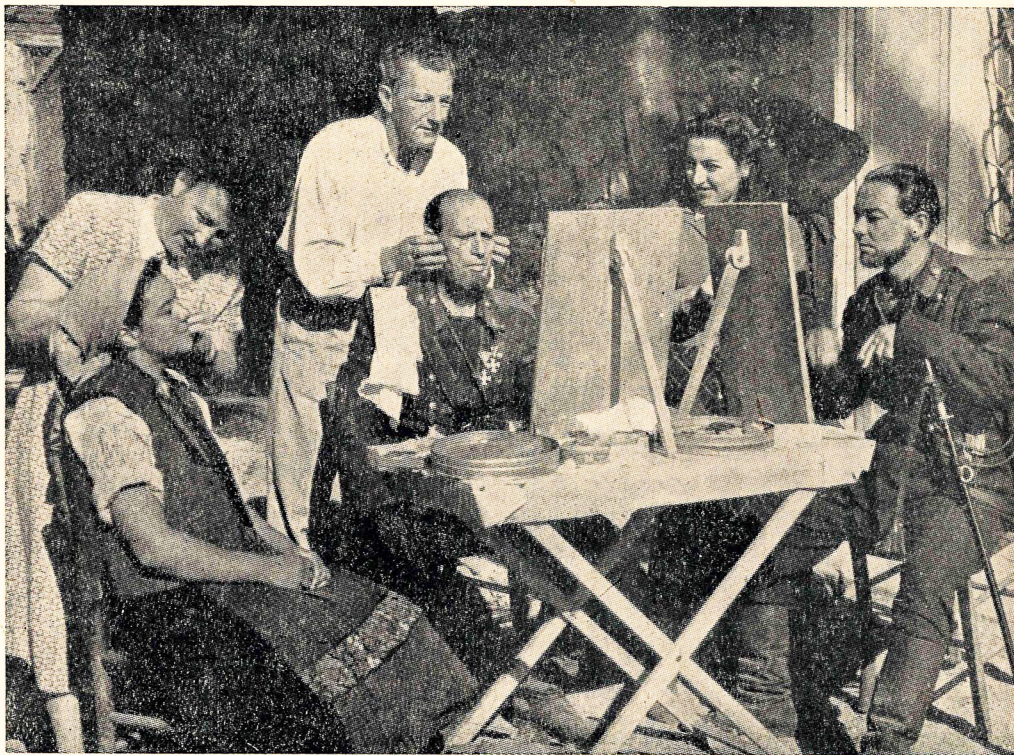
Д. ДАКОВСКИ
КИНОРЕЖИСЬОР

Другарят Анатолий

Като художник-проектант за грима започнах да работя в нашата кинематография за пръв път в продукцията на „Под игото“. Първата ми задача беше да установя с режисьорите типажа в скици. Тая задача не беше лесна за мен. Бях работил вече в областта на грима при постановката на операта „Иван Сусанин“ и имах известен опит, за който ценна помощ бях получил от съветския режисьор-постановчик Евгени Соковнин. Но в „Под игото“ задачата беше много по-трудна. Предстоеше ми самостоятелно да разработя скиците за целия типаж и да се намеся непосредствено в изпълнението на грима. По това време в нашата кинематография още нямаше перуцьорско ателие. Заедно с гримьорите ние трябваше да лепим косъм по косъм, докато оформим даден образ. А ни предстоеше да оформяваме образите на много и разнообразни герои — Огнянов, Соколов, дякон Викенти, Тусун бей, чорбаджии, бейове, заптиета и пр. Започнахме пробните снимки, а положението с грима си оставаше все така тежко. Налагаше се да започваме работата върху грима много часове преди започването на снимките. Това изморява и нас, и особено актьорите, които дълго време трябва да чакат снимачния момент. Живеехме с надеждата, че скоро от братския Съветски съюз ще пристигне специалист, който ще ни помогне да изживеем трудностите, ще ни покаже как по-добре да организираме работата.

Подготовката на експедицията за натурните снимки в Троянския манастир беше в пълен ход, когато един ден през юли миналата година получихме радостната вест, че от Съветския съюз е тръгнал за България другарят Анатолий Николаевич Иванов.

Най-после на нас ни просветна. При нас сега е винаги усмихнатият Анатолий Николаевич, създател на типажа на много филми от московското студио „Максим Горки“. Още от първия ден той навлезе изцяло в работата. Първата му грижа беше да се създаде към кинематографията перуцьорско ателие. Другарят Анатолий Николаевич посочи на ръководството на нашата кинематография, че перуцьорското ателие е вече абсолютна необходимост при сегашния ръст на филмопроизводството ни. И той усърдно се зае да организира работата на това ателие. На първо време ние посрещаме нуждите от постичерски материали (бради и мустаци) с полученото от Съветския съюз и с това, което предвидливият Ана-



Съветският гриммайстор Анатолий Н. Иванов моделира лицето на народния артист Иван Димов за образа на чичо Марин въглищаря от „Под игото“

толий Николаевич сам бе донесъл. Но в скоро време нашите гримьори, обучавани от Анатолий Николаевич, започнаха да произвеждат сами необходимия материал за масовките. Под неговото вешо ръководство гримьорите постепенно израстваха и започваха да усвояват изработката на все по-сложни постичерски предмети.

Изискванията на сложния типаж от филма „Под игото“ даде възможност на Анатолий Николаевич Иванов да покаже своето майсторство в създаването на образите. Пред нас изниква героичният образ на Огнянов — веднъж изнемошял, с изпито брадясало лице, гонен от потери, друг път спокоен апостол сред народа или с героична осанка на позициите на „Зли дол“. Редят се по-нататък жестокият безмилостен чорбаджи Юрдан, мрачният сатрап Тосун бей, образите на Соколов, Викенти, Букчето, жестокият-убиец Емексиз-пехливан, чор-

баджии и заптиета. С голяма любов работи Анатолий Николаевич върху прекрасния образ на Боримечката. Малкият нос на артиста П. Карлуковски трябваше да се промени, за да се придаде на образа още повече мъжественост, късите му коси трябваше да израснат, за да стигнат до раменете. И всичко това Анатолий Иванов постигна с голямо майсторство. Гримьорите се събираха около него, за да видят как той при всеки епизод, при всяко настроение на картината дава съответно третиране и на грима. Само няколко черти му бяха необходими например, за да постигне свирепата физиономия на Емексиз-пехливан, майсторски предаде той образа на измъчения Петър Овчаров — изтезаван и бит, цял в кърви и подутини. С колко малко средства той постигна образа на хаджи Смион — тоя лукав чорбаджия, които трябваше да бъде показан върху добродушното лице на артиста Петко Атанасов. Нашите артисти Иван Димов и К. Кисимов получиха от Анатолий Николаевич много сполучливи маски за създадените от тях образи — на чичо Марин въглищаря и на Колчо слепеца.

В процеса на работата гримьорите постоянно отрупваха с въпроси другаря Анатолий Николаевич и жадно поглъщаха всяка негова дума. А как дружелюбно, сърдечно отговаряше той на всички въпроси, как другарски ни предаваше своя богат опит!

След завършването на филма „Под игото“ другарят Анатолий Николаевич Иванов проведе с нашите гримьори един курс, в който вложи всичко, за да ги подготви всестранно както за приготвяването на всички помощни вещи за грима, така и за осъществяването на самия грим.

В организирания от Анатолий Николаевич гримьорски цех работят вече тринадесет обучени от него гримьори и ученици-гримьори, а в перуцьорския отдел шест души продължават да учат под неговите грижи.

За всички, които са имали възможност да работят с другаря Анатолий Николаевич Иванов, той стана съвсем близък, роден, сърдечен другар. Почти за всички той стана „другарят Анатолий“, винаги желан и търсен, винаги отзивчив и сърдечен.

За развитието на нашата кинематография, която „стана предприятие от социалистически тип“ (В. Червенков), помощта на другаря Анатолий Николаевич Иванов е неопценима. Най-добре чувстваме тая помощ всички ние, които в процеса на работата опознахме съветския майстор на грима и го обикнахме братски.

ЦЕНКО БОЯДЖИЕВ
художник-проектант за грима

нето му от Лайпцигския процес в Москва, които ни бяха необходими за филма „Вдъхновяващ пример“, които ние готвехме за първата годишнина от неговата смърт. Ние получихме кадрите и това беше пак истинска братска помощ...

*

Най-голяма и дълговременна помощ на нашата Студия за документални филми оказа прекрасният съветски майстор на филмовата камера Андрей Иванович Сологубов, който като кинокореспондент на Централната студия за документални филми в Москва престоя повече от 4 години в нашата страна (периода 1946/50 год.). Като фронт-ов оператор със своето „Аймо“ А. И. Сологубов премина пътищата на войната, прекоси България с освободителните войски на маршал Толбухин, стигна до Берлин, а малко по-късно засне и капитулацията на империалистическа Япония на крайцера „Мисури“. За тази своя огромна дейност той два пъти получи високото звание лауреат на Сталинска награда. У нас А. И. Сологубов участва в заснемането на филма „България“, а като кинокореспондент засне на филмова лента всички по-крупни събития, станали през този важен период в нашата страна, които той последователно отрази в съветските кино-урнали „Новости дня“ и „СССР сегодня“ и в редица документални филми, като „Последният му път“ и др. През ноември 1950 год. Андрей Иванович, както ние го наричахме, напусна нашата родина, изпратен от нас като най-скъп другар. При заминаването си той ни каза: „Ако някога пак ми се наложи да напусна моята ро-

дина — Съветския съюз, и да отида другаде, аз винаги ще предпочета България.“

Българските кинодокументалисти никога няма да забравят неопценимата помощ и сърдечната дружба на отличия приятел и незаменим другар Андрей Иванович Сологубов...

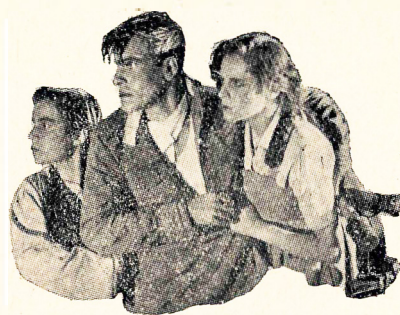
След отпътуването на А. И. Сологубов ние бяхме щастливи да посрещнем младия талантлив съветски кинооператор Василий Николаевич Кисельов, завършил с отличие ВГИК през 1948 год. В. Н. Кисельов е участвувал във Великата отечествена война на Волховския, Втори украински и Забайкалския фронтове до разгрома на Япония. През 1949 година той взе участие в реализирането на монументалния художествен филм „Освобождението на Китай“, за което бе награден със Сталинска награда първа степен. Другарят Кисельов ежедневно взема участие в живота на студията и предава широко своя богат опит. Много от успехите си, ние трябва да кажем, дължим на него. В негово лице ние виждаме съчетани качества на истински киножурналист и се стремим в работата си да бъдем като него. С присъщата на съветските хора критичност той съветва нашите кинодокументалисти и ни сочи пътя към създаването на високохудожествени документални филми, които ще прославят нашата възлнуваща социалистическа действителност.

Само по пътя на съветския опит, вдъхновявани от вечната и нерушимата българо-съветска дружба, нашата кинодокументалистика ще може да върви към нови и трайни успехи.

РУМЕН ГРИГОРОВ
кинорежисьор-документалист



НАША ЗЕМЯ



— А защо на Петко сте му сложили прякор „Шилото“? Ние тук не му думаме така...

Младият граничар задал въпроса си простосърдечно. Слушали войници от едно гранично поделение епизод от сценария „Наша земя“, който авторите искали да доработят. Слушали и на мнозина се струвало, че писаното е точно за тях — Димо и Петко Шилото са войници от тяхното поделение, това нападение на гръцките монархофашисти е недавното нападение срещу техния участък, капитан Велков е техният капитан, на когото само името е променено.

Новият български художествен филм „Наша земя“ е наистина една жива страница от днешната наша действителност по южната ни граница. Една страница, в която е отразен високият патриотизъм, героизмът и самообладанието на защитниците на границата. На страж на тая граница стоят бойците от нашата народна армия, на страж за родната земя стои цялото погранично население, всички честни трудови хора, за които всяка педя българска земя е скъпа родна, **наша земя**.

Темата на патриотизма е една от първостепенните теми за нашето социалистическо реалистично изкуство. Тя извира направо от нашия нов живот, тя блика неухващо в ежедневието прояви на милионите трудещи се, които възторжено изграждат основите на социализма, изграждат щастието и благоденствието на родината.

Носители на здравия, на истинския патриотизъм у нас винаги са били трудещите се. Тяхната любов към родината има дълбоките си корени още в многовековната борба срещу турските завоеватели, тя се закали и укрепна в борбата срещу капиталистическата експлоатация и империалистическата робия, тя разцъфтява в творческия труд при условията на днешната свобода.

Авторите на сценария Анжел Вагенщайн и Хаим Оливер са дали идеологически правилна трактовка на темата за патриотизма, която лежи в основата на филма.

Социалистическият патриотизъм се формира и укрепва в борбата на трудещите се за запазване на мира, свободата и независимостта на родината, в борбата срещу експлоататорските елементи, в целия процес на социалистическото строителство. Носители на такъв патриотизъм са и основните герои в „Наша земя“. Капитан Стефан Велков (артист Апостол Карамитев, лауреат на Димитровска награда) защитава земята, която е кръстосвал като партизанин; бай Колю (изпълнител Петър Димитров, нар. артист, лауреат на Димитровска награда) е дал за днешната свобода на тая родна земя най-скъпа жертва — загинал син партизанин; всеки войникот граничното поделение строи

ПРОИЗВОДСТВО НА СТУДИЯТА ЗА ХУДОЖЕСТВЕНИ ФИЛМИ
1952 година

Сценарий: АНЖЕЛ ВАГЕНЩАЙН и ХАИМ ОЛИВЕР. Постановка: АНТОН МАРИНОВИЧ и СТЕФАН СЪРЧАДЖИЕВ, лауреат на Димитровска награда. Оператор: ЕМИЛ РАШЕВ, лауреат на Димитровска награда. Музика: КОНСТАНТИН ИЛИЕВ, лауреат на Димитровска награда. Текст на песните: ВЕСЕЛИН ХАНЧЕВ. Звукооператор: ГЕОРГИ КРЪСТЕВ. Художник: АСЕН ГРОЗЕВ. Художник по костюмите: МАРИЯ СОТИРОВА. Асистент-режисьор: ЯКИМ ЯКИМОВ. Пом.-режисьори: ЛОРА РАШЕВА и АТАНАС ГЕОРГИЕВ. Осветление: РУЕН САВОВ. Монтаж: ЕЛЕНА ПОПОВА, пом.-монтажист: КРИСТИНА ВАСОВА. Грим: АДЕЛИНА ТОМОВА. Музиката се изпълнява от Софийския държавен симфоничен оркестър под диригентството на КОНСТАНТИН ИЛИЕВ, лауреат на Димитровска награда. Песните се изпълняват от хора при Радио София, диригент СВЕТОСЛАВ ОБРЕТЕНОВ, лауреат на Димитровска награда, и от хор „Бодра смяна“, диригент засл. артист БОЧО БОЧЕВ, лауреат на Димитровска награда. Консултанти по военните и гранични въпроси: капитан СТ. ТЕРЗИЕВ и ст. лейтенант Д. ДАМЯНОВ.

Художествен ръководител на студията: СЛАВ СЛАВОВ.
Директор на продукцията: ДОНЧО ТОДОРОВ.

мечтите си за щастливо настояще и още по-щастливо бъдеще само върху свободата, независимостта и мирното развитие на родината; селяните от граничното село защитават своето ТКЗС, защитават плодовете на своя труд, защитават своето настояще и бъдеще. Много добър по замисъл в сценария и по изпълнение от артиста Ст. Великов, лауреат на Димитровска награда, е образът на средния селянин бай Пелин. Пълнен със съмнения върху кооперативния строй на село, бай Пелин враждува с трудово-кооперативното земеделско стопанство, което против волята му е подменило неговите ниви на острова с други, не по-лоши, но все пак „не негови“. От враждуващия с кооператорите средняк до пламналия от гняв селянин, който изхвърля от къщата си титовския агент, а след

това застава и на картенициата срещу настъпващите вражески редици, бай Пелин изминава път на развитие, характерен и за всеки средняк, който още не е прогледнал политически, но който само върху собствения си труд е изграждал своето стопанство. Проявата на патриотизъм в байпелиновци е естествена, закономерна.

Но на това здраво и възвишено чувство на истинската любов към родината са чужди враговете на нашето социалистическо строителство, остатъците от експлоататорските класи, които още мечтаят да си възвърнат властта. Мнозина от тях са забягнали зад граница, други са си сложили маска на добронамерени примиренци, но под неумело надянатата овча кожа се крият вълчи зъби. Трън в очите на тия народни врагове е нашето социали-

стическо строителство, трън в очите им е народното добруване, както трън в очите на големите империалистически вълци е и самото съществуване на нашата народнодемократична република, съществуването на мощния лагер на мира и свободата, начело на който стои непобедимият Съветски съюз. И не е случайно, че от реакционна Турция, от монархофашистка Гърция и от титофашистка Югославия срещу младата народна република България се сипят провокации след провокации. Зад тях, зад титофашистите, турските реакционери и гръцките монархофашисти, стоят техните господари — глутницата империалистически вълци, начело с американските империалисти, които искат да превърнат Балканите в изходна позиция за нападение върху Съветския съюз и народнодемократичните страни.

Любовта към родината обаче е еднака страна на медала, от другата страна на който стои неукротимата омраза срещу враговете на народа. Социалистическият патриотизъм е неотделим от пролетарския интернационализъм, той предполага уважение към правата, свободите и културата на другите народи. Безсмъртният Георги Димитров ни учише: „Не може да има истински народен патриотизъм без международна солидарност, както не може да има истинска международна солидарност без действителен народен патриотизъм.“

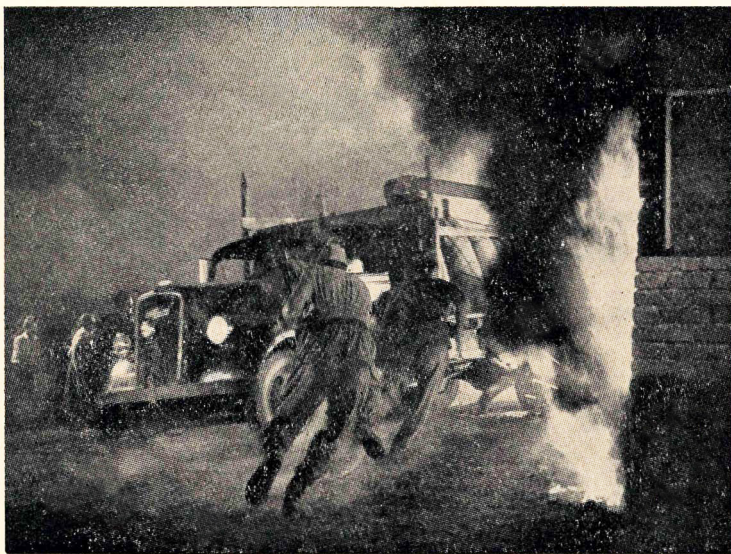
Създателите на филма „Наша земя“ ни показват истинския образ на врага отвъд нашата южна граница, който е враг и на самите народи в съседните на България страни.

