

КИНО



11-12

ГОДИНА СЕДМА * СОФИЯ, 30 ДЕКЕМВРИ 1952

СЪДЪРЖАНИЕ

Мирът ще победи	1
Х. Оливер, Хр. Тотев. Киното в изборната победа	2
Атанас Стойков. Голям успех на нашето киноизкуство	3
Димитър Грънчаров. Музиката на филма „Под игото“	5
Бончо Карастоянов. Моят опит в „Под игото“	8
Българо-унгарска дружба чрез киното	10
Седмица на българския филм в Унгария, от Светослав Статков	11
Бурян Енчев. Бележки по работата над сценария	12
Вечер на антититовския филм „Ликът на предателите“	13
Ю. Винокуров. Тема и образ в биографическия филм (про- дължение от кн. 9 и край)	14
Седмица на унгарския филм у нас	16
Павел Матев. Сценарият „Песен за човека“ от Христо Ганев	17
А. Щайн. Историческо и съвременно	18
Георги Панчев, Рашо Шоселов. Социалистическият пат- риотизъм — идейно-творческа задача на кинохро- никата	21
Лиляна Генова. „Живият труп“	23
„На прага на живота“, от Бригита Йосифова	24
Филм за мъжеството на корейския народ, от Дончо Хитров	25
„Онеправданите“, от Николай Стайков	26
За целеустремена програмация на филмите	27
Трифон Трифонов. Популяризиране и програмиране на нашите филми	28
Димитър Праматаров. Тематичните кинопокази у нас	29
Съветски комсомолци за филма „Утро над Родината“	30
Резултатите от Третия национален преглед за най-доброто кино. — Първенците през 1952 година	31
Успехи, които радват, от Христо Мутафов	32
Сретен Йованович. Титовското списание „Филм“ — клон на Холивуд	32
Нашият дневник: Националните награди на мира; Чаплин— борец за мир; Зловонието на ватиканската кинопро- паганда; Нашите зрители за „Под игото“	33
На първата страница на корицата: сцена из филма „Незабрави- мата 1919 година“ (в ролята на Й. В. Сталин — арт. М. Геловани).	

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

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 23. XII. 1952 година. Формат 70/100/8. Издателски коли: 9-36
 Авторски коли: 19-40 Тираж: 3000. Поръчка № 1799/101
 Държ. книгопеч. предприятие „Д. Стефанов“, А. Кънчев 1, София, 33—1953

МИРЪТ ЩЕ ПОБЕДИ

Расте и крепне могъщото движение за мир. Все по-широки стават боевите редици на привържениците на мира, в които непрекъснато прииждат нови човешки струи от необятния океан от хора, които искат мир и щастие. Решителна роля за приобщаването във великата борба за мир на всички противници на войната изигра историческият XIX конгрес на Комунистическата партия на Съветския съюз.

„Да се повдигне още по-високо активността на народните маси, да се засили организираността на привържениците на мира, неуморно да се разобличават подпалвачите на война и да не им се позволи да уплетат с лъжи народите. Да бъдат обуздани и изолирани авантюристите от лагера на империалистическите агресори, които заради своите печалби се стремят да въвлечат народите в кървава касапница — такава е главната задача на цялото прогресивно и миролюбиво човечество.“ В тия думи от доклада на др. Г. М. Маленков с кристална яснота е изтъкната най-важната днес задача на народите от цял свят — борба, всенародна борба за затвърдяването на мира, жизнено необходим за щастieto на човечеството.

С особен трепет и обяснима жажда слушаше целият свят историческата реч на великия вожд на прогресивното човечество Й. В. Сталин, произнесена на заключителното заседание на Великия XIX конгрес на КПСС. С каква любов и радост другарят Сталин изрази нерушимото доверие, братското единство и взаимна подкрепа между комунистическите и работнически партии от цял свят! Това взаимно доверие и взаимна братска подкрепа са неотделими от същността на пролетарския интернационализъм на комунистическите и работнически партии. „За нас е особено ценно това доверие — казва другарят Сталин, — което означава готовност да бъде подкрепена нашата Партия в нейната борба за светло бъдеще на народите, в нейната борба против войната, в нейната борба за запазването на мира...“ Тази особеност на взаимната подкрепа се обяснява с това, че интересите на нашата Партия не само не противоречат, а напротив, сливат се с интересите на миролюбивите народи.

Днес повече от всякога фронтът на мира е единен, неделим. Той минава през всички страни на света и неговата обхватност с всеки изминал ден става все по-голяма и по-голяма.

Могъща проява на фронта на мира е проведеният неогдавна в Пекин конгрес на мира на народите от Азия и Тихия океан. Този конгрес на мира даде нов могъщ тласък на борбата за мир в страните на Азия и Тихия океан. Той начерта план за широко включване в редовете на борците за мир на всички честни хора независимо от политическите убеждения, раса, вяра и народност. В резултат на конгреса в тия страни движението за мир се засили още повече, нови и нови слоеве от народа намериха мястото си в неговите редици.

С оповестяването на Световния конгрес на народите за защита на мира, който се свика на 12 декември 1952 г. във Виена, борбата за мир навлезе в нова фаза. Цялото прогресивно човечество започна подготовката за този конгрес. При подготовката си за конгреса във Виена нашият народ проведе своя Трети национален конгрес за защита на мира. Изградените по цялата ни родина над 15 000 комитета за защита на мира предприеха активна разяснителна и организационна дейност по подготовката на конгреса. В неговите заседания избрани делегати — членници в социалистическото строителство, първенци в производството, науката, изкуството и културата — изразиха любовта на нашия трудов народ

към мира, стремежа му да се бори за неговото запазване. Делегати от строящия се Димитровград, от мините на Димитрово, от металургическия гигант „В. И. Ленин“, от залесителните пояси в Добруджа, от язовирните строежи отчитаха трудовите успехи в чест на Конгреса на мира в строителството на социализма.

В борбата на народите за мир активно се включи и прогресивната наука, култура и изкуство. Челно място сред изкуствата зае прогресивната кинематография на чело с великото съветско киноизкуство.

Още от първите години на своето рождение съветското киноизкуство се оформи като могъщ разобличител на империалистическите сили, на техните домогвания, на хитрия кървав капитализъм, който в своя последен стадий с невиджана в историята на човечеството бруталност и жестокост удавя в кърви всяко национално-освободително движение, всяка борба за мир и хляб. Каква огромна разобличителна сила крият в себе си още първите съветски филми, като „Броненосецът Потемкин“, „Потомъкът на Чингис хан“ и др. Няма съветски филм, който да не подчертава волята на съветските народи да живеят в мир с всички народи в света. Няма непредубеден човек по света, който след гледането на филми като „Тайната мисия“, „Руският въпрос“, „Среща на Елба“, „Сталинградската битка“, „Падането на Берлин“, „Незабравимата 1919 година“ да не прозре миролюбивия характер на съветското киноизкуство!

Всеки нов филм на съветската кинематография е нов могъщ удар срещу подпалвачите на война, призив към народите да обединят силите си, за да пречулят престъпната ръка на подпалвачите.

Въпреки своята младост още с първите си стъпки китайското киноизкуство спечели възторга на целия прогресивен свят. Борбата срещу японските нашественици, борбата срещу бандитите на Чан Кай-ши и неговите господари, както и разобличаването на тия врагове на китайския народ и мира в Азия, стана главна задача на китайската кинематография. Забележителни по своя изобличителен заряд са филмите „Искри“, „Дъщерите на Китай“, „Невидимият фронт“, „Стоманеният войник“, „Концертът в Шаняо“, „Девоката с белите коси“. Разкривайки жестокостите на японските милитаристи, филмите дават ясна картина на кого се опират американските гангстери в борбата си срещу китайския и корейския народ.

Учейки се от великото съветско киноизкуство, кинематографите на народнодемократичните страни смело и неотклонно следват неговия път. Залъго честните хора от цял свят ще помнят незабравимия чехословашки филм „Нямата барикада“ — филм, който отразява героизма и себеприщането на пражките граждани във въстанието през май 1945 година. Филмът „Акция Б“ и за напред ще напомня на зрителите престъпленията на остоящите от разгромения „SS“ части от хитлеристката армия, поддържани от чехословашките реакционни партии и техните крепители и вдъхновители — американско-английските империалисти, и ще изостря бдителността на трудещите се срещу престъпните им планове.

Обикновените хора не биха могли да забравят полските филми „Освиенцим“ и „Улица гранична“. С каква художествена сила са показани зверствата на хитлеристките убийци! С каква сила изпъкват в паметта ни кадрите от „Освиенцим“, когато четем за престъпленията на американските главорези в съвременния Освиенцим — остров Кочжедо! С каква омраза към убийците и с каква решителност да не позволи нова война се

изпълва сърцето на всеки честен човек, когато гледа разрушената Варшава във филма „Непокореният град“. Бодрост и вяра в успеха на делото на мира изпълва зрителя, когато гледа „Дяволският проход“, когато враговете на мира и строителството получават справедливото възмездие за своите престъпления.

Унгарската държавна кинематография също създаде редица филми, които разобличават американския империализъм. Забележителното кинопроизведение „Западната зона“ разкрива отвратителния облик на американските подпалвачи на война. Дръзки и без круполни, те не се спират пред нищо в осъществяването на кървавите си планове. Отвличането на учения, който със своята наука може да подпомогне тяхната военна индустрия, за тях не е престъпление, а бизнес. Но народът, честните хора, обединили силите си, провалят престъпните планове на гангстерите.

Борбата за мир е основен проблем и на германското демократично киноизкуство. Американските империалисти върнаха на власт в Западна Германия военнопръстника Круп и неговата камарила. Кинематографията на Германската демократична република създаде остро разобличителния филм „Светът на боговете“, в който заклемява престъпните планове на круповци и техните американски съдружници. Американските окупационни власти осеяха цяла Западна Германия с военновъздушни бази за подготвяната от тях война. „ДЕФА“ смело и с внушителен художествен замах рисува окупаторите във филма „Осъденото село“, където, разобличавайки техните планове, е показано и противодействието на германския народ, обединяването на всички честни и патриотични немци в борбата за проваляне на плановете на военноподпалвачите за превръщане на германската земя в плацдарм за нова война.

Киноизкуството на героична Корея отразява борбата на корейския народ и китайските доброволци срещу американско-английските интервенти и техните слуги — лисинмановци. Докато армиите на НР Корея и китайските народни доброволци водят тежки сражения на фронта, корейската кинематография разкрива жестокостите на американските убийци, изтъква героизма на народа, решил твърдо да отстоява свободата и независимостта на своята родина. Продукции като „Млади партизани“, „Отново на фронта“ и др. активно участвуват в борбата за мир като могъщи разобличители на подпалвачите на война, на тия, които нахълтаха и опустошаха Корея, които превръщат и Япония в ново огнище за агресия.

Но не само киноизкуството на СССР и страни с народна демокрация воюват за мир. И в буржоазните страни, където владее американският доллар, където пошлите филмови продуценти възхваляват „американския“ начин на живот, дори и там въпреки репресиите и терора прогресивните киноработници създават филми, които разобличават капиталистическия строй с всичките му тежки последствия за трудещите се. В редиците на френските борци за мир — за това велико благо за човечеството, воюват със своите филми и прогресивните френски киноработници. Филмът на Луи Дакен „Първият след бога“ разкрива фалша за „свободата и гостоприемството“ на янките.

Докаран до просешка тояга от „помощта“ по злокобния план Маршал, италианският народ днес мизерствува, живее в борден, за да могат легасперовци и другите предатели да забогатяват от военните доставки на САЩ. В същото време американските босове и техните италиански слуги живеят в разкош и готвят италианския войник за пушечно месо. Картината на мизерията и гла-

да на италианските трудеши се е показана ярко и пълнокръвно в редица филми, между които чело място заемат „Крадци на велосипеди“, „Шуша“, „Горчивият ориз“ и др.

Активно се бори за мир, за по-добър живот на трудещите се, за хляб и свобода и прогресивното индийско киноизкуство. Покъртителните сцени на народното бедствие, отразени във филма „Онеправданите“, са повик на индуския народ за мир, за братска дружба между изкуствено разделените части на Индия — Индустан, Пакистан и автономните княжества.

Във фронта на прогресивното киноизкуство на едно от челните места стои и нашата родна кинематография. Цялото наше филмово творчество служи на борбата за мир, за разобличаване новите претенденти за световно господство, на борбата за запазване свободата и великите завоевания на Деветосептемврийското народно въстание.

Като могъщ пропагандатор и агитатор нашето филмово изкуство чрез своите кинопреглед, документални и научно-популярни филми популяризира постиженията на мирния труд, разобличава подлите домогвания на балканските слуги на подпалвачите на нова война. Няма седмилен преглед на Студиото за хроникални и документални филми, в които да не е застъпена борбата за мир. Сериозен принос на студиото в борбата за мир е създаването на випуска по случай убийството на Никос Белоянис на късометражния филм „Те са и наши деца“, който отразява грижите на нашата общественост за настанените у нас корейски деца, и на филма „Ликът на предателите“, който разобличава титофашистката банда от предатели и шпиони. С цялото си производство Студиото за научно-популярни филми също подпомага борбата за мир. То нагледно разяснява новите стахановски почини в производството, внедрява научни познания сред работниците, разобличава буржоазната лъженаука и прави достойнство на народа постиженията на нашите първци във всички отрасли на науката, изкуството и културата.

Нашата кинематография създаде филма „Тревога“, който разобличава враговете на народа и зове всички честни хора да се обединят в защита на човека и мира.

Наскоро Студиото за игрални филми пуна по нашите екрани забележителния исторически художествен филм „Под игото“, който е също принос на нашата игрална кинематография в борбата на нашия народ за мир. Разкривайки чертите на тосунбейовци и другите паши и чорбаджии, „Под игото“ ни дава възможност да разберем гнусната същност и на днешните турски управници, които колят и бесят оголелия турски народ и го пращат на заклание в Корея. Колко близки са моралните образи на тогавашните тосунбейовци и днешните мендересовци. Разобличавайки зверската природа и подлостта на турските башибозуци, „Под игото“ ярко разграничава турските управници от турския народ, който страда под гнета на турските чорбаджии и капиталисти. В „Под игото“ пестеливо, но ярко и внушително е разкрита и подлата роля на английската дипломация, която е предпочитала да загинат 100 000 българи, но да няма революционно раздвижване на народа, да остане непоклагима кървавата власт на султана. Та нима днешната политика на американско-английските подпалвачи на война не се стреми да задуши всякакво революционно движение, да задуши всеки стремеж за хляб, свобода и независимост? Колко близък е образът на английския „съветник“ от „Под игото“ с днешните американско-английски „съветници“ в Атина, Белград и Анкара?

Не по-малка разобличителна сила притежава и филмът „Наша земя“, който наскоро ще бъде пуснат на екрана. Показвайки безпощадно полите провокации на монархофашистка Гърция, филмът недвусмислено подчертава, че нашият народ не ще позволи на бандитите на Папанос да нарушават нашата държавна граница — границата на мира, свободата и социализма.

Борбата за мир навлиза в нова фаза. Комунистическите и работническите партии от цял свят поемат в свои ръце и издигат високо в борбата захвърленото в калта от буржоазията знаме на националния суверенитет и буржоазно-демократичните свободи и го понасят напред, като събират около себе си огромното мнозинство от народа. А Конгресът на народите за мир бе нова манифестация на волята на прогресивното човечество за победата на мира. Под знамето на великия Сталин мирът ще победи.

КИНОТО В ИЗБОРНАТА ПОБЕДА

Изборите за окръжни, околийски, градски, районни и селски народни съвети на депутатите на трудещите се, произведени на 14 декември т. г., бяха дело от първостепенно значение за по-нататъшното укрепване на нашата народнодемократична държава, за осигуряване на още по-активното участие на работническата класа, трудещите се селяни и народната интелгенция в управлението на страната. Те трябваше да преминат и действително преминаха като бляскава манифестация на морално-политическото единство на трудещите се от града и селото, сплотени под знамето на Отечества фронт и ръководени от Българската комунистическа партия. Прекрасна всенародна школа за социалистическо възпитание на трудещите се, за повдигане на тяхната политическа и производствена активност, изборите за народни съвети бяха в същото време ярка манифестация на волята на нашия народ да отстоява докрай делото на мира заедно с всички миролюбиви народи начело с великия Съветски съюз и знаменосеца на мира в целия свят — другаря Сталин.

В речта си при срещата с избирателите на 12 декември другарят Вълко Червенков подчерта, че изборите ще бъдат „... нещо като съд на избирателите над тези, които управляват. Избирателите ще произнесат своята присъда въз основа на проверката и преценката на делата и резултатите от работата на нашите народни съвети през изтеклите три години... Резултатите от тази открита всенародна проверка означават и присъдата, която избирателите произнасят над Партията и Правителството.“

Сега, след изборите, тая присъда е вече известна. 98,82 % от всички гласоподаватели се стекли на 14 декември пред избирателните урни и 98,85 % от тях гласуваха за кандидатите на Отечества фронт — гласуваха за Партията и Правителството, за нашата политика на мир и социализъм.

Към това бляскав резултат нашият народ дойде с широко разгърната предизборна кампания, която се превърна в масова школа за патриотично възпитание на трудещите се, в школа за създаване на социалистическо съзнание и ново отношение на трудещите се към родната държава. Най-добрите сили от всички среди на трудещите се бяха ангажирани в широко разясняване политиката на Партията и Правителството, в правилно отчитане на постиженията и недостатъците, в ясно очертаване на перспективите, които се разкриват пред родината в нейния път към социализма.

Предизборната кампания постави важни задачи и пред нашата кинематография. Нашите киноработници се включиха с ентузиазъм в изпълнението на тези благородни и отговорни задачи.

Към Комитета за кинематография бе създадена специална комисия, която изготви подробен план за всички мероприятия, с които кинематографията следваше да подпомогне предизборната агитация и пропаганда. Задачите са разпределиха по звена, като обхванаха преди всичко Студията за хроникално-документални и научно-популярни филми, както и отдел „Пропаганда“, ДП „Разпространение на филми“, фотодирекцията и ДП „Кинификация“. Основната задача беше произвеждането на прегледи и късометражни филми за строителството на народните съвети. Но тези филми трябваше да стигнат бързо и навременно до зрителите, за да изиграят своята роля. Това беше задача на ДП „Разпространение“, което осигури правилни вериги и разпрати на цялата страна произведените филми. Тези филми трябваше да бъдат също така и пропагандирани. Отдел „Про-

паганда“ изготви за специалния филм „Из дейността на народните съвети“ нарочен фотовестник с помощта на фотодирекцията. Освен това отдели изготви и разпрати фототабло за успехите на народната власт в социалистическото строителство.

ДП „Кинификация“ изготви щемпели с четири лозунга за отпечатване върху входните билети на кината и изпрати инструкция за подходящо украсяване на салоните и фойетата и включване работниците от кината в предизборната агитация.

Решаваща роля измежду всички гореизброени мероприятия обаче изиграха произведените късометражни предизборни филми.

Студиото за хроникални и документални филми започна своята работа в предизборната кампания по три линии: седмичен кинопреглед, късометражни филми и специални малки филми за строителството на народните съвети по окръзи.

Седмичният кинопреглед се насочи към разработването на по-трайни теми, към отразяването на такива обекти, които след изборите биха имали политическа, познавателна и художествена стойност.

Месец и половина преди изборите кинохрониката започна системно да показва на кинозрителите творческата дейност на депутатите на трудещите се. Така например пуснат бе доста голям очерк за бюрото на Софийския градски народен съвет. Операторът К. Кочев се постара да покаже членовете на бюрото на фона на огромната дейност, която СГНС ДТ развива — културна, стопанска, строителна.

В значително по-големия номер 223 на хрониката, наречей „За мир, за щастие“, задачата беше много по-широка: да се покажат в 250 метра редица кандидати за депутати — представители на всички слоеве на нашия трудов народ, като се подчертае пълната демократичност на нашата избирателна система, пряката връзка между народ и депутати. Единадесет наши оператори заснеха из цяла България — в тяхната трудова среда, 11 кандидати, между които героя на социалистическия труд Александър Рангелов, учения проф. Стоилов, артиста Мирослав Миндов, селянина Иван Масларов, текстилната Олга Симова, общественика Магдалена Баръмова и държавните и партийни дейци другарите Георги Дамянов и Тодор Живков, членове на Политбюро на ЦК на БКП Някои оператори успешно се справиха със задачата. Операторът Шахов даде хубави снимки на Александър Рангелов в шахтата, Китанов — на предизборното събрание в Държавния музикален театър, където говори др. Тодор Живков, и пр. Работата на други оператори, като Ст. Кебапчиев, който засне Магдалена Баръмова, и Иван Желев, който засне Цонка Акмаджова, беше на значително по-ниско ниво. Тук трябва да отбележим и първите добри резултати на оператора Ж. Русев, който отскоро работи с директна камера. Към този твърде важен предизборен обект младият редактор Касабов, завършил тази година киноучилището, написа жив, остър политически и убедителен текст.

Голямо внимание отдаде студиото и за отразяването на самия ден на изборите — това най-важно политическо събитие в нашата страна през тази година. Определени бяха за заснемане 14 пункта в цялата страна които заангажираха всички сили на студиото без изключение. Трябва да се покаже на нашата страна, на всички демократични народи и на целия свят, че нашият народ свободно, с радост и ентузиазъм се стича към урните и избира най-достойните граждани

за свои представители в народните съвети. И тази задача кинохрониката изпълни успешно. Тя документира големия изборен ден, радостта на целия народ от изборната победа на Отечествения фронт.

В предизборната кампания Студиото за хроникално-документални филми изработи два филма: „Из дейността на народните съвети“ — режисьори Я. Вазов и М. Гетов, оператор Ж. Русев, и „Строи се нова София“ — дипломна работа на Т. Димитрова и Н. Златанов. Във филма „Из дейността на народните съвети“ е направен сполучлив опит да се сумира една от най-характерните страни от дейността на народните съвети — строителството. Поради недостатъчно уяснения сценарий във филма се допусна разнотилност при трактовката на материала.

Филмът „Строи се нова София“ на младите дипломанти от бившето киноучилище Г. Димитрова и Н. Златанов в бодри и динамични кадри ни разказва за бързите темпове, с които столицата на нашата република сменя старите си дрипи с нови, прекрасни одежди. Филмът сполучливо хвърля поглед и към бъдещето, като разработва скиците и макетите на нова, социалистическа София, която сега е в усилен строеж.

Пред Студиото за хроникално-документални филми бе поставена и трета задача: да се покаже на екрана в 20 малки филмчета (за всеки окръг по две филмчета) огромното всестранно строителство, което местните народни съвети разгрънаха през трите години от тяхното избиране. За всеки окръг замина по един оператор, а двама редактори обходиха окръжните народни съвети, за да съберат на място данни за строителството в окръга, необходими за написването на дикторския текст. От получения в студийно материал (над 3000 метра) монтажистът Вили Румп успя в разстояние на пет дни да монтира всички филмчета.

Филмите за строителството на народните съвети в Русенския окръг бяха озвучени на турски език.

Студиото пусна и четири предизборни самостоятелни малки филмчета за проектиране по екраните в цялата страна — изказвания на видни общественици, герои на социалистическия труд, писатели и пр.

Хвърляйки поглед върху направеното, ние трябва да констатираме: нашите кинодокументалисти работиха с ентузиазъм, бързо, постараха се да вложат всичките си знания за качествено оформяване на предизборните филми. Ние обаче не можехме да избегнем и редица грешки поради недостатъчната техническа подготовка и опитност, слабо майсторство, липса на достатъчна материално-техническа база. Не навсякъде успяхме да намерим оригинални разрешения, да получим емоционално заредени картини и текст, да отразим най-хубавото и най-типичното от наше строителство.

Постиженията в работата ни за изборите, а още повече грешките и слабостите в тая работа, които ние в студийното ще трябва по-подробно да анализираме, още веднъж нагледно сочат абсолютната необходимост за всички киноработници непрекъснато да повишават идейно-теоретичната си подготовка, да усъвършенствуват професионалното си майсторство и съвсем отблизо да следят цялостно нашето стопанско, културно и политическо развитие.

Работейки върху предизборните филми, нашите кинодокументалисти съзнаваха, че дават своя принос за извоюването на бляскава изборна победа на Отечествения фронт, че работят за изграждане на социализма в нашата страна.

И нашата родна социалистическа кинематография с всичките си кадри в предизборните дни бе възбуждана от постиженията на нашите народни съвети, от тяхното дело, което е дело на целия трудов народ. Ние не преставахме да мислим във всеки момент от нашата работа, че нашата радостна действителност, която отпечатваме на филмовата лента, е плод преди всичко на нерушимата ни дружба с великия Съветски съюз, на бащинските грижи на великия и роден Сталин, на борбата на Българската комунистическа партия и любимия Вълко Червенков за мир и социализъм. И заедно с целия трудов народ и киноработниците се радват неизмеримо на победата на 14 декември, която е победа на мира и социализма.

Атанас Стойков

ГОЛЯМ УСПЕХ НА НАШЕТО КИНОИЗКУСТВО

Заедно със стиховете на Христо Ботев романът на Иван Вазов „Под игото“ е най-много четеното, скъпо и любимо произведение за нашия народ. Поколения са се възпитавали и се възпитават от този забележителен Вазов роман.

Поради всичко това интересът у трудещите се към филма „Под игото“, който вече излезе на нашия екран, е наистина огромен. С радост нашият зритель гледа този филм. В него той вижда отразени епичните борби на нашия народ за своето освобождение от омразното турско робство, славното Априлско въстание от 1876 г., вярата и надеждата на нашия народ в Русия и нейната освободителна мисия, пъкленото и отвратително поведение на английските капиталистически управници спрямо поробенния български народ, пълното насърчение и най-голяма подкрепа, които те са оказвали на турските потисници. „Под игото“ възпитава зрителя в безпределна любов и преданост към нашата скъпа родина, към нашия двоен освободител и покровител — руския народ, Съветския Съюз, и същевременно в люта ненавист към народните поробители и изедници. Това е ярко патристичен филм с огромно възпитателно въздействие.

И по сценарий, и по музика, и по режисура, и по игра на артистите, и по майсторство на оператора, и по тон и грим филмът „Под игото“ е ново, голямо постижение на младото ни киноизкуство. Този филм ярко свидетелствува за бързия и сигурен напредък на нашата родна кинематография по пътя на социалистическия реализъм. И наистина, като си представим само, че нашата кинематография се създава като истинско изкуство едва от няколко години насам, че „Под игото“ е нашият пети, създаден по новому игрален филм, нашите сърца не могат да не се преизпълнят с гордост за вече създаденото, с големи надежди и твърда увереност за нови, много по-големи успехи на филмовото ни изкуство.

Своите успехи нашата родна кинематография дължи преди всичко на големите грижи на Централния комитет на Партията, Правителството и лично на другаря Вълко Червенков за нейното израстване, за подготовката и укрепването на нейните кадри.

Всички свои досегашни успехи нашата родна кинематография дължи на най-близката творческа помощ на съветската кинематография, на съветските кинодейци. Красноречив факт за това е и филмът „Под игото“. Режисьорът на филма Дако Дяковски е възпитаник на Всесъюзния държавен кинематографически институт в Москва. В създаването на филма „Под игото“ ценна помощ оказа и бележитият съветски кинорежисьор Сергей Василев. За подготовката на сценария подробни консултации дадоха и такива съветски кинотворци, като М. Ром, Арншам и други.

СЦЕНАРИЯТ НА ФИЛМА

Сценарият, както е известно, е основата на всеки филм. Сценаристите Павел Спасов и Георги Крънзов е трябвало да се справят с изключително трудна задача — да напишат сценарий върху големия роман на Вазов „Под игото“, като подберат най-характерни епизоди от него, да прибавят други и да създадат по този начин цялостно отделно произведение, в което всички въпроси да бъдат разрешени съгласно Вазовото творческо виждане. Как и доколко сценаристите са се справили с тая задача?

В големия роман на Иван Вазов „Под игото“ всичко е еднакво важно, значимо — то предава духа на епохата, нейния колорит. Но да се предаде целият роман в един единичък филм е невъзможно. Затова правилно са постъпили сценаристите, като са съсредоточили своето внимание към отразяване главно на подготовката и провеждането на въстанието, т. е. да изграждат своя сценарий върху основната, революционната нишка на романа. Същевременно сценаристите не са пре-

небрегнали и някои битови елементи, битовата обстановка (напр. тлъката в Алтъново), тъй богато представени във Вазовия роман. Съвършено правилно са постъпили сценаристите, като са запазили напълно романтично приключенската нишка на романа (идването на Бойчо Огнянов в двора на бай Марко, сцената във воденицата и др. п.). Това е дало възможност и на режисьора, и на артистите да създадат изключително напрегнати, силно драматични сцени във филма.

Ярко са показани в сценария (в образа на английския кореспондент-шпионин) отвратителните, жестоки действия на английския капитализъм и управници спрямо българския народ. Това липсва в романа на Вазов, но то е напълно в духа на Вазовите разбирания, който неведнъж в своите произведения приковава на позорния стълб английските управници от онова време. Пак напълно в духа на Вазовите разбирания и отношение авторите завършват сценария с ярки сцени от посрещането на освободителните руски войски в България.

Сценарият на филма „Под игото“ има и някои недостатъци, които са може би най-съществена причина за отделни недостатъци във филма. Кои са тези недостатъци? Преди всичко това, че някои от грешите са очертани твърде бледо, не се чувствава тяхната индивидуална окраска (например бай Марко, Мичо Бейзедето, Кандов, д-р Соколов), не се разкрива и богатият мир на техните преживявания, тяхното израстване и закаляване като характери в революционната борба (Рада). Не навсякъде авторите на сценария са съумели да създадат здраво единство и последователност в действието. Това не е отстранено и от режисьора и затова на места филмът представлява сбор от отделни епизоди, фрагменти, които наистина се отнасят до една и съща тема, но все пак не са здраво споени помежду си около една главна нишка. Ако този недостатък беше избягнат, въздействието на филма щеше да бъде още по-силно и по-възбуждащо.

Авторите на сценария са постъпили правилно, като са вмъкнали сцената с историческото събрание в Оборище. Но те са могли да я разработят още по-убедително. Така на събранието говорят само апостолите, а би трябвало да се предадат и речи на хора от самия народ. При това и в сценария, и във филма образите на апостолите и ръководителите на Априлското въстание Бенковски и Волов са доста обеднени, схематични. Би трябвало те да се покажат и в самото въстание като негови ръководители.

Независимо от всички тези недостатъци, като се има предвид и малкият наш собствен опит, трябва да се каже, че сценаристите Павел Спасов и Георги Крънзов са създали добра основа за изграждането на филма „Под игото“.

МУЗИКАТА

Музиката на филма „Под игото“, написана от композитора Филип Кутев, е възбуждаща, прелестна. Тя напълно се слива със съдържанието на филма, още по-внушително го разкрива. Силата на тая музика, източникът на нейната красота и чар е в това, че тя изцяло е изградена върху прекрасните наши народни и възрожденски песни и мелодии. Във филма участва и Държавният ансамбъл за народни песни и танци, който изпълнява с голямо майсторство наши народни песни и танци.

Филмът „Под игото“ още веднъж показва от какво огромно значение е музиката за всеки филм, за неговото въздействие върху зрителя. Успешното навлизане на нашите композитори във филмовия жанр (Любомир Пипков в „Тревога“, Тодор Попов в „Утро над Родината“) е радостен, многообещаващ факт. Музиката на Филип Кутев е ново постижение в тая насока, нов успех в творчеството на самия Кутев и въобще на нашата национална музика.



Из филма „Под игото“ — Бойчо Огнянов (арт. М. Миндов) и Боримечката (арт. П. Карлуковски).

РЕЖИСУРАТА

„Под игото“ е първият филм на младия наш кинорежисьор Дако Даковски и още този първи филм, при това толкова труден и отговорен, извява Даковски като способен кинорежисьор със свое творческо виждане. Това личи в целия филм. Режисьорът е съумял да мобилизира, да тури в действие и правилно да съчетае всички средства на киноизкуството (и пейзажа, и играта на артистите, и работата на художниците, операторите и пр.) и да предаде силно и внушително основната идея на филма — революционния устрем и героичните борби на нашия народ за своето освобождение от петвековното турско робство, неговата люта ненавист към турските поробители и българските чорбаджии, несъкрушимата му вяра и любов към Русия и руския народ. И това е най-голямата заслуга на режисьора. Той умее да работи с актьора, да му помага максимално за най-доброто и внушително разкриване на замисъла на филма, за изграждането на образа. Дако Даковски се очертава и като майстор на масовите сцени: обявяването на въстанието, надигането на башибозука, боя, лагера на Тосун бей, пожара и др. Това са най-хубавите масови сцени, създадени досега в нашия филм. Зрителят дълго живее с тях.

На Дако Даковски като режисьор му предстои обаче още много да работи, да усъвършенствува своето майсторство. Така във филма „Под игото“ той не е съумял да избегне някои недостатъци на сценария, ако не напълно, то поне отчасти. Действието се пренася ту в Бяла черква, ту в Клисурса, ту на други места, но все пак неговият район е твърде ограничен, като че ли се касае за някакво си съвсем локално събитие. Режисьорът би могъл и трябвало да предаде още по-внушително размаха и широтата на Априлското въстание, именно като се избегне епизодичността, фрагментарността на филма.

ИГРАТА НА АРТИСТИТЕ

Във филма „Под игото“ участвуват едни от най-големите наши артисти: народните артисти Петър Димитров, Константин Кисимов, Иван Димов, Петко Атанасов, заслужилите артисти Никола Попов и Асен Камбуров, младите талантили артисти Мирослав Миндов, Петко Карлуковски, Апостол Карамитев, Лили Попиванова и др.

Главната роля във филма — Бойчо Огнянов, се изпълнява от младия артист Мирослав Миндов. Неговата игра е сърдечна, проста, правдива. Пред зрителя изпъква обаятелният образ на безстрашния революционер, организатор на народното въстание, сърдечния човек и другар, пламенния патриот Бойчо Огнянов. Особено драматична и внушителна игра дава Мирослав Миндов в сцената във воденицата, когато той отмишва

на турските изедници, искащи да се погаврят с дъщерята на воденичаря. Непринудено играе Миндов в сцената на изпита. Неговият поглед е окуражаващ, гласът му топъл, подкупващ. Учениците изчезва всякакъв страх. Те се отпускат напълно.

С цялата своя игра във филма Мирослав Миндов се очертава като изключително надарен, високо културен и многообещаващ млад артист.

В изпълнението на Петко Карлуковски Боримечката оживява като такъв образ, какъвто той е създаден от Вазов и живее в народното въображение: висок, снажен и силен, по детски наивен и сърдечен, беззаветно предан на народното дело. Образът на Боримечката е голямо постижение на талантливия млад артист Петко Карлуковски. Изключително майсторство показва той в сцената при отвлечането на Стайка.

Константин Кисимов създава силно въздействащ и възбуждащ образ на Колчо слепаца. Особено трогателен е той в сцената, когато дава събирането от него в течение на дълги години пари за закупуване на оръжие за въстанието.

Обаятелен образ на Викентий създава Апостол Карамитев: скромнен, предан докрай на народното дело. И в съвсем малката роля на Марин Въглишаря Иван Димов изпъква със своя огромен талант, особено в сцената с турския селянин, страдащ също така под гнета на турските бейове.

Лагерът на потисниците, чорбаджиите и предателите, представен главно чрез образите на Тосун бей, чорбаджи Йордан и Киряк Стефчев е представен вярно и убедително от артистите Стефан Пейчев, Петър Димитров, Ганчо Ганчев. В изпълнението на тези артисти народните изедници са хора жестоки, коварни, ограничени и страхливи.

Въпреки недостатъка на сценария Лили Попиванова изгражда доста убедителен образ на Рада — скромната българска учителка, която израства до убеден революционер и борец.

Макар и да са симпатични на зрителя образите на д-р Соколов (Васил Кирков) и Кандов (Георги Раданов), те трудно могат да се различат, почти се покриват, лишени са от индивидуални черти. Това е недостатък преди всичко на сценария.

Запомнящи се, ярки образи създават някои артисти и в най-малки, епизодични роли: Ст. Великов, Иван Тонев, Асен Камбуров, Калоянчев и др. Внушителна и възбуждаща игра дава Иван Тонев в сцената, когато Петър Овчаров е заловен от турските поробители и жестоко измъчван.

И филмът „Под игото“, показва, че ние разполагаме с много талантили артисти, гаранция за нови големи успехи на нашия филм, при условие че се подпомага правилното развитие и по-нататъшното творческо израстване на тези артисти, че и самите артисти не се успокояват с вече достигнатото, гледат критически на своите достиже-

ния, стремят се непрекъснато и упорито да работят за нови творчески завоевания.

СНИМКИ, ТОН И ГРИМ, ДЕКОРИ

За успеха на филма „Под игото“ немалко допринасят добре изпълнените декори, майсторски извършените снимки, хубавият тон и грим. И в това отношение филмът „Под игото“ е ново, голямо завоевание на нашата кинематография.

Талантливият оператор Бончо Карастоянов разкрива и във филма „Под игото“ своето майсторство. Най-ценно негово качество е способността и уменията му не само напълно да разбере смисъла, съдържанието и идеята на филма, но и да спомогне максимално със своята операторска работа за тяхното най-внушително и ярко разкриване и показване. Филмът „Под игото“ е дал богати възможности на Бончо Карастоянов и ние го виждаме като голям майстор на снимките и на големи маси движещи се групи от хора (обявяването на въстанието, сражението на Зли дол, пожара и др.), и на чудни пейзажи от нашите балкани, и на отделни малки сцени, на обрисувани верни и силни портрети.

И по грим, и по тон филмът „Под игото“ е най-голямото наше завоевание досега, което е пряк резултат на близката помощ на съветските филмови дейтели — тон-инженера Бабий и грим-майстора Анатолий Иванов, а също и на усилията на техните български колеги, като Димитър Стефанов и Ценко Бояджиев, които настойчиво се учат от съветските кинодейтели.

Художниците Георги Попов и Стоян Сотиров са положили големи старания и с успех пресъздават чрез декора особеностите на епохата, на нейния бит.

КЪМ НОВИ УСПЕХИ НА НАШИЯ РОДЕН ФИЛМ

Всеки наш нов художествен филм досега е бил същевременно и нов голям успех в развитието на нашето младо киноизкуство по пътя на съветското киноизкуство. Расте и крепне майсторството на нашите кинодейтели. Ярък пример за това е и филмът „Под игото“.

Но ние не бива да се задоволяваме с постигнатото досега. То трябва да бъде за нас основа за достигане на нови, много по-големи успехи. Всички условия затова са налице. Нашето Правителство, като оценява огромното значение на киноизкуството за възпитанието на трудещите се, не жали средства за неговото развитие. От година на година бързо расте материалната база на нашата кинематография. Всяка година се завръщат от Съветския съюз, обогатили се с изключително ценен опит и знания, наши млади киноработници и веднага се включват на творческа работа в родната кинематография. Най-разнообразна и близка другарска помощ получават нашите кинодейтели от майсторите на съветския филм, като Б. Бабочкин, С. Герасимов, Сергей Василев и др.

Нашият народ има богата и героична история. Тя е истински неизчерпаем рудник за създаване на нови прекрасни филми.

Нашият народ има свои герои, чийто живот трябва да намери своето отражение на родния екран — Ботев и Левски, Димитров и Благоев.

Под ръководството на Партията и другаря Вълко Червенков, с най-близката и постоянно растяща помощ на Съветския съюз и на другаря Сталин нашият народ учат днес велики дела. Той днес изгражда основите на социализма и се готви да пристъпи към създаването на самото здание на социализма. Новите велики дела на народа ни в изграждането на социализма, новите прекрасни хора, които израстват в неговите недра и са негова достойна гордост, също така трябва да намерят своето отражение на родния екран.

Партията и лично другарят Вълко Червенков непрекъснато учат нашите кинодейтели на упорит труд, зоват ги към нови творчески дерзания, предпазват ги от всяко самоуспокояване, учат ги да се отнасят критически към своята работа, към своите постижения, още по-настойчиво да се учат от богатия опит на съветското киноизкуство.

Благородна амбиция за нашите кинодейтели трябва да бъде да отговорят на големите грижи и внимание на Партията, Правителството и лично на другаря Вълко Червенков със създаването на нови прекрасни художествени филми, на нови могъщи идейни оръжия за възпитанието на нашия народ.

МУЗИКАТА НА ФИЛМА „ПОД ИГОТО“

Новият български историко-художествен филм „Под игото“ по едноименния роман на Иван Вазов е вдъхновен и дълбоко вълнуващ разказ за една от най-героичните и пълни с драматизъм страници в нашата история — навечерието на освободителното ни от петвековното турско робство. Възвишените чувства на патриотизма тук са обобщени майсторски от създателите на филма във величествена епопея на всенародната борба за свобода и независимост на родината. „Под игото“ е голямо творческо завоевание на нашата млада кинематография по пътя на социалистическия реализъм.

Съществен дял за този голям успех принадлежи безспорно на прекрасната музика, написана за филма от засл. артист — лауреат на Димитровска награда, Филип Кутев. Тя е забележително постижение на реалистичното изкуство. Използвайки творчески богатствата на нашия фолклор и възрожденската ни песен, Филип Кутев е създал ярко национална музика, която разкрива пълния с героизъм, патриотичен патос и революционна романтика характер на предосвободителската епоха в навечерието на Априлското въстание.

Киномузиката като самостоятелен жанр има свои специфични особености. Към нея, като музика към най-масовото и популярно сред народа изкуство — киното, се предявяват големи изисквания. Тя трябва да бъде сюжетна, идейно-устремена, дълбоко народностна, програмна в широкия смисъл на тая дума. Тя трябва да способствува за най-пълното разкриване на илейното съдържание на произведението, за по-ярката обрисовка на характерите на действащите лица, да рисува реалистично, живо и ярко протичащите на екрана събития. Тя трябва да бъде достъпна за широкия кръг слушатели.

Музиката на филма „Под игото“ съдържа споменатите основни свойства, характерни за този жанр на музикалното творчество. Нейните ярки сценично-драматургични качества определят до голяма степен общия вълнуващо-действен характер на целия филм. Киномузиката като необходим и равнопоставен компонент на синтетичното художествено кинопроизведение не може да се разглежда извън връзката с идейно-художественото съдържание на филма като цяло. Така трябва да се разглежда и музиката на филма „Под игото“.

Пред създателите на „Под игото“ е стояла задачата да превъплътят във филма основния замисъл на Вазовия роман — безсмъртната революционна борба на нашия народ за свобода, показана върху фона на черното робско тегло, да се изрази дълбоката народна вяра в освободителната роля на братския руски народ. Тия основни задачи са определили и характера, формата и обособяването на темите в музиката на филма.

Филип Кутев е изградил музиката на „Под игото“ върху три главни теми — на робството, на турците (Тосун бей) и на въстаниците (Бойчо Огнянов). Освен тях във филма прозвучават и други допълнителни теми и песни — при сцената на клетвата („Стани, стани, юнак балкански“, която към края става тема на конницата на Соколов), лиричната сцена между Рада и Бойчо, тлъката в Алтъново, сцената на пазара в Клисурса, темата на Марийка и Соколов и др.

В подбора и оформяването на главните теми на музиката за филма „Под игото“ Филип Кутев е проявил характерните за него високата изисканост, висока художническа култура, дълбоко познаване на нашия фолклор, творческа зрелост и майсторство. Внушителните, художествено пълноценни, индивидуализирани, емоционално наситени и драматично действени теми са прекрасен материал, който позволява на композитора да изгради във филма монументални симфонични картини (сцената

на бурята, въстанието в Клисурса, боевете при Зли дол).

Началните надписи на „Под игото“, минават върху музика, изградена по трите основни теми. Увертюрата започва с енергичен сигнал, който е произведен от темата на въстаниците. Този мъжествен и силен мотив звучи като обет, като тържествена клетва. Това е мотивът на въстаналия народ — израз на неговите патриотични чувства, на готовността му да се бори до смърт за свободата. Темата на въстаниците доминира в цялата увертюра. Тя се преплита с темата на робството, която тук звучи решително и бойко. Зазвучават за момент интонации от темата на турците, но те биват „задушени“ от стремителния налягащ се ход на първата тема. Увертюрата завършва с оркестровото цитиране на възрожденската песен „Боят настана“, върху която е изградена въстаническата тема. Мелодията на песента бавно заглъхва. Върху отмиращата музика се появява надпис — цитат от старинни български летописи:

„Изсипаха се агаряните като орляк

черни гарвани...“

... И поиде тежка, неповолна робия...“

Огромна черна дата — 1875 г. — изстрава върху екрана. Започват първите кадри на филма...

По криволичещ планински път, сред облаци прах се движи тъжна върволица тежко натоварени селяни, коли и добитък. Около тях сноват заптиета, които викат и размахват бичове. Млада жена се отделя от групата и присяда, за да накърми невръстната си рожба. Върху ѝ с ритници се нахвърля озверен турчин. Плъщат бичовете. Върволицата мудно се влечи. Тези селяни са подкарани, за да отнесат на турския бей в града тежките данъци. Лицата им са измъчени и изморени, но в погледите им се четат страшна омраза и ненавист. А във виолончелите на оркестъра стене темата на робството. Трудно бихме могли да си представим по-внушителна и запечатваща се картина на робската неволя!

Темата на робството напомня широките протяжни епически народни песни — като тях е величавата и внушителна. Тя вълпява в себе си вековната народна мъка. В нея звучи печалната жалба на поробен народ. Но тя съдържа и елементи на стаена сурова и могъща сила. Този огромен емоционален и драматичен пълнеж, който е вложил в нея Филип Кутев, я прави особено пригодна за драматургически превъплътения. Тя звучи по различни начини в много места на филма, където трябва да се очертае и изтъкне робската мъка. В пролога тая тема има повествователно-епичен характер. Тя се развива бавно и мудно. Това развитие създава картината на непоносимо тежкия робски живот. Темата на робството среща по-късно при сцената във воденицата, когато турците искат да се погаврят с дъщерята на дядо Стоян, която бива спасена благодарение на смелата намеса на Бойчо Огнянов. Тя звучи в шрайха на оркестъра при измъчването и убийството на дядо Стоян в конака. След тлъката в Алтъново, при убийството на турците, тая тема получава настъпателен маршов характер. Тук тя придобива съвършено нов облик. Не е останало и помен от робското примирение и покорност. В мъжествената и волева ритмика на този епизод, който Филип Кутев е нарекъл „Марш на Боримечката“, е разкрита твърдостта и несломимият борчески дух на народа ни, отмъщаващ за издевателствата на турските поробители и борещ се за своята свобода. Върху темата на робството е изградена и сцената на изгарянето на Петър Овчаров върху кладата от ордите на Тосун бей. С пределна драматична сила се разгръща тая тема при сцената на опожаряването на Клисурса. Това

е една от най-вълнуващите и силно въздействащи сцени на филма. Много любов и тънко художническо майсторство са вложили създателите на филма при работата над нея. Върху екрана оживява с потресающа яркост и сила страшната трагедия на българския народ в онай паметна 1876 г. — годината на варварското потушаване на Априлското въстание. Пред очите на зрителя се редуват страхотни, една от друга по-покриващи картини. Горят запалени къщи. Бягат старци и жени, прегърнати невръстни деца. Озверени турци размахват ятагани, колят и стрелят върху жени, деца, старци. Носят се сърце-раздирателни писъци. Вятърът полюлява висящите по дърветата обесени. Стелят се черни облаци дим. Огнени сзиди забулват всичко. Музиката предава необикновено въздействаща сила на тия картини. В оркестъра звучи все повече разрастващата се и добиваща различни окраски тема на робството. Тя ту придобива облика на безутешно ридание, ту се издига тревожно и развълнувано, ту прозвучава тежко, застрашително. Това е рядко силна и вълнуваща симфонична картина на робското тегло.

