

КИНО



5

ГОДИНА СЕДМА * СОФИЯ, 30 МАЙ 1952

СЪДЪРЖАНИЕ

Илия Кюльовски. Кинопоема за бойния път на Партията	1
Владимир Поптомов	3
Обсъждането на Студията за научно-популярни филми	3
Върху драматургията на научно-популярния филм, от Александър Тихов	5
В. Ждан. За някои въпроси на драматургията на научно-популярния филм	6
Тематичният план на Студията за научно-популярни филми за 1953 г.	7
Тодор Динов. За нашата мултипликация.	8
Н. Кастелин. Текстът в документалния филм	9
За режисурата и актьорската игра в „Данка“, от Христо Диамандиев	10
Нашите трудещи се за филма „Данка“, от Л. М.	11
Манол Захариев. Кинопропагандата в печата и радиото	12
Ив. Иванчев. Изграждането на киноорганизаторски актив — най-важна задача в работата на кината.	13
Киноматериалите във в. „Советское искусство“ през първото тримесечие на 1952 година, от Николай Стайков	14
Вс. Пудовкин. Системата на Станиславски в киното (продължение от кн. 3 и край)	15
Югославските и гръцките екрани под обща команда	16
Френските киноработници против войната в Корея, от Луи Дакен	16
Нашият дневник: Сергей Дмитриевич Василев в България; Международният кинофестивал в Индия; Подготовка на средни кинотехнически кадри; „Против американската агресия — в помощ на Корея!"; Текстилни работници в Самоков обсъждат филма „Данка“	17
На първата страница на корицата: кадър из съветския филм „Пржевалски“ (вляво — арт. С. Папов в ролята на Николай М. Пржевалски).	

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

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

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

Дадено за печат на 21. V. 1952 година. Формат 70/100/8. Печатни коли: 2
 Авторски коли: 8-60. Тираж: 3000. Поръчка № 646/101
 Държ. книгопеч. предприятие „Д. Стефанов“, А. Кънчев 1, София, 646—1952

Илия Кюльовски

Кинопоема за бойния път на Партията

Историческият Пети конгрес на Българската комунистическа партия посочи основните задачи, които стоят пред българската литература и изкуството.

В своя забележителен доклад пред Конгреса „За марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт“ другарят Вълко Червенков разкри с дълбока прозорливост състоянието на нашата родна кинематография и набеляза основните мероприятия, чието осъществяване ще създаде решителен подем в родното киноизкуство.

В програмните решения на Петия конгрес на Партията пред нашата кинематография се постави и задачата „да се вземат мерки за създаването на добри документални филми върху теми из борбите за изграждането на нашата социалистическа материална и духовна култура“.

Ръководството и сътрудниците на нашата кинематография работят с високо съзнание и упоритост, за да изпълнят поръченията на Партията. Ярکو свидетелство за това е и новият художествено-документален филм — очерк за Българската комунистическа партия — „Бойният път“, който Студията за документални филми завърши по поръка на ЦК на Партията.

Филмовият очерк „Бойният път“ е безспорен и много сериозен успех на нашата кинематография. С дълбоко въздух и исторически верен разказ филмът разгъва пред зрителя бойния път на Българската комунистическа партия — партията на Димитър Благоев и Георги Димитров, която просветли съзнанието на работническата класа за нейната преобразяваща историческа роля и сплоти трудещите се от нашата страна около предния отряд на пролетариата за самоотвержена борба против буржоазната реакция и фашизма, против империалистическата робия, за създаването на нов обществен строй, за укрепване и развитие на нашата народна демокрация, за изграждането на социализма в нашата страна.

Българската кинематография все още изживява периода на младенческо развитие, още няма достатъчно подготвени, школувани, с богат опит творчески работници, постепенно се снабдява с необходимата твърде сложна техническа база. И въпреки всичко това тя успя добре да се справи с една много тежка и отговорна задача. Филмът „Бойният път“ показва релефно, в художествен очерк, живота, дейността и борбите на Партията, която като жив фокус събира най-дълбоките стремежи и възжелания на нашия трудещ се народ и като могъщ прожектор осветлява пътя на страната напред. Зрителят минута след минута чувствава тръпките на това гигантско сърце, което въздухува народните маси, вижда ярко светлините на този колосален ум, който с дълбоко проникновение сочи изхода от капиталистическия ад, от вихъра на империалистическата касапница, от ужаса на свирепата фашистка робия, чувствава силата на непреклонната воля за борба и победа.

С внушителната сила на многобройните документи и факти режисьорът и сценарист Николай Боровишки, сценаристите Борис Милев и проф. Панайот Топалов са отразили героизма на Българската комунистическа партия, която възмъжа и се кали в люти битки против класовия враг, налива се с жизнени сили, сплотява милиони трудещи се в нашата страна за великото дело на социализма. Ценен принос в създаването на този филмов очерк за нашата Партия имат и ав-

торите на дикторския текст — поетите Веселин Георгиев и Младен Исаев, които с ярък и въздухуваш текст разкриват подвига на Партията, на нейните ръководители и дейци.

Режисьорът, сценаристите и авторите на текста при съдействието на консултанта Спас Русинов са успели да съчетаят своите творчески усилия във внушително — на места монументално — пресъздаване жизнения път на Партията, на тоя „труден, трънест, криволичещ път, препълен с героизъм и непоколебима вяност към работническата класа и трудещия се народ“, в една художествена картина, която от самото начало приковава вниманието на зрителя.

Тържествено и бойко звучи музиката на „Интернационала“, „Дружна песен“ и старите революционни песни, а екранът пренася зрителя в първите стъпки на нашето социалистическо движение. Ето го стария Петроград, където преди близо седем десетилетия Димитър Благоев основава една от първите социалистически групи — „группата на Благоев“. Царските жандарми прогонват от Русия пламенния революционер, който се връща в родината си и пръска семето на социалистическите идеи. Идва и първата победа: Бузлуджа. Пред купчината ентусиазирани младежи Димитър Благоев чертае бъдещето на зараждащото се у нас работническо движение, вдъхва им вярата в тържеството на социализма, което и нашата страна неминуемо ще види.

Като се има предвид, че документалният материал за тая първа стъпка на нашето социалистическо движение е извънредно оскъден, трябва да се признае, че създателите на филма са успели да съчетаят живописната картина с текста и музиката и да предадат правдиво и дълбоко емоционално атмосферата на Бузлуджанския конгрес.

Все така правдиво и убедително филмът води зрителя по трудния борчески път на Партията, като заостря вниманието върху основните, възловите моменти на нейния живот.

Благотворно влияние върху нашите революционни марксисти оказва руската революционна демократическа мисъл. А ленинската „Искра“ и гениалният Ленинов труд „Какво да се прави“ стават могъщи оръжия в ръцете на учениците на Благоев за марксистическа партия, за борба с опортюнизма.

Филмът сполучливо заостря вниманието на зрителя към X конгрес на Партията през 1903 година в Русе. Това е конгресът, на който се взе историческото решение за очистването на Партията от опортюнизма, за освобождаването ѝ от широките социалисти. Русенският конгрес поставя основите на Партията на тесните социалисти, която се характеризира с дълбоката си вяност към марксизма, към пролетарския социализъм и интернационализъм, със своята класова непримиримост към буржоазията и нейните реформистки оръжия, с непоколебимата си вяра в силите и бъдещето на работническата класа, със своята желязна пролетарска дисциплина.

Могъщ гласък в борбата на българския пролетариат е Първата руска революция, представена във филма с редица ярки картини.

Бързо започва да расте броят на стачките и стачниците у нас. От 1906 година начело на работническото движение, рамо до рамо с Георги Кирков, застава и Георги Димитров. Той е ръ-

ководител на растящите борби на българския пролетариат, на неговите стачни борби.

Пред погледа на зрителя се редят борбите на Партията през 1910—1914 година. Смело и непоколебимо Партията воюва срещу кървавата военна авантюристична политика на немския агент Фердинанд и неговата буржоазна камарила. През съдбоносната 1915 година, в която българската буржоазия по заповед на немските империалисти хвърли страната ни в кървавата буря на империалистическата касапница, Партията страстно зове за мир и приятелство между народите. С могъща сила Димитър Благоев разобличава Фердинанд и неговите слуги като агенти на империализма.

С особена сила филмът ни представя дълбоката радост на нашата Партия и народа, приветстващи зарята на новата ера, възвестена от изстрелите на крайцера „Аврора“. Тесните социалисти засилват своята пропагандна работа на фронта. Георги Димитров прониква на самия фронт, за да разпала и организира борбата. Нито кървавият терор и заплахи, нито бесилките и разстрелите задущават негодуването и гнева на измъчените войници. През 1918 година войниците потеглят към София, за да отместят на Фердинанд и Радославов.

Във филма е отразен и XXII-ят конгрес на БРСДП (тесни социалисти) през 1919 година, който влезе в историята като Първи конгрес на Българската комунистическа партия (т. с.). На тоя конгрес Партията приема програмата на Коминтерна, преименува се в Българска комунистическа партия (т. с.) и поставя началото на своето болшевиизиране.

Годините 1919—1920 са години на бурен революционен подем. Под ръководството на Георги Димитров се провежда транспортната стачка. Страната изживява истински революционен кипнеж, който обхваща и учащата се младеж. В борбите на Партията по онова време се издига и младежът-комсомолец Вълко Червенков, който мъжествено застава начело на младежкото движение в страната.

Героично се бори Партията против настъплението на капитала, а когато фашизмът успява да загуби властта, тя призовава към въоръжено въстание за събаряне на фашистката диктатура — за работническо-селско правителство. Няла серия драматични кинокартини разкриват безсмъртия подвиг на септемврийци, които под ръководството на Партията издълбаха непреодолима пропасть между българските трудещи се и фашизма. Начело на славното Септемврийско въстание са Георги Димитров, Васил Коларов и Гаврил Георгиев. На екрана минават ликовете на Георги Дамьянов, Георги Москов, Замфир Попов, Георги Михайлов, Владимир Поптомов, Петко Енев — те бяха ръководители на въстанието по места.

Кървавият разгром на Септемврийското въстание не сломява духа на Партията. Тя и сега зове мъжествено на борба. „Никакво униние, никакво отчаяние, никакво малодушие! Горее главите, народни борци! Да живее работническо-селското правителство! Да живее трудещ се България!“ — в тия думи на Георги Димитров и Васил Коларов е възложена непобедимата вяра на Партията в победата на правото дело на пролетариата, на трудещия се народ. Тая вяра блика и във всеки кадър от филма за положението след въстанието.

Въпреки кървавата вълна на терор Партията живее, Партията вдъхва вяра у трудещите се,

„Партията — казва Димитър Благоев, — която отстоява жизнените интереси на трудещия се народ, живее и диша с него. Народът е непобедим!“ Непобедима е и Партията. Тя възстановява своята сила и укрепва своята вяра. След смъртта на Димитър Благоев нейното победно знаме се подема от Георги Димитров.

Режисьорско и операторско постижение са кадрите на погребението на партийния вожд Димитър Благоев. От една мъртва и овехтяла снимка чрез уметелно придвижване на камерата, зрителят вижда на екрана това дълбоко скръбно и в същото време борчески твърдо шествие на хилядите трудещи се, дошли да изпратят своя любим вожд и да манифестират готовността си за борба.

Във филма са включени документални кинокадрини за смъртта на комунистите Фридман, Коев и Загорски. На бесилката, при своя последен дъх, те признават присъдата на народа над фашизма и изразяват вярата си в Партията.

С особено ярки и потресащи кадри режисьорът е успял да предаде злодейството на фашистките палачи, които през 1925 година хвърлят в пламъците на зловещата пещ в дирекцията на полицията много партийни и профсъюзни дейци, като Ламби Кандев, печатарския работник Тодор Димитров — брат на Георги Димитров, безсмъртният певец на септемврийския подем Гео Милев, пламенната народна учителка Ана Маймункова, сина на дядо Благоев — Владимир Благоев.

Но Партията живее, тя отново зове и отново води на борба. Под ръководството на Георги Димитров, който е в изгнание, Партията сплотява работниците в независимите професионални съюзи и ги вдига на героични стачни борби.

С много документи е представена борбата на Партията след 1930 година. През 1931 година под ръководството на Партията народът направи пробив във фашистката диктатура, като изпрати в народното събрание 31 представители на Партията. През 1932 година София почервенея. Прогресивният печат — „Ехо“, „Работническо дело“, „Вик“, „Академик“, „Студентска трибуна“, „Шит“ и др. — мобилизира трудещите се на борба против буржоазната фашистка власт, против подготвянето на нова война, в защита на Съветския съюз, за хляб, за мир, за демокрация.

С документални кадри филмът показва героя на Лайпцигския процес, болшевика-борец Георги Димитров, който с мъжествена сила наанесе морално-политическо поражение на фашизма и показа на международния пролетариат, че фашизмът може да бъде обуздан и победен. Още по-величав изречение образът на Димитров, който на VII конгрес на Комунистическия интернационал, под ръководството на великия Сталин, начерта тактиката и стратегията на комунистическите партии за създаване на единен и народен антифашистки фронт в целия свят. Под ръководството на Георги Димитров през февруари 1936 година се провежда Шестият пленум на нашата Партия, която разработи решенията на VII конгрес на Коминтерна конкретно за нашата страна.

Болшевишкият курс на Партията раздвижва, сплотява и мобилизира най-широките народни маси в борба против фашистката диктатура. С настъпващите събития Партията се активизира. Тя призова за дружба и взаимопомощ с великия Съветски съюз, за решително противопоставяне на опитите на фашистите да вмъкнат страната в пламъците на Втората световна война.

На екрана се редят най-драматичните събития в наше време. През 1941 година фашистките разбойници вероломно нападат Съветския съюз. Но Сталин, твърд и уверен в неизбежната победа, се обръща към съветския народ с бележитите думи: „Нашето дело е право. Ние ще победим.“

В това съдбоносен момент заграничното бюро на ЦК на Партията решава: „Нито един войник на източния фронт! Нито едно зърно за фашистката армия!“ Чрез радиостанция „Христо Ботев“ Георги Димитров ежедневно ръководи мъдро борбата на Партията и народа. Негови първи помощници са Васил Коларов, Станке Димитров, Вълко Червенков. Гласът на радиостанция „Христо Ботев“ звучи по цялата страна и укрепва вярата в победата. Във филма са предадени с директен звукозапис думите на другаря Вълко Червенков по радиостанция „Христо Ботев“. В страната се заражда партизанско движение. Едно след друго се редят самоотвержените действия на партизаниите. Във въздуха летят мостове, бензинови складове, влакове. Партизанските отреди се умножават и действуват смело в защита на народните интереси.

На 17 юли 1942 година по радио „Христо Бо-

тев“ Георги Димитров възвести програмата на Отечествения фронт. Той призовава всички патриотични сили на народа да се сплотят за борба срещу фашистките окупатори и неговите слуги в страната, за народно правителство, за демократична, свободна и независима България, за вечна дружба с великия Съветски съюз. Под ръководството на Партията в страната се изгражда широка мрежа от организации на Отечествения фронт.

В сцени картини е представена борбата на народа в последните години на фашистката диктатура. В последните си дни фашизмът свирее с всички сили. Над страната зловещо се издигат бесилки. Фашистки куршуми пронизват смели народни синове. В борбата загиват Цвятко Радойнов, Петър Ченгелов, Йорданка Чанкова, Антон Иванов, Никола Вапцаров и други хиляди верни синове на Партията и народа.

В монументални кадри е дадена величествената борба на съветския народ. С могъща сила съветските войни, ръководени от великия пълководец Сталин, разбиват фашистките отреди. При Сталинград Съветската армия пречупва гръбнака на хитлеристкия звяр и настъпва неустоимо. Тя приближава към Румъния и към нашата граница. Борбата на партизаните става все по-смела. „За България удари 12-ият час. Съдбата на България днес зависи от народа и патриотичното въстание“ — заяви Партията и призова всички сили на борба срещу фашизма. Тия кадри на филма са динамични, въздействуват силно, вълнуват дълбоко.

С огромно възторг посрещна нашият народ великата Съветска армия-освободителка. Народът развива мрачните фашистки турми, партизаните слизат от Балкана и вземат властта от кървавите ръце на фашистките палачи. Настъпил е великият ден на освобождението от кървавото фашистко иго и империалистическата робия.

В борбата за смазване на фашизма взема участие и българската армия, която героично се бори рамо до рамо със съветските бойци.

Вълнуващо е предадена картината на скръбта на нашия народ по смъртта на великия народен син, на вожд и учителя на българския народ — безсмъртния Георги Димитров. Пред гроба на вожд д другарят Вълко Червенков дава клетва от името на Партията и народа, че заветите на Димитров за изграждането на социализма и за дружбата със Съветския съюз ще бъдат въплътени в живо дело.

Упоритият и самоотвержен труд на народа, който под ръководството на Партията, начело с верния ученик и продължител на делото на Георги Димитров — Вълко Червенков, осъществява Димитровските завети, е възят в редица пълни с радост и перспектива картини. Страната расте и крепне като нова социалистическа страна, налива се с нови творчески сили. Под знамето на Ленин и Сталин, по пътя на Георги Димитров, под ръководството на Димитровския Централен Комитет начело с другаря Червенков българският народ върви към нови трудови победи. Той е решен да върви напред и да побеждава — винаги и при всички условия, в нерушимата дружба с великия Съветски съюз начело с другаря Сталин.

С голяма любов, майсторство и умение сценаристите, режисьорът и авторите на дикторския текст изобразяват боевия път на нашата Партия. С голямо търпение са събрали те от архиви и от исторически скъпи албуми на партийни дейци, от страниците на партийния печат стотици автентични документи, снимки и картини, съчетали са ги с вълнуващи кадри от документални и художествени съветски и наши филми, споили са ги в едно органическо цяло, стигнали са до художествено обобщение и правдиво ни представят миналото и настоящето на Партията.

Следвайки правилно борбите на нашата Партия, създателите на филма са съумели да подберат и изтъкнат с художествено майсторство ония моменти и събития от нейната история, които ярко характеризират предаността и към интересите на трудещите се народ и самоотвержената ѝ борба в защита на жизнените национални интереси на нашата страна. Филмът убедително показва как стъпка по стъпка, в борба срещу народните врагове, Партията възмъжава и укрепва става истински вдъхновител и организатор на народните маси, изгражда като направляваща сила в развитието на нашата страна. Пред очите на зрителя непрекъснато се умножават нейните редици, расте тяхната смелост, гордост и боева мош-

Разгарят се борбите на народните маси под ръководството на Партията и всякога тя е в първите редици на борбата. Тя е за правото на труд, против грабежа на капиталистическите хиени; тя е против империалистическата война, против военните авантюри на Фердинанд, Радославов и тяхната камарила, за мир и разбирателство със съседните ни народи; тя е против реакцията и фашистката диктатура, за демокрация и мирно развитие на страната, за социализъм. Всякога и при всички условия тя изразява жизнените интереси на народа. Тя е твърд и последователен борец и защитник на народните маси. Със своята самоотвержена борба тя спечели доверието на целия трудещ се народ, който днес с дълбоко съзнание и убеден в правото дело на Партията се сплотява около нея и строи великото дело на социализма.

Във филма е изразена ярко и любовта на нашата Партия и народа към желязната Болшевишка партия, към Съветския съюз, към великия Сталин. Изтъкнато е влиянието на Болшевишката партия върху нашата Партия след победата на Великата Октомврийска социалистическа революция.

С редица картини филмът ни рисува и братските чувства на нашата Партия и на трудещите се в България към трудещите се в народнодемократичните и другите страни.

Документалният филмов очерк за БКП „Бойният път“ има и някои сценарни и режисьорски слабости. Схематично са предадени моменти и събития, като например Конгресът на БКП през 1919 година, който излезе с програмна декларация, формулираше революционните задачи на Партията. Някои събития и факти от 1917 год. на насам, които ярко свидетелствуват за борбата на Партията за дружба със Съветския съюз, не са намерили пълното си разкриване. Пропуснат е и важният момент в историята на Партията — нейната борба против врангелистките банди у нас. По-широко би могло да се разгърне народното антифашистко Септемврийско въстание през 1944 година. Създателите на филма са могли да очертаят още по-добре и по-ярко периодизацията в историята на Партията и да акцентуват по-силно нейните възлови моменти.

Нашите киноматографи и трудещи се, които изучават в школи, кръжоци и семинари историята на БКП, би трябвало да разгърнат най-широко обсъждане на филма, което би задълбочило и изяснило високите му идейно-художествени качества.

В деня на великия празник на труда и международната работническа солидарност — Първи май — нашата кинематография поднесе на милионите трудещи се вълнуващи филмов очерк „Бойният път“. Тая нова значителна роля на родната документална кинематография целият наш трудов народ посреща с искрена радост.

„Бойният път“ правдиво, обито и ярко представя историята на нашата Партия, на работническото движение, на българския народ изобщо. Поради това той ще изиграе огромна роля в запознаването на нашия трудещ се народ нагледно с борбите на Партията, за да му стане тя още по-скъпа и по-близка.

Филмът възпитаваша в гореща любов и непоколебима преданост към Партията на Димитър Благоев и Георги Димитров, към ръководителя на народа ни другаря Вълко Червенков. С факти и документи филмът показва Партията като Партия на работническата класа, Партия на целия наш трудещ се народ и в това е преди всичко неговата голяма сила. Той убеждава зрителя непосредствено.

Филмът учи на любов към нашата Родина, към делото на мира и братското сътрудничество с другите народи. Той възпитаваша трудещите се в любов към Болшевишката партия, която ни сочи пътя на победата, към Съветския съюз и Съветската армия-освободителка, към нашия вожд и учител — великия Сталин.

Със законна гордост зрителят проследява картините на екрана, рисуващи вдъхновено героичните борби и подвизи на нашата Партия и излиза с твърдата и дълбока увереност, че под нейното ръководство пътят на нашия народ ще бъде още по-славен и победоносен.

В душата на всеки зрители изниква едно желание: тая вълнуваща и правдива епопея на борбите на нашата Партия да видят и почувствуват всички трудещи се в нашата страна, всички учащи се и всички строители на социализма, всички пазители на свещените ни социалистически граници.



На 1 май т. г. почина другарят Владимир Поптомов — член на Политбюро на Българската комунистическа партия и подпредседател на Министерския съвет на НРБ. Хиляди трудещи се, манифестирали само преди няколко часа пред Първомайските трибуни, се стекоха в нескончаеми редици, за да отдадат последна почит на видния държавен и партийен деятел, отдад беззаветно целия си живот и всичките си сили на борбата за щастieto на народа за тържеството на мира, демокрацията и социализма.

Другарят Владимир Поптомов е роден през 1890 година в с. Белица, Разложко. Неговият героичен живот е живот на революционер-бolshevik, воюваш неуморно и безкомпромисно с враговете на народа, гонен и преследван от реакционните фашистски сили, но побеждава заедно със своята победоносна класа, със своята победоносна Комунистическа партия. Верен ученик и съратник на нашия безсмъртен вожд и учител Георги Димитров, другарят Владимир Поптомов участва активно при всички важни моменти, които бележат славната история на нашата Благоевско-Димитровска партия: през 1919 г. другарят Поптомов е окръжен организатор на Партията в Петричкия окръг, народен представител и член на Висшия партийен съвет през 1920 г., ръководител на славното Септемврийско въстание в Разложка околия през 1923 г., активен работник в апарата на Коминтерна от 1925 до 1934 година. След завръщането си в България през септември 1944 година другарят Владимир Поптомов е избран за член на ЦК и на Политбюро на БКП, а в държавния апарат работи последователно като главен секретар на Националния съвет на Отечествения фронт, министър на външните работи и подпредседател на Министерския съвет до смъртта си.

