

КИНО



ГОДИНА СЕДМА * СОФИЯ, 30 ЮНИ 1952 * КН. 6

СЪДЪРЖАНИЕ

Под знамето на Димитров — в служба на Партията и народа	1
Още по-стремително и смело напред!	1
Христо Мазаджиев. Повече грижи за най-малките кинозрители	2
Арманд Барух. За конфликта в драматургията	3
Веселин Ханчев. За кинокомедията	4
А. Соловьев. Език и характер	5
Веселина Геновска. Ние бдим над нашите деца	6
Сценарният производствено-тематичен план на Комитета за кинематография	7
Павел Вежинов. Филм за мира и дружбата	8
А. Красимиров. Германският народ в защита на мира (Повод филма „Осъденото село“)	9
Кинохудожникът в игралния филм, съкратен доклад от А. Жарьонов	10
Георги Стоянов—Бигор. Към преодоляване на занаятчийството в нашия научно-популярен филм	11
Пред Третия национален преглед за най-добро кино	14
В. Ждан. За някои въпроси на драматургията на научно-популярния филм (Продължение от кн. 5 и край)	15
Катя Георгиева. Полската кинематография в разцвет	16
Стойне Кръстев. Титовци американизират югославската култура и просвета	17

На първата страница на корицата: кадър из филма „Ние сме за мира“ — съветската делегация влиза в стадиона „Валтер Улбрихт“.

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

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

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

Дадено за печат на 23. VI. 1952 година. Формат 70/100/8. Печатни коли: 2
 Авторски коли: 8-90. Тираж: 3000. Поръчка № 805/101
 Държ. книгопеч. предприятие „Д. Стефанов“, А. Кънчев 1, София, 731—1952



Под знамето на Димитров — в служба на Партията и народа

На 18 юни се навършиха 70 години от рождението на Георги Димитров — любимият вожд и учител на нашия народ, верния ученик и съратник на великия Сталин, бележития трибун на международното работническо движение, пламенния революционер и борец за пълната победа на великото дело на мира, демокрацията и социализма у нас и в целия свят.

Георги Димитров бе марксист-революционер, който работи, бори се и расна заедно със своята любима Партия, която стана негова плът и кръв, а борбата против фашизма, реакцията и войната, борбата за комунизъм — смисъл на неговия живот.

Никога българският народ няма да забрави и прежали легендарния герой от Лайпциг, генералния секретар на Коминтерна и на БКП, основоположника на Отечествения фронт, мъдрия кормчия на държавния кораб, създателя на Димитровската конституция, идеолога на българо-съветската дружба, най-големия приятел на работниците, селяните и народната интелигенция!

За българските киноработници Георги Димитров бе най-голям покровител, вдъхновител и ръководител. Под неговите непосредствени грижи и при неговата постоянна и щедра подкрепа нашата кинематография се освободи веднъж завинаги от частния капитал и направи първите си здрави и сигурни стъпки по пътя на своето социалистическо развитие. Бошевикът-ленинец Георги Димитров определи киното като „могъщо средство за възпитанието на нашия народ и за издигането на неговото културно и политическо ниво“ и не пожали сили за създаването и развитието на наше национално по форма и социалистическо по съдържание киноизкуство.

И ако днес нашият кинематограф се радва на творчески успехи, ако днес ние разполагаме с достатъчно творчески сили, за да пристъпим към разрешаването на високоотговорната задача, възложена ни от Партията и Правителството — създаването на документален филм за великия Димитров, ако кинематографията заслужи високата оценка, дадена ѝ от др. Вълко Червенков в неговия исторически доклад пред III конгрес на Отечествения фронт, то всичко това се дължи главно и единствено на върната отправна точка, на която кинематографията бе поставена в началото на своето развитие от нашия учител и вожд Георги Димитров.

Във възход е днес нашата родина. Широки и светли са хоризонтите на нашето социалистическо бъдеще. С кралимарковски стъпки върви нашата родина напред, изпълнявайки под мъдрото ръководство на Димитровския ЦК и любимия Вълко Червенков, верен продължител на Димитровското дело, историческите завети на безсмъртния Георги Димитров за ужас на нашите врагове и за радост на нашия честен, трудолюбив народ и целия демократически лагер.