Музикалната характеристика на българите във филма е много по-конкретна и психологически детайлна от тая на турците. Тя обхваща комплекс от музикални образи. Тук е и епическата тема на робството, тук е и енергичният призив към защита на родината „Стани, стани, юнак балкански“ (темата на конницата на Соколов), и незабравимият образ на въстаниците, и поетичната тема от лиричната сцена и музикалната обрисовка на седянката, и сцената на пазара, и народното веселие в Клисурса, и темата на Марийка и Соколов (когато Марийка тича да съобщи за предателството и за арестуването на баща си), и образът на Колчо слепаца. Мъжество и твърдост, богатство на чувствата, нравствена сила, чистота и топлота — ето какво е положил Кутев в музикалната характеристика на българите.

Турските поробители, обратно, са представени обобщено, схематично. Това са врагове — лукави и зли, духовно бедни, настървени, фанатизирани. Темата на турците е по-накъсана и неспокойна. Тя разкрива варварската същност на поробителите. Зрителят се натъква на тая тема още в началните снимки на филма, които показват турците. Тя звучи в унисон на шрайха, като фон при първата сцена в конака на Тосун бей. Срещаме я по-късно при всички епизоди, в които турците вземат по-дејно участие (при бягството на Огнянов, във воденицата, при нахвърлянето на турците в Клисурса преди обявяването на въстанието), но най-ярко тя прозвучава при първия бой на Зли дол. Грамадната орда на Тосун бей налита върху въстаническите позиции. Темата на турците звучи тука с пълна сила, застрашително. Увеличавайки във всеки такт звучението на тая тема, но оставяйки я вътрешно бездушна и мъртва, Филип Кутев достига в кулминацията ѝ невероятна сила на напрежението. Това е бездушният, страшен образ на врага. Струва ни се, че нищо не би могло да спре тая надигаща се лавина. Но именно в тоя момент композиторът извършва в съответствие със сценичното действие забележителен поврат в драматургическото развитие на музиката. В оркестъра зазвучават интонации от въстаническата тема, възниква героическият образ на въстаналия народ. Турските пътища са разбити и дълбнати. Темата на турците се появява и при сцените на втория и третия бой при Зли дол в борба с въстаническата тема.

Темата на въстаниците е един от най-ярките, жизнени и светли музикални моменти в целия филм. Извънредно сполучливо се е обвързал Филип Кутев тук към старата възрожденска песен „Боят настана“. Тая песен съчетава музикално всички елементи, необходими за пълното обрисване на въстаналия народ — тя носи в себе си метежния дух, патриотичния подем, устрема и революционната романтика на онова борческо и героично време. Каква убедителност и художествена сила придава тя на заключителната сцена от събарянето в Оборище! Колко естествено и красиво звучи в устата на народните избраници песента!

Напред, дружина верна, сговорна.

Ний не сме вече рая покорна!

Това хорово цитиране на песента увеличава изразителността на сцената, прави я много по-жива, одухотворена и въздействаща. Използвайки като първоизточник тая песен, Филип Кутев съз-

дава върху нейното интонационно зърно своя качествено нова мелодия. Във въстаническата тема са запазени и развити най-ярките народностни черти на старата възрожденска песен.

Темата на въстаниците се загатва музикално още в началото на филма, при прескачането на Бойчо Огнянов в двора на бай Марко. Тя се появява и в края на лиричната сцена като зов, като напомняне за дълга, за близкия час на борбата. Върху тая тема е изградена музикално и сцената на въстанието в Клисуря. Тук тя звучи с пълна сила. Това е другата (наред със сцената на опожаряването на Клисуря) особено внушителна и властно въздействаща масова сцена във филма. Тия два епизода определят полюсите на емоционалната амплитуда в музиката на „Под игото“. Докато в сцената на опожаряването е показана страшната трагедия на поробен народ, сцената на обявяването на въстанието, обратно, рисува народния възторг и опиянението от лъха на свободата.

Върховна минута! Група въстаници начело с Огнянов гонят и застрелват панически бягащите заптиста. Камбаните на малката черква напрегнато и тревожно бият. Музиката разкрива все по-растящото напрежение на тая сцена. Темата на въстаниците става все по-активна и напрегната. Тя расте, разширява се, обхваща нови групи инструменти. В тоя стихийен устрем е запечатана вековната омраза към поробителите. Последните заптиста са прогонени. Конакът е завзет. От всички страни се стичат на групи въоръжени въстаници. Някои вече са облекли красивите въстанически униформи, други пътем ги обличат. Те радостно приветствуват наизлезлите по портите клисурци. Тържественият звън на камбаните се слива с празничното звучене на музиката, която добива ликуващ характер. На мегдана, пред конака, се трупат въстаници, жени, старци и деца. Тук се е стекла цялата Клисуря! Изправен на чардака сред най-близките си помощници и другари, Огнянов сваля и хвърля на земята омразното знаме с полумесеца — символ на толкова мъка, унижения и страдания. На негово място се издига и радостно трепти, поклашано от вятъра, въстаническото знаме. „Свобода или смърт“ — се чете върху него. Това е кулминационният момент на тая сцена. Музиката рисува ликуващата картина на народното щастие. Буйният възторг и празничната радост са предадени с проникновение и топлина и в тържественото темпо, и в динамиката, и в бляскавата звучност на медните инструменти. Във внезапно възцарилата се тишина Огнянов обявява въстанието:

„На оръжие, братя! Да живее свободата!“

Камбаните празнично бият. Тържествените заключителни акорди на музиката се сливат с ликуващите възгласи на омаяния от възторг народ. Това е неописуема картина на върховна опияняваща радост и щастие. Това е щастieto на измъчения и изтерзан народ, видял в тоя миг свободата.

Разрешавайки музикално тая сцена, Филип Кутев е създал великолепен симфоничен фрагмент, наситен с грамадна волева активност, отразяващ патоса на борбата и празничната радост на освободения народ, създаващ необикновен емоционален подем, който обединява звучението на целия оркестров масив в единен, стремителен и ликуващ поток.

Темата на въстаниците среща по-сетне и при сцените на първия и втория бой при Зли дол. Филип Кутев изгражда музикално тия две сцени върху принципа на противопоставянето и симфоничното развитие на двете теми — въстаническата и турската (при втория бой и темата на конницата на Соколов).

Това противопоставяне на двете теми достига огромна сила в симфоничната картина, рисуваща третия (последен) бой при Зли дол, който завършва с геройската смърт на групата въстаници, предвождани от Огнянов. Тук изцяло доминира въстаническата тема. Композитортът е изградил монументално симфонично платно, увенчаващо с безсмъртна слава подвига на шепата патриотично-храбрии, загиващи в борба за свободата на своя народ. Безбройните турски пълчища след упорито сражение успяват да унищожат малката група храбро отбраняващи се въстаници. Но в музиката няма нито плач, нито вопли, нито стенание. В нея звучи стаена сила, гневно изобличаване, решимост за борба. Темата добива широко мелодическо дишане, пределна мощност на развитието. Тя е вече коренно видоизменена. Основният идеен сми-

сел на тая музика е несъкрушимата воля за борба на поробен български народ, неговата увереност в близостта на жадуваната свобода. Композитортът постига в тоя епизод истинско симфоническо развитие и динамизъм. След загиването на Бойчо Огнянов върху затъмнения екран музиката продължава да звучи, като доизгражда и завършва смислово финала на филма. Това е пълно и властно утвърждаване победата на въстания народ. Филип Кутев е погледнал върху трагичния край на славната априлска епопея с очите на истински патриот и е видял в тия събития преди всичко гигантското напрежение на духовните и физически сили на народа за извоюване на свободата. Ето защо и музиката, повествуваща за това, звучи така оптимистично, така бодро и жизнелюбиво, така динамично и целеустремено.

От допълнителните музикални образи значително място в общата драматургия на филма заема темата на конницата на Соколов (възрожденската песен „Стани, стани, юнак балкански“). Тя прозвучава за първи път при сцената на клетвата, която членовете на новообразувания от Огнянов революционен комитет в Бяла черква полагат. Около малка маса пред кръстосаното оръжие и устава на Централния революционен комитет са застанали белочерковци. Десниците са вдигнати високо, погледите са устремени далеч в бъдещето — в тях се чете твърдост и решителност.

„И ще бъда до смърт верен на Отечеството си!“ — шепнат устните.

Щрайхът на оркестъра подема в началото съвсем тихо, а постепенно с все по-нарастваща сила мелодията на песента „Стани, стани, юнак балкански“. Звученето става все по-напрегнато, темата се разраства, разработва се, дава израз на драматичното напрежение на тая вълнуваща сцена, става неин логичен завършек.

Особено находчиво е използвана тая тема за обрисувание стихийния устрем на Соколовата конница. Музиката се вплита в ритма на нейния тропот, следва стремителния ѝ бег по пътя от Бяла Черква до позициите на Зли дол и става главна тема при втория бой. При разработката на темата на Соколов в тоя епизод първоначалният образ на песента е коренно видоизменен. Получила се е нова мелодия, която интонационно се доближава до въстаническата тема, като в процеса на музикално-драматургичното развитие постепенно преходява в нея.

Извънредно сполучливо използване на двете възрожденски песни „Боят настана“ и „Стани, стани, юнак балкански“ като тематичен материал при изграждане музиката на „Под игото“ е творческа заслуга на Филип Кутев не само по отношение реалистичния облик на музиката на филма. С тяхното включване и творческо разработване и използване Кутев поставя в нова светлина този дял от нашия музикален фолклор, към който досега много наши композитори имаха мащешно отношение, гледаха с известно предубеждение към него, считаха го за нещо съвсем чуждо и едва ли не промъкнато се контрабанда в нашия музикален бит. В работата си над музиката на филма „Под игото“ Филип Кутев извлича и изтъква на преден план народностното интонационно зърно на тия песни, сходно с интонационната тъкан на нашите стари селски песни, като по тая начин показва тяхната обща народностна основа. Музиката на „Под игото“ убедително показва и в областта на симфонизма, че макар и да се отличават от известна степен от селската ни песен, възрожденските песни имат общи интонационни корени с нея, че те са неделима част от нашия музикален фолклор. Възрожденските песни отразяват музикално устрема, героиката, емоционалния строеж и революционноромантичния подем на епохата, която ги е извикала на живот, и тая епоха не може да се превъплъти музикално извън и без тях. А тая епоха заключва в себе си едни от най-светлите и героични страници от историята на нашия народ! Така именно, като нещо близко, скъпо и родно приемат тия песни, разгнати и пресъздадени в музиката на „Под игото“, многобройните зрители на филма. Оценявайки достойнствата на това ново голямо постижение на нашето киноизкуство, лауреатката на Димитровска награда д-р. Пешка Рангелова между другото пише: „И музиката на филма е много хубава. Новите мелодии са близки до песните от онова време. На човек дълго зву-

чат в ушите познатите революционни песни и трудно може да ги забрави“ (в-к „Работническо дело“, бр. 324 от 19. XI. 1952 г.). Действително дълго и властно звучат в съзнанието тия мелодии, карат ни да преживяваме живо и напрегнато протичащите на екрана събития, да се пренасяме неволно в тях, да ставаме техни съвременници.

В цялостния подбор и редакция на музикалния материал за филма „Под игото“ ние се натъкваме на някои извънредно оригинални и интересни творчески хрумвания на композитора. Може би най-налагашото се от тях е „Тлъката в Алтъново“. Това е буквално „цитат“ на битова сцена. Тука не е съчинявана никаква музика. Работата на композитора е била само да подбере, хармонизира и подреди оригиналните песни и мелодии, да ги повери на подходящи изпълнители и да ги поднесе на зрителя в най-естествената и близка на тяхното звучене сценична атмосфера. И това „само“ е изиграло решаваща роля при осъществяването на една от най-сочните и жизнени сцени на филма! Истинско щастие за създателите на филма е, че при оформяването на тая сцена е взел участие Държавният ансамбъл за народни песни и танци. Певците, свирачите и танцьорите на този прекрасен колектив са създали забележителна по своята живост, простота и естественост картина на селска седянка.

Творческото общуване на Ф. Кутев с ансамбъла, на който той е създал и главен художествен ръководител, е изиграло грамадна оплодяваща роля за още по-пълното народностно художническо виждане на композитора. Сам израсъл от средата на народа, отдал големия си самобитен талант в служба на него, Кутев се „сраства“ с песните и мелодиите на колектива. Те го поставят в близък и постоянен контакт с истинското оригинално звучене на народната песен, откриват му многообразното богатство на нейното съдържание и неувяхващата прелест на музикално-поетичното ѝ съвършенство, запознават го със самата същност на творческия процес при народното музициране. Сам Ф. Кутев разказва, че творческото му общуване с Държавния ансамбъл за народни песни и танци го е подпомогнало извънредно много в търсенията му при работата над музиката на филма „Под игото“, че без ансамбъла той не би създал тая музика в настоящия ѝ вид.

А такива оригинални, творчески дълбоко осмислени музикални шрихи — като „Тлъката в Алтъново“, — които говорят за пълно творческо сработване между режисьор и композитор, срещаме на доста места в „Под игото“. Щепомним само за още две от тях.

Сцената в църквата: над събраното мнозинство богомолци се носят звуците на църковна мелодия. На фона на богослужебното пеене, което красиво отзвучава под сводовите на малката църквичка, камсрата ни показва едно след друго мазните, угоени, фарисейски смирени лица на местните чорбаджии. Тук молитвеното настроение на музиката създава силен контраст с познатите ни от предните сцени на филма действия на народните изедници, разкрива техния фалш и лицемерие.

Или пък сцената в навечерието на боевете при Зли дол: приготвянията във въстаническия лагер са вече привършени. Всички очакват нападението на турците. Нейде в далечината се понася медната песен на кавала. В тоя безизкуствен народен напев няма нито сантиментална афектация, нито някаква дълбокомисленост; това е една от обикновените народни мелодии, огласящи просторите на нашата родина. Но тук, в напрегнатия момент преди решителните боеве, тя придобива особен смисъл. В нея като че ли е събрано всичко най-красиво и светло, съдържащо се в понятието татковина. Тя ни въвежда в емоционалния мир на тия хора, тръгнали да мрат за свободата на отечеството, подготвени да разберем и изживеем настъпването, безпримерния героизъм, смелостта и пожертвуемостта, с които по-сетне те се хвърлят в боя с безбройните орди на турските поробители.

Използването на кавала „на една нога“ с модерния симфоничен оркестър при оформяне цялостната музикална тъкан на филма е смел новаторски маниер, който Филип Кутев с успех прилага. То ни убеждава, че съжителството и сътрудничеството между народните инструменти и съвременния симфоничен оркестър е не само напълно възможно, но че и умелото му използване дава прекрасни резултати.

Със също такъв успех композиторът е използвал солиращ кавал и при сцената на Оборище. Положително не би могло да се намери по-сполучлив музикален фон за прекрасния роден пейзаж, който обективът на киноапарата ни показва в началото на тая сцена, когато по всички пътеки към Оборище се стичат избраните да участват в народното събрание апостоли! Тая мелодия сякаш говори от името на народа, събрал се тук, за да каже тежката си и властна дума:

„Свобода! Чиста и свята република!“

От общия епико-героичен характер на музиката на „Под игото“ се отделят два епизода — лиричната сцена и картината на пазара и народната веселба в Клисурса. Първият от тях е проникнат от светла поетична романтика. За тема е използвана оригинална народна песен. Топлата лирична мелодия, изпълнявана от флейта върху фона на прозрачно звучащите струнни инструменти, разкрива здравата народна романтика и поезия на чистите лирични чувства. Мелодията се носи над разцъфналите градини и като че ли изразява задушевните стремежи на Рада и Бойчо, техните чувства в тоя момент, техните мисли за светлото бъдеще, готовността им да се борят за своето щастие, което те виждат единствено в борбата за извоюване свободата на своя народ. Светлото, спокойно и ведро, с нищо непомрачавано настроение на тая музика много сполучливо хармонизира с общия битово-идиличен колорит на цялата сцена.

Епизодът, рисуващ панаира и народната веселба в Клисурса, представлява музикално извънредно оригинална и пестра жанрово-битова картина. Много сочност и закачлива веселост бликат от всеки такт на тая сцена. Веселите и буйни мотиви на темата се гонят и преплитат, звучат в различни всевъзможни съчетания, създавайки пестрата и ярка картина на народното веселие.

В оркестровото цитиране на двете оригинални народни песни, използвани при лиричната сцена и в епизода, рисуващ панаира в Клисурса, Филип Кутев е проявил голямата си любов и познаване на музикалния ни фолклор. Запаввайки внимателно оригиналния народен напев, той е създал около него подходяща звукова атмосфера, обогатена хармонично и полифонично в духа на народната интонация, разнообразена от колористичните средства на оркестъра. От тая тонова среда лъха ароматът на народната поезия! Наистина трябва много да обичаш народната песен, да я познаваш пълно и вярно, да я цениш искрено и дълбоко, да можеш да вникнеш в замисъла на народния певец, за да създадеш музикални картини, подобни на лиричната сцена и народното веселие в Клисурса. Само с това дълбоко и вярно познаване на народно-песенното ни богатство можем да си обясним раждането на прекрасната епическа тема на робството например, която, макар и да е лично творчество на Филип Кутев, трудно бихме отличили от оригиналните епически народни песни. Това искрено и честно отношение към националното ни музикално наследство, което композиторът задълбочено познава и което съставлява основа на неговия професионален музикален език, е определило и ярката национална форма в музиката на филма. Националният характер на музиката на „Под игото“ е проявен и в начина на музикалното мислене, и в цялостната съвкупност на музикално-изразните средства, и в интонационния, ладов и ритмичен строеж, близки до народните такива. Композиторът не е само „използувал народни мелодии“. Той е усвоил и пренесъл в партитурата на своята творба основните черти на народното творчество — правдивост и непосредственост на мисълта и чувствата, дълбока връзка с непрекъснато обновяващия се живот, връзка, която показва, че народният певец предава в своето творчество действително преживяното и че никога, даже и в дни на най-тежко изпитание, у него не е изчезвала увереността в тържеството на правдата, че народът, съзнавайки безсмъртието си, е вярвал винаги в своята победа над враждебните му сили. Ф. Кутев е утвърдил в своята музика тая народна вяра и оптимизъм. Затова и музиката на филма, макар че превъплътява отдавна минали събития, е съвременно с нашето време, не е музейна вещ, а звучи съвременно, свежо и младо.

Последната сцена (епилонът) на филма — посрещането на освободителните братски руски

войски и опълченските отряди — е разрешена музикално в тържествен победен марш. За този заключителен епизод композиторът е намерил нови ярки багри. Целият финал звучи като апофеоз на героизма и храбростта, като символ на сърдечна благодарност и вечна признателност към братята-освободители, като тържество на справедливостта, като възхваля на непобедимото руско оръжие, като възплъщение на радостта на освободения народ.

Прави впечатление обаче, че тая музика е откъсната тематически от общия музикален замисъл на филма, че е извън цялостната музикална концепция на произведението. Това отделя и драматургически „изолира“ епизода от филма. Причината се дължи може би на факта, че композиторът не е включил в „Под игото“ тема, която да отрази музикално в конкретен образ народната любов към Русия, неговата надежда и вяра в помощта, която непременно ще дойде от братския руски народ. Този музикален образ на „дядо Иван“ би могъл да се появи в началото на сцената на изпита, когато хората искат бай Мичо да им покаже къде е върху картата Русия и се удивляват на нейната безбрежна шир. Той би трябвало да зазвучи по-сетне и в сцената, когато Кандов чете писмото от Одеса, в което се съобщава за народното движение в Русия, искащо да се помогне на България. И двата споменати епизода се нуждаят от музикална обрисовка. Върху този музикален образ на Русия и темата на въстаниците би могъл да се изгради един още по-внушителен и убедителен музикален финал на „Под игото“, който би осъществил връзката между епизода и филма и би изградил единството на сюжетната линия като цяло.

Би могло да се помисли за музикалната характеристика и на някои други сцени във филма (когато турците идват в къщата на дядо Стойко след тлъката, сцената, в която Колчо дава лептата си за народното дело, „за България“ — както казва той, епизода, в който Огнянов рецитира пред децата в училището).

Музиката на филма „Под игото“ говори за голямо професионално майсторство в истинския смисъл на тая дума. Филип Кутев е възплътвил смело, оригинално и многообразно богатото идейно съдържание на филма в своята партитура. Музиката на „Под игото“ има ярко изведен программен характер. Тя притежава голяма изобразителна ясност и конкретност. При симфонизацията на народно-песенния материал композиторът е постигнал голяма образност и картина възприемаемост. На задачата за създаване на определена сюжетна образност са подчинени и оркестровите багри на музиката във филма. Използувайки с вещина тембровите и звукови възможности на оркестъра, Филип Кутев е създал много изразителна и с голяма колористична и звукова амплитуда оркестрация. Достатъчно е да си спомним например лиричната сцена и последния бой или панаира в Клисурса и първото явяване на темата на Соколов (при клетвата в Бяла Черква), за да се убедим в това.

Тоя богат и сочен звуков колорит обаче не достига съвсем пълно и точно до зрителя на филма. Причината за това се крие в някой несвършенства на звукозаписа. „Под игото“ е най-доброто постижение досега на нашата кинематография и по отношение на звукозаписа. В записването на говора например благодарение използването на съветския опит са постигнати завидни резултати. Що се касае до записа на музиката обаче, би могло да се желае още доста. Трябва да се избегне тембровата недиференцираност и обща „замазаност“ при форте-симиите, да се очертаят и индивидуализират още по-ясно отделните оркестрови групи, да се следи за силата (максимум и минимум) и цвета (остротата) на звукозаписа, да се постигне още по-голяма обща ясност и висока художественост на звуковата снимка. Като известен недостатък на звукозаписа трябва да се отбележи и това, че не навсякъде силата на говора е съобразена със силата и характера на музиката — в някои епизоди говорът „тежи“ над музиката (при убийството на дядо Стоян в конака, лиричната сцена). В епизода, рисуващ изгарянето на Клисурса, допълнителните звукови ефекти (гърмежи и др.) също не са съобразени напълно с музиката. В някои сцени на филма звуковата снимка не създава у зрителя представата за звукова перспектива. Това особено личи в началото на епизода, даващ „Тлъката в

Алтново“. Песента „Разболяла се Драганка“, която започва още по време на надписи и следи пейзажа, който киноапаратът показва, постепенно приближавайки ни към къщата на дядо Стойко в Алтново, звучи през цялото време с еднаква сила. Тя не създава у зрителя звукова представа за това приближаване. Същото нещо се получава и през време на песнето в самата седянка (песента „Дона на порти сидеше“). Тия недостатъци на звукозаписа пречат до известна степен на зрителя да получи съвсем пълна и точна представа за всичките достойнства на музиката.

Музиката на филма „Под игото“ е голям успех, който надхвърля всичко постигнато досега у нас в тая област. Тя е вече мярка, с която нашите композитори, пишещи за киното, трябва да се съобразяват. Този успех Ф. Кутев е постигнал и затова, че в работата си над музиката на филма е използвал богатия опит на съветската филмова музика, който гостуващият у нас виден съветски композитор, главният музикален ръководител на „Мосфилм“ Николай Крюков споделили с нашите композитори.

Музиката на „Под игото“ е пример за правилно използване на музикалните средства при създаването на синтетично художествено произведение. Композитор и режисьор са намерили за нея място във филма и са я заставили да говори за това, за което с никакви други способности не би могло да се каже по-изразително. Музиката на „Под игото“ допринася извънредно много за общия успех на филма, като подчертава и усилява неговите патриотически тенденции. Тя е ценно достижение не само като филмова музика. Тя надхвърля далече и рамките на една обикновена „удача в творческия път на автора“. Музиката на „Под игото“ е нов голям успех за нашия програмен симфонизъм въобще. Тоя успех говори за големите перспективи, които разкрива пред нашето музикално изкуство творческото общуване на българските композитори с родната кинематография. Прекрасен пример за благотните резултати на такова сътрудничество е опитът на съветското кино в това отношение. Някои от най-крупните успехи на съветската музика и особено тия, постигнати в последните няколко години, са свързани със сътрудничеството на композиторите с киното. Прокофиев написал монументалната си кантата „Александър Невски“, използвайки като основа музиката си към едноименния филм. Шостакович създаде прекрасното си реалистично произведение ораторията „Песен за горите“ след работата си върху музиката на филма „Мичурин“. Двете творби имат ясно осезаема интонационна близост. Също така Шостакович написал музиката към прекрасните филми „Падането на Берлин“, „Среща на Елба“ и „Млада гвардия“, която е забележително постижение на съветския програмен симфонизъм. Николай Крюков след работата си върху филма „Сказание за сибирската земя“ създаде кантата под същото наименование, за основа на която послужи музиката на филма. Тези примери могат многократно да се умножат. Нашата млада киномузика може също да покаже примери в това отношение. Тодор Попов написал прекрасните си песни „Партизанин-бригадир“ и „Свири, хармонико“, които са голям успех на масова песен, за филма „Утро над Родината“. Нашите композитори постигнаха значителни успехи и в музиката на някои научно-популярни филми. Музиката на „Под игото“, която би трябвало да послужи на автора си като основа за създаването на самостоятелно монументално програмно-симфонично произведение, е най-ярък пример за творческите резултати от сътрудничеството между нашите композитори и кинематографията.

Свързвайки се с киното, композиторът облича музиката си с живота. Поставя я в пряка връзка с определен конкретен сюжет, който трябва да се превъплъти музикално. Това общуване с кинематографията предпазва композиторът от формалистични забележки, кара го да съобразява музиката с милионната аудитория на киното, да свързва музикалното си мислене с определен конкретен сюжет, с конкретна програма, да уточнява и демократизира музикалния си език. Няма съмнение, че творческото общуване на нашите композитори и кинематографията ще обогати родното музикално изкуство с нови творби, които подобно музиката на „Под игото“ ще притежават всички белези на високо художественото реалистично изкуство, ще придвижат още по-бързо нашата музика напред по пътя на социалистическия реализъм.

МОЯТ ОПИТ В „ПОД ИГОТО“

Само за няколко десетилетия бе изминат наистина голям път в кинематографията; нека си спомним за първите кинокамери с ръчна манивела (където понякога самият оператор бе едновременно и сценарист, и режисьор) и ги сравним със съвременните тежки и огромни синхронни камери, които, поставени на рамото на някакъв кран, с лекота и безшумно биват придвижвани в пространството.

За обслужване на тази сложна и съвършена апаратура вече не е достатъчен само един оператор. Нужен е цял отбор от специалисти. Самият снимачен колектив обикновено се състои от главен оператор или както още го наричат, шеф-оператор, втори оператор, първи асистент и втори асистент или помощник-оператор. Непосредствено към снимачния колектив са прикрепени хората за обслужване на крана или количката за придвижване на снимачната камера през време на снимките, както и цяла бригада осветлители със своя ръководител.

Всеки от споменатите сътрудници има определена и отговорна задача преди, през време на самата снимка и след нея. Така шеф-осветлителят заедно със своите хора след правилното и навременно нареждане на осветлителните прибори съгласно нареждането на шеф-оператора следят за тяхното безупречно функциониране. Всички имат грижата да следят зорко за движенията на актьорите, за да могат в предварително установени моменти от тяхната игра неусетно да отслабват или засилват светлинните ефекти.

Отговорна е задачата и на работниците, натоварени с обслужване на уредбите за придвижване на камерата във време на самата снимка. Това са така наречените „машинисти“. Всеки от тях трябва да развива у себе си тънък усет как да задвижва количката или крана в точно определения момент. Това трябва да става така, че зрителят нито за миг да не почувствува някаква нестабилност в изображението на екрана. Това е важно особено за началния и последния момент от движението на камерата през време на снимката.

Без големи задълбочавания в задълженията, които имат преките помощници на шеф-оператора, нека споменем по-важните от тях. Вторият оператор, който в повечето случаи фактически извършва самата снимка, след като всички технически подробности, свързани с камерата (обектив, диафрагма, разни филтри и пр.), бъдат ukazани и уточнени от шеф-оператора, с око, залепено на окуляра, през време на снимката следи актьорите да бъдат винаги правилно разположени в определената кадрова изрезка. Ако понякога се наложи, той прави малки корекции с камерата през време на самата снимка, за което след снимката уведомява шеф-оператора. Вторият оператор трябва винаги да взема участие при разработването на осветлителната схема, тъй като придобитите по този начин познания и опит ще му бъдат нужни по-късно, когато сам той стане шеф-оператор.

Първият асистент следи за яснотата на изображението. През време на репетициите с актьорите той следи за тяхното движение, взема си бележки за отделните разстояния и чрез ръчката на обектива осигурява необходимата рязкост на изображението чрез много плавни преходи на ръчката.

Вторият асистент или помощник-оператор се занимава със зареждане и разреждане на филмовия материал. Проявява проверочните снимачни проби, води операторския дневник и държи връзка с лабораторията.

Цялата сложна снимачна техника се намира в ръцете на главния оператор и чрез нея той възплава в екранни образи замислите на сценариста и режисьора, както и решенията на художника и архитекта. Той носи и цялостна отговорност за качеството на изображението.

Заедно с режисьора главният оператор обсъ-

жда предстоящата за снимане сцена и в съгласие с режисьорското тълкуване се установява разкадровката на епизода в планове — общи, средни или близки; установява се също дали камерата да бъде статична или в движение; какво движение и пр.; определят се гледните точки и ракурси. При тези обсъждания вземат участие и художниците, натоварени с оформяването на декора и костюмите. Много често, а желателно е това да стане система, те представят зарисовки от разглежданите сцени. Операторът прави своите предположения и ги съгласува с изискванията на режисьора. Операторската работа трябва да дойде в помощ на режисьор и изпълнители, за да може да се покаже на кинозрителя в най-достъпна и ярка форма това, което е вложено в определен откъс от сценария и което именно режисьорът е искал да разкаже на зрителите.

Най-съществен елемент в изобразителната трактовка на оператора е светлината. Преди да подбере подходящ обектив съобразно ракурса и нужната за случая перспектива и след като установи дали камерата ще бъде статична или в движение, главният оператор трябва да намери най-подходящото светотонално разрешение на епизода. *Това е неговата главна и най-отговорна задача.* От нейното правилно разрешение зависи и високото качество на снимката.

Да се освети един декор значи изкуствено да се създаде определена атмосфера в него. В студиото, където няма прозорци и не прониква никаква слънчева светлина, с помощта на всевъзможни големи и малки осветлителни уреди се създават най-разнообразни светлинни нюанси — от ярък слънчев ден до бледната светлина на газената лампа (актьорите обаче трябва да бъдат ясно видими на екрана!). Един и същ декор може според начина на осветяването да добие съвършено различен характер.

Който за първи път посещава киноснимачен павилон, ще остане учуден от огромното количество светлина, употребявана при снимките. Още по-учуден ще бъде, ако някъде в декора мъждука някаква малка газена лампа, чиято светлина не се и чувства за око при наличността на мощните прожектори (напр. при снимките от воденицата, клетвата, стаята на Бормечката, тлъката, килерчето в дядо Стойковата къща от филма „Под игото“). Тази малка светлинка от газената лампа не оказва всъщност никакъв светлинен ефект върху лицата на актьорите. Затова пък още по-учуден ще остане непосветеният в тънкоостите на киното посетител, когато по-късно види същата сцена на екрана. Тогава вече светлинният ефект от лампата върху актьорите ще се чувствава. Зрителят в кинозалата ще добие впечатление, че за осветяване на помещението и актьорите е послужила именно тази малка лампа. Тъй като екранният ефект е близък до естествения, илюзията за зрителя е почти пълна. При киноснимката е използвана само яркостта на пламъка от малката лампа. А тази яркост не е малка и отлично се балансира със светлината от прожекторите. Количеството на общата и ефектна светлина от прожекторите при една киноснимка не е малко.¹ Въпреки че в студиото се работи средно с диафрагмен отвор от 1:2 до 1:3.2, тъй като времетраенето на снимката за всяко отделно квадратче е около 1/50 част от секундата, нужно е значително количество светлина, за да могат да бъдат добре възпроизведени върху филмовата лента всички детайли на отделните елементи в сцената: лицата на актьорите, подробности в костюмите и в самия декор, разработка в сенки и полусенки, играта на светлинните бликове и пр.

¹ За филмова лента от типа на афга-суперпан са необходими средно около 1200—1500 лукса, измерени при лицето на актьора — като общо осветление, а за ефектното осветление се допуска съотношение максимум от 5:1 към общото, т. е. 5—7500 лукса.

Операторът трябва да може да преобърне, т. е. „да транспонира“ в своето въображение цялото това огромно количество светлина в неговия окончателен екранен вид. Той трябва да умее да вижда как ще изглежда така осветената сцена в своя краен, готов вид на екрана. Той трябва да умее да вижда не количеството, а качеството на светлината. Трябва да може да преценява съотношението между светлите и тъмни тоналности, т. е. как това, което вижда око, ще бъде възпроизведено върху филмовата лента така, че когато бъде копирано върху позитивна лента и прожектирано на екрана, да се добие за зрителя именно онзи ефект, който режисьорът е търсил в своето режисьорско тълкуване. За незапознатия с операторската техника наблюдател всичко в декора изглежда прекалено силно и неправилно осветено. От оценяването на съотношенията в светлосенките, от тяхното създаване чрез разните осветлителни прибори зависи и самата атмосфера на сцената. Чрез светлината и прожекторите си операторът рисува, извайва, така да се каже, лицата на изпълнителите. Това е особено деликатно при близките планове, където лично той следи за играта на актьора, като засенчва или засилва отделните светлини през време на снимката (в снимките от филма „Под игото“ — сцените във воденицата на дядо Стоян, смъртта на дядо Стоян в конашкото мазе, сцените в клисурското мазе, нощната среща на Рада и Огнянов и много други). Чрез светлината се създава и т. н. въздушна перспектива в снимката. Чрез светлината се подчертава значението на всеки изпълнител. Чрез нея се насочва вниманието на кинозрителя там, където режисьорът е искал то да бъде насочено. Всичко това обаче трябва да става съвсем неусетно и незабелязано за зрителя. В никакъв случай не е допустимо на екрана да се почувствува задкулисната работа на режисьора или оператора („кухнята на филма“). Оператор, който в своето увлечение по някакви специални светлини, тонални или ракурсни ефекти допусне вниманието на зрителя да бъде отвлечено от киноразказа поради „редките и невиджани“ операторски постижения, върши лоша, антихудожествена услуга на филма. Колкото реалистично, по-убедително и без всякакви евтини външни ефекти е постигнато търсенето от режисьора въздействие върху зрителя, толкова по-умело се е справил операторът със своята задача.

В това отношение съветските оператори са ненадминати майстори. Ние, които едва навлизаме в необятната област на игралния филм, имаме като образци за операторско майсторство световно признатите съветски майстори-оператори, чиито имена извикват възорг и уважение у всеки от нас и са познати на всеки наш оператор. За съжаление ние ги познаваме само по име и по заснетите от тях филми. Имена като Головян, Косматов, Екельчик, Волчък, Едуард Тиссё, Москвин, Магидсон, Павлов, Гарданов, Яковлев, Ермолов, Рапопорт и още много други са нашите най-добри учители.

Учейки се от съветските майстори, аз и моите сътрудници от операторското звено на филма „Под игото“ — операторът Константин Янакиев, асистентът Емануил Пангелов и помощник-операторът Мери Мирчева — дадохме своите сили, умение и познания за най-добра работа в „Под игото“, за да стане той въздушащ филм за най-героичните страници из нашата история. Ние се постаряхме да дадем на филма такова изобразително разрешение и светотонален стил, които да съответствуват на героичното и епично съдържание на сценария по романа на Ив. Вазов.

Ще си позволя да разкажа как съм се справял с някои от задачите, които като търговен оператор на филма „Под игото“ трябваше да разреша.

Преди всичко трябваше да намеря подходящ общ и единен изобразителен стил. Тъй като филмът има епически характер, снимките трябваше да бъдат разгънати в широки платна, в които да се чувствава красотата на нашата страна. Същевременно въпреки слънчевостта на снимките (особено при бойните или т. н. „батални“ сцени) трябваше чрез подходящо подбрани светотонални контрасти да се предаде силна драматичност в екранните образи.

За всеки отделен епизод бяха правени редица съвещания между режисьор, оператор и художници. Режисьорът на филма др. Дако Даковски

излагаше своето тълкуване на дадена сцена, а художникът Георги Попов и заслужилите художник Стоян Сотиров обсъждаха от своя гледна точка неговите предложения. Натоварени с художественото разрешаване на декорите и костюмите, те подкрепяха своите предложения със зарисовки. Чрез тези зарисовки те нагледно показваха как смятат, че дадена сцена трябва да бъде разрешена не само конструктивно, но също светотонално и композиционно. Техните предложения бяха винаги в помощ на окончателното изобразително разрешение. Смятам, че този начин на съвместна работа в тройката режисьор — оператор — художник може само да допринесе за по-голяма сигурност в изобразителната разработка на филма. Всеки оператор би следвало от сърце да приема съвети и предложения от страна на художниците, включени в творческия колектив на един филм, и да ги съгласува със своите разбирания, естествено доколкото те са пригодими към техническите особености и изисквания на самата снимка. Но от взаимните предложения винаги ще се роди най-правилното разрешение.

ПРОЛОГЪТ И НАЧАЛНИТЕ СЦЕНИ

Те трябваше, така да се каже, да дадат тон на целия филм. Те трябваше да въздействуват тежко, смазващо.

Разрешение:

Ниско слънце, плътни филтри, тежко небе и облаци, опростена композиционна постройка.

За дооформяване на общото впечатление много голям дял има несъмнено великолепната музика на др. Филип Кутев, лауреат на Димитровска награда. Тя е крупно събитие в нашата млада кинематография.

БЯГСТВОТО НА ОГНЯНОВ ПРЕЗ НОЩТА

Създаденото в началото на филма тежко настрояние трябваше постепенно да се засилва заедно с напрежението от бягството на Огнянов през нощта. Нека спомена, че тук се налагаше особено внимание при поддържането на хомогенност в тоналностите на отделните кадри от бягството. Толкова повече, че по независещи от нас причини снимките бяха правени при най-различни светлинни условия (бурията в гората, бягството по спипете, дъждът, външният вид на воденицата през нощта).

Разрешение:

Опитът, придобит от снимките на филма „Утро над Родината“, бе добре дошъл за случая. Необходими ни бяха само една силна и добра пожарникарска помпа и един здрав самолетен мотор за създаване на силна въздушна струя. Повечето снимки бяха правени навечер, подсилени с няколко дъгови и други прожектори.

Останалото е въпрос на организация, правилно разполагане на светлинните уредби и подходящо осветяване.

НОЩНИТЕ СЦЕНИ ВЪВ ВОДЕНИЦАТА

Сцените във воденицата на дядо Стоян при убийството на турците бяха едни от най-трудните в операторско отношение. Общата тоналност трябваше да бъде силно снижена, за да се създаде необходимата тежка за сцената атмосфера. Въпреки общия тъмен характер на помещението, осветявано по сценария от едно газениче и пламък от огнището, зрителят трябваше по някакъв начин да бъде запознат с обстановката още в самото начало.

Разрешението потърсих в кратковременното осветяване от светкавиците през прозореца. Неколкократните осветявания бяха достатъчни за зрителя да добие представа за обстановката.

При убийството на втория турчин бе оставена нарочна слаба светлинна проработка по действащите лица. Само един силен светлинен ефект от светкавица върху Огнянов в момента, когато той нанася последния си отмъстителен удар, бе достатъчен, за да се види изразът на лицето му.

След убийството на турците светлинната проработка на дядо Стоян и дъщеря му Марийка също бе оставена съзнателно недостатъчна. Само един лъч от огнището отвреме-навреме осветяваше седялния до тях Огнянов. Това светлинно разрешение подсилва драматичността на момента. Зрителят по-скоро догажда и чувства,



Из албума на творческия колектив на филма „Под игото“. На снимката — съветският кинорежисор Сергей Василев оказва другарска помощ на режисьора и оператора.

отколкото вижда дядо Стоян и момичето му. Зрителят чува нейните стонове и хълцания и само долавя как тя се притиска до баща си. Реализмът на тази недоизказаност в кадъра допринася значително за създаване на търсеното от режисьора настроение.

Ще бъде, предполагаем, много дълго за читателя, ако дам изчерпателни обяснения за търсените и намерени разрешения за всички сцени. Ще се опитам да разгледам по-накратко някои от тях там, където смятам, че операторската работа е допринесла за по-ярко изясняване и изтъкване вътрешното съдържание на сцената.

ДОМЪТ НА ЧОРБАДЖИ ЙОРДАН

Тежка, богаташка обстановка. Въпреки слънчевия ден навън вътре е мрачно, атмосферата е потискаща, без каквото и да е радостен елемент.

Разрешение:

Силно подчертани контрасти. Обща мрачна тоналност. Никакъв светлинен ретуш на отрицателните герои. Портретите на чорбаджи Йордан, Стефчов, Хаджи Ровоама са дадени с остро и пряко осветление — почти без просветка в сенките. В противовес на тях портретът на Рада е даден в съвсем мека тоналност и почти изключително с предно осветление (моментът, когато Рада казва: „Какво лошо съм направила?“).

При вида на чистия й образ неволно всеки зрител й съчувствува.

В ЧЕРКВАТА

Подчертаването на мазните фарисейски физиономии на чорбаджите бе постигнато чрез много бавно и плавно движеща се камера покрай тях. Тук бе направен един смел опит — да се дадат едри портрети с движеща се камера и оптика 75 мм. Осветлението също бе съответно пригодно, за да се получи желаният ефект.

В противовес на чорбаджите портретът на Огнянов, комуто слепият Колячо съобщава за грозящата го опасност, е даден в определено и действено осветление. Чрез осветлението бе подчертана мъжествеността и решителността на Огнянов.

СЪБРАНИЕТО В ОБОРИЩЕ

Това бяха едни от най-мъчните за овладяване натурни снимки. При срещата на делегатите в Оборище бе необходимо да се добие впечатление за известна притуленост в гората, като същевременно чрез светлината трябваше да се получи и приповдигнатост в общото настрояние.

Главното осветление идваше от слънцето, а него човек не може да командува, както си иска. Освен това посоката на лъчите се изменяше бързо. При тези натурни снимки бе употребено и голямо количество допълнителна изкуствена светлина. Тя обаче послужи само за по-близките планове. За общите планове тя бе съвсем недостатъчна. За някои просветки в общите планове бяха употребени т. н. отразители, с които слънчевата светлина се препращаше в по-неосветените места от кадъра. Плътните контрасти, които

се образуваха в гората морали голямото количество разсеяна, но зеленикава и неактивна за панхроматичния материал светлина, бяха преодоляни само чрез употреба на леки задимявания. Тези задимявания смекчиха плътните сенки и създадоха, където ни бе нужно, по-светли петна в кадъра.

Най-подходящото и красиво осветление бе получено в ранните утринни часове, когато светлината като че ли се провираше между дърветата и образуваше естествени светлини островчета (напр. групата на Боримечката). За жалост това бяха много скоротечни мигове, където се налагаше извънредно бърза снимачна работа, и то за късо време. А при тази човешка маса, с която трябваше да се справяме и когато всеки час струваше значителни суми, трябваше да се лишим от удоволствието да имаме по-голям брой такива снимки.

КЛИСУРСКОТО МАЗЕ ПРИ ОБЯВЯВАНЕ НА ВЪСТАНИЕТО

Резкият преход между яркото слънчево осветление на мегдана и дрезгавината в мазето представляваше голяма опасност за паралелния монтаж, какъвто е употребен при тези сцени. Тук разчитах на естествената звукова връзка (която още при самите снимки се предполагаше и която впоследствие действително се получи). В първите няколко кадри от мазето музиката от пазара се чува, макар и заглъхнала. Това е достатъчно за зрителя, за да свикне при първите няколко монтажни преходи отвън и вътре. По-нататък, когато турците вече започват обграждането и стрелбата срещу въстаниците, вследствие лекото задимяване от стрелбата можа да се постигне по-плавен преход при монтажното съединяване на отделните откъси. Също така за някои от кадрите бе потърсен нарочно и тъмен преден план — при боя на клисурския мегдан пред конака, когато турците падат убити и въстаниците се отправят към конака. Преходите стават все по-плавни и постепенно водят към просветяване на кадрите с крайно разрешение в пълна слънчевост при самото обявяване на въстанието.

Чрез светлината бяха разрешени по този начин и още редица настроения, като:

Тайнствено

При нощната среща на Рада и Огнянов. Осветлението бе за нощ, но поради характера на сцената бе силно смекчено, за да действа лирично. Това бе постигнато чрез наличието на достатъчно дневна обща светлина след заход слънце („внимание, използваемият период от време е много краткотраен и силно колеблив“).

Зловещо

Нощните сцени в лагера на Тосун бей и изгарянето на Петър Овчаров. Преобладаващото осветление при тези сцени бе ниско. Те също бяха заснети при заниз слънце.

Неопределено

Кандов при коня си, при раздялата с Огнянов, преди финалния бой (впечатлението, че и самият Кандов е в безпътница, се подсилва именно от осветлението).

Мек

Въпреки силната слънчева светлина такова осветление бе постигнато в портрета на Боримечката при раздялата с Огнянов — „на кого ме оставяш, каскале?“ Физиономията на Боримечката тук е почти детска, тъй като липсват всякакви подсилващи светлинни ефекти.

Ярко и насечено

Освен за портретите в дома на чорбаджи Йордан такова осветление бе нужно и при всички портрети на Тосун бей. Изразителното лице на изпълнителя на тази роля — артиста Стефан Пейчев, е особено пригодно за такъв род осветление. Както при вътрешните, така и при външните снимки на Тосун бей бе употребено изключително пряко и насочено остро осветление без почти никакъв попълващ светлинен компонент.

Силно драматично

С ярки и тежки светлинни контрасти бяха заснети всички сцени от последния бой с редовната турска войска. В повечето от снимките при самия бой с турската армия бе избягвано небето. Това засили тежкото настрояние, необходимо за тези кадри. Само при някои от снимките на нашите герои бе оставен небесен простор над главите им („устрем“, „свобода“, „безсмъртие“).

БЪЛГАРО-УНГАРСКА ДРУЖБА ЧРЕЗ КИНОТО

Портретът на Рада, когато тя излиза напред и се провиква към неприятеля: „варвари!...“, за да падне убита от куршума на Тосун бей, е даден в съвършено нежна тоналност със силно намалени контрасти. Намирам, че това разрешение най-подхождаше за нейния чист образ.

Не всички сцени за жалост можаха да бъдат заснети при най-подходящо осветление, тъй като бяха замислени. Причината, както винаги при филмовите снимки, е липсата на достатъчно време за изчакване на търсеното осветление. Понякога слънчевата светлина бе напълно благоприятна, но пък небето бе абсолютно безоблачно и безлично, така че снимката не можеше да се свърже с предхождащите и следващите я кадри. Тъй като се налагаше да бъдат спазени някои определени срокове, понякога се налагаше да се правят и известни компромиси. Това са обаче отстъпки на които операторът, който носи отговорност за качеството на своите снимки, трябва само в краен случай да се съгласява, и то при крайно изострено внимание за сходство в тонално отношение на отделните кадри. А понякога и това не помага. Така че... в случай на съмнение за добрия резултат за оператора е по-разумно да не се съгласява да проведе снимката, отколкото по-късно да става нужда тя наново да бъде организирана (а понякога това може да бъде и вече невъзможно).