Големи са заслугите на другаря Поптомов и за укрепването на партийния и трудов печат. Неговите разобличаващи фашизма, пропити с партийна страстност статии се печатат още след годините на Първата световна война във в. „Освобождение“, а по-късно и в задграничното списание „Балканска федерация“. През време на фашисткото робство те звучат с могъща разобличителна сила по радиостанция „Христо Ботев“, разкривайки позора на понемнатата българска управляваща върхушка и страстно зовеши трудовия народ на въоръжена борба за свобода и социализъм. Като главен редактор на в. „Работническо дело“ (1945—1949 г.) другарят Поптомов провежда във вестника твърдо партийната линия на борба срещу реакцията и нейните задгранични подстрекатели и активно съдейства за изграждане и укрепване на народнодемократичната власт на започналото широко социалистическо строителство в страната.

Целият български народ ще запази в сърцето си завинаги образа на големия държавен и партийен деятел, пламенен борец за нерушима българо-съветска дружба и забележителен журналист и публицист — Владимир Поптомов. Примерът на неговия светъл живот ще сплотява народа ни още по-здраво в борбата за мир и социализъм.

ОБСЪЖДАНЕТО НА СТУДИЯТА ЗА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИ ФИЛМИ

През месец април т. г. Комитетът за кинематографията проведе обсъждане на Студията за научно-популярни филми през 1951 година. Необходимо беше да се разгледа дейността на Студията и да се набележат мерките за по-нататъшното ѝ развитие в светлината на 91-то постановление на Министерския съвет от 31 януари 1952 година „Относно състоянието и задачите на българската кинематография“.

Организационно това важно обсъждане не беше подготвено задоволително. Липсваха преди всичко представители на нашите научни институти, чийто авторитетни изказвания щяха да помогнат за изясняването на редица важни за Студията въпроси, а отсъствието пък на представители от ведомствата, обществените организации и от широката маса зрители, за които се създава нашето изкуство, стесни още повече рамките на обсъждането.

За основа на разискванията трябваше да послужат филмите, представени от Студията от производството ѝ за 1951 година, и докладът на директора на Студията др. К. Киров. За съжаление докладът на др. Киров бе твърде общ и не стигна до задълбочено разглеждане и конкретно изясняване на важните проблеми за Студията. Особено неясен бе докладът по въпросите за жанра и задачите на Студията, а твърдението, че по този въпрос Студията била вече на ясно, бе опровергано от изказванията на повечето творчески работници от Студията. Съвършено общо бе засегнат в доклада и въпросът за формализма и натурализма и доколко те намират отражение във филмите на Студията. Поради всичко това докладът остана повече административен, производствен.

Слабият доклад с основание предизвика справедлива критика, в която се изтъкна и фактът, че той не е бил обсъждан предварително от никакъв актив в Студията. А това вече не трябва да се допуска в никой сектор на кинематографията, особено при такива важни случаи като обсъждането на едногодишна производствена дейност.

В последвалите изказвания бе подчертано, че в сравнение с 1950 г. продукцията на Студията за 1951 година бележи общо взето напредък, на първо място в режисьорската работа. Филми, като „Първи грижи“ (реж. Ст. Христов), „Коприщенска архитектура“ (реж. Ст. Топалджиков) и „Из нашите пещери“ (реж. Ст. Топалджиков), показват, че Студията имат възможност да създават качествени, научно и художествено издържани филми.

Подобрява се и операторската работа в Студията. По-специално, макар и накратко, по този въпрос се изказа подпредседателят на Комитета за кинематографията др. Стр. Рашев, който подчерта добрите постижения на операторите Д. Коларов, П. Юрици и С. Карадимов.

Мнозина от изказалите се (Ст. Станчев, Г. Ст. Българ, А. Декало и др.) изтъкнаха, че и в драматургическо отношение задачите на Студията са значително повече изяснени, отколкото през 1950 година. Това намира израз преди всичко в задоволителното вече поставяне на човека на науката и труда, респективно на неговата творческа дейност и борбата му с природата, в центъра на повечето от филмите.

Тук е необходимо да посочим, че така отбелязаните постижения в работата на Студията се отнасят в по-голямата си част за филмите, произведени в края на 1951 година. И макар тези филми да показват, че Студията е повела борба за преодоляване на своите слабости и недостатъци, това далеч още не означава, че тя дава вече висококачествена продукция, че причините за справедливата критика, която Постановлението на Министерския съвет от 31 I. 1952 г. прави на Студията, са вече отстранени. Постановлението сочи такива основни слабости в работата на Студията, които са наистина все още налице и могат да бъдат отстранени само с извънредно упорита борба за вникване в същината на задачите, които стоят пред Студията, само след сериозно вслушване в препоръките на постановлението.

Ето защо именно в светлината на постановлението редица от изказалите се другари (Л. Ризор,

Бигор, А. Вагеншайн, В. Бакърджиев, Ст. Станчев, Р. Шоселов и др.) се спряха сериозно и на слабостите на Студията.

Като сериозна слабост, която решава въпроса, и за всички други слабости и недостатъци в Студията др. Шоселов изтъкна недостатъчното изучаване и прилагане на съветския опит в областта на научно-популярния филм. В Студията недостатъчно се познават и системно изучават съветските научно-популярни филми. Студията твърде лесно е капитулирала пред известни трудности, спъващи редовното гледане и изучаване на всички съветски научно-популярни филми, които се получават в България. Необходимо е следователно Студията да се пребори за преодоляването на тези трудности, да пристъпи незабавно към систематическото колективно обсъждане и изучаване на съветските научно-популярни филми.

Основен момент в научно-популярния филм е разкриването и популяризирането на научната истина. А това значи нашият научно-популярен филм да е свързан в развитието си неслучайно от развитието на съветската и нашата наука. За съжаление Студията е работила досега в недостатъчно тясна връзка с нашите научни институти, за което в някои случаи имат вина и самите институти. Този важен въпрос бе разглеждан обстойно от др. Георги Стоянов-Бигор, който стигна до правилния извод, че недостатъчно живата и постоянна връзка между Студията и научните институти води неизбежно до обедняване на научното съдържание на филмите. Необходимо е следователно Студията да укрепи своите връзки с научните институти и на първо място да разшири кръга от научни консултанти. Някои от тях трябва да се прикрепят шатно към Студията, по който въпрос, според др. Стр. Рашев, ръководството на кинематографията е взело вече решение. Особено значение за успешното развитие на Студията ще има привличането на изтъкнати научни работници и като автори на сценарии.

Въпросът за привличане на писатели за автори на сценарии бе засегнат от др. Ив. Ковачев, А. Аронов и др. Все още много малко писатели сътрудничат на научно-популярния филм. Повечето от авторите на досегашните сценарии са случайни гости на Студията. Необходимо е, за да се излезе от това положение, ръководството на кинематографията да подпомогне Студията, но и Студията да поведе упорита и системна борба за привличане на сценаристи — изтъкнати наши писатели, като разреши съмненията на някои от тях, че научно-популярните сценарии са суха и безинтересна област за творчество. Писател-художник, въоръжен със социалистическо-реалистическия метод за изобразяване на действителността, е един от рещавачите създатели на нашия научно-популярен филм.

Третият момент, свързан живо със сценария въпрос в Студията на научно-популярни филми, е качеството на редакторската работа. По него се изказаха главно др. Бигор и др. Стр. Рашев. Според тях въпреки известни очевидни подобрения редакторската работа все още не е на нужната висота. Имайки предвид това, ръководството на кинематографията според изказването на др. Стр. Рашев ще направи всичко необходимо редакторският състав на Студията да може творчески да съдейства за създаването на пълноценни идейно-художествени сценарии, които да застанат на висотата на изискванията в постановлението на Министерския съвет от 1952 година.

В тясна връзка със сценария проблем бе разглеждан и въпросът за дикторския текст въз основа на редица примери от филмите „Памукът“, „Прокудени деца“, „Слънце над Пирин“ и др., по който въпрос се изказаха др. др. Ст. Станчев, Б. Новев, А. Декало и др. Тези примери показват, че не рядко дикторският текст все още се пише повърхностно, неуглъбено, нехудожествено; той не се поражда органически от конкретния научен материал, не идва като негово словесно обобщение, прилепва се твърде външно към картината. Авторите-сценаристи и редакторите са длъжни да виждат в дикторския текст равноправно на изобразението драматургическо средство за разкриване на научното съдържание и да полагат най-сериозни грижи за богат и ярък художествен език,

за точен и ясен израз на научната мисъл. В това отношение наш образец трябва да бъдат съветските научно-популярни филми.

Повърхностното, дори и лекомислено отнасяне на някои режисьори към научния материал, незадълбоченото му проучване и оттука бледото му отразяване е сериозен недостатък, посочен категорично в постановлението. По този въпрос говориха А. Вагенщайн, Ст. Станчев, Б. Нонев, които подчертаха необходимостта от дълбоко и всеотчетливо проникване на режисьора в научния материал на сценария.

Недопустимо е вече да се подхожда към богатото и живо разнообразие на науката с готови шапми на режисьорско тълкуване и претворяване, по занаятчийски. Недопустимо е режисьорът да се осланя изключително върху представения му от сценариста материал, да се превръща в негов механически екранизатор, без здраво изградено становище върху научния проблем, предмет на филма. Добрият режисьор на научно-популярни филми трябва да се стреми като истински специалист да вникне в научната материя, която третира неговият филм. Само в такъв случай той ще може върно и целесъобразно да организира изразните средства на киното за разкриване на научния замисъл на сценария. Не бива наистина вече да се случва в Студията онова, в което е изпаднал нейният режисьор А. Аронов, който, отивайки в н от София да заснеме една важна рационализация, открил, че указаният от сценариста ракурс е неприложим. Вместо да потърси ново творческо разрешение на ракурса, този режисьор — типичен механически екранизатор — изоставил работата и хвърлил вината на „лошия сценарист“.

Наред с тези основни въпроси бяха разгледани и въпросите за музикалното оформление и техническата база на Студията. По тях се изказаха др. др. Стр. Рашев, Д. Грива, Д. Китанов, А. Декало, Ст. Христов и др. Установено бе, че музикалното оформление на нашите научно-популярни филми страда от един основен недъг: в музиката на някои филми не се чувства народностен елемент, музиката не подсказва родината на филмите. Ясно е, че този недъг може да бъде отстранен само чрез привличане към всеки филм на автор-композитор, който трябва да напише оригинална наша музика, като не се прибегва повече до метода на озвучаване с готови фонограми от чужда музика. По въпроса за техническата база се изтъкна, че тя е все още недостатъчна, че в студията липсват в задоволително количество и качество необходимите технически съоръжения. В изказването си др. Стр. Рашев подчерта, че ръководството на кинематографията е взело вече грижата за подобряването на техническата база на Студията.

Централно място в разискванията заеха големите и важни въпроси за задачите и жанра на Студията и за партийността в изкуството на научно-популярния филм. В Постановлението на Министерския съвет от 31 януари 1952 година се казва: „налице е неразбиране задачите на тази студия и на жанровите особености на научно-популярния филм“.

Продукцията на Студията от 1951 година е наистина твърде разнообразна по жанрови форми. В нея освен основния жанр на научно-популярния филм бяха застъпени и учебни, и документални филми. За присъствието на документалния филм в Студията аудиторията единодушно се изказа, че той е по начало неканен гост там, с което се съгласи в изказването си и др. Стр. Рашев. По въпроса за жанра на научно-популярния филм и неговите разновидности се изказаха обаче противоречиви мнения.

Откъде иде тази неяснота по въпросите за задачите на Студията и жанра на нейното производство? Преди всичко от това, че мнозина подменят въпроса за изясняването на задачите с въпроса за изясняването на жанра. Като имаме предвид, че изкуството по начало има за задача да служи на народа, на неговата борба за социализъм и комунизъм, съвършено ясно е, че и Студията за научно-популярни филми — както правилно посочи др. Шосолов — не е и не може да бъде откъсната от задачите, които днешният етап на нашата борба за изграждане основите на социализма поставя пред кинематографията, а следователно и пред Студията за научно-популярни филми. А тези задачи, които Студията трябва да осъзнае като свои преки и окончателно изяснени, са определени съвършено ясно и категорично в постановлението, в което се казва: „Научно-популярният филм трябва в достъпна форма да под-

помага внедряването на научните методи на работа в ежедневно-производствена практика на трудещите се, убедително да пропагандира прогресивното учение на Мичурин и Лисенко, да популяризира постиженията на съвременната съветска техника, медицина, агробиология, икономика и пр., да запознава зрителите с историческите и културни паметници у нас, с природните красоти на нашата родина. Научно-популярният филм трябва да се превърне в своеобразен народен киноуниверситет.“

Съвсем неоснователен е страхът на някои другари от Студията, като Ив. Ковачев, Д. Димитров, Ст. Топалджиков и др., че в предлаганите от някои ведомства (например от Министерството на земеделието) теми имало еднообразие, което спъвало развитието на Студията по пътя на нейното „жанрово изпитване“. В това отношение др. А. Вагенщайн правилно посочи, че не темата сама по себе си определя жанра. Жанрът е творческият подход, композиционно-изобразителният начин, с който разрешаваме темата, а този подход се диктува от целесъобразността, от идеята, която ще разкриваме. Следователно жанрът не съществува сам за себе си, не е самоцел. Съдържанието, партийната насоченост и конкретната историческа действителност диктуват жанра и неговото многообразие. И само от тази позиция трябва да се определя и решава въпросът за жанра. Тогава ще стане ясно, че към дадена тема е по-целесъобразно да се приложи подходът на научно-популярната трактовка, при друга — на учебната и т. н. Това предполага, разбира се, разнообразен тематичен план, при създаването на който Студията трябва правилно да оцени нуждите на сегашния етап от нашето политико-стопанско и културно развитие и перспективите на това развитие, за да може със своите възможности да създава с идейна задълбоченост и във висока художествена форма своите филми.

Неправилен е следователно стремежът на някои творчески работници от Студията да отстранят от производството и например учебния филм. При сегашния етап на организационно развитие на нашата кинематография въпреки всички трудности, като недостатъчна техническа база, недостатъчно творчески кадри и пр., очевидно е, че Студията може и трябва да произвежда всички филми, за които я задължава постановлението на Министерския съвет и които естествено произтичат от богатото разнообразие на нейните задачи. Въпросът за жанровата чистота, за жанровите особености на научно-популярния филм може да бъде разбран най-добре от позициите на съветската теория за научно-популярния филм. Тази теория ни учи преди всичко, че научно-популярният филм е произведение, в което се съчетават органически научно-логическото и художествено-образното познание на света. Научно-популярният филм, най-общо определен, е художествено произведение с богато научно съдържание и ярка емоционално-образна форма. Авторите въвеждат зрителя в самия процес на научното изследване и с помощта на увлекателна сюжетност достигат заедно с него до научните резултати и изводи. Това е научно-популярният филм, към който ние трябва да се стремим, когато искаме „жанрова чистота“, и който ние ще постигнем само тогава, когато се научим да проникваме най-дълбоко във вътрешните закони на научното явление, когато се научим върно, от позициите на марксизма-ленинизма да разкриваме и тълкуваме съдържанието в науката живот. Само тогава нашите творци от научно-популярния филм ще престанат да подхождат като документалисти към своите творчески задачи, които само „докосват“ научния проблем или само се плъзгат по външната страна на явленията, както правилно отбеляза др. А. Вагенщайн. Това е пътят към жанровата чистота, път, който може да бъде изминат само при упорита и задълбочена работа за усвояване на научната теория и опита на съветския научно-популярнен филм.

Със същото основание се поставя въпросът за усвояване на жанровите особености и на учебния филм. Учебният филм преследва ярко изразени дидактически задачи за определен кръг от зрители-специалисти. Тези филми заемат много важно място в общия дял на киноизкуството, който разработва научните проблеми. Към овладяването на техните жанрови особености, както и към овладяването на жанровите особености на видо-вия филм, също така много важен клон от научната кинематография, нашите работници от Студията за научно-популярни филми трябва да

пристъпят упорито и задълбочено, учейки се винаги от съветските образци.

Следователно въпросът за жанра не трябва да се свежда до това, дали Студията да произвежда едни или други филми, а до овладяване до съвършенство жанровите форми на различните филми, които Студията трябва да произвежда днес.

Твърде остър характер в обсъждането взе въпросът за партийността в нашия научно-популярнен филм, повдигнат от др. Николай Стайков. В желанието си да спре вниманието върху този основен, много важен въпрос др. Н. Стайков погрешно и неудачно формулира мисълта си и остави впечатление за примитивизъм в разбирането си на въпросите за партийността в изкуството на научно-популярния филм, не изведе ясно и докрай схващането си. Вещност основното в изказването на др. Н. Стайков беше неговото безпокойство, че в творческия подход на работниците от Студията има някои прояви на безстрастно, обективистично, лишено от ярка партийност отношение към научно-популярния филм. За съжаление въпреки обширните изказвания по този въпрос никой не разгледа конкретно как именно е осъществена партийността във филмите на Студията и дали е осъществена достатъчно. Другарите, които се изказаха, се откъснаха от филмите и минаха върху теоретически изказвания, споделяйки схващането на др. А. Вагенщайн, че е достатъчно да покажем самия научен процес от марксистическа гледна точка, за да имаме вече партийност в научно-популярния филм.

Какво собствено означава да снемем научния процес от марксистическа гледна точка? Природните явления и закони са безразлични към класите и ние правим научното познание на тези явления и закони партийно в зависимост от позицията на коя класа ги изучаваме и разкриваме. И когато ние разглеждаме и тълкуваме тези явления от позициите на диалектическия материализъм, нашата наука е марксистка, а когато това става от позициите на идеализма — тя е буржоазна.

Очевидно е, че когато създаваме научно-популярен филм и обясняваме научното явление в него, това трябва да стане именно от гледна точка на марксизма-ленинизма. Но задачата на научно-популярния филм е не просто да доведе до знанието на зрителя научната истина, но, както ни учи Ленин, активно, боево, войнствуващо да пропагандира материализма сред широките народни маси. А това значи, че „пропагандата на научни знания трябва да бъде високоидейна, целеустремена, настъпателна, непримирима към всички антинаучни гледища и идеологически извращения... да разобличава реакционната буржоазна идеология“ (из Постановлението на ЦК на ВКП(б) „За организацията на научно-просветителната пропаганда“, 1944 г.). Това значи по-нататък, че нашият научно-популярен филм не трябва да бъде „абстрактно-идеологическа проповед“, определение, което Ленин дава за сухата, безстрастно-обективистична форма на просветителство, а ярък, художествен и остро-пропаганден филм. Именно в тия указания на Ленин и на Болшевишката партия ние трябва да търсим оная партийност, за която трябва да се борим и която сме длъжни да осъществим, за да предварим нашия научно-популярен филм от сухия дидактизъм и просветителство.

Именно от тези теоретически позиции, които др. А. Вагенщайн не разви докрай, беше необходимо в обсъждането да се анализират филмите на Студията и да се посочи в кои от тях правилно е осъществена болшевишката партийност и къде се чувства известна политическа студенина.

Научно-популярният филм е могъщо оръжие в борбата на марксистко-ленинската наука за материалистичен светоглед. Но острота и действеност на това оръжие може да припаде само страстната болшевишка партийност, намерила убедителен художествен израз и в изкуството на научно-популярния филм. Това е основно изискване на марксистко-ленинската естетика, на метода на социалистическия реализъм.

Обсъждането на работата на Студията за научно-популярни филми за 1951 год. бе решаващ момент за нейното по-нататъшно развитие. Проведено в светлината на Постановлението на Министерския съвет от 31 януари 1952 год., обсъждането посочи постигнатите успехи и направил критика и препоръки, които са в състояние да помогнат значително на Студията да изживее редица свои основни слабости. В това отношение и ръковод-

ВЪРХУ ДРАМАТУРГИЯТА НА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ

Под перото на В. Ждан, преподавател във ВГИК, Москва, през 1950 година излезе книгата „Драматургия на научно-популярния филм“ (преведена у нас), която по същество е първият опит за систематизирано изложение на ония основни принципи, по които следва да се изгражда научно-популярният филм.

В първата глава „Въпроси на драматургията на научно-популярния филм“ В. Ждан запознава читателя подробно с основната си теза: научният подход за изучаване на явленията се слива с поетическото, художествено-типизирано изобразяване на същите явления. Като излиза от ленинската теория на отражението, която разглежда научно-логическото и художествено-образното мислене като две страни на единния процес на познанието, и като се основава на великия Горки с формулираното от него понятие за „образно научно-художествено мислене“, авторът поставя като основно изискване към научно-популярния филм борбата за жива, ярка, остра и емоционална форма на популяризация, за да не бъде той „абстрактно-идеологическа проповед“ (Ленин). Болшевишката партийност, активна, боева пропаганда емоционално изразителна форма — ето принципите, на които се изгражда съветската научно-популярна кинематография.

Драматургията на научно-популярния филм — това е съвкупността от средствата и способите за разкриване и изобразяване на вътрешните закономерности на разглежданите явления. Тези средства и способности обаче не трябва да се вземат откъм и механически да се прилагат към дадено научно съдържание, а да произтичат органически от съдържанието на явлениято. Разбира се, тук не става въпрос за огледано-фотографическо изобразяване на действителността, а за обобщено-образното възпроизвеждане на действителността с нейните диалектически противоречия. Ето защо най-важно задължение на автора-сценарист е да проучи и проникне дълбоко в конкретния научен материал, за да подходи диалектически към формата на неговото образно решение.

Основна задача на драматургията на научно-популярния филм е да направи изложението действително и емоционално, то активно да въвежда в самия процес на мисленето и опита, на изследване развитието в дадено явление. Необходимо е да се предаде самият живот на науката, който е пълен с драматизъм и борба. За съжаление, отбелязва В. Ждан, мнозина не осъзнават това, третират науката като „суха абстракция“ и търсят във нея схеми и канони, за да я „оживят“.

ството на Комитета за кинематография, също така че трябва да окаже помощ на Студията и особено да я подпомогне преди всичко в по-бързото разрешаване на извънредно важния и наболял въпрос за нейната техническа база.

Явно е обаче, че обсъждането остави една голяма яразнота — не бе направен подробен творчески анализ на самите филми, не бе направен разбор на техните елементи, от което безспорно творческите работници на Студията сякаш да имат най-непосредствена полза за своята работа. Ето защо редакцията на сп. „Кино“ ще излезе с отделна статия, в която ще се проследи развитието на Студията въз основа на конкретни примери от нейното производство.

Въоръжена с критиката и ясните указания, които Постановлението поставя, Студията за научно-популярни филми трябва да положи сериозни усилия за отстраняване на всички недостатъци в своята работа. Всички възможности за постигане на това са налице. Налице е и големият творчески ентузиазъм на работниците от Студията — най-добрата гаранция, че в близко време нашият научно-популярен филм ще постигне оная висока цел, която му поставя Партията и Постановлението на Министерския съвет от 31 януари 1952 година, тя „да се превърне в своеобразен народен киноуниверситет“, който, популяризирайки образно научните знания и внедрявайки материалистичен светоглед, ще служи на комунистическото възпитание на трудещите се.