Неотдавна героичният певец на свободата Назъм Хикмет писа:

„... Има две Турции. По право в Турция има две категории хора: едините 20 милиона, другите — шепа. За тази жалка шепа хора работят 20-те милиона по полетата, заводите, фабриките, работилниците. Най-добрите хора — революционери, стачници, въстаници, селяни — се борят против шепата експлоататори. Те желаят мир, национална независимост, те искат живот, достоен за човека...“

Има две Турции. Между тях — борба не на живот, а на смърт.

Представител на двадесетте милиона експлоатирани ние виждаме в „Наша земя“ в образа на Джелал (артист Иван Тонев). От лагера на омразната шепа потисници е Фетхи бей (артист Иван Стефанов). И зрителят на „Наша земя“ ще чувства бедняка Джелал, ще чувства милионите угнетени трудещи се в Турция като свои, близки и заедно с тях ще мрази фетхидевоци. Зрителят на „Наша земя“ ще се отвращава от послушните американски слуги, като капитан Максимос, Паризис и компания, но ще цени и уважава свободолюбивия гръцки народ, народа-герой от Грамос и Вичи, народа на Манолис Глезос, народа,



Из филма „Наша земя“



Из филма „Наша земя“

който се бунтува срещу комедията на „Балканската“ комисия.

Социалистическият патриотизъм е извор на здрава, оправдана национална гордост и едновременно с това хармонично съчетава любовта към нашата родина с любовта към първото социалистическо отечество — Съветския съюз, с полетарската солидарност между всички трудещи се от цял свят, които се борят за траен мир, демокрация и социализъм. Без всестранината помощ от Съветския съюз, без неговата активна борба за мир е невъзможно никакво строителство в нашата страна, невъзможно е самото ни съществуване като свободна и независима народна република. Затова нашата любов към родината е неделима от любовта ни към Съветския съюз, КПСС и великия Сталин. Това неделимо единство в нашия социалистически патриотизъм пронизва целия филм и намира особено ярък израз в епизода, когато капитан Велков съобщава на анкетната комисия от ООН становището на своето правителство. Българският граничен офицер се държи спокойно, уверено — като човек, който знае силата на своята правда и безусловно вярва в нейната победа.

— Откъде такава наглост у вас? Вие сте шепла народ! Шест милиона! — задава се в бясна злоба американският представител Кърк.

— Осемстотин милиона! — спокойно го поправя Велков.

— Аз говоря за България! — още по-раздразнено вика Кърк.

— А аз говоря за приятелите на България! Говоря от името на тези осемстотин милиона. Ние искаме мир и с всички сили ще отстояваме делото на мира!

Защитата на мира е съществена проява на социалистическия патриотизъм. Който обича своята родина, който цени и уважава народите от другите страни, който е зает единствено с мисълта за увеличаване щастието и благоденствието на трудовете хора, той с всички сили ще брани условията за спокоен труд, неотстъпно ще брани мира. И нашите славни граничари-бойци, цялото гранично население, всички, които са стояли зад пушката, автомата и картечницата, за да отбият вражеското нападение — всички те са бойци от многомилионната армия на мира, всички слагат подписа си под апела на Световния съвет на мира. И в очите на всекиго от тях ясно се чете: тоя подпис е клетвено обещание, което ние ще знаем как да изпълним.

В „Наша земя“ филмовият режисьор Антон Маринович и режисьорът от Народния театър Стефан Сърчаджиев, лауреат на Димитровска награда, получиха ценна помощ от видния съветски майстор Сергей Д. Василев, режисьор на филма „Чапаев“. Особено ценна бе неговата помощ за изясняването на някои образи от линията на врага, както и за масовите сцени.

Основните роли във филма се изнасят от артисти, които нашите зрители вече познават и обичат от досегашните български филми или от сцените на столичните театри. Освен поменатите вече по-горе артисти в „Наша земя“ участвуват: заслужил артист Борис Ганчев, лауреат на Димитровска награда, засл. артист Любомир Бобчевски, Милка Туйкова, лауреат на Димитровска награда, получила премия на Международния кинофестивал в Карлови Вари за създадения от нея образ на Данка от едноименния български филм, познатите от „Утро над родината“ млади артисти Любен Кабакчиев, Георги Калоянчев и Георги Георгиев, артистите Димитър Пешев, Виктор Георгиев, Милка Янакиева, Кунка Баева, Златан Кашеров, Лео Конфорти и др.

В масовите сцени вземат участие селяни от пловдивските села, части от Народната армия и студенти и студентки от ДВТУ „Кръстьо Сарафов“.

Операторът Емил Рашев, лауреат на Димитровска награда, в „Наша земя“ проявява отново своето майсторство на художник, който вниква дълбоко в замисъла на сценариста и режисьора и търси най-подходящите операторски средства за разкриването му.

С любов към възложената отговорна задача работи колективът от творчески работници, техници и общи работници, който реализира филма „Наша земя“. Значителни трудности, някои от които са неизбежни за сегашния етап от развитието на нашата кинематография, бяха преодоляни само благодарение на тая любов на колектива към раждащия се нов български игрален филм. Топло, като на свидна рожба, гледаха на филма и всички хора от народа, които при всички случаи охотно даваха своята помощ. Радостни, че българската кинематография търси своите герои сред селските труженици, с каруци от много километри идваха селяни от пловдивските села край Марица при Пोलатово, за да погледат как работят създателите на „Наша земя“. А ко-

Към нови успехи на прогресивната германска кинематография

Когато след капитулацията на хитлерова Германия прогресивните германски филмови дейци сред още незатихналите пожарища и разруха на войната пристъпиха към създаване на едно ново, народно, прогресивно германско киноизкуство, те трябваше да преодоляват грамадни пречки както от материално, така и от художествено естество. Съветската военна администрация им даде първата материална помощ и така в полу-разрушените зали с насъбрана, откъдето падне, апаратура бяха създадени първите следвоенни филми: „Убийците са между нас“, „Брак в сянка“ и други, които осветяваха непосредственото минало на фашизма и войната и разрухата на първите следвоенни години. След споменатите по-горе два филма германските филмови дейци дадоха „Хляб наш насущни“, „Ротация“, „Съветът на боговете“, „Верноподиникът“ и напоследък външувания, мобилизиращ публиката на борба против американските окупатори филм „Осъденото село“.

Но цялото ново германско филмово производство, въпреки несъмненото си идейно и художествено развитие от края на войната насам, все още страдате от редица слабости както по отношение на тематиката и идейното направление на филмите, така и в тяхното художествено разрешение, в техния творчески метод. Наред със споменатите филми, в които силно и внушително се чувства преобладаващата, решаваща роля на новото, политически осмислено съдържание, „Дефа“, единственото филмово предприятие в Източна Германия, създаде и филми, в които новото виждане беше някак прикрито към старите, шаблонни филмови схеми. Такива филми, в които действително, напрежението, интригата бяха превърнати едва ли не в самоцел и които като че ли — по примера на буржоазната кинематография — целеха едва ли не само увеличаването на зрителя по интригата, макар и пооблагрени политически, бяха например филмите „Химия и любов“, „Няма място за любов“ и др. В някои от ранните филми на „ДЕФА“ (напр. в „Убийците са между нас“) наред с правилното обществено-политическо изграждане на филма бяха допуснати по линията на художественото изображение (режисура, операторско майсторство, монтаж и пр.) и значителни формалистични отстъпления. В единични случаи са пускани на екрана дори филми („Момичето Кристина“ и др.), отклоняващи зрителя от проблемите на настоящето.

Особено незадоволително обаче е производството на филми на съвременна тематика. Въпреки доста голям брой пуснати на екран такива филми („Някъде в Берлин“, „Рудник Утрина заря“, „Хляб наш насущни“, „Момичетата от Кранихзее“, „Фамилия Бентин“ и др.) повечето от тях — по авторитетната преценка на самия шеф на производството на „ДЕФА“ д-р Вилкенинг, — не са могли да бъдат осъществени от предприетото така, че те като истински художествени произведения да бъдат признати и от широката маса на трудовото население. Причината отчасти се намира в това, че броят на застъпваните в тях проблеми беше прекомерно голям. Множеството проблеми и лица обхвърква зрителя“. Слабостта на тези филми обаче се крие и в недостатъчното усвояване и прилагане на метода на социалистическия реализъм, на опита от съветската кинематография.

Това състояние на прогресивната германска кинематография, която през изтеклите години отбеляза забележителни постижения, но все още е спъвана и от редица слабости, доведе до неотдавнашната резолюция на Централния комитет на Германската единна социалистическа партия по въпросите за киноизкуството. След като изтъква голямото значение на филмовото изкуство за изграждането на основите на социализма в Германската демократична република и изоброява най-забележителните досегашни произведения на прогресивното германско киноизкуство, ЦК на ГЕСП подчертава, че „решаващата слабост се състои в недостатъчния брой игрални филми, посветени на борбата за мир и национално единство на Германия. Сериозна слабост е недостатъчното разработване на проблемите на германското работническо движение и особено на борбата и делото на двамата най-велики германци — Карл Маркс и Фридрих Енгелс“. По-нататък резолюцията изтъква, че задачите на новото германско филмово изкуство ще могат да бъдат постигнати само ако то твърдо и последователно се насочи по пътя на социалистическия реализъм и на възприемане богатия опит на съветската кинематография. „Първата и най-важна крачка по пътя за прилагане на големия опит на съветското филмово изкуство“ продължава резолюцията, „се състои в преодоляване на липсата от добри сценарии. Без добър сценарий няма добър филм. Липсата на добри сценарии отразява сериозни слабости в областта на нашата литература. Някои наши писатели все още плашат данък на вредните буржоазни теории, че още не е дошло времето да се пише на актуални теми, тъй като трябва да изтече известно време от събитията на днеша, за да могат те да бъдат обективно разработени.“ В отговор на тези схващания резолюцията цитира думите на Жданов, че „писателят не бива да се влечи подир събитията“.

Резолюцията остро осъжда и подценяването на филмовото изкуство от страна на редица писатели, които смятат писането на сценарии за второстепенен вид литературна работа, и заключава по този въпрос: „Без съмнение както неохотата за литературно разработване на проблемите на настоящето, така и тенденцията за подценяване на филмовото изкуство у такива писатели се коренят в неяснените им идеологически позиции и в недостатъчните им връзки с трудещите се.“

По-нататък резолюцията се спира на отговорностите на ръководството на „ДЕФА“, което „не винаги е прилагало правилния метод на другарска и убеждаваща дискусия с напредничавите германски писатели и е пропуснало да включва в производствения план теми, върху които писателите работят“.

По отношение на творческия метод на филмовите работници ЦК на ГЕСП констат

гато в масовите сцени трябваше да участвуват селяни, това те правеха драговошно, от сърце. При гасенето на причинения от диверсантите във филма пожар в трудово-кооперативното земеделско стопанство кооператорите от с. Брезово без особени трудности постигнаха това, което режисьорите искат от тях. Мъката по унищожените плодове на едногодишен труд, тревожната грижа да се спаси кооперативната собственост от злодейската ръка на вредителите — това кооператорите можаха да предадат, без да бъдат артисти, защото от тях се искаше да покажат това, което е в сърцето на всеки селски труженик. В баталните сцени войниците от народната армия участваха също от сърце и душа, особено ония от тях, които трябваше да отбият пристъпа на „врага“.

Постановлението на Министерския съвет от 31 януари т. г. постави пред българската кинематография задачата до края на годината да пусне на екран филм за живота на нашите

граничари и пограничното население. До средата на ноември филмът „Наша земя“ бе завършен снимачно. Налице са всички основания да очакваме, че филмът ще бъде окончателно завършен в определения срок.

Всеки нов български филм е радостен празник за родната кинематография, празник за цялата наша културна общественост, проява на разцъфтяващата под грижите на Партията и народното Правителство наша народна култура — национална по форма и социалистическа по съдържание.

Ако „Наша земя“ бъде сполучливо и в срок завършен, това ще бъде принос за повишаване националното самочувствие на нашия народ не само поради вложената във филма основна идея — идеята за социалистическия патриотизъм, но и със самото обстоятелство, че е създадена нова ценна творба на родното киноизкуство, че е вложен нов принос в изграждането на нашата нова, социалистическа култура.

ДА ПОВДИГНЕМ НИВОТО НА НАШЕТО ФОТОИЗКУСТВО

Доскоро у нас се спореше много около въпроса, дали фотографията е изкуство. Съществуваше широко разпространено мнение, че фотографията не е изкуство, а чисто технически способ за изобразяване на действителността. На това основание фотографията беше включена в списъка на занаятите и се предвиждаше развитието ѝ да става по пътя на трудово производителната занаятчийска кооперация, а някои хора на „изкуството“ също упорито отстояваха тази позиция, като изтъкваха следните две съображения.

1. Фотографията не може да бъде изкуство, защото тя просто регистрирала фактите и явленията на действителността, а простото копиране на действителността не може да се смята за изкуство.

2. Фотографията не може да бъде изкуство, защото способът за получаване на фотоизображението бил основан на приложението на техниката и точното знание на физическите и техническите закони.

И двете тия съображения водеха началото си от старата буржоазна естетика в плен на която бяха попаднали упоритите привърженици на становището за занаятчийския характер на фотографията. Шест години след установяването на нашата народна власт мнозина още не бяха успели да се отърват от този плен. Сега вече той въпрос е задоволително изяснен.

Знайно е, че изкуството по своята същност представлява отражение на действителността в конкретни художествено-емоционални образи. Изхождайки от тази формулировка, документалността на фотографията не я отдалечава от изкуството. Силата на фотографията се крие именно в нейната документалност, т. е. в истинността на възпроизвежданите от нея факти и явления. Тая документалност обаче не трябва да бъде хладна и безучастна регистрация, а съзнателна оценка на любещия новия живот и прогреса творец-художник фотограф, който ни я поднася композиционно оформена и подчертана, с акцентирание на най-същественото в нея и с умение да подобере най-хармоничните изразни средства, които с пределна изразителност да разкриват съдържанието на неговия идеен замисъл. Майсторите на прогресивната съветска и наша фотография доказаха, че именно документалната и репортажна кинематография, изпълнена във високохудожествена

изразителна форма, притежава голяма въздействена сила и има твърде голямо идейно-политическо и обществено значение. Аргументацията, че фотографията не била изкуство, защото изобразителният ѝ способ бил основан на приложението на техниката и на знанието на физическите и химическите закони, показва формалния подход на тия, които си служат с тая аргументация при определяне на понятието изкуство. Ние вече казахме, че изкуството по своята същност представлява отражение на действителността в конкретно художествено-емоционални образи и следователно технологията на процеса при създаването на произведението съвсем не може да се сметне като решаващ фактор, който определя същността му като изкуство. На всекиго е известно, че при филмопроизводството се прилага огромна техника, че при снимането на филма физическите закони намират широко приложение, а при обработката на снетия материал широко се прилагат и химическите закони. Но никой вече не може да отрече киното като изкуство. Напротив, Ленин го определи като най-важното от всички изкуства, а Сталин — като изкуство, което в ръцете на трудеците се има неопенима сила. Ако изображението въздейства върху нашите чувства, образно изразява идеята и отразява действителността, то се явява като произведение на изкуството независимо от това, по какъв начин или способ е постигнато.

Фотографията е ново изкуство, едно от най-младите изкуства. Свообразието на фотографията се състои в това, че тя оперира с различна интензивност на светлината. Всеки вид изобразително изкуство има свои средства, с които оперира. Така скулпторът моделира мрамор или глина, живописецът рисува с бои, а фотографът използва светлината. Светлината и сянката, нежните или ярките, бледите, сивите или сочни тонове, спокойната или динамична линия стават палитра от багри за фотографията (Микулин). Цветната фотография пък, това най-ново постижение на фотографията, обогати още повече тая палитра с пищното разнообразие на цветовете.

Простото овладяване на техниката на фотоснимането и получаването на технически издържана фотоснимка обаче не дава на фотопроизведението качество на фотоизкуство. Безусловно необходимо е пълното овладяване на техниката на работата, така както е безусловно необходимо и нейното овладяване при музиката, живописата, скулптурата и при всяко изкуство въобще. С това обаче не се изчерпва въпросът. Необходимо е освен това от гледна точка на съдържанието да се отдели в снимката главното и същественото от маловажното и второстепенното, да се подобере съответна точка на заснемането и подходящо осветление. Необходимо е с други думи правилно и в съответствие на съдържанието на снимаемия обект да се намери и най-подходящата форма, което се постига с приложението на така наречената *композиция*. Под композиция във фотографията се разбира обединението в едно цяло на всички елементи на снимката, разположението им във взаимна връзка, в идейно-художествено съчетание, с пълно и съвършено приложение на техническите и изобразителни средства, с които борава фотографията, които с пределна изразителност да разкриват замисъла на фотографа.

Композицията помага да се разкрие съдържанието на сюжета на снимката посредством най-добратя форма, най-целесъобразно, ясно и убедително. Именно в уменията да се приложи при снимането правилна композиция се заключава майсторството на художника-фотограф. По такъв начин във фотографията както във всяко друго изобразително изкуство решаващ момент в творчеството се явява приложението на правилната и съвършена композиция. Овладяването на композицията изисква от фотографа не само свободно

и до съвършенство владение на фотографната техника, но и висок художествен вкус и голяма художествена култура. Всеки фотограф, който се стреми да усъвършенствува своето майсторство, е длъжен упорито да овладява разнообразните прийоми на композицията. Всеки художник-фотограф е длъжен постоянно да търси нови и разнообразни прийоми на композицията, не забравяйки обаче и това, че външната форма на снимката всякога трябва да съответствува на нейното вътрешно съдържание, на нейната идея.