Бих искал да спомена също за някои операторски неудачи, които за обикновения зритель е възможно да минат и незабелязани, но за опитното око на професионалиста са очебийни.

Това се отнася за някои от снимките при камера в движение предимно панорамичните движения, където на места се забелязва известна неплавност. Това е особено забележимо, когато движението на камерата е било нужно, за да се разкрие обстановката, а не за да се проследи развитието на действието. Например панорамата в пролога и панорамата „пролет в Клисуре“. При първата панорама причината е извънредно нестабилното и трудно положение за тялото на оператора, когато се провеждаше самата снимка.

Извод — при всички случаи, когато камерата ще бъде в движение, да се осигури възможното най-удобно и стабилно положение за самия оператор. Затруднено дишане или ускорен пулс неминуемо ще попречат за абсолютно гладко и плавно направляване на камерата. Това е особено важно при снимки, където само камерата прави „описателно“ движение, а обстановката и предметите или артистите, които се снимат, са статични или слабо подвижни.

При панорамата „пролет в Клисуре“ причината е по-друга: панорамичното движение на камерата е много бързо и в кадъра има няколко силно осветени ярки петна (бели къщи) срещу сравнително тъмен фон.

При тази снимка бързото панорамично движение бе наложено поради късия метraj за тази снимка, предвиден по режисьорския сценарий. Грешката е моя, че съм се съгласил да направя снимката при такъв къс метraj. При по-бавно панорамично движение насечеността, която се чувства в снимката, не би съществувала.

Извод — във всички случаи, когато снимката се провежда с камера в движение (безразлично дали е панорама или возене) и обектите са разположени напречно на снимачната ос, а особено ако обектите сами по себе си са много ярки в сравнение със заобикалящата ги обстановка, движението на камерата трябва да бъде много бавно. Същото важи и за обратния случай — когато камерата е неподвижна, а предметите или актьорите са ярко осветени или облечени в светли дрехи и при контрастираща по тоналност обстановка се движат напречно на снимачната ос.

При движения, успоредни на снимачната ос или наклонени под остър ъгъл към нея, тази неприятна насоченост почти не се чувства, дори и при сравнително бързи движения на камерата или на артистите. Това са, накратко казани, моите съображения при разрешаването на операторските задачи във филма „Под игото“. Това е и моят опит, който споделих с читателите.

Дълга да изкажа благодарност на всички мои колеги, сътрудничили при някои от снимките с по-голяма масовост (пожарищата и някои от бойните сцени), където те дадоха своя дял с най-

От 23 до 29 октомври т. г. в НР Унгария бе устроена Седмица на българския филм. На откриването, както и през цялата седмица, Комитетът за кинематография бе представляван от делегация в състав: Страшимир Рашев, председател на Комитета и Любомир Кабакчиев, артист, главен герой във филма „Утро над Родината“.

Официалното откриване на седмицата е станало в големия будапещенски кинотеатър „Урания“. На това културно тържество на унгаро-българската дружба са присъствували: Ишван Доби, председател на Президиума на НР Унгария; Шандор Ронай, председател на Народното събрание на НР Унгария; членовете на Политбюро на Унгарската партия на трудещите се: Андон Берей, заместник-министър на външните работи на НР Унгария, Ференц Яноши, заместник-министър на народната култура на НР Унгария, Ерньо Михайфи, пом.-министър на народната култура; пълномощният министър на СССР И. Д. Киселов, пълномощният министър на народен Китай Хуан Цен и други представители на страните с народна демокрация, официални лица и много трудещи се.

След изпълнението на националните химни на двете братски страни артистката Сузи Банки е рецитирала стихотворението „Двубой“ от Никола Вапцаров, а заслужил артист Ференц Ладаньи, носител на премията Кошут, е открил тържеството с приветствено слово. Доклад за значението на Седмицата на българския филм в НР Унгария е изнесъл пом.-министърът на народната култура Ерньо Михайфи. Разглеждайки киноизкуството като мощно оръжие в борбата за мир срещу подпалвачите на война, др. Ерньо Михайфи е подчертал, че братството между българския и унгарския народ има свое славно минало. „Освобождението от хитлер-фашизма — казал той — Дунавтул, Пейч, Капошвар и още редица места пазят в нашата страна спомена за българските герои-освободители...“ В края на своята доклад Ерньо Михайфи заявил: „Нас, българи и унгарци, ни свързва в гореща дружба общото настояще и общото бъдеще, свързват ни общите цели и единната борба за мир, борбата ни срещу най-подлия враг — фашистката титова банда. А нашата дружба става вечна и непоклонима чрез общата ни любов и благодарност към нашия общ освободител и най-голям приятел, към Съветския съюз и великия Сталин.“

Представителят на нашата делегация др. Страшимир Рашев, произнесъл кратка реч, в която е изказал надеждата, че с българските филми през Седмицата унгарските трудещи се ще могат да се запознаят отчасти с живота, борбите и социалистическото строителство на свободния български народ. „Нашият зритель — заявил той — обича унгарските филми и ги посещава масово, защото те му разкриват правдиво и убедително живота на нова, свободна Унгария, защото в тях той вижда същите героичен път на непрестанни борби, същите стремежи и идеи, за които и българският народ се е борил и бори.“

Както след тържествените речи, така и след представянето на филма „Тревога“ публиката бурно е аплодирала, а масовите възгласи „Да живее Сталин“, „Да живее Вълко Червенков“,

голяма безкористност, а в някои случаи и с рядка самоогверженост.

Както споменах и по-горе, училището, откъдето ние черпим солидни знания за нашата работа, е великата съветска кинематография. За наше най-голямо щастие в помощ на нашата отговорна задача ние имаме в средата си няколко съветски другари, изпратени от братската съветска кинематография. Това бяха другарите: Анатолий Николаевич Иванов — специалист по грима, чиято работа е тясно свързана с операторската работа. За пръв път у нас ние имаме грим от таква високо качество само благодарение на др. А. Н. Иванов. Тон-инженерът Бабий ни оказа много голяма помощ при окончателното смесване и

„Да живее Матиаш Ракоши“ са превърнали тържеството на откриването на Седмицата на българския филм в НР Унгария в голям празник на унгарско-българската дружба.

Дълго преди откриването на седмицата братската унгарска кинематография е извършила огромна подготвителна работа, за да заинтересува унгарските трудещи се с българския филм. В афиши и плакати, в специални либрета и хвърчащи листове унгарският зритель е бил осветлен предварително за развитието на нашата млада държавна кинематография, за съдържанието на филмите „Тревога“, „Утро над Родината“, „Иван Сусанин“, „Данка“, „Бойният път“ и някои късометражни филми, като „Ликът на предателите“, „Ценно наследство“ и др. Киноактивите са извършили също прекрасна, примерна пропаганда сред зрители. И навсякъде, в Буда Пеща, Дебрецин, Капошвар, Сегед, Пейч, Сталиноварош, седмицата е минала като голямо културно тържество, нашите филми са били масово посещавани от трудещите се. Премиерните представления са били откривани с речи от председателите на местните народни съвети.

Филмът „Тревога“ е направил много силно впечатление. За него кинокритиката пише: „Тревога“ е отлична творба. Неговата режисура е плод на отличната работа на Захари Жандов. Филмът изобразява легендарната съпротива на българския народ срещу фашизма... Дълго се помнят неговите сцени... Той е достоен за Карловарската награда „Борба за свобода“. За филма „Утро над Родината“ се пише: „От всеки кадър на филма просто пламти онзи ентусиазъм, с който българската димитровска младеж следва повика на Партията... Филмът има смела тема, интересен и красив сюжет... Показва прекрасното зорояване на социализма в България, блестящите лъчи и предвесници на които са младежите от нов тип — героите на филма.“ С голям успех са минали и филмите „Данка“ и „Бойният път“. Филмът „Бойният път“ е предизвикал възторзи, при които нашата делегация е видяла колко голяма е любовта на унгарските трудещи се към безсмъртния Георги Димитров.

Седмицата на българския филм в НР Унгария е протекъл с жив интерес на унгарските трудещи се към социалистическото развитие на нашата страна. Нашата делегация е била навсякъде посрещната с внимание и с тържествен израз на братска любов и дружба. На пресконференции и срещи нашата делегация е разменила опит с унгарските киноработници. В Сталиноварош — социалистическия град на унгарската народна младеж, тя е имала интересни срещи с работниците — строители на новия унгарски живот.

И унгарската кинематография като нашата получава творческа помощ от съветските кинотворци. Видният съветски кинорежисьор Вс. Пудовкин е оказал неоценима помощ на унгарските киноработници. По пътя на съветското киноизкуство, зинаги в активна борба за мир и социализъм, вдъхновявана от Партията на унгарските трудещи се, унгарската кинематография върви уверено напред.

За новото унгарско киноизкуство световно известният съветски кинорежисьор Вс. Пудовкин казва в един свой доклад: „Унгарското киноиз-

оформяване на музика и говор. Особено ценна и всеотдайна бе помощта от другаря Сергей Дмитриевич Василев — народен артист на СССР — режисьор-постановчик, познат у нас със своя филм „Чапаев“. За другаря Василев няма тайна в никой отрасъл на филмовото изкуство. Притежаващ огромна обща култура, богат опит като режисьор-постановчик, бил монтажист цели 15 години, с непогрешимо око за изобразителна кадрова композиция, той оказва наистина неоценима помощ на целия творчески колектив.

Всеки от нас, който е бил в по-близък контакт с него, ще носи завинаги в съзнанието си ценните напътствия и съвети, които той ни даваше при всеки случай.

СЕДМИЦА НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ В УНГАРИЯ

куство върви уверено напред... защото се обръща към теми, които се намират в непосредствена връзка с живота на народа, на страната... Новите сценарии на унгарските писатели, като „Бем и Петьофи“, „Огнени хора“, „Бойно кръщение“ свидетелствуват за това.“ По-нататък, като разглежда въпроса за осъществителите на филма — писател, режисьорски колектив и актьор, — Вс. Пудовкин обръща сериозно внимание на работата на режисьора. Той припомня изказването на другаря Сталин по случай петнадесет годишнината на съветската кинематография за киното като огромна, неоченима сила в ръцете на съветската власт и за задължението на съветските киноработници да проникнат в нови области на кинематографията, за да могат чрез киното да възпитават и организират масите, да повишават техния културен уровень. Това изказване на другаря Сталин според Пудовкин съдържа обобщена и съгласна цялата същност на творческите задачи за всяка прогресивна кинематография. И той подкрепя това с пример: „Поведението на такъв режисьор като например Фридеш Бан в това отношение е достойно не само за уважение и висока оценка, но то е достойно да служи за пример... Той поставя „Педя земя“, „Освободена земя“ и сега работи над трети филм, посветен на селския въпрос. В това придвижване напред аз виждам твърдата и целеустремена решимост на Бан да доведе до край започнатото дело. В неговото режисьорско поведение виждам твърде реално придвижване на унгарската кинематография напред.“

Тези установки и съвети на Вс. Пудовкин, насочени към унгарските киноработници, са особено ценни и за нас. И нашата делегация конкретно е могла да види техните полезни последиствия в унгарската кинематография. С особено чувство на признателност унгарските киноработници припомнят и при тяхното гостуване у нас следните указания на Вс. Пудовкин върху режисьорското и актьорско майсторство: „Режисьорът — казва Пудовкин, трябва да проникне в живота. За да може да успее да свърши добра работа, той трябва да поддържа непрекъснато дружеска връзка с работниците по предприятията, с трудещите се селяни... Човека в неговата истинска същност може да покаже само художественият филм... Да се покаже новото в човека — това е централната задача. А това е непосредствено свързано с разбирането на бъдещето. Затова без разбиране, без виждане на бъдещето не съществува художник... Художникът е длъжен да показва и трудностите, и лошото, остатъците от миналото, но да показва борбата против всичко това в нейната динамика. Това знание е задължително за всеки писател, за всеки режисьор, за всеки артист.“ Този съветски опит, предаден от Вс. Пудовкин на унгарските киноработници, е бил предмет на редица срещи на нашата делегация през нейното гостуване в НР Унгария.

Седмичата на българския филм в НР Унгария показва, че и унгарската, и нашата кинематография ще се развиват успешно, ако се учат от съветския опит и в братско сътрудничество изпълняват своя дълг към народите си, дългът да създават киноизкуство, което да бъде мощно оръжие в борбата за мир и социализъм. Тази седмица беше ярка манифестация на дружбата на нашите братски народи и за вечната им и ненарушима дружба с великия Съветски съюз,

Трябва обаче да пожелаем при подобни случаи представителите на нашата кинематография да споделят в нашия кинопечат и в срещи с нашите киноработници опита, който са добили, да го разкажат и предадат за практическо използване.

Унгарската кинематография, която разполага с по-голяма техническа база, с добри режисьори и особено добри киноактьори, които ние виждаме от нейните филми у нас, има с какво да обогати нашите киноработници. Ние имаме и общи задачи, и общи постижения. Имаме и общи нужди, между които най-крещяща е нуждата от литературни сценарии за производство на филми. С тези и с редица други въпроси ние се запознахме в срещите с унгарската филмова делегация у нас. По пътя на културната спогодба между двете страни ние ще имаме възможност и в бъдеще да осъществяваме братското сътрудничество на нашите кинематографии, което през първата седмица на българския филм в Унгария намери израз в радостта на унгарските трудещи се от нашите филми,

Октомври. Шест часа сутринта. Граничният пункт Епископия. Само няколко минути ни делат от момента, когато влакът ще навлезе в унгарска земя. В ясното октомврийско утро двойната железопътна линия се губи далеч в безкрая.

На изток слънцето запалва вече огъня на новия ден. Утринната мъгла полека се изтегля от унгарската пуста. В този момент влакът непушна румънската земя и навлезе в Народна република Унгария.

От Епископия до Будапеща се пътува четири часа. През това време влакът се пълни с работници и служачи, които работят в заводите и учрежденията на големия град. Ранобудните посетители са любопитни да узнаят какви сме.

На нашия отговор „българ“ те веднага допльват „Димитров“ и се усмихват дружески. Само далеч от родината човек може да се почувствува истински горд, когато разбере колко е популярен навсякъде нашият незабравим учител и вожд Георги Димитров.

И, разбира се, веднага започват разговори — на руски, на немски. Унесени в разговорите, изведнъж прозрителният писък на локомотивната сирена ни сепва. Поглед през прозореча и... на синия фон в далечината като огромни водни кули димят кумините на фабриките и заводите в Будапеща. Сърцето на Унгарската народна република диша и живее.

Унгарските другари ни показаха завода за велосипеди и мотоциклети „Чепел“, огромния машиностроителен завод, текстилния комбинат, фабриките на леката промишленост и т. н.

Малка спирка. Последният семафор дава път. Ние сме нетърпеливи. Пет минути... две... една минута. Късо изсвирване, и голямото тяло на влака бавно се вмъква в просторната гара. Ние сме в Будапеща.

20 часа. Кино „Урания“. Проектира се новият унгарски филм „Земелвайс“. Този филм у нас се играе под заглавието „Спасителят на майките“. В красивия кинотеатър, които по вътрешна архитектура напомня много на прочутия унгарски парламент, е тихо. Салонът полека се пълни със зрители. Отвреме-навреме се чува гласът на продавача: „Щерец“, „Моля, перец!“ Това са малки гевречета. И ето, още не започнал филмът, на екрана се явяват първите реклами: за електрическите крушки „Тунгсрам“, за универсалните магазини и изведнъж голям надпис: „Седмица на българския филм“, 23—29 октомври. През тази седмица ще се проектират филмите: „Тревога“, „Калин Орелът“, „Утро над Родината“ и някои късометражни филми. Ръкопляскания. Явяват се епизоди от тези филми. В такъв момент, когато никой от залата не знае, че тук има представители от България, ти чувствуваш как в нашия общ път на борбата за мир и социализъм ние сме станали много близки, братя един за друг.

19-ти октомври. Разглеждаме Будапеща. Вървим по новопостроения мост „Сталин“. По време на обсадата на града през Втората световна война хитлеристките пълчища вдигнаха всички мостове на Дунава, които свързваха новата със старата част на града. След свалянето на фашисткия режим на Хорти за пет години мостовете са напълно възстановени.

На хълма „Гелерт“ унгарският народ издигна величествен паметник на свободата в знак на вечна признателност към непобедимата Съветска армия — освободителка на народите от фашизма.

Преминуваме моста, отправяме се към центъра на града. Още от първия завой погледът се спира на огромен плакат с надпис „Седмица на българския филм“. По диагонален платното е прорязано с трикопър, а в левия ъгъл е нарисувана красива българска девойка в национална носия.

Вляво и вдясно от плаката са поместени афиши за българските филми, които ще бъдат прожектирани през седмичата. Тези афиши са разлепени навсякъде из Будапеща: по заводи, културни институти, учреждения. Едновременно с провеждането на седмичата в една от художествените галерии се открива изложба, посветена на живота и делото на безсмъртния Димитров.

... В почивния дом на стахановците, който се намира в планината „Матра“, се случи следното. В разговор с първите хора на унгарската република ние бяхме изумени от големите познания, които те имат за нашия непрежалим вожд. В подробности те ни разказаха за Лайпцигския процес, за мъжествения подвиг на Георги Димитров.

Ние разговаряхме с Шандор Грайнер — рационализатор и технически директор на машиностроителния завод в Будапеща; с Иван Холмази — най-добрия железопътен работник в страната; с Ласло Обеловски — най-добрия работен работник на Унгарската народна република; с Карол Ковач — рационализатор в текстилния комбинат в Будапеща, и др.

Шандор Грайнер, които е бил 25 години в Съветския съюз, познава отблизо живота на Георги Димитров. Той помни добре Лайпциг — 1933 година, и завръщането на Димитров в Москва. Той и сега следи отблизо развитието на нашата страна.

Преди да се върнем в Будапеща, във фойето на почивния дом ние разговаряхме с нашите скъпи познати. Почти всичките са гледали филма „Тревога“.

— Честна дума, другари, от този филм ние разбрахме и научихме много за борбата и на вашия народ против фашизма. Както вие, така и ние се учим непрекъснато от опита на съветските другари — говори Грайнер.

— А, знаете ли — обажда се др. Ковач, — ние трябва да се борим така, че да не допуснем такива картини на бомбардировки, каквито видяхме във вашия филм „Тревога“ и каквито ние изживяхме през войната в Будапеща. Ние трябва да се борим за мира така, че нашият живот винаги да е хубав и светъл. Когато се върнете в България, поздравете другарите от филма и им кажете, че ние се радваме на вашите успехи...

В навечерието на откриването на Седмичата на българския филм във вестник „Сабатнеп“ орган на Унгарската партия на трудещите се, се появи съобщение: „От България е пристигнала филмова делегация във връзка с провеждането на Седмичата на българския филм.“ В Будапеща бяха пристигнали: др. Страшимир Рашев — подпредседател на Комитета за кинематография, и артистът Любен Кабакчиев — изпълнител на главната роля във филма „Утро над Родината“. И в следващите дни до откриването на седмичата в почти всички централни вестници имаше материали за нашето ново филмово изкуство със снимки из филмите „Тревога“, „Калин Орелът“ и „Утро над Родината“.

На ул. „Ракоци“ се намира един от най-хубавите кинотеатри „Пушкин“. Тук се проектира филмът „Тревога“. Всеки ден киното се посещава от хиляди зрители.

Една вечер ние минавахме покрай киното. Пред картините имаше двама младежи, които тихо разговаряха:

— Знаеш ли, поздравил съм филма.

— Дано можем да намерим билети, още тази вечер ще отидем да го гледаме... — отговори другият младеж.

Веднага се разприказвахме. Оказа се, че тези младежи са студенти — българи от Държавната политехника в Будапеща. Казаха ни също, че преди два дни са пристигнали български работници на специализация в някои будапещенски машиностроителни заводи. След малко и те щели да пристигнат тук, за да гледат филма. Ма-

БЕЛЕЖКИ ПО РАБОТАТА НАД СЦЕНАРИЯ

В уводната статия на „Правда“ от 4 септември 1951 г. „Да повишаваме уредна на съветското киноизкуство“ се казва: „Достиженията на съветското киноизкуство биха били още по-значителни, ако съвременната действителност намираще в неговите произведения по-пълно и по-дълбоко отражение. Нашето кино все още е дълг пред зрителя. Много страни на живота не са осветени в киноизкуството или са изброени схематично, бледо.“

За нашето младо киноизкуство тези думи имат още по-голямо значение, защото те сочат пътя, по който и ние трябва да вървим, и подчертават с марксистко-ленинския принципност трудностите, които стоят пред нашата кинематография в много по-големи размери. Указанията, дадени от страниците на „Правда“ по въпросите на драматургията и киното, ще помогнат и на нас да създадем една дълбоко идейна и високохудожествена родна, българска кинематография.

Нов, повратен пункт преживява съветската драматургия, а заедно и с нея и кинодраматургията и това не е случайно. Пред нас е постановлението на ЦК на КПСС за свикване на 5 октомври 1952 г. редовния XIX конгрес на ВКП(б), пред нас са директивите на конгреса по петия петилетен план за развитието на СССР и текстът на бъдещия изменен устав на Комунистическата партия на Съветския съюз. Няма такова произведение на изкуството, няма такъв роман или кинолента, които да възбудят така дълбоко милионите прости хора на земята, както тези партийни документи, които чертаят зримите контури на това общество, за което са се борили и мечтали първите хора на човечеството. От тези исторически документи освен невиджания подем на материалната и духовна култура пред нас израства и новият човек на комунистическото утре.

За този човек, за неговото изграждане се бори Партията на Ленин и Сталин. Да го възпита в духа на комунизма е почетна и отговорна задача на съветското изкуство в това число и на киноизкуството.

Пред съветските кинотворци стои голяма задача да виждат и върно да отразяват развитието на живота, да разкриват неговите противоречия, които се изразяват в борбата на новото със старото. В тази борба трябва да бъде разкрита всепобеждащата сила на новото, да се отстоява и подкрепя това ново, да бъде то облечено в ярка художествена форма, обрисувано с цялата му жизнена конфликтност и да бъде издигнато тогава като пример за милионите. Чрез това ново изкуството трябва да възпитава у хората най-добрите черти на строители на комунизма.

Затова и „Правда“ в статията си „Да преодолеем изоставането в областта на драматургията“ по повод „неправилното разбиране от драматур-

зите и критиците на някои въпроси от теорията и практиката на социалистическия реализъм и на първо място на въпроса за конфликта като основа на драматическото произведение“ пише: „... за художника няма по-голям грях от това, да се бои от жизнената правда, да се отклонява от изобразяването на жизнените противоречия. Правдивост при отражението на живота, това е първата заповед на изкуството на социалистическия реализъм.“

Пред българското народно киноизкуство също стои голямата и почетна задача да помага на нашия народ в изграждането основите на социализма, да възпитава нашите трудещи се и особено младежта по примера на героичните дела на съветските хора.

Правдивост, смело решаване на жизнените конфликти, разкриване всепобеждащата сила на новото и борба за изкореняване остатъците от буржоазното минало в съзнанието на хората, това са актуалните и главни задачи и на българската кинодраматургия.

Сред нас все още живее и действа недоубитият класов враг, по нашите граници пълзят наемниците на империализма — всичко това дава богат материал и изключителни драматургически възможности на нашето кино в борбата му против народните врагове.

Наградите, които получи нашето младо киноизкуство на международните кинофестивали в Карлови Вари — Чехословакия, през 1951 и 1952 г., показват, че ние правилно сме се насочили по пътя на съветското кино, но това не са лаври, на които можем да почиваме, това е едва началото, нужни са още много творчески усилия и неуморна работа за усвояването на метода на социалистическия реализъм, за завоюването на нови, още по-големи успехи.

*

Решаваща предпоставка за създаването на хубав филм е пълноценният и художествено завършен сценарий. След като съветската кинематография израсна на основите на висококачествената кинодраматургия, вече е безпредметно да се спори дали сценарият е литература в истинския смисъл на думата или не е. Но все още се намират у нас автори, които на практика проявяват крайно пренебрежение към този важен род литература. Тези автори обикновено смятат разказите или драмите, които пишат, за свое „главно“ творчество, а към киносценария се отнасят като към нещо „второстепенно“. Оттук следва повърхностното отношение и при промишлянето на главните идейни и сюжетни линии на сценария, и при подбор на жизнения материал, и при непосредствената работа по художественото възплъщаване. Такива автори, често дълбоко погрешно, смятат сценария, който пишат, само като литературен материал за бъдещия филм, който в ръцете на режисьора ще претърпи множество преправки.

У други автори съществува неоправданий страх пред особеностите на киносценария като художествено произведение, написано с цел да бъде реализирано със средствата на кинематографията. Такъв страх е толкова неоснователен, колкото е неуместно и всякакво спекулиране с естетско-формалистическото плахило — „специфика на киното“. Кинодраматургът пише за киното и следователно особеностите на сценария, като ограничен обем, ясно кинематографическо виждане, понятие за строежа на кинопроизведението и някои други, са характерни и задължителни черти на драматургията на киното, но те не са стена за автора от другите родове литература. Всички особености на киносценария лесно могат да се усвоят, особено от опитния писател и драматург, нужно е само сериозно отношение към работата над сценария и задълбочено изучаване на съветския теоретически и практически опит. Някога в Съветския съюз бяха намерили

място формалистическите теории на „монтажа“ на „емоционалния“ сценарий и други, които всъщност отхвърляха киносценария, свеждаха го до някакъв „шифър“ или го превръщаха в атракционен монтаж. В нашата кинематография някои стари кинематографисти-заятчии и досега плашат наивниците с разни технологически термини, като „швенкове“, „айншнители“, „преливания“ и други, които са съвсем ненужни за литературния сценарий.

За нас кинодраматургията е също така род литература, както са родове литература прозата, поезията, драмата, а киносценарият е такова произведение на литературата, каквито са романът, поемата, пиесата. Оттук и всички идейно-художествени изисквания, които са в сила за другите родове литература, са задължителни и за кинодраматургията. Следователно напразни са търсенията на някакви рецепти за писане на сценарий, тъй както няма рецепти за писането и на останалите произведения на литературата. Няма канони и за формата на писане на сценариите. Достатъчно е да хвърлим поглед върху съветските сценарии-образци, за да видим, че в едни от тях диалогът и ремарките се приближават до драмата, други са разгнати като истински прозаически произведения. Ние смятаме вторите за по-подходящи, даващи повече възможности за включване на втория план, на пейзажа, на звуковата и музикална страна на сценария — важни негови компоненти.

В резултат на всичко казано дотук смело можем да кажем, че главните особености на художествения сценарий не го отделят от литературата, а напротив, изискват от твореца пределно литературно майсторство, обогатяване на неговото творчество с неограничените възможности на киноизкуството — синтетическо изкуство, което органически включва в себе си литературата, театъра, живописа и музиката с техния многовековен опит.

Пределна краткост, емоционална наситеност, яркост на образите и действено звучене на диалога, пределна точност и ясност на изобразяемия конфликт са главните особеностите на киносценария, които са нужни, за да се предаде с максимална и художествена завършеност и сила идейната основа на кинопроизведението. Кой може след това да твърди, че пълно възплъщане на тези изисквания няма и в произведенията на Толстой, Чехов, Шолохов, Балзак, Хюард Фаст, Елин Пелин, Антон Страшимиров и др.? ... Значи, за да се научим да пишем сценарий, трябва да се научим да пишем с дълбочина и силата на класиците на литературата, трябва да се стремим да равняваме киносценария на техните произведения.

В нашето героическо време, богато с безброй прекрасни теми, за автора-кинодраматург не е трудно да се спере на важна и актуална тема. Друго е важно, авторът да залюби тази тема, да загорі от желание за работа и да мисли върху нея именно като за тема на *киносценарий*.

В този, така да се каже, „подготвителен“ период е много важно пълното изясняване на темата, идеята, главната сюжетна линия, скициране на образите и даже на отделни сцени и епизоди. В този етап на работа сценарната комисия със своя редакторски апарат трябва нашироко и задълбочено да обсъжда заедно с автора всички тези важни въпроси, да дава конкретна помощ. Всичко това в досегашната практика на сценарната комисия не намира място и често довежда до недоразумения при творческото възплъщаване на жизнения материал.

В този предварителен период на кристализиране на замисъла е нужно да се помисли и над жизнените перспективи на сценария. В нашето време на бурен строеж и невиджани трудови завоевания често явление е авторът да изоставя от развитието на самото явление, което той изобразява. За годините 1947—1949 например шеше да бъде навременен сценарий за бригадирското движение в Димитровград, но за годините 1950—1952 тази тема е вече остаряла. Затова освен значителността на идеята, сюжета, общественно-политическото звучене кинодраматургът не трябва да забравя, че той е длъжен винаги да гледа далече напред, в бъдещето, смело да показва това, което е още единично явление, но което от себе си представява път на новото, това ново, на което принадлежи бъдещето. Сценарият, изхождайки даже само от техническите срокове, нужни за осъществяването му като кинокартина, трябва да се пише с две години напред!

мар и непознати. ние се почувствувахме много близки и се разделихме като стари познати.

На другия ден — 25 октомври, ние отпътувахме за България. Във влака дълго разговарях за това, което сме видели в братска Унгария. По пътя разглеждахме и програмните книжки, които даваха ясна представа какво се играе в театрите, оперите и кината в Будапеща. В тази книжка дълго наблюдавахме и снимките от нашите филми. В гърдите ни напъваше чувство на гордост, че след освободителния 9 септември ние имаме вече с какво да се представим пред външния свят: нашето строителство, нашите нови хора — ударници и рационализатори — и нашата нова, социалистическа култура. По този път ни води нашата героична БКП начело с любимия Вълко Червенков при непрекъснатата и всекидневна помощ на братския Съветски съюз.

СВЕТΟΣЛАВ СТАТКОВ

Вечер на антититовския филм „Ликът на предателите“

В Клуба на културните дейци при КНИК бе уредена през ноември т. г. вечер на журналистите и филмовите дейци, посветена на филма „Ликът на предателите“, който на VII международен кинофестивал в Карлови Вари получи премията за публицистично-документален филм. Вечерта бе председателствувана от главния редактор на в. „Отечествен фронт“ др. Владимир Топенчаров.

Сценаристът др. Богомил Нонев изясни как се е родила идеята за сценария и какви са били ръководните начала за окончателното оформяване на филма. Прекарал продължително време като аташе по печата при българското посолство в Белград, авторът на сценария е имал непосредствена възможност да наблюдава отблизо положението в Югославия и резултатите от предателството на титовата шайка. Политическата основа на сценария — каза др. Богомил Нонев — е изградена върху установките в първата и втората резолюция на Коминформа, основните статии на в. „Правда“ и в. „За траен мир, за народна демокрация!“ за Югославия, решениите на Шестнадесетия пленум на ЦК на БКП, доклада на Георги Димитров пред Петия конгрес на Партията и доклада на другаря Вълко Червенков от 8 септември 1951 г. В своя доклад другарят Вълко Червенков направи дълбок анализ на положението в Югославия след предателството на титовци, ясно посочи накъде след пътят на изменната, „на животинския“ шовинизъм и лакейската служба на империализма“. Югославия днес е плячка в ръцете на американските милиардери, а югославските народи са обречени да тънат в нишета и да служат като пушечно месо за нова разбойническа война. Цяла Югославия е превърната от титовата шайка в полицейска тюрма от времето на крал Александър, превърната е във военна база на американските империалисти. Другарят Вълко Червенков посочи непрекъснатия растящата съпротива на югославските народи срещу предателската шайка на Тито.

Като смъква маската, под която предателите все още полагаха усилия да се крият, филмът трябваше да сочи убедително и техния неизбежен край, да укрепва вярата в справедливата борба на югославските народи срещу кървавите сатрапи.

„Основният сценарен въпрос — каза др. Богомил Нонев — това бе въпросът за жанровата физиономия на сценария. Някои другари, изхождайки от утвърдени драматургични форми, търсеха непременно тематичен и композиционен център. В общи линии такъв има. Това е темата за агресивната политика на титовци, която ще се разбие в мощната вълна на народната борба за мир. Но във филма има няколко композиционни центъра с оглед на това, че се разглеждат различни исторически и политически моменти. Необходимо бе в отделните монтажни фази, във всеки епизод да се изгради вътрешна драматургия, като тези епизоди бъдат обединени от основната идея на филма. Тази вътрешна драматургия бе потърсена по няколко начина: чрез създаване на ярки контрасти (например епизодът с бедственото положение на югославските народи и лукса, в който живеят титовци); чрез градиация на епизодите по емоционална сила; чрез ярки сравнения (случаят с показване на рекламата, която се върши в титовския печат за военната агресия в Корея, и показването на фактите, които стоят зад тая реклама: бомбардировки, убити майки, осиротели деца).“

Остро публицистичен характер на филма неговите създатели са се стремили да постигнат чрез допълването на документалните кадри с подходящи сатиричен текст, действувал непосредствено емоционално.

Режисьорът на филма др. Нюма Белогорски изясни процеса на екранизирането на сценария. Още от началото на работата върху сценария режисьорът и сценаристът са работили в творческо сътрудничество, което продължава до пълното завършване на филма. Изхождало се е от разбирането, от основното схващане, че на картината, дикторския текст и музиката трябва да се гледа като на равностойни компоненти. Операторите В. Шарланджиев и Г. Дуров са се справили успешно с трудната задача за раздвижването на мъртвата документален материал, а младият композитор Христо Тодоров е успял да даде музика, която не е илюстративна, а се влиита здраво в общата драматургична тъкан на филма.

След прожектирането на филма „Ликът на предателите“ културните дейци, които бяха изпълнили салона, изразиха с продължителни ръкопляскания благодарността си към кинодокументалистите, които създадоха още едно оръжие за разобличаването и разгрома на титофашистката шайка.

Все в този период на заявката авторът трябва да спре вниманието си и на големия исторически фон, който винаги трябва да бъде драматургически вплетен в тъканта на сценария, да не бъде само далечен фон, а да играе определяща роля в развитието на характерите и сюжета. Нагледни примери за това са филмите на М. Чиатурели, М. Ром, И. Савченко и други майстори на големите исторически обобщения в съветското кино. За младия автор тези обобщения често водят към разтягане и неяснота в сюжета и композицията и много творчески усилия са нужни, за да не се превърнат обобщенията в нещо „общо“, схематично. Съединяването на епоса и ярко изразеното драматургично начало е жизнено оправдано, тъй като в нашия нов живот съдбата на отделния човек е тясно свързана с колектива, спическият елемент неизбежно се влиита с всеки драматически конфликт.

За темата-идея Горки казва, че тя „се е породила в опита на автора, подсказва му се от живота“, това предполага богат авторски жизнен опит и дълбоко осмисляне на жизнения материал. Затова другият, много важен период в работата над киносценария е събирането на жизнения материал, запознаването с обстановката, с хората, с фактите, за които ще се пише. Може идеята да се е породила, преди авторът да замине да събира материал, може авторът да има богат жизнен опит от миналото, но пълноценен сценарий, истинско произведение на реалистическото изкуство, е възможен само въз основа на дълбоко изучаване на материала, на детайлно запознаване на място с всички страни на действителността, която ще бъде отразена в бъдещото кинопроизведение.

Дълбоко грешни онзи автор, който се надява само на стария си запас от жизнени впечатления. Нашият живот крачи с „кралмарковски стъпки“ и за да върви в крак с времето, кинодраматургът трябва да не жали дните и месеците, прекарани в събиране на жизнен материал, да не въздиша по дребните удобства, които е оставил. В процеса на работа над киносценария знанието на материалите ще даде здрава основа за написването на пълноценно художествено произведение, ще даде творческа свобода и увереност на автора. Авторът-киносценарист трябва да знае материала си най-добре от всички, с които ще работи при създаването на филма, свободно да борави с всички подробности, трябва да може аргументирано да защитава своя сценарий и своите авторски замисли пред всички инстанции.

Основният замисъл е изиснен, материалът е събран, времето на беглите наброски е минало и всичко това, вече оформено до голяма степен в съзнанието на автора, „изисква възпълнение в образи, възбужда в него призив към работа...“ (М. Горки).

И тук всеки писател пристъпва към писането на сценария по своему, и тук няма рецепти, но най-често на автора е нужен план, рисунък в черновка на бъдещата композиция, това е така нареченото либрето, което не бива да се пише само заради това, че се изисква от сценарната комисия, а за това, че е важен ориентир за бъдещата работа по написването на сценария. В либретото вече трябва ясно да са набелязани главните сюжетни линии, да се чувствава известна релефност на образите, да се получава впечатление от езика и стила на автора, да се вижда в цяло композицията на сценария.

Разбира се, самият процес на писането на сценария, композиционният строеж, сюжетът, образите претърпяват изменения по линията на тяхното задълбочаване, усъвършенствуване. В настоящите кратки белжски върху работата над киносценария ние се спираме само на главните фази на работа. При това пак повтаряме — канони и рецепти няма в творческия труд. Дори тези големи обобщени етапи на работата за разните автори са различни. Още по-индивидуален е творческият труд при писането на самия сценарий. За образната система в киносценария, за конфликта, за жанровите особености, за това, как тези компоненти разкриват идейното съдържание, са написани и могат да се напишат още много томове. Нашата задача е много по-скромна: с тази статия ние искаме само да посочим някои характерни особености при работата над сценария и още веднъж да подчертаем, че сценарият е равноправен род литература, че създаването на такова произведение на литературата е дело сложно и трудно, както е трудно и сложно създаването на всяко произведение на изкуството.

Още един въпрос, на който ние смятаме за необходимо да се спрем, е въпросът за езика на киносценария като важно художествено средство, чрез което се разкрива идейното съдържание, авторската мисъл и характерите на героите. На езика повечето от нашите автори, пишещи за кино, обръщат най-малко внимание, отнасят се небрежно към диалога и авторската реч.

Великият майстор на словото Максим Горки казва: „За да заслужи литературното произведение титлата художествено, необходимо е да му се даде съвършена литературна форма. Тази форма придава на разказа и романа прост, точен, ясен и пестелив език.“

Всички тези изисквания и именно тези — *прост, точен, ясен, пестелив* — се отнасят в най-голяма степен и за киносценария.

Когато се спираме на особеностите на езика, на диалозите и монологите в сценария, ние не превръщаме това в самоцел, ние и тук изхождаме от идейната основа, от разкриването на образната система на произведението. Най-често явление за повечето сценарии, минали през сценарната комисия, е натуралистическото, външно-речево правдоподобие, което прави езика на героите безжизнена фотография на градския или селския говор и всъщност погубва художествената изразителност, образността на езика. Друга грешка е липсата на индивидуализация в езика на героите. Когато се четат такъв сценарий, ясно се чувства, че вместо всеки отделен герой говори самият автор със своя еднообразен, субективен строй на речта и че той сам е втикал въстата на героите от отделни части от своята собствена реч. Всичко това воли към схематизъм, към безцветна или лъжлива патетическа реч вместо към жив, действителен диалог.

Овлаждането на образната сила на езика от кинодраматурга, това значи ярко и многостранно разкритие на новия герой на социалистическата епоха, значи създаване на пълнокръвен образ вместо обикновения рупор на авторските тезиси.

Сценарият със своя ограничен обем и особености като произведение, предназначено да бъде реализирано със средствата на кинематографа, изисква богат и чист език. Нужна е непрестанна борба против описателната, разплатата или фалшиво цветиста реч, борба за образен и индивидуализиран литературен език.

На такъв език трябва да се учим от класиците на литературата и съветската кинодраматургия. Добър пример в това отношение и първа лъстовичка за нашата драматургия въобще е талантливо написаният сценарий на Христо Ганев „Песен за човека“.

Успехът на Ганев не е случаен, той е резултат на сериозно и задълбочено отношение към материала, на добре овладяно умение да се пише с кинематографично виждане, да се работи над сценария като над пълноценно художествено произведение. Езикът на сценария е точен, поетически, образен, отговаря на вапцаровската революционна и поетическа сила, създава подходяща атмосфера за разкриването образа на Никола Йонков Вапцаров. Сполучливо е пресъздаден образът на поета-революционер, пламенния патриот-комунист, верния син на работническата класа, непоколебимия приятел на Съветския съюз. Правилно е разкрит и характерът на Вапцаровата поезия с нейното дълбоко народно звучене, с нейната патриотична и партийна насоченост. Оригинално е схваната и разкрита дълбоката хуманност, която пронизва творчеството на Вапцаров отначало докрай. Сценарият „Песен за човека“ е действително песен за революционера-поет Вапцаров, за когото най-висшето проявление на човешката същност е революционната борба, за когото званието комунист е най-висшето съдържание на понятието човек.

Сценарии като „Песен за човека“ от Христо Ганев и „Септемвриец“ от Анжел Вагенщайн показват, че и нашата млада кинодраматургия вече прави своите първи крачки по пътя на социалистическия реализъм. Редица наши изтъкнати писатели и драматурзи работят понастоящем над киносценарии за Ботев, Левски, над сценарии, възпяващи труда и творческите сили на нашия народ, неговата увереност в победата на мира и демокрацията в целия свят и ненавистта му към враговете на мирното строителство и социализма. Нека се надяваме, че нашите кинодраматурзи ще осигурят на нашата родна кинематография пълноценни и завършени киносценарии, които да бъдат здравата идейно-художествена основа на нашето правдиво, народно, социалистическо киноизкуство.

ТЕМА И ОБРАЗ В БИОГРАФИЧЕСКИЯ ФИЛМ

(Продължение от кн. 9 и край)

Попов ѝ подава увеличително стъкло. Раиса Алексеевна разглежда металическите топчета на резонатора. Между топчетата прескача малка искра.

— Да, мъничка искра. . .

— Да, да ! Искрата е мъничка, но каква велика и плодотворна сила се крие в нея ! (Попов се замисля) Странно е все пак, че такива крупни учени, като Херц, Риги, Лодж, смятат, че електромагнитните вълни не могат да получат никакво практическо приложение. Погрешно, дълбоко погрешно ! (Той развълнувано крачи из кабинета.) Силата, която засега не умеем да използваме, не значи още, че е безполезна. (Спира се пред Раиса Алексеевна. И сякаш мисли на глас, заключава.) Днес е трудно да се предвидят всички възможности за използването на тази нова сила. . . Но една област за приложение на електромагнитните вълни ми е ясна, съвършено ясна — предаване на сигнали на разстояние без проводници.

Отново се повтаря същият прием, същият „сух“ трясък на искрата“ вместо живото, интересно въвеждане в действието, отново героят *изказва* пред своя събеседник (в случая пред жена си) своето мнение за заблуденията на Херц, Риги и Лодж. И отново на зрителя става изведнъж съвършено ясно всичко онова, което следва по-нататък : на него не е вече тъй трудно „да предвиди всички възможности“ за използването на електромагнитните вълни.

У зрителя не е предизвикана никаква активна мисъл, емоция, никакво вълнение. Неговият интерес не е пробуден, той знае предварително, че по-нататък му предстои да бъде свидетел на това, как Попов действително ще изобрети телеграф без жици, Пржевалски ще се добере до Централна Азия и ще уточни въпроса с планинските хребети, Маклай ще докаже своята правота, а Жуковски ще разгадае тайната на крилото. . .

Това, че Попов е изобретил радиото, а Жуковски е създал формулата за подемна сила, е добре известно на нашия зритель и чрез простата констатация на тези факти той няма да може да бъде развълнуван.

За него е интересно да узнае как именно учените са постигнали поставената задача, да види реалния, пълен със страстна борба живот на видните хора, той може да се развълнува от жизнената значимост на техния научен труд, заедно с учените да се задълбочи в процеса на научното изследване, да премине трънливия път на познаване на истината, да изпита бурната радост от откритието — победа.

Но нека видим — може би именно така авторите решават научната тема по-нататък.

Не, сухата лекция по антропология, започната във въстъпителната част на сценария за Маклай, продължава и в следващите части. При това авторите „сгряват“ или както понякога се казва, „очовчават“ сухия материал.

Маклай пътува с океански параход за Нова Гвинея. Със същия параход пътува и Маргарита, девойка, на която Маклай се харесва и която впоследствие става негова жена.

Маклай я въвежда в течение на работата, запознава я с научната терминология, нагледно върху самата нея демонстрира антропометрически инструмент, след което пристъпва към сериозна лекция :

„ — На Вас вероятно са известни — казва той — онези физически особености, по които можем да различим типичния китаец от холандец, туземец от Австралия от африканския негр и т. н. Тези разлики преди всичко се отнасят до цвета на кожата, формата на косите, ръста, чертите на

лицето. . . Впрочем не мисля, че всичко това действително е интересно за Вас.

— Интересно е. („Упорито, но откровено“ отвърща Маргарита.)

— В такъв случай — казва Маклай — дайте ми отново чукачето. . . Нерядко два народа от една и съща раса — продължава той — могат да се отличават рязко един от друг по равнището на културата и да говорят на различни езици и, обратно, изроди от различни раси могат да бъдат съвсем близки по култура и да говорят на един език. . .

Маргарита стои пред Маклай и държи много смешно чукачето в ръце. Нейното мило, живо лице става все по-сериозно и замислено. . .

И как няма да стане !

. . . Маклай се разхожда с Маргарита по палубата, но не прекъсва лекцията си ; той продължава да ѝ я чете и в кают-компанията, където Маргарита се опитва да изсвири нещо на рояла ; лекцията продължава и в кухнята, където Маклай казва :

„ . . . Учените-полигенисти за разлика от моногенистите твърдят, че разните човешки раси водят своето начало от различни предци. Но. . .

Колко упорито принципиални са авторите в това сухо, външно, механическо решение на научната тема !

И разбирайки, че с такова решение не могат да издържат през целия филм, авторите прехвърлят вътрешната линия на сценария с научната тема върху отношенията на Маклай и Маргарита, форсират обяснението в любов (скромно, във от кадъра) и незабавно след това устройват на героя „жестока“ разлъка (Маклай напуска своята любима и заминава за Нова Гвинея).

Освен това авторите включват и „злодейската“ линия на „учения“-колонизатор Брандлер, който подкупва слугата на Маклай Томсън, и като поставят над главата на Маклай Дамоклев меч, те се мъчат по този начин да заставят зрителя да се вълнува от съдбата на учения.

След това сюжетът се развива изцяло по законите на приключенския жанр, а научната тема се появява само от време на време в цитати от дневника и в отделни реплики на Маклай.

По такъв начин за този сценарий е характерно механическото съчетаване на прийоми на художествения (приключенски) и научно-популярния кинематограф.

Примерно в същия план се развива научната тема и в сценария за Пржевалски.

Ние няма да се спираме на епизода с пътешествието по Усурийския край. Този епизод е изкуствено поставен и от гледна точка на решаването на темата малко убедителен. Той е характерен със същото механическо съчетаване на прийоми на художествения, научно-популярния и видов кинематограф.

След този епизод авторите се връщат към своята изходна позиция — към Географското дружество.

Отново е показан кабинетът на Семьонов. Семьонов казва, че Пржевалски е издържал с чест изпитанието. Шатило възразява. Избухва спор между учените дали имат или нямат основание да възложат на Пржевалски експедицията в Централна Азия. След един кадър се изяснява, че имат.

Отново е показан кабинетът на Семьонов. Втурва се Пржевалски, благодари на Семьонов и заявява, че има едно „малко дръзко намерение“ :

„ — Вие знаете добре как Хумболт представи пред света строежа на Централна Азия : гигантски

широки хребети един вид пресечени от меридианни хребети. Уважавам Хумболт като най-голям географ, но неговата схема е създадена само въз основа на теоретическа догадка. Съответствувала ли тя на природата ?“

И Пржевалски се отправя да сверява схемата на Хумболт с природата. Така се дава завръзката на второто пътешествие на Пржевалски.