ват“. Най-добрите съветски научно-популярни филми обаче доказват, че в самата природа има достатъчно реални драматически колизии, че самият процес на развитието, обяснен диалектически, гениално от др. Сталин, съдържа реални драматически конфликти в борбата между отмиращото и зараждащото се. Всичко това говори, че драматургията в научно-популярния филм има своето дълбоко основание, въпреки че не се занимава с „характери“ в онзи смисъл, в който се занимава драматургията на художествения филм.

Що се отнася до човека, то именно неговият гравивен творчески труд е поставен в центъра на научно-популярния филм. Но показването на човека тук не става чрез разкриване на неговите индивидуални особености, а чрез пределно пестелива и изразителна характеристика на действащата в определени условия и обстоятелства човек.

Стремежът да се разкрие научно на екрана всяко явление означава да се покажат скритите пружини за поведението на хората във връзка с обяснението на явлениято, т. е. да се покаже борбата на идеите, и това закономерно довежда до новия жанр на научно-художествения филм. Най-ярки примери в това отношение са филмите „Миклухо-Маклай“, „Мичурин“, „Академикът И. Павлов“, „Жуковски“.

Научно-популярната кинематография, заключава в края на първата глава В. Ждан, разполага с извънредно разнообразни изразни възможности, които не могат да се подведат под определени „схеми“. Може само в най-общи черти да се говори за такива форми на популяризация, като кинолекция, очерк или новела, научна публицистика или научно-художествен филм. Границите между тях обаче ще се определят от самия живот на науката.

След поставянето на тези общи въпроси В. Ждан преминава във втората глава на книгата на въпроса за образа и образността в научно-популярния филм, на който той отделя особено внимание. Познавайки се на многобройни примери, взети от трудовете на Маркс, Ленин и Сталин, В. Ждан показва как тези гениални мислители съчетават органически научното диалектическо изследване на действителността с нейното художествено познание. Ярък пример за това, как образната аргументация се превръща в изразно средство на теорията, как зад абстрактното понятие следва непосредствено конкретният типизиран образ, представлява онзи момент в „Капиталът“ на Маркс, в който той, след като се обяснява понятието за цените на стоките, се прави следното художествено определение: „цените — това са възлюбените погледи на стоките към парите“.

Този преход от понятието към образа има най-непосредствено отношение към научно-популярното кино, към проблема за образността в научно-популярния филм.

Образност, подчертава В. Ждан, не трябва да се търси само в нагледността на самото изобразяване на екрана, нито във външни „илустрации“ на научната тема. Това означава, че трябва да се придобие уменията да се откриват характерните черти на всяко явление, които най-ярко изразяват неговата същност, и по пътя на подбора и обобщаването на тия черти да се изгради екранният образ на това явление. В тези характерни черти, към чието нагледно разкриване авторите на филма трябва да се стремят най-задълбочено, че се съдържат винаги общите свойства на конкретното явление и по този начин ще се получава обобщено, индивидуализирано изобразяване, което лежи в основата на всеки образ.

Изразната сила на научната популяризация със средствата на киното се крие именно в нейните най-широки възможности за изобразяване на жизнените процеси в тяхната конкретно-осезаема форма, която е недостъпна за словесното изобразяване.

Въпросът за действието и сюжета в научно-популярния филм е разгледан в третата глава на книгата. В. Ждан излиза от основната мисъл, че в никакъв случай науката не бива да бъде разглеждана като схема или абстракция, а само като реален живот, изпълнен с борба и напрежение. Ето защо явленията трябва да бъдат възпроиз-

веджани на екрана в тясна връзка помежду им и взаимна зависимост, т. е. научната тема да се разкрива чрез развитие. А да се разкрие научната тема и нейното развитие значи да се създаде действие, което се явява като определена система от събития и факти, която може да бъде извлечена само от самите закони на развитие в дадено научно съдържание.

Организирането на действието, подчертава В. Ждан, е най-трудният процес в работата на сценария за научно-популярния филм. Основното условие за благополучно преодоляване на тази трудност е пълното и безусловно доверие на автора в научното съдържание.

В научно-популярния филм освен това е недопустима голата измислица като средство за свързка. Измислицата, когато е нужна, трябва винаги да е основана на реалния живот, за да бъде в известна степен негова аналогия и да бъде художествена. А понятието за измислицата е тясно свързано с понятието за сюжета, тъй като творческата измислица изисква винаги организация на действието в определена форма.

За разлика от художествения филм, в който сюжетът се мотивира чрез развитието на характерите, научно-популярният филм трябва да създаде и мотивира своя сюжет чрез развитието на „характера“ на явленията, законите на природата или мисълта на човека.

Често за създаване на сюжетност се прибегва до „художествена инсценировка“. Това е неправилно, защото води до вулгаризация на научното съдържание. В основата на сюжета в научно-популярния филм трябва да легне борбата на човека с природните сили, пътят на човешката мисъл от незнанието към знанието и ожесточената борба по този път с различните видове лъжеучения. Само това ще даде на научно-популярния филм възможност да въвежда зрителя в самия процес на научното изследване и практика и да не му поднася в готов вид само крайни резултати и изводи, нито изкуствено да създава „занимателно“ действие.

В последната глава на книгата си В. Ждан разглежда дикторския текст, който той нарича най-важно изразно средство за разкриване на научната тема. Ярко критикувайки порочната практика да се гледа на дикторския текст като на „последен етап“ в работата над научно-популярния филм, да се счита текстът за „спасителен пояс“, към който се прибегва в последната минута, за да се „спаси“ или „подсили“ филмът, В. Ждан подчертава силно изключително важната драматургическа роля на дикторския текст като най-важно средство за обобщаване и типизация.

Текстът в научно-популярния филм трябва да се поражда органически от съдържанието, да бъде пестелив, точен, ярок и целенасочен. Допустимо е да се включват в текста откъси от проза или поезия, за да се допълни изображението чрез народни и литературни поетически образи. Ярост, образност, научна точност, достоверност и правдивост — ето основните изисквания към текста в научно-популярния филм, заключава В. Ждан. Прекрасни образци за такава висока езикова култура представляват гениалните трудове на Ленин и Сталин, от които трябва да се учим на истински народен език.

Изпъстрена с многобройни примери и анализи на редица съветски научно-популярни филми, книгата на В. Ждан „Драматургия на научно-популярния филм“ е извънредно сериозен и задълбочен опит за създаване теория на научно-популярния филм. За първи път така широко е обхваната една област от теорията на киноизкуството, в която съществуваха твърде противоречиви становища. Ярък израз на тези противоречия е статията на Б. Тол „Против безплотното теоретизиране“, напечатана в „Советское искусство“, бр. 57 от 1951 година. Тази статия излезе с остра критика на книгата „Драматургия на научно-популярния филм“ и съсредоточи своите възражения главно по установката на В. Ждан, че задачите на научно-популярния филм лежат в своята основа в сферата на художествено-образното отразяване на обективната действителност. По същество тази статия отрече качеството на изкуство на научно-популярния филм и определи същия като чисто научно-логическо, диалектическо произведение, смесвайки го с учебния филм.

В. Ждан излезе с отговор на Тол в обширна статия в „Искусство кино“, брой 4 от 1951 година, която печатаме в превод в настоящата книжка. В тая статия В. Ждан прави необходимите изводи от критиката на „Правда“ за лъженаучния

ЗА НЯКОИ ВЪПРОСИ НА ДРАМАТУРГИЯТА НА НАУЧНО- ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ

Станалите през последните години научни дискусии по въпросите на философията, биологията, езикознанието, физиологията поставиха пред научно-популярното кино нови задачи.

Новият етап в развитието на съветската наука поиска от майсторите на научно-популярното кино не само дълбоко научни знания, но и по-високо майсторство, разнообразие на изразните средства и възкитателно отношение към формата на популяризацията.

Следвоенните години бяха години на нов подем на научно-популярното кино. Само през последните две години (б. р. 1949 и 1950) бяха удостоени със Сталински премии филмите: „Случка в гората“, „Историята на един пръстен“, „Съперници“, научно-популярният киножурнал „Наука и техника“. Излязоха интересни филми по различен въпроси на науката, техниката, културата и изкуството.

Но на фона на общия подем още по-ясно се открояват идейно-творческите недостатъци, които съществуват в нашите научно-популярни филми и които пречат за по-нататъшното развитие на тази най-важна област на съветското кино.

„Правда“ в статията „Псевдонаучен филм“ за научно-популярния филм „Човек върви по следата“ (5 юли 1951 г.) писа: „Съветската научно-популярна кинематография е важно средство за просвещаване на трудещите се. Тя има големи възможности нагледно да запознава милиони хора с постиженията на науката, техниката и културата. Нейното пряко назначение е да подпомага формирането на научен материалистически мироглед.

В най-добрите научно-популярни кинопроизведения, създадени през последните години, намериха отражение много постижения на съветската наука. Строго научният подход към явленията на живота се съчетава в тези филми с правдивия художествен разказ.“

Характеризирайки филма „Човек върви по следата“ като псевдонаучен филм, неотговарящ на задачите на научната пропаганда, „Правда“ отбелязва: „Авторите на филма не са се възползували от големия положителен опит, който вече е натрупан от майсторите на съветската научно-популярна кинематография. В този филм няма разкриване с художествени средства на процеса на научното познание. Вместо да популяризира постиженията на съветската биологическа наука, филмът възкресява примитивния описателно-натуралистичен подход към явленията в природата.“

В статията на „Правда“ се подчертава, че сценарият на филма „Човек върви по следата“ е безпомощен в художествено отношение, лишен е от строен сюжет на разказа, авторите на филма са проявили „безгрижие, несериозно отношение към художествените качества на филма“.

Редакционната статия на „Правда“ нагледно разкрива несъстоятелността на срещашото се все

още тук-там (например в страниците на вестник „Советское искусство“), отречено от живота и практиката становище, че методът за построяване на научно-популярния филм трябвало да бъде дидактическият метод, лежаш само в сферата на научно-логическите разсъждения. С такова твърдение по същество се отрича смисълът на прибягване към изразните средства на киноизкуството при популяризирането на научните знания, отричат се художествените качества на научно-популярния филм.

„Популяризаторът непременно трябва да бъде художник на словото — писател-пропагандист на естествените науки Д. И. Писарев — и най-високата, най-прекрасната, най-човечката задача на изкуството се състои именно в това, да се слее с науката и посредством това сливане да даде на науката такова практическо могъщество, което тя не би могла да получи изключително със своите собствени средства.“¹

Практическото могъщество на изразните средства на киноизкуството се заключава преди всичко в най-широките възможности за показване на постиженията на науката, техниката и културата в ярка, жива форма, във възможностите осезаемо, нагледно да покаже света на науката в борба и движение, да даде на зрителя не само готовите изводи, но и да го доведе до тях изводи, да разкрие пред него самия път към тях постиженията, да го застави да премине по същия път, по който е вървяла мисълта на учения.

Задачите, които стоят пред научно-популярния филм изискват от автора-сценарист дълбоко вникване в конкретния научен материал; той трябва да види всичките връзки на материала с образното му предаване и именно оттук (а не обратно, като се опитва да привлече към живата наука схеми и канони, често копирани от драматургията на художествения филм) да отиде към формата, към изобразителното решение. А какво означава, преведено на изобразителния език на киното, дидактическият метод на изложение? Това е всъщност този фотографически „описателно-натуралистичен подход“ за изобразяване на явленията, за който редакционната статия на „Правда“ говори като за псевдонаучен и антихудожествен.

Погрешността на такава гледна точка и всичките „теоретически“ недоразумения, към които тя води, произтичат от неразирането на принципалната, качествената разлика, която съществува между научно-популярните и учебните филми, към които неправилно се предявяват еднакви изисквания.

Няма нужда да се напомня за добре известната на всички разлика между учебника и научно-популярната книга.

Неразирането на тая разлика води към некоректно, механично пренасяне в научно-популярни филми на теснопедагогически, лекционни методи и форми.

Не случайно защитниците на дидактическият метод в научно-популярното кино бягат от думата „драматургия“, защото самият познавателен процес за тях е само сбор от факти, склад на готови открития и изобретения, а не арена на борби, където конкретният жив човек преодолява съпротивлението на материала и традициите“ (Горки).

За тях животът на науката, животът на мисълта, практиката на нашето познание са лишени от противоречия, от развитие, от всичко онова, което е основно и определя понятието „драматургическо развитие“ и в научно-популярния филм. Те не виждат в самия процес на познанието нито борба, нито поезия, нито героика, нито подвиг на мисълта — именно онова, което вижда в тая процес Горки, когато изисква за неговото изобразяване съвсем не дидактика, а „образно научно-художествено мислене“.

В тая смисъл редакционната статия на „Правда“ много точно говори за недостатъците на филма „Човек върви по следата“, в който „няма разкриване с художествени средства процеса на научното познание“, изисквайки за създаването на научно-популярния филм „строг научен и художествено пълноценен сценарий“.

Във връзка с това не е безинтересно да се обърнем към опита на нашите писатели, работещи в областта на популяризацията на научни знания. Н. Михайлов в статията „Наука, литература, живот“ („Литературная газета“, № 32, 1950 г.) справедливо забелязва: „Правилно съсредоточавайки главно си внимание на това, *какво* да напишат, писателите по-малко внимание отделят на това, *как* да напишат, по-точно, ограничават това *как* само в изискването за разбираемост. А при това съвсем недостатъчна е само разбираемостта — необходимо е изложението да стои на висотата на изкуството.“

Писателите не всякога се грижат за интересното построяване на произведението, за неговата драматургия. Моята книга „Над картата на Родината“ например е несръчно построена. В отделните глави все още има някаква конструктивна измислица, но самите глави вървят в шаблонен ред: за промишлеността, за селското стопанство, за транспорта...“

Н. Михайлов не случайно прибягва тук към думата „драматургия“, защото тя характеризира преди всичко *развитието* на съдържанието, напомня за необходимостта от това развитие, за конструктивна измислица при изложението в противовес на шаблонното изобразяване на фактите.

Не можем да не се съгласим с автора на книгите „Покоряване на природата“, „Човек и стихия“, „Пътешествие в атома“, писателя М. Илин, който в статията „Образът в познавателната книга“ пише: „Всяка познавателна книга трябва да се разгръща като широко открити двери към чудесния свят на науката... Да увлече читателя, да направи така, че той по своя воля, а не по задължение, да влезе след вас в турбините, в шахтите, в дебрите на инженерските изчисления — ето първото и главното, което трябва да умее авторът на познавателната книга...“

Има два пътя. Единият ни е показан от Горки и от великите майстори на науката. Това е пътят на образното научно-художествено слово. А другият — пътят на бледната суха компилация, който робски копира чуждите мисли, който се страхува да се отдели от буквата на научната формула, защото не разбира нейния дух.“

Следователно изискването за строга научност като основно изискване за научно-популярния филм не само не сменя проблемите за майсторството, изразителността и яркостта на изобразителния език, за художественото качество на филма, а напротив, поставя тях въпроси пред авторите с особена острота.

1

На Второто всесъюзно съвещание на младите писатели Н. Погодин справедливо забеляза, че въпросите за майсторството се разбират понякога от нашите драматурзи „с главата надолу“: отначало „майсторството“, т. е. в дадения случай приюмът, схемата, а после — животът, подчинен на приюма и схемата.

Такова разбиране на майсторството особено често може да се срещне в научно-популярното кино. Нещо повече, именно тук подобно разбиране на майсторството като че ли би било оправдано с особеността на сценария на научно-популярния филм; авторът-сценарист е сметнал за свой дълг на драматург да внесе в научното съдържание занимателен прием, да подчини съдържанието на готовата, отнапред замислена схема, като използва за тая цел изтърканите прийоми на драматургическата техника.

Приюмът и схемата, привнесени отвън, би трябвало според сценариста да увлекат зрителя с външно интригуващия строеж на действието, независимо от съдържанието.

В „Случка в гората“ например, не доверявайки се на естественото и живо развитие на събитията, А. Згуриди вмъква епизода на пожара в гората, който не произтича от съществуващото на темата, а само изкуствено заостря действието. И целият епизод на пожара се възприема във филма като външен, отдалеч привнесен от автора приюм.

Могат да се посочат редица сценарии и филми, които изцяло са построени по прийоми и схеми, привнесени отвън и годни по същество за решението на всяка тема.

филм „Човекът върви по следата“ и задълбочава и разширява още повече най-важните теоретични установки от книгата си „Драматургия на научно-популярния филм“.

Така набраният материал — книгата „Драматургия на научно-популярния филм“, статията на Б. Тол „Против безплотното теоретизиране“, статията на „Правда“ от 5. VII. 1951 г. и статията на В. Ждан „За някои въпроси на драматургията на научно-популярния филм“ — представява ценно теоретическо помагало за нашите работници от научно-популярната студия. Сериозното и задълбочено проучване на този материал ще им помогне безспорно извършено много в борбата им за повишаване теоретическите си познания, в борбата им за висококачествена продукция.

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

¹ Д. И. Писарев. Литературно-критически статии. 1940, стр. 183.

И вземем например филма „На Абхазката земя“, посветен на живота и постиженията на един от водещите колхози в Абхазия.

Как се разкрива в този филм животът на колхоза?

Отначало авторът ни запознава с местоположението на колхоза, с неговия външен облик посредством епизодически действащо лице — девойката-пощальон.

С писма и вестници тя се появява в различни места на колхоза — в управлението, в къщата-лаборатория, в библиотеката, на строежа на училището, един вид представяйки ги на зрителя. Когато тая роля на пощальон се свършва, девойката се заменя на екрана с пристигащите в колхоза гости. Те се запознават със стопанството на колхоза, с неговия опит и постижения. С очите на гостите „разглеждат“ колхоза и зрителите. Такъв сюжетен подход предопределя и целия външно-иллюстративен ход на действието. Животът на колхоза изпъква пред зрителя с външната си страна, без вътрешно напрежение и борба, без преодоляване на трудности, т. е. без това, което единствено би могло да представлява истинската основа за действието на филма. Измислената схема е обединила извънредно богата жизнен материал, към който авторите са пристъпили като съставители на фотографски албум.

Четейки сценария на Г. Колтунов „За най-малките“ (сценарият е посветен на въпроса за развитието и възпитанието на децата в СССР), ясно чувствуваш дълбокото безразличие на автора към научното съдържание и недоверие към неговата изразна сила. Авторът се плъзга по повърхността на материала, измисляйки по повод на съобщаваните научни факти всевъзможни остроумни шегички, като издава по такъв начин своето неумение да види истински интересното в съдържанието на самата наука, за която се е заел да разказва.

Ето например как авторът записва „разговора“ на бащата с двумесечния си син:

„Хм-м... Здравейте! Какво ще кажете за времето? И как мислите вие — какви са шансовете на „ЦДКА“ и „Динамо“ през този сезон?“

С такива литературни художества авторът украсява изложението на научната тема, така разбира той майсторството на сценариста, пред когото е стояла задачата нагледно и популярно да разкаже същественото в науката за развитието и възпитанието на детето!

Погрешното разбиране на занимателността като привнесена в живота съдържание чрез някакъв прием и схема, т. е. разбирането на майсторството „с главата надолу“, е довело в даления случай към външно украсяване и към вулгаризиране.

Ярък пример за това, как използването на „проверени“ прийоми на драматургическа техника (с цел външно „да се заостри“ действието) довежда до изопачаване на съдържанието и поражда фалш, може да служи един от епизодите в научно-художествения филм „Миклухо-Маклай“ (сценарий на А. Спешнев и В. Волкенщайн).

Става дума за епизода в Нова Гвинея, когато туземецът Малу, съмнявайки се във властта на Маклая над природните сили, му задава въпроса: „А Маклай може ли да умре?“

Действието е построено като разказ на стария Маклай: „Аз не знаех какво да отговоря. Да кажа „не“ — значи да излъжа, да кажа „да“ — значи с това да ги тласна към убийство...“

Маклай взема от един туземец тежко бойно копие и го подава на Малу: „Опитай дали може Маклай да умре или не може.“

За миг Малу се бави, после хваща копието и го издига за удар...

Пред нас се разиграва двубой между силата на ума, увереността, необикновената воля на учения и наивната, но опасна за живота на учения примитивност на туземеца.

Този епизод, обобщавайки цялата линия на поведение на Маклай в Нова Гвинея, би трябвало да покаже най-великата действаща сила и победата на идеята на учения-хуманист, а чрез това до голяма степен да ни обясни и действително удивителната съдба на акай.

Но как по-нататък постъпват авторите?

Неочаквано се раздава изстрел. Туземецът, замахнал с копието върху учения, пада. Маклай нищо не разбира: кой е стрелял? Изяснява се, че е стрелял, за да „спаси“ Маклай, появилият се на острова авантюрист Брандлер.

Интересно замисляйки епизода, авторите след това губят в него най-главното, лишават го от съдържание и смисъл. От епизода, както той е

решен във филма, следва изводът: щастливият изход на двубоя се определя от външни, случайни обстоятелства.

Така изтъкваният и изживяван шаблон опорочава съдържанието, води до погрешен извод, противен на извода, който са се опитали да прокарат авторите и който произтича от целия образ на Маклай във филма.

Стремешът към ярко и изразително действие в научно-популярния филм е стремеж понятен и законен. Още Чернишевски в „Естетическите отнoшения на изкуството към действителността“ забелязва: „Изкуството по-вярно достига своята цел, отколкото обикновеното разказване, още повече от научното разказване: под формата на живота ние много по-леко се запознаваме с предмета, много по-скоро започваме да се интересуваме от него, отколкото тогава, когато намираме сухото указание за предмета.“

Но тая форма на живота, която по думите на Чернишевски позволява по-леко да се запознаем с предмета, трябва преди всичко да се търси в самия живот, в неговото разностранно и дълбоко познаване. Тук не ще помогнат никакви отнапред приготвени прийоми и схеми, никакви рецепти за създаване на остри конфликти.

Когато например А. Чехов, вече зрял, утвърден художник, пристъпил към очерка си за Сахалин, той, както свидетелствуват неговите писма, се сблъскал с още непознати за него трудности: „Вчера аз цял ден се борих със сахалинския климат. Трудно е да се пише за такова нещо, но все пак в края на краищата улових дявола за опашката. Аз дадох такава картина на климата, че при четенето ти става студено.“

Но с какви средства Чехов осезаемо е пресъздал за зрителите тая картина на климата? Той изучава „планини от книги“ по история, етнография, география, геология, метеорология, биология, наказателно право и затворно дело. „Не знаех какво ще излезе от моята работа пише той от Сахалин, — но направеното от мен не е малко. Би стигнало за три дисертации...“ Аз обиколих всички селища, влязах във всяка селска къща и говорих с всички... С други думи, на Сахалин няма нит един каторжник или заселник, който да не е разговарял с мен.“

Чехов търси и намира нова форма за повествование, изхождайки от самия по-рано неизвестен нему живот, той прониква в най-скритите му страни като изследовател и само по този път създава картината на сахалинската природа и климат, от която при четене наистина на читателя става студено.

Ето пътя за истинското майсторство, когато „формата на живота“ произтича от неговата същност, когато за художника, как той ще опит и майсторство да има той, не съществуват готови конфликти и всякакви секрети, сюжетни прийоми и схеми.

Не случайно в научните работи на Циелковски, който всякога се е стремил към нагледна, ясна и заедно с това лаконично-ярка форма на изложение, се среща изразът „искам да бъда Чехов в науката“.

Умението да се проникне в самата същност на научното явление или факта, да се разгледат скритите, вътрешните пружини, които го движат, да се уловят законите, на които те сѐ подчиняват, характеризира драматургията на най-добрите научно-популярни филми от последно време.