И българските киноработници дават свет обет, че под гордото знаме на Димитров с всички сили ще укрепват вечната и нерушима българо-съветска дружба, че винаги ще бъдат в челните редици на единния фронт на „мира, демокрацията и социализма против фашизма, войната и реакцията, че със своето изкуство ще служат вярно и докрай на народа и Българската комунистическа партия — партията на Георги Димитров!

ОЩЕ ПО-СТРЕМИТЕЛНО И СМЕЛО НАПРЕД!

Разкъсал веригите на капиталистическата експлоатация и империалистическата робия, опрял гръб до старшия съратник — могъщия Съветски съюз, поел своите съдбини в собствените си ръце, нашият народ уверено и все по-пълно разгръща силите и възможностите си, из ден в ден бележи нови постижения. Захвърлени са на бунището и никога вече не ще се въздигнат кърлежите-кръвосмукачи, които пиеха силата и сковаха крилето на трудовия народ, всячески се мъчеха да насаждат у него чувството на малоценност и робско преклонение пред капиталистическия Запад. Свободен и горд, народът на Ботев и Левски, народът на Благоев и Димитров е разперил криле в стремителен полет към своето щастливо бъдеще — към социализма и комунизма. И всяка победа в тоя полет към бъдещето е извор на заслужена национална гордост, извор на здрав патриотизъм, извор на вдъхновение за нови победи. У трудещите се укрепва самочувствието на творци и истински господари на всички блага, които техният труд създава.

Затова със затаен дъх цял народ слушаше вдъхновените слова на другаря Вълко Червенков пред Третия конгрес на Отечествения фронт, затова с огромно вълдушевание цял народ посрещна правдивата вълнуваща картина за постиженията на родината, поела пътя към социализма.

Още в първите години след историческия Девети септември великият народен вожд Георги Димитров постави пред родината ясната задача — за 10—15 години да постигнем това, за което при други условия би било необходимо цяло столетие. И нашият трудов народ, милионите трудещи се от града и селото, обединени в несъкрусимия боеви съюз — Отечествения фронт, начело с работническата класа и под ръководството на нейния организиран преден отряд — Българската комунистическа партия, уверено пое посочения от Димитров път.

Съскаха като настъпни змии представителите на тогава още несломната буржоазно-капиталистическа класа у нас. Опитваха се да се надсмиват на смелите планове, които Димитров и Димитровската партия чертаеха. Злокобно вещаха провал за стремежите и възжеланията на трудовия народ империалистическите вълци от Вашингтон и Лондон. Геметовци, лулчевци, петковци и компания се заеха да изпълняват техните сатанински нареждания, опитаха се с всички средства да спрат колелото на нашата нова история.

Но нито заплахите и вълчий вой на империалистите, нито граченето на техните отявлени оръдия, нито вредителствата на дълбоко замаскираните злодеи от рода на трайчостовци можаха да отклонят трудовия народ от великата цел.

През немалко трудности и препятствия премина родината в годините след паметния Девети септември, но от верния, от единствено спасителния за всички трудещи се Димитровски път не се отклони. Затова с гордо вдигната глава цял народ изслуша доклада на другаря Червенков пред Третия конгрес на Отечествения фронт, цял народ чрез думите на любимия Червенков отчете пред светлата памет на безсмъртния народен вожд: „Другарю Димитров, ние свето и успешно изпълняваме твоите завети!“

Планът за нашата Димитровска петилетка ще бъде изпълнен и преизпълнен за четири години. Ние вече имаме толкова заводи и произвеждаме толкова стоки, колкото се предвиждаше да имаме едва през последната година на петилетката. Още през настоящата година нашата индустрия се бори да осигури обем на производството с 16 на сто по-голям от предвиденото в петилетката за идната 1953 година. Планът за социалистическото преустройство на селското стопанство е преизпълнен за по-малко от четири години. ТКЗС и ДЗС станаха главен доставчик за изхранването на трудещите се и за осигуряване суровини на индустрията. В селското стопанство навлиза мощна техника, която преобразява земеделския труд — прави го по-лек и значително увеличава неговата производителност. Повече от 12 000 трактора и над 1000 комбайна обслужват нашите кооперативни полета. И техният брой непрекъснато расте. Целокупният национален доход през 1952 година ще бъде двойно по-голям, отколкото през 1939 г.