И тук, както и при всяко художествено произведение, се натъкваме на въпроса за неговата идейност, без която то загубва въобще качеството си на изкуство. От всеки наш художник-фотограф се изисква активен творчески подход при изобразяването на окръжаващата го действителност. А партийността в изкуството пък го задължава да не бъде безразличен към тая действителност, да я изобразява в своите произведения по начин, който утвърждава тържеството на идеите на социализма. Иляото свое майсторство и целия свой талант художникът-фотограф трябва да постави в услуга на тая висока и благородна цел. А това може да стане само когато той прилага в своето майсторство метода на социалистическия реализъм, чрез който се отразява действителността в нейното революционно развитие. Идейността в изкуството е тясно свързана с въпроса за тематиката и следователно подборът на тематиката е съществен въпрос за всяко произведение на изкуството. Тая тематика трябва да изхожда от нашата социалистическа действителност, която е безкрайно богата със сюжети, достойни за майсторството на всеки човек на изкуството. Пред нашите очи расте и крепне тая социалистическа действителност и тя е пълна с достатъчен патос, за да увлече всяко честно сърце. Героизмът на нашия трудец се човек в борбата за изграждане на светлото бъдеще на Родината е велик. Нашият трудец се човек гради неуморно социалистическата ни индустрия, нашите язовири, ТКЗС и МТС, той преобразява нашите градове и села, нашия бит и нашата култура. Героите не са вече единици и стотици, те са хиляди, милиони. Резултатите от техните дела ние виждаме навред по цялата страна. Те са по висините на Рила и Родопите, те са във всеки град и във всяко село, във всеки завод и фабрика, те са по улиците и площадите, те са винаги пред нашите очи. Да се отрази чрез художествени снимки целият този възход, целият този подем, цялото това величие на новия живот и специално да се отрази новият герой на труда, социалистическият човек, всред обстановката, в която той живее и твори, това е велико и благородно дело. Това е само по себе си и най-достойният дълг на художника-фотограф. С това той ще направи неопенима услуга на целия народ и ще спомогне твърде много за неговото социалистическо възпитание. Всеки фотограф трябва да помни за когото той твори. Пред него стоят многомиллионните трудеци се народни маси, които чакат от него изкуство, което да ги мобилизира за по-нататъшното изграждане на социализма в нашата страна.

Днес милиони хора се нуждаят от фотографната снимка, тя удовлетворява тяхната любознателност, разширява кръга на техните познания и задоволява част от техните естетически потребности. Няма вече кът в нашата родина, където фотоснимката да не е проникнала. Няма отрасъл в нашата социалистическа действителност, където зоркото око на обектива да не съдействувало за нейното движение напред. И от това, как и по какъв начин ще се направи снимката, зависи и високият идейно-художествен уroveň на нашата нагледна фотопропаганда. От майсторството и идейната зрелост на фотографа-художник зависи и качеството на неговото произведение. Ето защо необходимо е нашите фотографи неспирно да повишават нивото на своята политическа култура и да усъвършенствуват своето професионално майсторство. Само така те ще отговорят на идейно-политическите задачи, които им са ясно очертани в правилника за организацията и идейно-политическото и художествено ръководство на фотографното дело в страната от нашето народно правителство, и само така с чест ще могат да изпълнят своя дълг към народа. На първата общонационална фотозложба, която ще се открие към края на настоящата година, нашите фотомайстори трябва да покажат своите достижения в областта на фотонизкуството и чрез тях да утвърдят нашата фотография като младо и жизнено народополезно социалистическо изкуство.

тира, че „много филми на „ДЕФА“ показват, че са разработвани и оформени както по отношение на съдържанието, така и по отношение на формата от ст новиците на критическия реализъм, т. е. повечето филми се изчерпват по същество в обществената анализа и обществената критика, но почти не изпълняват или само твърде недостатъчно изпълняват задачата за идейно преустройство, за възпитаване на трудеците се маси в духа на социализма“ (Жданов). Този факт се проявява преди всичко в това, че в нито един филм на ДЕФА досега представителите на работническата класа не са сполучливо изобразени като главни герои на филма. Така например в големия филм „Съветът на боговете“ работническият функционер по-малко тежи, отколкото представителите на монополистичния капитал и на интелигенцията. А това никак не отговаря на историческата истина на борбата против хитлерофашизма, против американския и възстановяващия се германски империализъм, на борбата за мира, в която в действителност работническата класа играе решаващата роля“.

След като се спира и на въпроса за филмирането на националното гкултурно наследство (във връзка главно с филма „Корина Шмит“ по един роман на Теодор Фонтане, в който неправилно е дадено германското работническо движение от миналия век) и подчертава, че „филмирането на класически сюжети трябва да става с чувство на най-голяма отговорност и при най-грижлив подбор въз основа на точно научно изследване“, резолюцията завършва с указания за по-своевременно и по-открито разгръщане на критиката и самокритиката, за борба със сектанството, индивидуализма и „приятелската политика“ във филмовото производство и за необходимостта от подобряване на филмовата критика, която недостатъчно е подпомагала филмовите творци.

Л. О.

ЗА СЪСТОЯНИЕТО НА ИДЕЙНО-ТВОРЧЕСКИЯ ЖИВОТ В КИНЕМАТОГРАФИЯТА

Кинематографията като важен идейно-творчески институт не може да направи една крачка напред в своето развитие, ако не кипи в нея идейно-творчески живот, в който всички киноработници да са погълнати с цялата си любов към киноизкуството.

През миналата година, след завръщането на първите млади сили от Москва — сценаристите А. Вагенщайн и Хр. Ганев — кинорежисьорите Б. Шаралиев и Д. Даковски, нахлу известно освежаване, раздвижи се идейно-творческата работа. Те изнесоха редица беседи върху марксистко-ленинската естетика. Беседите бяха значителен принос в работата на курсовете по професионална квалификация на творческия кадър. Изнесоха се и редица лекции от съветския специалист по дублиране на филмите режисьор Ф. Филипов, от художник-постановчик Ал. Жарьонов и художника по грима Ан. Иванов. Даде се тласък на работата в учредените по това време курсове за квалификация. Някои от тях заработиха системно — курсовете за гримьорите, художниците, операторите, административно-стопанските работници. Остана неизграден курсът за квалификация на режисьорския кадър.

При наличието на известна дейност по отношение на професионалната квалификация през миналата година Министерският съвет справедливо и остро отбелязва в постановлението си, че „идейно-творческият живот в Главната дирекция на кинематографията е крайно слаб“. А какво е положението след постановлението? Могат ли служителите в Комитета за кинематография и Студията за художествени филми, натоварени с организирането и ръководенето на работата по професионалната квалификация в курсовете, да отчетат такава дейност, която коренно да е променила констатацията на Министерския съвет? Налице е все още незадоволителната работа в тази насока. Ако се направи точна равностойност в сравнение с миналата година, няма да бъде преувеличен изводът за явно неблагоприятно в идейно-творческият живот, който продължава да бъде още крайно слаб, ако не и нещо повече. През тази година не се продължиха подобно на миналата година лекциите по въпросите на марксистко-ленинската естетика. Не се подпомагат творческите работници в тяхната грижа за организирано, системно и задълбочено изучаване на въпросите на социалистическия реализъм в киноизкуството. Художествено-творческият кадър е оставен сам на себе си. Липсва организирана работа по запознаването с въпросите на прогресивната съветска теория на киноизкуството. Тук трябва да се спомене и горчивата истина, че не е организирано изучаването на богатия опит на съветската кинопрактика в лицето на един от нейните представители, който е сред нас. Дългогодишният опит, майсторството на Сергей Василев в кинорежисурата и сценарното дело се ползува стихийно от някои другари, а не организирано, системно от киноработниците. Работниците от звукозаписа намериха възможност и трябва да се похвалят, че организирано в редовно провеждани занимания на курса по квалификация и в непосредствената си практика изучават и внедряват с успех опита на специалиста по звукозаписа инж. Бабий. Какво пречи на творческите работници от продуктите, какви непреодолими трудности има административното и художествено ръководство на Студията за художествени филми да проведе организирано изучаването на дългогодишния опит на един от големите съветски киномайстори — Сергей Василев? Защо по тоя начин не се постъпи и в Студията за хроникално-документални филми с изучаването опита на др. Н. Киселов?

Не са разгледани теоретично принципите на болшевишката партийност и конкретните й художествени форми в киноизкуството, изразните

средства, с които се вплита тази партийност в общия строеж на кинодраматургията. Разпокъсани са усилията на творческите работници в овладяването и внедряването на опита на съветските киномайстори — всеки сам за себе си търси пътища и начини — не се извличат, упознават и намират конкретните форми на пренасяне на този опит при колективни обсъждания на прекрасните, силно вълнуващите и високоидейни и художествени съветски филми. Продължава да бъде незадоволително обсъждането на произведенията на нашата кинематография. След министерското постановление с дълго закъснение се пристъпи към обсъждането на излезлия на екран филм „Данка“. На всички киноработници, а и на културната общественост са известни мъките, всевъзможните трудности по раждането на този филм. Идеята му тематика привлече вниманието на нашите кинозрителни. Толкова въпроси можеше и трябва да се разгледат около създаването на този филм, да се подхвърлят на задълбочена критика художествените и идейни недостатъци на това произведение, което за пръв път отрази героичния образ на работническата ни класа в борбата й срещу капиталистическото робство и победния й път за изграждането на социализма. А обсъждането на филма „Данка“ не се отличаваше много от незадоволителното обсъждане и на филма „Тревога“ през миналата година.

Не може да се приведе никакъв факт, който да промени констатацията на Министерския съвет, че „въпросите на конкретните пътища на развитие на българската кинематография и решаващата роля на съветската кинематография за правилното и бързо развитие на българското филмово изкуство — национално по форма и социалистическо по съдържание, ... не се разработват и осветяват от нашите кинодеатели в печата или на творчески обсъждания“. Това състояние крие сериозна пречка и задържа на развитието на нашето младо киноизкуство. Теоретичната разработка на пътя на развитието на нашето киноизкуство в светлината на богатия опит на съветската кинематография е повелителна задача. Необходимо е досегашните наши кинопроизведения да се подложат на задълбочено обсъждане, да се прекарат през огъня на острата болшевишка критика, за да се изкарат на яве всички техни идейно-художествени и творчески слабости. Това трябва да бъде грижа на ръководството на Комитета за кинематография, това трябва да се организира и провежда от административното и художествено ръководство на Студията за художествени филми, ако не искаме да се помиряваме с валидността на констатацията на Министерския съвет, че „творческият кадър на Кинематографията не води всекидневна и упорита борба срещу формализма, космополитизма и нископоклонничеството пред буржоазното упадъчно кино, проявявани от някои киноработници“. С общи организирани усилия ще трябва да се помогне на онези творчески работници, които не са на ясни идейни позиции. Те трябва да почувствуват здрава почва под краката си от едно задълбочено разбиране и провеждане във всекидневната си практика на основните принципи на марксистко-ленинската естетика, на метода на социалистическия реализъм.

За да се създаде състояние на благополучие в идейно-творческия живот на киноработниците, ще бъде необходимо да се премахне причината, кореняща се в ниското ниво на марксистко-ленинската образованост на ръководния и творчески кадър в Кинематографията. За да продължават да съществуват остатъците от неблагоприятни методи на организация и ръководство в работата на някои важни сектори в Кинематографията — сценарната работа, художествено-творческата организация по производството на художествени филми, професионалната художествено-творческа квалификация — това се дължи на очевидното изоставане на

творческия кадър в овладяването на марксистко-ленинизма.

Какви мерки е взело ръководството на Комитета за кинематография „да се организират вечерни курсове за повишаване на професионалната квалификация на сътрудниците при всички предприятия на Кинематографията“? Това задължение на Министерския съвет стои неизпълнено.

Правейки сериозни изводи от липсата на системно организирана и провеждана работа за активизиране на идейно-творческия живот на киноработниците, Министерският съвет задължи ръководството на Кинематографията да открие Дом на киното, в който „да се организира и води интензивен идейно-творчески живот на деятелите на кинематографията, както и всички видове курсове за квалификация. В Дома на киното да бъде организирана широка марксистко-ленинска просвета на творческите и други работници в Кинематографията“.

Насреща на тази отговорна задача, чието бързо изпълнение се диктуваше от основателно суровата критика на Министерския съвет по отношение на изоставането на идейно-творческия живот на киноработниците, ръководството на Кинематографията, самите творчески работници отидоха с голямо закъснение. Едва през юли т. г. се пристъпи към изграждане на този важен творчески институт. Но той се роди и заживя само в наличието на един Управителен съвет и нищо друго. Никаква дейност не се започна. Радостта с която творческият кадър посрещна раждането на Дома на киното, беше мимолетна. Останаха празните надежди, с които някои от избраните в Управителния съвет на Дома на киното започнаха да подхранват творческите работници, че днес-утре ще се предаде на Дома на киното съответната сграда и в помещенията й ще избуи идейно-творческият живот...

Нито ден повече не бива да се примиряват киноработниците с това сериозно изоставане на идейно-творческия им живот. Трябва да се бие тревога, бързо, упорито, настъпателно срещу всяко пренебрегване на интересите на творческия кадър, срещу всякакви пречки по пътя им за всекидневно усояване на марксистко-ленинската естетика в системата на една организирана работа, каквато трябва да се почне от ръководството на Дома на киното. Разрешаването на поставения въпрос за сградата може да продължи дълго време. Управителният съвет на Дома на киното, опрян на помощта и активността на всеки киноработник, ще трябва да започне организираното провеждане на „интензивен идейно-творчески живот“, да провежда „организирано широка марксистко-ленинска просвета на творческите и други работници в кинематографията“. Трябва да се използват наличните помещения в няколкото сгради на звената на Комитета за кинематография. Ако ще и по бюрата, в тесните канцеларски помещения да се провежда тази просвета, но непременно трябва да се пристъпи към нея. Героичният пример на киноработниците от бореща се Корея трябва да ни засрами. Те под земята творят своето вояващо борческо киноизкуство.

Изчакването на сградата за Дом на киното — вече близо цяла година — може да се превърне в опортюнизм, което ще бъде вредно явление, спъващо изпълнението на така отговорната задача, която постави Министерският съвет по отношение на идейно-творческия живот на киноработниците.

На упорита борба за изпълняване ден по-скоро задължението по 91-то постановление на Министерския съвет.

Да разгорим творческите си сили за организиране и водене на интензивен идейно-творчески живот за овладяване на марксистко-ленинизма, за изучаване въпросите на марксистко-ленинската естетика, за повишаване на идейно-художественото ниво на нашето творчество! В изпълнение на поставените задачи пред киноработниците от безсмъртния учител и вожд Георги Димитров и от верния продължител на неговото дело др. Червенков изучаването на марксистко-ленинизма е единствената гаранция за отразяването в широко епични художествени платна грандиозните строежи на социализма в нашата страна, за пресъздаване в прекрасни екранни образи носителите на героичния съзидателен социалистически труд, за създаване на идейни и художествени филми, каквито нашите трудещи се със законно право очакват от творците на киноизкуството в отплата на ентузиазирания им труд за благото и щастието на целия български народ.

ЗА ЖИЗНЕНИЯ ФОН И ХУДОЖЕСТВЕННИЯ ДЕТАИЛ В СЦЕНАРИЯ И ФИЛМА

(Продължение от кн. 9 и край)

При това съдържанието на втория план и на фона по правило от сценариста не е разработено, а само подсказано в твърде общи черти и се явява предмет на режисьорска разработка в кадъра.

Ето как се запознава Тутаринов с двамата председатели на колхоза — Артамашов и Рагулин, толкова различни по характер. Артамашов е буен, темпераментен, обичащ да се подкара казак, който още страда от местен патриотизъм. Рагулин е разсъдителен, спокоен, деен стопанин, на когото в пълна мярка са присъщи социалистическият размах и чувството за новото.

Артамашов се появява във филма при тържественото посрещане на Сергей Тутаринов и изведнъж донася със себе си шум, веселие, суета. И подчертавайки неговия характер, на общия план се разгръща бурно празненство, танцува и пее младежта.

Сергей намира Рагулин на работа. Целият фон на епизода е проникнат от бодрия и напрегнат ритъм на труда. Рагулин с известно нежелание се откъсва от своите занятия за да разговаря със Сергей, и през време на беседата не се откъсва напълно от работата. Той говори така, сякаш нагледно аргументира своите думи чрез дружната и организирана колхозна работа, която кипи наоколо.

В тези два епизода фонът, който служи като изобразителна характеристика на мястото на действието, особено активно помага за разкриването на образите на Артамашов и Рагулин.

Може би още по-ярко е използван за тази цел вторият план и фонът в сцената на обсъждането на колхозната петилетка от народа. Режисьорът получи точна разработка на този епизод от сценариста и след това я разви и обогати. В сценария пристигането на Артамашов на събранието е изобразено по следния начин:

„Тропот от копита и колежа, весела музика на хармоника.

Са в а (оживено). Ясно, пристигат ворошиловци. Като при сватбено шествие долита двуколка, след нея каруца, препълнена от хора. В двуколката се намират Артамашов, хармонистът и други. Артамашов пристъпва с весел вик:

— Сергей Тимофеевич! Виж каква делегация съм довел.

Са в а. Истинско общество на народите.

Артамашов. Че защо не... Всички знаят, че аз не съм свикнал да се влача на опашката.“

Във филма епизодът на пристигането на Артамашов претърпя известни изменения. Обаче неговото съдържание и общ характер останаха неприкосновени. Артамашов пристига с двуколката, придружен от ездачи, които с вик и шум се вливат във веселата селска младеж (събранието още не е започнало). Играят младите сили, търси отдушник радостта на живота на свободните и щастливи хора. И върху този фон е естествено това появяване на Артамашов и неговото поведение. Появата на Рагулин на събранието сценарист изобразява съвсем по друг начин:

„На площада незабелязано пристига каруца. От нея слиза и бавно пристъпва Рагулин, избръснат и пременен.“

Режисьорът не само запазва характеристиката на Рагулин, вътрешния смисъл на неговото поведение, но ги и разкрива в цяла редица детайли в разработката на фона на този епизод.

Във филма е показано как всичко затихва — мълква хармониката, прекратяват се песните и танците; деловото събрание вече започва, увлича участниците и те със страст започват да говорят за онова, което е най-скъпо и важно за тях. Всички напрегнато вземат участие при обсъждането на бъдещето на своето село. Само някои закъснели бързат да заемат места, бързат със сериозни и съсредоточени лица, като се стараят да не вдигат шум.

На този фон Рагулин се появява скромно, почти незабелязано се примъква по-близо до ораторите и сяда настрана. И отново фонът на епизода служи не само за реалистично детайлиране на мястото на действието, но и разкрива вътрешния смисъл на поведението на Рагулин, неговия характер, онези обществени сили и настроения, които той изразява.