Стремешът да се припдне на научното изложение „формата на живота“ по-точно, тя да се види в самото съдържание и по такъв начин да се направи изложението живо, действено, да се доведе зрителят до изводи, а не те да му бъдат поднесени в готов вид, да се покаже в цен-търа на изобразяваните събития човекът, активен намесващ се в живота на природата — той стремеж закономерно довежда авторите на научно-популярните филми до сюжетното повествование.

Всъщност нима тия пътища, по които изследовател или изобретател стига до своята цел, нима борбата на човека с природата, проникването в нейните съкровени тайни, опознаването и подчиняването ѝ от човека, нима най-после борбата с различните лъжеучения по сложния път от незнанието към знанието не се явяват действена и реална основа за сюжета — научно-популярния филм?

В нашата литература — писа М. Горки — не трябва да има рязко различие между художествената и научно-популярната книга. Как да се постигне това? Как да се направи просветната книга действена и емоционална?

Тематичният план на Студията за научно-популярни филми за 1953 г.

Едно от най-важните условия за сръчно изпълнение на производствения план в Студията за научно-популярни филми се явява навременното изготвяне на сценариите. Поучена от досегашния си опит, Студията е подготвила вече в значителна степен своята работа за 1953 година. 17 теми, които ще влязат в производството през идната година, са вече окончателно одобрени и работата по изготвяне на сценарии по тях е вече в ход. Една от основните задачи, които стоят пред Студията, е в най-скоро време да се попълни тематичният план с още 8 теми и на всяка цена сценариите за всички 25 филма да се изготвят до края на годината. Целта е на 1 януари 1953 година режисьорите от Студията да получат сценариите, за да имат достатъчно време за проучване на темата, за изготвяне на работните книги и организиране на снимачната работа.

Между одобрените вече теми за 1953 година на първо място в количествено отношение стоят темите, посветени на нашето преустройство сѐ земледелско стопанство. По предложение на Министерството на земеделието са предложени филми за розовата култура у нас, за отглеждане на ливадните тревя, за лена и конопа, зоотехнически филм за отглеждането на птиците и борбата с болестите по тях и филм за комплексната механизация на земеделското производство.

Две теми са посветени на историческите връзки между руси и българи — за връзките ни с руския народ в областта на изкуството и за военното сътрудничество между българи и руси през вековете. По втората тема има вече разработен изследователски научен материал.

Теми, като за изкуството на народния майстор-строител Никола Фичев, за историята на българската книжнина и за реализма в българската музикална класика, третира интересни въпроси от историята на нашата култура. Три теми са посветени на физкултурата — значение на физкултурата за организма на човека, техника на алпинизма и техника на туризма. Темите за опазване на полезния дивеч, за маковата култура и добива на опитум за медицински цели, за един вид очерк „По течението на р. Ис-кър“ и за един културен очерк „Народната милиция“ приключват така одобрения план с първите 17 теми. По всички тези теми се изготвят тезиси от научните консултанти, а от Студията — писмени постановки за задачите на всеки сценарий. От особен интерес е, че някои от тези теми ще бъдат реализирани на цветен филм.

Един от основните въпроси, които Студията трябва да разреши във връзка с реализирането на своя тематичен план, е въпросът за привличането на колкото е възможно по-голям брой от автори-сценаристи. Действително малка част от нашите писатели, научни работници и журналисти сътрудничат постоянно на нашата Студия за научно-популярни филми. И желателно, и наложително е кръгът от автори да бъде по-възможност повече разширен. Особено важно и необходимо е научните работници да сътрудничат на Студията не само в качеството си на научни консултанти, но и като автори. Само така би се гарантирала напълно високата научна стойност на сценария и на филма. По-голям брой автори — изтъкнати наши научни работници, писатели и журналисти — ще осигури на Студията висококачествени сценарии — най-добрия залог за успешно разрешаване на поставените от Партията и Правителството задачи. Условията, при които авторите-сценаристи могат да работят, са повече от добри.

От тази година към Студията за научно-популярни филми е придалена и Студията за мултипликационни филми. За съжаление тематичният план за мултипликационния филм за 1953 г. все още не е изготвен главно поради това, че съществува неяснота по въпроса, коя сценарна комисия следва да изготви този план — централната или комисията при Студията за научно-популярни филми. Бързото изясняване на този въпрос е наложителна задача за ръководството на Кинематографията, за да се избегне изоставане в работата на мултипликационния филм.

Преди всичко — и още веднъж! — нашата книга за постиженията на науката и техниката трябва да дава не само крайните резултати от човешката мисъл и опит, но да въвежда читателя в самия процес на изследователската работа, показвайки постепенното преодоляване на трудностите и търсенето на верния метод.

Наука и техниката трябва да се изобразява не като склад на готови открития и изобретения, а като арена на борба, дето конкретният жив човек преодолява съпротивлението на материала и традицията.

В тия думи е като че изразено основното изискване, предавано към сюжета на научно-популярния филм, който преди всичко е призван да направи научното изложение действено и емоционално, да даде на зрителя не само крайните резултати, но и да го въведе в самия процес на човешката мисъл и опит, да покаже борбата, преодоляването на трудностите по пътя към достигането на целта, където по думите на Горки конкретният жив човек преодолява съпротивлението на материала и на традициите. Без това всеки научно-популярен филм ще бъде безжизнено произведение.

(С л е д в а)

ЗА НАШАТА МУЛТИПЛИКАЦИЯ

Нашата мултипликация трябва със специфичните си средства и възможности да служи на делото за социалистическото идейно-художествено възпитание на зрителя, дело, на което служи и цялата наша кинематография, и цялото наше изкуство.

Осъществяването на тези задачи може да стане възможно само при пълното овладяване на метода на социалистическия реализъм.

На пръв поглед изглежда обаче парадоксално свързването на мултипликацията с понятието социалистически реализъм. Свърхусловни форми и безграничната възможност на деформацията, които са заложили в основата на това изкуство, като че ли не ни дават основание за подобно свързване.

Но и мултипликацията, като всяко изкуство, отразява живота и способствува за неговото изменение. И затова от нея се изискват не абстрактни образи, не образи „въобще“, действащи в обстановка „въобще“, а „типични характери“ в „типични обстоятелства“. Тук трябва да се отбележи, че реализмът в мултипликацията е много по-различен от реализма в игралния филм или от реализма на което и да е изкуство. Но на този въпрос ще се спрем на друго място.

Безспорно е, че е възможно съществуването на друг вид мултипликация, на която се гледа като на забава, на смешен трик, на „безобидна“ пародия. Но „безобидността“ на тази мултипликация е привидна, защото „да живееш в общество и да бъдеш свободен от обществото е невъзможно“ (Ленин). Такава „безобидна“, „аполитична“ е мултипликацията на прословутия американец Дисней. Но достатъчно е да погледнем на един от последните му филми, за да се убедим в дълбоката, политически реакционна същност на неговите филми, които, пропагандиращи омраза към човека, заявяват цинично, че войната е неизбежен спътник в развитието на човечеството, че човекът е чисто и просто животин. Това е същността на диснеевския филм „Бемби“. Човекът е звяр, който носи само злини, унищожава всичко прекрасно на земята. В този филм Дисней рисува апологията на варварството: „правото е на по-силния“. На такава мултипликация, разбира се, е необходим надутият, превзет бароков рисунък. На тази мултипликация е необходимо всичко да се свежда до изкълчен танц на формите, да се стига до натурализъм в решенията. И на нея очевидно реализмът не е нужен.

Светската мултипликация е коренно противоположна на това лъжеизкуство. Тя е издигнала в свое знаме любовта към човека, към труда, към родината и омразата към всяко угнетение на човек от човека.

Нашата мултипликация прави първите си крачки. При своето създаване тя безспорно се учи и ще се учи от мултипликацията на страната, която има най-съвършен художествен и производствен опит — от Светвския съюз. Пред нашата мултипликация стои задачата за създаване на социалистически по своето съдържание, но национални по своята форма произведения, защото в зависимост от езика, бита и т. н. „пролетарската култура, социалистическа по своето съдържание, приема различни форми и способности на изразяване у различните народи“ (Сталин). Ето защо, за да осмисли своето съществуване като особен род българско изкуство, за да създаде своя форма и стил, нашата мултипликация трябва да се обърне с лице към нашия фолклор — песни, танци, легенди, басни, приказки, към нашата архитектура, пейзаж, костюм, към нашите нрави, обичаи, към нашия бит, за да се осмисли създаването на българската мултипликация.

2

Основното във всяко драматическо изкуство е персонажът — човекът, актьорът. Актьорът в мултипликацията е рисуван герой, а раждането на героя е най-важният акт в мултипликацията. Това предполага упорито търсене на неговия характер както по вътрешната, психологическата

страна, така и по външно художествената. Говорейки за персонажа, не може да не говорим и за неговата национална принадлежност. У всеки народ приказките, песните, легендите са създали точно установени образи на приказни герои, на горски зверове: мечката, която у финския фолклор е носител на зло, у руския е „добрият Мишка“, у нас е пакостникът от типа „оставили мечките да пазят дренките“. Ние трябва да се обърнем към образите на фолклора, за които Енгелс пише, че те са „неизчерпаеми: всяка епоха може, не изменяйки тяхната същност, да ги припише за себе си“. Но ние трябва да искаме тези образи-герои да обладават живи, реалистически характери. Ние трябва да съвременизираме нашия епос, нашата приказка, за да възпитаваме в чувство на патриотична любов към нашата социалистическа родина, на любов към човека и труда, на омраза към враговете — подпалвачи на нови войни.

Някога приказката поетически пресъздавала впечатленията на народа от окръжаващата го среда и от света, в нея се изразявало неговото отношение към действителността. Измислицата и фантастиката са били своеобразна форма на протест против социалното, политическото, битовото зло и тази среда, в която с обикновена сила получава развитие мечтата на народа за по-хубав живот, подвиг, свободен труд и творчество“ (И. Кокорева). Ако някога нашата приказка е представлявала „среда“, в която са се развивали мечтите на народа, днес тя трябва да отразява този бит, в който мечтите са се превърнали в реалност, трябва да бъде здраво свързана с нашия, на трудещия се човек, живот. С други думи тя трябва да се осъвремени.

3

Нашата мултипликация представлява най-невероятен раздел на младото ни киноизкуство. Само преди три години бяха поставени нейните основи (като изключим опита на художника Стоян Венев да направи мултипликационен филм за мухата — с научна цел). В самото начало се целеше да се докаже, че ние можем да „одушевим“ рисунъка, т. е. рисункът да се раздвижи на екрана. Като резултат на двегодишен опит се яви филмът „Така му се пада“ (режисьор Д. Тодоров). Безспорно, че този филм носи отпечатъка на слабо майсторство както в сценарий и режисура, така и в мултиплицирането. Но това е първият опит не да се прави филм, а само да се мултиплицира. Неотдавна бе завършен филмът „Вълк и агне“, който бележи крачка напред в техническо отношение в сравнение с първия филм. Сега е в работа филмът „Горска република“ (сценарий Б. Енчев, режисьор Д. Тодоров). Този филм наистина обещава да стане най-добрият.

Извършената досега работа в мултипликационния отдел на Студията за научно-популярни филми при условията за работа, с които разполага Студията, заслужава положителна оценка. При липса на елементарна техническа база и на усърдни грижи от ръководството на Кинематографията, от една страна, и от друга — при незнание правилните методи за изграждането на мултипликационен филм от работещите в тази област и при все още слабото професионално майсторство на художниците наистина достигнатото е успех за нашата мултипликация, която заслужава вече да не се гледа като „заварено дете“.

Ако един писател не е зависим от качеството на хартията, на която пише, или от перото, с което пише, същото не може да се каже за художника-мултипликатор. Ние трябва да направим цветен филм, но ние сме зависими от целулоидните плаки, с които работим сега. Те имат сивосин оттенък, който ще внесе условност в цвета на филма при неговото заснемане. Налага се поставянето на такива плаки, на каквито работят светските мултипликатори. Ние нямаме обикновена снимачна маса, а без нея заснемането на цветен мултипликационен филм е невъзможно. Тъй наречената „маса“, с която сега разполагаме,

не ни дава възможност за приближаване и отдалечаване на камерата, за правене на панорама. Всичко това ние отбелязваме, за да напомним, че без елементарна техническа база ще бъде много трудно създаването на качествен мултипликационен филм.

Ние вече сме убедени, че идейно-художествената основа за един мултипликационен филм и въобще за каквото и да е филм е драматургията, наличността на литературен сценарий.

За създаването на пълноценни мултипликационни сценарии ние смело можем да кажем, че нашата сценарна комисия, тъй и въобще Комитетът за кинематография са направили много малко, за да не кажем нищо. И до днес кукленият филм няма сценарии.

Мултипликационният сценарий изисква привличането на нашите най-добри детски и въобще най-добрите ни писатели. Сценарната комисия още не е успяла да заинтересува писателите и техния съюз. А ние смятаме, че ще се направи голяма крачка напред, ако се започне контрактиране с писатели за написване сценарии за мултиплики, контрактиране на тази база, на която контрактира КНИК с нашите хора на изкуството. Не само писателите трябва да бъдат заинтересувани, а също така и нашите най-добри художници, музиканти, актьори, които да бъдат привлечени в един широк художествен съвместен към мултипликационната студия.

От написаните няколко сценарии, които са на разположение на сценарната комисия, става ясно, че нашите писатели не познават спецификата на този род изкуство. Необходимо е изнасянето на редица доклади, написването на редица статии за спецификата на сценария за мултипликационни филми, за драматургията в мултипликационния филм.

4

Пред нашите мултипликатори, особено пред нашите „одушевители“ (възловачи) стои задачата да усвоят творческия опит, принципите и методите на работа на светските мултипликатори, от една страна, а от друга — да усвоят творческия опит на театралните киноактьори. Днес все още нашите „одушевители“ се занимават с механическото разлагане на движението, на тях още не им е съвсем ясно, че процесът на създаване образ в мултипликата не се различава от процеса на създаване образа в театралния и игралния филм. Налага се в редица квалификационни часове нашите мултипликатори да се запознаят с актьорското майсторство, така че за в бъдеще техните рисуванни герои да се явяват като резултат на актьорската игра. За осъществяването на това е необходимо привличането на добри актьори и режисьори като преподаватели в квалификационните часове. Необходимо е усвояването на творческия опит не само на театъра и киното, но и на нашата реалистическа литература и живопис.

Ние нямаме никакви традиции в областта на мултипликацията, ние започваме от самото начало и много е важно как ще усвояваме принципите на това сложно изкуство. Не бива да допуснем при опита, който ни сочи светската мултипликация, да загубим времето си в „откриване на велосипеда“. Тук му е мястото да обърнем вниманието на нашите мултипликатори, които сега работят над филма „Горска република“, върху един много важен момент от тяхната работа. Една голяма част от играта на персонажа е заснета на лента от натура. Това е направено, за да бъдат улеснени нашите мултипликатори при улавянето на по-реалните, по-верните, по-естествените движения на живите актьори, за да бъдат същите превъплотени в образите — герои от бъдещия филм. В никакъв случай обаче не бива да се допусне рисуваният герой да бъде изграждан само в рамките на заснетото. Рисункът трябва да стане художествено по-изразителен, отколкото играта на заснетия актьор. Само по такъв начин се осмисля мултипликацията като особен род изкуство.

Нашата мултипликация вече е стъпила на верния път. Необходимо са повече грижи за нея, непосредствена и ревностна помощ от ръководството на кинематографията. Необходимо е освен това художниците на Студията „непрекъснато да овладяват народния фолклор, да търсят наш, национален, български стил“ в изкуството, както ни учи Постановлението на Министерския съвет от 31 януари 1952 година за състоянието и задачите на кинематографията.

ТЕКСТЪТ В ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ

За разлика от игралните картини документалните филми запечатват живота в цялата му непосредственост, запознават зрителя с конкретните хора — строители на новото общество, в истинска производствена обстановка и бит, нагледно разказват за природните богатства на нашата родина. Разбира се, документалните филми, както и всички произведения на изкуството, отразявайки типичните характерни черти на съвременния живот, не се ограничават с просто фотографиране на тези или други явления, а обобщават истинските факти на действителността.

В основата на документалния филм, както и на всяко произведение на кинематографията лежи изображението. Обаче само едно киноизображение още не представлява кинофилм. Звукът, атмосферата, музиката, словото се явяват органична част на всеки филм. Те задълбочават неговото идейно-познавателно съдържание, повишават художествените му качества.

Текстът в документалното кино не е обикновено литературно произведение, той е неразривно свързан с изображението, без което е непълноценен. Но това съвсем не понижава значението и достойнствата на текста като самостоятелен литературен вид.

Ролята на текста в документалното кино е огромна. Добрият, партийно насочен текст неизменно повишава познавателното и възпитателно значение на документалния филм. Ето защо при създаване на документалния филм голяма отговорност лежи и върху автора на текста.

Основното предназначение на текста е партийно насочената интерпретация на явленията и събитията, изобразявани на екрана, обясняване на изобразителния материал и допълнения към него, които помагат да се разкрие идейното съдържание на картината. Текстът трябва да коментира изображението, да съобщава познавателни данни, да обобщава истинските факти от действителността, показвани на екрана.

Разбира се, коментарите не могат и не трябва да носят само информационен характер, ограничавайки се с названията на градовете, презимената и имената на героите и пр. Текстът не само коментира изображението, но съдържа в себе си и познавателни данни, които обогатяват изображението, способствуват за разширяване на културно-политическия кръгзор на зрителите.

Във филма „Съветски Казахстан“ (текст на Б. Горбатов) са показани например ангорски кози, придружени от текста: „Ангорските кози са златното руно на републиката.“ Авторът съобщава на зрителя как се наричат тези кози — това е добре. Но по-нататъшното обяснение — „златно руно на републиката“, по същество нищо не говори на зрителя, защото авторът не подчертава в какво е значението на тази порода кози и защо те са златно руно на републиката. В същия филм авторът значително по-сполучливо е запознал зрителите с архаро-мериносите. Този епизод, който заема десет метра, авторът придружава с думите: „Архаро-мериносът е нова порода овце. В нея от дивия архар е издръжливостта и приспособяемостта към суровите природни условия, а от мериноса — прекрасната вълна. Тази порода е голямо завоевание на съветската мичуринска наука.“ Както виждаме, тук авторът не само запознава зрителя с названието на животните, но обяснява и особеностите на тази порода, съобщава интересни познавателни данни и обобщава: „Тази порода е голямо завоевание на съветската мичуринска наука.“

Текстът трябва да съобщава познавателни данни, които непосредствено се отнасят към предмета на филма, макар и не всякога да се съвпадат с конкретното изображение. Например във филм за тази или друга република зрителят може само от текста да узнае данните за нейната територия и население. Такива сведения могат да се съобщят и при пейзажа, и при панорамата на където и да е град. По същия начин, като се показва някакво училище, дикторът може да съобщи колко са били по-рано училищата в

републиката, колко са станали сега и колко деца се учат в тях.

За разлика от техническия или научно-популярния филм текстът на документално-публицистичния филм, посветен на промишлено предприятие, по правило няма за задача да даде чисто технически сведения, а разкрива обществено-политическата значимост на технологическите производствени процеси.

В картината, посветена на автозавода „Сталин“ (текст на Б. Агапов), има епизод за конвейърно монтиране на кабините, заснет от оператора в движение. Авторът на текста би могъл да съобщи тук много технически сведения за конвейъра, за неговата работа, за неговите детайли. Авторът обаче не е тръгнал по този път. Епизодът, който заема 23 метра, той е придружил с думите: „Ритъмът — това е закон в живота на автозавода. Секундите са така важни за неговите работници, както милиметрите и микроните. Всяка от тези кабинки има не само строго определени размери, тя трябва да бъде направена в строго определено време. Нито за минута по-малко, нито за минута повече. Ако тя закъсне, налага се конвейърът да спре, т. е. да се наруши ритъмът на целия завод. Тогава биха зазвнели тревожни звънци, биха замигали сигнални лампи и по целия завод би се разнесла вестта, че монтирането на автомобил се е прекъснало, че главният конвейър чака.“

Тук прекрасно е разяснено значението на ритъма в работата, принципите на конвейъра, важността на изключителната точност и бързото изготвяне на детайлите, последствията от забавянето на конвейъра. Всички тези сведения имат и познавателно значение.

Ето и друг пример. В картината „Родна земя“ (текст на Е. Кригер и Ю. Смирнитски) има голям епизод, посветен на завръщането на демобилизирани съветски бойци в родината. Зрителят вижда как демобилизираните казаци се срещат със своите домашни: щастливи, развълнувани лица, радостни сълзи, прегръдки. Тук всяко пояснение, всеки текст би бил неуместен, излишен, защото зрителят и без това чувствава вълнението на тази среща. Само в края на този голям епизод, който преминава при музика, авторите са дали всичко една фраза: „Ето ни у дома...“ Прекрасно звучат тези думи! Те лаконично сумират вълнуващата среща и обобщават всичко, което зрителят е виждал.

Текстът позволява да се правят и големи политически обобщения върху отделните факти от действителността. Така текстът на киночерк за едно занаятчийско училище ще разкаже за вниманието, което отделят партията и правителството за подготовката и възпитанието на нови кадри за нашата промишленост изобщо. Текстът в киночерк, посветен на един стахановец, ще подчертае значението и размах на стахановското движение в нашата страна.

За съжаление текстовете на много документални филми и досега страдат от твърде съществени недостатъци. Те често се отличават с многословие и надутост, в тях отсъства необходимата простота и изразителност. Често се срещат банални, шаблонни изрази.

Съществен недостатък е поясняването на кадри, които и без това са съвършено ясни на зрителя. Например в очерка „Стоманолери“ (текст на Л. Огнев) зрителят вижда как стоманолерите Гусев и Амосов беседват на масата, а дикторът пояснява: „Те беседват задущено.“

Често в текстовете на документалните филми се проявява тенденция към сензационност. Стремежът на всяка цена да се учуди зрителят, да му се съобщи нещо съвсем необикновено води към нелепи и фалшиви текстове. Във филма „Велик пример“ (текст на И. Бачелис) е показан такъв епизод: стои костромска крава. Към този епизод е поставен текст: „Колхозните крави от костромска порода дават такова голямо количество мляко, че тази крава е наречена „вълшебница“. Но авторът не конкретизира какво количество мляко дава кравата Вълшебница. При това е съвършено очевидно, че наименованието

си тя е получила при своето раждане, а какво мляко е могло да даде телето.

Някои смятат, че в документалното кино текстът трябва да доминира и да води след себе си изображението. Това е може би справедливо само по отношение на лошото изображение, което текстът трябва да „спасява“.

Разбира се, текстът в документалните филми трябва да бъде емоционален, образен, художествен. Но художествеността и образността трябва да се съчетаят с документалната точност.

В текста на документалните филми не може да се допускат художествени волности и украсени изрази в ущърб на точността и логиката. Във филма „Думата на дърварите“ (текст на Н. Богданов) най-добрият дървар Кривов реже дърветата. Дърветата естествено падат към противоположната на дърваря страна, а дикторът произнася: „И до самата земя се кланят вековните борове на уменията на Николай Назаревич.“ Съвършено безсмислен образ.