Опирайки се на досегашните крупни успехи на народното стопанство, Партията и Правителството проведоха в последно време паричната реформа и пълната отмяна на купоните, повишиха валутния курс на лева и тръгнаха решително по изпитания съветски път — „път на последователното снижение цените на стоките. пътя на непрекъснатото последователно повишение на реалните заплати, на жизненото равнище на трудещите се“.

„Особеността на нашите революционни преобразувания — подчерта другарят Червенков — се състои между другото и в това, че те привеждат към подобряване материалното положение и издигане на културното равнище на трудещите се.“

Убедително и ярко, като засегна всички сектори на културния живот,

другарят Червенков очерта и небивалия досега подем на нашата национална култура.

Къде са изворите на тоя небивал за историята на нашата страна стопански и културен подем? Къде са предпоставките за досегашните ни постижения и залогът за нашите бъдещи победи?

На тия въпроси другарят Червенков отговаря ясно, по димитровски, още в началото на историческия си доклад:

„Очевидно тези успехи не бихме имали, както и не бихме имали народна власт, ако не беше всемирноисторическото дело на Великата октомврийска социалистическа революция, ако не беше Съветският съюз и неговата победа през време на Втората световна война, ако не беше и не е неговата постоянна помощ.“

От друга страна другарят Червенков дебело подчерта, че по пътя към социализма нашият трудов народ върви все по-тясно сплотен около заветите на безсмъртния *Димитров*, сплотен около Българската комунистическа партия и нейния Димитровски централен комитет. Все повече засилващото се и укрепващо морално-политическо единство на целия наш трудов народ се манифестира ежедневно в съзидателния творчески труд по заводи и строителни обекти, в рудници дълбоко под земята и по ширините родни поля. Това нерушимо единство е гаранция за новите, още по-значителни успехи, които трудещите се у нас неминуемо ще завоюват.

Нека се задават в бясна злоба кървавите империалисти на Запада, нека техните балкански слуги — титовци, гръцките монархофашисти и турските реакционери, по тяхна команда дрънкат оръжие с напразната надежда да смутят устрема на нашия трудов народ по пътя към социализма — към все по-голямото благоденствие и към мира. Опрени на неocenимата безкористна помощ на могъщия Съветски съюз, сплотени здраво в общия фронт на демокрацията и мира, ние ще вървим неотклонно по начертания от безсмъртния Димитров път към социализма и ще завоюваме все нови и нови успехи под мъдрото ръководство на най-предания димитровец — любимия Вълко Червенков.

Докладът на другаря Червенков пред Третия конгрес на Отечествения фронт е блестящ марксистко-ленински анализ на революционните промени у нас в годините след Девети септември. Въоръжен с дълбокото познаване на марксизма-ленинизма, опирайки се върху указанията на Георги Димитров за характера на Деветосептемврийското въстание и на нашата народнодемократична власт, другарят Червенков проследи стъпка по стъпка борбата за ликвидирание на капиталистическата класа у нас и за изграждане основите на социализма. Той творчески разви указанията на безсмъртния Димитров и хвърли обилна светлина върху въпроса за двата етапа в развитието на народната демокрация у нас. Другарят Червенков изясни как в първия етап от Девети септември 1944 година до национализацията на капиталистическите предприятия и банките в края на 1947 година в нашата страна бяха извършени такива дълбоки преобразувания, които се равняват на социалистическа революция.

След като анализира постиженията през втория етап на народната демокрация, другарят Червенков изясни, че ние „се приближаваме към завършване основите на социализма у нас и към задачите на съграждане самото здание на социализма“.