По същия принцип са построени и другите епизоди във филма. Режисьорът Ю. Райзман, който винаги се е отличавал с уменията да намери точни и характерни детайли за обозначаване на времето, обстановката и атмосферата на действието, развива с успех тази черта на своето режисьорско майсторство в „Кавалерът на Златната звезда“. Всеки кадър от филма показва облика на новия живот на колхозците. Всеки участник от масовите сцени е очертан със свое поведение, със свое отношение към произхождащото действие. Сцените на събрания понякога дори в добри филми излизат скучни; в този филм те са съдържателни и интересни затова, че зрителят чувства мислите и настроенията на всички участници.

Принципът в работата на драматурга Б. Чирсков и на режисьора Ю. Райзман, които се стремят не само дълбоко да разкрият централните образи, но широко и правдиво да покажат жизнената среда, в която действуват героите, и да изпипат всеки художествен детайл, даде своите плодове и им помогна ярко и изразително да разкажат за живота на кубанските колхозници.

Въпросът за втория план е тясно свързан с въпроса за сюжетната обемност на нашите филми. В продължение на два часа пред нашите кинозрителни се разгръщат решаващи събития от живота на човека, на семейството, на държавата. Само концентрирайки тези събития и постигайки тяхната максимална художествена изразителност, може пълноценно да се предаде на екрана тяхното голямо и дълбоко съдържание, без да се изпада в схематизъм, в умозрително решение на темата, в абстракция.

Пълнокръвното отражение на действителността в твърдите рамки на филма е възможно само тогава, когато реалистичното разкриване на образите, правилното решение на основния конфликт се съчетава с правдиво изображение на средата, в която се разгръщат събитията, с разработката на втория план на действието, със създаването на истинската атмосфера на епохата.

Всеки кадър на филма трябва да представлява картина от живота в неговото сложно многообразие. Като в произведение на живописиста във всеки кадър на филма — в чертите на бита и обстановката, в портретите на хората — трябва да бъдат запечатани типичните черти на времето. На тази задача трябва да служи разработката, която правят режисьорът, операторът и художникът на композицията на кадъра, на мизанкадъра, на обстановката, интериора, пейзажа, масовите сцени.

Действието, което се развива на втория план, детайлът, вешта, използвани в кадъра, съставляват един вид фон на живота. Умението да се направи така, че зрителите да прочитат втория план и фон едновременно с възприемането на първия план, а не отвлечайки се от него, да усъществят съдържанието и да почувствуват атмосферата както на първия, така и на втория план и на фона, се явява един от най-важните и решаващи елементи на режисьорското майсторство. Режисьорът, ако той е истински художник, не може да се отстрани от решаването на тази задача и да я предопредели на втория режисьор или на оператора. Всички елементи на втория план изискват също такова сериозно внимание, както и централ-

ните образи на героите, като композицията на филма в цялост.

Ако произведението на живописиста може да предаде богатия и многообразен свят на чувствата, да разкрие голямата тема, ние сме в правото си да изискваме от всеки кадър на филма най-малко поне същата голяма обемност. От тази гледна точка голям интерес представлява филмът „Донецките миньори“, който също така, както и „Кавалерът на Златната звезда“, свидетелства за грижлива работа на неговите автори над всеки кадър, за стремеж да се предаде животът в цялата му пълнота.

Този стремеж ярко е въплътен в епизода на старата сватба, който епизод заема във филма само 50 метра, т. е. трае по-малко от две минути. Но какво огромно съдържание се разкрива пред зрителя през тези две минути!

Целият епизод е вмесен в две панорами и три средни плана. До булката стои младият Степан Недоля. На гърдите му е забодено цветето, масата е отрупана с „богато“ сватбено угощение — сух шаран и малко ракия в глинени чаши. Хванати за ръце, танцуват младежите. Младият Горовой дрънка на балалайка. Момци, седнали на нарове, свирят с хармоники. В това време в разните кътове на ниската и тясна барака си тече животът. На нар седи изнемошлял старец. Жена люлее дете в люлка. Старица полива от кофата с черпак вода на миньор, черен от въглищния прах. На едни от наровите зад цветна завеска вечеря семейство. Притиснати до дъсчената стена, момичета чоплят семки. Всеки откъс е така ярък, че в движешата се панорама се запомнят лицата, позите, най-малките детайли. Какъв огромен труд на режисьора, оператора, художника е вложен в решението на този епизод, който независимо от неговата краткост дава пълна образна представа за тежкия живот на миньорите при царизма.

Също така лаконично са показани и Собачовка, и каторжният труд на миньорите в предреволюционна Русия. Ето миньора от картината на художника Касаткин. Старият миньор пълзи на четири крака в тъмната шахта, като влечи след себе си дървена шейна с въглища. Картината оживява на екрана. Цялата й сила на кинематографично въздействие е в изобразителното решение на схемата, в детайлите на обстановката. Печалната фигура в кална дреха, вхождат за шахтата, мършавата, уморена кобилка и малкото навесче — тези неми планове, съчетани с песента на латернаджията, създават внушителна картина на труда и бита на миньора в стария Донбас.

Песента, която придава емоционален колорит на изобразителните планове, грижливият подбор на всички детайли придават на краткия епизод особена изразителност и огромна внушителна сила на художествено обобщение.

Не по-малка сила на въздействие достигат във филма и сцените, в които е показан съвременният, социалистически Донбас. Това в значителна степен се явява като резултат от щателната разработка на действието на втория план и фона на епизода. Величествената панорама на ношния индустриален пейзаж е показана чрез очите на влюбения в Донбас Кравцов. С такова богато и емоционално украсено съдържание са изпълнени сцените в обкома, в диспечерската стая, в миньорската квартира. Пред зрителя се разгръща широката, пълноводна река на живота.

С приведените примери, разбира се, не се изчерпват многообразните начини за използване на втория план и жизнения фон на епизода. И единият, и другият могат например да контрастират с основното действие. Блестящи образци за такова решение на втория план ние намираме в работите на Чиаурели. Вторият план може да подготвя някакви нови елементи, на които предстои по-нататък да заемат централно място в сюжета. В биографическите кинопроизведения вторият план помага в тесните рамки на филма да се покажат значителни отрезки от време.

Изказаните в статията положения, разбира се, още далече не представляват разгърнати изводи. Засегнатият тук въпрос се нуждае от задълбочена разработка и изисква вниманието на всички творчески работници на киното, тъй като той има голямо значение в борбата за най-пълно разкриване на жизненото съдържание в художествена форма.

Със създаването на жив, конкретен и изразителен фон на епизода и на втория план на първо място се занимава сценаристът, като решава тази задача с чисто литературни средства. Независимо

НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА ЦВЕТНИЯ ФИЛМ В СЪВЕТСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ

от цялата очевидност на основополагащата роля на кинодраматургията у нас дори до днес вирее едностранчивата представа за това, че втория план, фона на епизода, бил създавал режисьорът в процеса на заснемането, а сценаристът трябвало само да разработи сюжета и да напише диалога. Подобен възглед изказа например Г. Александров в своята статия „Изкуство и производство“ („Литературна газета“, 4 септември 1951 г.).

На нас ни се струва, че такава представа за ролята на сценариста е погрешна, че тя влиза в разрез с цялата творческа практика на съветското киноизкуство и противоречи на общоприетата представа за сценария като литературно произведение.

Описанието на портрета на героя, на средата, обстановката, пейзажа се явява задължителна и неотделима част от всяко произведение на кинодраматургията. В най-добрите сценарии от последно време — „Великият прелом“, „Падането на Берлин“, „Клетва“, „Академикът Иван Павлов“, „Мичурин“, „Мусоргски“, в сценариите, които сега се намират в производство — „Джамбул“, „Над Неман е утро“, — винаги може да се намери художествено точно описание, разгърната ремарка. Дори ако това описание не е реализирано от постановчика на филма, то всякога служи като ключ към разкриването на сценария на екрана, то се явява един вид компас, който сценаристът дава на режисьора, като му помага да намери верния път за най-ярко и пълно възпроизвеждане на сценария на екрана.

Киното е не само драматическо, но и изобразително изкуство. Описанието на изобразението се явява неотделима част от драматургията на киното и сценаристът не може да забравя за това.

Почти във всички случаи, разгледани в статията, вторият план е разработен и описан в сценария, чийто автор се стреми към точно, изразително описание на действието, на състоянието на героя, на обкръжаващата го среда. В сценария „Кавалерът на Златна звезда“ ние намираме ремарки, в които почти винаги е намерен изразителен художествен детайл. Достатъчно е да си спомним за разговора на Сергей и Ирина на прага на къщата. Ето как тази сцена е записана в сценария:

— Как така беше Катя, а сега си Ирина? Защо ме излъга?

Тя весело го погледна изпод вежди:

— Беше все едно кое име ще ти кажа... За това се пошегувах... Обърна се и подложи боия си крак под водната струя, която се стичаше от покрива.

А възпроизведен във филма, този детайл се възприема като режисьорска или актьорска находка. Могат да кажат, че такава детайлиране се явява в резултат на това, че сценарият представя екранизация на роман. Но тъкмо това показва какво значение има изразителната художествена ремарка в сценария, която съчетава в себе си елементите на драмата и прозата. Борбата за голяма, истински художествена литература за кинематографа има огромно значение, защото именно драматургията определя в последна сметка ръста на кинематографията. Сценарият трябва да бъде завършен във всичките му компоненти — в него ние трябва да намерим не само жизнени образи, правдиви конфликти, жива реч, но и изискана, художествено изразителна ремарка — плод на наблюдателността на автора и дълбокото му познаване на средата, която той описва. И това в никакъв случай не намалява ролята на режисьора, а, обратно, дава огромен простор за творчеството на постановчика, който намира в такъв сценарий правдив жизнен материал за възпроизвеждане на екрана. Би било наивно да се твърди, че цялата атмосфера на действието толкова е предопределена от сценариста, че на режисьора и другите създатели на филма остава само механически да я пренесат на екрана. В тази работа е голямата ролята на режисьора, в нея трябва да вземат участие и операторът, и художникът, и композиторът, и актьорите — изпълнители на епизодичните роли, и участниците в масовите сцени.

Покоряващата сила на съветските филми се заключава в присъщото им особено свойство, което Анри Барбюс нарече „дар на живота“. Това е реалистично отражение на действителността в цялото й многообразие. А за такова отражение се изисква разработка на втория план, жизнения фон и общата атмосфера на филма като важни елементи в борбата за художествена правда.

(Из сп. „Изкуство кино“, кн. 2, 1952) Прев. Н.С. и Х.К.

През 1951 година съветската кинематография премина към масово производство на цветни филми. От тази година цветът във филма се превърна в постоянно изразно средство, което разшири възможностите за художествено пресъздаване на обективната действителност по метода на социалистическия реализъм.

Във връзка с цветния филм в съветския кинопечат отново се поставя на първо място въпросът за *колективната работа* в кинопроизводството, формулиран по най-конкретен начин от Е. Йофис („Защо се изопачава цветът в киното?“, Советское искусство, № 59, 1951 г.). Йофис счита, че работата за високо качество на цветното изображение зависи преди всичко от тясното сътрудничество на оператора, режисьора, художника, гримьора и костюмьора с инженерите и техниците на филма. Всяко пренебрегване на кое и да е звено от този разширен колектив води до изопачаване на цвета. Изопачаване може например да стане, ако художникът осветява декорите, без да се съобразява със спектралната характеристика на употребяваните бои, вида на осветлението и свойствата на цветния негативен материал, или ако не се държи сметка за това при подбора на костюмите, реквизита и особено на грима. На лабораторната корекция на цветовете не трябва да се разчита прекомерно, тъй като при многобройните обекти в кадъра поправката на един от тях води до грешки във всички останали. Например, ако се поправи лицето на артиста, може да се изопачат тоновете на костюмите, декорацията и пр.

Върху ролята на сценариста в цветния филм се спира добре познатият у нас кинорежисьор М. Чиатурели („За изобразителната форма на кинофилма“, в сборника „Вопросы мастерства в советском киноискусстве“, Москва, 1952). Изобразителните разрешения в цветния филм не могат да бъдат резултат само от работата на неговите преки съсъществители, а изискват участието и на автора на сценария. В повечето сценарии авторите напълно игнорират изискванията на цветния филм, т.е. сценаристите и за цветния филм се пишат обикновено както за чернобелия. Много драматурзи сякаш и досега смятат, че цветът нищо не е изменил в киното, че не е донесъл нищо принципино ново. Достатъчно е да се напомним как широко и умело използват великите руски писатели-класици цвета, за да подчертаят и разкрият авторския замисъл, какъв съществен елемент е цветът в литературното произведение, макар и да се определя словесно, за да се разбере какви наистина безгранични възможности се разкриват и пред кинодраматурзите.

Ролята на оператора в цветния филм произтича, пак според Чиатурели, от необходимостта той да стане съавтор на режисьора в изобразителната част. Операторът не само трябва да владее сложната кинотехника, но и пределно добре да познава основите на живописата, нейната велика история, да умее да се справя с „тайнството“ на цветните съчетания. Необходим му е художествен вкус, остро и възискателно око на художник. „Струва ми се, казва Чиатурели, че в киното заедно с професията на оператора се заражда нова професия — цветооператор, оператор-живописец.“

Във връзка с ролята на оператора в цветния филм се поставя също така и въпросът за *насоченото* (рисуващо) *осветление*. „Правилото“ за предното осветление при цветния филм, произлизащо от несъвършенството на старите цветни емулсии във фотографията, днес напълно загубва значението си и поради това Л. Косматов („Цветът в изкуството на оператора“, сп. „Изкуство кино“, № 2, 1952) счита формалистични всякакви теории за „безсенчесто“ осветление: при такова осветление, което унищожава тънката мимична игра на човешкото лице и следователно предаването на емоцията, лицата изглеждат безстрастни и равнодушни. Безсенчестото осветление може да се използва при нужда в отделни случаи за раз-

решаване на известни творчески задачи, но като правило трябва да се използва богатата светлосенчеста и контрастна тонална гама с нейните обширни изразни възможности.

Против плоското осветление се изказва и Г. Бобров („Цветът в документалната кинематография“, в „Сов. искусство“, № 77, 1951). Бобров намира тази техника вече остаряла и сочи за пример филма „Съветска Армения“ с оператор А. Левитан, който със смело странично и насрещно осветление е постигнал богати цветове и почти стереоскопична релефност на изображението.

Същият автор обръща внимание и върху важно за кинооператора умение да *организира цвета* в кадъра. Някои оператори се стремят на всяка цена да направят кадъра многоцветен, от което се получават неправдоподобни цветни „колизии“. Не трябва да се забравя, че цветът не е самоцел, а елемент в изкуството, който помага да се разкрие образът, мисълта, идеята. Кадърът трябва да се строи така, че цветовете и отсенките в него да се съчетават органически, като преминават естествено от една тоналност в друга. Според Г. Рошал („Из опыта работы над биографическим фильмом“, в посочения по-горе сборник) цветът във филма не е възможност за поразяваща пестрота на кадрите, а художествено средство за изразяване на драматургичното и идейно съдържание на филма.

Едновременно с това се обръща внимание и върху изменената роля на отделни творчески работници. Така например значението на *художника* в цветния филм според М. Богданов и Г. Мясников („Художникът на цветния филм“ в „Советское искусство“, № 20, 1951) е повишено в сравнение с чернобелия, макар че това още не се съзнава от мнозина оператори и режисьори. Работата на художника в цветния филм става много по-отговорна, тъй като цветът поставя съвсем нови задачи при създаване на колорита и колоритното единство във филма. Ако филмът е „живописно платно в движение и във време“, ясно е, че неговите художествени задачи не могат да бъдат решени без активното творческо участие на художника в обединение с творческите усилия на останалите работници от различните области на киноизкуството.

Като пример за лошите последици от омаловажаването на художника авторите сочат филмите „Заговорът на обречените“ и „Жуковски“; операторът на „Жуковски“ А. Головня измислил художниците и сковал техните инициативи, поради което те дали чисто занаятчийско изпълнение. В резултат на този погрешен метод се получил неправилен колоритен строй на цялото произведение, особено на един от най-важните декорационни обекти — жилището на Жуковски, което е неуютно, откъснато от живота на героя и върху екрана изглежда като абстрактна декорация.

Съвсем друг метод за работа бил възприет във филма „Каменното цвете“, чийто художници са двамата автори на цитираната горе статия. Колоритните решения тук били търсени съвместно от режисьора, оператора и художниците, а на последните били предоставени най-широки възможности за творческа инициатива. След подробно изучаване на материала били изработени цветни скици на всички кадри и тази „цветна разкадровка“ осигурила хармоничното координиране на колорита в отделните епизоди, изключвайки всяка случайност в цветните решения.

Въпросът за *цветната разкадровка* и изобщо за предварителното изучаване и разрешаване на цвета в кадъра и на целия колоритен строй във филма е също така предмет на разглеждане. Г. Рошал пише (цитираната статия от сборника) за „цветната партитура“ на филма „Мусоргски“, съставена от сто и тридесет големи скици с гваш, която извънредно много помогнала на колектива да се справи с цветното построение на филма по линията на декорацията, костюмите и

ПО НОВ ПЪТ

пр. и да съкрати значително сроковете на работата. Сам и М. Чиаурели отбелязва в цитираната по-горе статия, че при цветния филм възниква категорична необходимост от въвеждане в практиката на кинопроизводството т. н. „операторски“ сценарий, който между другото да съдържа и точното цветорешение на всички епизоди във филма. За постановката на „Падането на Берлин“ били изготвени около 800 скици за всички главни епизоди и дори за отделни кадри, в които бил уточнен не само колоритът на отделните епизоди, но и колоритната взаимовръзка със съседните епизоди. По този начин колоритното решение било представено нагледно и допускало да бъде поправено и изменявано в зависимост от уточняването на общите творчески замисли.

Правилното възпроизвеждане на цвета е предмет на разглеждане от редица автори. Е. Йофис в статията си изобразява многобройни фактори, от които зависи техническото качество на цвета: спектралните промени на естествената светлина в зависимост от височината на слънцето, разстоянието между камерата и обекта (въздушен воал), просветката, влиянието на пряката и дифузна светлина, рефлексите от околните предмети и небето, експозицията, снимачните филтри, разсейватели, задимвания и пр. Решаващо значение за качеството на цвета има и лабораторното обработване.

Между много въпроси за цветното възпроизвеждане особено внимание възбужда въпросът за *зеления цвят*, който преобладава в природата и е от голямо значение за кинокартината, особено за документалната. Върху този въпрос се спира и уводната статия на в. „Советское искусство“, № 54, 1951. По различни причини зеленият цвят не се възпроизвежда задоволително и това спъва развитието на цветната кинематография, тъй като се явява тенденция да се отбягват кадри със зелен цвят. Не е случайно това, че в последните художествени филми рядко се явяват сочни зелени ливади, гори и пр., тъй като характерни за руската природа. Отбягването на зеления цвят се наблюдава даже в документалната кинематография, макар че той е основен тон на живата природа и отказването от него води до обедняване на колорита.