И тази завръзка е направена все пак отвлячено, а патетиката на заповедта, която Пржевалски прочита на своите спътници („Нека не поощаваме нито сили нито здраве, нито живота си. ако това се наложи, за да изпълним нашата задача“), не призвуча от прозаическото звучене на предишната сцена, не прави завръзката нито жива, нито увлекателна, нито значителна.

Но как е осъществил своето „дръзко намерение“ великият пътешественик ? Как е проверил дали азиатските хребети минават надлъж или нашир ?

Отговори на тези въпроси зрителят получава в словесна форма от устата на Пржевалски, както и от неговите писма до Семьонов. В сценария няма епизоди, които биха показали как Пржевалски е направил това откритие, какъв труд, воля, характер и ум му е струвало това. Ние можем да съдим за това косвено, когато видим как в края на пътешествието измъченият, изпокусан и прашен Пржевалски се добира до Руската мисия в Пекин и чуем неговия разказ (пак разказ !) за това, че той е бил само на двадесет и пет превода от столицата на Тибет, почти до целта си, но му се наложило да се върне, тъй като на държавната казна доляляло за парите.

За този героичен поход по Монголия зрителят слуша и в следващата сцена, която става в Петербургския университет. Пржевалски разказва в своята лекция за извършеното пътешествие, за богатата флора и фауна, за трудностите, които е трябвало да преодоляват, за непроходимите планини и пустини, за ураганите, студовите, безводните, жестока горещина. . . Зрителят узнава и за намеренията на Пржевалски да отиде в Тибет.

„ — Може би там, в заоблачния непознат Тибет, лежи последната разгадка за строежа на висока Азия“ — казва Пржевалски.

Цялото действие съдържание, всички вълнуващи, непосредствено видими материали за научния подвиг се изнасят зад кадъра, а на екрана се дава само външният ход на събитията, информация за резултатите.

И пак както в сценария за Маклай, като не намират правилно решение за художествено показване конкретното съдържание на научния подвиг на учения, авторите прибегват към помощта на проверената „злодейска“ линия. По следите на Пржевалски върви английският агент — „ученият-ботаник“ Саймон. Тук се повтаря точно ситуацията с подкупения слуга, в даления случай с водача на Пржевалски. Тази странична линия се оказва основната ос, на която се държи цялото пътешествие на Пржевалски в Тибет през Китай.

За тази част от сценария също така е характерно съчетаването на кадри от видов филм с епизоди, създадени в духа на приключенския жанр. Наистина във филма има сцени, които великолепно са решени в духа на реалистичния художествен кинематограф. Такава е например сцената със спасяването на Егоров, срещата на кервана на Пржевалски с китайските селяни в храма, сцената с Егоров и китаеца Ху Шин на билото на Тибет, първата среща на Пржевалски с Роборовски и редица други отлични сцени. Но заслугата за създаването на такива сцени трябва да бъде приписана предимно на режисьора-постановчик. В сценария тон дава все пак „видовото“ начало, от което произтича картинността, външната, зрелищна натруфеност на филма.

Финалът на филма особено ярко изразява същността на авторското решение на целия филм.

След сцената на билото на Тибет, когато Пржевалски говори (пак говори !) за постигнатата цел и за това, „че строежът на Централна Азия е вече разкрит за човечеството“, е показана парадната стълба на Географското дружество. Пржевалски и спътниците му се изкачват по стълбата.

Звучи гласът на Семьонов :

— Наистина, огромен е трудът на този човек . . . (Пржевалски се изкачва нагоре. Гласът на Семьонов се повишава.)

— Просветена Русия приветствува завръщането в родината на славния руски пътешестве-

ник, почетен член на Руското географско дружество, почетен член на Руската академия на науките, почетен професор в Петербургския университет... (Пржевалски се изкачва още по-високо. Гласът продължава.)

— Почетния доктор по зоология на Московския университет, почетния член на географските дружества във Франция, Германия, Италия, Китай, Унгария, Австрия, Швеция...

Гърмят аплодисменти.

Пржевалски благодари на своите другари по експедиция.

Лицата на приятелите на Пржевалски.

„Погледът на Пржевалски е отправен в далечината.“

Повишен параден финал. Може би той би прозвучал силно, ако зрителят би видял във филма не само външната, резултатна страна на научния подвиг на Пржевалски, но и самата нейна същност, ако би упознал по-дълбоко личността на великия пътешественик, учен, патриот, ако би се запознал с това, как в реалната обстановка са се проявявали неговият характер, воля, страст, ум, ако би видял и почувствувал целия героизъм на неговия труд, който е преодолял на вид непреодолими препятствия.

Всичко това липсва във филма.

Нека видим сега как се развива научната тема в сценария за Попов, след като той изказва пред жена си мисълта за възможността да се предават електрически сигнали без проводници.

„Попов сяда на гранитната плоча на кел и се вглежда в морето. Кораби в Кронщадското пристанище. Покатерен на мачтата матрос енергично сигнализира с флагчета.“

Попов бавно спуска ръката си в джоба и изважда стъклена тръбичка, напълнена с металически пращец.

Той я държи с двата пръста на едната ръка, а с другата, почуква от време на време по тръбичката. Дълбок размисъл има в цялата му поза, на лицето.“

Попов обяснява на стария рибар смисъла на тази тръбичка:

„Електрическата искра възбужда около себе си особени, невидими вълни, които се разпространяват без всякакви проводници. Е, как... Ето, гледайте. — Попов взема малко камъче и го хвърля във водата, по водата бягат в кръг вълни. — Все по-широкос, по-надалеч, безкрай (?)... Ето с помощта на тези (?) невидими електромагнитни вълни е възможно да се отпращат електрически сигнали без проводници... Но само ако се научим да ги приемаме, и ето тук може би ще ни помогне тази тръбичка с металически пращец.“

Старикът протяга ръка към тръбичката-епр уветка:

— Позволете, излиза, че Вашата тръбичка... лови сигнали?

— Именно, именно — лови! — зарадвано отвръща Попов. — Вие по забележителен начин разбрахте всичко.“

След това изведнъж се показва готовият вече приемателен апарат. Остава само да се измери приспособлението, което автоматически да изтърсва металическия пращец в тръбичката.

В следващата сцена, наблюдавайки електрическия звънец, Попов открива и това.

Още в следващата сцена благодарение на случайно минаващата над апарата жица Попов и асистентът му Рибкин откриват и антената.

Всъщност апаратът е съвсем готов. Попов вече докладва за своето изобретение във физикохимическото дружество.

По такъв начин още към края на първата трета от сценария с научната тема фактически е ликвидирано.

По-нататък следва само нагледна илюстрация на изобретението, а също така схематично е изложена и историята за това, как чуждестранните фирми напразно се опитвали да „купят“ Попов, как Маркони „заимствувал“ схемата на Попов и как при поддръжката на Менделеев Попов отстоял своя приоритет.

Неочаквано в последните си девет страници сценарият енергично се устремява към съвършено нова, пропусната по-рано тема.

Появяват се редове за Руско-японската война, отбелязана с „Цушимската трагедия, с беззаветния героизъм на обикновените руски хора и жървавото предателство на генералите. Още по-явна, още по-очевидна стана престъпността на царизма... Настъпи 1905 година.“

След това идва сцената със свадата на Попов (становал директор на Електротехническия инсти-

тут) с жандармския ротмистър, който преследва студентите. Попов не го пуска в института. Студентите възторжено одобряват поведението на своя професор. Повикан при министъра на вътрешните работи, Попов решително отказва да изключи от института група студенти.

Всичко това се оказва за зрителя съвършено неочакван материал, тъй като до последните девет страници революционните настроения на Попов като че не са съществували, и зрителят внезапно се оказва лице срещу лице вече с резултатите на някаква скрита потенция.

Показателен е и финалът на филма.

В залата за конференции в университета се чете съобщението, че Попов единодушно е избран за председател на физическото отделение на руското физикохимическо дружество.

Гърмят аплодисменти.

Също както в картината „Пржевалски“ Попов се изкачва по стълбата. И също така се чува глас:

— Забележителните трудове на Александър Степанович Попов откриха нова, славна страница в историята на руската и световна наука...“

(Виж анотацията, точка: „внесъл своя принос...“)

Гласът продължава:

— Името на Александър Степанович Попов високо се почита като име на гениален изобретател на безжичния телеграф.“

Попов продължава да върви в коридора. Гласът се чува по-високо:

— За Александър Степанович Попов подвигът в науката винаги бе неделим от подвига в името на тържеството на правдата, свободата и справедливостта...“

Попов влиза.

Разгарящите се подобно на пламък аплодисменти обхващат цялата зала. И когато шумът затихва, Александър Степанович Попов започва да говори. Той говори тихо, задушевно:

— Приятелю мои! Учители и ученици мои!...

Всичко, което съм направил, е само начало...

(Гласът му звучи млад и звънък.) С велико бъдеще е народът, който през всички най-тежки изпитания запази гордостта и мъжеството си, любовознателността на мисълта и трудолюбието си!

На всеки от нас предстои да работи неуморно, за да приближим времето на народното щастие, за да поставим в служба на човека още неразкритите и неизползувани сили на природата!...

През целия си живот аз търсех ново средство за връзка между хората, но с течение на времето разбрах, че тази връзка ще бъде безсилна, ако не се опира на здравата и справедлива връзка между хората и самото устройство на човешкото общество! (Попов говори с необикновена вътрешна сила.) Само тази наука е жива и прекрасна, която крепи тази връзка. И ние с право можем да се гордеем, че нашата наука, науката на Русия, винаги е считала за свой пръв и свещен дълг служенето на народа. (Думите на Попов звучат като клетва.) Да отдадем всички наши сили и знания за благо на народа, за славата и щастията на нашата родина.

Гордото, възхорено лице на Попов.

Неговият изглед е устремен напред, в бъдещето.“

Всички мисли, съдържащи се в този цитат, са правилни и важни. Всъщност в него е изложено съдържанието на прекрасния сценарий за Попов — сценарий, който не бе написан.

Сумирайки приведените примери от сценарията на Маклай, Попов, Жуковски и Пржевалски, ние можем да установим, че във всички тези сценарии научната тема се решава всъщност отвлечено, сухо, формално и стандартно.

Вместо да разкрият жизнено важния смисъл на един или друг научен проблем, да покажат на зрителя процеса на научното познание „като арена на борба, където конкретният жив човек преодолява съпротивата на материала и традицията“, (М. Горки) и по този начин да включат научната тема в органическа връзка с целия образен строеж на бъдещия филм, авторите механически вмъкват в тъкната на художественото произведение научно-популярен материал, размесват разнородни елементи, без да умеят да получат тяхното единство.

Въпросът, разбира се, не е в това кинокартините за учени да представяват някакъв „синтез“ между художествения и научно-популярен филм. Всеки от тях познава действителността със свои средства и има тенденция да се развива и усъвършенствува за сметка на своите специфични особености.

Естествено авторите на научно-популярни филми, отчитайки огромния опит на художествения кинематограф, се стремят към образно изразяване на мисълта, към жив език, към разнообразие в композиционните решения, към точен сюжетен строеж. Но това не означава, че можем да отхвърляваме драматургическите прийоми на научно-популярния кинематограф с прийоми на драматургията в художествения филм.

Наличието на човешки характер, поставен в основата на сюжета, обуславя несъмнено принадлежността на филмите за учени към системата на художествения кинематограф, в чиито произведения се явява водещ образът на човека, пълнокръвният образ в неговата неповторима характерност, в многообразието на неговите индивидуални черти, в остротата на жизнените конфликти, в борбата и победите.

Как авторите на разглежданите сценарии разработват художествения образ?

Тук, както и в решенията на научната тема, могат да се открият признаци на схематизъм, декларативност, тежнение на авторите към повтарянето на един и същ рисунок.

Героят като правило се дава в изкуствена отвлеченост от условията на реалния живот. Неговият кръгзор е ограничен само в сферата на научните интереси, дори нещо повече — той е съсредоточен върху някакъв единствен локален научен проблем. В резултат вместо човек с богат и ярък духовен живот на екрана се появява тесен, скучен, ограничен специалист, който произвежда впечатление на човек, обхванат от натрапчива идея. Така едностранично се изобразява цялото поведение на героя, чертите на неговия характер, възгледите му за живота, отношението му към окръжаващите го хора, а всички действащи лица в сценария фактически изпълняват функцията на партньори по „научен“ диалог. Лишени от индивидуални характеристики, те се превръщат в условни придатъци към великите хора, унило приличащи си един на друг.

От това особено страдат близките на учените. Жените на героите от разните филми са излети в един калъп: всички те са кротки, беззаветно любещи другарки в живота, които с неспитижимо търпение изслушват научните пропозиции на своите велики мъже, а в паузите им донасят в лабораторните сандвичи и им напомнят, че е време да починат или да помислят за нещо житейско. Да приведем няколко примера.

„... Той работи. Очите му са възпалени. Тя се приближава към него. Нежно го прегръща.“

— Моят мил труженик. Вече е утро... — Да... да... — Време е труженикът да си почине.

— Аз, все едно, няма да заспя... Лорд Стенли твърди, че строежът на мозъчната кора при тъмнокожите е съвършено различен от този при белите.“

Това става сутринта след сватбата.

Следващата сцена изглежда така:

„... Той взема резонатора — прибор с две металически топчета, и го включва. На вратата се почуква.“

— Влезте! — казва той, без да се обръща. В стаята влиза тя.

— Може ли?

— ... ти?!

Той бързо се доближава до жена си.

— Колко хубаво... Сега ще ти покажа новите прибори...“

От третия сценарий за съжаление не можем да приведем подобен пример: авторите са лишили героя от близки.

В четвъртия сценарий героят има майка и сестра. Как се държи той в семейството?

„На масата са той, майката и сестрата. Той продължава: — Е, сега да поговорим за новия метод! Днес в кабинета ми имаше знаете ли, буря, някакво мощно течение. Гледах аз... и си мислех какво ли ще бъде, ако се създаде подобно течение по изкуствен път, ако се построи отворена от двете страни широка и дълга тръба и се пусне през нея въздух...“

Ние нарочно не поставихме фамилията имена на героите и ако не бяха техните специалности, по които не е трудно да се отгатне за кой сценарий става дума, то би могло да се помисли, че всички приведени сцени са написани от един автор за един и същ сценарий...“

Загубвайки живите човешки признаци, героят се превръща в условен знак. Този или онзи учен — човек с големи, разностранни жизнени интереси —

се свежда до такава ограниченост, че зрителят не вярва в него като в нещо реално.

Когато авторите изобразяват целеустремеността на мислите на героя като неестествено напрежение, а волевата насоченост като своего рода на-трапчива идея, тогава и научният подвиг се лишава от радостта на творчеството и изглежда като подвиг на страданието, чийто герой е достоен за мъченически венец.

Инерция на шампата, приличащи си ситуации, вяло повторение на изтъкани истини могат да се открият у някои автори и при изображението на окръжаващата среда. на приятелите на героя, на неговите сподвижници.

Почти във всички сценарии в различни варианти се среща задължителната групичка от ученици, студенти, приятели, поклонници на героя, които ходят по петите на своя кумир, благоговейт пред неговия талант, но сами по себе си „нямат образ“, не влизат органически в сюжета, в конфликта.

С шампа се отличават също така началото и края на сценарията.

С бронзов бюст започва „Жуковски“, с бюст завършва „Пржевалски“ и „Попов“.

Интересно е, че в по-късните варианти на сценариите героите обикновено се изтъкваха от своите бронзови или мраморни черупки и във финала гледаха живи в бъдещето.

Наистина тук пък те попадаха в примката на нова шампа.

С поглед, устремен в бъдещето, завършваше един вариант от сценария за Жуковски.

„С очи, изпълнени с вяра“, гледаше в далечината Маклай.

Така се държи и Попов: „неговият поглед е устремен напред, в бъдещето.“

Гледа в далечината и Пржевалски...

Този поглед в бъдещето е напълно понятен и закономерен. Жалко е само, че авторите предават така еднообразно връзката между великите дейци от нашето минало и съвременността преди всичко с помощта на замислени погледи или отделни пророчески афоризми. Това е явно недостатъчно.

Нашите учени, новатори, изобретатели с богат, многообразен духовен живот желята да видят своите предшественици живи, страстни, пълнокръвни, хора с широк творчески замах, с богат, многообразен духовен живот.

В разглежданите сценарии авторите характеризират крайно еднообразно и вяло философските, обществени и политически възгледи на учените. В това отношение героите са някак си нивелирани.

Всъщност реалният живот през тази епоха е възвдигнал напредничавите учени на всяка крачка в ожесточена философа, политическа и морална борба.

Очевидно и тук над авторите е тегнела в някакво свое нелепо отражение „теорията“ за безконфликтността. Някакви „правила за забранено и позволено“ са пречели на художниците свободно да подхождат към творчеството си.

В статията за изоставането на драматургията „Правда“ отбелязва, че „едностранното изобразяване само на производствено-техническата дейност на героите се явява като резултат от опростената представа за социалистически реализъм. Социалистическият реализъм изисква многогранност и пълнота на художественото изображение на живота в цялата негова сложност и преди всичко — богатство на духовния облик на човека.“

И макар тук да става дума за изобразяване на нашия съветски живот, тези думи се отнасят в пълен размер и към изобразяването на миналото.

Авторите на филми за учени от миналото, които изолираха своите герои от реалната животна борба, в обстановката на която се е развивала една или друга наука, грешеха против жизнената правда. Отделяйки основно внимание изключително на научните проблеми, авторите не-избежно достигнаха до това, че вместо биография на велики учени у тях се получаваха „биографии“ на отделни научни открития.

Органическото единство на художествено-биографическия филм се определя от образа на учения, чрез този образ зрителят познава всичко останало — и животрептящия смисъл на науката, и драматическия ход на процеса на научното изследване, и епохата.

Нарушаване на това единство разчупва жанра, стеснява мащабите на произведението, локализира голямата тема за науката в специфичен материал. В действителност прогресивната научна мисъл

Седмица на унгарския филм у нас

Здрава и сърдечна дружба свързва нашия народ с братския унгарски народ. Тази дружба се основава на старо приятелство, на съвместно пролята кръв в борбата срещу хитлеристките гребители през последната война, на еднаките интереси на двата народа и на общото им участие в лагера на мира, демокрацията и социализма начело с великия Съветски съюз.

За разширяването и задълбочаването на българо-унгарската дружба допринася много и киното. Обменяйки и гледайки взаимно филмите си, двата братски народа ще се упознават все по-пълно и ще стават все по-близки. Неотдавна в Унгария се проведе седмица на българския филм. Нашите филми са били посрещнати с радост и с одобрение от унгарския кинозрител.

Комитетът за кинематография у нас съвместно с Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина уреждат от 8 до 14 декември т. г. Седмица на унгарския филм. През тази седмица са програмирани да се прожектират в 74 селища и 81 кинотеатра унгарските филми „Освободена земя“, „Странна сватба“, „Колония под земята“, „Сватбата на Каталина“, „Ана Сабо“, „Чест и слава“, „Лудаш Мати“, „Роза Дери“, „Магнатът Мики“, „Хубав е животът с песен“, „Западна зона“, „С пълна пара“ и др. Ще се прожектират и премиерните филми „Спасителят на майките“ („Земелвайс“), „Бойно кръщение“, „Еркел“ и „Всички на пистата“.

За седмицата пристигна унгарска филмова делегация в състав: Янош Тарнок — ръководител на драматическия отдел при Министерството на народната култура в НР Унгария, Йожеф Киш — лауреат на Международната премия на мира за филма „Младостта на света“, художествен ръководител на производството на документални

филми, Ласло Банхиди — актьор от театъра при народната армия, изпълняващ ролята на Фуворощ Ол от филма „Бойно кръщение“, и Ласло Ревес — ръководител на външния отдел при Държавното филмово предприятие в НР Унгария.

В София Седмицата бе открита с тържествено събрание в кинотеатър „Република“, на което писателят Богомил Нонев — лауреат на Националната премия за мира, председател на Сценарната комисия при Комитета за кинематография изнесе доклад за унгарския филм. На публиката бе прожектиран документалният филм „На тях им е нужен мир“ и игралният филм „Еркел“.

На 11 декември бе проведена в ЦДЖ пресконференция, на която изнесе доклад др. Янош Тарнок

Тържествено откриване на Седмицата ще стане и в града на миньорите Димитрово с прожектиране на филма „Бойно кръщение“, получил през тази година в Карлови вари Наградата на труда.

Унгарската филмова делегация ще посети и градовете Пловдив, Димитровград, Сталин и Коларовград, където ще се срещне с публиката.

Седмицата на унгарския филм у нас е светъл културен празник. На нашия масов зрител се дава възможност да види на екрана отразен новият живот на свободна и възродена Унгария с нейните прекрасни трудови хора, да види тяхната борба за построяване на социализма, да почувствува презрението им към подпалвачите на нови войни — американско-английските империалисти.

Изобщо новите унгарски филми показват творческия разцвет на унгарската кинематография, която следва решително пътя на великото съветско киноизкуство.

в миналото, родена от напредничавите обществено-политически и философски идеи на своето време, си пробиваше път в ожесточена борба и никога не се затваряше само в своя собствен материал.

Напредничавите учени от миналото никога не смятаха, че науката съществува за науката и че нейното развитие върви по иманентни за нея закони — в това те се отличаваха от реакционните учени. Напредничавите учени от миналото смятаха, че науката съществува за живота и в това е тяхната прилика с нашето време.

Ето тази истина за връзката между науката и живота трябва да се изобразява.

Възможно е, че за широкото и по-пълно изобразяване на тази истина във филмите, посветени на учения, е пречело в известен размер тясното определение на жанра на такива произведения.

Определението „научно-художествен жанр“ (или „художествено-научен“, както казват понякога в зависимост от това, кое преобладава във филма — науката или „художеството“) според нашето мнение е съвсем условно.

Не може професията на героя да бъде жанров признак. Не можем да считаме за принадлежащи към някакъв „художествено-производствен“ жанр филми, герой на които се явява работникът, или към „художествено-колхозен“ жанр филмите, които разказват за колхозниците.

Изкуственото раздробяване на жанровете може само да забърка художниците, да стесни техните творчески замисли, да доведе до едностранно изобразяване на живота.

Зрителите могат да бъдат развълнувани живо само тогава, когато те възприемат творческия труд на учения, художника или инженера в широк жизнен контакт, в реални човешки връзки, а не в изкуствено ограничение.

Да се създаде киногография за велик учен само въз основа на неговата научна дейност е също тъй нелепо, както да се създаде изключително въз основа само на битови подробности от неговия живот.

Биографията на великия човек — това значи винаги пълен реален образ на неговия живот и да се откъсва човекът от учения или да се поддържа ученият чрез доза от „човешки елементи“ значи да заприличаме на алхимици и да фабрикуваме своего рода хомункулуси.

Първоосновен, първоначален поетически материал за изкуството се явява човекът в цялата пълнота на неговия живот, във всички негови обществени, политически, професионални, лични и всякакви други връзки, с всичките негови страсти, борба, поражения и победи.

Разглеждайки книгата на Кс. Полевой за Ломоносов, Белински пише:

„Умение да опоетизира своя предмет... млада достта на Ломоносов, постепенното развитие на неговия гений и съзнанието за своето призвание, животът в Германия, любовта, женитбата, бигството в Русия, първите успехи, борбата с невежеството — с една дума целият Ломоносов, целият негов живот е изобразен тъй просто, благородно, увлекателно, с такова въздушевление. Вие не четете компилиция, сбор от факти, а виждате жива и пълна картина, която, колкото се отива по-нататък, толкова по-силно приковава вашите очи. И не е могло да бъде иначе; цялата творба е проникната от идея и навсякъде както в общото, тъй и в най-дребните подробности вие виждате тази идея, а идеята е вътрешният живот на човека и гения...“

Цялата творба е проникната от истинска художественост, достойна за своя висок предмет. Ние вече казахме, че това не е нито роман, нито биография в точния смисъл на тези думи, но това е дело и на ума, и на фантазията, това е *поетическа биография*, която принадлежи и към наука, та, и към изкуството — род свършено нов, оригинален.“ (Подчертаното е от мене. — Ю. В.)

В този откъс са определени блестящо онези елементи, които често се предават на забвение от някои автори на биографически сценарии: поетизация на предмета, пълнота и увлекателност при изобразяване живота на великия човек, органическа идея, проникваща цялата творба и изразена като вътрешен живот на човека и гения... И накрая великолепният термин — *поетическа биография*, която принадлежи еднакво и на науката, и на изкуството — определение къде по-широко и по-точно, отколкото „научно-художествен“ жанр.

Струва ни се, че няма смисъл художниците да се затормозват с твърде тясно разбирами жанрови определения: това пречи на свободното изобразяване на живота. По-добре е да подходим към определяне на своите задачи по-широко, „по Белински“, за когото правдата на живота в изкуството стоеше по-високо от всичко.

По пътя на многогранното отразяване на живота, на възпяване в истински художествени образи неговата реална правда се създадоха най-добрите наши биографически произведения, които станаха класически, както например Чапаев. По този път ще утвърди своето бъдеще и разновидността на биографическите кинопроизведения — филмът за учения, във висока степен нужен и увлекателен, който дава прекрасни примери на живот и има огромно възпитателно значение за нашата младеж.

Из сп. „Искусство кино“, кн. 8 — 1952 г.

Превод на Ал. Т.

СЦЕНАРИЯТ „ПЕСЕН ЗА ЧОВЕКА“ ОТ ХРИСТО ГАНЕВ

Никола Вапцаров е най-високият връх, до който се издигна нашата пролетарско-революционна поезия след Христо Смирненски.

Като човек и творец той бе създаден и възпитан от нашата славна Благоевско-Димитровска партия. Черпещ от извора на народното творчество, той е по същината на поезията си дълбоко народен поет. Тъй както при Ботев и Смирненски около него ще шуми непрестанно венецът на безсмъртието.

Неговите песни възпитаваха и закаляваха партизанското поколение в дните на съпротивата срещу фашистката тирания, защото бяха песни на революционната борба и устрема. Те ще възпитават занапред редица строителни поколения, защото едновременно тези песни са и песни за труда.

С всичките си дела и с цялата си поезия Вапцаров се бореше за слънцето и въздуха за нашия народ — българо-съветската дружба. В нея той виждаше залога за освободението на родината ни от фашизма, основата, върху която ще се гради щастливото бъдеще на нашия народ.

Вапцаров знаеше, че войната се организира от банкери, крупници и съдружие, че за тях — злокобните златотърсачи — са нужни огромни реки човешка кръв, за да увеличават своите капитали. Затова със съзнанието на истински хуманист той въстава против войната — тази капанища за бликащата младост.

Ето такъв живее и ще живее Вапцаров в съзнанието на българския народ. Такъв именно възплътен в художествени образи на страниците на художествената литература, в живописа, скулптурата или на екрана желае да го види неговият народ

Колкото почетна, толкова и трудна е задачата по създаването на киносценарий за Вапцаров. Това се обуславя не само от факта, че сценарият е нов литературен жанр в нашата литература. По-важното тук е, че се касае до създаването на *първа биографичен* сценарий. Знаейки, че в нашата литература въобще няма написани истински художествени биографии на изтъкнати българи. Ето защо в този смисъл написването на биографичен сценарий за Вапцаров е в известна степен пионерско дело. Трябва да се добави при това, че у нас все още липсват удовлетворителни изследвания върху живота и делото на забележителния поет-комунист и заелият се с написването на художествено произведение на тая тема има да преодолява значителен мъчнотии както по справяне с данните на биографията, така и в методологично отношение. Още повече, че тук се касае до претворяване на една действителност, на която сме били съвременници, и това обстоятелство налага много сериозно, дълбоко и чутко отношение от страна на автора. Лесно може да се долови и най-малкият фалш в тази насока, защото работата не се отнася до исторически рамки, от които ни делят столетия, а до такива, в чиито обхват сме се намирали до преди 8 години.

Биографичният жанр си има своите характеристики и различия от останалите жанрове в литературата. Без да се спираме на тях, можем да изтъкнем един такъв момент като ограничаване в известен смисъл сфера на действие от страна на автора — сферата на дадената биография. Тук художествената измислица не играе оная роля, която ѝ се отрежда при другите литературни родове. С нея авторът може да подсили някои елементи от биографията, но не може да създава нови елементи, т. е. измислицата е в подчинено положение тук, докато другаде е равностоен компонент.

В нашия случай можем да отбележим още една особеност: че пресъздаваме образ на поет и поезията трябва да намери своето органично влияние в творението. Тя не може да бъде декор, тя е герой, който има свое място и свои функции.

Тези и редица други проблеми на биографичния жанр сочат на значителни трудности, които има да преодолява авторът, и на известна специфичност, с която той е длъжен да се съобразява.

Как Христо Ганев е решил задачата по създаване на киносценарий за Н. Й. Вапцаров? Трябва още в началото да отбележим, че Ганев е погледнал на задачата си творчески и отговорно. Той е имал пълното съзнание, че художественият образ на Вапцаров трябва, ако не да покрива, то да носи ония черти на характера на историческия герой, които основно определят представата на народа за него днес. Във всяка дума, ред, сцена или епизод на сценария личи голямата любов, която авторът пита към поезията и делото на Вапцаров. Без друго тази любов е необходима прелпоставка за създаване вълнуващо и емоционално произведение.

Необходимо е преди всичко да се изтъкне, че Христо Ганев е имал цялостна и правилна концепция. Той излиза от тази концепция, за да определи на кои страни на Вапцаровия образ трябва да се спре, какви основни теми се налагат за разрешение, кои са определящите фактори, които създадоха атмосферата, сред която живее и твори поетът.

Най-ярката изява на Вапцаров като комунист и поет става в годините на решителния отпор на нашия народ, на първо място на организирания в БКП и РМС патриот, срещу все по-развиващия се фашизъм. Това е периодът на навечерието на избухването на Втората световна война и периодът на самата война, особено в най-драматичната фаза на своя развой — времето на германо-съветската война. Този епохален двубой събужда всички патриотични сили в нашия народ, разраства се и добива всенароден размах движението за съпротива срещу хитлеристките палачи и техните български слуги. Дислокацията на обществените пластове е свършено дело. Две сили се изправят една срещу друга: силата на мракобесния фашизъм и силата на народа. По селищата на България се носят червените боеви лозунги на БКП. Барутът на революцията пламва все повече. Ето в каква гъста атмосфера диша Вапцаров. Той е свидетел на големия двубой, сам участва в него. Тук е една от темите, на която се спира Христо Ганев — темата на борбата. Неразделно от нея стои и темата на Партията и народа, които водят тая борба. Съветският съюз, Червената армия, другарят Сталин са надежда и упование на българските патриоти. Те свързват с тях своята вяра в бъдещето. Влизайки в бой, те чувствуват до рамото си рамото на съветския боец. Безкрайно скъп им е този боец, който поема на плещите си огромната тежест на борбата. Така темата за българо-съветската дружба е също разработена в сценария. И накрай борбата срещу фашизма се води в името на мира, на творческия труд, на човешкото щастие. Ганев разработва и тази тема. Разбира се, тук не става въпрос за някакво самостоятелно, разделено художествено решаване на горните теми. Не. Тяхното решаване идва чрез решаването на конкретната художествена задача на автора — постигане действено-героичен образ на Вапцаров. А художественият образ на Вапцаров не може да се дели от тия теми, така както е невъзможно да се отдели живият Вапцаров от борбата, в която загина, от Партията, която го създаде, от народа, за който се бори, от СССР, който го вдъхнови, от мира и социалистическото и комунистическото строителство, за които копня. И Ганев е постигнал свършено правилно, когато успоредно с централната си тема и неотделимо от нея решава горните теми.

Сценарият започва с една сцена в родната къща на поета в Банско. Над снежните ланити на Пирин, над високите мури, над синкавите езера се носи приказката на Елена Вапцарова — майката на поета, — приказка за твърдия българин Балканджи Йово. Бъдещият поет и революционер е запленил от страшната истина на робията и смутено запитва: „Мамо, всички царе ли са толкова лоши?“ Наистина, сполучливо начало! То разкрива няколко истини за Вапцаров: семейството, закъмването с народното героично творчество, патриотичния дух на възпитание, величе-

ствения пейзаж на Пирин, който той ще помни винаги и не един път ще възпява. По-нататък Христо Ганев тръгва от Военно-морското училище през мъчителните дни на безработицата, през фабриката в Кочериново, първата стачка, приемането в Партията, активното участие в „Соборевата“ акция, Годеч, нелегалната борба — до героичната смърт на поета. По тоя начин сюжетно-драматургичната постройка на сценария ляга върху най-важните, „върхови“ моменти от Вапцаровата биография. Това не ще рече, че авторът води своя герой от една среда в друга, без да се интересува от героите на тия среди. До края на сценария ние се срещаме с тези герои, те са свързани с „Моряка“ до неговия разстрел. Това по-скоро потвърждава правилната авторова теза за изкарване на преден план ония моменти от биографията, в които изявата на героя е най-релефна, най-ярка и въздействаща. Като върви последователно по тия моменти, Ганев получава възможност за постепенен разкриване у Вапцаров процеса на израстването, възмъжаването, оформяването на човека и поета. Характерен в това отношение е епизодът за първите часове в карцера на Морското училище, когато той за пръв път се сблъсква с действителността на фашизма:

„... Вапцаров нервно опипва с дългите си ръце стените на карцера. „Три големи крачки на дължина и две нашироко“ — измерва той. И колко е тъмно, колко е душно и влажно. И вратата заключена. В безсилната си ярост Вапцаров злобно я ритва и ударът прокънтява силно и неприятно. ... И след разговора с професионалния революционер Владо, той е позитивен.

Лицето му е спокойно, страшно спокойно, само голямото му чело се бръчка от време-навреме сурово и зло и черните му очи блескат **заканително**. А в карцера звучат бъдещите му стихове“.

Поетът Вапцаров е вече познат и обичан от работниците. Неговото революционно слово разбужда тяхното класово съзнание. За тунейците от буржоазията младият техник става опасен. Те се боят от поета. Ето една от няколкото сцени, в които Ганев описва търсенето на работа от безработния Никола.

— Специалист? — запитва го ясно и делово сух, елегантен блондин, който седи зад бюрото си с издадени напред гърди като кавалерист и гледа молива, който върти между пръстите си.

— Техник — отговаря също така делово Вапцаров.

— От колко години работите?
— Десет.
— Препоръчителни писма?
— Нямам.
— Уволняван?
— Да.
— Име? — запитва все така делово и хладно фабрикантът.

— Никола Вапцаров.

Едва сега блондинът трепва и вдига погледа си.

— Ах, значи Вие сте поетът Вапцаров.

Вапцаров мълчи.

Фабрикантът става:

— Извинете, господин Вапцаров. Аз по-лесно бих приел на работа десет стачници, отколкото един поет. — И като замълчава малко, добавя: — Още повече като вас.“

За съжаление в рамките на тези бележки не може да се помести следващата по-обширна сцена в кварталното читалище, където Вапцаров излиза да чете свои стихотворения. Струва ми се, че тук авторът е сполучил най-много. Ганев умело съпоставя отношението на капиталистите, от една страна, и отношението на народа, от друга, към поета. Този сценарий има кондензирано съдържание. Пред нашите очи Вапцаров расте и като характер, и като поет. Той е получил вече закалка в революционното движение, стоически понася такъв удар като смъртта на единствения си син. Нещо повече. Той заговарва за тоя удар на смъртта върху живота пак чрез поезията.

И в такъв тежък момент пулсира вярата му, вика утрешният ден, когато ще гради „завода на живота“.

Тая сцена не иде да ни покаже какъв забележителен импровизатор е Вапцаров. Тя подчертава нещо по-дълбоко — здравите корени, на които се крепи поетичното му творчество, здравата, непрекъсваща връзка с живота, с най-дълбоката правда на тоя живот, която комунистът Вапцаров може отчетливо да види и която поетът Вапцаров претворява забележително. В тая сцена изпъква умението на Христо Ганев да вплете пое-

зията в драматургическата тъкан. Тук поезията не е някакъв ярък шпик, пришит върху канавата на сюжета, а има своя функция — тя доуяснява, решава, обобщава.

Авторът на киносценария успешно разкрива образа на Вапцаров и в най-решителните дни от живота — дните на напрегнатата революционна борба, когато поетът гори от желание да помогне в борбата за разгромяването на фашизма. Дълбока емоционалност крият такива сцени като слушането по радиото речта на другаря Сталин, когато възхитеният Вапцаров, озарен от мъжествена смелост, произнася тържествено и уверено като клетва думите: „Не сте сами, другарю Сталин!“ С проникновено вникване е разкрита душата на поета при вида на настъпващата пролет: „Комунистите през всяка зима мислят за пролетта, която иде, за новата, щастлива слънчева пролет!“ Тая Вапцаровска вяра в живота, в бъдещето побеждава смъртта. В предсмъртните си минути той ясно съзна това и написа:

„Но в бурята ще бъдем пак със тебе,
народе мой, защото те обичаме.“

В най-непосредствена близост до Вапцаров в сценария са поставени Старикът и Владо, както и останалите комунисти — Павел, Сашка, Миле, Странджата. Старикът и Владо са представители на партийната гвардия. Непоколебимо мъжество, несломим оптимизъм в победата, трезвост, внимателно отношение към хората, скромност, партийно съзнание за отговорност — това са качества, които са присъщи на тая революционна гвардия. За разлика от варианта, печатан в списание „Септември“, кн. 1, 1952 г., в последната доработка на сценария Ганев включва Старика в действието много по-рано — по време на драматичната среща на Вапцаров с редактора на „Зора“ Тръпков. Намесата на Партията точно в този момент е повече от уместна. По-рано тая сцена завършваше малко безперспективно. Сега тая безперспективност е избягната и на нейно място е изтъкната грижата на Партията за човека. Във все по-разгръщата се борба ролята на Старика нараства постоянно. Неговата ръка е ръката на Партията, която твърдо и неуклонно направлява революционните сили. В сценария Старикът по повод на желанието на Вапцаров да се включи колкото се може по-скоро в двубоя с оръжие в ръка произнася следните думи: „На Партията е нужно твоето слово, а не твоите куршуми.“ Тия думи се преплитат с думите на другаря Червенков, казани за Вапцаров преди четири години по друг повод:

„Ако Никола Вапцаров беше изтръгнат в 1942 година от ръцете на фашистките злодеи, как би звучала сега неговата бойна лира, какъв знаменосец би имала нашата възходяща революционна поезия!“

Сценаристът отделя важно място на литературното окръжение на Вапцаров, като заедно с това разкрива правдиво състоянието на писателската общественост в тия напрегнати години. Тук са прогресивни писатели, които отстояваха демократичния фронт на културата, честни творци, които нямат сила да се опълчат открито срещу фашизма, и псевдотворци от рода на Бадевци. Досегът на Вапцаров с тая среда е непродължителен и поради активното му включване в нелегалната борба непостоянен. Но въпреки това е съществувал такъв досег. В сценария има само едно място, където виждаме поета в литературна среда — в ателието на художника Лесев, където се четат стиховете на Вапцаров, писани през дните на интернирането му в Годеч. Но тази сцена, важна и ключова за решението на писателското окръжение, е тезисно решена. Може би това не би изтъквало особено ярко, ако имаше други места, където Вапцаров да действа в такава среда. Но такива места няма. Авторът е избрал друг подход — той дава отношението на писателската общественост към Вапцаровата поезия и съдба не пряко, а като отражение, отзвук. Подобен начин на обрисоване, макар и оригинален, често пъти лишава от действителност.

Като значително достижение в сценария на Христо Ганев трябва да подчертаем свежия, образен и емоционален език, до какъвто може да се домогне само художник. Диалогът се отличава с естественост и непринуденост.

Сценарият „Песен за човека“ е много добра основа за биографично-героичен филм за Никола Йонков Вапцаров. Ганев може да бъде поздравен за този успех.

Бележка на редакцията: Статията на др. П. Матев печатане в порядък на обсъждане.

ИСТОРИЧЕСКО И СЪВРЕМЕНО

1

Когато Михаил Чиаурели се зае с постановката на филм, който да има за основа пиесата на Всеволод Вишневски, можеше да се случи съблъскването на двата отдавна определени, зрели художествени маниери да не даде желания резултат: и Вишневски, и Чиаурели вървяха в изкуството по свои, различни от другите пътища, всеки имаше своя собствена походка.

Обаче всички ние, зрителите на филма „Незабравимата 1919 година“, станаме свидетели на извънредно интересния факт, който заслужава специален подробен анализ от нашите изкуствоведи: два художествени маниера се допълниха един друг, като единият съвсем не се разтвори в другият напротив, маниерът на Всеволод Вишневски в още по-голяма степен изтъкна, подчерта особеностите на стилистиката на Михаил Чиаурели, тъй както и маниерът на Чиаурели позволи още повече да бъде изтъкната, подчертана и разкрита стилистиката на Вишневски. Това може без труд да се проилустрира чрез редица примери. Спомнете си, да кажем, сцената на вечеринката в салона на мадам Буткевич, паметна за всички читатели и зрители на пиесата на Вишневски.

По предложение на другаря Сталин, който е пристигнал в Петроград и организира отпор срещу белогвардейците и интервентите, работниците провеждат повсеместни обски в аристократическите квартали на града. В осветените със свещи и газеници частни къщи на чуждестранните посолства и консулства, в домовете, където живее „бившият“ Петроград, лелеещ мечтите за реставрация, бляса електричество. То озарява всички тези тъмни ъгли на Петроград, като предизвиква там уплаха, недоумение, объркване. И в салона на мадам Буткевич, в контраореволюционното гнездо, където се е събрала аристократическата утайка, вече предвкушава скорошна разправа над ненавистните на нея болшевики, внезапно пламва с всичките си свещи старинен полюлей. Гостите са в паника. Мадам Буткевич извиква: „Спокойствие, спокойствие! Ние празнуваме моя рожден ден. Миличка, свири.“ И за да даде пример на другите, тя танцува уанстеп с пратеника на генерал Родзянко подполковник Вадболски. След нея се въртят в нервически танц останалите.

Изкривени, подпухнали, изтъркани, напудрени физиономии на вътрешните белоемигранти, конвулсивни движения на танца — и в очите безкраен страх от възмездие.

Екранирайки този епизод от пиесата, кинорежисьорът не просто го е обогатил със средствата на кинематографа, но му е дал нова насока, разкрил го е по нов начин, като е вървял по своя път на художник, без да нарушава художествения маниер на Вишневски.

Епизодът на пиесата, запазил своята реалистична и сюжетна основа, се превръща в символическо обобщение, което озаглавява гибелта на стария свят.

Характерен в този смисъл е и друг епизод във филма. Работнически отряди вървят по булевардите край Нева. Изпълнявайки заповедта на Сталин, те отиват да обискрат буржоазните и аристократическите квартали. Те излизат на Сенатския площад, където някога са стоели полковете, изкарани от декабристите, вървят покрай паметника на основателя на Петроград — Петър Първи и Медният конник, изправил коня си на задните крака, гледа след тях — новите господари на града, със суров и учуден поглед. Те минават под арката на Генералния щаб, под същата омазана арка, от-

където през Октомври 1917 година червеногвардейците отиваха на шурм срещу Зимния дворец, на шурм срещу стария свят. Те пресичат Зимната канавка, навеки опоектизирана от гения на Пушкин...

Чиаурели монтира с тези картини кадрите, в които е изобразен Сталин, вървящ по булеварда край Нева.

Сталин крачи твърдо, уверено, той е съсредоточен, мълчи, погледът му е устремен към Петроград. В този епизод няма текст, но колко много сила, мисъл, развълнувано чувство има тук!

Съпоставянето на кадрите постига изключително голям смисъл, като показва образно на зрителя как идеите на Сталин се превръщат в непобедима и нескрушима сила. Пред нас изтъква изпълненият с духовно величие и сила портрет на вождя, с неговия пронизателен поглед, който разгадава всички хитроумни мащери на враговете на младата република, с неговото гениално умение да обърне хода на събитията с помощта на болшевишката организация, болшевишки план, неизменно опиращ се на масите, на тяхната беззаветна поддръжка.

А в действителност такъв епизод няма в пиесата. Няма, но би могло да има, защото на романтичното виждане на драматурга, на неговия стремеж към големи, епически обобщения е свойствено и родствено това, което е направил режисьорът в този епизод. И ми се струва, че образната система на пиесата на Вишневски, но не само на тази пиеса, а и на другите му произведения, посветени на Болшевишката партия, на отбраната на Петроград и Ленинград, се намира в родствени отношения с образния маниер на Чиаурели. Романтизмът, приповдигнатостта на Вишневски, съчетани с приповдигнатия, поетически маниер на Чиаурели, който се стреми към големи, изпълнени със символически смисъл епически обобщения, дадоха в резултат ново, по-високо художествено качество.

Същото може да се каже и за епизодите във филма, които разшифроват в сатирически образи подлостта и лицемерието на Версайлския дележ и неговите участници Уилсън, Клемансо и Лойд Джордж. Рамките на пиесата са разширени, във филма е показано онова, за което може да се разкаже само в произведение, предназначено за сцена. И това също така не нарушава стилистиката на сценария, изграден върху пиесата на Вишневски, защото и за Вишневски е типична тази любов към крупни политически обобщения, тази гневна страстност, насочена против лицемерието и фалша на империалистическите миротворци. Спомнете си историческите отстъпления в пиесите, в очерките, в статиите на Вишневски, тяхната публицистическа заостреност, насочеността на техните исторически и класови характеристики.

Тези епизоди от филма, построени върху фактически материали, почерпени от спомените, писмата и дневниците на империалистическите „миротворци“, организатори на похода на четиринадесетте държави, още повече разкриват епическата същност на филма, възпяващ борбата на героичния съветски народ, който отстоя своята независимост, на филма, възпяващ подвига на народа и подвига на вождовете на народа Ленин и Сталин.

2

Работата, разбира се, не е само в това, че двата художествени маниера се оказаха в родствени отношения помежду си. Това е извънредно важ-

но обстоятелство, но само то не би могло да доведе до тези резултати, които виждаме на екрана.

Работата се състои в общите идейно-художествени стремежи, които обединиха усилията на авторите на произведението, предадоха на произведението необходимите епически размах, като позволиха върху материала на един епизод от времената на отбраната на Петроград от интервентите и изменниците на отечеството да се отразят събитията от всемирно-историческо значение, които разтърсиха до основи цялата наша планета.

Особеностите на художествения стил в картините на Михаил Чиаурели, всички страни на неговото дарование — смело, дори дръзко решение на творческите проблеми, майсторско владение на всички краски на кинематографичната палитра, като се започне от играта на актьорите и се свърши с играта на светлината, висок полет на фантазията, накрай способност да вижда явленията, фактите, събитията от високи исторически позиции, всичко това изпъкна отчетливо и в новата му работа. Той е избрал свой път в изкуството и крачи по него напред, като открива, търси, експериментира. „Незабравимата 1919 година“ е епическо платно, в което грамадният мащаб на събитията не заслонява отделните събития на обикновените хора на революцията и тези съдби не изглеждат като песчинки, които безпомощно се въртят във вихъри, урагана, водовъртежа на световните катаклизми. Художникът показва, че именно тези редови хора правят историята, обръщат я, че те самите са господари на своята съдба, а не фатумът, който се явява главната сила в много исторически драми и трагедии от миналото.

В новото произведение звучи като величествен лейтмотив идеята за неразривното единство между вожд и народ. През цялата картина преминава образът на другаря Сталин, на когото Ленин поверява съдбата на Петроград. Както в „Клетва“, както и в „Падането на Берлин“ Сталин участва във всички дела на героичния народ, дори когато самият образ на Сталин отсъства от екрана. Това предава на картината още по-голяма сила: изпълнената енергия на Сталин като че се предава на героите, тя пронизва цялата картина.