Историческият доклад на каления димитровец, другаря Вълко Червенков пред Третия конгрес на Отечествения фронт е мощен прожектор, който хвърля обилна светлина върху революционните преобразувания у нас в периода след Девети септември и чертае далеч напред пътя на нашето социалистическо развитие. На всички трудещи се в цялата страна тоя бележит доклад дава криле за нови трудови подвизи, вдъхновява ги в борбата за мир и социализъм, води ги към нови победи.

Българските киноработници получават с доклада на другаря Червенков незаменно оръжие на идеологическия фронт, което им дава нови сили в борбата за родна социалистическа кинематография. С неизказана радост посрещаме ние топлите думи на любимия ръководител на Партията и народното правителство:

„...стремително върви напред нашата млада, жизнелюбна кинематография, смело и с умение следвайки великото съветско киноизкуство...“

Тая висока оценка за развоя на нашата кинематография е извор на най-чиста творческа радост за всички киноработници, тя издига у всички нас съзнанието за сериозните задължения, които ни поставя бъдещият растеж на родното киноизкуство. И тия задължения, указани с пределна яснота в 91-то постановление на Министерския съвет, ние с чест ще изпълним. Следвайки заветите на безсмъртния *Димитров* и под мъдрото ръководство на любимия Червенков, ние няма да спрем на досегашните постижения — ние ще вложим всеотдайно всичките си сили и способности, за да може родната кинематография да бъде все по-деен помощник на Партията и Правителството за идейно-политическото и художествено възпитание на трудещите се и за тяхното още по-масово мобилизиране за изграждането на социализма.

Като синтез на целия доклад звучат думите на другаря Червенков, които изпълват с оправдана гордост целия наш народ:

„Българската нация издига вече своята снага като социалистическа нация... С кралмарковски стъпки върви нашата родина напред — уверена, смела, горда и честита, навеки свързана с чиста и искрена дружба с великия Съветски съюз, навеки ярна на лагера на мира, демокрацията и социализма.“

Българските киноработници ще вложат всичките си сили и способности да бъдат в крак с кралмарковските стъпки на трудещия се народ, правдиво и с художествено майсторство да отразяват и активно да тласкат неговото развитие по пътя към социализма, към щастието и благоденствието, към мира.

Борбата за социализъм, борбата за мир и укрепването на българо-съветската дружба — ето трайните задачи пред целия наш трудов народ, ето задачите и на нашата родна кинематография.

Под ръководството на Българската комунистическа партия, начело с любимия Вълко Червенков, следвайки великото съветско киноизкуство, да вървим още по-стремително и смело напред за разцвета на нашата родна социалистическа кинематография!

Христо Мазаджиев

подпредседател на Комитета
за кинематография

ПОВЕЧЕ ГРИЖИ ЗА НАЙ-МАЛКИТЕ КИНОЗРИТЕЛИ

С неocenимата подкрепа и постоянните грижи на Партията, на Правителството и лично на другаря Вълко Червенков, учейки се непрестанно от опита на съветската кинематография, през последните години нашата кинематография отбеляза значителни успехи, оформи се като предпочитане от социалистически тип. Трябва да се признае обаче, че в общото развитие на нашето кинематографско дело ние не съумяхме да положим достатъчно грижи за най-малките кинозрителни, за пълното използване на онези филми, които са предназначени специално за деца.

Наистина детски филми са разпространявани в страната, но тяхното разпространение беше стихийно, неравномерно и непланово. На комплектуването на народната просвета, Педагогическия институт при университета, Българската академия на науките, Профсъюза на служителите по просветата и печата, Димитровския съюз на народната младеж, не са оказвали необходимата помощ на кинематографията при разпространяването и използването на детския филм.

Въпросът за правилното използване на детския филм стои пред нас с цялата си настоячивост.

В нашата страна ежегодно държавата обгражда децата с все по-голяма любов и постоянни грижи. За хармоничното развитие на духовните и физически сили на подрастващото поколение ежегодно расте броят на пионерските дворци и лагери, почивни домове, спортни игрища и стадиони, библиотеки, клубове и др. За задоволяване духовните нужди на нашите малки граждани се увеличи значително издаването на детска литература; разшири се кинорежата и се създаде доста богат фонд от детски филми. Пълното използване на този фонд от детски филми трябва да стане една от нашите важни задачи.