Според Г. Бобров качеството на цвета в документалната кинематография трябва да се решава на място от оператора. Операторът-документалист трябва не само да владее в съвършенство техниката на цветната снимка, но и да бъде истински художник в работата си. Той трябва да познава основно свойствата и възможностите на материала и строго да се придържа към техническите норми, да не допуска експозиционни грешки и волности, да държи сметка за времето и мястото на снимката и правилно да се ползва от естествената и изкуствена светлина. Изопаченията на зеления цвят се дължат главно на грешки в експозицията; при обекти със зелен цвят трябва строго да се пренебрегват условията на осветлението. Обаче ръководната роля на оператора при колоритните решения на документалния филм не омаловажава ролята на режисьора и само тяхната съвместна работа позволява да се създаде единният цветен стил на картината, да се предаде следователно правдиво и емоционално съдържанието, идеята.

По въпроса за *изобразителната техника* пак Г. Рошал сочи възможността за използване на *комбинираната снимка* и при цветния филм. По този метод във филма „Мусоргски“ били снети редица важни кадри, като общият план на театъра отвън, театърът отвътре, сцената, каналът в Петербург и др. Тези снимки доказват, че дорисовката, домаетката, както и другите подобни способности, отдавна от чернобялата кинематография, могат и при цветния филм да заемат същото спомагателно място. Необходимо е само да се изтъкне, че работата с комбинирани снимки само тогава може да бъде плодотворна, когато напълно влиза в изобразителния замисъл на филма.

Монтажът при цветния филм не е изменен в основните си принципи, обаче цветът налага някои изисквания, които Г. Рошал се опитва да класира. Най-честата възможност при монтажа според него е плавното преместване на колорита от един кадър в друг чрез панорама вътре в кадъра или чрез монтиране на близки по колорит откъси. Друга възможност е монтаж по ня-

(Продължава на стр. 17)

Нашият народ обича киното. Трудещите се у нас посрещат всеки нов български филм с жив интерес и нови надежди. Българският народ обладава будно чувство към всички творчески проявления, цени ги високо и им се радва от сърце. Нима никакво съмнение, че той ще посрещне с радушна отзивчивост и особено внимание и най-новия успех на нашата млада кинематография — първия български цветен филм¹ въпреки неговите начални слабости. И това ще бъде напълно заслужено, защото тая смела и решителна стъпка напред отбелязва вече началото на съвсем нова ера в развитието на нашето филмово изкуство.

Една група наши ентусиазирани киноработници след двегодишен упорит труд и при липса на достатъчно материална база за подобен род работа успяха да победят всички трудности и да овладеят в голяма степен сложната и капризна техника на цветния филм. Рожба на тия усилия е току-що изготвеният репортаж „1 май 1952 година“, който всецяло бе снет и обработен докрай при осъдните ни домашни технически и творчески средства.

Вътрешното значение на този скромнен, но задоволителен опит е извънредно голямо, защото той слага по неотразим начин пред Комитета за кинематография основния въпрос за масовото производство на наши цветни кинокартини, а заедно с това и належащата нужда за сериозно преустройство в това отношение.

Поради особеностите си характер чернобялата снимка се явява недостатъчна да изобразява реалната действителност с всичката нейна естествена пълнота и цялостност. Киноапаратът извлича от тая действителност само такива външни белези и качества, които се поддават на изобразяване с оскъдните средства на чернобялата тонална гама. Вярно е, че светът в изобразената по този начин действителност е значително по-прост и в известен смисъл дори *условно схематичен*, но затова пък в него липсва напълно най-реалистичната негова характеристика — *цветната пълнота*.

По смисъла на метода на социалистическия реализъм във всяко художествено произведение на изобразителните изкуства, включително и на кинематографията, цветът се явява от основните и съществени компоненти, които ни посавят най-близко до реалната действителност. И точно затова интересът на прогресивното киноизкуство към всекидневните завоевания и успехи на цветното кино е изключително голям, а това обяснява защо Съветският съюз, който в това отношение е винаги на челно място, е единичната страна в света, в която всички игрални филми и много документални, научно-популярни и др. вече се изготвят изключително в цветни копия.

Появата на цветното кино е същинска дълбока революция в киноизкуството, защото го обогатява с нови и много по-мощни изразни средства. Тоя бърз ход на развитието задължава и нашата млада кинематография да се ориентира без забавя към цветното кино, като се ползва от натрупания вече богат съветски опит.

Сполучливият опит с цветния филм „1 май 1952 година“ въвежда нашите киноработници в началните стадии на новата цветна кинотехника и поставя пръв тях важното задължение да задълбочават непрестанно и да усъвършенствуват все повече своя опит и майсторство в тая сложна и трудна творческа област. Но успоредно с това пред тях се слагат за разрешение и още по-трудните и своеобразни художествено-творчески проблеми на цветното кино, които решително го обособяват като ново изкуство с две нови специфично негови области: цветната кинодраматургия и цветното майсторство.

¹ Филмът „1 май 1949 година“, който Студията за хроникални и документални филми пуна на екран през 1950, беше опит за цветен филм у нас, но неговото оцветяване стана в студията на Чехословашкия държавен филм и затова именно сега имаме първия опит за наш цветен филм.

Във филма „1 май 1952 година“ нашият народ сега ще види своя величествен празник на труда, отразен по съвсем нов начин. Наситен с ярка цветна красота и радост, тоя празник едвам сега добива върху екрана истинския си реалистичен празничен вид, който и външно, и вътрешно отговаря много по-пълно на радостните чувства, които възбуждат сърцата на стотици хиляди манифестиращи хора, слети в огромен човешки поток.

Но ако към тоя наш пръв опит се отнесем с по-задълбочена критичност, не може да не признаем, че първият наш цветен филм носи неизбежните слабости на всяка начална работа. Не би било оправдано да търсим обяснението на този факт само в несъвършенството още на цветната технология и нейното недостатъчно овладяване от нашите киноработници. Други са принципите и закономерностите за художествено построяване на цветната картина, безразлично дали тя е игрална или документална, и други са изискванията, на които трябва да отговарят дейците в областта на цветното кинотворчество в сравнение с чернобялата кинематография.

Съветските цветни филми показват най-убедително, че не в количеството, а в архитектуриката на цветовете се заключава най-важната задача на цветното киномайсторство. Наред с грижите за чисто техническото усъвършенстване в цветното кино се иска и едно основно преориентиране в областта на неговите специфични художествено-творчески проблеми.

Трислоестите цветни емулсии, които днес се използват у нас, са още твърде несъвършени. Те още не са в състояние да възпроизвеждат с необходимата широта и разнообразие едвам уловимите нежни нюанси. Сегашните техни възможности само опростяват и схематизират безкрайното цветно богатство на природата и живота и тази тяхна слабост проличава най-ярко във външните снимки сред природата, където едно от най-слабите места е крайно незадоволителното и лошо възпроизвеждане на зеления цвят. В нашия пръв цветен филм най-незадоволителни в цветно отношение са снимките с просторни зелени площи в Парка на свободата и откритите широки пейзажи из нашата страна с преобладаване на неприятния синьозелен цвят, който не е поощаил дори пасящите крави, белите кълбести облаци и небето. Тук към основната слабост на емулсията по отношение на зеления цвят се е прибавило и явлението на синята оцветка, която обикновено се явява при снимане през околообедните часове. В тия случаи най-несполучливите пейзажни кадри от тоя род във филма смело можеха да отпадат, без от това да пострада общата композиция. От това само би се спечелило.

Прекомерната цветна наситеност и остър цветен контраст в нашия цветен филм са получили остро засилване, което дразни и уморява очите на зрителите. Необходими са особени грижи за борба с тоя недъг чрез усвояване процедурата на така наречената пастелна обработка на цветовете, която значително омекотява и подобрява цветния контраст. Силният цветен контраст и подчертаната цветна наситеност изопачават действителността, представят ни я в някакъв сладникав и разхубавен вид и по тоя начин водят към своеобразна цветна нереалност, чиито блясък и пищност на цветовете пречи за правилното възприемане съдържанието на кинокартината.

Повечето кадри във филма, особено ония, в които са включени и по-далечни перспективни планове, са засегнати, и то в голяма степен, от силно подчертани едноцветни преобладавания, от синкав или ръждивочервеникъв цвят, който господства над цялата цветна пълнота. Тия едноцветни преобладавания произлизат от нарушеното по различни причини вътрешно равновесие между трите основни цвята в емулсията. Общо взето от това нарушение е пострадал най-много червеният цвят, който на много места липсва съвсем, когато би трябвало да участва като основна

„МЛАДОСТТА НА ШОПЕН“

съставка при леките червени преходни нюанси, а се чувства, и то твърде засилено, само там, където в действителността е съществувал в съвсем чист и естествено наситен вид (например червените знамена, червените балончета, червената основа на заглавните надписи във филма, червените части в облеклата и др.).

Най-несполучен е колоритът на човешките лица. Техният жълтоохрен и жълтооранжев оттенък придава съвсем условен и нереален вид на живите човешки лица. И тоя резултат се дължи на нарушеното вътрешно равновесие между трите основни цвята в полза на жълтозелените и във вреда на червените цветове.

Смяната на светлините, която се прави за изравняване при копирането на кадрите в негативно-позитивния цветен процес, също може да бъде източник на цветни изопачавания дори и когато става не чрез изменение на цветната температура (реостат и др.), а чрез заглушаване силата на светлината чрез диафрагма. Промените в силата на светлината, без да се изменя нейният вътрешен спектрален състав, са в състояние да влияят не само върху нюансите, но и върху основния цвят. Мавзолеят Георги Димитров в разните кадри е получил различни оцветки: жълтосива, сивозеленикава, слабосива и много по-рядко каменнобяла, каквато си е всъщност. Колекцията на един цвят неизбежно води към разстройството на друг.

Колкото това да е невъзможно, но когато се снемат събития, които протичат извън нашата воля, и когато в тях цветната пъстрота се явява даденост, хармонизацията на цветовете им (пастелна обработка, дозирано недоекспониране, облачно време и т. н.) трябва да бъде първостепенна грижа на снимача. А липсата на хармонизация се отразява твърде пакостно и върху цветния монтаж и дава място на твърде неприятни за око цветни скокове при преминването на един кадър към друг. В това отношение особено поучителен е съветският опит. Почти всички съветски цветни картини се отличават с меки цветни преходи, освен когато по-големият контрастен преход се диктува от драматургически съображения.

Важна стъпка при ориентирането към принципите на новото цветно изкуство ще бъде моментът, когато режисьорите, операторите и сценаристите, които години наред са разработвали и поставяли чернобели филми, станат истински kolorисти и се научат да мислят и с цветовете.

Основна грешка е да се мисли, че проблемите на цвета са само технически и че от тях трябва да се интересуват само операторите. Цветът е съвсем ново изразно средство, органически свързано с художествения замисъл и с цялостното драматургическо развитие на съдържанието и сюжета.

Затова само когато режисьорът и сценаристът замислят още в самото начало своето бъдещо цветно творение и в неразделна връзка с цветовете разработват сценария, звука и композицията на кадрите, само тогава те ще могат да създават пълноценни произведения на цветното киноизкуство.

При днешното състояние на цветната кинотехника най-зле са поставени кинохрониката и кинорепортажът, защото при тях най-мъчно се прилага режисурата на цветовете и цветната пъстрота.

Проблемът на колорита в цветното кино е много по-различен от проблема на колорита в живописата. В областта на кинематографията той е безспорно много по-сложен не само защото тук цветът за пръв път започна да живее и във време, но и защото кинорежисьорът трябва да води непрестанно упорита борба заедно с оператора срещу безразборната пъстрота на реалната действителност, и то не единично за всеки кадър, както това е в живописата, а в много стотици отделни откъслещи, различаващи се значително по места и по време, за да бъдат те хармонично възприети от зрителя при последователното им и организирано редуване върху екрана.

Няма други пътища за успех в цветното кино. Задачите, които се поставят през решенията пред нашите млади киноработници, са многостранни, сложни и трудни. Ние им пожелаваме много любов, преданост и все така упорит труд и сме дълбоко уверени, че в близко бъдеще те ще се справят сполучливо и с тях в това ново поприще. Но главното, което им предстои, е всестранно и дълбоко да проучат съветския опит, да се учат от него непрестанно.



Из филма „Младостта на Шопен“

Голямо е обаянието от образа и музиката на Шопен. Хора от различни континенти, говорещи на различни езици, хора от различни слоеве на народа — всички обичат и се вдъхновяват от гениалната музика на великия поляк.

Филмът „Младостта на Шопен“ ни дава сравнително кратък период от живота на Шопен. Това е времето между двадесетте и тридесетте години на миналия век, когато цяла Европа заливат народни освободителни движения, когато в Полша шляхтата владее полския народ, във въстанието от 1830 г. го предаде на руския царизъм и проля кръвта на полската младеж.

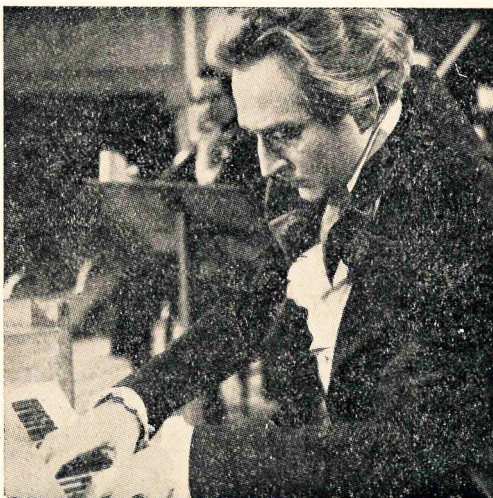
Младият Шопен завършва музикална школа във Варшава, дава концерт, завоюва признание у съвременниците си и заминава да продължи музикалното си образование във Виена. Там го заварва вестта за полското въстание, но той е в трагична невъзможност да се върне в родината поради лошото си здраве. Филмът ни показва много добре обществените условия, при които младият Шопен се формира като композитор, гражданин и патриот, условията, при които се формират у него идейно-естетическите възгледи и мирогледът на голям художник.

Изобщо краткият живот на Шопен е белязан със следните ярки черти на личността и характера на великия полски композитор. Шопен е идейно и духовно свързан с най-прогресивните полски на своето време, взема активно участие във всичко, което е възбуждало патриотичната полска младеж, той живее с великите идеи на епохата — идеите на руското и полското освободителни движения, на френската революция от 30-та година. Шопен е гениално надарен музикант със здрави жизнени връзки, опиянен от безкрайната красота и богатство на народната музикална фантазия, закръмен е с полската народна музика и е пленен за цял живот от нея. Той е с изострена чувствителност, с огнен копнеж на изгнаник към Полша, към близки и идейни другари, художник с дълбока нежност и мекока на характера, принуден да живее живота на аристократическите салони. Ето живата, историческа личност, която е трябвало да послужи като основа и център на филма.

Много прекрасни неща от играта на Чеслав Волейко и постановката на режисьора Александър Форд ни рисуват богатия и различно оцветен образ на Шопен. Прекрасни са картините, които рисуват Шопен сред народа, доволен, жизнерадостен, увлечен до самозабрава в буйното народно веселие, в простата народна песенчица. В княжеските салони Шопен е съвсем друг — усамотен, потънал в музиката, която единствена може да го опази в тоя хладен, враждебен свят на трапези, лукс, снобизъм и страшна празнота. Шопен всред своите приятели — революционери, в политическите кръжоци, увлечен от картините на бунтове и въстания — това е вече оня Шопен, обхванат от мощен творчески пламък, който в тия моменти даде на света най-вдъхновението си произведения.

Главната задача на режисьора на филма Александър Форд е била да изтъкне пред зрителя обстановката, която създаде Шопен, и основната, дълбока и постоянна тема в творчеството му: любовта му към Полша. Форд е сполучил майсторски да постигне това чрез редица сцени, в които ни показва живота във Варшавската музикална школа, борбата на патриотичното студентство срещу реакционните преподаватели, Шопен сред домашните си, между приятелите си, сред политическите кръжоци, в спорове за изкуството, сред красивите, поетични пейзажи на Полша, неговото първо любовно увлечение, концерти, сцените сред народа и пр. Режисьорът майсторски изгражда образа, като постепенно го извежда из салоните, из училището, из младежкото му увлечение, постепенно го обгръща в оная атмосфера, в която Шопен възмъжа и израсна като гениален певец на полската свобода. В Шопеновото творчество Полша заживя с цялото си минало — бляскаво и в същото време трагично, с кървавите си борби, мечти и идеали, с безбрежната жизненост на народа си.

Любовта на Шопен към родината се разгоря в младините му, пламта през целия му кратък живот, а след смъртта му стана бойно знаме за полския народ. Години наред буржоазните критики и естети виждаха и изтъкваха у Шопен само някакъв болезнен, декадентски изтънчен салонен музикант, но народът обичаше и живееше с неговите мелодии. Той ги чувствуваше като свои, родни, защото Шопен ги беше взел от него и ги беше върнал пак на него, обогатени, издигнати



Чеслав Волейко в ролята на Шопен

„СЕЛСКАТА МЕЛНИЦА“

След Първата световна война, по времето на революционния подем, предизвикан от успеха на Великата Октомврийска социалистическа революция, в Полша бе направен опит за земеделска реформа. Но този опит наистина остана само опит, защото полската реакция — чифликчиите и едрите индустриалци — скоро отстраниха от властта малкото прогресивни елементи, като дори не се поколебаха да прибегнат към физическото унищожение на някои от водачите на прогресивното селячество.

Ето как между двете световни войни, когато в Съветския съюз вече се изграждаше социалистическото село, полското селячество все още оставаше в онова робско и полуробско положение, в което се намираше от векове, да работи на земята на едрите земевладелци — „панове“ и „графове“, да тъне в невежество, да няма нито педя своя земя.

Освобождението на Полша от немскофашисткия окупатор през 1945 г., постигнато с толкова скъпи жертви от Съветската армия и младата полска войска, създадена в Съветския съюз, беше не само национално и политическо освобождение, но и освобождение на работниците и селяните от веригите на капитализма.

Напразни бяха надеждите на полските реакционери, избягали на Запад, да се върнат в Полша с помощта на своите англо-американски господари. В Полша укрепна народнодемократичната власт, фабриките бяха национализирани, а земята бе раздадена на селяните.

Ако проследим големите промени, които се извършиха и продължават да се извършват в Полша като резултат на тригодишния, а след това на шестгодишния план, ние ще забележим, че най-дълбоки, нови и решителни са тия промени в полското село. То вече излиза от мрака и невежеството, в което векове наред го държаха капиталистическите управници на Полша. Довчерашните ратани и слугини на чифликчиите станаха пълноправни граждани и заедно с малоимотните и средните селяни вече се чувствуват стопани в страната си, като участвуват активно в нейното изграждане.