И тук не можем да не напомним за едно твърде важно обстоятелство, което хвърля светлина върху закономерността на творческото сътрудничество между Вишневски и Чиаурели.

Прелистите стенограмите с речите на литературите на Първия всесоюзен конгрес на писателите в 1934 година — вие ще прочетете там блестящата, войнстваща реч на Всеволод Вишневски. Това е реч на художника-болшевик, комисар, балтиец

Най-забележителното в тази реч е това, че още тогава, в 1934 година, Вишневски призова всички писатели и на първо място лично себе си към пълнокръвно изобразяване на болшевишкия, пролетарския вожд, към изобразяване на титаните на революцията Ленин и Сталин.

Още през 1934 година Вишневски мечтаеше — мислено и на глас! — мечтаеше горещо и страстно за възплъвяването на тази велика тема. Той вървеше към нея с години, като натрупваше майсторство и опит, вървеше през обсадения Мадрид и обсадения Ленинград. В тия години той писа много и вдъхновено за вождовете на революцията в статиите и очерките, на своята пламенна публицистика. Това беше разпознаване в преддверието на голямата, крупната работа.

Писател „Незабравимата 1919 година“ се яви като резултат на дълги търсения, размишления, тя е най-зрялото произведение на писателя. Облечена в ясна, реалистична форма, освободена от стилистичните излишества, до известна степен свойствени на други негови по-ранни произведения, тази пиеса озари с нов смисъл далечните събития от 19-та година, приближи тези събития до днешния зритель.

Историческото стана съвременно.

Ето това, главното, съумя да види в пиесата на Всеволод Вишневски Михаил Чиаурели.

„А сега, другари — казва в последния епизод на филма Сталин, обкръжен от матроси, войници, работници, — обърнете всички оръжия и срещу врага!... Ще ги гоним от нашата земя без отход!...“

Облечените в бетон фортове на Кронщат, тези предни постове на червения, революционния Петроград, люлката на Октомврийската революция, насочват оръдията съгласно заповедта на Сталин.

Съгласно заповедта на Сталин издигат дулата на своите оръдия кулите на линейните кораби на Балтийската флота. И отново ние виждаме как идеята на Сталин се превръща в грозна материална сила, която ще помете всички, които биха се осмелили да посегнат върху мирния труд и мирния живот на гражданите на СССР, виждаме как волята на Сталин става воля на милионите.

Монолитни са в своите цели, в своите стремежи вождът на съветския народ и съветският народ — за това говори филмът на Чиаурели. Режи-сьорът не е направил кинематографско копие от пиесата на Вишневски, той е създал произведение, което живее в изкуството със свой самостоятелен живот. Едновременно с това пламенното дишане на драматурга се чувства в картината, в нейната словесна тъкан, в динамиката и избухливостта на епизодите, нанизани на една драматургическа ос.

И главното, историческият филм на Чиаурели е дълбоко съвременен. Тъй както е дълбоко съвременна пиесата на Вишневски.

Могат ли да бъдат съвременни историческият филм, историческата пиеса, историческият роман? — ще ме попитат някои, като прочетат тези редове. Според мен не само могат, но и трябва.

3

Истинското историческо произведение непременно се явява съвременно, ако това произведение е написано от художник, чувстващ не само времето, в което се разгръщат описаните от него събития, но и времето, в което художникът расте. Това съвсем не значи, че историята може да бъде представяна като по-добра или по-лоша, че тя може да бъде поправяна, украсявана или, обратно, чернена: историята, както е известно, си е история. Но това значи, че на събитията от историята художникът може и трябва да гледа не с очите на архивар, който се рови в праха на вековете и изкарва на бял свят едни или други може би интересни факти, а с живите, изпитателни, неравнодушни очи на съвременник.

Алексей Толстой в писмо, адресирано до наче-ващ автор, пише: „Силата на марксистското мислене е в това, че то разкрива пред нас правдата на историята и нейната дълбочина и осмисля историческите събития.“

Ето такава осмисляне на историята, на историческите събития е това, без което е невъзможно създаването на истинско историческо произведение, което да служи на нашите съвременници. на нашето съвременно общество. Някои нерядко бъркат такъв род осмисляне на историята с модернизирването на историческите факти, от което нито не се получава освен вулгарен социологизъм или лошо разбрана злободневност. Действително няма защо Степан Разин да говори за първоначалното натрупване. Няма защо да се владат в устата на героя думи, които при оная обстановка, при онези исторически условия той не е говорил, пък и не е могъл да говори. Няма защо този горой да бъде нъкичан с буколически украшения, да му се поставя вата, като по този начин се смекчават или съвсем се заличават ония противоречия, които са съществували у него, а и не е могло да не съществуват. Няма защо да се смесват събитията за угодата на тази лошо разбрана злободневност.

Но да се търси вътрешната връзка между историческите събития и съвременността, да се проследява закономерността на едни или други явления на историята, така или иначе отразени в съвременността, да се съпоставят фактите на историята и фактите на съвременността — това според мене е творчески дълг на всеки мислещ литератор, на всеки художник, който се е залолил с историческа тема.

Известно е, че има традиции и традиции. Има традиции благородни, пазени и обичани от прогресивното човечество. Но има традиции, които като мъртъв товар, като тежки гири тежат върху човечеството и му пречат да се движи напред. Творческият дълг на автора на историческото произведение е да възпее прогресивните традиции и,

обратно, да разкрие, да разобличи, да разголи цялата мерзост на реакционните традиции.

В „Литературная газета“ беше публикувана страшна снимка, препечатана от английския вестник „Дейли Уоркър“. Английски колониален войник държи в ръцете си отсечените глави на малайски патриоти — юноша и девойка.

Тази снимка е запечатала не само чудовищните нрави на съвременните английски колонизатори, но и традициите на английския империализъм, който столетия с огън и меч се разправя с другите народи, който е въздигнал в добродетел политиката на угнетяване, унищожаване, измама, вероломство, коварство.

Английската буржоазна историография, както и английското дворянско-буржоазно изкуство дълго време култивираха легендата за кротката и неземна леди Хамилтон и за нейния благороден, хуманен възлюблен адмирал Нелсон. Като изучавах историческите материали за моята пиеса „Флагът на адмирала“ и за сценария „Адмирал Ушаков“, мен ме поразиха безсрамият, с което всички буржоазни фалшификатори в науката и изкуството са замаскирали истинските ликови на Нелсон и леди Хамилтон. В светлината на тези документи леди Хамилтон се явява като жестока, кръвожадна садистка, която е участвувала в организиране инквизиции над арестуваните републиканци и пленените французи, Нелсон — свиреп колонизатор, който е презирал чуждата земя, чуждите обичаи и чуждите закони.

Тя, леди Хамилтон, „небесният ангел“, е искала от Нелсон незабавно да бъде извършена екзекуцията на престарелия адмирал на републиканската флота на Неапол Карачило да бъде извършена незабавно — Хамилтон бързала да замине за Палермо, но на нея се искало непременно да присъства при екзекуцията и да се наслади от гледката на обесения. Той, Нелсон, разкъсал на парчета протокола за капитулацията, разстрелял с картеч обзоржените пленници, потопявал в морето лодките с жени и деца.

Академикът Е. Тарле в своя талантлив труд „Адмирал Ушаков в Средиземно море“, като прави паралел между двамата водачи на флоти — Ушаков и Нелсон, справедливо отбелязва, че тази разправа на Нелсон над обзоржените, над жените и децата завинаги ще легне като черно петно върху биографията на водача на английската флота. Обаче опитайте се да откриете в пицните, със златни заглавия британски монографии, посветени на Нелсон, макар думица, макар далечен намек за неговата зловеща роля в неаполската кървава епопея от края на XVIII столетие!

Дълг на съветския художник е да възстанови подобен род историческа истина, защото тези кървави традиции на английския империализъм живеят и сега, упорито пазени и умножавани от управниците на съвременна Англия и Америка. Като изучавах материалите, за които се каза по-рано, аз все повече се убеждавах в това, колко е верен империализмът на тази своя политика на потъпкване правата и свободата на народите, политиката на насъскване на едни народи срещу други, политиката на измамване на народите. Затова аз не можах в своята историческа работа да заобиколя неоспоримите факти, които говорят за това, как Англия през осемнадесетия век безсрамно с насъсквала Отоманската порта срещу Русия и е подстрекавала турския султан към война. И когато са били писани епизодите, показващи как британският министър-председател Уилям Пит-младши препоръчва на посланика на негово величество краля на Англия, пристигнал от Стамбул за инструкции, „да пуша от веригата турските кучета“, непрекъснато се е мислело за оная жалка и безславна роля, която сега англо-американските генерални шабове определят за своите анкарски васали, лакейски предоставили на подпалвачите на война своята страна като плацдарм и нещастния турски народ като пушечно месо.

И отново ни идват на ум материалите от осемнадесетия век, когато Нелсон едновременно е писал писма до Ушаков, в които се възхищава от неговите подвизи и се кълне във вървешта на русите, и писмо в Англия, където той възкличава: „Как мразя русите!“

Нелсон е бил смел водач на флота, но той е бил верен слуга на английския империализъм и „традиционната“ английска политика. Ние добре знаем, че тази „традиционна“ двулична, лицемерна политика, на която е бил верен Нелсон, и

до ден днешен се явява първата заповед на англо-американския империализъм.

Каго излага точно историческите факти, филмът „Незабравимата 1919 година“ сякаш потвърждава това. Спомнете си епизода от филма, който изобразява военния министър на Англия — сър Уинстън Чърчил. Какво правеше Уинстън Чърчил в годините, когато се решаваше съдбата на младата власт на съветите? Той позореше Британия, позореше честта на своята родина, като безсрамно се намесваше в делата и намеренията на чуждия народ, организираше кървава интервенция на юг, на север и на изток в Русия, организираше похода на четиринадесетте държави против страната на социализма, разпалваше пламъка на войната, така както сега англо-американските империалисти разпалват пламъка на нова война, като организират общоевропейски армии, изпращат макартъровци, риджуефовци и айзенхауеровци в Корея и Япония, в Германия и Турция, във Франция и в Италия! По заповед на Чърчил британската ескадра отиде на помощ на белите армии. Филмът възкресява тези страници от историята и в тях оживява съвременността.

Авторите на „Незабравимата 1919 година“ са осмислили събитията от висока историческа гледна точка, показали са живата историческа правда, напомнили са какво очаква сегашните подпалвачи на война — англо-американските империалисти, разказали са за традициите на съветския народ, които са безсмъртни и прекрасни.

По такъв начин авторите правилно са разбрали своята задача, задачата на съветски художници, които създават историческото произведение като съвременно произведение.

4

Днес се забелязва пробуждане на интереса на драматурзите и кинодраматурзите към революционното минало на нашия народ, към паметните исторически събития в живота на нашите национални републики. Набелязано е създаването на историко-революционни платна крепки мащабни произведения, в които централни герои се явяват хората, които извършиха Октомврийската социалистическа революция, „виновниците на Октомври“ по израза на Сергей Миронович Киров.

Н. Погодин написа сценарий, а М. Калатозов сега поставя по него голям филм за рижаря на нашата революция Феликс Дзержински. Кожеников пише сценарий за Серго Орджоникидзе. Пишат се сценарии за вождя на далекоизточните партизани Сергей Лазо, за създаването на нашите национални републики, за тяхната борба с интервентите и буржоазните националности. Във връзка с това твърде важна е темата за насъщите проблеми на историческата и историко-революционна драматургия.

Много скръбно е, че нашата критика така малко помага на практиците чрез предметен разбор на произведенията, чрез конкретен анализ на стремежа на историческото и историко-революционното произведение, на неговата композиция, сюжет, език, образи.

Филмът „Незабравимата 1919 година“ позволява да се поставят редица въпроси, свързани с природата на сценария на филма, пиесата за театъра и на всякакви други произведения на изкуството, на исторически и особено на историко-революционни теми.

Филмът „Незабравимата 1919 година“ помага например да се разгледа въпросът за съчетаването на епичното изображение на историческите събития с изображението на характерите на отделните хора, съчетанието на показана историческите и измислени герои. В историко-революционното произведение особено значение придобива и изкуството на построяване на епизода. Спомнете си как генерал Неклюдов, пристигнал в Париж, отива в белогвардейското кафене. Между масичките, придружаван от цигани с китари, се движи заглавният руски аристократ — историческа отломка — княз Голицин, изхвърлен от революцията във от пределите на Русия в парижките кръчми. Князът очаква краха на руската революция, за да получи отново възможността на празен и разкошен живот на паразит, а засега изкарва прехраната си чрез изпълнение на романа „Очи черные“.

Този „епизодичен персонаж“, ролята на когото превъзходно е изиграл артистът М. Названов,

красноречиво рисува нищожеството и духовната бедност на бившите власти на Русия. Ето такава изразителност, икономичност и лаконичност при построяването на епизода е необходимо ние да постигаме в нашите произведения.

Преди известно време ми се случи да гледам в Баку, в Азербайджанския академически театър, пиесата „В огъня“. Нейният автор Енвер Мамедханли е надарен литератор, който е получил висше образование във Всесъюзния държавен институт за кинематография, но за съжаление по вина на кинематографските организации се е откъснал от киното и през последните години не пише сценарии. На него принадлежи и пиесата „Утрото на Изтока“, посветена на борбата за съветска власт в Азербайджан. Пиесата „В огъня“ — тя може да се нарече трагедия — е посветена на историята на революцията в Ирански Азербайджан, революция, задушена по указанието на англо-американските империалисти. Между другото тази пиеса напълно би могла да послужи като основа за написване на силен и значителен по своята тема сценарий.

Мене много неща ме подкупили в пиесата на Енвер Мамедханли. В нея има остра страстна нажеженост, има гореща кръв. Това произведение говори за драмата на народа, който страда в неволя отгътък река Аракс; построяна е с чувство за сценичност. Обаче пиесата страда от необикновена схематичност в изображението на характерите, героите имат постъпки, имат мисли, имат нужните думи, но самите те са символи на едни или други социални сили, а не живи, пълнокръвни, индивидуализирани образи.

Ние трябва да се учим, да се учим и още веднъж да се учим на това гениално съчетаване на епичната широта при изображаването на събитията със задълбочена разработка на характерите, което е налице в историческите хроники на Шекспир, в Пушкиновия „Борис Годунов“.

А забележителната руска живопис — няма тя не ни дава урок за такова съчетаване? Спомнете си „Преминването на Суворов през Алпите“, или „Утрото на ескекуцията на стрелците“, или „Боларката Морозова“ на Суриков. Художникът разгръща пред нас страниците на историята и в същото време вниква в душата на народа, рисува характери, които зрителят не може да обхване, не може да забрави. Всяко лице, всеки детайл служи на основния, генерален замисъл. А колко често ние населяваме нашите песни и сценарии на историко-революционни теми с лица, които зрителят може да различи само по фамилията им или по тяхната социална и сюжетна функция в произведението!

В Ташкент се играе пиесата на Назир Сафаров „Зората на Изтока“, която разказва как е станала Октомврийската революция в Средна Азия. Тази пиеса е преведена на руски език. Авторът отлично знае фактите, материала, знае историята и умее сериозно и задълбочено да осмисля тази история. Пиесата предизвиква голям интерес, когато авторът показва краха на замислите на международния империализъм, който се стремеше с помощта на своите агенти да подчини Средна Азия, да я превърне в колония.

Авторът е построял много живо интригата в пиесата, като е разказал за заговора на англотурските агенти, разкрит и разгромен от болшевиките, които съумяха да изведат узбекския народ и всички народи на Средна Азия на пътя на свободата и независимостта, на пътя на социализма. Обаче главно — образната характеристика на „виновниците на Октомври“, на героите на революцията в Узбекистан — в пиесата го няма. В центъра на пиесата е Шумилов, вождът на туркестанските болшевики. Той трябва да бъде описан с любов, топло и свободно. Лошо е това, че у него не са намерени характерни черти, които го правят неповторим. Зрителите узнават, че Шумилов ръководи хората, слушат неговите речи на заседанията. Обаче зрителят не знае с какво Шумилов като личност се отличава от другите болшевики, които извършиха революцията в Урал или във Владивосток, на Волга или на Дон.

Ние знаем кой е Чапаев, как изглежда, как мисли, враждува, гневи се, люби. Фурманов и след това братята Василии ни дадоха тази щастлива възможност да разберем, да почувствуваме и здраво да обикнем Чапаев. Александър Довженко ни откри Щорс. Няма да говоря за великата заслуга на Михаил Ром, който създаде

„Ленин през Октомври“ и „Ленин в 1918 година“, и за най-добрите картини на Михаил Чиаурели

Защо разглеждам грешките в пиесата на Сафаров? Защото те в известна степен са характерни за много наши пиеси със сценарии на историко-революционни теми. Шумилов на Сафаров е описан така, че той действа правилно, постъпките, както и делата му са правилни, но зад тези дела и постъпки не се вижда индивидуалност.

Наред с Шумилов действа Першин, майстор от локомотивния цех на Ташкентската главна железопътна работилница. Дайте репликите на Шумилов на Першин и, обратно — репликите на Першин на Шумилов, и вие няма да забележите особена разлика. В хода на действието този Першин се връща от Петроград в Ташкент. Той разказва на своите другари за това, което става в Петроград. Тази сцена би могла да бъде вълнуваща до крайна степен. Представете си: далечна покрайнина, откъсната от Москва, от Петроград. Местните болшевики мъчително, трудно, често пишепешката сами търсят правилния път. И ето пристига другар от центъра. Той е видял Ленин. Той е видял Сталин. Драматургът е трябвало да напише този епизод така, че зрителят да се проследява от вълнение. Обаче нищо подобно не става. Драматургът правилно излага събитията, но чрез вестникарски, изтрити фрази. Тези фрази би могъл да произнесе и Шумилов, който не е ходил в Петроград. Першин няма речник, който да бъде присъщ само на него. Защо става това? Защото Першин няма индивидуалност.

Струва ми се, че историческият персонаж има право на съществуване в произведението, даже да бъде епизодичен, само когато той е индивидуализиран. Ние нерядко въвеждаме в нашите произведения исторически фигури, като в действителност само ги назоваваме. Така например беше въведен в отличната картина „Мусоргски“ великият композитор Римски-Корсаков. Авторите на сценария не са дали на този образ присъщите му индивидуални черти, не са показали таланта, величието, обаянието на Римски-Корсаков. Защо в такъв случай той трябва да бъде показван? Ние нищо не узнахме за Римски-Корсаков! Защото е епизодичен персонаж ли? Но и той трябва да има своя индивидуалност, особено ако това е крупна историческа личност.

Така във филма „Жуковски“ вместо Менделеев е дадена „функцията“ на Менделеев. Въвеждайки Менделеев в своя сценарий, драматургът А. Грандберг не е намерил за образа на великия руски учен пълноценно драматургическо решение. Опитайте се да си спомните нещо характерно за Менделеев от филма — мисля, че освен „брадата му в паметта ви нищо не е останало“.

Колко още „функции“, подобни на Тиняновия поручик Киж, хора, „нямащи фигура“, бродят по нашите исторически филми! Дори в такава поетична, задушевна, дълбоко човечна картина като „Тарас Шевченко“ наред с изумителния кобзар с движат „функциите“ на Добролюбов и Чернишевски. Нима не е обидно за името на тези велики демократи-революционери, колоси на руската обществена мисъл, всеки от които се явява не само висок и мощен ум, но и неповторим характер? Най-малко сме склонни да виним затова актьорите: виновен е драматургическият материал. Струва ми се, че при характеристиката на Чернишевски и Добролюбов в сценария е трябвало да се явят тези штрихи, чертички, нюанси, които понякога са неуловими, но които придават живот на образа, които съставят най-скъпото, най-заветното.

А се е удало в сценария „Тарас Шевченко“ да бъдат отлично изобразени рязни типове офицери, заточеният полк Сераковски, войникът Скобелев, който минава през строя, дадени са такива реални характеристики на редица измислени персонажи.

Сковаността, която често ни овладява при изобразяването на исторически персонажи и от която ние сме свободни, когато описваме измислени персонажи, вреди на работата. Художникът има право на смел полет на фантазията, ако той е верен на историческата правда. Схематизмът в изобразяването на историческите персонажи, показани в епизодите, е свойствен дори на най-добрите ни филми. Струва ми се, че във филма „Незабравимата 1919 година“ би могло да се намери по-изразителна характеристика например за

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ ПАТРИОТИЗЪМ — ИДЕЙНО-ТВОРЧЕСКА ЗАДАЧА НА КИНОХРОНИКАТА

такава фигура като Родзянко или Пойд Джордж, макар че справедливостта изисква да кажем, че във филма много епизодични роли са изпълнени с истински блясък и им е дадена собствена характеристика. Частното се съчетава с епическото и служи на общия замисъл. Мъничкият епизод с попа, на когото звъни по телефона за справка работникът от Специалния отдел Шибав, е въведен в сценария и филма не като комедийно „отиграване“, а като шрих, който подчертава атмосферата в Петроград, тъмните му кътове, неговия бит от времето на първите години на революцията.

5

Без смел полет на фантазията е немислимо създаването на художествени произведения и в частност историческо произведение. Сковаността, плахостта пред материала, робското отношение към незначителната случайна дата по наш възглед е също такъв грях, какъвто грях е пренебрежението към документа, безцеремонното отнасяне с датите, които имат принципиално етапен характер, и игнорирането на историческите източници, които по нов начин осветляват старите представи за едно или друго историческо събитие.

Във филма „Незабравимата 1919 година“ са преместени някои хронологически дати, някои събития са концентрирани в едни епизоди, макар тези събития да са станали в различни дни, седмици, дори месеци. Има ли в това отклоняване от историческата истина? Струва ми се, че не. Художникът има право на подобни „нарушения“, ако те не изопачават общата историческа правда, а позволяват тя да бъде показана по-събрано, крупно, релефно.

Творчеството на Алексей Толстой дава в това отношение прекрасен пример за истинско художническо отношение към историческия материал. Толстой притежаваше наклонност към изучаване на историческите факти, спираше се върху тях, отказваше се от тях, но винаги в неговите произведения присъствуваше фантазията, тя му помагаше да дорисува картината на епохата, да изобрази тази картина скулптурно, пластично, живописно.

„Вие питате — пише А. Толстой в цитираното вече писмо до начеващ автор, — може ли да се „досъчини“ биография на историческото лице? *Трябва*. Но да се направи това така, че то да бъде вероятно, да се направи така, че то (съчиненото), ако и да не е съществувало, е могло да съществува. Второ: може ли да се премести датата? Има дати, обусловени от логиката на историческите събития... С тях художникът може да постъпва така, както му е угодно.“

Ние знаем, че Толстой дълги години изучава материалите за своя „Петър“. Този труд той захвана още преди революцията и работеше върху него през целия си живот. Той неведнъж е разказвал каква роля са изиграли за него документите от съответната епоха, в частност как са му помогнали да намери действителния език на времето събраните от професор Новомбергски записки на секретарите и техните помощници от Московска Русия. Обаче това изучаване не превърна писателя, както се случва с някои автори, пишещи исторически произведения, в ревностен хранител на дълбоката древност, който педантично и уморително преразказва историческия документ. Романът на А. Толстой се отличава с живо, свободно повествование; неговите хора живеят, дишат, разговарят — това не е музей от восъчни фигури, това са *хора*! Толстой показва мощта, високата съзидателна сила на руския народ, неговата талантливост, неговата самобитност — и затова е така съвременен романът на Толстой, затова издържа изпита на времето и се гледа и сега с наслада, както и в дните на своята поява картината „Петър I“, един от най-добрите филми на светската кинематография.

Светското кино създаде чудесни образци на исторически и историко-революционен филм. В това отношение то може би изпревари прозата, театралната драматургия, поезията. Натрупан е голям опит. Необходимо е нашите нови сценарии, които показват големи събития от живота на светския народ, да бъдат по-добри от предишните, да се явяват движение напред, защото без движение напред не може да съществува истински боевото, страстно светско изкуство, изкуството на социалистическия реализъм.

Из сп. „Искусство кино“, кн. 7, 1952.

Превод със съкращения на Н. С. и Х. К.

Под ръководството на Българската комунистическа партия — закаления и изпитан в тежки кървави борби авангард на работническата класа и всички трудещи се — целият наш трудов народ уверено крачи към своето все по-шастливо бъдеще, към социализъм и комунизъм. Патосът на широко разгърнатото мино строителство вдъхновява милиони трудещи се от заводи, фабрики и полета. Все по-осезателно навлиза социализмът в нашия живот с всички прекрасни достижения на нашия свободен труд. Освободена от веригите на домораслите капиталисти и на чуждестранната империалистическа робия, Родината възправя снага все по-мощна и по-красива. Наред с фабриките и заводите, с новите социалистически строежи израства и новият, свободен човек — господар на своя труд, съзнателен строител на новия живот. Тоя нов човек, който във всяка победа на Родината вижда своя лична победа, вижда частица от своя труд, от своите мечти. Новият създаващ се социалистически строй издига и новите хора с тяхната любов и преданост към Родината, със здравото чувство на новия, на социалистическия патриотизъм.

За укрепване и засилване на любовта към Родината, за възпитанието на нашия трудов народ в чувство на здрав, социалистически патриотизъм важни задачи стоят и пред нашите кинодокументалисти. Партията и Правителството с 91-то постановление на Министерския съвет от януари 1952 година ясно поставиха пред нашата кинематография задачата да насочи вниманието си върху производството на филми, посветени на социалистическото строителство и на новите хора в нашата страна, филми, които „трябва да възпитават у трудещите се български граждани нови морални качества, ново отношение към труда, да развият у тях социалистическия патриотизъм...“

Какви са основните черти на социалистическия патриотизъм и как нашата хроникално-документална кинематография можа да ги отрази от екрана и да спомогне за патриотичното възпитание на милионите кинозрителите през изминалата 1952 година?

Великият Ленин ни учи, че отечеството е понятие историческо. Няма отечество въобще, а има буржоазно отечество, има социалистическо отечество. Докато средствата за производство принадлежат на буржоазията и цялата политическа власт е в нейните ръце, докато господстващата идеология е буржоазната идеология, дотогава понятието отечество има определено буржоазно съдържание. Трябва да се подчертае, че буржоазното понятие отечество и представата на буржоазията за патриотизма винаги са били неразделно свързани с класовите интереси на самата буржоазия. Още в периода на буржоазната революция буржоазията се оформява не толкова като патриотическа, но като националистическа сила. А между патриотизма и национализма има коренни различия. Патриотът обича своя народ и своето отечество, но заедно с това се отнася с уважение към другите народи, търси дружбата и разбирателството с тях. Национализмът се стреми да отдели своя народ от другите народи, да го противопостави на тях, да подклажда вражди и раздори между народите, за да богате буржоазията от това. За националистите националната независимост на тяхната родина означава възможност за монополно експлоатиране на народа, на трудещите се. Ако при определени условия техните печалби са по-сигурни без подобна „независимост“ на тяхната родина, националистите леко се прощават с тази „независимост“. Обяснимо е поради това защо в епохата на империализма

буржоазно-капиталистическата класа се отказва напълно от отечеството, за да прегърне идеологията на космополитизма, идеологията на войнствувания американски империализъм, който се мъчи да си осигури такова „световно господство“, за каквото мечтаеше и беснеещият хитлеро-фашизъм.

Социалистическият патриотизъм няма и не може да има нищо общо с буржоазния национализъм, той е непримирим с космополитизма.

В основата на истинския патриотизъм стои преди всичко любовта към трудовия народ, грижата за неговото икономическо и културно просъпяване, готовността да се отдадат всички сили за прогреса на Родината. В тоя смисъл носителите на истинския патриотизъм, на социалистическия патриотизъм, са приемници на всички борби за народно добруване от нашата славна история, приемници и продължители на цялата прогресивна народна култура от миналото.

С чувство на заслужена патриотична гордост нашият народ си спомня за делото на Кирил и Методий, които създадоха славянската писменост; патриотична гордост изпълва сърцата на трудещите се при спомена за плеадата борци от национално-освободителното движение — Раковски Ботев, Левски, велика национална гордост е за нас подвигът на опълченците на Шипка. Цялата история на нашия народ свидетелства, че носителите на истинския патриотизъм у нас са били винаги хората на труда, верните народни синове. А нашата работническа класа заслужено се гордее, че е излъчила из своята среда достойни продължители на делото на Ботев и Левски, че е дала такива забележителни дейци на революционното работническо движение, като Димитър Благоев и Георги Кирков, Георги Димитров и Васил Коларов. Българската комунистическа партия — партията на Благоев — Димитров, даде на Родина такава патриоти и патриотки, като Станке Димитров, Вълко Иванов, Христо Михайлов, Йорданка Чанкова, Малчика, Лиляна Димитрова и хиляди техни сподвижници, които за тържеството на социализма, за благо на своята Родина не пожалиха своя живот.

Тая неразривна връзка между организатора и вдъхновителя на нашето социалистическо строителство — Комунистическата партия — и революционните традиции на нашия народ от най-далечното минало и до днес намери отражение в творчеството на нашите кинодокументалисти. На чествуванията на бележити дати от нашето минало кинохрониката отделя заслужено внимание. Наред с това студиото даде през миналата година документалния филм „Бойният път“ — киноочерк за историята на БКП, посветения на безсмъртния учител и вожд Георги Димитров малък киноочерк „Жив е той“ и биографичния документален филм „Никола Йонков Вапцаров“. Особено трябва да се подчертае ролята на филма „Бойният път“ — филм за историята на борбите и победите на партията на Благоев — Димитров, филм, който укрепва вярата в непреодолимата мощ на Партията, в силата на нейната правда, в непоклатимостта на нашата социалистическа Родина.

Да свързват нашето социалистическо строителство с най-добрите, с революционните традиции на цялата родна история и култура от миналото — това ще бъде и занапред сериозна задача пред нашите кинодокументалисти в благородните им усилия за укрепване на социалистическия патриотизъм на трудещите се. Възможностите в тая насока са огромни и от самите творчески работници в документалната кинематография за-

виски тия възможности да бъдат най-резултатно използвани.

Основна черта на социалистическия патриотизъм е неговата неразривна връзка с пролетарския интернационализъм.

Интернационализмът е идеология на пролетариата. Пролетарският интернационализъм поставя и решава главния въпрос — че само общата борба на пролетариата от всички страни ще доведе до ликвидирането на капитализма и до пълното тържество на социализма и комунизма. Пролетарският интернационализъм съвсем не означава дезинтересиране от националните задачи и от интересите на трудещите се в собственото им отечество, защото съвсем не е безразлично за пролетариата, за всички трудещи се в дадена страна при какви условия ще водят борбата за пълното тържество на своята идеология. Патриотизмът, който означава преди всичко грижа за трудовите хора, които са основата на отечеството — народът, и пролетарският интернационализъм, който извират от съзнанието за общите интереси на трудещите се от всички страни, са неделими. Като обича своя народ и своята Родина, истинският патриот се отнася с уважение към другите народи и разбира тяхната любов към собствената им родина.

„Не може да има истински народен патриотизъм без международна солидарност, както не може да има истинска международна солидарност без действителен народен патриотизъм“ — ни учи великият Георги Димитров.

Нашата хрониклно-документална кинопродукция през 1952 година положи усилия да отрази неразривната връзка на нашия социалистически патриотизъм с пролетарския интернационализъм. Кинохрониката и нашите късометражни филми предадоха от екрана мислите и чувствата на трудовите хора във връзка с всички по-важни събития от международен характер. От нашия екран прозвуча гневният глас на трудещите се срещу издевателствата на гръцките монархофашисти и техните американски господари над трудовия гръцки народ, нееднократно бе проявено чувството на братска солидарност с поробените от империалистите народи на съседните страни — Югославия и Турция. Чрез кинохрониката трудещите се у нас можаха да видят убийците на Белоянис, инквизиторите на Жак Дюкло и на останалите френски патриоти — комунисти, циничните претенденти за „световно господство“, които разделят народа на днешна Германия, възраждат фашизма и готвят трудовите хора за пушечно месо. С редица обекти от кинохрониката и с документалните филми „Скъпи гости от Китай“ и „Те са и наши деца“ нашите кинодокументалисти дадоха израз на солидарността на нашия народ с борещия се за свободата и за делото на световния мир корейски народ и с половинмилиардния свободен китайски народ. Сериозен успех на нашата документална кинематография е остропублицистичният филм „Ликът на предателите“, който разкрива гнусното предателство на титовата шайка — оръдие на американско-английските империалисти на Балканите, филм, пропит с чувство на братска солидарност с борещите се за свобода югославски народи.

Слабост на нашата кинохроника, която още не е преодоляна, е недостатъчното отразяване на бурния стопански и културен подем в народнодемократичните страни, което би укрепило още повече вярата на нашите трудещи се в могъществото на целия лагер на мира и демокрацията.

Истинският патриот съчетава хармонично любовта към родината с любовта към първото в света социалистическо отечество — Съветския съюз. Още в статията си, посветена на 10-та годишнина на Великата октомврийска социалистическа революция, другарят Сталин писа, че в епохата на империализма, в епохата на социалистическите революции Съветският съюз и Москва са синоним на революцията и на прогреса, както в епохата на буржоазната революция Франция и Париж бяха синоним на буржоазната революционност на борбата срещу феодализма. В периода на буржоазните революции монархистите и реакционерите ненавиждаха Франция и Париж — днес беснеещите империалисти ненавиждат Москва и Съветския съюз, треперят от силата на тяхната правда. Целият ход на историята от 1917 година до наши дни потвърждава с неотразима сила

мисълта на великия Сталин: „Руската революция не е частно дело на русите... тя, обратно, е дело на работническата класа от целия свят... Работническата класа на СССР е част от световния пролетариат, негов преден отряд, а нашата република е дете на световния пролетариат.“¹

При днешното разпределение на света на два лагера — лагер на мира, демокрацията и социализма начело със СССР и империалистическия лагер начело с американските империалисти — дали си патриот се определя от това, към кой лагер си ориентиран, на кой лагер принадлежиш. Среден път няма и не може да има: или с лагера на мира, демокрацията и социализма в защита на националния суверенитет и свободата на Родината и нейното социалистическо бъдеще, или в плен на американско-английските империалисти, отказ от националния суверенитет и пълно подчинение пред интересите на алчните империалисти. Печалната съдба на югославските народи, които предателската титовата шайка откъсна от лагера на мира, демокрацията и социализма, е най-очевидното доказателство за това. Днес истинските господари на Югославия вече открито са американско-английските империалисти. По тяхна команда Юда-Тито сключва военни договори с монархофашистката Гърция и реакционна Турция и подготвя планове за нападения срещу народнодемократичните страни. По тяхна команда палачът на югославските народи открито заяви, че той е готов „при подходящи условия“ да испрати пушечно месо в Корея. В лицето на титовата шайка американско-английските империалисти имат най-усърдните си лакеи на Балканите, които се задават в зловни клевети и хули срещу Съветския съюз, срещу целия лагер на мира, демокрацията и социализма.

С лагера на мира, демокрацията и социализма, начело на който стои могъщият Съветски съюз, или с империалистите, с подпалвачите на нова война — така се поставя днес въпросът за всеки честен човек. И за истинския патриот отговорът на този въпрос е напълно ясен. Ясен е той и за целия наш трудов народ.

„В наше време, в сегашната конкретна обстановка — казва другарят Вълко Червенков, — патриот е само оня, който не на думи, а на дело се бори против агресивните планове и намерения на американско-английския империализъм, против неговите явни и прикрити агенти и шпиони... Патриот е само оня, който е за българо-съветската дружба и с всички сили работи за нейното укрепване и разширяване.“

Укрепването на българо-съветската дружба е стояла и стои като постоянна основна задача за нашите кинодокументалисти. В почти всеки брой на седмичната кинохроника се помества обект, който документално говори на българските кинозрителите за завоеванията на първата в света социалистическа държава, за страната, която построи социализма и вече преминава към комунизма. Цялото наше социалистическо строителство е немислимо без щедрата братска помощ от Съветския съюз, без неограничната подкрепа на съветските народи и лично на любимия и роден Сталин. Без Съветския съюз, без българо-съветската дружба би било немислимо съществуването на свободна и независима Народна република България и нашият народ би търпял под империалистическата робия подобно народите на съседните страни Югославия, Турция и Гърция. Без щедрата безкористна съветска помощ не бихме имали нашия социалистически Димитровград, огромните слънчеви заводи, мощните електроцентрали, Бръшлянката и Беленската напоителни системи, язовирите, хилядите трактори и комбайни по родните поля, не би било мислимо цялото наше социалистическо строителство. Затова с такава гореща любов нашият народ гледа на Съветския съюз, затова неотстъпно следва заветите на безсмъртния Димитров да укрепва и пази българо-съветската дружба като зеницата на очите си, защото за нас тя е наистина необходима, както слънцето и въздухът за всяко живо същество.

Идеята за българо-съветската дружба като ярък израз на нашия социалистически патриотизъм прониква във всяка творба на нашата документална кинопродукция, вдъхновява нашите киножурналисти, осмисля творчеството на всички ки-

ноработници. Трябва да се каже обаче, че в това отношение пред нас стоят такива широки творчески възможности, които ние далеч не сме използвали. Все още нашето документално киноизкуство не смога да даде пълен израз на дълбоките чувства, които избухват в сърцето на нашия народ и калаят волята му да върви докрай в нерушима дружба с братския Съветски съюз. Да създадем ярки възвущащи документални кинокартини за тая нерушима дружба — това си остава за нас задача, която чака разрешение.

Най-ярък, постоянен израз на социалистическия патриотизъм е непрекъснато разгарящото се у нас социалистическо съревнование. Увеличават се ежедневно редиците на стахановците, на ударниците и рационализаторите от промишлеността, транспорта, строителството и селското стопанство. Имената на героите на социалистическия труд, на първенците, като Донка Панайотова, Иван Горанов, Ал. Рангелов, Петър Пазачев, Тодор Стойков, Ирина Боянова, Георги Бонев и др., са гордост за цялата Родина. Да покаже на милионите кинозрителите, на всички трудещи се тези нови хора, да популяризира техния опит — това е почетна задача, която Партията и Правителството поставят на нашата документална кинематография. И нашите журналисти на екрана полагат сериозни усилия да изпълнят тая важна задача. От информацията и очерките в кинохрониката, от документалните късометражни филми българските кинозрителите се запознават с величествените строежи на прекрасните нови заводи, запознават се с вдъхновеното строителство на тия заводи, с живите хора, които управляват и най-сложните машини. Като показва новите слънчеви заводи и просторните кооперативни полета, нашата документална кинематография положи грижи да отрази и новите хора в тия заводи и полета, да покаже промяната в техния бит, да отрази грижите за постоянното повишаване благосъстоянието на трудещите се. Трябва определено да се каже обаче, че и тук нашето документално киноизкуство сериозно изостава от големите завоевания на нашата работническа класа и трудовото селство. То все още не съумява да отрази на екрана трудовия ентузиазъм на нашия народ с такава сила, с каквато той се проявява ежедневно в нашето социалистическо строителство. А успее ли да направи това, то ще означава, че нашите кинодокументалисти са успели да дадат значителен принос за създаването и укрепването на социалистическия патриотизъм на нашия народ.

Неотменима черта на социалистическия патриотизъм е волята да се защитава с всички сили мирът. Наред с любовта към родината социалистическият патриотизъм разгаря неугасима омраза към нейните враове, към подпалвачите на нова война. Ярък израз на социалистическия патриотизъм е готовността да браним с всички сили плодотворе на нашето мирно социалистическо строителство, да защитаваме неотстъпно отечеството от всички, които биха дръзнали да го нападнат, от всички, които застрашават нашия мирен труд. Защитата на Родината е най-високият патриотичен дълг за всеки истински родолюбец. Народ, армия и народна милиция у нас са неделимо единство. Затова през октомври т. г. войниците от едно танковоподеление, които завършиха военната си служба, дадоха колективно обещание пред другаря Червенков, че ще създадат трактористка бригада в Добруджа, за да подпомогнат сеитбата. И те изпълниха обещанието си. Затова хиляди трактористи и комбайнери от цялата страна обещаваат, че ако стане нужда, те ще заменят тракторите и комбайните с танкове, за да защитят нашата прекрасна социалистическа родина от империалистическите хищници. И това обещание те безусловно ще изпълнят. Тая черта на социалистическия патриотизъм — готовността да се защитава свободната социалистическа родина от попълзновенията на империалистите и техните оръдия — още не намира достатъчно ярък израз в нашата документална кинематография. Но идеята за защитата на Родината извират непосредствено от всеки кадър, в който успешно е представен обликът на новия живот и на новия човек у нас.

В изпълнението на поставената от Партията и Правителството почетна и отговорна задача — възпитанието на трудещите се в дух на социалистически патриотизъм — нашите киножурнали-

¹ Й. В. Сталин. „Вопросы ленинизма“, стр. 356 и 485.

„ЖИВИЯТ ТРУП“

сти ще постигнат толкова по-добри резултати, колкото по-упорито и от сърце се учат от съветската документална кинематография, от съветските киножурналисти. Възпитаването в дух на социалистически патриотизъм, издигането на чувството на съветската национална гордост, безграничната преданост към делото на партията на Ленин — Сталин — това е било винаги основен принцип на съветската киножурналистика. На своята ежедневна работа съветските киножурналисти гледат като на изпълнение на висш патриотичен дълг.

„Хората, които отдадоха живота си на кино-репортажа — пише съветският кинорежисьор Р. Кармен, лауреат на Сталинска награда, — никога не отделяха чувството на любов към своята професия от задачата за патриотично служене на Родината. Къде свършваше професионалният дълг и започваше истинският патриотизъм у човека, който не изпуска от замръзващите си ръце камерата в ледовитата пустиня, изнемогва от зноя в горещите пясъци, мъкне тежката апаратура по отвесни скали, познал глад, жажда, тъга по родината в далечните чужди краища, гнетта на полярната нощ и свистенето на бомбите?“

Вдъхновени от съветските киножурналисти, следвайки техния пример, и нашите кинооператори в разгара на Отечествената война не изпуснаха камерата от ръцете си и сред дъж и сняг, сред злобния грак на хитлеро-фашистките шмайзери и картелници запечатваха на лентата величавите образи на безстрашните български и съветски войни, които рамо до рамо преследваха и гromяха врага. В онези тежки и славни дни българските кинохроникъри се учеха от съветските си другари да съчетават чувството на любов към своята професия с възвишеното чувство за патриотична служба на Родината.

Днес народите на Съветския съюз разгръщат нова, светла страница от историята на своята велика Родина и на човешкия прогрес, пристъпват към изграждането на комунизма. Тая велика епоха съветските кинодокументалисти отразяват във вълнуващи кинокартини, които служат за образец на социалистическо-реалистично киноизкуство. По техния пример трябва да работят и нашите киножурналисти. Да виждат величието на епохата, да разберат и почувствуват в пълна мяра творческия устрем на нашия народ в пътя му към социализма, за да отразяват това в ярки вълнуващи документални кинокартини, това за работниците от хроникално-документалната кинематография е днес неотменимо почетно задължение.

„Основата на правдивостта и дълбоката искреност на нашата кинохроника се състои в това — пише съветският кинорежисьор М. Траяновски, лауреат на Сталинска награда, — че в момента на снимането чувствата на съветските кинохроникъри са неделими от чувствата, мислите и желанията на съветските хора, които са обект на снимането.“

Само пълното сливане на чувствата, мислите и желанията на нашите киножурналисти с чувствата, мислите и желанията на новите хора в нашата родина, които са обект на снимането, ще им даде възможност да покажат верния образ на новите хора, ще им помогне в многообразието на нашия нов живот да намират ясно онези видими черти, които разкриват най-убедително и ярко дълбокия смисъл, съдържанието на отразеното на екрана събитие. Но затова е необходимо киножурналистът не само да обича безпределно своята социалистическа Родина, да обича строителите на социализма и сам да се чувствава пламенен борец в техните редици, но и да е въоръжен със здрав марксистко-ленински мироглед, който ще му даде възможност при всички случаи да се ориентира правилно и правдиво да отрази новото, подлежащо на развитие.

Документалната кинематография е могъщо оръжие за възпитанието на нашия народ в дух на истински патриотизъм, в дух на преданост към нашата нова, социалистическа Родина. Това оръжие може да бъде използвано успешно само от документалисти, които сами горят в пламъка на чистия социалистически патриотизъм, непрекъснато повишават своята идеологическа подготовка, повишават професионалната си квалификация и на ежедневната си работа в документалната кинематография гледат като на изпълнение на дълг пред народа и Родината, пред Партията.

Творчеството на Лев Толстой е едно от най-забележителните явления в руския критически реализъм. Гениална характеристика на писателя дава Ленин в многобройните си статии и изказвания, в които между другото пише:

„...Л. Толстой е съумял да постави в своите произведения толкова велики въпроси, съумял е да се издигне до такава художествена сила, че неговите произведения заеха едно от първите места в световната художествена литература.“

И наистина във всичките си творби Толстой с огромна сила разобличава лицемерия, уродлив лик на съвременното му общество, безжалостно смъква булото, с което това общество искаше да прикрие делата си, цялата си нечистоплътна същност.

Важно място в голямото и разнообразно творческо наследство на Толстой заемат неговите драматически произведения. В най-добрите от тях писателят с присъщата му смелост и острота поставя едни от най-животрепящите въпроси на своето време.

С живо чувство към съвременността е проникната и драмата „Живият труп“.

В драмата е намерил преди всичко израз силният, искрен протест на автора срещу лъжата и лицемерието на дворянското общество. Писателят на Толстой е сериозен обвинителен акт не само против буржоазния съд, против така наречения „законен“ брак, против църквата, но и против всички крепостнически порядки на руската полицейска държава, против цялата ѝ система.

Главният герой на пиесата Федя Протасов, отвлечен от флисовия светски живот, предпочита да избяга „на дъното“, да се престори на мъртъв, отколкото да почита тъпите, нечовешки „закони“ и ония „почтени“ и „добропорядъчни“ господа, които всъщност го направиха „жив труп“ и в края на краищата го доведоха до истинско самоубийство. В сцената на разпита при следователя Протасов хвърля в лицето на представителя на закона следните гневни слова:

„Вие, получавайки всяко 20-то число по 20 копейки за гадните си дела, слагате мундира си и с леко сърце си давате кураж пред нас, пред хората, на които малкия пръст не заслужава, които дори в чакалнята си не ще ви допуснат...“

Сцената в съда е една от най-покъртителните в пиесата и е предадена с такава изобличителна мощ, с каквато само Толстой умее да разнищава дворянското общество, да разголява с безпощадна убедителност всички негови пороци, фарисейство и егоизъм.

Най-добрите страници на „Живият труп“, както впрочем и на другите велики произведения на Толстой, казано с думите на Ленин, „са бурен протест срещу всякакво класово господство“, срещу обществения строй, изграден върху лъжата, деспотизма, полицейския произвол и насилие от страна на тия, които имат пари и власт. Героят на драмата — „непротивленецът“ Протасов, е далеч от мисълта да разруши този строй, но чрез него Толстой казва суровата истина за дворянското буржоазно общество, което уби Протасов и унищожава всичко честно и справедливо.

Пиесата „Живият труп“ дълбоко вълнува със своя страстен изобличителен патос, с дълбоката си правда на големи човешки страсти и характеристики.