Не е в противоречие с документалната точност и хуморът, за съжаление така рядко прилаган от нашите автори. В картината „Ден на победилата страна“ (текст на Б. Агапов) се показва как почиващите в Сочинския санаториум „Орджоникидзе“ три другарки-текстилки се возят на моторна лодка. И дикторът казва: „В моторната лодка са трите знатни текстилки на Съветския съюз: Мария Волкова, Мария Шарова и Елисавета Савелева. През течение на цялата година те яростно се съревноваваха помежду си и непрестанно се догонваха една друга. Най-последните тръгнаха с една скорост.“ Последната фраза неизбежно извиква дружка усмивка у зрителите.

В текста не трябва да се допуска лъжлив патос, хиперболизация, многословие, несъответствие на текста със зрителния материал.

Писателят, който създава дикторския текст, активно участва в създаването на картината. Той е неин съавтор. Като правило текстът се пише от сценариста, който поставя неговите основи още в сценария.

За да бъде текстът най-убедителен, неговият автор трябва добре да изучи живота и предмета, на който е посветен филмът. Ето защо крайно желателно е авторът лично да присъства на мястото на събитията и когато той работи над сценария, и когато се провеждат снимките. Писателят не може да се ограничава с написване на текст към вече готовата картина. Той непременно трябва да работи заедно с режисьора в процеса на монтажа на картините и следователно е длъжен да прегледа всичките 8—10 хиляди метра, за да създава картината в творческо съдружие с режисьора.

В известен смисъл текстът на документалния филм се явява резултат на колективно творчество, при което ръководната роля принадлежи на писателя. В тази работа винаги неизбежно взема участие и режисьорът. Обикновено при нагласяването на текста към изображението (а понякога и обратно) режисьорът заедно с автора окончателно уточняват текста. В литературното редактиране значителна роля играе също така и редакторът на картината. Неговата задача се състои не само в обща политическа и художествена редакция. Като човек, който познава и има предвид специфичните особености на киното, той е длъжен да помогне на автора, за да може авторът най-пълно да се съобрази с тези особености при работата. Накрая трябва да се отбележи, че за да достигне текстът до зрителя, това зависи в значителна степен и от диктора. Маниерът на лъжлив патос, нарочното повишаване и театралният ефект при четенето отблъскват зрителя и понякога изопачават смисъла и значението на фразите. Дикторът трябва да се пази от излишни повишавания и специфични „актьорски“ интонации.

За съжаление често се случва така, че авторът на текста, увеличавайки се по изображението, забравя за зрителя. Работата в този случай става самоцелна и авторът „търси“ думи, любява се на тяхното съчетание с изображението. Тогава трима обикновени колхозници, които пътуват с обикновени коне, му се струват „трима степни богатири, пред които се простират „три пътя“, и т. п. Така се появяват фалшиви думи и образи, които пречат на зрителя да възприема правилно изобразявания материал.

Писателят, който създава текста, е длъжен преди всичко да мисли за зрителя. Интересите и изискванията на зрителя са компасът, който помага на автора да върви по правилния път, като избягва в своето творчество грешките и фалша.

ЗА РЕЖИСУРАТА И АКТЬОРСКАТА ИГРА В „ДАНКА“

Пресъздаването в пълноценни художествени образи живота на работническата класа, отразяването на героичните борби на славната Българска комунистическа партия е една от най-важните задачи на нашето ново, реалистично изкуство. Това е задача и на новия български филм. Във филмите, създадени от нашата млада кинематография, темата за работническата класа, за Партията и нейната ръководна роля в живота и борбите на трудещите се е почти неразработена. С филма „Данка“ нашата кинематография поставя и с успех разработва тази тема.

Една от основните предпоставки за големия успех на филма „Данка“ е без съмнение неговият сценарий. В него искрено и правдиво е разгъната една възмущаваща повест. На широко платно е нарисувана картината на варварската експлоатация в селото и града от преди 9-ти септември. С много любов са показани животът и борбите на нашата работническа класа. Героите са типични представители на основните обществени слоеве у нас. Веднъж ли в живота сме срещали и сме се възхищавали от безпределно верните на народа партийни функционери от рода на комунистката Ана. Кой наш младеж, израснал под крилото на героинята РМС, не е виждал в лицето на Иван или Данка милите, познати му от тежката неlegalна борба ремсови другари, много от тях пролели кръвта си в престрелка, или, без да сведат челото си, увиснали на бесило.

Всички тия положителни черти придават голяма художествена сила на филма. Но неговият успех би бил още по-голям, ако в сценария не бяха допуснати някои слабости. особено в композиционно отношение. Докато животът във фабриката е даден твърде жизнено и убедително, картината на живота в село има значителни недостатъци. В тази част филмът е твърде много разтегнат, ненужно развоен. Наистина успешно е дадена картината на полицейския терор и жестока експлоатация, но характерът на основната безимотна селска маса не е обрисован достатъчно правдиво и жизнено. Не липсват, разбира се, неудачи и в картините за живота във фабриката. На първо място трябва да се каже за известна несполука в обрисовката на класовия враг. Докато селският чорбаджия, макар и епизодично, все пак е представен твърде типично, индустриалната буржоазия в лицето на Асенов е едностранчиво представена. А при това изискванията при обрисовката на Асенов са много по-големи, защото чрез него се поставя за разрешаване темата за управляващата у нас преди 9 септември крупна буржоазия. Това обаче не е напълно постигнато. Ролята, които асеновци играеха в управлението на нашата страна през ония години, не е достатъчно ясно показана. Не е дадена политическата им връзка с хитлеристите, за които буржоазията предназначаваше цялото производство. Трябало е още повече да се подчертаят пипалата, шпионската мрежа и полицейските копои на господарите във фабриката. Това би изтъкнало героизма и трудността на неlegalната борба.

Пред постановчиците на филма Иван Фичев, Борис Борзанов и Кирил Илчев, както и пред целия творчески колектив, е лежала отговорната задача да сумират основните черти на нашата работническа класа, да обобщат живота в най-характерните наши текстилни предприятия от преди 9 септември и борбите на славните текстилни и правдиво и убедително да ни го покажат. С основните от тези задачи постановчиците са се справили успешно. Без да излизат от рамките на сценария, те са успели да дадат творческо и вярно тълкуване на идеите, залегнали в него. На висота е и работата на постановчиците с актьорите. Интересът, с който публиката възприема възмущащите и незабравими образи на героите, говори за техните високи художествени качества. И в това отношение, без да подценяваме голямата заслуга на актьорите, трябва да отдадем нужното и на постановчиците. Във всяка роля повече или по-малко се чувствава работата на режисьора, неговата грижлива и полезна намеса. И въпреки някои пропуски, върху които по-скоро актьорите би трябвало да се замислят, големите успехи са налице. Особено очевидни резултати е дала работата на режисурата с младата арти-

стка Туйкова, която благодарение на своя безспорен талант, но и на сериозната помощ на режисьора е успяла да създаде един високохудожествен образ.

Успехи режисьорите показват и при разрешаването на повечето от масовите сцени. Така например правдиво и убедително се попълва характеристиката на обстановката в село с показването на жандармерийската конница. Зрителят не вижда партизаните в бой, не знае силни ли са те, много ли са. Но от суматохата сред жандармеристите, от крутите мерки, които те предприемат срещу населението, от цялата тяхна паника зрителят добива представа за мощта на народните въстания. И когато жандармерийският подофицер се хвали, че скоро „ще се справят“ с партизаните, на място идват думите на селския туз Хаджиаргиров, който скептично отвръща: „Май, както я карате, крайт ѝ се не вижда.“

Майсторски са разрешени сцените пред огромните железни порти на оградената със зидове фабрика и първото въвеждане на момичетата при станове. Колко страх пред мрачната неизвестност, какво стъписване пред сложните машини изразяват девойките ту!

Убедителна и непринудена е и сцената, когато делегацията от работнички начало с Данка отива при Асенов, и особено сполучливо е предаден моментът, когато след непосилен дневен труд, през нощта, девойките са заставени да пренасят тежките бали памук. Последната сцена говори поразително силно за безчовечната експлоатация, за бруталността на надзирателите, за едва сдържания революционен гняв на тези оковани във вериги пролетарии. Голям успех не само за артистката, но и за режисьорите е и прекрасната сцена на възмущението, обхванало работничките след убийството на Ана. Има обаче и някои неразрешени сцени, като тази в кръчмата, която, майсторски поставена и изпълнена, би дала една жива и убедителна представа за непокорството и омразата на нашия трудов селянин към експлоататорите. Такава една сцена наред с другото би направила още по-мотивирано и бъдещото развитие на Данка, която очевидно е закърмена с тези здрави традиции на нашето село, за да може в своето развитие да стигне до висотата на пролетария-революционер. Майсторското разрешение на тази сцена също значително би допринесло за изпълването на известни празноти в първата част на сценария. Слабо режисьорско разрешение са получили и някои сцени, които са изисквали по-голямо единство на ансамбъла и жизненост на диалога, каквито са картините в спалнята и столовата.

Големият успех на филма „Данка“ е дължи не само на сполучливия сценарий и майсторската постановка, но и на талантливата игра на актьорите.

В ролята на Ана артистката Иванка Димитрова — лауреат на Димитровска награда — създава един незабравим образ на комунист-борец. Загубила другаря си в борбата, сама лежала в затвора, текстилната Ана няма друг живот освен живота на Партията, друг идеал освен идеала на Партията, за който жертвува и себе си. Правилно разбрала своя герой, Иванка Димитрова топло и вярно ни го разкрива във всяка негова черта, във всеки негов детайл. Улегнала и опитна, видяла и научила много от живота, Ана непрекъснато ръководи, организира, учи. Тя не пропуска и най-малкия случай да разясни на работничките, че Асенов ги е измамил и като ги е обвързал с господарските си закони, ги е обрекъл на каторга и безправие; учи ги да се борят срещу господарите, за да си извоюват слънчев и светъл живот, какъвто е животът на светските работници. Много обаяние има в образа, който Иванка Димитрова е създавала. Човек не може да забрави този благ, изпълнен с доброта поглед, тази искрена усмивка, с която тя учи Данка да върва в своите сили, в силите на работническата класа. Всичко у нея е така естествено, че човек не може да не ѝ повярва, да не я забавлява. Още с появата си в първите сцени Ана завладява зрителя е някаква особена сила, същата сила, която грабва сърцата и на младите работнички и ги кара да чувствуват така Ана като своя родна майка. Сполучливо Иванка Димитрова разнообразява и оцветява своята игра. Дълбоко вътрешно изжи-



Кадр из филма „Данка“.

вяване на образа тя умело допълва със средствата на мимиката и жеста. На места обаче Иванка Димитрова изпада в декламаторство, което нарушава в известна степен естествеността на говора ѝ.

Младата артистка Милка Туйкова грижливо и с любов пресъздава образа на Данка. Пред очите на зрителя Данка на Милка Туйкова изминава дълъг път на развитие и растеж, много преходи, изискващи убедителност и логика в обрисовката. От стихийно бунтуваща се срещу несправедливите селска девойка до осъзнала се млада пролетарка, готова на всякакви жертви за класата и народа, до героиня строителка на освободената социалистическа родина, Туйкова майсторски разрешава всички тия големи задачи на актьорското изпълнение. Почувствувала непосредствено своята роля, заживяла с възмущенията, със средата и бита на своята героиня, Туйкова действително увлича зрителя. На човек му се струва, че не на екрана, а в самия живот е срещал това тихо девойче с умен и строг поглед, тази израсла в завода текстилка, оставила някъде назад простото селско момиче и достигнала висотата на класово осъзнат пролетарий. Много сърдечност и възмущаващ драматизъм влага Туйкова в сцените на първото ѝ въвеждане в опасната неlegalна работа, в първия ѝ разговор с Ана, в случайната ѝ среща с Иван (четенето на романа „Майка“) и пр.

Сполучлив образ създава и артистът Мирослав Миндов в ролята на работника Иван. В образа на тоя млад и пламенен човек, готов да изпълни всяка задача, която Партията му поставя, зрителят чувствава, без създавателите на филма да са подчертали изрично, представителя на славния героичен РМС. Правилно схванал основните черти на своя герой — смелост и жертвоготовност, Миндов създава типичен и верен образ на младия комунист. Оформлението на образа на младия текстилец обаче би било по-пълно и по-цялостно, ако сценаристът и режисьорът бяха поработили повече над тази роля.

Хубави са и образите на стария комунист, очевидно опитен функционер на Партията, бай Никола (артист Ст. Христов), както и на младата комунистка Кунка (артистката С. Матов), която с любов и умиление разказва на работниците за Съветския съюз, за съветските работници, за любимия Сталин.

Несполучлив образ от гледище на сценария и работата на режисьора е образът на Теодосий. Талантливият наш артист Асен Камбуров в тази роля не успява да разгъне своите възможности, а това се дължи до голяма степен на факта, че Камбуров е известен с комичните си образи и в тази роля се възприема от публиката твърде резервирано.

Несполучлив е и образът на бащата на Данка. Този неудача лежи преди всичко в сценария, както и в режисьорската трактовка. Наред с това и неубедителното изпълнение на артиста Димитър Ботев още повече допринася за слабия ефект на образа.

Артистът Иван Куманов играе сполучливо образ на префинения демагог и жесток експлоататор Асенов. Онова, което възможностите на ролята са му позволили, актьорът ни го е дал. Всички останали несполуки на този образ се дължат на сценарни слабости.

В сравнително кратката си роля артистът Аспарух Темелков дава вярна представа за селския чорбаджия Хаджиаргиров.

Филмът „Данка“ е действително една прекрасна повест за нашата работническа класа, която и в борбите, и в мирния социалистически труд винаги

НАШИТЕ ТРУДЕЩИ СЕ ЗА ФИЛМА „ДАНКА“

За да отговори на желанието на трудещите се от големите индустриални центрове на страната и за да установи непосредствени връзки със зрителите на новия игрален филм „Данка“, Комитетът за кинематография уреди редица срещи на трудещите се със създателите на филма в градовете Сталин, Пловдив, Димитровград, Плевен, Русе, Габрово, Сливен, Бургас и София. На срещите участваха: писателят-сценарист Кръстю Белев, режисьорът Кирил Илинчев, асистент-режисьорът Продан Ортодоксиев, операторът Васил Холмолчев, лауреат на Димитровска награда, артистите Иванка Димитрова — лауреат на Димитровска награда, Милка Туйкова, Мирослав Миндов и композиторът Георги Иванов. Тези срещи се превърнаха във възторжена манифестация на трудещите се към нашето младо социалистическо киноизкуство. Цялата общественост взе активно участие в срещите, местният печат отрази широко изказванията на трудещите се, направиха се ценни пожелания и изводи, дадоха се препоръки за бъдещото творчество на нашите киноработници.

Развълнувани, изпълнени с щастие, че имат възможността да се видят със създателите на филма и да им кажат своето най-откровено мнение за него, работничките и работниците един след друг подчертаваха своята радост от поаята на „Данка“, който филм те единодушно оценяха като голяма и твърда крачка на нашето родно киноизкуство по пътя на социалистическия реализъм.

Често работничките разказваха колко жестоки са били към тях господарите-фабриканти преди 9 септември 1944 година и колко силно ги е развълнувал филмът със своите правдиви картини, в които е отразена трагедията на текстилните работници и работнички.

Другарката Данка Василева от завод „Първи май“ в гр. Сталин разказа как са ги подстригвали при постъпването им във фабриката на капиталиста, изобразен във филма като Асенов, как са ги лъгали с шевните машини и курсовете по шивачество. И тази действителност, намерила отражение във филма, оказва наистина силно въздействие върху сърцата на трудещите се.

„Ние сме благодарни, че е създаден филм за нас, за хората на труда, за живота и борбите на работничката класа преди 9 септември 1944 година. Този филм ни вдъхновява в борбата за изпълнение на петилетката в четири години!“ — заяви работничкът Васил Христов от Химкомбината „Сталин“ в Димитровград.

Стахановката Иванка Димитрова от ДИП „Добри Карталов“ в гр. Габрово, носителка на ордена „Червено знаме на труда“, в своето изказване подчерта: „Филмът ме развълнува с правдивостта си. На собствения си гръб съм изпитала безсърдечното и жестокостта на бившите фабриканти. Повече от 20 години съм им робувала. От тези експлоататори ни избави завинаги Комунистическата партия и славната Съветска армия-освободителка.“

е била в челните редици; един филм за нашата славна Комунистическа партия, която не се огъна нито пред инквизицията, нито пред разстрелите и бесилките, която със същата преданост и увереност и днес смело води нашия народ по светлия друм на социализма. Филмът „Данка“ е голям успех не само за неговите създатели, но и за младата българска кинематография. Той ще напомня на нашия трудов народ за мрачното фашистко минало, ще го учи високо да цени придобивките, които ни донесе великата Съветска армия-освободителка и за които са дали живота си хиляди борци като работничката Ана; ще го научи с още по-голяма жертвоготовност да защитава границите на нашата светла социалистическа родина от престъпните домогвания на американо-английските подпалвачи на нови войни и техните балкански слуги — фашистките изверги от Югославия, Гърция и Турция.

ХРИСТО ДИАМАНДИЕВ

„От името на 2500 текстилни работнички аз благодаря най-сърдечно на творците на този филм, че са отразили нашия живот и нашите борби. Ние го гледахме с истинско вълнение“ — заяви в своето изказване др. Наталия Дочева, носителка на Златния орден на труда, работничка от текстилният комбинат „Вела Пискова“ в гр. Русе.

„Особено ценното във филма „Данка“ — заяви текстилният работник Никола Зеллимов от завод „1 май“ в гр. Сталин — е това, че той утвърждава новия човек, излязъл от низините на народа, израснал сред машините и в тежката борба срещу хищниците-експлоататори и врагове на народа, в борбата срещу фашизма, организирана и ръководена от Българската комунистическа партия. Наситен с положителни образи, които движат действието, този филм въздейства силно емоционално върху зрителя. Отрицателните образи възбуджат омраза и ненавист, положителните — любов, чувство на гордост пред растежа на новия човек, желание да се следват идеалите и животът на прекрасните положителни герои, като Данка, партийния ръководител така Ана, ремсита Иван, бай Никола и др.“

„Развълнувахме се при гледането на героичния филм „Данка“, защото в него има това, което срещаме и в съветските филми, и защото този филм е наш, роден, български. В него авангардът на работничката ни класа — Комунистическата партия — е даден като ръководител и организатор на борбите ни срещу фашизма. Ние мразим асеновците от филма „Данка“, мразим както тях, които живеяха у нас, така и тях, които живеят и експлоатират трудещия се народ в титовска Югославия и на Запад. Огромен успех на филма е, че възбужда подобни чувства“ — заяви ученикът Никола Петков от гр. Плевен.

„Трябало да призная, че няма друг български филм, който да ми е харесал така, както „Данка“... Връщах се у дома. С мене вървяха група жени — разказва Димитър Василев, работник от Плевен — те бяха работнички от нашия квартал. Разговаряха за филма. Едната казваше: „Така е, така беше преди 9 септември. Точно така е...“ Ето, другари — продължи изказването си другарят Василев, — това е непринудената благодарност на тази работничка, която през целия си предишен живот не е видяла нищо хубаво. А такива са у нас хиляди и хиляди работнички. Голяма заслуга за качествата на филма имат артистите, преди всичко другарките Милка Туйкова и Иванка Димитрова. Образът на Данка е вълнуващ. Той остава трайни следи у зрителя. И образът на Ана е забележителен за нашето младо реалистично, социалистическо изкуство и трябва да изтъкнем, че той се приближава вече до образа на истинския болшевик, който ние виждаме много често на нашите екрани в съветските филми, със своето безстрашие, спокойствие и предвидливост, със своя индивидуален подход и най-вече с умението да спечелва, да вербува нови кадри за Партията...“

Нека задачата на българската кинематография да бъде създаването на филми за новия живот на нашата работничката класа, да се съчетае този живот с живота на село, да се видят новите машини, внесени от Съветския съюз, огромните заводи, които покриват нашата страна, веселият бумтеж на тракторите и комбайните по нашите ТКЗС.“

„За най-младите кадри на работничката класа филмът „Данка“ представлява голям интерес и те са щастливи, че могат да научат как нашата любима Партия, партията на комунистите — заяви другарката Йорданка Гешева, ученичка от заводско училище в Пловдив — е подпомагала израстването на девойки като Данка. В лицето на така Ана — партийния секретар, ние видяхме грижите на Партията към младите работнички, Партията, която напътствува, влияе им кураж в борбата срещу фашизма. И ние ще растем сега под нейните грижи и ще направим живота още по-прекрасен, ще превърнем мечтите в действителност.“

В Плевен, където бе заснет епизодът на филма, директорът на завода „Асен Халачев“, другарят Андрей Жиански, изтъкна в своето изказване, че

работничките и работниците от града са посрещнали филма с радост и гордост, защото — заяви той — „нашите текстилни, стотиците сестри и приятелки на Данка виждат част от своя живот в него. „Данка“ по разработката на въпросите, по типизацията на героите в сравнение с досегашните филми е стъпил далеч напред. Филмът „Данка“ е чест за нашето филмово изкуство. Нашите пожелания са: давайце повече социалистически филми, подобни на „Данка.“

„В лицето на Данка аз виждам Йорданка Чанкова, виждам нашата Партия-майка — заяви др. Елена Василева, работничка от Химкомбината „Сталин“ в Димитровград. — Би било добре във филма, в противовес на цинизма на асеновци, да бяха се дали по-подробно и чистите чувства, създаващи се между младите работнички и работнички.“

„Кака Ана е прекрасен партиец. Тя е истински другар, истински образ на партен секретар, който има такава душа, че може веднага да привлече около себе си всички и да ги възпита в комунистически дух. Кака Ана е типичен образ за нашите девойки, за нашата учаща се младеж, която тепърва ще влиза в БКП и ако се наложи, за нея и родината ще даде живота си като кака Ана“ — заяви Атанас Младенов от Рабфак в Пловдив.

Литературният работник Георги Джангозов от Пловдив сподели своята радост, че новият български филм е най-добър, че е вече изяснен филм за работничката класа. „И затова — казва той — фашистко-капиталистическите останки в нашия град и подлите приятели на американо-английските империалисти се опитаха да шушукат, да подценяват филма, като изтъкваха известни негови слабости. Но те се излъгаха. Останаха сами като бухалите и мракобесниците, свити в тъмните ъгли. Трудещите се, синовете и дъщерите на работничката класа, изпълниха салоните на кинотеатрите, където се проектираше филмът, и бурно акламираха героизма на комунистите. Със задоволство трябва да отбележим хубавата игра на артистите...“

„Филмът „Данка“, като ни учи да мразим враговете, мобилизира ни да бъдем още по-бдителни, за да запазим плодовете на социализма, постиженията на нашия социалистически труд — заяви работничкът Асен Димитров от Плевен. — Аз смятам, че като продължение на този филм е необходимо да се създадат редица филми, които да покажат успехите на нашите трудови герои, които до вчера бяха забравени, презирани, смятаха ги за ненужни същества, а днес ние с право ги наричаме герои, защото те са, които изграждат нашето щастливо настояще и още по-прекрасното ни бъдеще. Препоръчвам на другарите от Кинематографията да създадат филми за Димитровград, за нашето село, което изменя своя облик.“

Като слабости на филма се изтъкнаха от трудещите се откъснатостта на някои сцени от общото развитие на действието: партизанския отряд в планината, срещата между партизаните, когато слушат новините от Москва, и др. Изказа се мнение, че картината на съпротивата на работничките във фабриката е недостатъчно убедителна. За Асенов се изтъкна, че е показан едностранчиво, че липсва обществено-политическата и семейната среда, в която той живее. Като слабост бе посочено и това, че не са дадени връзките на работниците в затвора с нелегалния комитет на Партията отвън, а също така и разбиването на затвора (какви примери имаме със Сливенския и Плевенския затвор). На всички обсъждащи трудещите се препоръчаха на нашите сценаристи и режисьори да разгъват и правдиво да поставят и да разрешават проблема за любовта между трудещите се младежи и девойки.