Един от първите изрази на тоя свободен и творчески живот на полското село бе образуването на кооперативните задруги на Съюза за селска самопомощ, които имаха за цел да изтласкат все повече и повече капиталистическите и кулашки елементи от живота на селото, да вземат в ръцете си изкупуването на селскостопанските произведения, да доставят индустриални произведения на селото и да работят за културното и политическо издигане на селяните.

Първите стъпки на кооперативните задруги на Съюза за селска самопомощ бяха тежки и придружени с остра класова борба, тъй като капиталистическите и кулашки елементи в селото не даваха така лесно да бъдат изтласкани от своите позиции.

Ето такъв един конфликт са избрали създателите на новия полски художествен филм „Селската мелница“. Те са проучили твърде основно живота и конфликтите в съвременното полско

село. Намерили са най-типичните и характерни образи на представителите на двата лагера от първия етап в развитието на полското село при народнодемократичната власт.

В това противопоставяне на двата лагера е показано майсторски колебанието на средняците в лицето на стопанина Войцех — пръв председател на задругата. Средняците все още са склонни да дружат и дори да се сватосват с кулачиите, да слушат техните интриги и насъсквания и — волно или неволно — да стават техни проводници и разпространители.

Сюжетът на филма не е много сложен, но той дава възможност да се развият в няколко направления най-типичните стълкновения в селото. Кооперативната задруга строи нова мелница, за да освободи селото и околността от скубачеството на кулака-мелничар. А той полага всички усилия да попречи на тоя строеж, защото новата мелница ще го съсипе окончателно.

В тая борба ние виждаме морала на новите хора, които могат да поставят обществен интерес над личния, да се сплотяват и да преодоляват с общи усилия всички трудности. Образите на бедняците: коларя Павел, на индустриалния работник — партийен организатор — Алберт, са изтъкнати особено релефно. Това са хора, които няма да се спрат пред нищо за осъществяването на своите планове. Наред с тях ние виждаме и селянката Магда — твърда и упорита жена, която не се плаши от нищо. Само който може да си представи тежките условия, при които е живяла полската селянка преди войната при капиталистическия строй, може да разбере какъв нов, свеж и оптимистичен образ е Магда.

В действията на мелничаря и неговите приятели и съюзници ние намираме познатия реквизит на подлост, интриги и диверсии, с които си служи лагерът на разбитата реакция в своите отчаяни усилия да запази позициите си, които вече й се изплъзват.

Но тия интриги не успяват. Здравият борчески колектив на новите хора надделява.

Филмът „Селската мелница“ е един нов успех на новата полска кинематография. Както в другите съвременни полски филми, така и тук ние виждаме как се изгражда новият живот в Полша, как растат и се възпитават новите хора — строители на социализма в тая братска страна.

Освен високоиндентно и възпитателно съдържание филмът представлява постижение както на артистите, така също и на операторите.

„Селската мелница“ може да бъде един прекрасен пример и в работата на нашите филмови дейци, които подготвят нови филми из живота на нашето село. Реалистичният подход към събирания и проучен материал и художествената му обработка говорят за усвояване методите на съветската кинематография, които възродиха филмовото изкуство в народнодемократичните страни и го издигат към оная висота, към която сам Ленин насочи киното, като изтъкна неговата велика възпитателна роля.

ВЕСЕЛИНА ГЕНОВСКА



Из филма „Селската мелница“

„ЖИВ Е ТОЙ“

Името на безсмъртния Георги Димитров е неразривно свързано с историята на българската работническа класа, с историята на Българската комунистическа партия, с прерастването ѝ в партия от ленинско-сталински тип и с борбите на нашия народ против фашизма и изграждането на народнодемократична България. Затова стотици хиляди хора в нашата страна изучават биографията на учителя и вождя Георги Димитров, учат се от героичния живот на великия революционер и комунист, по негов пример създават в себе си здрави партийни и граждански добродетели и израстват като съзнателни и самостовержени строители на социализма.

С любов и признателност е обградено неговото име, а пред светлата му памет нашият народ отчита всяка своя нова победа в мирното строителство. Къщата, в която той се е родил, Мавзолеят, в който почива той, и Димитровската зала в Музея на революционното движение, са места, близки и скъпи до сърцето на всеки трудещ се българин. Те вдъхват нови сили и увереност в борбата за мир и социализъм, в тяхната атмосфера вярата в делото на Георги Димитров става още по-крепка и твърда.

Създаденият от Студията за хроникални и документални филми къс очерк „Жив е той“, по текст на Хр. Тотев и режисиран от И. Величков, дава възможност на кинозрителите от всички краища на родината да се запознаят с тези скъпи за народа ни места.

Основната тематична задача на филма е разкрита чрез показване в малък мащаб на ония места в нашата столица, където интересуваният се може чрез разглеждането на документи, вещи и други предмети да задълбочи своята любов, своя интерес и да обогати знанията си за живота и делото на Георги Димитров. „Жив е той“ не е биографичен филм, не е и филм, който разгъва изпълнението на Димитровските завети. В малко време и с малко изразни средства в него е показано най-характерното в отношението, на нашия народ към светлата памет на Георги Димитров, омази безпределна любов, с която е обградено всичко, свързано с неговото име и дело.

Отразени са хубави и възбуждащи моменти. Тържествено и твърдо прозвучават стъпките на караула пред Мавзолея на Георги Димитров. Младите войници са стиснали здраво винтовките и в безмълвните им напрегнати лица се четат решителността да бранят заветите на този, пред чийто вечен дом те стоят на почетна стража. А той, любимият, незабравимият ръководител, облян в светлината на прожекторите, лежи под пурпурния балдахин все така роден и близък, както го помним, все така човечен и благ, както сме го виждали.

Безкрайна е колоната от хора, които искат да влязат на поклонение в траурната зала, още веднъж да зърнат любимия образ, с болка в душата да минат край неговия саркофаг. Но смъртта се оказа по-слаба от народната обич. Ето стара жена е набрала от градинката си букет свежи цветя и с треперещи ръце го поставя редом с големите и пестри венци. Млади септемврийчета, любимците на Георги Димитров, издигат юмрук пред Мавзолея и в искрящите им очи грее любовта на димитровската младеж към нейния учител.

КАТЯ КАЗАНДЖИЕВА

на огромна висота от гения му. И когато сто години след неговата смърт хитлеристките окупатори забраниха да се изпълнява Шопеновата музика в Полша, защото действувала „дезорганизиращо“ на народа, и разстрелваха за нея, тя отново стана за поляците символ на свободата, вдъхновителка за най-безпощадна борба с хитлеризма. Шопеновите творби се изпълняваха в подземия, неговите мелодии изпълваха душите на хора, които отиваха на смърт. Хитлеристите с никакви нови и мощни оръжия не можаха да разстрелят нежната и едновременно героична музика на Шопен. Сега тя е по-жива и по-съвременна, откогато преди сто години.

Фина и много талантлива е играта на Чеслав Волейко, който създава правдив образ на Шопен. Той отлично предава мекотата на характера му, неговата нежност, замисленост, творческите моменти и пр. Добре обрисувана е Констанца Гладковска (любимата) от артистката Александра Шълонска. Тя предава нейната изтънченост, остроумие, но не по-малко и малко статична. Великолепни са образите на учителя на Шопен — Елснер (И. Курнакович), княз Чарториски (Г.

Бушински), приятеля на Шопен — Войцеховски (И. Шмяловски).

Музикалното оформление на филма е много сполучливо. Шопеновите творби се изпълняват от първокласната полска пианистка Галина Стефанска-Черни, която получи първа премия на Шопеновия конкурс в 1949 година. Нейното свирене се отличава с прекрасна техника, то е зряло, поривисто и твърде мъжествено. Извънредно силно впечатление прави изпълнението на революционния етюд — това е едно особено рядко и вдъхновено изпълнение.

Режисьорът на филма „Младостта на Шопен“ Александър Форд и целият колектив са имали много сериозна задача със създаването му. Сполуката е голяма — създаденият образ на Шопен събужда у нашия зритель и слушател много красиви и възторжени възбуждания, изпълва го с любов и преклонение пред образа на гениалния син на братска Полша. За младото полско киноизкуство филмът „Младостта на Шопен“ е едно сполучливо и сериозно постижение.



Любимият ръководител на българския народ другарят Вълко Червенков в къщата-музей в София, в която е живял безсмъртният Георги Димитров. (Из филма „Жив е той“)

Чувство на гордост изпълва зрителя, когато започват да се редят снимките на чуждестранните делегации, които отдават почит пред паметта на великия революционер — бележития деец на международното работническо движение Георги Димитров. Синовете на далечен Китай, на братска

Полша, студенти и миньори, обществени и културни дейци застават в мълчалива почит пред белокаменната сграда.

Следват кадри от къщата-музей на улица „Опълченска“, в която Георги Димитров е живял до 1923 година. Простата обстановка, бедняшкият дом, софрата и майчиният чекрък, писмената маса, разхвърлените по нея вестници и богатата библиотека говорят за онова време, когато под скупения таван на тази малка къщурка е живял и творил най-великият син на българския народ.

Дикторският текст е добър — къс и изразителен.

Сполучливо е и музикалното оформление, характерно за което е използването на музикални песни от съветския композитор Прокофиев и П. Владигеров, с оформител Г. Антонов.

Документалният филм „Жив е той“ задоволява една належаща нужда на нашия кинозрител.

Наистина между заглавието на филма и предположенията, които се пораждат от съдържанието му, съществува известно несответствие. Зрителят очаква по-голямо обилие от картини, повече подробности, по-голямо задълбочаване. Нужно е било експонатите от Музея на революционното движение, които се отнасят лично до Димитров, да бъдат заснети детайлно, в едри снимки. От друга страна заглавката на филма предполага показването на онова, в което са възплътени заветите на Георги Димитров, онова, в което се осъществяват неговите завети, в което той наистина живее — в нашите социалистически строежи, в новите хора, в нашите трудови достижения. Едно кратко лирическо отклонение с едно бързо, но съдържателно показване на най-крупните строежи у нас щеше да смекчи до значителна степен остротата на този очевиден недостатък на филма.

Независимо от това характерна черта на филма остава неговата голяма познавателна стойност, която може да ориентира зрителя и да го насочи към ония места, където той би могъл чрез непосредствено лично наблюдение да научи много подробности от живота на Георги Димитров. Въпреки фрагментарното разрешаване на тази задача емоционално наситените картини правят от филма „Жив е той“ един възнуващ киноалбум, всяка страница на който се следи с интерес и внимание.

ПЕТЪР БОНЕВ

„ЛЕТИ, НАША ПЕСЕН АРМЕЙСКА“

Многобройните художествени колективи и агитки, създадени във всички градове и села, представляват прекрасна школа за обучение на млади и способни кадри за всички отрасли на нашата социалистическа култура и изкуство. Наред с това те са места за възпитаване на млади патриоти и патриотки, обичащи страстно нашата родина и братските нам страни, ентузиастични строители на новия, социалистически живот, убедени и сурови защитници на националните ни граници. Ярък израз на партийното отношение към художествената самодейност са думите на другаря Вълко Червенков пред Петия конгрес на БКП: „Никога не бива да забравяме важноста от най-широкото развитие на художествената самодейност на трудещите се, особено на младежта, за да се повдига непрекъснато общата култура на народа ни в социалистически дух, да се издирват многобройните негови таланти и им се даде възможност да растат и всеотранно да се развиват.“

Създателите на новия документален филм „Лети, наша песен армейска“, ръководени от партийните препоръки, са имали задачата очерково да ни покажат художествената самодейност, постиженията и резултатите, мястото, значението и влиянието на самодейността в трудовия бит на нашата доблестна народна армия.

Чувствата на жизнерадост, бодрост и удовлетвореност, които изпълват зрителя след прожекцията на филма, са доказателство за творческия успех на авторите на „Лети, наша песен армейска“. Филмът представлява радостна картина на една съществена част от новия бит на народната армия — войнишката художествена самодейност. В тази връзка трябва да се изтъкне, че авторите на филма реалистично и емоционално са решили основната задача на филма.

Целият филм убеждава зрителя в това, че партийните предначертания за художествената самодейност са възплътени резултатно и сред военнослужащите. Участието на многобройните художествени колективи от различни поделения в Четвъртия общоармейски преглед на войнишката художествена самодейност свидетелствува по най-убедителен начин за нейната масовост в армията и за постоянния ѝ растеж. Тези кадри нагледно илюстрират думите на диктора в началото на филма, че във войсковата художествена самодейност участвава 60% от личния състав на поделенията.

Кадрите, в които намират отражение постиже-

нията на войнишката самодейност в областта на песенното и инструментално изпълнение, заемат централно място във филма, тъй като този вид самодейно изкуство е най-разпространеният и най-масовият. В изпълнителско отношение хоровите колективи, както и отделните изпълнители — вокалисти и инструменталисти, са постигнали високо ниво. Репертоарите, в които са включени грижливо подбрани народни, възрожденски и маршови песни, както и песни с нова тематика, свидетелствуват за идеята зрелост и на съставители, и на изпълнители. Показването на тези страни от войнишкото самодейно изкуство създава у зрителя стройна и убедителна представа за ръста и постиженията на песенното и инструментално изпълнителско майсторство сред армията.

Една от основните задачи на художествената самодейност: да се издирват многобройните народни таланти и да им се дава възможност да растат, също е намерила убедително отразяване във филма.

Тук му е мястото да отбележим, че в песенния репертоар на войнишките самодейни художествени колективи имат много широко разпространение руските и съветски песни, както и песните на братските народнодемократични страни. Това е и напълно разбираемо и необходимо, като се има предвид, че тия песни възпитават у бойците здраво чувство на социалистически патриотизъм и пролетарски интернационализъм. Те трябва да намерят и съответно място във филма, което безспорно би повишило идейните му и художествени достойнства. В това отношение съветската песен „Храни беззаветно отчизно свою“ (в репертоара на моряшкия хор) не е достатъчна, за да разкрие пред зрителя многостранния обхват на песенните репертоари на войнишките хорови колективи.

Наред с разкриване постиженията на войнишката художествена самодейност в областта на песенното и инструментално изпълнителско майсторство авторите на филма са отразили широко и постиженията на армейските физкултурни и танцови колективи. За бойците от народната армия е характерна както голямата любов към прекрасните български народни хора, възплътяващи жизнерадостния и бодр дух на нашия народ, така и любовта към физическите упражнения, възпитаващи смелост, сила и ловкост у младите пазители на священите граници на родината ни. Показването на тия две страни от армейската художествена самодейност във филма не само типизира действителността, но задълбочава радостната увереност на зрителя в жизнерадостния дух и високата боеспособност и издържливост на нашата народна армия.

Зрителят обаче не вижда във филма такива значителни и най-широко разпространени отрасли

на войсковата художествена самодейност, като драматичното изкуство и речитаторското изпълнение. Зрителят не вижда и постиженията на младите автори в армията, които получиха заслужено и високо признание на произведението си на Прегледа на войнишката художествена самодейност. Може да се каже, че и заглавието на филма, отговаряйки на неговия лейтмотив, все пак непълно отразява основната тема.

Творческа сполука за създателите на филма е успешното разкриване на темата за мястото и влиянието на българската песен в бита на народната войска. Тази песен осмисля почивката и отморява бойците пред напрегнати военни занятия, тя звучи над редиците на походната колона и кара здравата войнишка десница да държи по-крепко бойната пушка, тя звучи сред славните черноморски матроси, зорко охраняващи нашето родно крайбрежие от провокациите на врага. Песента ободрява, закалява волята, изостря бдителността, засила любовта към родината и омразата към врага.

Убедително е разрешена във филма и темата за връзката между народ и армия, осъществявана чрез проявите на войнишката художествена самодейност. В кадрите, посветени на разрешаването на тази тема, най-ярко е подчертан действителният характер на самодейността. Изразът по лицата на селяните, които гледат програмата на танцовата трупа, на работничките от завод „1 май“ в гр. Сталин, пред които пее матроският хор, на присъстващите на Прегледа на войнишката художествена самодейност в София показва най-топли чувства, сърдечна благодарност към бойците-изпълнители и пазители на мира, свободата и независимостта на Родината.

Успех на филма е също така показването на редица художествени колективи в процеса на подготовка им за участие в Прегледа на войнишката художествена самодейност в София. По този начин зрителят вижда не само резултатите, но и пътя, по който самодейците в армията стигат до тези резултати; не само строените на сцената в София колективи, но и колективите, упорито подготвящи се в характерна за тях обстановка, на свежата поляна до казармените помещения. В тази връзка трябва да споменем, че филмът щеше да повиши познавателната си стойност, ако беше показана ролята и мястото на политкомандирите, на партийната организация и особено на организацията на ДСНМ — мотора на самодейността в поделението.

Добър завършек на този емоционално въздействащ филм са кадрите от първомайския парад на армията, която преминава с тежка войнишка стъпка пред радостния и бащински поглед на любимия Вълко Червенков, пред белокаменния мавзолей на безсмъртния Георги Димитров в такт с бодрия армейски марш, зазвучал могъщо над празничния площад.

ХРИСТО КИРКОВ

¹ „Лети, наша песен армейска“, производство на Студията за хроникални и документални филми 1952 г. Режисьор: Нюма Белогорски; оператори: Цв. Русев и В. Василев; текст: майор Д. Бозаков; музикално оформление: кап. Д. Хинков; хореограф: кап. Х. Цонев.

БИБЛИОГРАФСКА СПРАВКА ЗА СП. „КИНОМЕХАНИК“

Всё по-големите и отговорни задачи, които Партията и Правителството поставят пред нашата кинематография в областта на кинификацията, изискват от нашите работници по киномрежата солидни професионални познания, висока идейна подготовка, дълбоко осъзнаване на важната роля, която киното е призвано да играе на нашия идеологически фронт. Както във всички области на нашия живот, така и в областта на кинификацията на страната и кинообслужването на трудещите се ние се учим от богатия опит на нашите съветски братя. Ярък носител на съветския опит в областта на кинификацията е съветското списание „Кинемеханик“, орган на Министерството на кинематографията на СССР. Това списание, което излиза всеки месец в 25 000 тираж, представява със своите солидни статии по въпросите на кинообслужването и кинемеханиката, с богатата си техническа информация за най-последните рационализации на съветските кинотехници, с разнообразните си материали от обществено-политически и културен характер един извънредно полезен, незаменим помощник за нашите работници от киномрежата — от селския кинемеханик до ръководителя на кинификацията в страната.