Философията на пиесата обаче е крайно сложна и е изпълнена с обичайните за Толстой противоречия, наречени от Ленин „крещаша“. От една страна, в „Живият труп“ е намерил израз протестът против цялото устройство на дворянското буржоазно общество, от друга страна, на всяка крачка в пиесата се долавя „толстоистът“, който казва за себе си: „Аз съм лош, отвратителен, но аз не крада, не лъжа, не измамвам, никъде не служа и нищо не правя, защото ми е съвестно и болно. Аз виждам злото, но не се боря с него, защото аз не съм герой.“

И тъй, от една страна, ярко и страстно разо-

бличаване произвола на бюрократическата държава, от друга страна — проповед за „доброто“ и „всеопрощаването“.

Ключ към разбиране на тези противоречия, към правилната преценка на гениалните творби на великия писател дават Лениновите изказвания и статии за Толстой. Утвърждавайки величието на Толстой, Ленин същевременно критикуваше с не по-малка сила неговата житейска философия, неговите противоречия и особено „толстоистките“ му идеи. Елементите на „толстоизма“ обаче не погрещиха на Ленин да види и да оцени високо ярко реалистичния характер на творчеството на Толстой, тия елементи не отблъснаха и съветския читател и зритель. Напротив, със средствата на сценичното изкуство съветските майстори на театъра подлагат на справедлива критика пълната несъстоятелност на Толстоевата философия. Именно в туй се проявява творческото, активното отношение на съветския театър към наследството на великия писател. Защото „непротивленската“ философия на великия писател не може да засенчи онова ценно, неповторимо и велико, което всъщност и съставлява неговия принос в световната литература. В най-добрите си творби Толстой-художникът излиза като велик критик и изобличител на буржоазно-помещическия строй.

Морализаторските тенденции на Толстой, цялата му философия проявяват своята пълна несъстоятелност пред лицето на жизнените противоречия, така правдиво и безстрашно развити от самия него.

„Живият труп“ бе публикуван едва след смъртта на Толстой.

Разобличителният патос на пиесата не можеше да не изплаши реакционната критика, която видя в пиесата оръжие за борба против самодържавния строй. Смутени бяха и идейните „наследници“ на писателя — „толстоистите“, които виждаха в пиесата, „антитолстоистка пиеса“, противоречеща на убежденията на техния „учител“. Те, разбира се, не можеха да проумеят как така Толстой, който е привърженик на единобрачието, можа да се опълчи в своята драма срещу законите, забраняващи разкъсването на брака, как така Толстой, който е писал противополюхонни пиеси и разкази, се решава да оправдае гуляите на Протасов, цялото му поведение изобщо и най-вече как се получи, че Толстой, който винаги е осъждал самоубийството, така съчувствено оплаква в пиесата си трагичния завършек на Протасов.

Гениалният художник не можеше да не вижда, че животът е толкова сложен, че той не може да се побере в неговата проповедническа доктрина.

По такъв начин драмата „Живият труп“, както и другите творби на Толстой, показва колко силен и велик е бил Толстой-художникът и колко е безпомощен той като „учител“ в живота.

За пръв път пиесата е била поставена на 23 септември 1911 г. от Московския художествен театър. Оттогава насам тя се е поставяла много пъти и от другите руски и съветски театри.

Наскоро бе екранизирана постановката на „Живият труп“ в Ленинградския държавен академичен театър „А. С. Пушкин“. Трябва да се каже, че съветската кинематография започва да практикува заснемането на най-добрите спектакли на водещите съветски театри. Това не само увековечава постиженията на съветското театрално изкуство, но и го популяризира сред най-широките слоеве от населението в СССР и в другите страни.

Чрез филма-спектакъл „Живият труп“ нашият зритель ще има възможност да се запознае с прекрасното съветско сценично изкуство, най-напредничавото изкуство в света. Екранът предава с голяма сила и изразителност забележителната игра на видния съветски артист Н. Симонов, който изнася централната роля — Федя Протасов. Н. Симонов дава извънредно интересно и вярно тълкуване на този сложен образ.

Киноапаратът дава възможност да видим от-

„НА ПРАГА НА ЖИВОТА“

бливо богатата и разнообразна мимика на артиста, неговите необикновено изразителни жестове, с които той предава и най-тънките нюанси на дълбоките преживявания на своя герой, неговата необикновена, трагична съдба. Особено силно е предаден трагизмът на Протасов в сцените при циганите, в разговора със сестрата на бившата му съпруга, в момента преди първото покушение върху живота си и най-вече в кабинета на следователя.

Трогателен образ на циганката Маша изгражда артистката О. Лебзак. Нейната Маша е не само дълбоко любеща душа, докрай предана на Протасов, но и богато надарена артистична натура. Израснала в низините, изпитала всички разочарования на „унизените и оскърбените“, Маша със своята изострена чувствителност и нравствена чистота най-добре разбира сложната душа на Протасов. Това е най-светлият и лъчист образ в пиесата.

С пестеливи изразни средства си служи артистката Инютина при изграждане на един доста труден в актьорско отношение образ — на Лиза, законната съпруга на Протасов. Без да изпада нито за момент в опасен мелодраматизъм, артистката с голяма вътрешна сила предава поведението на своята героиня, разкъсвана от мисълта, че все пак тя е станала причина за страшната участ на своя бивш съпруг, стигнал до положението на „жив труп“.

Не може да се отмени и забележителната игра на артиста Б. Фрейндлих в ролята на следователя. Артистът е намерил множество изобразителни детайли за своята малка, но извънредно важна в идейно отношение роля. Това е типичен царски чиновник, високомерен и нахален, ограничен и циничен. Сцената преди разпита, където той шепне на ухо цинични вицове на приятеля си, е направена с рязко майсторство. Тя е образец на поведението на актьора в няма сцена, където той, без да промълви нито една дума, успява да разкрие „до дъно“ цялата долна същност на своя герой.

С голяма театрална култура и високо професионално майсторство се отличават и останалите изпълнители. Артистите от Ленинградския драматичен театър с дълбок реализъм и подкупваща простота, присъща на цялото съветско сценично изкуство, предават това своеобразно и тънко произведение на Лев Толстой.

Авторите на филма (режисьор В. Венгеров и оператор Е. Шапиро) са се стремили колкото се може по-дълбоко и по-ярко да разкрият тълкуването на постановчика и изпълнителите на това забележително драматично произведение. Най-ценното качество на режисьора и оператора се състои в това, че те не се стремят към обикновено копиране на постановката, което неизбежно би довело до обедняване на пиесата, а използват широките възможности на кинематографа, слагат ударение именно върху ония сцени и моменти, които най-ярко разкриват идейния замисъл на ленинградската постановка. По такъв начин се получава един интересен, вълнуващ филм-спектакъл, без да се почувствува условността на театралната постановка.

Голяма заслуга за реалистичното звучение на филма има и художникът С. Малкин, направил специален кинематографичен декор и запазил при това основния замисъл на режисурата и художника на театралната постановка.

Много усилия е положил и звукооператорът, който е успял така да озвучи филма, че да не се загуби нито една дума, нито една въздишка. Ясният говор е важна предпоставка за пълноценността на всеки филм, особено когато се отнася до пренасянето на екрана на такава отговорна театрална постановка като „Живият труп“.

Съветските киномайстори все по-смело преминават към новия жанр — филмирането на театрални постановки. И трябва да се каже, че още в първите си опити те са намерили интересно творческо разрешение на тези своеобразни филм-спектакли. Авторите на „Живият труп“ са успели да създадат такова филмово произведение, в което театралната постановка звучи с нова внушителна сила, вълнуващо и обогатено.

Този прекрасен почин на съветската кинематография трябва да послужи като пример и за нашите киноработници, които, екранирайки най-добрите театрални постановки, ще популяризират широко сред народа постиженията на нашето родно театрално изкуство.



Сцена из филма „На прага на живота“

Новият съветски художествен филм „На прага на живота“ е филм за младите възпитаници от промишлените училища в СССР, за възторженого поколение младежи, които завършват училището и са „на прага на живота“.

Филмът е бодр разказ как живеят и се учат, как мечтаят и работят младежите от едно промишлено училище. Ние присъствуваме на техните учебни занимания, на горещите им спорове, виждаме ги през почивните дни да се веселят и пеят, да се разхождат с лодки по реката, да карат ски през зимата. Виждаме ги в работните цехове, когато смело държат ръчката на струга и по все още детските им лица грее радостта от творчеството. Но наред с многото радост, по младежки буйна и необуздана, авторите на филма поставят в него важни въпроси — за любовта към професията, за творческото горение и новаторството, за силата на колектива. Те умело движат действието, „сблъскват“ различни характери, загатват и за някои отделни прояви, несъвместими с новия комунистически морал (Чесноков и стремежът му да блесне), разкриват прекрасните черти на новата съветска младеж.

Всяка картина говори колко голямо и почетно дело е да си работник, да заслужиш да ти поверят важно, държавно поръчение. Темата за труда, за доблестния, изпълнен с устрем и новаторство труд преминава през целия филм като ръководеща и централна. Оттук възникват и другите въпроси — за възпитанието на младежите, за уважението към старите работници и майстори, за стремежа да се търсят нови пътища, за дисциплината и красотата в гордата работническа професия.

Маруся Родникова (артистка Н. Румянцева) е привлекателна нова девойка, която страстно се стреми да работи хубаво, в нея гори пламъкът на дързновеността. Тя е смела и решителна, с пъргав, остър ум. Другарите ѝ я обичат, уважават нейния устрем и стремеж да бъде победител в работата. Особено трябва да се отбележи сцената, когато Родникова дружески обяснява „тайната“ за своя успех на съперника си в съревнованието Паша Сичев (артист В. Соколов). Артистката умело разкрива типична черта от характера на съветската младеж — да не крие своите знания, да не пази скъпернически опита си. В тази сцена тя е щедра и по юношески радостна, че може да разкаже на Сичев малките, на вид незначителни подробности, които обаче са от голямо значение в процеса на труда.

Образът на Сичев на пръв поглед е лишен от привлекателните черти на смелия новатор. Той поставя преди всичко дисциплината, разумното пресмятане, кое е полезно и кое не. Затова и неговите другари и главно Родникова често го осъждат, не успяват да видят в негово лице умния, спокоен и разсъдлив момък, какъвто е той в действителност — със силно развито чувство на дълг и честно, грижливо отношение към труда.

Интересно е загатнат, но неразрешен остава образът на Чесноков. С него зрителят се запознава още в първите картини. На градския стадион се играе напрегнат и решителен мач. Един от играчите е този красив, самонителен и влюбен в себе си Чесноков. Той започва да играе сам за себе си, откъсва се от тима и демонстрира личното си майсторство. По-късно ние виждаме Чесноков, който е лош производственик, пак със самодоволно и скучаещо лице да стои зад струга. Чесноков подхвърля на другарите си ина Сичев обидни думи за тяхната работа, той осъжда баява гордотата и задължаващо име на стругара, нарича го презрително „занаятчия“. Зрителят с право очаква Чесноков да бъде разобличен, да бъде наказан от комсомолската организация и същевременно колективът да му помогне да се поправи. Но авторите на филма са оставили този образ и пренасят конфликта другаде.

Маруся Родникова извършва грешка при изработването на две части. Тя се уплашва от това, страхува се да не развали празника (този ден младежите чествуват трудовия юбилей на своя майстор) и се опитва да изработи нови две части. Тя е нервна и негризлива — в струга попада забравеният ключ и става авария. Маруся е наказана — в деня, когато по улиците на града върви и пее с бодри крачки огромната нова армия на младите стругари, тръгнали към отворените врати на големия завод, девойката остава да се доучи в училището.

Във филма има много вълнуващи моменти, ярки и запомнящи се епизоди. Чисти и естествени са отношенията между учениците. Те горещо се стремят да бъдат полезни и ценни работници, да бъдат майстори в своята професия. Те дълбоко уважават стария майстор Василий Никанорович (артист В. Меркурев), който има зад себе си 50 години трудова дейност. Младите хора го обичат като свой баща. В негово лице те виждат строгия и взыскателен към работата майстор и същевременно ласкавия и добър „чичо Вася“, техен искрен приятел, защитник и съветник. От цялата необятна Съветска страна пристигат писма от бивши ученици на стария майстор, станали вече бележити работници и стахановци.

Едно от най-ценните качества на филма „На прага на живота“ е, че той ни показва как неусетно, сякаш незабелязано, в процеса на труда израстват младите работници. Ето ги те стоят, притихнали и тревожни, в голямата зала на цеха пред новите, изработени от тях машини. Пратеникът на Министерството на трудовите резерви внимателно и подробно оглежда частите, пуска в движение някои машини, дълго и сериозно наблюдава единадесетата, изработена свръх плана. Ние виждаме лицата на юношите. Доскорошните деца стоят сега други, пораснали, възмъжали. Те стоят „на прага на живота“, само крачка ги дели от завода, само крачка от широките хоризонти на творчеството, от широкото поле за много про-

ФИЛМ ЗА МЪЖЕСТВОТО НА КОРЕЙСКИЯ НАРОД

Младото корейско киноизкуство се роди и укрепна в борбата на корейския народ против наглата, безчовечна агресия на американско-английските империалистически интервенти в цветущата корейска земя.

Вследствие неспирания варварски бомбардировки на американските въздушни гангстери над Пхенян и другите градове на Корея киноателиетата на Корейската държавна кинематография бяха напълно разрушени. Народът обаче очакваше да види своите героични защитници от агресора и техните подвизи на екрана. С помощта на народното правителство бяха построени киноателиета под земята, където корейските киноработници при неспирания бомбардировки работеха упорито над новите филми. Така бе създаден филмът „Млади партизани“, който получи на VI Международен филмов фестивал в Карлови Вари, Чехословакия, наградата „Борба за свобода“. Той е първият корейски художествен филм, който бе проектиран у нас.

Българските зрители посрещнаха това първо произведение на корейската кинематография с голям интерес, защото то им показваше живота и борбата на този малък, героичен народ, който брани своята свобода и независимост, защитава с кръвта си делото на мира. Нашите зрители бяха изненадани от идните, художествени и технически достойнства на това въздушно произведение на Корейската държавна кинематография, като се имат предвид крайно тежките условия, при които корейските киноработници са работили.

С не по-малки достойнства се отличава и вторият корейски художествен филм у нас „Отново на фронта“, посветен на беззаветната храброст и патриотизъм на бойците от Корейската народноосвободителна армия.

Сюжетът на филма е почерпан из живота в бойната обстановка на фронта в Корея. С голямо художествено майсторство са показани героичните дела на редовите бойци и командирите от Корейската народна армия, вдъхновявани от великата им любов към родината и смъртната ненавист към наглия интервент.

Действието се развива през третия етап на Отечествената война на корейския народ през 1951 година. Авторите на филма ни отвеждат в бойна част, където след тежка битка за превземането на град, южно от 38-я паралел, бойците от Корейската народна армия отпочиват. В техни кратък отдих, в шегите, в песните им се разкрива пред зрителите бодрият несломим дух на корейските бойци, тяхната огромна воля и решимост за победа, за окончателното ликвидиране и последния интервент на корейска земя.

Безстрашието и героизмът на бойците се про-

явяват във всяка сцена. Зрителят следи с напрежение безшумното предвижване на отряд корейски бойци, получили бойна задача да нападнат американски щаб и вземат пленници. Тези кадри много напомнят моменти от съветските филми за Великата отечествена война на съветските народи, когато безстрашните съветски бойци унищожаваха хитлеристкия враг в самото му логовище. Героизмът на редника Александър Матросов и на хилядите съветски бойци отдали живота си за свободата на своята съветска родина в жестоката борба с фашистките пълчища, е висок и вдъхновяващ пример за корейските бойци и китайските народни доброволци, които неспирно гният омразния нашественик...

Много сполучливо чрез съпоставяне на двата лагера е показана във филма огромната разлика в отношенията между бойците и командирите от Корейската народна армия и тези между американските господари и техните лисинмановски слуги. Докато в бивака на корейските бойци звучи бодрата песен на победата, извива се весел танец, веселят се бойци и командири, в щаба на интервентите-американци и лисинмановци се навървял яростно един срещу друг, прехвърляйки си обвиненията за поражението. Озлобено размахва пред лицето на лисинмановците своя бич американският началник-щаб, който в диалог си ярост заповядва лисинмановците да бъдат разстреляни за обидата на американската армия...

С особена топлина и грижа за човека са изпълнени сцените, в които е показан животът във фронтовия лазарет непосредствено зад бойните линии. В неспирания грижи на корейските девойки-доброволки за ранените бойци се разкрива голямата всенародна любов към армията-защитник на корейската земя. Чрез майсторски подбрани епизодични сцени на радиопредаванията, разговорите в лазарета, писмата, които ранените бойци получават от своите другари от фронта, авторите предават силните чувства, които възбудят ранените, желанието им за по-скорошно оздравяване, за да се присъединят отново към бойните си другари и заедно с тях да бият нашествениците до окончателния им разгром...

В спомените на оздравяващия боец Ким Сен Гин, които той споделя през време на кратките разходки с медицинската сестра Ким Гю Ок, пред зрителите се редят кадри от мирния, изпълнен с творчески труд, щастлив живот на трудещите се от Корейската народнодемократична република, прекъснат от подлото нападение на американските интервенти и техните лисинмановски оръдия.

С голяма художествена сила е показана не съкрушимата воля на бойците от Корейската



Из филма „Отново на фронта“

народна армия да разгромят омразния враг, който гази цветущата корейска земя, превръща я в пепелище, убива мирните хора. Зрителят се възмущава силно, като гледа неудържимия устрем, с който храбрите защитници на корейската земя се хвърлят в огъня на боевете, твърдо решени да отмъстят на нашествениците за пролятата кръв на хилядите невинни жертви, за кръвта на варварски убитите деца, жени и немошни старци... С особена динамичност са предадени сцените на сраженията: в бързо редуващи се кадри ние виждаме корейските бойци ту над окопите да хвърлят ръчните си бомби сред нападащите американци и лисинмановци, ту съсредоточено да стрелят в тях с автоматите, ту с мини да посрещат атаката на вражеските танкове, хвърляйки се под гъсеничните им вериги... На гърдите на безстрашните бойци-патриоти блясва орденът „Герой на Корейската народнодемократична република“.

И когато оръдейните изстрели на Корейската народноосвободителна армия известяват всеобща офанзива на армията по целия фронт, бойците с нов устрем тръгват напред в решителния бой, високо издигнали знамето на победата...

Филмът „Отново на фронта“ е изграден върху несложна сюжетна основа — той пресъздава фронтови епизоди от борбата на корейските бойци срещу американските интервенти, но от цялото произведение се излъчва огромна сила — силата на дълбоката жизнена правда, силата на героичните подвизи на един малък, храбър народ, силата на вярата в неговата победа.

Режисьорът на филма Чен Сан Ин, подпомогнат от целия творчески колектив, въпреки недостига на киносъоръжения, въпреки всички трудности за една спокойна работа е успял да създаде въздушно кинопроизведение, което издига корейското киноизкуство на голяма висота.

Операторът Чен Гю Вон е успял да отрази напрежението, динамиката и устрема на корейската народноосвободителна армия, като е заснел с голямо майсторство трудните батални сцени във филма.

Едно от многото достойнства на филма „Отново на фронта“ е и хубавата и оригинална музика на композитора Ким Суи Нам, която още повече допринася за емоционалната наситеност на кинопроизведението. Това се отнася особено до сцените на нападенията над американския щаб, спомените на Ким Сен Гин, борбата на корейските бойци за превземането на важния стратегически пункт и героичната му защита от многобройните нападения на врага; това се отнася още повече до финалните сцени на филма, където в музиката звучи радостта на бойците от победата.

Като използвам нашироко богатия творчески опит на майсторите от съветската художествена кинематография, корейските киноработници отбелязват решителни успехи в създаването на свое, национално киноизкуство, което мобилизира силите на целия народ и го вдъхновява в борбата му за свобода и независимост, в борбата му за разгрома на американско-английските империалистически нашественици и техните сателити. Те показват убедително, че няма сила, която да може да сломи духа и волята за победа на един народ, когато неговата свещена борба е вдъхновявана от безпределна любов към родната земя, от ненавистта към агресора и когато този народ е ръководен от желязна партия като Корейската трудова партия. Такъв народ винаги побеждава.

яви на чист патриотизъм и любов към родната страна.

Не след дълго при колектива в завода пристига и Маруся Родникова. Тя застава зад новия голям струг, само на няколко крачки от струга на нейния баща. В тази финална сцена има нещо дълбоко и символично. Сякаш две поколения стоят едно до друго — старото, което с упорство и героизъм изгради социализма, и новото, дошло на достойна смяна, неизчерпаем трудов резерв, клокощещата от сили и устрем съветска младеж, която поема знамето на социализма и крачи напред, към сияйните върхове на комунизма. Във филма тази тема е спомената пестеливо, но ясно и конкретно в последните сцени, когато група бивши ученици заминават за великите строежи на комунизма.

Наред с многото радващи постижения във филма съветската критика отбелязва и някои слабости. Това са слабости преди всичко на киносценария: недостатъчно развитието на образите, липса на добре обоснован конфликт. Недостатъчно убедителен е фактът, че прекрасната девойка Родникова е отделена от колектива и другарите си в радостния и тържествен ден, когато младежите постъпват в завода. Зрителят очаква именно тя да върви и пее в първите редици на девойките с букети в ръце. Комсомолската организация — дви-

жещата сила в младежкия колектив, комсомола ский секретар, добрият младежки ръководител почти напълно липсват във филма. Младежите са показани във от комсомола, от тяхната семейна среда, от родителите. Дори бащата на Родникова е слабо загатнат. Ръководителите на училището, директорът, по-късно и изпитната комисия не са показани достатъчно ярко като нови, съветски педагози.

Филмът „На прага на живота“ притежава големи художествени качества и педагогически достойнства. Той зове към труд, учи и възпитава нашия млад зритель колко гордо и почетно е да влезеш в многомилионната армия на работническата класа, авангард на творците на комунизма. Филмът говори за великото задължение да се служи с всички сили, да се отдаде младостта и пламъкът на сърцето в служба на родината.

Отразявайки живота, труда, творческата и другарска атмосфера в съветските промишлени училища, филмът „На прага на живота“ насочва нашите младежи към нашите заводски и професионални училища, като им показва красотата на творческия труд и ги вдъхновява в усилията им да станат добри производственици — примерни граждани на социалистическата ни родина.

БРИГИТА ЙОСИФОВА

ДОНЧО ХИТРОВ

„ОНЕПРАВДАНИТЕ“

Индийският художествен игрален филм „Онеправданите“ показва на зрителя, трябва да се каже, само една по-нова страница от не-изброимите страдания, причинени на индийския народ от варварския английски империализъм. Филмът рисува страшното народно бедствие — преселване, което сполетява десетки милиони индуси след като през 1947 г. англичаните разкъсват живото тяло на Индия на две части, на две уж независими държави — Индия и Пакистан. Англичаните разделят на две части Индия не защото, че така диктуват интересите на бъдещото икономическо, политическо и културно развитие на тая голяма и богата страна, населявана от тристатимилionen народ, прочут със своята велика древна цивилизация. Англичаните разделят Индия не съгласно някакъв принцип на по-съвременен държавно устройство. Не техният принцип е взет от средните векове — религията. Мюсюлманите те отделят в Пакистан, будистите и брамините — в Индия. Предлогът за делене на страна според принципа на изповядваната религия е този — да се прекратят кървавите стълкновения, възникващи, т. е. подклаждани, разбира се, пак от англичаните на религиозна почва. Но за да не се установят — не дай си боже — добри отношения между новите две етноплеменни държави, англичаните оставят помежду тях да висят „ябълката на раздора“ — оспорваната територия Кашмир. Най-сетне „независимата държава“ Индия не е просто Индия, а „Индийски съюз“. Тя е съюз от отделни княжества начело с феодални князе — махараджи. Княжествата се делят едно от друго с митническа граница. Техните политически режими и изборни системи се намират на различна степен на „демократичност“. Това изкуствено разчленяване на Индия и също така изкуственото запазване на старата феодална разпокъсаност в нейното вътрешно териториално и гражданско устройство изобличава подлото намерение на английските империалисти да спънат и предотвратят развитието на Индия по пътя към нейната действителна национална независимост. А бариерата, поставена от английските колонизатори пред развитието на индийската национална икономика, се състои в това, че например памукът, необходим за индийските текстилни фабрики, се оказва отчасти границата — в Пакистан, и пр., и пр. Всички тези мерки целят продължаването на британското владичество и колониален грабеж в Индия и спъване възможностите на индийската работническа класа и нейната комунистическа партия да растат числено и да укрепват организационно. Разчленяването на Индия се извършва от английското антинародно консервативно правителство със съгласието и при активното съдействие на партияте на индийската буржоазия, включително предателите десни социалдемократи. Смихълът, който се крие зад проявите на несъгласие на сегашното индийско правителство с външната политика на Англия, разбира се, е само този — да бъдат изтръгнати от английските империалисти по-големи отстъпки в... ограбването на собствената страна. Защото действителните господари на Индия си остават английските империалисти.

Англичаните разчленяват Индия и дават на двете новообразувани държави призрачна независимост не по своя воля, а защото към това ги принуждава извънредно могъщият революционен подем в колонии след Втората световна война. Те обаче само сменят една форма на колониално господство с друга, като си остават все същите хищници-експлоататори и люти врагове на културата на индийския народ, каквито са били преди повече от два века — в момента, когато дебаркират на индийския бряг под формата на почтени търговци. Целта на отиването на англичаните в Индия е бил грабежът, целта на тяхното оставане там е пак грабежът.

*

Както се каза в началото на статията, филмът „Онеправданите“ рисува само една страница от страданията на индийския народ, причинена от английските империалисти. Дори тази единична страница е достатъчна, за да даде представа на зрителя за унижението и човешките страдания на народа. Във филма няма нито намек

за чуждото владичество, за феодалните остатъци като кастовото деление, избягнати са и всякакви картини на варварски мъчения, на каквито империалистите подлагат колониалните народи, смятайки ги за по-низша човешка раса. Очевидно много неща създателите на филма не са могли да кажат поради свирепстващата цензура в страната. Навярно те не са казали много неща и поради собствена идеологическа слабост. Във филма липсва борческото начало. Липсва осезателно борбата, която индийската комунистическа партия води в името на близките и далечни интереси на своя народ. Напротив, във филма е така разголено страданието на индуса, като че целта на създателите на филма е да покъртят, да предизвикат състрадание. Рече пак благодарение на реалистичния метод на изображение във филма има голяма жизнена правда и проникателният зритель може да извлече множество верни заключения за социалната и политическа картина на най-големия британски доминион — Индия. Накратко филмът „Онеправданите“ спада към онзи вид художествени произведения, които ние наричаме критично-реалистични. Филмът именно критикува действителността, без да сочи изхода от нея.

Сюжетът на филма е прост. След дележа на страната жителите от едно село в провинцията Даха (Източна Бенгалия), подплашени от кулаците, че мюсюлманите ще дойдат да ги изколят, бягат от Пакистан в Индия, в град Калкута, като остават родните си огнища и оскъдните парчета земя в ръцете на мародерите-кулаци. В Калкута никой не посреща бежанците. Подобно на многото хиляди дошли преди тях други изселници, те са оставени сами да се справят с постигналото ги грозно нещастие. Правителство, чийто пръв дълг в подобни случаи е да организира помощ за страдащото население, като че ли в тази страна няма. Вместо правителство се мярка призракът на някакво фалантропично дружество. Обаче за ирония неговата наместа тук сякаш има за задача не толкова да облекчи тежката участ на преселниците, колкото още повече да я влоши, да покаже бездушието на експлоататорите към експлоатирания народ, изпаднал в положение на пълна безпомощност.

Жителите на едно село от страната, наричана поради своите огромни природни богатства „бисера на британската корона“, живеят в сламени колиби. Домашният им бит е крайно мизерен. Те обработват оскъдната си земя с дървени рала, големи колкото мотика. И до тях обаче е стигнал лъчът на съзнание за несправдата в техния живот. Носигел на това съзнание е младият, наскоро задомен селянин Стриканто. Той ходи в съседно селище на нелегални събрания, устройвани от компартията, за което във филма не се казва открито. Заради агитацията сред селяните Стриканто е тикнат в затвора. Престоят на Стриканто в затвора съвпада с времето, когато кулаците пропъждат селяните от родните им домове. Ако Стриканто не би бил в затвора, той би осуетил кулашката маневра. Водач на изселниците става човек, лишен от необходимите качества за това, човек сляп, без разбиране на смисъла на онова, което става, без енергия и авторитет. Това още повече влошава участта на хората и значително помага на създателите на филма да покъртят зрителя. С една дума това обезглавяване, показване във филма на народа без водачи, без братската ръка на комунистическата партия ни се струва несъответстващо на действителността. Най-после самият Стриканто е даден твърде много като мечтател, а не като борец. На него случат доста дълго време пречи да постигне най-скромното си желание — да намери избягалице си съселяни и любимата другарка.

За нашия зритель филмът е интересен с това, че му напомня за безмилостната експлоатация на трудещите се в света на разбойнически капитализъм и империализъм. Кулаците навсякъде са еднакви и в отношенията си помежду си, макар единият да е мюсюлманин, а другият — брамин, както е във филма, те серъководят от максимата „гарван гарвану око не вади“. Филмът е интересен за нашия зритель особено с това, че го запознава по-отблизо с бита и националния харак-

тер на обикновените индуси. Макар доведени от експлоататорите до страшна бедност, тези обикновени индийски селяни в своята реч и отношение един към друг разкриват голямо благородство и изтънченост, свидетелство за принадлежността им към нация с действително велико културно минало. За убедителността на филма допринася много играта на артистите. Индийските артисти (Премтош Рай, Шобха Шен, Шанги Митро, Шанта Деби, Гонгаподо Бошу) дават изумително искрена игра съгласно идейната трактовка на ролите, дадена от сценариста-постановчик Нимай Гхош. Чрез жестовите, говора, ритъма на движенията пред нас видимо се очертава националният облик на играта на артистите. Зрителят трудно би се досетил, че във филма много кадри включват натурални снимки. А такива снимки представляват картините на бежанците в чаканията на Калкутската гара и бежанските лагери. Голям брой бежанци изпълняват епизодични роли във филма. Например ролята на старичката във филма се изпълнява от старичка-бежанка. Това узнаваме от очерка на народния артист на СССР Н. Черкасов „Бележки за пътуването ми в Индия“ (сп. „Знамя“, бр. 2, 1952 г., стр. 97). Черкасов предава разказа на режисьора Гхош за този любовен епизод от снимането на филма. Старичката внимателно слуша режисьора, пише Черкасов, и изпълнявала всичките му указания. Но когато той започнал да ѝ обяснява как да каже горчивите думи за своята родина, която са я заставили да напусне, тя отговорила: „Разказвай ми за всичко, което се намира тук в киностудиото, учи ме как да се държа пред апарата, но не ме учи за това, което самата аз преживях, като останах без родина. Това аз зная и без тебе...“ И тази стара селянка с такава сила произнесе пред киноапарата своя монолог — разказва Гхош, — че всички ние, професионалните работници, бяхме потресени.“ Действително от екрана с голяма страст прозвучава протестиращият глас на тази жена. Заслугата за силата на тази сцена принадлежи косвено на великоленното озвучаване на руски език. Филмът „Онеправданите“ наистина е така добре озвучен на руски език, че зрителят за дълго време остава под впечатлението, че индийските артисти говорят на руски.

Музиката на филма (композитор Калоборон) за нас също така е от особен интерес. Като оставим настрана това, че на места тя прекалява със своята пацифистка плачливост (сцената с другарката на Стриканто след арестуването му), на нас ни прави силно впечатление нейният самотен национален характер. В тази индивидуална музикална творба явно са се влили множество народни мелодии, който най-дълбоко изразяват човешките преживявания и преживяванията на многоизстрадалия народ, излял душата си в тях. Музиката се изпълнява на инструменти, за които от филма нищо не се разбира — чува се само техният глас. Знаем обаче, че това са инструменти, които датират от най-дълбока древност, създадени от ръката на талантливия индийски народ.

Изобщо филмът „Онеправданите“ като сборно изкуство разказва на нашия зритель за състоянието на изкуствата на тази далечна, екзотична според буржоазните романи страна. Филмът представя в неложно състояние индийското, близко до народа изкуство, след като имаме предвид, че повече от два века надменните английски колонизатори са грабили и унищожавали древните културни паметници на тая страна и са потискали талантливите ѝ синове и след като също имаме предвид, че и Индия днес е жертва на американската „културна“ експанзия и по-специално на експанзията на Холивуд. За честта на създателите на филма трябва да се каже, че те не са се поддали на съблазънта да си послужат с леки американски филмови трикове. Недостатъците във филма, за които споменахме, се дължат на дълбоки местни и субективни причини. Макар филмът в много отношения да не е такъв, какъвто ние бихме желали да бъде, той има своята висока цена. Той представлява ярък изобличителен кинодокумент срещу вековните поробители на индийския народ — английските империалисти и техните местни ордия. Благодарение на това свое положително качество филмът намери добър прием сред милионите съветски зрители. Нашите български зрители също така посрещнаха топло това интересно произведение на прогресивните индийски киноработници.

НИКОЛАЙ СТАЙКОВ

ЗА ЦЕЛЕУСТРЕМЕНА ПРОГРАМАЦИЯ НА ФИЛМИТЕ

Сериозни и много отговорни са задачите на Дирекцията за разпространение на филми. От правилното и навременно разпространяване на филмовите копия зависи дали даден филм ще стигне навреме до зрителите и ще окаже влияние върху тях и до каква степен ще им даде конкретна помощ в тяхното трудово ежедневие. Това определя разпространението на филмите като важна политическа и културна задача на нашата кинематография.

В постановлението на Министерския съвет от 31 януари 1952 година се правеха сериозни констатации за редица слабости: по съставянето на репертоарните планове на кината; за слабото разпространение на научно-популярните, хроникално-документалните и инструктивните селскостопански филми; за липсата на контрол от страна на отдел „Разпространение“ върху качеството на прожектираните филмови копия, вследствие на което се допуска понякога да излизат на екрана лошокачествени и омаслени копия, с объркани или окъсани части; за недостатъчно доброто кинообслужване на населението.

В изпълнение на постановлението на Министерския съвет ръководството на Комитета за кинематография през месец септември 1952 година обследва работата на Дирекцията за разпространение на филми и излезе с решения. В тях се изтъкваше, че дирекцията и нейните поделения не са осъществили голямата част от задачите, поставени от постановлението на Министерския съвет.

Наред с тези констатации както в постановлението на Министерския съвет, така и в решенията на Комитета за кинематография се даваха указания за ликвидиране на тези слабости, за създаване планова, социалистическа програмация на филмите, съответстваща на задачите, които нашата народна власт поставя за разрешение пред киното, за провеждане непрекъснат контрол по разпространението на филмите.

Как се справи Дирекцията за разпространение на филми с тези големи и отговорни задачи и в какво състояние е днес разпространението на филми у нас?

Дирекцията за разпространение на филми до голяма степен не успя да ликвидира посочените в постановлението и решенията слабости, като с това спъна сериозно изпълнението на финансово-стопанския план на кинематографията. За това има някои обективни причини, но голяма част от слабостите се дължат на чисто субективни причини. В репертоарната си политика дирекцията не е постигнала обща линия, на програмцията, което често пъти влече до формална програмация, несъобразена с нуждите на населението. И досега всеки програматор сам определя репертоарните планове на поверените му кина. Все още не е внедрен методът на колективното обсъждане на съставените репертоарни планове. Вина нясат и директорите на кината, които не пращат своевременно заявките си и с това спъват нормалния ход на работата на програматорите. Дирекцията не взема достатъчно мерки и не налага санкции на недисциплинираните директори на кина. По този начин закъсняването с изпращането на заявките за някои кина стана система. Така например до 6 декември много държавни кина не бяха представили заявки за изготвяне програмцията за м. януари 1953 година. Между тях са кината „Балкан“, „Република“ и „Христо Ботев“ — Пловдив, „Република“ и „Култура“ — Сталин, „Постоянство“ и „Замфир Хаджийски“ — Лом, „Москва“ и „Христо Смирненски“ — Плевен, и пр.

Сериозно спъва работата по разпространение на филмите и това, че отчетникът на филмовия фонд при ДП „Разпространение на филми“ все още не е привел в известност наличието на филмовия фонд за програмиране, а ръководството не е потърсило отговорност. Вследствие на това се допуска и продължава да се допуска замразяване на такива ценни и търсени от нашата публика по села и градове филми, като „Богдан Хмельницки“ с 10 % износеност, „Как се каляваше стоманата“ с 5 % износеност, „Великият гражданин“, II серия, с 30 % износеност, „Черевички“ с 30 % износеност, „Сталинградската битка“ с 28 % износеност, „Обновена земя“ с 22 % износеност,

„Седмте смели“ с 10 % износеност и много други филмови копия, които и до днес стоят неизползувани.

Неуползотворяването на филмовия фонд се проявява и в друга насока — при определянето на процента на износеността. Не са редки случаите, когато се допуска вписване на много по-голям процент износеност, отколкото е действителният. Така например „Кубанските казаки“ е вписан с износеност 85 %, а след проверката се установява, че същото копие има едва около 60 % износеност и е напълно годно за прожектиране.

Пак поради непознаване на филмовия фонд и липса на достатъчен контрол над програмираните филми се допуска програмирането на похабени филмови копия, негодни за прожекция, като напр. филмовото копие на „Тревога“, програмирано в София по време на фестивала на българския филм.

Не са редки и случаите, когато липсата на дисциплина в директорите на кината проваля програмационния план на някои кина. Въпреки че директорът на кино „В. И. Ленин“ — гр. Първомай, е бил предупреден да прати още на 4 октомври филма „На цирковата арена“ за София, същият на своя глава задържа филма и оставя кино „Млада гвардия“ без филм. Кинотеатър „Миньор“ в Димитрово задържа филма „Светските китоловци“, без да предупреди ДП „Разпространение на филми“ и по този начин оставя кино „Просвета“ в София без филм. Киното в с. Брезница, Гоцеделчевско, вместо да изпрати на киното в с. Дъбница, Гоцеделчевско, филма „Съветски Казахстан“, връща го обратно в базата и лишава с. Дъбница от прожекция. Същото кино изпраща филма „Гайчи“ на с. Хаджидимово, Гоцеделчевско, вместо да го прати на киното в село Мосомище, Гоцеделчевско; изпраща филма „Кубанските казаки“ на киното в с. Хаджидимово, Гоцеделчевско, вместо на киното в с. Баян, Разложко. Тези своеволия на директорите безспорно се отразяват зле на правилното и своевременно програмиране на филмите, а дирекцията не взема достатъчно ефикасни мерки за прекратяването на тези своеволия.

Филмовият фонд на ДП „Разпространение на филмите“ е достатъчен за задоволяване нуждите на нашите кина с висококачествени художествени филми и ако все още се чувствуват известни затруднения в програмацията, това се дължи основно на гореизложените причини, още и на негрижливото отношение към филмовите копия. Много ценни филми се похабят преждевременно, без да издържат нормалния минимум прожекция. За филмовите копия, които излизат от машинната лаборатория за масов печат на филми и лабораторията за надписи, е необходим изъстен минимален срок за съхранение. Но това не се спазва. Те се програмират, преди още да са излезли от лабораториите. Дори и сега това неспазване на сроковете продължава, вследствие на което такива ценни филми като „Концерт на майсторите на изкуството“, „Еркел“, „Под игото“ и пр. се похабят бързо.

Особено зле е репертоарът на селската кино-мрежа. От фактите се установи, че до селските екрани голяма част от филмовите копия достигат в негоден за прожектиране вид. Комитетът за кинематография издаде нареждане да се създаде отделен фонд от филмови копия само за селата. Но и досега копията продължават да се ползват както за селската, така и за градската кино-мрежа.

Не по-добре е филмовият фонд на подвижните кина. Малко грижи се полагат за опазване на теснолентовите копия, които и без това са в недостатъчно количество. Лошото стопанисване от страна на някои кина докарва до бързото похабяване на филмовите копия. Така например копие от филма „Тревога“ е имало през август 1952 година 7 % похабеност. През септември бе използвано 28 дни от подвижното кино в Самоков и върнато с 34 % похабеност. От 24 до 31 октомври при използването на филма от подвижното кино на българо-съветското дружество в срок само от седем дни „Тревога“ достигна 95 % похабеност и сега е напълно негоден за прожекция. А случаи като това не са единични. Дирекцията за разпространение на филми трябва да за-

сили контрола и да вземе решителни мерки да се ликвидира с това престъпно отношение към нашето филмово богатство, за да се продължи животът на филмовите копия максимално. В тази насока дирекцията трябва да се учи и да внедрява нашироко съветския опит, в който се указват и начините за опазване на филмовите копия от преждевременно похабяване.

Често се допуска повторното програмиране на един и същ филм в едно и също селище в сравнително кратък период от време. Такива случаи има в с. Подем — Плевенско, с филма „Смели хора“, в с. Дебър — Първомайско, с филма „Походът на Ворошилов“, в гр. Оряхово с филма „Пролет в Сакен“ и пр. При положение, че в тия селища не са прожектирани нито веднъж редица други прекрасни съветски, български и други филми, явно е, че такава програмация не е напълно съобразена с нуждите и интереса на зрителите, че такава програмация се диктува главно от съображението да не се остави киното без филм, „да се спаси положението“.

Разбира се, съвсем неправилно е да се смята и обратното, че веднъж прожектиран в дадено селище филм повече никога не трябва да се прожектира на същото място, защото си е изчерпал възможностите. Десетки са случаите, които опровергават тази вредна теория, която все още има привърженици в кинематографията и сред директорите на кината. Така например в с. Чернево, Сталинско, на премиерата на филма „На границата“ са присъствували общо 108 души, а при повторението след една година — 431 души. Пак в същото кино филмът „Тринадцат“ при първото му прожектиране е бил посетен от 208 посетители, а при повторението — от 370. „Самотна лодка се белее“ при първото прожектиране в с. Топлеш, Габровско, събра 183 посетители, а при повторението — 203. В село Старо Оряхово, Сталинско, на премиерното прожектиране на „Бялата тъмнина“ присъствували 163 души, а на повторението — 307. В село Стоките, Севлиево, при премиерата на „Зигмунд Колосовски“ е имало всичко 100 души посетители, а при повторението — 300, и пр. Това говори красноречиво, че възможностите на всеки филм съвсем не се изчерпват с едно или две повторения, стига да бъде напънено необходимото както от Дирекция за разпространение на филми, така и от кината по места за правилното, целенасочено и организирано изнасяне на филма.

Киното има и сериозна задача да възпитава и нашите най-млади граждани, утрешните строители на социализма и комунизма в нашата народна република. Във филмовия фонд на нашата кинематография има прекрасни съветски детски и юношески филми, които могат да допринесат много за изграждането на нашите деца като съзнателни, трудолюбиви, патриотични граждани, както и за изпълнение на финансово-стопанския план на Комитета. Но и фондът от детски филми не се използва достатъчно добре, неговите възможности се подценяват. Едва сега Дирекцията за разпространение на филми съвместно с Министерството на народната просвета изработва план за разпространението на детските филми. Неправилно отношение към детския филм имат и много директори на кина, които връщат обратно програмираните в техните кина детски кинобирки, като например директорите на кината „Наука“ в Ловеч; „Ц. Церковски“ в Карлово, „Академия“ в Свищов и др. Също е положението и с научно-популярните, документалните и селскостопанските филми. Тяхното правилно и навременно програмиране може да окаже огромна помощ на селското население за качествено и своевременно провеждане на селскостопанските мероприятия, за разширяване научните познания и обогатяване културата на селските стопани.

Нашата народна власт се стреми да издигне културното ниво на всички граждани на републиката. Големи грижи полага тя и за турското малцинство. Кинематографията озвучава някои филми на турски език, а други получава от СССР, озвучени на азербайджански. Тия филми играят и ще играят важна роля за възпитанието на турското малцинство, като на негов роден език разкрият постиженията на социалистическото общество.

Киноизкуството е могъщо средство за социалистическото възпитание на народа. Но за да може то да изпълнява задачите си, необходимо е разпространяването на филмите да бъде планово, целеустремено с оглед постигането на задачите, които нашата народна власт му поставя.

ПОПУЛЯРИЗИРАНЕ И ПРОГРАМИРАНЕ НА НАШИТЕ ФИЛМИ

Репертоарът на кината трябва да се изработва не с ограничен брой филми — главно пресмислни, или повторения на филми от по-лек жанр, които не изискват особени усилия за привличане на зрители. Трябва да се раздвижи целият филмов фонд на кинематографията. Теорията за „касовостта“ на филмите трябва веднъж завинаги да бъде разобличена като вредна, несоциалистическа, като теория, която пречи за правилното разгръщане на репертоара с оглед големите задачи, които Партията и Правителството поставят пред кинематографията. Какво по-убедително от това, че в много кина (пример за които дадохме по-горе) при добра организация повторенията на прекрасните високо етни филми, които според мненията на някои директори на кина са „некасови“ — дават отлични резултати! Не говори ли това за недостатъчната идейно-политическа подготовка на тия ръководители, за това, че няма „некасови“ филми, а има хора с несериозно отношение към партийните и правителствени задачи по разпространение на филмите. За отбелязване е, че където има организиран широк актив около киното, където ръководителите на киното се опират на помощта на Партията и масовите организации няма „некасови“ филми, а успешно и цялостно изпълнение и изпълнение на плана. Така например енергична дейност развива киното в с. Бяла, Сталинско, което има актив от 15 души и работи по системата на абониране на жителите за представленията. Дирекцията за разпространение на филми трябва да подпомага всемерно образуването на киноактиви към кината.

Самите програматори често пъти не могат да убедят директорите на кината в необходимостта от прожектирането на дадени високо идейни художествени филми, защото самите те не ги познават или пък не могат да оценят напълно техните достойнства. Това налага програматорите да се занимават сериозно с марксистко-ленинската си подготовка, а също така да обогатят своята художествена култура. Програматорите трябва да познават и всички филми, които програмират, за да съумеят правилно да насочват директорите на кината към даден филм и необходимостта той да бъде прожектиран.

Трябва да се въведе плановете и целеустременост и в провеждането на мероприятията на дирекцията. Провеждането на кинофестивали, тематични кинопокази, седмици и пр. трябва да се подготвят отдалече, като не се оставят на усмотрението на отделните програматори, а се създаде цялостен план. А след приключването на мероприятията да се правят изводи и извлекат поуки. Трябва да се ликвидира натрупването на цветните филми последователно в едни и същи кина, за да се даде възможност на всички кина систематически да програмират цветни филми. Опазването на филмовия фонд трябва да бъде легнало като основна задача на цялото предприятие и на всички директори на кината, а контролът от страна на ДП „Разпространение“ трябва да се изостри и засили с оглед социалистическото запазване и правилно използване на филмовия фонд. Необходимо е също така да не се закъснява с разпределението на филмовия фонд между кината, за да не се обеднява репертоарът им и да не се затруднява изработването на репертоарните им планове.

Дирекцията за разпространение на филми трябва да се грижи за редовното преглеждане на фондовете на поделенията и за своевременното им ползване с филми, които липсват. Това ще даде възможност на програматорите да разполагат с по-бogat репертоар.

Необходимо е Дирекцията за разпространение на филми да анализира периодически данните от разпространението на филмите.

Съветският опит, който е известен на дирекцията, още не е напълно усвоен и не се прилага докрай. Наистина въведена е съветската техника за програмирането на филмите, която гарантира избягването на близките повторения на филми, но все още има много препискарство в работата на програматорите, все още липсва идейната задълбоченост и политическа съзнателност в съставянето на репертоарите на кината.

Плановото начало с оглед на идеологичните, партийни и правителствени задачи, което е основата на съветската програма, трябва да бъде доведено до край, а социалистическото опазване на филмовите копия трябва да стане една от главните грижи на Дирекцията за разпространение на филми и на директорите и операторите на кината.