„В живота на детето ролята на въображението е велика — пишат съветските педагози Ф. Левин-Ширина и Д. Менджерика. — Въображението почва да се развива по-рано от отвлеченото мислене и затова неговото значение в детството е по-голямо, отколкото в последващите години. Благодарение живостта на въображението и емоционалността на детето художествените образи обхващат и увличат, извикват много преживявания и заставят мисълта му да работи усилено. За детето изкуството служи като най-важно средство за запознаване със света, то му помага да се ориентира в многобройните впечатления от живота, да вземе отношение към тях.“

В шестдесетте години на миналото столетие най-големият руски педагог К. Д. Ушински писа: „Детето мисли с формите, с цветовете, със звуковете, въобще с усещанията; оттук — и необходимостта от нагледно обучение с конкретни образи, непосредствено възприемани от детето.“

Правдивото реалистично изкуство нагледно учи детето да разбира, да обича, да ненавижда, живо да реагира на съществуването на другите хора, на животните и предметите, на миналото, на настоящето и бъдещето.

Ролата на изкуството за комунистическото възпитание на детето е голяма. Детето особено в ранната си възраст трудно усвоява нравоученията и наставленията на своя възпитател, когато му се дават във форма на общи правила и положения. А обратно — художествените разкази или приказки, когато са достъпни по своето съдържание за детското разбиране, оставят у детето неизгладими впечатления и проведени в тези произведения мисъл и тенденция се усвояват без всякакво усилие — леко и просто.

От всички изкуства обаче киното притежава най-големи възможности за възпитателно въздействие.

„Трябва да отбележим преди всичко — казва професор Аркин, — че въздействието на киното е по-силно, отколкото това на театралното представление.“

Киното дава възможност да се разширят твърде много впечатленията, наблюдателността и знанията на учащите се. Киното не само обогатява знанията, но е източник на дълбоки преживявания, тъй като то не само просто изобразява действителността, но я и тълкува.

Талантливият съветски писател и педагог Макаренко казва: „В наше време киното е най-могъщият възпитателен фактор не само за децата, но и за възрастните.“

За преимуществото на киното пред другите изкуства от особено значение са възможностите на филма за широкото му териториално разпространяване и за увеличаване броя на прожекциите. Но от най-голямо значение са специфичните особености на изразните средства на филма, каквито са бързото и неограничено сменяване на мястото и времето, изкуството на монтажа, комбинацията на плановите и резките ракурси. Разбира се, основно погрешно би било да се утвърждава безусловният приоритет на киното пред другите видове изкуства; правилното възпитание изисква детето да се запознае с всички видове изкуства, всяко от които притежава свое собствено богатство и разнообразие в изразните средства.

(Продължава на стр. 6 и 7)

ЗА КОНФЛИКТА В ДРАМАТУРГИЯТА

В архивата на старата буржоазна философия има значителен брой „мислители“, които замяна действителността със своите реакционно-класови, бедни и тенденциозни представи за нея. Известният театрален деец Евреинов се опитваше да изгони действителността от сцената и да натрапи на живота своите илюзорни „виздания“ за него. Евреинов проповядваше „театрализация на действителността“.

Теоретизирането около безконликтната драма в разни нюанси напомня разсъжденията и схващанията на солипсистите и техния представител в театъра Н. Н. Евреинов.

Касае се до признаването или отричането на конфликта като същност на драмата. Касае се до заместването на драмата с нещо, което не ще бъде драма, защото същността на драмата и нейната сила на въздействие се съдържа именно в показаните в нея конфликти, стълкновения и противоречия. Там където няма конфликти, стълкновения и противоречия, не може да се говори за драма.

Конфликтността е постоянно качество на драмата. Драмата винаги спори с нещо и същевременно утвърждава друго нещо. Затова всяко драматическо произведение има своеобразен полемичен характер. Изчезне ли конфликтът, престане ли драмата да полемизира и утвърждава, следва да се спусне завесата.