В желанието си да запознаем нашите читатели в общи линии със съдържанието на сп. „Кинемеханик“ ние поместваме кратка библиографска справка за отпечатаните най-важни статии в книжките за 1952 г., с които разполагаме.

Книжка 1-ва

1. *Всестранно да поддържа творческата инициатива* (уводна). Статията апелира към кинификацията и обществените организации да оказват ежедневна конкретна помощ на рационализатори и изобретатели за решаването на такива важни задачи, като увеличаване доходите на киното, подобряване кинообслужването, усъвършенстване на киноапаратурата, продължаване живота на части от машината, икономии на материали и запасни части.

2. *Кинообслужването на народните строежи* — в центъра на вниманието. Запознава с опита по кинообслужването на великите строежи на комунизма.

3. *Винаги и във всичко да се опираме на кинообществеността* от М. Александров. Разработва нашия въпрос за една нова форма на масова работа с киното — периодически отчети на кинемеханиците пред зрителите, за осъществяване обществен контрол над работата на местните органи на кинификацията.

4. *Подвижни електростанции за кинопостове* от А. Михайлов и Д. Фьодоренко. За използване на електростанциите КАС-2, КЕС-3, КЕС-5 и КЕС-4.

5. *Коксове 8×40 за прожекторна машина КПП-1* от Г. Гневйшев. В статията се доказва, че с коксове 8×40 се получават най-добри условия за прожекция на цветни филми при използване на интензивно горяща дъга.

6. *Подхранване на две дъгови лампи от един селенов изправител* от инж. С. Соколов и инж. А. Балашкин. Описваната система позволява по-рационално използване на селеновите изправители и без допълнителни капиталовложения да се увеличи броят на кинопостовете, работещи с дъги с интензивно горене.

7. *Патрон за допълнително прикрепване на фотошланга* от Б. Глуски.

8. *Ограничаване износването на филми и прожекторни машини тип „К“*.

9. *Звуковата пътечка* от А. Парфентиев. Запознава с метода на звукозаписа и звуковъзпроизвеждането.

10. *Как да включваме правилно високоговорителите* от И. Болотников. Отговаря на запитването на кинемеханика Попов, как по-бързо и по-правилно да се извършва фазировката на високоговорителя.

Книжка 2-ра

1. *Да строим бързо, добре и по план* от Н. Шиткин, зам.-министър на кинематографията на СССР. Разглежда плана за строителството на нови кинотеатри в СССР през 1952 година и неговото изпълнение.

2. *Залог за успешна работа* от В. Ландин. Запознава с методите на реклама, практикувани от градските и селски кина в Московска област.

3. *Филмите — във всеки населен пункт* от К. Мартиненко. Върху недостатъците в кинообслужването на селското население.

4. *Екранът към зрителя*. За опита на колектива от кинотеатъра „Т. Г. Шевченко“ в гр. Сталино.

5. *Селенови изправители* от П. Осколков. Разглежда устройството на селеновите изправители и техните преимущества.

6. *Усъвършенстване на звуковата част на кинопрожекторната машина*. За новата конструкция на звуковия барабан, който предпазва повърхността на филма от интензивно похабяване.

7. *Усъвършенстване на държателя на положителния кокс при КПП-1*. Нова рационализация.

8. *Неизправности в усилвателните уреди, тяхното откриване и отстраняване* от инж. А. Балашкин.

9. *Отрицателната обратна връзка в усилвателите с ниска фреквенция* от О. Храбан.

Книжка 5-та

1. *Да въведем ред в киномрежите* от Ф. Кузиев, зам.-министър на кинематографията в СССР. За състоянието на киномрежите в отделните съветски републики.

2. *Кинемеханиците на строежите на комунизма*. За опита на кинемеханиците, които със своите подвижни кина са организирали най-плодотворно своята работа по кинообслужването на трудещите се от великите строежи на комунизма.

3. *Да изучаваме и удовлетворяваме нуждите на зрителите*. Обобщение на опита на различни кинемеханици на селски подвижни кина „петдесетилетници“ (постигащи в годината 50 000 души зрители).

4. *Типово проектиране на кинотеатри* от А. Калишкин. Принципиите за строеж на нови сгради за кинотеатри в СССР. Предлага няколко проекта за обсъждане от читателите.

5. *Някои особености при конструкцията и употребата на прожекторните машини „Украйна“* от А. Карелник. С тази статия одеския завод „Кинап“ отговаря на редица въпроси относно машините „Украйна“.

6. *Добавъчни прозорчета към прожекторната машина тип „К“*.

7. *Замяна на кондензатори във веригата на електродвигателя К 303*.

8. *Генерален ремонт на двигателя Л-3/2*. Статии под номера 6, 7 и 8 представляват конкретни рационализации, внедрени вече в производството.

9. *Подготовка на кадри за кинемеханици* от П. Никитин. Разглежда работата на най-старата школа за кинемеханици в СССР — ленинградската.

Книжка 6-та

1. *Киното — любим приятел на децата* от Л. Дякова. Статията разглежда организацията на детски кинопредставления в градовете и селата.

2. *Работата с електродвигатели на стационарни прожекторни машини на еднофазен ток* от проф. Е. Голдовски.

3. *Опасност от пожар при филма* от Б. Дружинин.

4. *Двуоясен високоговорител* от А. Файнщайн. За високоговорители, в които за пръв път се използва двуоясно възпроизвеждане на звука.

5. *Карбурация и карбуратор* от Д. Фьодоренко. За работата на подвижните електростанции

Книжка 7-ма

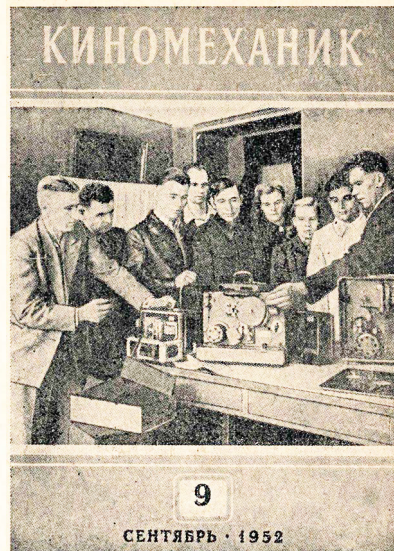
1. *Да снабдим киномрежата с нова техника* от Т. Плетников, зам.-министър на кинематографията в СССР. За последните най-модерни съветски киномашины.

2. *Представления на екрана* от Ю. Филиановски. За новите задачи на кинемеханиците във връзка с проектирането на филмо-театрални представления.

3. *Новата инструкция за определяне техническата износеност на 35 мм филмови копия* от В. Мееровски и Р. Широков. Разглежда се инструкцията на Министерството на кинематографията на СССР от 1 юли 1952 година.

4. *Стабилизирани селенови изправители ВС-60-А* от Л. Сажин.

5. *Скрипец за екранна завеса ЛПЗ-1* от Г. Рабинович-Рубщайн.



6. *Нов начин за рамкиране на екраните* от инж. Д. Брускин

7. *Автоблокировка на дъговите фенери при прожекторните машини*. Ценна рационализация за предпазване живота на кинемеханиците.

8. *Подрязване перфорацията на филма*. Обяснява стандартизиран метод за подрязване.

9. *Работата на електронната лампа* от В. Волков и О. Храбан.

10. В книжката са поместени разнообразни материали и за опита на редица първенци-киномеханици.

Книжка 8-ма

1. *Точната, организираната работа е залог за успех*. Опитът на най-добрите районни отдели на кинификацията.

2. *Какво пречи на нашата работа* от П. Тихонов. Разрешава редица практически въпроси, свързани с подобрене експлоатацията на кинопостовете.

3. *Съвет на младите кинозрителите* от А. Грос. Информация за съвета на младите кинозрителите към кино „Сплендид палас“ в Рига — нова форма за културно-масова работа в киното.

4. *Нови задачи за кинотехническите инспекции* от В. Коровкин. Авторът посочва, че задачите на кинотехническите инспекции са не само да контролират, но и да оказват непосредствена практическа помощ на киномрежата.

5. *Съвместна кинорадиоуредба* от А. Хрущев. Запознава със съвместната кинорадиоуредба, която позволява комплексна кинификация и радиофикация на малки населени места.

6. *Използване на селенови изправители* от В. Илин и Ф. Соколов. Експлоатационните и производствени достойнства на селеновите изправители

7. *Приготвяне на дифузно отразяващ екран* от Г. Авилев и Е. Подгорецки. Целта на статията е да помогне на кинотеатрите при изготвяне на място за качествени киноекрани.

8. *Нови начини за монтиране на стационарни киноуредби* от Н. Бикешанко.

Книжка 9-та

1. *Да подобрим работата на селската киномрежа в РСФСР* от Г. Шашков, министър на кинематографията на РСФСР.

2. *Опитът на кинемеханика Побегайло* от И. Виноградов.

3. *На всяка кола — две подвижни кина* от В. Новокшенов. За специално разработените графици за движението на автомобилите с две переможки.

4. *Нова облекчена електростанция „Киев“ за подвижни кина* от Л. Владимировски.

5. *Изготвяне на екран за „прозрачна“ прожекция*, от Г. Авилев и Е. Подгорецки. Начин за строеж на екрани, при изображението на които се прожектира от едната страна, а се гледа от другата.

6. *Да намалим износването на филмите* от А. Хромих.

7. *Звуково кино за недочуващи* от П. Рудометкин.

БЪРКОТИЯ В ТИТОФАШИСТКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ

Тито, предателят на югославските народи, дирижиран от уолстрийтските си господари, систематично и последователно изпълнява тяхната заповед за превръщането на Югославия в колония на американския империализъм. Но на капиталистическите хищници са нужни не само подземни богатства и военни бази, те имат нужда и от пушечно месо. „Месото“ обаче те искат да бъде съответно подработено, да бъде лишено от собствен ум, да носи етикета „made in USA“. И Тито упорито насажда „американския начин на живот“ и идеологията на космополитизма, за да извърши докрай юднското си, мракобесно дело. Той използва за тази цел пъклената цел „литература и изкуство“, които в днешна Югославия вонят от истинско разложение, потънали в блатото на патологиите, фройдизма, сартрианството и порнографията. С камшик в ръка титовата клика прогонва всяко намерение за национален облик на литературата и изкуствата, тя задушаваша народната култура, за да я подмени с американския космополитен сурогат. Титовци сигурно не си въобразяват, че могат да спечелат душата на народа, но те още не губят надежда, че могат да я заблудят и измамат. В това отношение те разчитат особено на холивудските филмови блявочи, на тях разчитат и американските им чорбаджии. И за да не пречат на холивудското нашествие, титовци искат да направят домашната си кинематография клон от холивудската.

Но има факти, които говорят, че диктатурата на титовци в кинопроизводството никак не преуспява.

„ЦЯЛ ВЕК ОТ ПРЕМИЕРА ДО ПРЕМИЕРА“

Титовският вестник „НИН“ има постоянна страница „филмов свят“. Там се подвизават известни и неизвестни класиори на холивудските филми. Но в бр. 76 от 15 юни т. г. „НИН“ проявя необикновено поведение, за което вероятно ще получи съответна усмивката на риза. В уводна колона вестникът отпечата статията „След един ялов сезон“, в която авторът, макар и скрит зад буквата „А“, не скрива истината за състоянието на титовската кинематография през тази година. Той пише дословно: „Нашата кинематография по отношение на игралния филм има, така да се каже, негативен баланс... Само един домашен игрален филм... И — за ирония при това — какъв филм!“ Става дума за филма „Хоја Леро“, за който официозният седмичник „Film“ е публикувал само в един брой пет рецензии с най-противоречиви оценки, а останалият печат не е имал смелост дори да се обиди! Без шум, гледан-негледан, филмът „слязъл“ от екрана. Очевидно е, макар авторът да не проронва нито думица повече, че филмът не е бил по угодата на титовци. Но авторът зад буквата „А“ продължава да разкрива истината. Той се пита: „Имаше филми, за които много се говореше в миналото, но за които така малко се говори сега... Шо стана с тях филми? Снимат ли се или не се снимат?...“ Основателни въпроси, като се има предвид, че титовци от две-три години обявяват около 15 филма, които били „в работа“, „снимат се“ или са „към края си“. Човекът зад буквата „А“ пита къде са обещаните отдавна три филма на „Авала-филм“, защо „Триглав-филм“ вече мълчи за прогласения преди година филм „Напълно мъртва“, къде е и обявеният за завършен филм „Горица“, докога „Босна-филм“ ще работи „Обикновен разказ“, има ли намерение „Ядран-филм“ най-после да пусне филма „В бурята“? Наистина, продължава да пита злополучният автор, какво става с игралния филм, „ще може ли най-сетне да се вържат двата му края, че може ли най-сетне да се знае през коя година и през кой месец кой домашен филм ще може да се гледа?“ И макар да очаква есента и зимата да бъдат плодотворни, макар да се мъчи да обясни, той „хаос в производството“ като моментен и макар да му се иска догодина да гледа все домашни филми (но... „от една до друга премиера да не протича в бъдеще цял век!“), писачът от „НИН“ заключава: „Резултатът е поразителен, няма съмнение, че е точен. Значи: един абсолютно ялов сезон!“ И още: „Нашата кинематография блажено продължава да си своя дълбок зимен сън.“ Тук

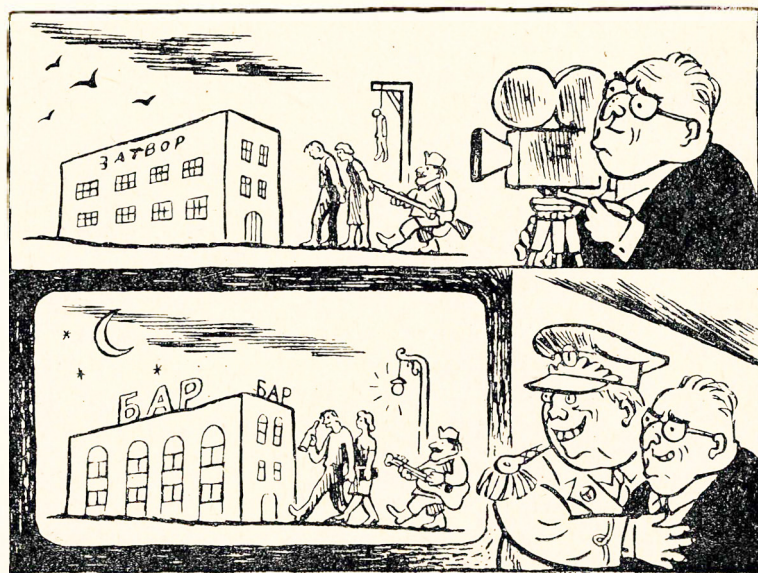
той не слага удивителна. Но тук има нужда от малък коментар. Титовската кинематография не спи, а я приспиват. Американските империалисти искат да я видят не просто заспала, а... в пълно мъртва! Будни са обаче прогресивните сили на народа, будни са много честни киноработници, които в много случаи наистина обръкват титофашистите.

МОНТИРАНИЯТ УСПЕХ

Авторът от „НИН“ би трябвало да прочете в събрата си гнусния в. „Политика“ от 1 юни т. г. антрефилето „Успех на нашата информативна кинематография в САЩ“, за да му стане съвсем ясно защо бере душа титовският игрален филм. В тази бележка титовци лъкуват от големия си успех, че „водачите“ на американските кинохронисти „Метро“, „Мувион“, „Парамаунт“ и прочее „нюс“ откупили „части от филмовия материал“ от техния „първи май“, че интересът на господарите им бил „врло велик“. Най-послед титовските кинематографисти могли да пратят навреме хроникален лент на своя „информативен център в Ню-Йорк!“ Но и тук има една малка подробност, която разкрива тайната на техния „врло велик“ успех: „материалът — пише в антрефилето — е бил одобрен и монтиран“ още в Швейцария, откъдето е бил изпратен в Ню-Йорк. Думичките „части от филмовия материал“, „одобрен“ и „монтиран“, съдържат всичко, което обяснява „успеха“ на титовската хроникална кинематография в САЩ и пълния неуспех на игралния филм. Няма никакво съмнение, че титовските лакеи на американския империализъм още не са успели да принудят югославските киноработници да мислят по американски! Иначе те не биха разтурили преди два-три месеца техния филмов съюз, за да образуват нов по чисто фашистки принцип, с ограничени брой членове — „специалисти“, т. е. от ония безчестни и продажни интелегенти в кинематографията, които няма да произведат филми като „Цигули-Мигули“, а ще изпълняват безпогрешно указанията на титовската централна филмова комсия, в която „гласът на Америка“ „одобрява“ и „монтира“ по холивудска рецепта и игралната им кинопродукция...

ИЗОБЛИЧИТЕЛНО САМОПРИЗНАНИЕ

Но съпротивата срещу титовци расте навсякъде в Югославия, тя надига своя ръст и сред югославските киноработници. И това е истината, която обяснява защо в Югославия от две-три години насам запланираните и в работа игрални филми не виждат и няма да видят бял свят. Това не може да скрие и титовският печат. Мракобесният в. „Политика“ от 20 юни т. г. в статията си „Нашият най-нов играел филм „Цигули-Мигули“ свален от репертоара — пропал един експеримент, който струва 30 милиона динара“, недвусмислено и цинично отрича един филм, в който сценаристът Йосе Хорват и режисьорът Бранко Маринич, може би въпреки желанието си да угоди на титовци, не са могли да изменят достатъчно днешната югославска действителност, която наистина се е оказала посилна от волята им. Титовци потривали ръце, очаквали да видят най-после кинокомедията „Цигули-Мигули“, вярвали, че тя ще ги задоволи с вицове и смешки, ще ги откъсне от кошмарната действителност, но... централната филмова комсия — пише „Политика“ — го забрани заради многото му слаби игрални качества и други недостатъци. Тъпоумният, фашизиран автор на статията не може да се съдържи на безумищата си оценка за „слаби игрални качества и други недостатъци“ и в бясно откровение разкрива цялата титовска политика в югославската кинематография. „Цигули-Мигули“ — пише той, — без да се гледа на всичките политически глупости, които има, независимо от това е недозрял и като художествено дело... И продължава: „Той е без действие и динамика, без темпо, с някакъв евтин тумор... Играта във филма е също така под всяка критика, слаба и недозряла... Филм без стил и основна идея.“ Поради това според „Политика“ филмът бил „опростен“! Всъщност обаче не филмът, а надеждите на титовци са опростени с този филм...



Тито: — Браво, бе Славко! Това се казва изкуство — тъй генерално си трансформирал нашата действителност, че и в Холивуд ще се почудят!...