Обсъжданията на „Данка“ показаха на каква голяма висота е израсъл нашият зрител, за когото трябва да държим сериозна сметка и от когото трябва да търсим непременно творческа помощ. Изводите от тези срещи са: нашите писатели, режисьори, актьори и другите творчески работници трябва по-често да бъдат сред народа, сред трудещите се и да слушат техните ценни напътствия. Това ще подпомогне много нашето киноизкуство в създаването на творби, които да въздушевяват всички към по-големи и по-големи успехи в построяването на социализма — радостния и щастлив живот на българския народ.

Л. М.

КИНОПРОПАГАНДАТА В ПЕЧАТА И РАДИОТО

Нашата Партия и народна власт съвършено правилно оценяват изключителното значение на киноизкуството — „най-важното“ (Ленин) и „най-масовото“ (Сталин) от всички изкуства като могъща сила за идейното морално и политическо издигане на народа. В решението на Комитета за наука, изкуство и култура от м. април 1949 г. „За състоянието и работата на Българска кинематография“ се казва: „... с помощта на обществените организации да се уреждат колективни посещения и обсъждания на филмите, също така да се осигурят рецензии в пресата и радиото за проектираните филми; да се подобрят методите на рекламиране и популяризиране на филмите чрез пресата и издаване на популяризаторска кинокинижнина“. А в 91-то постановление на Министерския съвет от 31 януари 1952 год. относно състоянието и задачите на българската кинематография се казва: „Да се засилят, подобрят и обогатят формите на популяризиране на филмите...“ „Комитетът за кинематография редовно да сътрудничи в сп. „Септември“, в к. „Литературен фронт“ и ежедневния печат по въпросите на кинематографното дело. В светлината на гениалните изказвания на Ленин и Сталин за киното, в светлината на мъдрите указания на нашия непрежали учител и вожд Георги Димитров и на любимия ръководител Вълко Червенков за широко популяризиране на киното сред нашия народ, в светлината на решението на V конгрес на БКП кинопропагандата изпъква като сериозна и изключително отговорна задача.

Особено важно място в кинопропагандата заемат печатът и радиото. Да се популяризира прогресивният филм е задача от първостепенна политическа важност, поставена пред отдела за пропаганда при Комитета за кинематография, пред нашия печат и радиото.

В какво състояние се намира кинопропагандата в печата и радиото сега?

Трябва да се отбележи, че общо взето както радиото, така и печатът у нас имат правилно, принципиално отношение към кинопропагандата.

Между Комитета за кинематография — респ. отдел „Пропаганда“ — и Главната дирекция на радиоразпръскването съществува до известна степен редовно сътрудничество по рекламирането и пропагандирането на филмите. В резултат на това сътрудничество през първото тримесечие на тази година радиото е предало: музика от филми —

26 пъти; рекламни текстове — 73 пъти, 1 радиомонтаж за филма „Данка“, 1 изказване на филмов зритель и 1 статия.

Още при пръв поглед върху горните цифри става ясно, че радиопредаванията на статии, рецензии, беседи и изказвания за филми са крайно недостатъчни. Филмовата музика наистина е застъпена по-добре и допринася чувствително за популяризирането на филмите, като извършва и определена агитационна работа за увеличаване посещаемостта на филмите. За кинозрителя обаче е недостатъчна само информация за даден филм. Зрителят има пълното право да иска, а съответните кинопропагандни институти са длъжни да му дадат по-пълни и разностранни сведения за филма, за съдържанието му, за проблемите, които той разглежда и пр. Предаванията рекламни текстове, информации и съобщения за проектираните филми са недостатъчни, особено що се отнася до задоволяване на необходимостта да се даде помощ на зрителя в правилното и пълно възприемане на филма, в усвояването на основната му идея и извлечането на редица сериозни и важни изводи, към които води прогресивният художествен и високоиндентифициран съветски филм. А точно тук е основната слабост на кинопропагандата на нашето радио. Този слабост може и трябва да бъде ликвидирана. Необходимо е отдел „Пропаганда“ при Комитета за кинематография да търси по-често съдействието на Главната дирекция на радиоразпръскването и редовно да изпраща материали за прочитане по радиото, особено разширени информации, статии и рецензии за филмите и за киноизкуството изобщо. В това отношение пред отдел „Пропаганда“ при Комитета за кинематография стои задачата решително да разобрази и освежи изпращаните за прочит по радиото реклами, информации, съобщения, рецензии и пр., които са все още в голяма степен шаблонни и сухи.

Сериозно подценяване на кинопропагандата допуска и някои наши вестници — ежедневници, седмичници и пр.

Така например, докато бургаският вестник „Черноморски фронт“ от 1 януари до 3 март т. г. е поместил 10 статии и информации върху въпроси на киното, плевенският в. „Септемврийска победа“ за същото време не е поместил нито една. А 7 от централните столични вестници са поместили през 1950 и 1951 год. статии, рецензии, дописки, реклами и други материали за киното, както следва:

№ поред	Вестници	Отпечатани материали — общо						Увеличение или намаляние през 1951 год. спрямо 1950 год. в проценти	
		от тях:			от тях:			за статиите и рецензиите	общо за всички материали
		през 1950 год.	статии и рецензии	други дописки, реклами и пр.	през 1951 год.	статии и рецензии	други дописки, реклами и пр.		
1	Работническо дело	34	15	19	61	29	32	193,33	179,41
2	Отечествен фронт	35	17	18	51	18	33	105,88	145,1
3	В. новини (Изгрев)	52	23	29	65	31	34	134,78	125
4	Земледелско знаме	22	8	14	44	16	28	200	260
5	Литературен фронт	7	5	2	12	11	1	220	171,42
6	Труд	27	20	7	14	11	3	55	51,85
7	Народна младеж	47	31	16	28	15	13	48,35	59,57
	Всичко:	224	119	105	275	131	144	110,08	122,76

Тези процентни показатели и примери сочат нагледно, че не всички вестници — столични и провинциални, имат еднакво отношение към кинопропагандата и че в тази насока някои от тях на практика сериозно подценяват филма като могъщ фактор за идейното, политическо и моралното издигане на нашия народ.

По качеството на кинорецензии трябва да се каже, че те обикновено не са задълбочени. По-голямата част от тях са стереотипни. Обикновено поместваните кинорецензии съдържат: увод-информация, съдържание на филма и няколко

общии заключителни фрази за характера и значението на филма. Липсва задълбочен анализ на филмовото произведение, дълбоко и всестранно разкриване основната идея на филма, характеристиката на носителите на тази идея, задълбочено свързване на филмовата тема с живата действителност, толкова богата с примери, аналогии и материали за сериозни политически изводи.

Работата на някои редакции по разширяване кръга на сътрудниците по въпросите на киното е недостатъчна. Така например от 15 оригинални статии за киноизкуството и отделни филми, от-

печатани във в. „Вечерни новини“ („Изгрев“) през 1950 г., 11 са написани от един автор (М. Шакле), а останалите 4 — от 4-ма различни автори. При това последните четирима автори (Л. Стрелков, Б. Балабанов, Изидор Леви и Д. Александров) не могат да бъдат третирани като нови кадри, привлечени и издигнати от редакцията на вестника. А необходимо е да се издигат и привлечат нови кадри, което е задача пръвостепенна на завеждащите културните страници на вестниците и на журналистите и писателите, които имат вече опит в тази област.

Необходимо е сериозно да се поучим от съветския опит и в това отношение. Най-големите съветски вестници, като „Правда“, „Известия“, „Комсомолская правда“, „Труд“, „Литературная газета“ и др., най-редовно поместват материали по въпросите на киноизкуството и за всички премиерни въпроси. Въпросът за пропагандиране на киноизкуството е постоянна задача за съветския печат, към която той се отнася с изключителна сериозност и отговорност.

От друга страна отделът за пропагандиране, агитация и реклама на филмите при Комитета за кинематография все още не е изчерпал всичките си възможности за подпомагане на печата и радиото във връзка с пропагандата. Независимо от системното, непрекъснато и чувствително подобряване на кинопропагандата през изтеклите 3 години работата на отдела все още не е на онази висота, която изискват непрестанно нарастващите задачи. Необходимо са сериозни подобрения в организацията и работата на отдела с журналистическия и писателски актив от кинорецензенти, критици и сътрудници. Организацията на урежданите кинопрожекции за журналистите трябва да се подобри решително. От обикновени безплатни прожекции на филми, какъвто характер те имат засега, последните трябва да се превърнат в действителна киношкола за нашия журналистически кадър. А това може да стане, ако отдел „Пропаганда“ при Комитета за кинематография, с активната подкрепа на киносекцията при Централния дом на журналистите и Писателския съюз осигури изнасянето на добре подготвени доклади при всяка прожекция на филми, ако след прожекцията стане задълбочено обсъждане на филма и ако за тази цел отдел „Пропаганда“ своевременно и предварително снабдява другарите журналисти с печатни материали за филма.

Такива материали за филмите отдел „Пропаганда“ трябва да държи на разположение и на всички други сътрудници по кинопропагандата — за обсъждания, доклади, рецензии и пр.

Връзката на отдела с редакциите на столичните и провинциални вестници по вина на отдела е все още слаба въпреки постигнатите напоследък успехи в това отношение. Качеството на изпращаните материали за печата често пъти не отговаря на изискванията. Отделът не е успял и досега да организира добра кинодокументация, което не му дава възможност да оказва навременна и пълноценна помощ на другарите, които пишат за филмите и филмовото изкуство. Тези недостатъци, по същество организационни, внасят в работата на отдела елементи на стихийност, които елементи се отразяват и в кинопропагандната работа на печата и радиото.

Не подлежи на спор, че задачата да се издигне кинопропагандата в печата и радиото на още по-високо ниво, като „се осигурят рецензии в пресата и радиото“ (Из решението на КНИК — 1949 г.), като се „подобрат формите и методите на популяризиране на филмите“ (Из Постановлението на Министерския съвет от 1952 г.) и се осигури преди всичко сътрудничеството на широк кръг писатели и журналисти, лежи главно върху отдел „Пропаганда“ при Комитета за кинематография. За разрешението на тази задача не съществуват пречки от страна на радиото, нито от страна на печатните органи на нашите политико-обществени организации. Подобряването на организацията и плановостта в работата на отдел „Пропаганда“ при Комитета за кинематография ще гарантира изпълнението на стоящите пред кинопропагандата задачи: да се поместват по-редовно, повече и с високо качество кинорецензии за филмите, повече статии за киноизкуството и повече информации за кинематографното дело, за да-се помогне решително на нашата Партия и Правителство в изграждането на новия, социалистически човек-творец на социализма.

ИЗГРАЖДАНЕТО НА КИНООРГАНИЗАТОРСКИ АКТИВ — НАЙ-ВАЖНА ЗАДАЧА В РАБОТАТА НА КИНАТА

Партията и Правителството полагат непрестанни грижи и отделят голямо внимание за развитието на нашата млада кинематография. За седем години броят на кината нарасна пет пъти. От 213 през 1944 год. техният брой достигна през 1951 год. на 1045, от които 80 заводски и 85 подвижни. Броят на зрителите за 5 години се увеличи два и половина пъти и нарасна от 16 700 000 през 1947 год. на 45 500 000 през 1951 год., а броят на зрителите на съветските филми за същото време се увеличи 4 и половина пъти. От 8 282 000 през 1947 год. те достигнаха 38 000 000 през 1951 год.

Тези резултати се дължат на огромната, неограничена помощ в материали, машини, съоръжения и специалисти, която получаваме от Съветския съюз и съветската кинематография. За периода от 1947 год. до 1951 год. нашата кинематография получи от Съветския съюз повече от 600 първокласни киноапарати. Благодарение на тази помощ бяха подменени много от старите и износени киноапарати и стана възможно разширението на киномрежата.

Нашият народ е щастлив, че златният фонд от безсмъртните произведения на съветското киноизкуство е на негово разположение. Прекрасните съветски филми, които носят сред масите великите идеи на Ленин и Сталин, възпитават у нашите хора благородни черти, ново, социалистическо отношение към труда, беззаветна любов към родината. Те вдъхновяват нашата работническа класа и нашето кооперативно селскостопанство към нови трудови победи.

За подобрене работата на кината и кинематографията бяха проведени редица мероприятия: национална конференция през 1948 год., окръжни конференции през 1950 и 1951 год. и по примера и опита на съветската кинематография — два национални прегледа за най-добро кино през летните месеци на същите години. През последните две години и особено по време на двата национални прегледа кината подобриха значително своята работа, като разшириха обхвата и организацията на зрителите, създадоха връзки с масовите организации и предприятия. Самите колективи от кината в лични посещения установиха по-тесен контакт с партийните и профсъюзни организации по предприятията, единните организации на Отечествения фронт, ТКЗС-тата и училищата. В резултат зрителите за 1950 год. се увеличиха със 7 000 000 в сравнение с 1949 год., а през 1951 год. с 6 500 000 в сравнение с 1950 г.

Но расте непрекъснато материалното благосъстояние на нашия народ, а заедно с това се увеличават и неговите културни нужди и изисквания. Това поставя пред кинотеатрите и кинематографията нови задачи.

В своята работа съветските кинотеатри и подвижните кина се опират на широк киноорганизаторски апарат по предприятията, колективите, МТС, училищата, който ги подпомага активно в рекламирането и пропагандирането на филмите, организирането на посещенията, обсъжданията, срещите със зрителите и пр. Прилагането на този съветски опит в нашата действителност се явява днес първостепенна задача.

Досега у нас в редица градове, като Сталин-Град, Загора, Пловдив, София и др., профорганизациите, организациите на Отечествения фронт и училищата бяха пристъпили към определяне отговорности за посещенията на филмите. По този начин се започна изграждането на киноорганизаторския актив около кината. В тези градове ак-

тивът още не е укрепнал организационно, връзките с киноорганизаторите не са редовни, с тях не се работи системно. Въпреки това обаче той оказва немалка помощ при организирането на зрителите. Примерът в работата на съветските кина и началните резултати у нас показват, че най-важната задача, решението на която ще улесни и изпълнението на всички останали задачи по цялостното подобрене на кинообслужването, е изграждането на киноорганизаторския актив около кината.

Цялата работа по организирането и изграждането на обществения актив трябва да се движи от колектива на киното и на първо място от неговия директор. При изграждането на апарата директорите на кината трябва да се свържат с партийните и профсъюзни организации, с комитетите на ДСНМ, учкомите в училищата, ръководствата на единните организации, българо-съветските дружества, ДОСО и др.

Киноорганизатори трябва да се определят по предприятия, заводи, ТКЗС, МТС, учреждения, училища, единните отечественофронтови организации, нивовите организации на ДОСО, българо-съветските дружества, дружествата на ДСНМ. В по-големите предприятия киноорганизатори трябва да има във всеки цех, а в ТКЗС и МТС — във всяка бригада.

Те трябва да обичат киното, да бъдат авторитетни хора в производството, квартала, най-добрите ученици, най-дейните младежи и работници.

В указанията на ЦС на профсъюзите, поместени в брошурата „Културно-масовата работа на профсъюзите“, в раздела „Кинопропаганда“, е разработен въпросът за киноорганизаторския апарат. Директорите на кината трябва да използват тези указания при връзката им с ОСПС, ОКПС и профорганизациите по места.

Необходимо е по примера на Комсомола ЦК на ДСНМ да излезе с решение за участието на организациите на ДСНМ в работата по кинообслужването на населението и по-специално по въпроса за изграждането на киноорганизаторския апарат. Известно е, че младежите са най-редовните посетители на филмите и те могат да бъдат най-активни киноорганизатори. Също така е необходимо НС на Отечествения фронт, централните ръководства на СБСД и ДОСО да излязат с решения за участието на техните организации в работата по подобрене кинообслужването на населението и изграждането на киноорганизаторски апарат в организациите им. Постановлението на Министерския съвет „Относно състоянието и задачите на българската кинематография“ от 31. I. 1952 г. задължава Комитета за кинематография да „иска съдействието на обществените организации на село и на политотделите при МТС за организиране на масово посещение от страна на селяните и особено на селяните-кооператори на късометражните филми“. Ето защо е необходимо и Комитетът за кинематография да постави въпроса пред централните ръководства на СБСД, ДОСО, НС на Отечествения фронт и ЦК на ДСНМ да излязат с решения, които да задължат техните организации по места да дават необходимото съдействие за подобрене кинообслужването на населението и особено в селата.

Трябва обаче да се разбере, че цялата подготовка за изграждането и самото изграждане на киноорганизаторски актив трябва да се извърши преди всичко от колективите на кината и особено от директорите.

Ролята и задачите на киноорганизаторския апарат са огромни. Общественият актив е масовата опора на киното, неговата жива и постоянна връзка със зрителите. Киноорганизаторите трябва да проучват исканията на зрителите за филми, да подпомагат организирането на конференции с тях, да рекламират и пропагандират филмите, да организират масово-политическата работа с филмите (обсъждания, доклади, лекции, беседи, тематични кинопокази, фестивали и др.), да организират колективни посещения и да контролират качеството на прожекцията. Особено важна е ролята на киноорганизаторския актив в селата и най-вече в тези пунктове, които се обслужват от подвижните кина или от полуподвижните, с малък район на действие. На киноорганизаторите в тези села трябва да се съобщава датата на посещенията и те да подготвят най-грижливо прожеждането на прожекцията: да разгласяват добре филма, да подготвят салона, да организират превоза, да подпомагат киномеханика при инсталирането на киноапаратурата и пускането на посетителите в салона. Изграждането на киноорганизаторския актив в селата ще подобри рязко работата на селските и подвижните кина, което ще подпомогне за възпитанието на кооператорите в социалистическо отношение към труда и обществената собственост, ще съдействува за успеха в борбата за по-високи добиви, за укрепване на колективния, социалистическия строй на село.

Задачата за изграждането на киноорганизаторския апарат е най-важната в работата на кината и от нейното бързо и успешно разрешение ще зависи и подобренето на кинообслужването в нашата страна. Създаването на широк обществен актив от киноорганизатори около кината е една от основните предпоставки за разрешаването в съкратени срокове на всички задачи, които стоят пред кината. Колкото по-скоро се привлече и раздвижи общественият актив, толкова по-бързо ще се разшири и обхванат на по-голям брой зрители, ще се подобри кинообслужването и ще се увеличи доходът от киното. През третия национален преглед за най-добро кино задачата за изграждането на киноорганизаторския актив трябва да бъде една от основните задачи.

Колективите и ръководителите на кината трябва да държат най-тесна връзка с киноорганизаторите, към тях да се отнасят по всички въпроси, свързани с кинообслужването на предприятията, учрежденията, организациите, към които те принадлежат, грижливо да им помагат да се учат и растат. Те трябва да ги свикват на съвещание за предварително обсъждане начините на организиране изясняването и посещенията на филма, да им дават рекламен и друг материал за филма, да изучават условията, при които работят и организират зрителите, да поставят във фоайетата портретите на най-добрите от тях. Комитетът за кинематография би трябвало да изработи почетна грамота, с която да награждава най-добрите киноорганизатори. Колкото е важно организационното изграждане и укрепване на мрежата от киноорганизаторите, толкова са от значение и формите на работа с тях.

Комитетът за кинематография със своите органи трябва да подпомогне най-активно изграждането на киноорганизаторския актив, като даде необходимите указания, като ръководи и контролира отблизо изграждането му. Местният печат трябва широко да подеме този въпрос и да даде гласност на материалите по изграждането и работата с обществения актив. Необходимо е също така ония кина и техните ръководители, които имат известен опит в работата с киноорганизаторския апарат, да го споделят в местния печат и особено със списание „Кино“, с което кината по начало трябва да държат жива връзка. Същото трябва да направят и тези кина, които за напред ще натрупат положителен опит в своята работа.

Създаването на широка мрежа от киноорганизатори трябва да се счита като важен обществен въпрос, в разрешението на който трябва да вземат активно участие партийните и обществени организации. Само по пътя на изграждане на широки активи от киноорганизатори ние ще изпълним успешно задачите, които поставя постановлението на Министерския съвет за подобрене кинообслужването на населението, и ще превърнем в дело указанията на Георги Димитров да придвижим още по-успешно филмите в средата на широките народни маси, особено в селата, където те са нужни като хляб и въздух.

КИНОМАТЕРИАЛИТЕ ВЪВ В. „СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО“ ПРЕЗ ПЪРВОТО ТРИМЕСЕЧИЕ НА 1952 ГОДИНА

Вестник „Советское искусство“, орган на Министерството на кинематографията и на Комитета на изкуствата в СССР, е мощна печатна трибуна и на воюващата съветска кинематография.

Своята борба вестникът води, като на първо място дава обширна информация за това, как съветските филми се посрещат от трудещите се в окупирани от империалистичните страни, в колонните и в самите метрополи.

В мрачното ежедневие и безправен живот на поробените народи съветските филми се явяват „лъч на надеждата за по-добро бъдеще“, „факел на демокрацията“ и „съвест на света“. Така наричат съветските филми трудещите се японци в писмата си до списанието на японските прогресивни кинодеици „Съветско кино“. Японският народ, който страда от двойния гнет на капитализма и на наглата американска военна окупация, вижда в съветските филми свой искрен приятел. Той ги обича заради техния борчески оптимизъм, заради тяхното широко познавателно и възпитателно значение и ненадминати художествени качества. Борбата, която японските трудещи се, прогресивните културни и обществени дейци водят за проектиране на съветски филми, от една страна, и за бойкот на холивудската развращаваща кинопродукция, от друга, е една от формите на тежката борба на тоя народ срещу войната и експлоатацията, за защита на жизнените национални интереси („Искусство, несущее правду“, бр. 1).

От окупирания Япония чрез друга своя статия информация в „Советское искусство“ пренася читателя в „гордия Албион“ — Англия. В едно лондонско кино от скамейката се вдига гражданка и с остри думи изказва своето възмущение и гневен протест срещу американския филм, в който се прославя безславно завършилият хитлеристки генерал Ромел. В страната на традиционната „свобода“ тази англичанка заплаща своята антиамериканска постъпка с арест и затвор. И все пак, въпреки невеселата перспектива на арест и затвор, движението срещу холивудския киноразврат се шири сред трудещите си слоеве на английския народ. Потопяването на английските екрани от американски филми означава едновременно идеологическа, финансова и политическа американска агресия срещу мнимия съюзник Англия. Но американската филмова агресия засяга по много по-болезнен начин коренните национални интереси на английския народ. Чрез гангстерските филми Вашингтон възнамерява да превърне английските младежи в покорни войници на американските генерали. Чрез екранното окарикатуряване на редица произведения на английската класическа литература американците се стремят да омаловажат тези скъпи за англичаните национални ценности. А при екранизирането на романа „Айвенхо“ на Валтер Скот ролята на завоевателя се изпълнява от американски артист, робът, окован във вериги, е английски артист. Начинът, по който са разпределени ролята, е явен намек за това, какво мислят надменните янки за английския народ („Простые люди Англии хотят смотреть прогрессивные фильмы“, бр. 2).

Ето тези налудничави робовладелски замашки на американските империалисти жестоко оскърбяват националното достойнство на английския народ. За същата незавидна съдба на други народи в други краища на света — норвежкия народ, аржентинския народ — четем в други статии на „Советское искусство“ („На поводу за океанских хозяев“, бр. 6, „В атмосфере упадка“, бр. 183).