Нашата партия и народната власт отдават голямо значение на киното за възпитанието на трудещите се, за повишаване на тяхната политическа съзнателност, за мобилизиране силите им за успешно разрешаване на огромните задачи за преустройство на нашия живот и за построяването на социализма. Трябва да се развие, казва другарят Вълко Червенков в максимални размери използването на киното като едно от най-мощните средства за въздействие върху населението. Затова народната власт положи толкова усилия за разширяване на киномрежата и постигна такива големи резултати. Широката мрежа от кина (вече 1075 в цялата страна) даде възможност да се увеличи броят на зрителите от 16 700 000 през 1947 година на 45 500 000 през 1951 година.

За да могат филмите обаче да изпълняват предназначението си, те трябва да се популяризират, да станат известни на трудещите се, да се знаят техните достойнства, за да се засили интересът към тях, да напасне търсенето им, да се увеличи още повече броят на зрителите. От друга страна тези филми трябва да се доведат до зрителя своевременно и навсякъде. С други думи, пропагандирането на филмите и тяхното програмиране трябва да бъде първостепенна задача и да се провежда на нужната висота.

Пропагандата за нашите филми обаче е съвсем слаба, обикновено закъснява и не е на нужната висота. Това се констатира и в излязлото неотдавна решение на Комитета за кинематография по работата на предприятията „Разпространение на филми“. Нашата преса отделя недостатъчно внимание на въпросите на нашата кинематография, за сериозното и задълбочено разглеждане на нашите филми, за тяхното популяризиране и за засилване интереса към тях. Особено малко материали за нашите филми поместват местните вестници. И най-често статиите и материалите за нашите филми се поместват късно — след като филмите са минали вече по екраните.

Но доколкото нашият печат все пак отделя място за популяризиране на нашите филми, това се отнася преди всичко за нашите игрални филми и отчасти за някои от документалните филми с актуално политическо съдържание. Почти никак не се популяризират нашите научно-популярни филми, поради което тяхното произвеждане и излизане на екраните остава съвсем незабелязано за нашите зрители. Големата част от нашите граждани не само не знаят за излизането на научно-популярните филми, не знаят нищо за тяхната тематика и следователно в тях няма възбуден интерес да отидат да ги видят, а изобщо не знаят, че у нас се произвеждат научно-популярни филми.

Недостатъчно се използва за популяризиране на нашите филми и такава подходяща форма като колективното посещение на филми, изнасянето на доклади за тях и организиране на обсъждането им. А доколкото това се върши, тези посещения и обсъждания засягат пак предимно нашите игрални филми. Пренебрегват се научно-популярните и хроникално-документалните филми, които са прекрасно средство за политическо въздействие и повишаване на културното ниво на населението.

Но нашите филми не само слабо се популяризират, но и лошо се програмират. Репертоарните планове на кината до голяма степен се съставят механично. Не се проучват задълбочено интересите на зрителите в различните населени места, за да се съобразят програмирането на филмите с тези интереси, като се изхожда и от характера на населеното място — поминъка на населението, неговата националност и пр. Такава констатация за разпространението на нашите филми се прави и в решението на Комитета за кинематография по разпространението на нашите филми.

Въпросът за бързото програмиране на нашите игрални филми може да се счита за разрешен задоволително. Но не така стои въпросът за научно-популярните и хроникално-документалните филми.

С тяхното програмиране се закъснява, недостатъчно се разпространяват, не е ликвидирано още със стремеше да се изпращат на второстепенни екрани, не се държи сметка кои филми през кои сезони и в какви населени места се изпращат. А фондът от наши научно-популярни и документални филми нарасна значително и въпросът за неговото правилно използване добива извънредно сериозно значение.

При разпространението на филмите не трябва да се допуска филм, предназначен за нашите работници от фабриките и заводите и свързан с внедряването на новите почини в производството или с използването на нова техника, преди да е минал през заводите и фабриките, където има 162 кинопостая, и през индустриалните градове, да се изпраща в селата и ТКЗС, какъвто е случаят с филма за почина на Левченко и Муханов.

Допуща се сериозно закъсняване при разпространяването на хроникално-документалните и научно-популярните филми. Често месеци след излизането на филма той не се появява по екраните. Изнесе се, че филмите „Щастлива младост“, „Скъпи гости от Китай“, „Лети, наша песен армейска“, които са произведени отдавна, още не са се появили по нашите екрани. Такъв е случаят и с научно-популярния филм „ПВХО“, който е даден за разпространение в началото на август, а и до средата на ноември не беше се появил по нашите екрани. Има и редица други такива случаи.

Най-зле стои въпросът за разпространението на научно-популярните филми. Ние вече разполагаме с няколко десетки хубави наши научно-популярни филми, които биха се посрещнали извънредно добре от зрителите, ако им се покажат. Такива филми, като „Иван Сусанин“, „Коприщенска архитектура“, „Нашето резбарство“, „Нашите стари паметници“, „Едно ценно наследство“, „Аменна гора“, „В дълбините на Черно море“, „Из нашите пещери“, „Във водите на Сребърна“, „Пътят на една цигара“, „Памукът“, „Царевичата“, „Ранно зеленчукопроизводство“ и пр., и пр. не може да не събудят интерес сред зрителите и да не се посрещнат добре от тях. Но те стоят повече по рафтовете, отколкото по екраните на кината. По тяхното разпространение има неправилно отношение както в предприятието „Разпространение на филми“, така и в много от директорите на кината по места. Макар че някои от филмите се програмират, има директори по места, които по свое осмислене не ги прожектират, защото... прожекцията се удължавала, какъвто е случаят с директорката на двете кина в гр. Търново др. Камбурова. А зрителите проявяват интерес към тези филми. Има много запитвания, защо научно-популярните филми не се пускат по екраните.

В София има две кина — „Култура“ и „Славейков“, които имат специална програма само от късометражни филми, но в продължение на няколко месеца в програмата на тези кина не бе включен нито един български научно-популярен филм.

А трябва да се има предвид, че научно-популярните филми като „образни публични лекции“ са своеобразен киноуниверситет и имат голямо значение за разпространяване на научни знания, за запознаване на нашия народ с неговото културно наследство, с красотите и особеностите на нашата родина, с новите почини в производството, с постиженията на нашата наука и изкуство. Покойният съветски академик Комаров подчертаваше, че „поотделно книгата, рисунката, живата реч, показването на опита не могат да дадат такава точна, разбрана и увлекателна представа за предмета. Кинокартината съединява всичко в едно... Научно-популярните кинокартини са прекрасен пример за съчетание на изкуството и науката.“

Само неразбиране значението на научно-популярните и хроникално-документалните филми за повишаване на културното и политическо ниво

ТЕМАТИЧНИТЕ КИНОПОКАЗИ У НАС

на населението и тяхното сериозно подценяване като агитационно средство в ръцете на Партията и народната власт може да доведе до такива слабости в програмирането на тези филми, каквито има сега. Само така може да се обясни, че хубави и полезни научно-популярни филми могат да се задържат в складовете. В решението на Комитета за кинематография по работата на предприятието „Разпространение на филми“ се констатира, че предприятието „не е още в състояние дейно и пълно да подпомага мероприятията, които Правителството и Партията провеждат в страната“. Затова решението задължава „при изработването на репертоарните планове всеки програматор задълбочено да обмисли програмата на кината, като има предвид, че тя е програма за културно-политическа работа сред трудещите се, че трябва да бъде свързана с текущите политически и стопански задачи, със спецификата на района и същевременно да бъде разнообразна по тематика и жанр. При това репертоарните планове на кината трябва все по-ясно да се свързват с правителствените и партийни мероприятия и конкретно да подпомагат тяхното провеждане.“

У нас се създава специален научно-популярен филм със селскостопанска тематика за обслужване на нашето селско стопанство, за улесняване неговото социалистическо преустройство, за внедряване новите производствени методи, за повишаване на добивите. Такива филми, като „Борба с овощните вредители“, „Здравеопазването на новородените домашни животни“, „Борбата за високи добиви“, „Царевичката“, „Памукът“, „Фурман и силижаире“, „Ранно зеленчукопроизводство“ и пр., биха оказали извънредно голяма помощ на нашето селско население, ако те отидеха сред него. И особено ако те бъдат съчетани с изясняването на подходящи доклади. Още през 1919 г. по указание на Ленин в решението на VIII конгрес на ВКП(б) по културно-просветната работа в селото се казва: „Киното, театърът, концертите, изложбите и т. н., доколкото те ще проникнат в селото, а затова трябва да бъдат положени всички усилия, е необходимо да се използват за комунистическата пропаганда както непосредствено, т. е. чрез тяхното съдържание, така и по пътя на съчетаването им с лекции или книги.“

Трябва да се изтъкне като слабост в разпространението на нашите селскостопански филми и в работата на нашата Национална лекторска група, че това Лениново указание не се е превърнало в живо дело у нас. В тази насока съветският опит е особено поучителен за нас. Проектирането на селскостопанските филми трябва да бъде придружавано от беседа на местния агроном, зоотехник и пр., съдържанието на филма да се свързва с местните задачи и да се допълня с местен материал. Но за всичко това е необходимо преди всичко филмът да отиде на село. Във всички курсове за квалификация, в разните кръжоци, както и при урежданите селскостопански киносеминари и пр. в нашите ТКЗС трябва да се гледат съветските и нашите селскостопански филми, от които нашите кооператори ще научат извънредно много и извънредно полезни неща за своята борба за получаването на високи добиви.

Очевидно въпросът за популяризирането и програмирането на нашите филми и преди всичко на нашите късометражни филми — научно-популярни и хроникално-документални — не е разрешен. Налага се да се вземат сериозни и енергични мерки за бързото ликвидиране на допусканите досега слабости в тази насока. Трудещите се у нас трябва своевременно да научават за всеки излязъл нов наш филм, да научават за неговото съдържание и за достойнствата му, да нараства у тях непрекъснато интересът към нашето родно филмово производство, да се засилва любовта към него. И всеки наш филм трябва своевременно да отива до зрителя. Целият ни филмов фонд трябва да бъде в постоянно обръщение, без всякаво задържане и бавене в складовете на хубави и полезни наши филми. Само така ще бъдат изпълнени успешно задачите, които Партията и Правителството поставят пред нашата кинематография, пред нашето родно филмово производство за възпитанието на нашия народ в духа на социализма, за издигане на неговото културно и политическо ниво.

Да се научим умело да популяризираме и правилно да програмираме нашите филми! Всеки нов филм навреме да стига до зрителите! Всички български филми на екраните!

От осем години насам нашият кинозрител е под благотворното влияние на великото съветско киноизкуство. То повдига културата на нашия народ, засилва политическата боеспособност на трудещите се, изостря революционната бдителност, възпитава ни в социалистически дух, вдъхновява за мощно социалистическо строителство.

От Съветския съюз получихме стотици прекрасни филми — художествени, документални, научно-популярни и мултипликационни с най-разнообразна тематика. Почти няма въпрос от живота, който да не е подхванат, развит и разрешен правдиво от майсторите на съветското кино. Истината по тия въпроси е разкрита в ярки и реалистични образи, които я правят жива, конкретна.

Богатството от съветски филми ние трябва да осмислим най-пълно. Старата практика на случайно и хаотично програмиране не отговаря вече на нашите цели и задачи. И програмата постепенно трябва да стане планова, стройна и целесъобразна система.

В това отношение са особено ценни тематичните кинопокази. При тях се програмира последователно в един и същи кинотеатър няколко филма, засягащи една и съща тема.

Като гледа поред няколко филма на една и съща тема, зрителят се запознава по-пълно и всеотчетливо с темата, разширява погледа си, задълбочава знанията си по нея и заживява по-активно с действителността, която му разкриват тия филми. Тази действителност той узнава нагледно, образно и конкретно, а не по умозрителен път.

Познавателният процес при гледането на филмите от кинопоказа протича при повишена емоция, която улеснява мисълта и храни паметта с трайни впечатления. Всеки от личен опит знае, че паметта задържа за дълго време, а понякога и за цял живот ония представи, които е възприела при силна чувствена възбуда.

Характерен е в това отношение случаят с Олег Кошевой — героичния организатор и ръководител на младогвардейците от Краснодар по време на Великата отечествена война против хитлеристките нашественици. В детските си години той гледал филма „Чапаев“. В паметта му се врязва образът на политическия комисар Дмитрий Фурманов. В този образ Олег е видял истински болшевик, възпитан в характера си най-хубавите качества на съветските хора.

Дълго време след гледането на филма детето се е възбуждало от тоя властен образ. Майката на Олег Елена Кошечкина разказва за това:

„Олег бълнуваше като Чапаев, възхищаваше се от Петка и Анка, но най-близо от всички на ума, сърцето и разсъдък му беше комисарят Фурманов.“

Често, денем или в тъмното преди сън, ние докъсно говорехме с Олег за прямия болшевишки характер на Фурманов, за неговото спокойствие и издръжливост, за презрението му към паниката и унинието. На бузата си усещаш развълнувания дъх на моя син, виждах как проблясват в тъмнината неговите широко отворени очи. . .“

Години след това в работата си с младогвардейците Олег често употребявал реплики от филма „Чапаев“. Няма съмнение, че на сърце с пленителния образ на Фурманов той посрещна смъртта, гледайки презрително и твърдо палачите.

Тук изпъква още една заслуга на тематичните кинопокази: когато истината живее в мисълта на зрителя, когато тя възбужда в ярки образи, за сегне неговите чувства, той не само узнава действителността, но се въоръжава и с воля за нейното изменение, за нейното уствършенстване.

Има ли възможност нашата кинематография да урежда в страната планомерно, последователно и системно тематични кинопокази?

Съветското киноизкуство подхвана и разви най-актуалните и възбуждащи въпроси на нашата съвременност. Стопанство, изкуство, наука, социални въпроси, минало и настояще — за всичко има създадени филми и не по един, а по цяла поредица.

Нека вземем например темата, която възбужда най-съкровено и дълбоко мисълта и чувствата на всички прогресивни хора в света — живота и борбите на великия Сталин.

При тематичен кинопоказ за вождя и учителя на народите — Сталин, ние можем да разгънем на екрана почти целия му живот.

Във филма „Яков Свердлов“ виждаме другаря Сталин преди Октомврийската революция на зачетение в Източен Сибир, край реката Енисей. Там в разговор с Яков Свердлов Сталин прави гениален анализ на движението и съотношението на силите през Първата световна война. Прави научно предвиждане, че руската империя ще рухне и ще повлече в пропастта и руската буржоазия.

Филмът „Великото сияние“ ни разказва за Сталин след Февруарската революция. Виждаме го като главен редактор на в. „Правда“, виждаме го като ръководител на VI партийен конгрес, а след това — в шурма срещу Временното правителство.

В „Човекът с пушка“ се явява нов момент: другарят Сталин формира Червената армия.

В „Отбраната на Царицин“ зрителят вижда как пролетарският стратег Сталин разбива на пух и прах извехлялата буржоазна стратегия, как налага нова, пролетарска стратегия и тактика, как спасява революцията.

Виждаме го да провежда монопол на храните, да изпраща цели ешелони на гладуващото градско население и да поддържа силите на революцията да устоят на отчаяния пристъп на врага.

В „Незабравимата 1919 година“ Сталин отбранява Петроград от флотата на западните интервенти. И тук той е показан като гениален организатор на масите.

Със сталинската любов и грижа за човека най-ярко ни запознава филмът „Валери Чкалов“.

В „Сталинградската битка“, „Великият прелом“, „Падането на Берлин“ и др. зрителят проследява спасителя на културата и на прогреса през време на Великата отечествена война. Могъщият пълководец устройва клопка след клопка на хитлеристките людоеди и като им нанася съкрушителни удари, разгромява ги окончателно в тяхното кърваво леговище — Берлин.

Грижете на Сталин за облекчаване труда на съветските хора виждаме в „Донецките миньори“. В тоя филм много топло е показана голямата му любов към човека на труда.

А колко са филмите за Ленин! Какъв тематичен кинопоказ може да се проведе и за основоложника на първата социалистическа държава в света! На каква мъдрост и революционна страст ни учат неговият живот и борби, така майсторски пресъздадени от велики съветски актьори!

Неизброими са темите, които могат да се застъпят в отделни тематични кинопокази. Целият филмов фонд може и трябва да се обследва за групиране филмите по теми.

По чия инициатива може и трябва да се уреждат тематичните кинопокази в страната?

Сбикувано това става по инициатива на Комитета за кинематография. Досега няма случай народният съвет в някой град или село да поиска уреждането на кинопоказ за подпомагане на местни задачи, за разрешаване на местни нужди от стопанско-строителен, възпитателен или политически характер.

Комитетът за кинематография провежда и ще провежда тематични кинопокази от общонационален мащаб. Но със специфичните нужди по места най-добре е запозната местната общественост и тя трябва да иска кинопокази за задоволяване на тия нужди и чрез киното.

В някои села като например Павел баня, Казанлъшко, и Ново село, Видинско, местните обществени дейатели са били особено добре подпомогнати от кинопоказите на селскостопанска тема при образуването на ТКЗС.

Ако в някой граничен пункт населението не е запознато достатъчно добре с похватите на врага, нищо не пречи на отговорните другари да поискат подходящ тематичен кинопоказ и при първа възможност там да се проектират съвет

ските филми „На границата“, „Двубой“, „Очна ставка“, „Джудбаре“, „Подвигът на разузнавача“, „В мирни дни“, нашият филм „Ликът на предателите“ и др., които ще издигнат на по-високо ниво бдителността и ще засияят омразата на зрителите към империалистическите хищници и техните агенти.

Успешното провеждане на тематичните кинопокази при нашите условия зависи преди всичко от правилното им организиране.

След определянето на темата, която трябва да бъде актуална и за нея да има достатъчно филми, кинематографията влиза във връзка с ония централни ръководства на масовите организации, близки до кинопоказа по характера на своите обществени задачи. Постига се съгласие за съвместно изясняне на кинопоказа и се определят мероприятията, които ще проведе всяка организация. Обикновено се иска от централните ръководства на масовите организации да наредят до своите поделения в селищата на кинопоказа да организират колективни посещения и евентуално обсъждания на филмите.

Преди всяка проекция на филмите от кинопоказа се четат кратък, смислен, задълбочен, политически издържан доклад, който да разяснява основния проблем във филма. Ръководните мисли в него да бъдат илюстрирани с моменти от филма при върно тълкуване на образите и действието. Езикът да бъде лек, разбираем, конкретен и образен, като за масова аудитория. Да се нагажда не към уредна на отделни издигнати слушатели, а към нивото, на което стои обикновената публика.

Този доклад се изготвя от кинематографията и се изпраща заедно с други пропагандни материали — литоплакати, фотовестници, афиши, хвърчащи листчета, либрета и лозунги — на кинотеатрите.

Оттук работата се пренася в селищата, планирани да провеждат тематичния кинопоказ. Тази работа следва да се поеме с високото съзнание, че се започва едно голямо културно дело.

Какво трябва да направят директорът и колективът при отделното кино, за да се проведе кинопоказът успешно?

Преди започването на кинопоказа трябва да се преустрои украсата на киното в духа на темата. То да придобие такъв облик, че всеки да види и почувствува характера на кинопоказа. Ако темата се отнася до щастливия живот на съветските колхозни, в украсата следва да се застъпят моменти от тоя живот: работата с трактори и комбайни, бодри ударни бригади, плодни полета, колхозни жилища, домове на културата, библиотеки и читални, лектория, детски ясли и градини, паркове за отдих, игри, народни танци, художествена самодейност и т. н. — всичко, което присъждава в картини богатия, културен и свободен живот на съветското селство.

Лозунгите, литоплакатите и фотовестниците трябва да се излагат на подходящо място, а хвърчащите листчета да бъдат разпръснати сред населението, за да му известяват за скоршното провеждане на кинопоказа.

Местният печат и радиоуредбата, където ги има, също трябва да разгласят културната инициатива и да внушават интерес към нея. По улици, предприятия и учреждения, на гарата и по училищата също да се разгласи датата, програмата и темата на кинопоказа. Мисълта на хората да се съсредоточи към киното.

При поставяне на това изискване обикновено се възразява: нямаме картини, няма портрети и бюстове, нямаме материали.

Наистина на много места липсват известни материали, но при тия случаи почти винаги липсва и грижа и инициатива у ръководителите на кинотеатрите. Мнозина от тях обичат едрите работи, а тая къшовна грижа да се режат илюстрации и картини, да се запазват плакати и афиши, да се отглежда зеленина, да се правят диаграми и кътове не им е много по сърце. Забравя се указанието на Ленин, че едрите работи се изграждат от дребните.

Преди започване на кинопоказа ръководителят на киното следва да се свърже с местната обществена и да се опре здраво на масовите организации. Той трябва да предизвика учредяването на комисия по кинопоказа, която ще облече в обществен авторитет неговата задача. Дори да е убеден, че работата пак ще легне върху неговия гръб, ръководителят трябва да иска да се създаде комисията, да се състави план на меро-

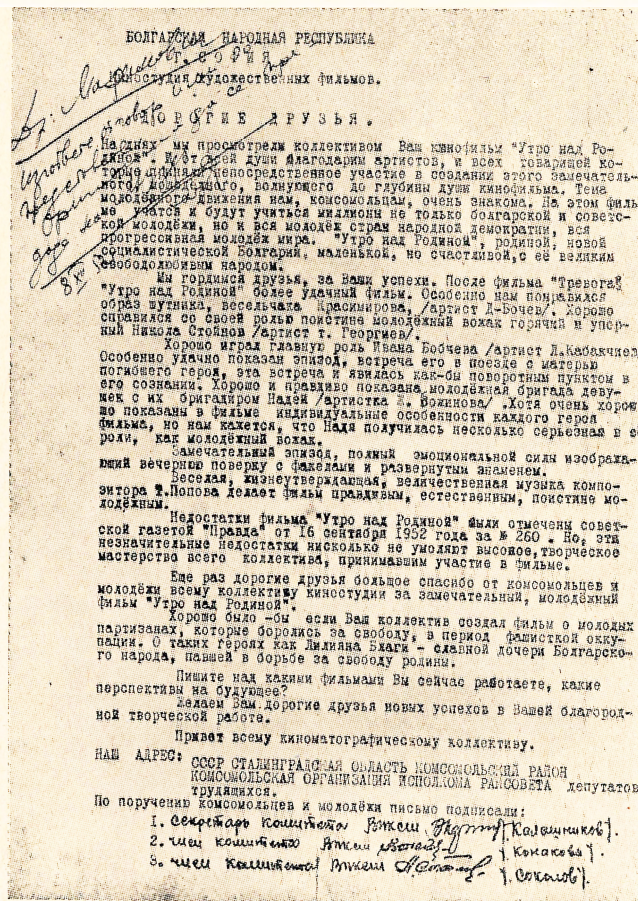
Съветски комсомолци за филма „Утро над родината“

Нашата кинематография расте и се развива под животворното въздействие на великото съветско киноизкуство. Творческата помощ на съветското киноизкуство е непосредствена. Тя идва от прекрасните съветски филми и лично от съветските кинематографи, като Сергей Герасимов, Борис Бабочкин, Н. Крюков, Сергей Василев, Ал. Бабий, Анатоли Иванов и др. И благодарение на тази конкретна, жива помощ нашите филми стават все по-добри, все по-сполучливи в идейно-художествено отношение. Някои от тях, най-добрите, получиха и световно отличие на кинофестивалите в Карлови вари, като филмите „Тревога“, „Утро над Родината“, „Ликът на предателят“. Нашите филми получиха и одобрението на публиката в братските страни и особено в Съветския съюз.

Нашият филм „Тревога“ мина при голям успех по екраните на СССР. Той беше отбелязан с редица статии и в съветския печат, и преди всичко с прекрасна статия от Б. Чирков във вестник „Правда“.

Но съветската публика проявя голям интерес и към филма „Утро над Родината“, който през миналата година мина също с голям успех по съветските екрани. С особена радост съветската младеж посрещна този филм. Навсякъде комсомолците са изразявали удоволствието си от филма с масов възторг. За „Утро над Родината“ се появи статия във в. „Правда“, „Комсомолска правда“, в „Советское искусство“ и др. съветски периодични издания.

Приятна, неизразима радост в творческия колектив на филма „Утро над Родината“ предизвика писмото на комсомолците от Комсомолския район на Сталинградска област, което погоства в оригинал. В това писмо съветските комсомолци наричат филма „въздухаш дълбоко душата“, филм, „от който се учат и ще се учат милиони не само български и съветски младежи, но и цялата младеж от страните с народна демокрация, цялата прогресивна младеж в света“. Комсомолците утвърждават режисьорското и артистично изпълнение на филма, неговата жизнена музика. Те пожелават на филмовия творчески колектив да създаде кинокартина за нашите млади партизани от съпротивата през фашизма, например за герои като Лилияна Димитрова — Блага. Като изразяват чувствата си на гордост от



постиженията на българските киноработници с филмите „Тревога“ и „Утро над Родината“, комсомолците изказват желанието да получат сведения за новата творческа работа на колектива и благодарят от сърце за прекрасния филм „Утро над Родината“.

Писмото на съветските комсомолци е наистина чудесен документ за любовта на съветските хора към нашата родина, то е жив паметник на нашата нерушима българо-съветска дружба.

приятията ѝ, да влезе в действие, да се определи работа на всеки служител при киното, а също така да се иска отчитане на изпълнението.

Киноорганизаторският апарат също трябва да се мобилизира. Това ще стане в конференция, в която следва да се обрисуват характерът и значението на кинопоказа. Тази конференция трябва да изработи конкретен план: колко колективни посещения и от кои организации да се направят, какви обсъждания и на кои филми да се провеждат, с кои докладчици, кои активисти по културно-масовата работа да се привлекат при обсъжданията и как да се предизвика по-голяма активност от тяхна страна при обсъждането.

Колективно съставеният план да бъде план за изпълнение на дело. Условие за това ще бъде ежедневната проверка, какво става по отделните организации, какво спъва работата и как да се отстранят пречките.

Кинопоказите имат за задача да възпитават трудещите се. Ако се пълнят кинотеатрите с публика, това говори, че работата е минала формално, бюрократично. Основно и решаващо е броят на зрителите. Този брой трябва да е голям, възможно най-големият.

В тази насока не бива да се пренебрегват учениците. Грижата как да се привлекат децата в киното, за да могат там да допълват образованието и възпитанието си, трябва да бъде важна задача на ръководството на киното.

Различните кинопокази пораждат и различен интерес у зрителите. Засага най-много са пренебрегвани темите, осветлявани с художествено до-

кументалните и научните филми. Това е обяснимо. Дълго време възпитаван от буржоазията да гледа на киното като на лека забава, нашият масов зрители на много места изпуска ония филми, които играят огромна роля за насаждане научни знания.

Някои директори на кина сами проявяват недооценка на художествено-документалните и научни филми. Те недоволствуват, когато им се изпращат такива филми и настояват да им се заменят с други.

А съвсем друго трябва да бъде отношението им. Провежда ли се такъв кинопоказ и знае ли се, че той не ще събуди голям интерес сред населението, киното и киноорганизаторският апарат трябва да мобилизира силите си за привличане на зрители. Може филмите да са най-трудно разбираеми, но чрез тия филми, съзнанието расте, зрителят обогатява своите знания.

Киното играе огромна културна роля в нашия живот. Със съветските филми и с тия на страните с народна демокрация то вече се издига като мощен прожектор, който осветява пътя ни напред и го прави по-лек и по-приятен.

В ежедневната си работа и особено при тематичните кинопокази, които се провеждат у нас и които тепърва ще се увеличават, ние нито за минута не бива да забравяме указанията на другаря Вълко Червенков:

„Трябва да се развие до максимални размери използването на киното като едно от най-мощните средства за въздействие върху населението.“

РЕЗУЛТАТИТЕ ОТ ТРЕТИЯ НАЦИОНАЛЕН ПРЕГЛЕД ЗА НАЙ-ДОБРОТО КИНО

Първенците през 1952 година

Третият национален преглед за най-доброто кино, проведен от 1 юли до 1 октомври т. г., отбелязва нова стъпка в разширяването и подобряването на кинообслужването на населението. В прегледа участваха почти всички кина в страната — без ония от тях, които в тоя период не работеха поради ремонт. Като използваха опита от вече проведените два прегледа, киноработниците в много кина издигнаха работата си на по-висок етап. Окончателно се ликвидира схващането за сезонността. В много кина се утвърди практиката да се разбиват месечните планове по седмици и дни, ежемесечно да се отчита изпълнението на експлоатационния план и плана за културно-масовата работа.

Като нови почини през Третия национален преглед започна усиленото изграждане на киноорганизаторски активи и преминаването на теснолентовите кина към обслужване на „малък район“. Към 165 кина са изградени активи с общо 3359 организатори, а повече от 160 теснолентови кина вече обслужват нови повече от 400 села.

Значително се засилила културно-масовата работа. През време на прегледа са проведени за два месеца 833 тематични кинопоказа, фестивали и седмици на светската филм. Кръговите при кината все повече привикват да търсят ръководството и помощта на местните партийни организации, народните съвети, Отечествения фронт и другите масови организации.

Дейно участие в провеждането на прегледа тая година взеха профгрупите, околийските и окръжните съвети на Профсъюза на работниците по просветата и печата. Това участие, което в бъдеще ще трябва да се засили още повече, дава решителен тласък на социалистическото съревнование между киноработниците.

Въоръжени с указанията на Партията и Правителството, дадени в 91-то постановление на Министърския съвет за кинематографията, работниците от киномрежата постигнаха в Третия национален преглед за най-доброто кино значително по-добри резултати, отколкото в първите два прегледа. Така през месеците на първия преглед броят на кинозрителите бе увеличен с два милиона в сравнение с предшествуващата 1949 година. Вторият преглед даде ново увеличение на броя на кинозрителите с 1700 000 души, а Третият национален преглед не само затвърди тия постижения, но даде ново увеличение на зрителите с повече от един милион. Очевидно е, че следвайки примера на светската кинематография, работниците от киномрежата ще могат да завоеват все по-значителни успехи.

Основна слабост в провеждането на прегледа си остана незадоволителната работа на комисиите — околийски, окръжни и централната комисиия. Окръжните и околийските комисиии би трябвало и в бъдеще да имат по-широк състав — с представители на Партията, Отечествения фронт, народните съвети, младежите и други масови организации. Но наред с тоя широк състав в тях трябва да се оформи едно здраво оперативно ядро, в което главната работа да падне върху представителите на народните съвети, окръжните и околийските органи на кинематографията и на Профсъюза на работниците по просветата и печата. Това ядро трябва да направи всичко, за да се превърнат комисиите в активни организатори на прегледа, а не да бъдат само регистри, каквито в повечето случаи досега са били.

Сериозни грижи трябва да се положат за внедряването на съревнованието като постоянен метод на работа. На окръжните конференции преди започването на Третия национален преглед бяха обявени съревнования между колективите на много кина, между цели околии и окръзи, между отделенията на ДП „Разпространение“. В много случаи тия съревнования останаха неформални с писмени договори, а и там, където договори са подписани, не са редки случаите съревнованията да си останат само на книга и от никого да не се отчита. Даже отчетите си за прегледа окръжните комисиии не изпратиха своевременно и централната комисиия не успя срочно да определи наградите на първенците. Този сериозен недъг идната година трябва непременно да се ликвидира. Съревнованието трябва да се води по сключени договори, по точно установени показатели, да се отчита от определени органи и в определено време, за да бъде действителен стимул в подобряване работата на киномрежата.

Особено внимание трябва да се обърне на подетите нови почини — преминаването на „малък район“ от теснолентовите кина и изграждането на киноорганизаторски активи към всяко кино. Опитът на първенците в тая насока трябва да се проучи и усвои от всички.

Радостен е фактът, че почти всички кина-първенци от миналата година, запазват и увеличават постиженията си през третия преглед, а някои от тях отново са първенци — кино „Максим Горки“ — Русе, кината в с. Богдан — Карлово, и с. Крупник — Благоевградско, подвижното кино в Елин-Пелин.

Най-значителни успехи в своята работа ще могат и в бъдеще да получат колективите при ония кина, които имат съзнание за политическата значимост на своята работа.

Да се затвърдят и разширят най-добрите резултати от Третия национален преглед — това остава постоянна задача за всички работници от киномрежата, изпълнението на която ще бъде техният принос за изграждането на социализма в нашата страна, изпълнение на патриотичен дълг към родината.

Централната комисиия за провеждане на Третия национален преглед за най-добро кино е определила следните награди за кината-първенци в прегледа:

I. ЗА КИНАТА В ОКРЪЖНИТЕ ГРАДОВЕ

Първа награда — почетна грамота и 3200 лева на колектива при кино „Отдых и култура“, София. Колективът на киното е изпълнил успешно всички показатели по прегледа. Финансово-стопанският план на киното е преизпълнен с най-голям процент както по оборота, така и по броя на зрителите. Салонът и фойето са били богато и с вкус украсени. Колективът е разгърнал широка дейност за привличане на по-голям брой зрители. Изграден е актив от 71 киноорганизатори по предприятия и учреждения. Грижата за опазване на машините и на филмовите копия е била на голяма висота.

Втора награда — почетни грамоти и награди от по 2000 лева на колективите при кината „Максим Горки“ — Русе, и „Славейков“ — София.

Кино „Славейков“ — София, преизпълнило плана си за оборота и броя на зрителите, работи с 42 киноорганизатори, чрез които поддържа редовна връзка с много предприятия, учреждения, училища и масови организации. В периода на прегледа киното е проектирало като цялостна програма три документални филма, единият от които е повторило. Проведени са три кинофестивала с изнесане и на подходящи доклади. Уредени са обсъждания на светските филми „В степените“ и „Ние сме за мир“. В киното се уреждат редовни прожекции за деца и юноши.

Кино „Максим Горки“ — Русе, преизпълнило финансово-стопанския си план, е работило с актив от 65 киноорганизатори. Проведен е тематичен кинопоказ, изнесени са доклади за светската кинематография. Уреждани са редовни прожекции за децата и юношите от 14 детски и юношески лагера. Поддържането на кабината и опазването на филмовите копия са били безупречни.

Трета награда — почетна грамота и по 800 лева на колективите при кината „Георги Димитров“ — гр. Сталин, и „Хр. Смирненски“ — Бургас.

Заради добра работа по всички показатели на прегледа Централната комисиия награждава с почетни грамоти колективите при кинотеатрите: „Кирил и Методи“ — София, „Асен Златаров“ — София, „Хр. Смирненски“ — Плевен, и „Сталин“ — Враца.

II. ЗА КИНАТА В ОКОЛИЙСКИТЕ ГРАДОВЕ

Първа награда — почетна грамота и 2000 лева на колектива при кино „Дунав“ — Гутракан. Колективът е преизпълнил финансово-стопанския план на киното по оборот и брой на зрителите, провел е четири тематични кинопоказа, през време на които са организирани 21 обсъждания на филми по предприятия и едно в салона на киното Разгърната е широка дейност за увеличаване броя на зрителите. При активната помощ на 44 киноорганизатори са организирани 229 колективни посещения с 6700 зрители.

Втора награда — почетна грамота и по 2000 лева на колективите на кината „Кирил и Методи“ — Попово, и „Братя Миладинови“ — Петрич. Наред с преизпълнението на финансово-стопанския си план и всички показатели по прегледа киното в Попово е развило особено добра дейност за подобряване на рекламата. Поддържат се редовно 16 художествени табла, 9 от които са уредени по предприятия.

Трета награда — почетна грамота и по 400 лева на колективите на кината „Напредък“ — Горна Оряховица, „Отечествен фронт“ — Пазарджик, и „Москва“ — Луковит, всички преизпълнили с най-висок успех финансово-стопанския си план и останалите показатели по прегледа. Колективът при киното в Горна Оряховица е организирал със съдействието на читалището постоянен актив от лектори за обсъждания на филми по предприятия и организации.

За преизпълнение на финансово-стопанските си планове и добра работа по останалите показатели на прегледа удостоават се с почетни грамоти колективите на кината: „Република“ — Радомир, „Пробуда“ — Дулово, „Родина“ — Толбухин, и „Георги Димитров“ — Ардино.

III. ЗА ПРОФСЪЮЗНИТЕ КИНА

Първа награда — почетна грамота и 3200 лева на колектива при кино „Металик“ — Димитрово, преизпълнил с най-висок процент финансово-стопанския план по оборота и броя на зрителите, разгърнал широка дейност за организирано набране на зрители, развил всестранна културно-масова работа.

Втора награда — почетна грамота и 2500 лева на колектива при киното при химкомбината „Сталин“ — Димитровград.

Трета награда — почетна грамота и 2000 лева на колектива при киното при завод „Георги Димитров“ — Кърджали.

IV. СЕЛСКИТЕ КИНА С НОРМАЛНИ МАШИНИ

Първа награда — почетна грамота и 1200 лева на колектива при киното в с. Драганово, Горнооряховско.

Втора награда — почетна грамота и по 800 лева на колективите при кината в с. Бързия, Берковско, и с. Суворово, Сталинско.

Трета награда — почетна грамота и по 400 лева на колективите при кината в с. Белица, Разложко, с. Любимец, Свиленградско, и с. Бяга, Пещерско. Към киното в с. Белица е изграден организаторски актив от 22 души; при киното в с. Любимец има 9 киноорганизатори; киното в с. Бяга работи с 15 киноорганизатори.

За преизпълнение на финансово-стопанските си планове и добра работа по всички останали показатели на прегледа удостоават се с почетни грамоти колективите на кината с широколентови машини в селата Царевброд, Коларовградско, и Славинци, Карнобатско.

V. ЗА КИНАТА С ТЕСНОЛЕНТОВИ МАШИНИ

Първа награда — почетна грамота и 1200 лева на киното в с. Ломци, Поповско. Киното обслужва редовно определения му „малък район“ и има актив от 15 киноорганизатори.

Втора награда — почетна грамота и по 800 лева на кината в с. Богдан, Карлово, и с. Черница, Карнобатско.

Кинемеханикът в с. Богдан Карлово, е един от инициаторите за обслужване на „малък район“ и провежда редовни прожекции в пет села. Киното в с. Черница има за редовни посетители 800 членове на ТКЗС и също редовно обслужва определения му „малък район“.

Трета награда — почетна грамота и по 400 лева на кината в с. Малки Воден, Свиленградско, и с. Крупник, Благоевградско.

VI. ЗА ПОДВИЖНИТЕ КИНА

Първа награда — почетна грамота и 2000 лева на подвижното кино при ДП „Кинификация“ № 14 — гр. Попово. Макар да се е придвижвало с каруца, киното е дало най-висок процент преизпълнение на финансово-стопанския си план и най-добра работа по всички останали показатели за прегледа. Към киното има изграден актив от 23 киноорганизатори от различните села. Изнесени са през периода на прегледа 28 доклада пред 18 055 посетители и 3 обсъждания на светски филми. Проведени са 12 специални прожекции за деца с 2400 посетители. Киното винаги носи 6 добре подредени рекламни табла, които излага в селата, където му предстои прожекция. Въпреки неудобствата на каруцарския превоз машината и филмовите копия се пазят много добре.

Втора награда — почетни грамоти и по 1000 лева на подвижните кина на ДП „Кинификация“ в Нови Пазар и Берковица.

Подвижното кино в Нови Пазар има 32 киноорганизатори, провело е 2 конференции със зрителите, 37 доклада пред 14 610 зрители, 23 специални прожекции за деца пред 1994 посетители.

Трета награда — почетни грамоти и по 600 лева на подвижните кина: гр. Сталин (на Българо-съветското дружество), Елин Пелин (на околийския читалищен съвет) и гр. Тервел (на ДП „Кинификация“).

Всички награди бяха връчени от представители на окръжните или на околийските комисиии за провеждане на прегледа с подходящи тържества, организирани при една от редовните прожекции на 21 декември — рождения ден на великия Сталин.

В края на месец октомври т. г. приключиха държавните изпити на студентите от първия випуск на Държавното полувисше училище за кинематография и фототехника. Успешно завършиха 61 дипломанти, от които 24 от постановъчния, 27 от операторския и 10 от организационно-стопанския отдел на киноучилището. Държавните изпити се провеждат от комисия в състав: председател др. Георги Ст. Георгиев и членове: др. др. Анжел Вагенщайн, Дако Даковски, Кирил Илинчев, Борис Милев, Бончо Карастоянов, Борислав Петров, Христо Мутафов, Иван Иванчев, Петър Томов, Илия Христов и министерския пратеник др. инж. Марков.

Дипломните работи на студентите показват, че в своята творческа работа те са имали правилен подход. В това отношение те са се ръководили от ценния съветски опит, който беше залегнал и в основата на тяхното обучение в киноучилището. Най-висока оценка комисията даде на филма „В горите под Вежен“ на студента-режисьор Лило Беличовски и студента-оператор Минчо Минчев. Филмът познава с труда и постиженията на нашите работници от дърводобива. Филмовият разказ е прост, увлекателен и убедителен. Затова особено много допринасят прекрасната операторска работа, добрият монтаж и дикторският текст. Добре е предаден и образът на рационализатора Никола Ножаров, с който студентите Любен Цолов — режисьор, и Барух Лазаров — оператор, ни запознават във филмовия очерк „Термитна заварка“, посветен на рационализацията на Никола Ножаров при заварката на жп. релси.

Филмът „Строи се нова София“ на студента-режисьор Татяна Главусанова и студента-оператор Никола Златанов разкрива ярко темата на строителството на социалистическата ни столица.

Студентите Христо Касабов — режисьор, и Васил Киранов — оператор, в своята дипломна работа „По стъпките на отряда Антон Иванов“ ни разкриват една страница от героичната борба на нашия народ против фашизма.

Всеотнасятелните грижи на народната власт за здравеопазването и почивката на трудещите се са показани в голям брой дипломни работи, като „Санитарна помощ през време на жетва“, „Курорта Банки“, „Алколоиди на моравото рогче“, „Републикански институт по курортология и физиотерапия“, „На отиди край морето“, „Парка на свободата“ и др.

Във филмите „В детската градина“ и „Калаявите децата“ са отразени грижите на народната власт за децата на трудещите се. И в двата филма авторите са успели да разкрият прекрасните условия, които Партията и Правителството са създали за най-малките граждани на Републиката.

Нашите успехи в областта на индустриалното и селскостопанското производство са послужили за основа на дипломни работи като „Жетва“, „ДИП Мадара“, „Консервно производство“ и др.

Значителен брой дипломни работи третира темата за достиженията на нашата социалистическа култура. Такава са: „Творчеството на Христо Станчев“, „Народната библиотека“, „След две години“. Дипломантите Константин Григориев — режисьор, и Димитър Калев — оператор, в очерка „Творчеството на Христо Станчев“ са си поставили трудна задача както в идейно-художествено, така и в техническо отношение.

В няколко от дипломните работи, като „Дружба“, „Подвиг“, „Един ден на Витоша“ и „Зоологическа градина“, са допуснати слабости, които намаляват тяхната художествена стойност. Във всички тези филми слабостите са повече сценарни, докато режисьорската работа е сравнително добра, което показва, че при добър сценарий авторите биха се справили по-добре със задачите си. Операторската работа е значително по-добра.

Прави впечатление, че в почти всички представени дипломни работи има верен творчески подход. Навсякъде личи опитът да се приложат на практика основните познания за идейно-художествената и изобразителна трактовка на темите. Преподавателите по тези и други от основните дисциплини бяха някои от нашите най-изтъкнати киноработници, като др. Анжел Вагенщайн и др. Дако Даковски, завършили в Съветския съюз.

Трябва да подчертаем успешната работа на студентите с натурщица. Режисьорите са давали правилни задачи на своите изпълнители и са получили непринудена и убедителна игра. При защита на дипломната си работа операторът Барух Лазаров заяви, че за да може правилно да предаде образа на своя герой — рационализатора Ножаров, той си поставил предварителна задача да го упознае отблизо. „Аз отивах на мястото, където работеше Ножаров, приказвах с него, наблюдавах го, излизах заедно. Упознах го добре както в трудовата му дейност, така и в обществения му живот. Той е добър член на Партията, пропагандист. Има вярно социалистическо отношение към своя труд. След това си поставих задача да предам верния му образ в моя филм.“ Така са работили и други студенти.

Дипломните работи на студентите, изготвени с ценното съдействие на ръководството на Комитета за кинематография и студиото за хроникални и документални и научно-популярни филми, са постижение и в друга една насока. Само за 4 месеца при липса на съоръжения, тъй се отделяха по за няколко дни от производството, студентите дипломни работи с метраж от 200 до 400 метра. За всяка снимачните групички са имали само по 600 метра материал. положение съотношението между заснетия към полезния метраж 1:2, докато в производството това съотношение се движи с 1:7. резултати са последица преди всичко от строго плановата стъ

Дипломните работи на Организационно-стопанския отдел лишещо също показва добра подготовка и задълбоченост в темите. Особено ценни проучвания са направени в дипломните „Реални технологически възможности на нашата техническа база изводство на художествени игрални филми и препоръки за нейното целесъобразно използване“ на студента Здравко Панков, „повишаване дохода от кината“ на студента Янко Ганев, значение на стопанския и технически контрол в Никола Йорданов, „Скоростният метод и технологически процес като фактори за снижаване себестойността на кинопроизводството“ на Иван Тричков и др.

Успехите, постигнати от студентите, показват, че грижите на Партията

ТИТОВСКОТО СПИСАНИЕ „ФИЛМ“-КЛОН НА ХОЛИВУД

Списание по въпросите за филмовото изкуство и култура — така гласи официално името на това списание за шпионско-лакейска култура. Трудно е да се повярва, че някъде може да съществува такова списание, което с подобна лакейска сервилност и с подобна префинена демагогия да пропагандира „американския начин на живот“ и да прелъщава на Холивуд добър пазар за неговите блудкави и банални филми.

Списание, върху чиито страници можете да видите полуголи холивудски звезди! Наред с реклами за американски документален филм за Корея. (Списание, което представлява американските гангстерски и порнографски, военно-разбойнически и криминални филми като възпитателни филми за „първобитните колонизални народи“). Циничен пасквил, който в своя поход се опитва по много подъл начин — под формата на отговори на измислени читатели — да нападе филмите на Съветския съюз и на страните с народна демокрация! С една дума долларова пропагандно списание, пълно с измислици и лъжи, с евтина демагогия и противоречия, с разбратни и аморални схващания, пропагандатор на протестуращия живот на загиващата империалистична Америка — това е всъщност „Филм“, отровно оръжие в ръцете на титовските бандити в неговите отчаяни опити да отрови съзнанието на югославските народи и на първо място на младежта, за да може по-лесно да я подчини на своите планове за подпалване война на Балканите.

„Филм“ се печата в печатницата на титофашисткия орган „Борба“ и сега се ръководи от един дългогодишен агент на американския империализъм, някой си Славок Воркалич, който е живял в Америка повече от 30 години и когото титовската пропаганда машина е довела от Америка като предвестник за идването на новите „специалисти“, които, както пише това мръсно списание, ще бъдат изпратени насъщо в Югославия от „Юнеско“.

Така, работейки под прякото ръководство и контрол на чиновници от американското посолство в Белград, трябва да се каже, че „Филм“ върши грижливо своята работа. Но в действителност резултатите са безплодни.

Явният бойкот на анкетата „Студентската младеж и филмът“, която бе проведена от „Филм“, е очевиден. След шумна реклама и тупурдия по тази анкета, след раздаването на хиляди и хиляди въпросници из факултетите чрез удебовските комитети „Филм“ бе принуден да измисли отговори (без имена — уж анонимни!) и да признае открито, че на неговата анкета са отговорили само няколко студентки от два факултета в Белград.