Титовци очаквали някаква весела сатира из съвременния живот, в която чрез духовити ситуации и заплетени случки да бъде жигосано и осмяно „бюрократичното поведение“ на „някои единици от народната власт“, както и застарялото дребно-буржоазно съзнание — също у „някои единици“. И дума не ставало за типични явления, за типични образи от титовската диктаторска действителност. Но филмът „Цигули-Мигули“ избол очите на титовци именно с типични явления и образи. В неговото огледало титовци видяли себе си и надали вълчи вой срещу опасната за тях кинокартина! „Политика“ прави самопризнание: „Днес вече малко се среща такъв бюрократ, направо глупак, какъвто филмът показва в лицето на Иван Иванович, културно-просветния референт. А филмът го дава като типичен представител на народната власт!“ Освен това филмът имал и „някакъв общ език“ — казва авторът, — а всъщност той мисли тук за езика, който крие зад правдивите, взети от живота думи остро жило на сатирата, която прекрасно осмива титовци. Уплахата на „Политика“ обаче намира най-ярък израз в следния пасаж: „Как е възможно дребната буржоазия да не се обмъква за защита от този бюрократ или глупак към председателя на управлението или към някой друг, а се организира и фронтално го напада, значи напада народната власт?“ Това наистина прелива чашата на титовата търпимост към филма! Та това е истински народен бунт, как може да се пускат такива „революционни“ филми! А „Цигули-Мигули“ наистина показва „победата“ на дребната буржоазия, само чрез която създателите на филма са могли доста сполучливо да изобразят титовската бюрокрация и борбата на народа срещу нея. И точно в този смисъл „Политика“ завършва статията: „Целият филм е ода на дребната буржоазия.“ И понеже не е ода на едрата буржоазия, на титовци и на империализма, „Цигули-Мигули“ бе свален от репертоара на югославските кина и не се върта на нито един екран! Случаят с филма „Цигули-Мигули“ наистина говори за борбата на югославските киноработници срещу титовци. Те саботирали производството, бавяли филмите, не изпълнявали поръченията на „централната филмова комсия“ или както във филма „Цигули-Мигули“ въпреки „добрите“ си намерения, не могат да избягнат жизнената правда, която въбесява и подлудява титовци.

„ВЪЛШЕБНИЯТ“ ТРАНСФОРМАТОР

Но напоследък титовите „културни псета“ лаят много радостно. Те въртят опашки и тичат подир един „вълшебник“, който имал намерение да спаси титовската кинематография. Вълшебникът е бивш фотограф-ретушор, който дълги години е живял в Америка и най-много в Холивуд. Там той можал „да се отдаде“ на филмова работа, „посветил“ се на „експериментална“ кинематография и стигнал най-после до своя концепция за художествената стойност на филма! И представите си неговия цинизъм: до неговата концепция най-много се приближавал Айзенщайн, а донякъде и... Пудовкин! За съвetskото киноизкуство обаче „вълшебникът“ тиска ядно зъби, мълчи и псува на ум, но за холивудската киноиндустрия устата му се отварят с мазна усмивка и въртят дълъг език. Очевидно старият и хитър сърбин Славко Воркапич не се връща от сантиментална носталгия към родината си в Белград. Той е поканен да сложи в титовски ред югославската кинематография, да я уреди по холивудска рецепта, за да може и игралният филм да има успеха на информативния в САЩ! Каква е концепцията на изпечения в американски котел Славко Воркапич? Той я формулира в интервюто си пред „НИН“ от 15 юни т. г. в едно късо изречение: „Филмът трябва да трансформира реалността!“ Това наистина отговаря на всички изисквания на империалистическата „философия“, наречена прагматизъм. Според нея светът е непознаваем, обективна истина не съществува, единствена реалност е субективното преживяване, а идеята не е отражение на действителността, но инструмент за практическо използване на живота! Това на практика за господарите на Тито значи пълно осигуряване на бизнеса, на политиката за американско господство над света. На титовци на всяка цена е нужна „трансформирана реалност“ в техните домашни филми, защото отразената действителност би смъкнала техните маски, би показала кървяния режим на един сатрап, какъвто историята не е познавала досега. Холивудският сърбин Славко Воркапич обаче пристъпва най-напред към „трансформиране“ на съюза на югославските филмови работници, за да очисти пътя към окончателното погубване на югославската национална кинематография. И високомерно той заявява от колоните на „НИН“: „... простете за нескромността ми, но аз ще употребя своето голямо изкуство, за да помогна на нашето младо филмово изкуство...“ И самозванити холивудски лакей с „голямото изкуство“ се усмивва динично от своя автопортрет, защото знае, че Тито му ръкополага. Задачата на Славко Воркапич е ясна: той трябва да „оправи“ югославската кинематография, да я потопи в космополитното тресавище на американския империализъм, да я доубие! Но...

ОБЕДИНЕНИ ЗА ПОБЕДНА БОРБА

... Но народите на Югославия нямат никакво намерение да се подложат под сатра на титовци. Те отдавна не вярват на официозния пасквил „Борба“, който безсрамно се кичи и гаври с мотото „Пролетери свих земята, уедините се!“, а на гърба си като истински американски манекен рекламира холивудските блявочи, те отдавна не вярват и на целия титовски печат. И югославските народи именно не се „уделяняват“, а се обединяват за победна борба срещу Тито, обединяват се и в презрението си към упадъчните западни и американски филми, и в подмолната си борба против всички опити на Тито и неговата шайка да принудят югославската кинематография да се развие по заповед на Уолстрийт. Случаят с игралния филм „Цигули-Мигули“ е добър плесник за титовци и техните господари. А кинопродукцията, която те наричат ялова, всъщност роли без помощта на кинолентата и екрана най-верния преглед за състоянието на работите в днешната югославска кинематография: тя не произвежда филми, защото киноработниците саботират властта на предателя на югославските народи и на изменника на великия Съветски съюз!

Някои проблеми на цветния филм в съвет- ската кинематография

(Продължение от стр. 11)

коя цветна подробност в кадъра, посредством която се преминава към главното колоритно решение на следните кадри. Възможен е и монтаж по контраст — чрез съзнателно съчетаване на колоритно далеч различни откъси, за да се подчертае чрез получения конфликт в цветовете смисловото значение. Допустима е и цветна пауза — съчетаване на цветен кадър с монохромен, за да се облекчи възприятието на по-нататъшните кадри. Особена сила може да добие монтажното съчетаване на две или повече лейтмотивни цветни теми, които водят към главната тема. Ако това преплитане е резултат от предварително разкриване на темата, динамичното цветно съчетаване не се възприема като пъстрота, а като хармонично цяло. Тези и множество други монтажни съчетавания трябва да послужат за улесняване възприятието на филма и да направят конструкцията му по-отчетлива, за да не се получи онзи хаос от цветове, който понякога възниква в резултат на безразличното отношение към цвета.

От особена важност за киноизкуството обаче сега и за неговото бъдещо развитие е *творческата функция на цвета*, неговите потенциални драматургически свойства, които тепърва има да се разкриват в процеса на работата върху всеки нов филм и за чието развитие ще допринесат главно режисьорите като отговорни и най-авторитетни организатори на всички изразни средства във филма.

Според М. Чиаурели всички теории за локално или неутрално използване на цвета са чужди на реалистичния стил на съветското изкуство, защото цветът във филма носи сложна и отговорна живописна и творческа задача. Цветната кинокартина по форма е живопис, но оживена живопис, движеща се във времето и пространството. Използването на цветната гама във филма трябва да става, като се овладее принципите на живописиста и преди всичко на руското реалистично изобразително изкуство. В творческото съзнание на киноработниците трябва да укрепне ясната и безспорна истина: изобразителното решение на цветния филм още в началните етапи на работата върху него трябва да се замисля не като обикновено светлосенческо решение, т. е. обикновена фотография плюс цвят, а като живописно решение, цветно в самата си основа и в най-дребните си подробности. Трябва да мислим не с образите на чернобялото кино, а така, както мисли художникът-живописец.

Върху драматургичната функция на цвета във филма се произнася и Г. Рошал („Цветът в художествената кинематография“, в. „Советское искусство“, № 29, 1952). Според него цветът трябва да стане действен като самото развитие на сюжета и да се включи хармонично във филма, за да задълбочи настроението и подчертае атмосферата на даден епизод, да разкрие вътрешното състояние на действащите лица. Колоритът може да се мени съответно на драматургичните сълъкновения. За да постигне такава действителност на цвета, Рошал се е опитал да даде във филма „Мусоргски“ колоритен израз и на официалния свят на императорска Русия, студен и чужд на народа, като си послужил със синьо-зелени и зелени тонове в интериорите на двореца, съдебната зала и пр. „Като направихме този плах опит да организираме цвета според драматургичния материал, пише Рошал, ние се убедихме, че резултатът е правилен само тогава, когато колоритният замисъл не нарушава реалистичното построение на кадъра и не извращава развитието на действието, свързано с определена натура и декорация.“

Л. Косматов (цит. статия) също смята, че се допринася за разкриване на сюжета, ако се подбират подходящи основни цветове, при което в съгласие с режисьорското обработване на темата и кадрите операторът може да доведе цвета до условност и даже до гротеска. Така били изпълнени редица сцени от „Падането на Берлин“, например парадната зала в райхсканцлерството и др., където трябвало да се покаже мъртвешката

ПРЕСКОНФЕРЕНЦИЯ ЗА „ПОД ИГОТО“

По случай излизането на екран на новия български историко-художествен филм „Под игото“ на 9 ноември в ЦДЖ бе проведена среща между създателите на филма и представителите на столичния печат и радиото. От страна на кинематографията присъстваха: подпредседателят на Комитета за кинематография Страшимир Рашев, режисьор-постановчикът на филма Дако Даковски, главният оператор на филма Бончо Карастоянов, сценаристите Павел Спасов и Гео Крънзов, композиторът на музиката засл. артист Филип Кутев, както и някои от изпълнителите.

Обширно изложение върху темата, сюжета и идеята на филма направи режисьор-постановчик др. Даковски. Другарят Даковски запозна слушателите с основните творчески проблеми, които са стояли пред него като постановчик и целя творчески колектив. Особено внимание той отдели на въпроса за екранизацията на романа на Иван Вазов и мотивирано обясни наложилите се съществени допълнения и доработки както по линия на сюжета, така и за някои от основните образи на романа. Същевременно др. Даковски даде кратка режисьорска експликация на по-важните герои във филма и оценка за работата на някои от изпълнителите.

От името на сценаристите др. Гео Крънзов разказа за трудностите, които те са срещнали при своята работа, и посочи, че макар редица епизоди и образи във филма да не се срещат в романа „Под игото“, те са Вазовски, защото са взети направо или подсказани от други произведения на народния поет. Др. Крънзов изтъкна особено много ценната помощ на съветските специалисти, намерила израз най-напред в консултациите на съветските кинорежисьори М. Ром и Л. Арнцман, в преките указания на режисьора Б. А. Бабочкин, особено в непосредствената работа над сценария и филма на именития съветски кинорежисьор С. Василев, режисьор на „Чапаев“, който от няколко месеца гостува в нашата страна.

За музиката във филма говори засл. артист Ф. Кутев, който обясни как е почувствувал своята задача като композитор и как тематично, идейно и интонационно е построил своята музика. Изказаха се също за своята работа главният оператор на филма Б. Карастоянов и артистът Васил Кирков, изпълнител на ролята на д-р Соколов.

Творческите работници от филма „Под игото“ бяха изслушани с интерес и внимание от слушателите, които зададоха редица въпроси и се изказаха по филма. Единодушно всички изказаха се поддържаха, че независимо от някои слабости както в сценария, така и в режисьорската трактовка и играта на някои от изпълнителите новият български историко-художествен филм „Под игото“ бележи скок напред в развитието на нашето младо киноизкуство и се явява като негова най-зряла досега творба, която вълнува зрителя и буди в него високи патриотични чувства.

Накрая от името на Комитета за кинематография се изказа подпредседателят др. Страшимир Рашев, който благодарил за вниманието и топлото чувство, проявено от представителите на печата и радиото към новото художествено произведение на нашата кинематография. В своето изказване др. Рашев подчерта, че филми като „Под игото“ говорят ясно за това, че нашата кинематография е вече укрепнала творчески, че тя разполага вече с творчески кадър, годен да разрешава високоотговорните задачи, които Партията и Правителството поставят пред нашето младо киноизкуство. Същевременно др. Рашев изказа благодарност на Народния театър „Кръстю Сарафов“ и Държавното висше театрално училище за дейната и неспестанна помощ, която тези два института оказват чрез своите творчески сили за развитието на киноизкуството у нас. Той благодарил и за много ценната помощ, която Народната армия даде на филма за неговите прекрасни масови сцени.

КИНОКОНФЕРЕНЦИЯ В ПОЛША

През тази година във Варшава се е състояла творческа киноконференция, на която присъствували киноработници, писатели, композитори и художници. Конференцията е била открита от члена на политбюро и секретаря на ЦК на Полската обединена работническа партия др. Едвард Охаб, който се е спрел на най-добрите постижения на полската кинематография след конференцията във Висла (ноември 1949 г.).

Подчертавайки високото ниво на операторската работа и музикалното оформление във филмите „Вит Ствош“ и „Младостта на Шопен“, другарят Охаб е очертал основните слабости в полския филм: повърхностно отношение към важните проблеми и неумението да се изтъкнат на преден план най-важните обществени въпроси — кооперирането на селото, отбраната на страната, Силезия и ролята ѝ в живота на възродена Полша, борбата срещу империалистическите саботажни, братската дружба със СССР и пр.

студенна на пищната обстановка. Синьозелени, на места синкави отблясъци, съчетани с кафявите стени на декорацията, трябвало да предизвикат усещане на изстрадащ живот, тревога и неуравновесеност. Тази колоритна тема била развивана постепенно, като се отклонявала от общоприетото цветовъзпроизвеждане на предметите, лицата и фигурите и към края на филма заедно с окончателното поражение на Хитлер цветните тонове се довеждат до свършено безжизнени, мъртви съчетания от студени локални цветове. Студеният виолетов лъч в същата парадна зала се явява своеобразен преход към последната фаза на „мъртвото звучене“ — сватбата

Вашингтон Дневник

Другарят Охаб е обърнал внимание и на недостатъчното показване на класовата борба във филми, като „Непобореният град“ и „Екипажът“. В някои от филмите липсва драматическо напрежение и творчески размах, поради което те не увличат зрителя и слабо въздействуват върху оформянето на неговото съзнание.

Важен недостатък в работата на полските филмови дейци е липсата на грижливо оформяване, обработка и дошифовка на всяка подробност в действието и фона, в психологическата обрисовка както на главните, така и на второстепенните действащи лица.

Причините за посочените слабости и недостатъци в полските филми се коренят в повърхностните познания на полските киноработници върху живота и законите, ръководещи общественото развитие, в слабата връзка на ръководството и творческите колективи с всекидневната героична борба на работническата класа и нейния авангард.

Необходимо е — заявява др. Охаб — филмовите творци да изучават и прилагат съветския опит, да се свържат по-здраво с работническата класа, да изучават по-задълбочено класиците на марксизма-ленинизма, да проучват документите и указанията на Полската обединена работническа партия.

Той е препоръчал на конференцията да бъдат разглеждани въпросите за по-ясно сътрудничество с писателите и композиторите, за повишаване нивото на критиката и на филмовата публицистика, за пълното използване на досегашната материална база и повишаване количеството и качеството на производството.

Няколко дни след конференцията бе публикувано правителствено постановление, което е нов етап в развитието на полската кинематография. С постановлението се ускорява строежът на полския филмов център Коморув край Варшава и се отпускат големи средства за преустройство на досега съществуващите снимачни павилиони в Лодз и за постройка на нови във Вроцлав. Постановлението засяга и Дублажната студия, която ще бъде разширена и обзаведена с най-модерна техника. Предвидени са големи средства и за набавяне техническа база за производството на цветни филми.

Постановлението е свидетелство за големите грижи, които полагат Партията и Правителството за разво на културата и специално на кинематографията в НР Полша, която заедно с останалите страни с народна демокрация крачи смело по пътя на социализма, борейки се за мир, за щастлив живот на човечеството.

ДОКУМЕНТАЛНИЯТ ФИЛМ В НР РУМЪНИЯ

Документалният филм играе извънредно важна роля при отразяването на действителността в процеса на революционните преобразования в НР Румъния.

Комитетът за кинематография при Министерския съвет, основан с цел да съгласува и ръководи цялата кинодейност, отдава на документалния филм голямо значение. Така студиото „Александър Сахия“ в Букурещ е предназначено изключително за производството на документални филми и седмични прегледи. Такива документални филми са „Една минута“, „Горите“, „Хи зимни световни студентски игри“, „Страници от борбата на Партията“, „Делтата на Дунава“ (цветен), „Каналът Дунав — Черно море“ (две части), „Циментът“, „Борбата за електрификация“, „Скоростно рязане на металите“, „Дворецът на пионерите“, „Комбинатът Бая Маре“ и др.

Особено ценна помощ в работата на румънските документалисти оказва писмото, изпратено от колектива на Централното студио за документални филми — Москва, до колектива на румънската документална кинематография.

Като посочват документалните филми „Купата на трущадата се млади“, „23 август“, „Една минута“ и „Горите“, изпратени на Централната студия за документални филми в Москва, съветските киноспециалисти изтъкват в писмото си основните недостатъци на тези филми, а именно, че не се е обърнало достатъчно внимание на живота на обикновените трущадни се хора в семейната им среда, през време на почивка и т. н., че все още се използват някои технически прийоми, които не допринасят за по-добро качество на филмите. Подчертава се и необходимостта да се използва повече умение светлината. Изтъква се също, че музиката във филмите трябва да се въздържа от народната песен и музика. Тази братска помощ, получена от съветските киноспециалисти, спомогна следващите документални филми и прегледи да бъдат доведени до по-високо художествено ниво.

За в бъдеще документалният филм ще се развива с още по-голям размах. През петгодишния план (1951—1955) ще се завърши строежът на големия киноцентр в Буфта, който ще осигури създаването на много повече филми. До края на петилетката ще се създадат 490 прегледа и 122 документални филма. В сравнение с миналото тези цифри особено красноречиво отразяват бързото развитие на киноизкуството в НР Румъния.

дълбоко под земята, всъщност вече в гроба. Съгбените свещи, трепкащи като погребални огънове, мъртвозеленият цвят на лицата на „младженците“ и околните им довършват портрета на тези живи покойници.

Досегашните съветски публикации върху проблемите на цветния филм не могат, разбира се, да заместят опита, но нашите киноработници, които тепърва поемат стръмния път на „живата живопис“, имат възможност да проучат тези публикации и да извлекат от тях много основни насоки за ръководство при практическата си работа и за размисъл върху проблемите на цветния филм.

ЦЕНА 2 ЛЕВА