Така външните киноинформации на „Советское искусство“ придобиват съвсем друг смисъл и характер. От факта на отпечатването на тези материали в такъв авторитетен вестник, какъвто е „Советское искусство“, кинодеиците и милеещите

за бъдещето на своя народ хора в страните, жертва на американската идеологическа и всякаква друга агресия, черпят сили, смелост, перспектива в борбата за национално прогресивно кино и култура. Тонът на статиите се променя от суров към повишено бодър за страни, каквато е Индия, където жаждат за съветски филми и обхванала колосални маси от зрители, активно изразяващи своята любов и вяра в правдивото им слово („На кинофестивале в Индии“, бр. 16). С радост „Советское искусство“ пише за кинопродукцията на страните с народна демокрация.

В „Советское искусство“ следи с братска любов на първо място растежа на кинематографията на великия Китай. В статия за китайския документален филм „Отпор на Америка — помощ на Корея“ се разказва за възвущаващия начин, по който корейският народ посреща китайските доброволци, и за вандализма на гаметите на Риджвей, които с джобове, натъпкани със снимки на холивудски звезди, унищожават корейския народ и паметниците на неговата великолепа древна култура („Отпор Америке — помощь Корею“, бр. 17). Друга статия разказва за нов китайски художествен филм „Синът на степите“. Филмът е посветен на дружбата между великия китайски народ и народа на Вътрешна Монголия. Героят на филма, прост монголски пастир, разбира, че погрешно е отъждествявал китайския народ с гоминдановските бандити и влиза в Народната армия, която се бори за освобождението на неговата родина („Сын степей“, бр. 13). Трета статия запознава читателя с китайското списание „Ново кино“. Този далечен събрат на нашето списание също има за задача борбата за реалистично народно изкуство. Задачата си списанието осъществява, като разобличава идеологическата отрова на американските угавно-еротични филми, като обсъжда произведенията на китайската национална кинематография, печата писма от кинозрители, статии за актьорското майсторство, за помощта, която народът и Народната армия оказват на кинематографията при снимките, и като пренася в Китай богатия опит на великата съветска кинематография („Кинематография Китайской Народной Республики“, бр. 14).

Със симпатия и готовност да окаже помощ чрез указания „Советское искусство“ следи проявите на кинематографията на Германската демократична република („Прошлое и настоящее немецкого кино“, бр. 4, „День на студии Дефа“, бр. 6), на Полша, Румъния, Унгария, Чехословакия, България. От по-кратки или по-обширни статии читателят узнава при какъв ентусиазъм от страна на милионите зрители са протичали фестивалите на съветските филми в народнодемократичните страни и с какво внимание от своя страна съветският народ посреща филмите на тези братски страни при техните фестивали в Съветския съюз.

Централно място на страниците на „Советское искусство“ заема разглеждането на произведенията на съветската кинематография и на въпроси от теоретичен характер. Общо взето през тримесечието на вестника се е паднало да разглежда филми, посветени на животворната сталинска дружба между народите и на борбата за мир. Такъв е документалният филм „Монголската народна република“, създаден заедно с московската Централна студия за документални филми и уланбаторската студия „Монголкино“. Филмът показва преобразеното лице на родината на големите революционери Сухе-Батор и маршал Чойбалсан благодарение на дружбата и помощта на могъщата социалистическа държава — Съветския съюз („Великая нерушимая дружба“, бр. 21). За борбата за мир разказва художествено-документалният цветен филм „Ние сме за мира“, също създаден заедно с съветски и германски киноработници и посветен на Всемирния фестивал на младежта и студентите в Берлин („Гимн

дружбе народов“, бр. 20). С чувство на висока патриотична гордост „Советское искусство“ разглежда още редица съветски документални филми, в които е отразен разцветът на съветските републики — слънчевата Грузия, Казахстан, Туркменистан, Таджикистан, Литва, Украйна и Молдавия. Разглежда и чудесния документален филм „Съветски китоловци“. Във филмите за републиките е намерила богато образно въплъщение идеята за единството на строя и националния облик на републиките. Вживяване в материала, ясно съзнание за публицистичната задача на филмите, смели и оригинални разрешения на идеята показват и сценаристи, и режисьори, и оператори, и музикални оформители („Советский Таджикистан“, „Советская Латвия“, бр. 5, и „Новая победа документального кино“, бр. 23). Получават преценка и два художествени игрални филма — „Селският лекар“ и „Пржевальски“. Драматургът Н. Вирта прави оит да разкрие достойнствата на „Селският лекар“ в светлината на това, как е разрешен драматургически сюжетът. Вирта стои на позицията за ново качество драматически конфликт в съветското безкласово общество, който той вижда убедително въплътен в този филм и в който главно вижда сполуката на филма („Произведение большой жизненной правды“, бр. 5). Както е известно, наскоро в „Правда“ чрез редакционна статия осъди теорията за „безконфликтност“ като погрешна и спъваща развитието на съветската драма. За „Пржевальски“ пише статия народният артист на СССР Г. Александров. Авторът развива интересни мисли във връзка с въпроса, какъв трябва да бъде сценарият на филм за хора на науката. Той казва, че изпускането на малозначителни данни от биографичния материал допринася за обогатяване на филма, тъй като оставя свободно място, за да се предаде повече от същината на научните открития, макар това и да води до отклонение от каноните на драматургията („Киноповесть о научном подвиге“, бр. 17).

По-нататък в „Советское искусство“ съведомява читателя как Художественият съвет при Министерството на кинематографията помага на сценаристите за създаване на идейно заострен и художествено пълноценен сценарий („В художественном совете Министерства кинематографии СССР“, бр. 2 и 25). Изключително голямо внимание вестникът отделя на проблема за кадрите на киното. На този проблем посвещава оригинална, съдържателна статия народният артист на СССР Сергей Бондарчук под заглавие „Что мешает творческому росту киноактера“ (бр. 4). На така зададения въпрос Бондарчук отговаря във формата на даване препоръки. Първо Бондарчук се спира на отговорността на режисьора, на отношението му към актьора. Най-добрият подход на режисьора към актьора е този, когато режисьорът не прави проби с актьора, а го взема за дадена роля въз основа на впечатленията си от него, като го е наблюдавал в играни вече сходни роли. Режисьорът също не трябва да гледа на актьора като на актьор на една роля, която да варира в различните филми. Най-после режисьорът не трябва да смята актьора и за гастролер — обратно, режисьорът трябва да се опира на постоянен актьорски колектив. Така работи големият съветски режисьор Сергей Герасимов. Друг също голям съветски режисьор Юли Райзман за всяка постановка търси нови изпълнители. Бондарчук дава предпочитание именно на практиката на Герасимов. Бондарчук спира внимание и на отговорността на актьора. Някои артисти, които вече са спечелили популярност чрез даден образ, водени от желанието да запазят своята популярност сред зрителите, повтарят чертите на тоя образ в следващите роли, тъкмо което е сигурен път за загубване на популярност. Напротив, най-верният път за запазване на популярността е актьорът непрекъснато да търси нов, неповторим характер и образ. Актьорът трябва да се бори за репетиции в подготовителния период, а не пред самото снимане, тъй като филмът се снима на късове, а за артиста е необходимо да се вживява в ролята си като цяло.

Сериозна и принципна статия върху проблема за възпитанието на младите кадри посвещава народният артист на СССР, режисьорът и педагогът С. Герасимов — „Система мастерских“ — в основу подготовки творческих кадров кино“ (бр. 21). Герасимов ратува за ликвидирание на взаимната откъснатост на факултетите и катедрите при Всесоюзния държавен институт за ки.

СИСТЕМАТА НА СТАНИСЛАВСКИ В КИНОТО

(Продължение от кн. 3 и край)

Най-важното условие за реалистичното осъществяване на това „сквозно“ действие е постоянната, внимателна проверка на неговата свързаност, непрекъснатост. Последователността на постъпката трябва да бъде такава, че всеки отделен момент в поведението естествено да възниква от предишното.

За актьора е важно дълбоко да почувствува неизбежността на всяка своя постъпка, напълно обусловена от заобикалящите го обстоятелства. За театралния актьор осъществяването на сквозното действие е нещо по-леко и по-органично, отколкото за киноактьора. По правило театралният спектакъл се изиграва изцяло през репетициите. Освен това, играейки вече в готовия спектакъл, актьорът може да усъвършенствува, т. е. да продължава да търси „сквозната“ непрекъснатост на своя живот в образа, преминаваща през цялата пиеса.

Чисто техническите условия на снимките в кинематографа правят тази възможност почти неосъществима. Репетирането на сценария изцяло подобно на театралната пиеса в повечето случаи е невъзможно. Почти винаги се репетират само отделни сцени. През време на снимките актьорът действа в кратки откъси, които ще се превърнат в цяло само след завършване на цялата работа, в процеса на монтажа, т. е. на слепването на отделно снетите откъси в цяла, непрекъсната лента.

Когато снимачната група тръгва на експедиция, тя трябва да направя всички снимки на сцените, свързани с дадена месност, независимо от това, дали актьорът ще играе началото, края или средата от своята роля.

нематография — ВГИК. Той предлага значителна част от подготовката на студентите да протича в обединено ателие. Тук биха могли да се оформят здрави колективи от режисьор, сценарист, актьор, оператор и пр. Причиняването към колективен труд още в процеса на обучението е толкова по-наложително поради факта, че киноизкуството е най-колективното изкуство. Подготовката върху основата на самостоятелното творчество за колектива е крайно полезна и плодотворна. Тя е крайно полезна на първо място за младия режисьор. Той трябва да израсне не само като работник който мисли за кинообрази, а именно като организатор на жизнения материал, ръководител, който трябва да увеличи, да зарази колектива с едно чувство. Ползата за сценариста от включването му в колектива ще бъде също така немаловажна. Сценаристът ще обогати своята опитност извънредно много, като наблюдава как режисьорът работи с актьора и как актьорът дава на неговия замисъл плът и кръв чрез средствата на актьорската игра. Граматна ще бъде ползата и за оператора, художника, монтажиста, музикалния оформител. Те придобиват навика именно на колективност в работата и получават необходимите познания за работата на другия колега. Така затвърденият колектив може да продължи да работи с успех и след като излезе от ателиетните и ателиетата на ВГИК. Герасимов предлага да бъдат създадени колективни ателиета и при студентите, където завършилите института ще могат да стажуват под наблюдението на педагог-майстор.

В по-обща форма своите разбирания за подобряване на системата за подготовка на младите кадри Герасимов излага малко по-рано — по повод на съвещанието на младите кинематографисти от 4 февруари — в статия „Помниш ли о будущем нашего киноискусства“, бр. 10. Герасимов изисква от младежта дързост, стремеж към

Но едновременно с това дълбока и внимателна работа върху реализацията на „сквозното“ действие, за което така много говореше Станиславски, е необходима за киноактьора в същата степен, както и за театралния актьор. Правилно намереното „сквозно“ действие преди всичко помага да се разкрие идейното съдържание на образа. „Сквозното“ действие трябва да има ясно изразена форма, свои моменти на спадане и подем, водещи към финалната кулминация. То трябва да бъде цялостно и непрекъснато.

Задачата за запазване целостта и непрекъснатостта на жизненото развитие на актьорския образ при кинематографа лежи в значителна степен върху режисьора. Тя изисква, първо, пълноценна работа на въображението, умение винаги да се възпроизвежда бъдещата картина в нейната цялост не като отвлечени положения и задачи, а като живи, зрими и чуващи се сцени; и второ, безупречна образна памет, която позволява да се задържа в живи представи всичко, което актьорът е вече изиграл.

Сам, обладавайки тези способности и развивайки ги, кинорежисьорът ще може да помага на актьора в сложната обстановка на киноснимките, която обстановка заставя актьора да играе разпръснатите откъси от ролята без непосредствено усещане на тяхната естествена последователност.

Помня как, снимайки картината „Майка“ аз съзнателно започнах работата с финалния откъс на картината, който изискваше максимално напрежение на силите на актрисата: майката, откъснала се от тялото на убития си син, издига над главата си червеното знаме и тръгва срещу понеслата се към нея лавина на озверелите казаци.

оригиналност и високо чувство за отговорност, при все че сам той констатира, че днешната съветска младеж притежава такова чувство за отговорност, каквото по-рано е било свойствено на по-възрастните. Авторът издига своята идея за творческите колективи при ВГИК и се спира по-специално на режисьора. Добрият режисьор трябва да притежава литературни и актьорски способности, да има заложби на живописец и да е получил сериозно музикално образование. Във връзка със съвещанието на младите кинематографисти в статията си „Молодым сценаристам — путевку в жизнь“ (бр. 8) А. Жучков, заместник-директор на Сценарната студия, разглежда въпроса за наложителното свързване на младите сценаристи с живота, за тяхното командироване по строителните обекти.

Накрай в „Советское искусство“ дава място за разглеждане и на други творчески въпроси на кино. От такъв характер е статията на Н. Рожков „О реализме в мультипликации“ (бр. 23) по повод на мултипликационния филм „Нощ пред рождество“. Основната мисъл на статията е, че авторите на филма неправилно са уеднаквили задачата на мултипликационния филм със задачата на игралния. Те заставили добри артисти (напр. В. Марешкая) да играят ролите и копирали играта им в мултипликации. В резултат се получил тежък филм, вместо той да бъде лек, забавен, с искряща фантастика. В статията „Цвет в художественной кинематографии“ (бр. 24) Г. Рошал разглежда въпроса за ролята на баграта при пълното разкриване на идеята на филмовото произведение, роля, подобна на ролята на музиката.

Настоящата справка за киноматериалите на в. „Советское искусство“ през първото тримесечие на годината има за задача да привлече вниманието на нашите киноработници, за да ги имат предвид в своята творческа работа.

НИКОЛАЙ СТАЙКОВ

Това е най-високата точка на ролята. И в началото, и в средата на картината се срещаха сцени, които изискваха от актрисата голям вътрешен подем. В сцената на съда, когато майката слуша суровата присъда, изпращаща сина й на каторжна работа, тя се повдига, потресена от силен гняв. След нейното заснето крупно, на цял екран лице пламва надписът: „Къде е правдата?“

Аз разбирах, че този откъс не трябва да се направи равен по силата на своята външна изразност с финалния откъс и аз мисля, че бях прав, когато с волята на режисьор съдържаште степената на възпламеняване на темперамента на актрисата. Аз направих това толкова по-уверено, защото заедно с актрисата имах възможност да видя на екрана откъс от нейната игра във филмала.

Задачата на всеки актьор да запази целостта и целеустремеността на „сквозното“ действие, да му предаде ясни форми, обуславящи най-голяма изразност, трябва, както вече казах, да се свързва със закономерното течение и развитие на цялата пиеса или сценария. Тук решаваща роля играят водещите идеи в пиеса или сценария, идейното съдържание на произведението, което се осъществява.

Станиславски нарича крайния изход, към който се стреми идейното съдържание на пиесата, нейна „свърхзадача“.

Във всяко истинско произведение на изкуството трябва непременно да съществува „свърхзадача“. На нея в пиесата или в сценария трябва да бъдат подчинени при последна сметка всички движения, всички постъпки на действащите лица.

Неспособността на художника да проникне в дълбочината на наблюдаваното от него явление се проявява в недостатъците и уродливостите на тъй наречения натурализъм, който означава изобразяване само на външните страни на живота и създава в резултат колекция от мъртви копия на живите процеси.

Неспособността на художника да обхване жизненото явление в неговата цялост, да го разбере във всичките му живи връзки с огромните, всеобемашки процеси на обществения живот се проявява в тъй наречените формалистически изопачения на действителността.

Светът, изобразяван от формалистите, е едностранен и уродлив, защото субективният „вкус“ на художника-формалист раздува, уродливо превеличава някоя страна от действителността и я прави главна.

Така също, както и безпомощният, лишен от мисъл натурализъм, формалистическите търсения на художниците убиват живота в изкуството, откъсват го от действителността, отвеждат в областта на безплодните блуждения по измисления мъртъв свят, който няма бъдеще.

В изкуството на актьора и режисьора формализмът е особено страшен: той може да даде на сцената и на екрана живи примери на уродливо човешко поведение. Заразителната сила на талантилата актьорска игра, лишена от дълбоко идейно съдържание, може да разложи и осакати съзнанието на зрителя по-силно, отколкото всякакъв друг вид изкуство.

Само реализмът, който се стреми към правдиво отражение на действителността в цялото нейно богатство, е способен да стане изкуство не разрушаващо, а помогащо на творческата създавателна работа на човечеството.

Отразявайки живота в неговата цялост и непрекъснато движение, художникът-реалист не откъсва зрителя от действителността, а обратно, помага по-дълбоко и по-точно да се ориентира в нея, подбужда човешката воля и разум към творческа дейност, не към пасивно съзерцание на измислен свят, а към практическо преустройство на живия и действителен свят.

Именно към такова реалистическо изкуство Станиславски прокарваше път, откривайки реалните закономерности, които лежат в основата на актьорското поведение на сцената.

Учението, което води актьора от практическите търсения на живота върхука на своя личен вътрешен свят с чувствата и постъпките на набеялания образ към ясното разбиране на крайните цели, които трябва да дадат на изпълнявания образ естествено, реалистично, жизнено пълнокръвно развитие, и най-после към общия стремеж на целия ансамбъл от актьори-изпълнители за разрешение на идейното съдържание на пиесата в цялост, характеризира Станиславски като ху-

дожник, изцяло проникнат от духа на реализма.

В своята книга „К. С. Станиславски на репетиция“ В. Топорков привежда забележителните думи на Константин Сергеевич за голямото изкуство:

„Колкото повече аз се занимавам с въпросите на нашето изкуство — каза веднъж Станиславски, — толкова в по-къси формули се изразява моето определение за голямото изкуство. Ако вие ме попитате как го определям, ще ви отговоря: „Това е такова изкуство, в което има *свърхзадача и скъзано действие*. А лошо е изкуството, в което няма свърхзадача и скъзано действие.“

„Това ни говори — отбелязва В. Топорков, — че главното изискване на Станиславски към изкуството беше изискването за идейност на неговото съдържание.“

В съветското изкуство реализмът получи своето най-високо развитие, определено в новото, дълбоко, всеобхватно понятие на социалистическия реализъм. Съветското изкуство съзнателно поставя като своя цел всекидневната активна помощ в конкретната работа за развитието на социалистическия обществен строй по пътя към комунизма.

Всеки от нас знае най-точно от личния си опит, че безидейността, субективната вкусовщина, формалистическите усуквания, откъсването от живота на народа и от творческата общонародна дейност означават смърт за изкуството и гибел за таланта на художника.

Това, което Станиславски условно нарича с отвлечения термин „свърхзадача“, стана за нас напълно конкретна част от практическата обществена работа.

Работейки над първия вариант на „Адмирал Нахимов“, аз претърпях неуспех, защото разбрах невярно, а следователно и невярно разреших „свърхзадачата“ на картината.

Отнасяйки се повърхностно към главната цел — да се покаже на народа Нахимов като велик водач на флота, определил за дълги години напред развитието на руския военен флот, аз се увлякох в измисляне на фактически несъществуващи моменти в неговия частен живот само защото исках да направя картината външно интересна.

Преработката на първия вариант на картината не можеше да се сведе до частични, малки поправки. Наложих се решителен поврат в насоката на филмовото действие като цяло. Ние не само изхвърляхме излишните, но и снимахме съвършено нови сцени, които кардинално промениха образа на Нахимов, и съумяхме в края на краищата правилно да поставим и да разрешим „свърхзадачата“.

Идеята на картината трябва да бъде движещата сила във всяка сцена, да живее във всеки детайл. Това може да се постигне само тогава, когато всяка роля и цялата картина се схващат от режисьора и актьорите като цялостно, непрекъснато движение, в което няма разрыв нито между чувството и жеста на всеки актьор, нито между жеста и речта, нито между текста и вложената в него мисъл, която се превръща във физическо действие, нито между физическото действие и неговата пряка цел, неговия физически обект, нито между тази частна цел и общата главна цел, към която е насочено действието в неговата цялост.

В работата над спектакъла или кинокартината може да има два случая: или режисьорът и актьорът откриват скритата, но действително съществуваща в сцената жизнена правда, или те внасят неизбежната и необходима за плодотворна работа поправка, подсказана им от тяхното чувство за правда, създадено у тях от практическия опит в реалистичната игра. И в единия, и в другия случай е необходим ясен и отчетлив метод в работата.

Именно този метод беше открит от Станиславски в областта на театралното изкуство.

В киноизкуството методът на Станиславски получи нови огромни възможности за своето плодотворно развитие.

Великият художник-реалист, изследовател и педагог Станиславски постави началото на верния път, по който благородните реалистически тенденции на руското изкуство се превръщат в жива практика на изкуството на социалистическия реализъм.

(К р а й)

Югославските и гръцките екрани под обща команда

От края на януари тази година гръцките кинотеатри започнаха редовно да прожектират югославски кинопреглед, а по екраните в Югославия за редовно място кинохрониката на гръцките монархофашисти. В тази „културна обмяна“ между палачите на народите от двете съседни страни няма всъщност нищо странно: от двете страни на гръцко-югославската граница еднакво беснува фашистката клика, която с всички средства на фашистката пропаганда се мъчи да замаскира своите издевателства над народа. Кинохрониката на Тито—Ранкович и кинохрониката на гръцките монархофашисти имат в това отношение еднакви задачи и е естествено да си подадат ръце в общия заговор срещу народите от двете страни. А има и нещо по-важно: над белградското и атинското продажни правителства стои един и същ господар, който им поставя еднакви задачи. Монархофашистка Гърция и Югославия на Тито—Ранкович по сметките на империалистите от Уол стрийт трябва да бъдат трамплин за нападение срещу лагера на мира и демокрацията, срещу Съветския съюз и народнодемократичните страни. А империалистите знаят: едно са желанията, друго са възможностите. Защото Гърция и Югославия са не само географски понятия. В тях живеят милиони трудещи се, интересите на които са в коренно противоречие с интересите и сметките на империалистите и техните лакеи — титовци, ранковичевци, пластрасовци, венизеловци. На тях милиони трудещи се трябва системно и упорито да се хвърля прах в очите, трябва да се положат всички усилия, за да бъдат заставени те да мислят така, както е угодно на империалистите. В каняния поток от клеветни и хули срещу Съветския съюз и народнодемократичните страни югославските и гръцките екрани вярват ръка за ръка. Това искат от тях империалистическите им господари.

Какво по-естествено тогава от тази „културна обмяна“ на титовската и гръцката монархофашистка кинохроника? Та нали политическите и стопански събития и от двете страни на гръцко-югославската граница са почти еднакви? Не всичко от тях събитията ще влезе, разбира се, в кинохрониката. Не ще покаже нито гръцката монархофашистка, нито титовишката кинохроника истинското положение на трудещите се народ от двете страни. Не ще покаже как еднакво в Атина и Белград по заповед на американските империалисти се избиват най-добрите народни синове. Не ще покаже зловещите стени на затвора „Аверов“ в Атина и концлагерите на Макронисо, нито мрачния затвор „Главича“ и лагера на смъртта Голи Оток, където оковани във вериги, гинат най-храбрите синове на гръцкия и югославските народи.