„Филм“ тогава използва своя собствен неуспех, за да изтъкне, че филмите въобще не могат да въздействат на младежта, за да може по-окончателно пътят да отговори на родителите и на „уважаемите“ наставници, които неведнъж са протестирали срещу влиянието на холивудския бокал върху учениците, техни синове и дъщери.

Случи се така, че прогнилият буржоазен вестник „Политика“ се нахвърля срещу „Филм“, заради неговото „погрешно мислене“! Всъщност какво се преследва с това? Югославският Глобелс Джаилс провъзгласи уж „свободата на мисълта“ за полково внасяне на американския империализъм. Това е всъщност сигнал на буржоазната идеология на американизирано шпионско перо, за преминаване към едно още по-актив-

но популяризиране на американските филми, стриптове и гангстерска литература.

На тъй наречения Втори конгрес на югославските „писатели“ усташко-титовският приспособленец Мирослав Крлежа изтъкна, че днес чуждите преводи (относя се главно за американски преводи) се заплащат като оригинални издания и наред с това се похваля, че толкова не се е заплашало и в Югославия на крал Александър. Сигурно за да не става нужда да разчита на преводи (а най-вече, за да може да доклада без превод на Джорж Алан!), шефът на шпионската банда Тито, както съобщават западните агенции, е научил през последните две години толкова английски, че чак можел вече да си служи с него! Не е изключено американските филми да са повлияли толкова на глупавия маршал, че той (макар и да не знае своя собствен език както трябва!) да е започнал да изучава английски!

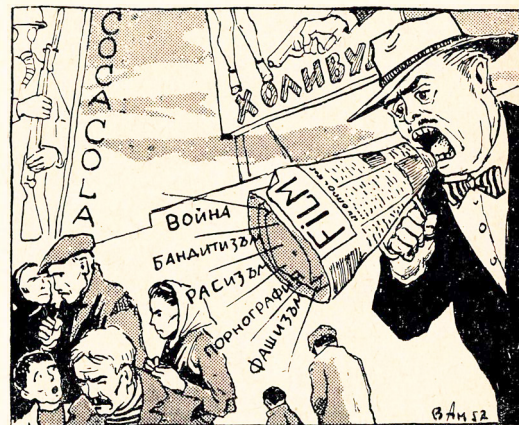
Напоследък „Филм“ премного пише за местните филми като „Дворцов бал“, в който бил представен крал Александър, както и „Глухо време“ — за Сърбия, за любовната драма на крал Александър Обренович и кралица Драга и други кратки военноподлавачески филми.

Изпълнявайки ролята на глашата на холивудския упадък, изпълнявайки своите задачи, поставени му от американските мракобесници на гангстерската култура, „Филм“ не се задоволява само да хули съветските филми, но по околел път се опитва да омаловажи и всички големи успехи на филмовото изкуство в Германия, Чехославия и останалите страни на демократичния лагер, които с безкористната помощ на великия Съветски съюз изграждат успешно своето родно киноизкуство, а не филмова индустрия. „Филм“ също така претърпява и не смее да напише нито дума за успехите на прогресивните филмови дейци във Франция и Италия, а в един от своите последни броеве се опитва дори да нападе Чарли Чаплин, като твърди, че неговите шегги не струват нищо.

Но нищо чудно в това, като се има предвид, че титовските бандити са вече продали Югославия на империалистическите господари от Вашингтон и че действителното положение на филма в американската колония Югославия е само бледо отражение на холивудското благо.

Едно е сигурно обаче, че в края на краищата Джоковският „Филм“ ще изпита съдбата на Глобелсовия „Сигнал“, а титовските бандити ще преживеят съдбата на хитлеровите бандити. Гаранция за това е все по-могъщият лагер на мира начело със Съветския съюз и с великия Сталин, гаранция за това е все по-разширящата се организация на освободителната борба на югославските народи.

Карикатура В.АНДРЕЕВ



Напразно титовата банда и с „Филм“ започна пропаганда...

и Правителството за подготовката на млади кинокадри дават своите положителни резултати. Няма съмнение, че в своята предстояща дейност в отделе на Комитета за кинематография чрез неперестанно усъвършенстване на своята подготовка и овладяване на съветския опит младите киноработници ще постигнат още по-добри резултати.

ХРИСТО МУТАФОВ

НАЦИОНАЛНИТЕ НАГРАДИ НА МИРА

Нашият народ обича мира и се бори за запазването и задръжаването му, защото само в мир може да разгърне своите неизчерпаеми сили и построи социалистическото общество у нас. Националният конгрес на мира, проведен у нас, беше ярка проява на волята на българския народ да се бори за мира, да не допусне подпалвачите да предизвикат нова война на Балканите.

На този конгрес бяха обявени за пръв път у нас националните награди на мира. Огромно е значението на наградите на мира. Те говорят за миролюбивата политика на нашата народна държава, те показват, че нашите хора на изкуствата обичат мира и активно са се включили в борбата за неговото запазване и задръжаване, че те със средствата на изкуството си разкриват тъмните замисли на новите подпалвачи, разобличават техните домогвания в Корея, отразяват мирния живот и труд на нашите трудещи се.

С първа награда на мира бе отличен посмъртно пролетарският поет-революционер Никола Йонков Вапцаров. Цялото негово творчество е пропито с любов към трудовия човек, с омраза към неговите угнетители. В неговата борческа поезия лиша вярата в победата на силите на мира, на социализма, на братството между народите над силите на реакцията и войната. Известен далеч зад пределите на родината, Никола Вапцаров е образец на поет-борец, в творчеството на когото едновременно с патриотизма на поета-революционер ярко изтъква интернационализма на комуниста.

Мерило за любовта и предаността към ядрото на мира днес повече от всякога е отношението към Съветския съюз — гранична опора на мира в света, — отношението към чарварската война в Корея и към грабителските прояви на американо-английските разбойници и техните слуги. За скулптурната група „На корейска земя“ бе награден с Национална награда на мира втора степен скулптурния колектив на проф. Иван Фунев.

Писателят Георги Караславов получи

също втора награда за книгата си „В героична Корея“. В тази книга Караславов разобличава американските империалисти, показва желанието на корейския народ да живее в мир с всички народи и волята му да не позволи на американските империалисти да го лишат от свобода и независимост.

Поетът Николай Марангозов бе удостоен с Награда на мира втора степен за своите стихосбирки „Ковачница на мира“ и „Чехословашка рапсодия“ и за поемата си „От Ярлово до Воронеж“. В тази си произведения Марангозов показва, че насочва изцяло своето творчество към проблемите на борбата за мир. „От Ярлово до Воронеж“ е поема за животворната българо-съветска дружба, гаранция за успеха и щастието на нашата социалистическа родина.

Разобличаването престъпните планове на банкрутиралата банда югославски изменници, шпиони и убийци, измамили подло югославския народ, надянали на шията му робския арм на американския империализъм, заема важно място в творчеството на нашите хора на изкуството и литературата. Богат разобличителен материал, важни документи за престъпните планове на титовите разкрива отличената с Национална награда на мира трета степен книга на Богомила Нонев „Предателството“. Книгата на Нонев е нов ценен принос на нашата литература в борбата на народите за мир, за разобличаване подпалвачите на война и техните балкански агенти и лакеи.

Националните награди на мира говорят за още по-активното включване на нашия народ в борбата за мир. Те ще дадат мощен поттик на нашите хора на изкуството и литературата за създаване на нови още по-пълноценни произведения в защита на мира. Те ще възбуждат и нашите киноработници в стремението им да създадат нови кинопроизведения, посветени на борбата за мир — произведения, които мощно ще пропагандират волята на нашия народ да брани мира, да живее в мир и дружба с всички миролюбиви народи в света.

ЧАПЛИН — БОРЕЦ ЗА МИР

Министърът на прословутото американско правосъдие Макренер и той път удостоверява своето безгръбначие и лакейство пред уолстрийтските си господари с прословутата си анатема над незабравимия Чарли Чаплин. А неговите господари, набъбнали като дървеници от измуканата народна кръв, треперят позорно от малкия човек и големия актьор. Те неистово крещат, че идеите на Чаплин представляват „угроза“ за американската нация, че са насочени към „добра“ морал на американеца!

И ето, че на Чаплин, живял и работил повече от 15 години в демократична Америка, спечелил с голямото си изкуство милиони приятели от средата на обикновените американци и в целия свят, забравяват завръщането във второто му отечество. Причините са ясни: в Америка на трумановци и айзенхауеровци, на мракобесниците и военнелюбите, на убийците в Корея, в Америка на халивудската отрова нямат място такива като Чаплин, нямат място прогресивните и човеколюбиви чаплинови идеи, смело прокламирани от неговите филми.

Филмите на Чаплин, в които той е режисьор, сценарист и главен актьор, се появява за пръв път във Франция през годините на Първата световна война. Още тогава на милионите зрители стана ясно, че киното не е самоцел за великия артист, а мощно средство за публично изявяване на неговите дълбоко-хуманни и прогресивни идеи. Ролата на войника Шарло, изпълнена от Чаплин през 1918 година, дастана в съзнанието на зрителите като една от най-смелите и оглушителни песници, нанесени върху причинителите на войната и виновниците за нейните бедствени последици. Страстно изобличителна сатира на порядките на тогавашното общество представляват и филмите от ранния стил на Чаплин: „Кучешки живот“, „Малкият“, „Ден за заплата“, „Пилигрим“ и „Обществено мнение“, излезли на екрана от 1918 до 1923 година. Последните два филма окончателно определиха Чаплин като смел защитник на онеправданите и потиснатите и суров критик на корумпираната буржоазна обществено. Давайки си ясна сметка за въздействието на Чаплиновите филми върху широките маси кинозрители, бюлестителите на морала в Америка още през



1923 година забраниха прожектирането на „Обществено мнение“ в 15 американски щати така, както днес забраняват прожектирането на последния Чаплинов филм „Огньовете на рамната“. В следващите десет години Чаплин създава последователно четирите забележителни филма „Треска за злато“, „Ширк“, „Огньовете на големия град“ и „Нови времена“. Всички тези филми носят отпечатъка на зрялото Чаплиново творчество и се явяват дълбоко реалистично отражение на най-важните социални и политически течения от периода преди Втората световна война. За идеиния заряд на тези филми красноречиво говори телеграмата на един нийоркски журналист, изпратена непосредствено след премиерата на „Нови времена“ до френски вестник: „Него (Чаплин, б. р.) го осъждат за политически възгледи, извършено близо до комунизма, за вече свършено явна враждебност към крупните бизнесмени и полицията.“

Но докато архифашистката идеология на американските империалисти очакваше удобен случай за практически проявление и разиграваше сцени на отвратителна политическа „демагогия“ спрямо Съветския съюз през Втората световна война, Чаплин през 1942 година заяви смело и открито на президента Рузвелт във връзка с откриването на Втория фронт: „На руския фронт се решава съдбата на демокрацията — да живее или да потине. Съдбата на съюзните нации е в ръцете на комунистите...“ [Врх на изобличителната Чаплинова сатира е филмът „Великият диктор“ (1937 г.), който представлява безпощадна критика на хитлеро-фашисткия режим в Германия. С огромна сила звучи от този филм прочутото обръщение към хората в света, в което Чаплин призовава със страстта на убеден антихитлерист и миролюбец прогресивното човечество на безкомпромисна борба за мир, демокрация и прогрес: „Ще излезне човечеството от несправедливостта в света. Диктаторите ще паднат и властта, която те узурпирала, отново ще мине в ръцете на народа. Не може да загине свободата, докато хората са готови да умрат за нея... Да се борим за нов свят, свят, в който всеки човек ще има право на труд, малдежа — на бъдеще, а на старците ще бъде обезпечено съществуването... Войници,

да се обединим в името на демокрацията.“ Такъв е образът на човека и твореца Чарли Чаплин, когото днес анатомосва палачът на американската тюрма Макренер. Но и от тази тюрма, и от целия свят отдавна вече се надига като всеунищожаваща вълна протестният глас на милионите приятели на Чаплин, които като него страстно обичат мира, демокрацията и прогреса и се борят против войната и потисничеството. И тази вълна неминуемо ще срине прогнилите устои на американската тюрма и ще залуши в метежната си пана слугите и техните самодоволни господари въпреки драконоските им мерки.

Филмите на Чаплин няма да са безучастни в тая победна разплата.

ЗЛОВОНИЕТО НА ВАТИКАНСКАТА КИНОПРОПАГАНДА

През 1946 година папа Пий XII издаде „Енциклика по въпросите за киното“, в която казва, че трябва „да се създават само филми за борбата против злото и призрака от Изток“. През 1948 година папата отпрати и писмо-циркуляр до всички енорийски свещеници и абати да изпълняват повеленията на „енцикликата за киното“, да проектират, да строят и бързо да организират кина при църквите и манастирите.

Ватикана знае огромната роля на киното за масово въздействие и заради това отделя голямо внимание за изграждането на своя киноиндустрия.

Сам „светейшият“ Пий XII е патрон на тръста „Офис католик интернационал дю синема“, а под непосредственото ръководство и контрол на Ватикана работят: „Легиона на нравствеността“ в САЩ, чиято задача е да определя нормите на „моралната ценност на филмите“, „Католическият комитет за кинематография“ във Франция, „Интернационалната комисия за цензура на киното“, „Католическата асоциация на кинематографията“ в Италия и др. Ръководителят на американската киноиндустрия Ерик Джонсън има най-тесни връзки с Ватикана.

С благословията на папата френският режисьор Адел създаде филма „Божествена трагедия“ с американски и английски средства. Ватикана сключи договор с английските филмови къщи за производство на цветни филми за ватиканската пропаганда централа.

Един от най-крупните акционери едновременно в няколко филмови предприятия в Холивуд е нийоркският архиепископ, кардинал Спелман. Той има свои лични представители във филмовите къщи, които следят пусканите филми „да отговарят на интересите на Църквата“. По настояване на кардинал Спелман например героят от филма „Тримата мускетари“ Ришелю е превърнат от кардинал в „държавен деятел“, тъй като не било от полза за църквата кардиналът да бъде представен като интригант...

По случай „светата година“ във Ватикана пред „поклонниците“ бяха прожектирани филмите: „Десетата заповед“, „Пътване за свето изцеление“, „Света Катерина“, „Животът на Христос“, „История на папите“, ... „високопросвещения“ кардинал Спелман!

Наскоро в Холивуд, субсидиран от Уолстрийт и Ватикана, във филмовата къща „Игл лайн“ бе привършен филмът: „Винчен в държавна измяна“, в който престъпник и гаден шпионин и заговорник кардинал Минденти се сочи като пример на „праведен“, „богоугоднически“ и „ангелоборбач“ светец!

От всички ватикански филми лъха отровата на гнусната реакционна проповед, духът на мракобесието и омразата към прогреса, на бясната злоба срещу мира, демокрацията и социализма.

И когато Пий XII изпраща мисии наред с кръста и мечата той слага в ръцете им и филмите: „Жетвата и богата“ — за „подвизите“ на мисионерите при вербуване на заблудени души и шпиони, „Капитанът“ — биографичен филм за „свети“ Игнатий Лойола, „Чулесата в Лурд“ — чрез които се вътпяла в съзнанието на вярващите „препоръката на бога да се слушат заповедите на американците“!

Но зловонието на ватиканската кинопропаганда отвърчва широкият народни маси, които обтожират тези реакционни филми. Докато кината, гдето се прожектират филмите на ватиканската киноиндустрия пустеят, кинотеатрите с прогресивни филми се препълват. В прогресивния филм трудещите се виждат своя път на борба срещу империализма. Прогресивните филми с борческия си призив мобилизират масите. А този призив е мощен, той заглушава напълно кряска на ватиканските уолстрийтски наемници

НАШИТЕ ЗРИТЕЛИ ЗА „ПОД ИГОТО“

Трудещите се у нас очакват всеки наш нов игрален филм с истинска жажда. Те следят за голям интерес съобщенията в печатата за филмите в производство. Комитетът за кинематография, редакцията на списание „Кино“, отдел „Пропаганда“, творческите колективи и отделни киноработници получават много писмени и устни запитвания. А когато излезе нов игрален филм писмата и отзивите на нашите трудещи се за неговите достойнства и слабости показват колко близко стои нашият зритель до нашата работа, колко му е скъпо делото на родното киноизкуство. В тия писма и отзиви зрителите пренесяват работата на писателя-сценарист, режисьора, артистите и оператора, от сърце изказват своето възхищение от успехите на младата ни игрална кинематография. И в това отношение нашите киноработници имат най-добрата възможност да общуват с народа, да се вслушват в неговите оценки, да приемат сериозните му поръчения и пожелания, с една реч да осъществяват Сталинската поведла за постоянна връзка на творците с народа, с действителността.

По прекрасния съветски пример и Комитетът за кинематография въведе практиката да се уреждат срещи между народа и творческите колективи. На тези срещи, които стават в София и в много градове на страната (те трябва да стават и в големи села или в села, които могат да организират публика от цял селски район!) нашите творчески работници преживяват незабравими часове. Те запознават зрителите със своята работа по новия игрален филм, разказват открито за своите творчески сполуки и несполуки. А зрителите вече политически и културно зрели, добили ядро отношение към киноизкуството от прекрасните съветски филми, също открито, с гравиден критически метод изказват своите непосредствени впечатления, радостта си от успехите и сочат допуснатите слабости и грешки. Така чрез взаимна обмяна на мнения, по пътя на критиката и самокритиката зрителите и киноработниците движат нашето киноизкуство напред, към осъществяване на поръченията на Партията и Правителството то да стане масов идейно-художествен възпитател на народа в социалистически дух.

Когато излезе на екрана филмът „Под игото“, с истинско нетърпение очакван от трудещите се, радостта навсякъде беше огромна. Любимият от целия народ роман на Вазов, в своята екранизация възплъти епичните образи на познатите герои, събуди героичната епоха на Априлското въстание, възбуждаше представи освободителния марш на братския руски народ по нашата х-бава земя. В много срещи на творческия колектив със зрителите сценаристите П. Спасов и Г. Кръзов, режисьор-постановник Дако Даковски, оператор Бончо Карастоянов, артистите М. Миндов, Л. Попианова, Г. Ганчев и др. непосредствено почувстваха възторга на трудещите се от филма „Под игото“. И още не смлътват радостните отзиви на зрителите, те пишат писма до авторите на филма, искат да ги видят, да беседват с тях, да им кажат и някои грешки и слабости, които са допуснали.

За удовлетворение на нашите трудещи се от филма „Под игото“ особено ярко говори следното стихотворение на младия поет от провинцията Димо Димовски. В него сякаш е сумирана общата възхита на нашия народ от филма, макар авторът да е гледал кинокартината в с. Голям извор, Хасковско.

„ПОД ИГОТО“

Към киното отивахме двамина, леярът весел бай Васил и аз. Препълнено и шумно беше в киното, но още хора идваха след нас.

Угасва светлината. На екрана възвръща се един отминал свят. Но тази вечер филмовата драма е близка, а героят — скъп, познат!

Това е, виж, любимият Огнянов, герой на най-добрата ни роман. До него Боримечката застанал и Кочло, спленият певец, е там!

Вълнуват ни природните картини — горни планински, звуци на кавал. Във филма лиша нашата родина, за нея кръв народът ни е лял.

И радост бурна се понася в края. Леярът бай Васил е просълзен. Той пласка силно с дланите корави и се обръща радостно към мен:

„Това е, знай, изкуството народно, изкуството на новия ни строй. Народът ни сега не е поробен, но и под иго — той е бил герой!“

Привет на нашите пламенни артисти, от мен, провинциалния поет! Привет на родното киноизкуство, на младите му майстори — привет!

СЪДЪРЖАНИЕ

НА СПИСАНИЕ „КИНО“ КН. 1—12 ВКЛ.; ГОДИНА VII—1952

I. ТЕОРИЯ И ТЕХНИКА НА КИНОИЗКУСТВОТО

а) ИДЕЙНО-ТЕОРЕТИЧНИ ВЪПРОСИ

1. Важни задачи, Ред., авт.: Ст. Станчев. Кн. 1, с. 1 и 4.
2. Творческите работници в кинематографията за „Утро над Родината“. Ред., авт.: Р. Шоселов. Кн. 1, с. 2, 3 и 4; кн. 2, с. 14 и 15; кн. 3, с. 12 и 13; кн. 4, с. 15 и 17.
3. Относно състоянието и задачите на Българската кинематография. Постановление № 91 от 31 януари 1952 година на Министерския съвет. Кн. 2, с. 1, 2, 3 и 4.
4. Творческата програма на нашата кинематография. Ред., авт.: Ст. Станчев. Кн. 2, с. 5.
5. Н. В. Гогол — велик изобличител. Ред., авт.: Ст. Станчев. Кн. 2, с. 5.
6. Работническо дело в помощ на кинематографията. Ред., авт.: Д. Сотиров. Кн. 3, с. 5.
7. За романа „Тютюн“ и неговите злополучни критики. (Редакционна статия на в. „Работническо дело“, 16 март, 1952 г.) Кн. 4, с. 1 и 2.
8. Необходими изводи за кинокритиката. Ред., авт.: Ст. Станчев. Кн. 4, с. 3 и 17.
9. Сталинските награди за забележителни филмови произведения през 1951 г. Ред., авт.: Ал. Декало. Кн. 4, с. 4.
10. За решително и срочно подобряване качеството на хроникално-документалните филми. Ред., авт.: Р. Шоселов. Кн. 4, с. 7, 8 и 9.
11. Обсъждането на Студиото за научно-популярни филми. Ред., авт.: Ал. Тихов. Кн. 5, с. 3, 4 и 5.
12. Под знамето на Димитров — в служба на Партията и народа. Ред., авт.: Ал. Тихов. Кн. 6, с. 1.
13. Още по-стремително и смело напред. Ред., авт.: Р. Шоселов. Кн. 6, с. 1 и 2.
14. Кинохудожникът в игралния филм (Ал. Жарьонов). Кн. 6, с. 10 и 11.
15. Доброславски, Трайчо М. Изводи от Димитровските награди за филмопроизводството през 1951 година. Кн. 7, с. 1.
16. Ангелов, Ангел. Домът на киното. Кн. 7, с. 3.
17. Стоянов—Бигор, Георги. Към преодоляване на занаятчийството в нашия научно-популярен филм. Кн. 6, с. 11, 12, 13 и 14; кн. 7, с. 6, 7, 8 и 16.
18. Боров, Иван. Един изоставен въпрос. Кн. 7, с. 11.
19. Петров, Борислав. Осем години родна кинематография. Кн. 8, с. 1 и 10.
20. Рахнев, Иван. На още по-енергична борба, за да претворим в живо дело 91-то постановление на Министерския съвет. Кн. 9, с. 1 и 2.
21. Ортодоксиев, Продан. Българо-съветската дружба — лост на високо майсторство в киноизкуството. Кн. 9, с. 2 и 3.
22. Ангелов, Ангел. Да повдигнем нивото на нашето фотоизкуство. Кн. 10, с. 7.
23. Ортодоксиев, Продан. За състоянието на идейно-творческия живот в кинематографията. Кн. 10, с. 8.
24. Панчев, Георги и Рашо Шоселов. Социалистическият патриотизъм — идейно-творческа задача на кинохрониката. Кн. 11—12, с. 21 и 22.

б) КИНОДРАМАТУРГИЯ

1. Нонев, Богомил. Писателят и киното. Кн. 3, с. 2 и 3.
2. Исаев, Младен и Веселин Андреев. Нашата работа над дикторския текст на „Бойният път“. Кн. 4, с. 6.
3. Милев, Борис. За сценария на филма „Бойният път“. Кн. 4, с. 6.
- Тихов, Александър. Върху драматургията на научно-популярния филм. Кн. 5, с. 5 и 6.

5. Барух, Арманд. За конфликта в кинодраматургията. Кн. 6, с. 3; кн. 7, с. 4 и 5.
6. Ханчев, Веселин. За кинокомедията. Кн. 6, с. 4.
7. Енчев, Бурян. За авторското отношение към киносценария. Кн. 8, с. 7 и 11.
8. Енчев, Бурян. Бележки по работата над сценария. Кн. 11 — 12, с. 12.
9. Матев, Павел. Сценарият „Песен за човека“ от Христо Ганев. Кн. 11—12, с. 17.

в) ОТКЪСИ ОТ СЦЕНАРИИ

1. Вагенщайн, Анжел и Ханс Оливер. „Наша земя“ (откъс). Кн. 1, с. 10, 11 и 16.
2. Ганев, Христо. „Песен за човека“ (откъс от сценария за поета Никола Вапцаров). Кн. 2, с. 8 и 9.
3. Вежинов, Павел. „Край Драва“ (откъс). Кн. 3, с. 6, 7, 8 и 9.
4. Вагенщайн, Анжел. „Септемврийци“ (откъс). Кн. 9, с. 10, 11 и 12.

г) КИНОРЕЖИСУРА, АКТЬОРСКО МАЙСТОРСТВО

1. Гочев, Гече. Постановката и играта в „Утро над Родината“. Кн. 1, с. 14 и 15.
2. Боровишки, Н. Режисьорът за филма „Бойният път“. Кн. 4, с. 5.
3. Диамандиев, Христо. За режисурата и актьорската игра в „Данка“. Кн. 5, с. 10 и 11.

д) ПРОБЛЕМИ НА ЦВЕТНИЯ ФИЛМ

1. Шарланджиев, Стоян. За родно производство на цветни филми. Кн. 7, с. 12.
2. Георгиев, Георги Ст. По нов път. Кн. 10, с. 11 и 12.
3. Боров, Иван. Някои проблеми на цветния филм в съветската кинематография. Кн. 10, с. 10, 11 и 17.

е) ФИЛМОВА МУЗИКА, ОПЕРАТОРСКО МАЙСТОРСТВО

1. Манкова, Лиляна. За музиката в „Утро над Родината“. Кн. 1, с. 15.
2. Грънчаров, Димитър. Музиката на филма „Под игото“. Кн. 11—12, с. 5, 6 и 7.
3. Карастоянов, Бончо. Моят опит в „Под игото“. Кн. 11—12, с. 8 и 9.

II. БЪЛГАРСКО КИНОПРОИЗВОДСТВО

а) ИГРАЛНИ ФИЛМИ

1. Пред новия български игрален филм „Данка“. Ред., авт.: Ал. Декало. Кн. 1, с. 5.
2. Декало, Алберт. „Данка“. Кн. 3, с. 4 и 5.
3. Писмо от СССР за „Тревога“. Ред. (н. д.). Кн. 3, с. 17.
4. Текстилният работник от завод „Първи май“ Никола Михайлов за филма „Данка“. Кн. 4, с. 6.
5. Зрителите обсъждат филма „Данка“. Ред., авт.: Ал. Декало и Хр. Кирков. Кн. 4, с. 17.
6. Михайлов, Любомир. Нашите трудещи се за филма „Данка“. Кн. 5, с. 11.
7. Текстилните работници в Самоков обсъждат филма „Данка“. Ред. (н. д.). Кн. 5, с. 17.
8. Стайков, Николай. Раждането на филма „Под игото“. Кн. 8, с. 8, 9, 10 и 11.
9. Шоселов, Рашо. „Наша земя“. Кн. 10, с. 5 и 6.
10. Стойков, Атанас. Голям успех на нашето киноизкуство („Под игото“). Кн. 11—12, с. 3 и 4.
11. Нашите зрители за „Под игото“. Ред. (н. д.). Кн. 11—12, с. 33.

б) ХРОНИКАЛНО-ДОКУМЕНТАЛНИ, НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИ И МУЛТИПЛИКАЦИОННИ ФИЛМИ

1. Чанков, Велчо и Рашо Шоселов. „Първенци на ТКЗС“. Кн. 3, с. 11.
2. Кюльовски, Илия. Кинопоема за бойния път на Партията. Кн. 5, с. 1 и 2.
3. Динов, Тодор. За нашата мултипликация. Кн. 5, с. 8.
4. Геновска, Веселина. Ние бдим над нашите деца („Щастлива младост“ и „Пионерска дружба“). Кн. 6, с. 6.
5. Динов, Тодор и Димитър Тодоров. Първият български куклен филм. Кн. 7, с. 10 и 11.
6. Документален филм за живота и делото на Георг Димитров. Ред., авт.: Ал. Декало (н. д.). Кн. 7, с. 17.
7. Наимович, Исак. Филм за града на младостта („Благодарим ти, другарю Сталин“). Кн. 8, с. 14 и 15.
8. Стоянов, Тодор. „По примера на Левченко и Муханов“. Кн. 8, с. 15.
9. Темков, Борис. „Ликът на предателите“. Кн. 8, с. 16.
10. Величков, Йордан В. „Скъпи гости от Китай“. Кн. 8, с. 17.
11. Бонев, Петър. „Жив е той“. Кн. 10, с. 13 и 14.
12. Кирков, Христо. „Лети, наша песен армейска“. Кн. 10, с. 14.
13. Оливер, Хаим и Христо Тотев. Киното в изборната победа. Кн. 11—12, с. 2.

в) ОРГАНИЗАЦИОННИ ВЪПРОСИ (Кинификация, разпространение, кинопропаганда и др.)

1. Из опита на най-добрите. Ред., авт.: Р. Шоселов (н. д.). Кн. 1, с. 17.
2. Кинопоказ за съветския патриотизъм. Ред., авт.: Д. Праматаров (н. д.). Кн. 1, с. 17.
3. Из опита на кинотеатрите-първенци. Ред., авт.: Хр. Кирков (н. д.). Кн. 2, с. 17.
4. Пет години „Разпространение“. Ред., авт.: Ст. Станчев (н. д.). Кн. 2, с. 17.
5. Из опита на кинотеатрите-първенци. Ред. (н. д.). Кн. 3, с. 17.
6. Патриотичен почин на селските киномеханици. Ред., авт.: Р. Шоселов (н. д.). Кн. 3, с. 17.
7. Киното в помощ на кръжоците за агротехнически минимум. Ред., авт.: Р. Шоселов (н. д.). Кн. 3, с. 17.
8. Захариев, Манол. Кинопропагандата в печата и радиото. Кн. 5, с. 12.
9. Иванчев, Иван. Изграждането на киноорганизаторски актив — най-важна задача в работата на кината. Кн. 5, с. 13.
10. Мазаджиев, Христо. Повече грижи за най-малките кинозрителите. Кн. 6, с. 2, 6 и 7.
11. Да разширим и подобрим кинообслужването на трудещите се. Ред., авт.: Р. Шоселов. Кн. 7, с. 2, 3 и 14.
12. Тихов, Ал. Из опита на най-добрите. Кн. 8, с. 12.
13. Подвижното кино № 2 — Търговище. Ред., авт.: Л. Михайлов. Кн. 8, с. 12.
14. Българо-унгарска дружба чрез киното. Ред., авт.: Ст. Станчев. Кн. 11—12, с. 10.
15. Статков, Светослав. Седмица на българския филм в Унгария. Кн. 11—12, с. 11.
16. За целоустремена програмация на филмите. Ред., авт.: Ал. Декало. Кн. 11—12, с. 27.
17. Трифонов, Трифон. Популяризиране и програмиране на нашите филми. Кн. 11—12, с. 28.
18. Праматаров, Димитър. Тематичните кинопокази у нас. Кн. 11—12, с. 29.
19. Резултатите от Третия национален преглед за най-добро кино. Първенците през 1952 година. Ред., авт.: Р. Шоселов. Кн. 11—12, с. 31.

III. СЪВЕТСКА КИНЕМАТОГРАФИЯ

а) ИДЕЙНО-ТЕОРЕТИЧНИ И ДРУГИ ВЪПРОСИ

1. Пудовкин, Вс. Системата на Станиславски в кино. Превод на Ст. Ст. и Х. К. Кн. 1, с. 5, 6 и 7; кн. 2, с. 6 и 7; кн. 3, с. 14 и 15; кн. 5, с. 15 и 16.
2. Фрейлих, С. Към проблема за езика в кинодраматургията (ремарката и репликата в киносценария). Превод със съ-

кращения на Ст. Ст. и Х. К. Кн. 1, с. 7, 8 и 9.

3. Григориев, Р. За сценария на документалния филм. Превод със съкращения на Ис. Наимович. Кн. 4, с. 9, 10, 11 и 14.
4. Ждан, В. За някои въпроси на драматургията на научно-популярния филм. Превод: Р. Т. Кн. 5, с. 6 и 7; кн. 6, с. 15 и 16.
5. Кастелин, Н. Текстът в документалния филм. Кн. 5, с. 9. Превод: Х. К. Кн. 5, с. 9.
6. Соловьев, А. Език и характер. Превод на Х. К. Кн. 6, с. 5 и 6; кн. 7, с. 5 и 6.
7. Ткаченко, Н. Екранът с лице към зрителите. (Из „Новини на съветското кино“). Кн. 7, с. 15.
8. Буров, А. Трудоевете на Й. В. Сталин по езикознанието и проблемите на марксистко-ленинската естетика. Превод: Н. С. и Х. К. Кн. 8, с. 4, 5 и 6.
9. Виторов, В. и М. Голубьов. Образът на човека в научно-популярния филм. Превод: Н. С. и Х. К. Кн. 8, с. 13 и 14.
10. Винокуров, Ю. Тема и образи в биографическия филм. Превод от руски на Ал. Т. Кн. 9, с. 9; кн. 11—12, с. 14 и 15.
11. Маневич, И. За жизнения фон и художествения детайл в сценария на филма. Превод от руски на Н. С. и Х. К. Кн. 9, с. 15 и 16; кн. 10, с. 9 и 10.
12. Щайн, А. Историческо и съвременно. Превод от руски на Н. С. и Х. К. Кн. 11—12, с. 18, 19 и 20.

б) ФИЛМОВА КРИТИКА И РЕЦЕНЗИЯ

1. Киров, Марио. Съветският цирк на екрана. Кн. 1, с. 13.
2. Стайков, Николай. „Тарас Шевченко“. Кн. 2, с. 10 и 11.
3. Великов, Пелин. „Поколение на пободители“. Кн. 2, с. 11 и 17.
4. Гаргов, Константин Г. „Селският лекар“. Кн. 3, с. 10 и 11.
4. Оливер, Хаим. „Съветски китоловци“. Кн. 4, с. 11 и 12.
6. Каралийчев, Ангел. Бисер на съветски документален филм („Съветски китоловци“). Кн. 4, с. 12.
7. Голев, Владимир. „Светлина в Коорди“. Кн. 7, с. 8 и 9.
8. Праматаров, Димитър Н. „В степите“. Кн. 7, с. 9 и 10.
9. Христов, Крум. „Незабравимата 1919 година“. Кн. 9, с. 13 и 14.
10. Леви, Изидор. „Съветска Молдавия“. Кн. 9, с. 14.
11. Генова, Ляляна. „Живият труп“. Кн. 11—12, с. 23.
12. Йосифова, Бригита. „На прага на живота“. Кн. 11—12, с. 24.

IV. НАРОДНОДЕМОКРАТИЧНИ КИНЕМАТОГРАФИИ

а) ГЕРМАНСКА:

1. Днешната германска демократична кинематография. Ред., авт.: Н. Стайков. Кн. 2, с. 12.
2. Шакле, Михаил. Филми за германския народ за нов живот. Кн. 2, с. 13.
3. Григоров, Румен. Филмът „Вилхелм Пик“ — значително постижение на германската документална кинематография. Кн. 4, с. 13.
4. Вежинов, Павел. Филм за мира и дружбата („Ние сме за мира“). Кн. 6, с. 8.
5. Красимиров, А. Германският народ в защита на мира (за филма „Осъдено село“). Кн. 6, с. 9.
6. Огнянов-Ризор, Любен. Към нови успехи на прогресивната германска кинематография. Кн. 10, с. 6 и 7.

б) КОРЕЙСКА:

1. Топенчаров, Вл. Героична Корея няма да прости на американските людоеди („Млади парлазини“). Кн. 1, с. 12 и 13.
2. Против американската агресия — в помощ на Корея (съкр. превод от сп. „Нов Китай“). Кн. 5, с. 17.
3. Хитров, Дончо. Филмът за мъжеството на корейския народ („Отново на фронта“). Кн. 11—12, с. 25.

в) ПОЛСКА:

1. Георгиева, Катя. Полската кинематография в разцвет. Кн. 6, с. 16 и 17.
2. Казанджиева, Катя. „Младостта на Шопен“. Кн. 10, с. 12 и 13.
3. Геновска, Веселина. „Селската мелница“. Кн. 10, с. 13.
4. Конференцията в Полша. Ред. (н. д.). Кн. 10, с. 17.

г) РУМЪНСКА:

1. **Тотев, Христо.** Филм за щастливите румънски деца („Дворецът“).
2. Документалният филм в НР Румъния. Ред. (н. д.). Кн. 10 с. 17.

д) УНГАРСКА:

1. Седмица на унгарския филм у нас. Ред., авт.: Д. Праматаров. Кн. 11—12, с. 16.

е) ЧЕХОСЛОВАШКА:

1. За младите кинокадри в Чехословакия. Ред., авт.: Хр. Корков (н. д.). Кн. 7, с. 17.
2. Чехословашкият кинематографен музей. Ред., авт.: Хр. Кирков (н. д.). Кн. 7, с. 17.

V. БОРБА ЗА ПРОГРЕСИВНА КИНЕМАТОГРАФИЯ В КАПИТАЛИСТИЧЕСКИТЕ СТРАНИ

1. **Дакен, Лун.** Френските киноработници против войната в Корея. Кн. 5, с. 16.
2. **Милев, Борис.** Франция, която се бори. Кн. 7, с. 13.
3. И Великобритания под холивудска пета. Ред., авт.: Хр. Кирков (н. д.). Кн. 8, с. 17.
4. **Стайков, Николай.** „Онеправданите“ (индийски филм). Кн. 11—12, с. 26.

VI. ФИЛМОВИ ФЕСТИВАЛИ

1. Международният кинофестивал в Индия. Ред., авт.: Хр. Кирков (н. д.). Кн. 5, с. 17.
2. Кинофестивалът в Карлови вари. Ред. (н. д.). Кн. 7, с. 17.
3. **Дворжачек, Я.** VII международен кинофестивал в Чехословакия. Кн. 8, с. 2.
4. Могъща манифестация на киноизкуството за мира. Ред., авт.: Хр. Кирков. Кн. 8, с. 2 и 3.
5. **Нонев, Богомил.** Бележки от Седмия международен кинофестивал в Карлови вари. Кн. 9, с. 4, 5, 6, 7 и 8.
6. **Алексеев, В.** Техният кинофестивал. Превод от руски: Ал. Т. Кн. 9, с. 8.

VII. АНТИТИТОВСКА БОРБА

1. **Стоянов-Бигор, Георги.** С холивудски боклук титовци пропагандират „американския начин на живот“. Кн. 1, с. 16.
2. **Никман (Манев, Никола).** Мост към Америка. Кн. 2, с. 16.
3. **Йованович, Сретен.** Филмът в услуга на титовското мракобесничество. Кн. 3, с. 16.
4. Югославските и гръцките екрани под обща команда. Ред., авт.: Р. Шоселов. Кн. 5, с. 16.
5. **Кръстев, Стойне.** Титовци американизират югославската култура и просвета. Кн. 6, с. 17.
6. Военноподпалвачески и шовинистически филми в югославските кина. (Из в. „За социалистичку Югославию“). Кн. 7, с. 16.
7. **Генов, Тодор.** „Защо ги снимаме филмовете?“ Кн. 9, с. 17.
8. **Станчев, Стефан.** Бъркотия в титофашистката кинематография. Кн. 10, с. 16.
9. **Иованович, Сретен.** Титовското списание „Филм“ — клон на Холивуд. Кн. 11—12, с. 32.

VIII. БОРБА ЗА МИР

1. Народите ще им поискат сметка. Ред., авт.: Р. Шоселов. Кн. 3, с. 9.
2. Мирът ще победи. Ред., авт.: Хр. Кирков. Кн. 4, с. 1.
3. На съд вдъхновителите и организаторите на бактериологичната война. Изказвания на киноработниците: Хр. Ганев, М. Костова, С. Рангелсъ, Д. Даковски, К. Василева, Г. Рускова, Б. Карастоянов, В. Гендов и Р. Григоров. Кн. 4, с. 16.

4. Великият конгрес. Ред., авт.: Ст. Станчев. Кн. 10, с. 1.
5. Мирът ще победи. Ред., авт.: Ал. Декало. Кн. 11—12, с. 1.
6. Чаплин — борец за мир. Ред., авт.: Хр. Кирков, (н. д.). Кн. 11—12, с. 33.

IX. КИНОИНФОРМАЦИЯ

1. Унгарски киноработници у нас. Ред., авт.: Ал. Тихов (н. д.). Кн. 1, с. 17.
2. **Васил Гендов** — заслужил артист на НР България. Ред. Кн. 2, с. 4.
3. Седмица на германския филм. Ред. Кн. 2, с. 16.
4. Първият пионерски концерт в София. Ред. (н. д.). Кн. 2, с. 17.
5. Нашата студия за дублиране на филми. Ред., авт.: Ж. Станева (н. д.). Кн. 3, с. 17.
6. Нови филми за хроникално-документалното студио. Ред., авт.: М. Павлова. Кн. 3, с. 17.
7. Отговор на читателско писмо. Ред. (н. д.). Кн. 3, с. 17.
8. **Владимир Поптомов.** Ред., авт.: Хр. Кирков. Кн. 5, с. 3.
9. Тематическият план на Студиото за научно-популярни филми за 1953 г. Ред., Кн. 5, с. 7.
10. **Стайков, Николай.** Киноматериалите във в. „Советское искусство“ през първото тримесечие на 1952 година. Кн. 5, с. 14 и 15.
11. Подготовка на средни кинотехнически кадри. Ред., авт.: Хр. Кирков (н. д.). Кн. 5, с. 17.
12. **Сергей Димитриевич Василев** в България. Ред. (н. д.). Кн. 5, с. 17.
13. Сценарният производствено-тематичен план на Комитета за кинематография. Ред. Кн. 6, с. 7.
14. Тематични кинопокази в цялата страна. Ред. Кн. 7, с. 12.
15. „Тридесет години съветска кинематография“. Ред., авт.: Ал. Декало (н. д.). Кн. 7, с. 17.
16. **Откриването на Дома на киното.** Ред., авт.: Хр. Кирков, (н. д.). Кн. 7, с. 17.
17. **Тенев, Любомир.** **Кръстю Сарафов** — велик артист (н. д.). Кн. 9, с. 3.
18. **Нерушима дружба с народа.** Ред., авт.: Ал. Декало (н. д.). Кн. 9, с. 17.
19. В художествения съвет на Министерството на кинематографията в СССР. Ред., авт.: Ал. Тихов (н. д.). Кн. 9, с. 17.
20. Библиографска справка за сп. „Кинемеханик“. Ред., авт.: Ал. Тихов. Кн. 10, с. 15.
21. Пресконференция за „Под игото“. Ред., авт.: Ал. Тихов (н. д.). Кн. 10, с. 17.
22. **Советски комсомолци за „Утро на Родината“.** Ред. Кн. 11—12, с. 30.
23. **Мутафов, Христо.** Успехи, които радват (за завършилите киношколата). Кн. 11—12, с. 32.
24. **Националните награди на мира.** Ред., авт.: Ал. Декало (н. д.). Кн. 11—12, с. 33.
25. **Зловонието на ватиканската кинопропаганда.** Ред., авт.: Хр. Тотев (н. д.). Кн. 11—12, с. 33.

X. СТИХОТВОРЕНИЯ

1. **Кротева, Райна.** Песента (посветена на филма „Утро над Родината“). Кн. 1, с. 17.
2. **Станчев, Стефан.** Стихотворение към карикатурата на В. Андреев. Кн. 3, с. 17.
3. **Стайков, Николай.** Стихотворение към карикатурата на Г. Стамболийски. Кн. 6, с. 17.
4. **Станчев, Стефан.** Тито — холивудски клон. Кн. 8, с. 11.
5. **Димовски, Димо.** „Под игото“ (посветено на филма). Кн. 11—12, с. 33.

XI. РИСУНКИ И КАРИКАТУРИ

1. **Сърмабожов, Стефан.** Карикатура към статията „С холивудски боклук титовци пропагандират „американския начин на живот“. Кн. 1, с. 16.
2. **Карандаш.** Карикатура към статията „Мост към Америка“. Кн. 2, с. 16.
3. **Андреев, Велин.** Карикатура към статията „Филмът в услуга на титовското мракобесничество“. Кн. 3, с. 16.
4. **Грозев, Асен.** Карикатура „Чума над Корея“. Кн. 4, с. 16.
5. **Стамболийски, Г.** Карикатура към статията „Титовци американизират югославската култура и просвета“. Кн. 6, с. 17.
6. Карикатура към стихотворението „Тито — холивудски клоун“. Кн. 8, с. 11.
7. **Сърмабожов, Стефан.** Карикатура към статията „Бъркотия в титофашистката кинематография“. Кн. 10, с. 16.
8. **Андреев, Велин.** Карикатура към статията „Титовското списание „Филм“ — клон на Холивуд“. Кн. 11—12, с. 32.

Важно за абонатите на сп. „Кино“

От месец януари 1953 г. списание „Кино“ навлиза в своята осма годишнина. В изпълнение на разпорежданията на 91-то постановление на Министерския съвет от 31 януари 1952 г. за състоянието и задачите на Българска кинематография списанието упорито и систематично се бори за преодоляване на допуснатите слабости и за преустройство на своята работа на нова основа. Задачите на списанието за през текущата година ще бъдат същите, които му постави 91-то постановление на Министерския съвет: да помества всички поважни статии по филмовите въпроси, публикувани в съветския печат; да отдели значително място за проблемите на филмовата теория и практика; да осигури сериозни и задълбочени рецензии на прожектираните у нас филми и на първо място на съветските и български филми; да разгъне широка и принципиална критика на организационните и художествено-творческите слабости в работата на кинематографията; редовно във всяка книжка на списанието ще се помества изцяло по един български киносценарий.

За да се отговори пълномерно на така поставените задачи, които диктуват на списанието облика на идейно-теоретичен орган за киноизкуство, през настоящата година списанието променя своя формат и обем. През 1953 година списание „Кино“ ще излиза в 6 книжки годишно, формат 1/16 от 70/100, при 96 страници всяка книжка, на илюстрационна хартия. Този формат и увеличеният обем на списанието налагат промяна и в абонамента, който за 1953 година е определен на 40 лева годишно, платими и на два пъти за полугодие чрез местните ТП станции.

Тъй като близо 1/3 от абонатите са предплатили за 1953 година в размер на досегашния абонамент, редакцията умолява тези другари да доплатят абонамента си за 1953 година до 20 март т. г.

Списание „Кино“ е единственото списание по въпросите на киноизкуството у нас. То стана любимо четиво на нашия зрител, който с негова помощ навлиза в съвременните проблеми на киноизкуството, ориентира се правилно по съдържанието, на гледаните филми, придобива най-широки и точни знания върху творческите киновъпроси.

Заедно с това списание „Кино“ се превърна в истински помощник по въпросите на прогресивното киноизкуство и особено на съветското киноизкуство в политико-просветната работа на партийните организации, читалища, професионалните организации и организациите на Димитровския съюз на народната младеж, трудово-кооперативните земеделски стопанства, организациите на Отечествения фронт и на другите масови организации. И затова нито една библиотека на масова организация не трябва да остане неабонирана за списание „Кино“ през тази година.

Материали и писма със запитвания по въпросите на киноизкуството читателите да изпращат на адреса на редакцията: ул. „Генерал Бирюзов“ № 9, София.

Редакцията моли всички желаещи навреме да се абонират за осмата годишнина на списание „Кино“, тъй като тиражът му е ограничен.

ЦЕНА 2 ЛЕВА