Но вместо тия „неудобни“ за показ картини на гръцките и югославските екрани сигурно намират широко място еднородни събития от друг вид. Така титовската кинохроника може да получи от атинските си събратя кадри за посещения на пратеника на Чърчил — лорд Халифакс, генералите Робертсън и Пауер, срещу което да им изпрати кадри за тържественото посрещане, точно в същото време, на сина на Чърчил от председателя Тито. Днес гръцките документалисти ще изпратят на титовци филм за гръцко-турските военни преговори в Атина, срещу което утре титовските кинолетописци могат да им изпратят кадрите за оповестената от Беблер предстояща конференция за съгласуване военните планове на Гърция, Турция и Югославия.

А ако биха поискали да документират на филмова лента всичките си гадости и провокации срещу лагера на мира и демокрацията и специално провокациите си срещу нашата Народна република, кинохрониките на титовишките и гръцките монархофашисти наистина само от това биха натрупали огромен материал за „културна обмяна“.

Може би снимките на гръцките и югославски самолети, които провокират нашите граници, не ще излязат на екраните и ще останат само в архива на титовските, гръцките, американските и английските разузнавателни служби. Сигурно стрелбата по българските граници не е документирана от гръцките монархофашистки и от титовишките кинохроникори. Но тоя низ от постоянни провокации не може да бъде скрит от народите — включително и от народите на Гърция и Югославия.

Нека по гръцките и югославските екрани се развива зловонният кинобоклук, производството на монархофашистките и титовишките хроникори — народите на двете страни не ще се оставят да бъдат отровени от „домашното производство“, както не се оставят да бъдат отровени и от напълно завладелия гръцките и югославските екрани холивудски боклук.

Расте с всеки изминат ден гневът на народите в Югославия и Гърция. И тоя гняв титовци и гръцките монархофашисти не ще заглушат по никакъв начин, него те не ще удавят в кръвта на разстреляните патриоти. И всеки изминат ден приближава народите от двете страни към времето, когато те ще съумеят да разкъсат веригите на империалистическата робия, да се отърсят от домораслите фашистки сатрапи и да подадат ръце на всички свободни народи за истинска дружба и културна обмяна.

Френските киноработници против войната в Корея

Френското правителство — послушно на своите американски господари — е взело напоследък решение за изготвянето на пропаганден филм върху войната в Корея. В желанието си да популяризира тази разбойническа и отrenchена от всички честни хора война френското правителство е развилорило тайните фондове на министерството на отбраната и с шепар ръка предлага баснословни хонорари на френските киноработници. Напротив обаче те търси измежду тях хора, които биха се съгласили да поставят своето изкуство, своя талант в услуга на мръсните завоевателски цели на американския империализъм. Единодушно френските киноработници — режисьори и оператори — категорично отказват да вземат участие в създаването на такъв филм. Бойкотирайки правителственото решение, френските киноработници се борят с високо патриотично съзнание на честни творци срещу подготовката от империалистите нова световна война. Ярък израз на борбата, която френските киноработници волят в защита на мира, се явява отвореното писмо на видния прогресивен френски кинорежисьор Луи Дакен, което предаваме с малки съкращения по-долу и в което той отправя последен апел към ония свои другари, които биха се разколебали и биха продали своята съвест:

„Преди да узнаем, че възнамерявате да подпишете договор за участие в създаването на филм за „войната в Корея“, бих желал споделя с вас някои мисли, които възникнаха у мен, когато узнах, че предстои изготвянето на подобен филм.“

Нека разгледаме един по един въпросите, които вие е трябвало да си зададете, когато сте обмисляли изключителните перспективи, разкривани от направеното ви предложение.

Мисля, че първият от тези въпроси е бил следният: „След като зная, че други оператори са били поканени преди мене и че всички те са отказали, защото не са поискали да участвуват в един такъв филм, как да постъпя аз? Независимо от това, дали ще застана върху базата на солидарността и друтарството или не ще се съглася с тяхната позиция, не би ли следвало да откажа и аз?“

Както толкова много ваши другари вие сигурно сте безработен от много месеци насам, имате жена, може би и деца, а е тъй неприятно да се събуждаш всяка сутрин и да се питаш какво да предприемеш, за да нахраниш това малко семейство...? Тогава? Добре, но не мислите ли, че и тези, които са отказали, също така трябва да разрешават всекидневните същия този въпрос? И независимо от това те са отказали. Аз бих добавил — нещо, което вие може би не знаете, че възнаграждението, което ви се предлага, надвишава неколкострутно сумите, предложени първоначално на вашите другари. Обяснението за това изключително високо възнаграждение, което днес тъй примамливо блести пред вашите очи, е в действителност техният отказ... Мислите ли впрочем, че думата „възнаграждение“ е уместна в този случай?

Наистина в момента, когато френското кино се намира в най-голяма криза, когато правителството се дезинтересе-

сира напълно от нейния изход, в момента, когато различните министерства съкращават все повече кредитите за културни документални филми, в този момент няма ли човек право да се удиви от обстоятелството, че министерството на отбраната отпуща от тайните си фондове една такава голяма сума, възлизаща на 15 милиона франка?

Аз също искам да засеня и един друг, много важен въпрос, който вие положително също сте си задали. „Защо моите другари отказваха? Дали не ги възбяха далечното разстояние и многобройните опасности, с които е свързано изготвянето на този филм?“ Не, вие знаете, че това не е така. Нашите оператори притежават повече или по-малко способности, повече или по-малко талант, но всички те имат едно общо качество — *кураж*.

Няма други обяснения за отказа на вашите другари освен това, че те осъждат войната в Корея. Мнозина от тях имат безсъмнено различни схващания за произхода и целите на тази война, но *всички те са против нея*, защото те могат да се съгласят с обстоятелството, че някои правителства изпращат войски на хиляди километри, за да се бият в една чужда страна срещу неините жители, защото се възмущават от жестокостите, извършени през време на войната в Корея, защото знаят, че *ако конфликтът не завърши незабавно*, той може да преразте в една *трета световна война*, която ще посее навсякъде, но преди всичко във Франция, *смърт, терор и отчаяние*.

Те отказваха, най-после, по същия начин, както преди една година петнадесет техни другари отказваха да сътрудничат в един американски филм, който имаше за цел да реабилитира Ромел.

Разбирате ли, че каквито и да са вашите съображения и аргументи, вашата постъпка ще се изтъква изключително като одобрение на тази война и като одобрение на *войната въобще*?

Ние не се познаваме: сигурно ние имаме различни политически, философски и естетически схващания, но ние упражняваме една и съща професия, една хубава професия, и ние всички разделяме по равно отговорността, която тежи върху нас, режисьори и оператори, защото всеки метър, заснет от нас, ще бъде виден от милиони зрители в целия свят.

Възможно е да не съм ви убедил, но преди да поставите вашия подпис под договора, аз ви заклевам да обмислите всичко за последен път и да не забравяте, че всички военни филми, създадени до днес от френски киноработници, са били *против войната*; аз ви заклевам да прочетете доклада на Междупаролята женска комисија за разследване зверствата в Корея; аз ви заклевам да видите някои хроникално-документални снимки за войната в Корея, които разкриват такива ужаси, че никоя фирма не посмя да ги помести в своите прегледи.“

ЛУИ ДАКЕН

(Из сп. „Л'Еcran франсе“, фр. 341—1952 г.)

Нашият дивен

СЕРГЕЙ ДМИТРИЕВИЧ ВАСИЛЕВ В БЪЛГАРИЯ

По покана на Комитета за кинематография в нашата страна пристигна бележитият съветски сценарист и режисьор Сергей Дмитриевич Василев, роден артист на СССР и два пъти лауреат на Сталинска награда.

Сергей Дмитриевич Василев е роден в 1900 година. Възпитан в революционен дух, той взема активно участие в гражданската война. През 1922 година напуска Червената армия, а от 1924 година се включва на работа в кинематографията като режисьор по монтажа.

В съветската кинематография Сергей Д. Василев се проявява като майстор сценарист и режисьор. Заедно с едноименника си Георги Николаевич Василев, под псевдонима Братя Василеви, те създадоха сценария и реализираха филма „Чапаев“.

Плод на колективната режисьорска работа на Сергей Д. Василев и Георги Н. Василев са филмите: „Подвиг в ледовете“, (1928 г.), „Спещищата красавица“ (1930 г.), „Невероятно, но факт“ (1931 г.), „Лично дело“ (1932 г.), „Волочаевски дин“ (1937 г.), „Отбраната на Царицин“ и „Похотът на Ворошилов“ (1941 г.), „Фронт“ (1943 г.) и др.

За сценарната работа и режисурата на филмите „Чапаев“ и „Отбраната на Царицин“ Сергей Д. Василев и Георги Н. Василев са удостоени със Сталинска награда.

Сергей Василев е носител на ордена „Ленин“ и ордените „Трудово червено знаме“ и „Червена звезда“.

През своя многогодишен престой в нашата страна нар. артист на СССР Сергей Дмитриевич Василев ще ползват много външното на съветския опит у нас, за да се ускори развитието на нашата кинематография по пътя на социалистическия реализъм. Едновременно с това бележитият режисьор ще заснеме филма „Героите на Шинка“ по сценария на съветския писател Аркади Первенцев, посветен на братската дружба между руси и българи през годините на Руско-турската освободителна война.

МЕЖДУНАРОДНИЯ КИНО- ФЕСТИВАЛ В ИНДИЯ

През месец март т. г. завърши Международния филмов фестивал в Индия. В него взеха участие кинематографите на повече от 20 страни: СССР, Китай, Унгария, Чехословакия, Румъния, САЩ, Англия, Франция, Италия, Япония, Канада, Египет, Австралия, Белгия и др. В течение на повече от пет седмици по екраните на четири от най-големите градове на Индия — Бомбай, Мадрас, Делхи и Калкута, се проектираха десетки филми, отразяващи живота на два диаметрално противоположни свята — единия, победно устремен към щастливото бъдеще на човечеството, другия — човечеството наистина, развален от пороци, умираш. И не е трудно да се разбере, че неподкупните тълпущи се отблъскват от безплатната прогресивна по достояние киноизкуството на прогресивния свят и му отдадоха всичките си симпатии, внимание и възторг. Международният филмов фестивал в Индия се превърна в истинско тържество на великото съветско социалистическо-реалистично киноизкуство, в тържество за киноизкуството на братските страни с народна демокрация.

Разбира се, победата на прогресивния филм на кинофестивала в Индия не се роди безпрепятствено. Американско-английските филмови мощности, очаквайки поражение на провала си от IV Международен филмов фестивал във Франция през 1951 г., се опитаха с долни средства да попречат на участието на някои страни във фестивала с оглед да подценят неговото международно значение. Те сполучиха да отнемат правото на Индия да присъжда качеството на проектираните филми, като отмениха всякакви премии за най-добрите от тях. Но нима липсата на премии можеше да скрие например достойнствата на величествените произведения на съветската кинематография „Падането на Берлин“? Първият показ на филма „Падането на Берлин“ — пише водачът на съветската филмова делегация Н. Семьонов — се превърна в демонстрация на дружбата и любовта на индийския народ към Съветския съюз. Зрителите посрещаха появата на екрана на др. Сталин с бурни аплодисменти и приветствия възгласи, а след съвършаването на проекцията зрителите оставаха в салона и устройваха продължителни овации в чест на съветския народ и др. Сталин. В дните, през които се проектираше филмът, пред кинотеатрите стояха хиляди хора, немогли да влязат в препълнените зали, като очакваха края на кинопоказа, за да чуят разказите на зрителите за филма.

С голяма радост бяха посрещнати и другите игрални и документални филми на съветската кинематография: „Донецките

миньори“, „Кавалерът на Златната звезда“, „Освобождението на Китай“, „Мусоргски“, „В мирни дни“, „Щедро ято“, „Големият концерт“, 1 май 1951 година“, „Съветски Таджикистан“, „Артек“, „Съветски Узбекистан“, „Цветуща Украйна“, „Съветски Азербайджан“, „На широката арена“ и др.

Високоиндентните, наситени с жизнен оптимизъм и страстно призоваващи към мир и дружба между народите съветски филми бяха гледани през фестивалните дни от повече от сто хиляди зрители. През цялото това време делегацията на съветските киноработници беше окръжена с вниманието и любовта на трудещите се от Индия. Стотиски хиляди обикновени хора жадно поглъщаха разказите на съветските делегати за своята велика страна, за страната на строящата се комунизъм, за родината на Ленин и Сталин и засвидетелстваха своята братска любов към народите на СССР в редица възнуващи прояви. На митинга в Мадрас се стекоха повече от 100 000 души.

Заслужен успех спечелиха и филмите на Китайската народна република („Белокосата девойка“ и „Великото единство на китайските народи“), които извикаха възторг на индийските зрители от великия, свободен, 500-милионен съсел.

С голям интерес се посрещнаха от кинозрителите и кинокартините на народнодемократичните страни, отразяващи пътя на тяхното мирно, социалистическо развитие. Капиталистическят беше представен на фестивала най-широко от филмовите продукции на САЩ, Франция и Италия. Трите кинокартини, с които се представят Англия, „преминаха незабележимо и безследно по екраните на фестивала, не оставяйки и най-малка следа в съзнанието на зрителите“ (Б. Чирков, „На международном кинофестивале в Индия“, в. Советское искусство, бр. 26, 1952 г.).

Холандската кинопродукция и този път гастролира с редица добротворни филми-фантази на истинското изкуство, които извикаха сред зрителите в полупразните кинозали познатите тръпки на кошмарен ужас и отвращение. Както обикновено и този път американците се опитаха да лансират от киноекраните отвратителните тенденции на своето човечествонаистинческо псевдоизкуство, отразени в такива кинокартини, като например „Великоленитият янки“, „Американец в Париж“, „Човекът от планетата X“, които филмови шамири, приготвени в изкоробитата холандска кухня, обикновено започват с вик на ужас и завършват с изстрел. Показаните през време на фестивала американски филм „Кръв“ обаче видимо излиза от шаблона, като от „доказания“ вече проблем за правото на американския свръчовек да убива ближните си преминава на проблема за убийството, за самото убийство, на различните форми за убийство като източници за нови остри усещания. Ето как народният артист Борис Чирков предава сюжета на този чудовиден филм: „Двама студенти удушават своя другар, за да изпитат нов вид впечатление. Група на убийства скриват в сандък и устройват в стаята весела вечеринка, на която поканват невестата на убийца и неговия баща. Дори търпеливите индийски зрители — казва Б. Чирков — не можаха да понесат подобно зрелище.“

Неокачествата политическа мръсотия, която прозира зад филми от подобен род, не се нуждае от широко доказване: обществено мнение на империалистическия запад трябва да се обработи за безплатно приемане на новата и последна фаза на империалистическата лудост — употребата на бактериологическото оръжие. Филмите трябва да приспят будните сили на обществения протест, преди кървявият президент, принуден от фактите, да признае бактериологичния поход над Китай и Корея.

Представените на фестивала френски кинокартини („Синята брада“, „Сватба в пясъците“, „Чудна любов“, „Празничен ден“) бяха образец на пошлост и безсъдържателност. Пред измъчените очи на зрителите и този път премина безкраен низ от лигави и развратни любовни сцени, които могат само да свидетелствуват за поруганото и опорочено чувство на истинската любов в безсъдържето, паднало до най-ниското стъпало на живота буржоазно общество.

Радостно впечатление направиха филмите на италианската прогресивна кинематография („Рим — открит град“, „Кради на велосипеди“, „Пътят на надеждата“, „Няма мир под маслините“, „Чудото в Милано“) и на японската прогресивна кинематография (Юрисфору), в които проличаха здравите реалистични възгледи на техните кинотворци, които отстояват интересите на своя народ възпреки терора на своите продадени на американските правителства. Същото трябва да се каже и за показаните на фестивала индийски документални филми, както и за египетския игрален филм „Момчето от Нил“.

Международният филмов фестивал в Индия представлява не само забележителна победа на великото, пропито от безсмърт-

ните идеи на Ленин и Сталин прогресивно изкуство над зловонното „изкуство“ на загнилия капиталистически свят. Отражавайки реалистично живота на своите свободни народи, филмите на Съветския съюз и народнодемократичните страни убедително разкриха и доказаха и преуместността на социалистическата обществена система, нейните светли перспективи, нейната неминуема победа. Победата на прогресивния филм на кинофестивала в Индия е нова крупна победа за делото на световния мир.

ПОДГОТОВКА НА СРЕДНИ КИНО- ТЕХНИЧЕСКИ КАДРИ

Постоянно нарастващите културни търсения на нашия народ поставят и пред нашата млада възходяща кинематография за далата за непрекъснато повишаване качеството и количеството на българското кинопроизводство. Тази отговорна задача ни мога да се осъществи само при наличието на модерна и достатъчна кинотехническа база за многобройните производствени зена на кинематографията, както и на здрави кинотехнически кадри, владеещи до съвършенство новата техника. Но докато в Постановлението си от 31. I. 1952 година — „Относно състоянието и задачите на българската кинематография“ — Министерският съвет констатира, че „Нашата родна българска кинематография благодарение на братската помощ на Съветския съюз преодолява стадала на изостанало занаятчийско кинопроизводство, с примитивна техника и крайно ограничен капацитет...“, че „разшири своята техническа база“ (т. 1), то посочва като една от основните слабости тази, че „Главната дирекция изостана с подготовката на кадри от бързия растеж на кинематографията — тя не положи достатъчно грижи за подготовката на средни кадри...“

При такава постановка на нещата съвсем навременно и на място се явява Постановлението № 319 от 11 април 1952 година на Министерския съвет, в което с пределна яснота са избелязани мерките за реконструиране работата по подготовката на неоподготвените кадри от средни кинотехници за растящите нужди на нашата кинематография. Тези мерки са изразени преди всичко в закриването на досегашното Полувисше училище за кинематография и фототехника при КНИК и създаване на специален отдел за подготовка на средни кинотехнически кадри при Института за филма механика и оптика при Министерството на народната просвета. Съгласно Постановлението всички служби, предвидени в бюджета на КНИК за полувисшото училище за кинематография и фототехника за 1952 година, за разходи по издръжката на преподавателския и административен кадър, кредитите за вещевни и други разходи и целият досегашен инвентар на полувисшото училище се прехвърлят на държавния институт за филма механика и оптика за обзавеждане и поддържане на новооткрития се отдел. Постановлението урежда и въпроса за завършилите курсисти по теоретическата част в трите отдела на Полувисшото училище за кинематография и фототехника, които независимо от реконструкцията ще довършат производствена си практика и ще положат държавния си изпит по съществуващия досега ред. Започналите обучението си курсисти в открития през миналата година отдел за художествена и приложна фотография към Полувисшото училище ще довършат обучението си по същия ред при Института за филма механика и оптика. По този начин със създаването на новия отдел при Държавния институт за филма механика и оптика работата по подготовката на средни кинотехнически кадри се целеустремява в определени, в конкретни рамки, отговарящи най-право на конкретните изисквания на новата кинотехническа база в нашата кинематография, от чието бързо и качествено овладяване зависи до огромна степен качеството и количеството на младото ни кинопроизводство.

„ПРОТИВ АМЕРИКАН- СКАТА АГРЕСИЯ — В ПОМОЩ НА КОРЕЯ!“

В 265 театъра на четиридесет и четири града на Китайската народна република се проектира новият документален филм — „Против американската агресия — в помощ на Корея!“ Това е документ за изключителната храброст на корейските и китайски бойци и невиджаните зверства на дивните американски нашественици.

Когато през есента на 1950 година китайските доброволци преминаха реката Ялу, за да подпомогнат корейския народ, заедно с тях на корейска земя дойдоха и дванадесет китайски киноработници. Те взеха участие в битките с врага, а когато беше необходимо, сами грабяха оръжието. В битката при реката Татунг трима оператори плениха трима американци. При снимането на филма загина младият оператор Янг Ше-чунг. След едногодишна сн-



Корейският народ грабва оръжието, за да защити своята родина от варварите-империалисти. (Из филма „Против американската агресия, в помощ на Корея!“)

мачна работа на фронта групата донесе в Китай заснетия материал — най-доброто постижение на китайската документална кинематография след съветско-китайската продукция „Победата на китайския народ!“ Филмът е заснет от група оператори, водени от лауреата на Сталинска награда Шу Шао-пинг. Редактор на филма е другарката Уанг-ченг, музиката е работа на композитора Хо Ши-те, а текстът е написан от поета Ай-чинг. Филмът „Против американската агресия — в помощ на Корея!“ сочи как народ, който се е посветил на великата кауза на мира и свободата, може да победи и най-голямата империалистическа сила!

В мир живеят корейският народ. „... На екрана се появяват снимки от заловен американски кинореглед. Ето — подпалвачът Джон Фостър Далес над картата на 38 паралел. Четири дни по-късно започна настъпването от американците нахлуване срещу Северна Корея. Корейските градове са бомбардирани безогледно. Корейският народ грабва оръжието, за да защити своята родина. Американският хищник напада по въздуха и Китай. „Сегга ние трябва да защитим родината“ — казва една китайска майка. Стотиски малки патриоти напускат фабрики, поля и университети и отиват доброволци на фронта. Те носят със себе си повелата на 475-милионния народ да смажат агресора! Доброволческите части минават в Корея. Ние сме заедно с бойците в битката при Юншан, на операцията при Чосенското водоохранилище, при освобождаването на Пхеня. Ето и ръководителите на тези победи — вождя на корейския народ Ким-Ир-Сен и главнокомандуващите частите на китайските народни доброволци Пенг Те-хуей.

Във войната срещу агресора участвуват целият народ. Майка — бебе — на гърба си работи по възстановяването на шосе, селяни и работници работят за фронта. Ласти от Чинхайг волат керван с подаръци от будисти за закупуване на самолет. И в далечния Синкианг отдават подаръци за фронта. Вагоны с подаръци минават за Корея от братските демократични страни. Боевете продължават. Скак самота природа е с доброволците. Замаскирани, те нападат вражеска бронирана колона и я превръщат в маса от разбито и изгоряло железо. Нахалните нашественици са пленени! С дълбок оптимизъм и революционна героика е пропит целият филм. Той отразява духа на народа, който не се съмнява в правотата на своето дело и в крайната победа.

(Сърп. превод от сл. „Нов Китай“)

ТЕКСТИЛНИ РАБОТНИЦИ В САМОКОВ ОБСЪЖДАТ ФИЛМА „ДАНКА“

Новият български игрален филм „Данка“ предизвиква небивал интерес сред трудещите се от нашата страна. В много градове и села се състояха публични обсъждания на филма, на които трудещите се единнодушно и радостно го изтъкват като истинско въздушно социалистическо-реалистично произведение на нашата кинематография. Много от изказалите се на обсъжданията другари утвърдиха реалистичните позиции, на които са стояли авторите на филма при отразяване на мрачната капиталистическа действителност.

На обсъждането, станало при участието на целия работнически колектив в текстилната фабрика „Самковска комуна“ в Самоков, тъкачката Гинка Ангелова Стоилова, която преди 9 септември 1944 година е работила във фабрика „Текстил“ — Варна, е направила следните изказвания:

„Аз също бях подписала договор и работих цели две години. Едва две години след като драгоманният ни взе от село и ни заведе във фабриката, когато си тървахме, прекривах обратна прага на тазурта, каквато представяваше фабриката на Асен Николов, която е послужила за сюжет на филма. В продължение на цели две години нас не ни пунаха да излезем вън от фабриката, за да разгледаме града. Морето гледахме през зидовете на фабриката-затвор. Писмата минаваха през най-строга цензура. Режимът беше напълно затворнически.“

ЦЕНА 2 ЛЕВА