И точно поради това композицията на всяка драма е зависима от характера на драматичния конфликт в нея. А всеки конфликт е винаги конкретен и се определя в крайна сметка от конфликтите между борещите се обществени сили в дадена епоха, от средата, в която се развива драмата, и от персонажа, който я осяществява. Затова Шекспир не можеше да пусне завесата преди загиането на Хамлет, Островски не можеше да довърши „Буря“, преди да загине Катерина. Вазов не можеше да завърши „Под игото“ преди геройската смърт на Огнянов и Рада.

Какво всъщност е драматичният конфликт?

Най-общо казано, това е системата от противоречията и борбата между класите, противоречията и борбата между отделните характери, противоречията и борбата между идеите и техните носители, между по-развитите и по-първичните стадии на идеите и техните носители, които — организирани в единно цяло — в драмата се разгръщат съгласно, в романа и епичните форми — спокойно и широко, а в лириката се загатват само.

От какво се определя най-общият характер на конфликта в драмата?

Трябва да се каже, че макар да е постоянна и не единствена основа на драмата, в различните епохи конфликтът има както различно съдържание, така и различни форми. Общата характерност на конфликта обаче остава общественото му съдържание, доколкото хората са живели и ще живеят обществено.

При сблъсъка на личностите и в най-тясно индивидуалната драма звучи винаги, по-ярко или по-мъчно доловимо, частица от основните обществени конфликти, така както във всяка крайна дроб на пълния нотен знак звучи неговият тон.

Конфликтите и противоречията, които движат човешките общества, са тези, които характеризират и развитието на науките. Произведенията на Маркс, Енгелс, Ленин и Сталин, както и произведенията на всички големи учени, имат остро полемичен дух. Обществените конфликти и противоречия определят и съдържанието на изкуството и респективно на драмата. Но тези конфликти са различни в разните степени от развоя на обществото. Така например при капитализма основното противоречие е това между обществения характер на труда и частния начин на присвояване на плодотелите на труда. На това противоречие се дължи и острата класова борба при капитализма. На второ място при капитализма потреблението изоставя от производството. От една страна имаме бедност, а от друга — охолство. Икономическите кризи растат на основата на това противоречие. И това е основната багра на изкуството при капитализма,

При социализма имаме обратното явление: потреблението изпреварва производството. Това е също конфликт, но от друг характер. Потреблението стимулира производството — това е също конфликт, но от ново качество.

На второ място при социализма съзнанието изоставя от икономическото и обществено развитие и поражда сериозни конфликти. Тези именно конфликти са основната идейна тъкан на пиесите „Калинова горичка“ и „Украински степи“ (Корнейчук), „Московски характер“ на Софронов, отчасти „Любов“ на О. Василев, във филмите „Великата сила“, „Волга, Волга“ и др. При социализма се води ежедневна борба срещу изоставянето на съзнанието, защото пречи на развитието. Тази борба е източник на също сериозни конфликти.

Все още характерен обществен конфликт за епохата на социализма е класовата борба, която добива все по-нови и по-нови форми. Критиката и самокритиката са стимул за развитието на социалистическото общество. Критиката и самокритиката обаче не винаги се изразяват в правилни форми. Изоставянето от партийната, болшевишката, градивна самокритика също създава конфликти.

Общият конфликт в периода на социализма се състои, казано най-общо, в борбата между старото и новото. Маркс казва: „Социалистическото общество — първата фаза на комунизма — изхожда непосредствено от капиталистическото общество. И затова във всички отношения — в икономическо, нравствено и умствено — запазва още тъмните петна на старото общество.“ Наследените от капитализма „тъмни петна“ — бюрокрацията, ретроградството, големството, самодоволството от някои постижения, откъснатостта от народа, самовлюбеността, бездушието, различните реакционни схващания, прикрити с гръмка революционна фразеология, могат и трябва да се изкоренят, но не като се отрича тяхното наличие, а посредством пълното им и безпощадно разкриване, като се покажат носителите на тези пороци.

С двойна сила важи за нашата българска действителност констатацията на статията „Да преодолеем изоставянето на драматургията“ във вестник „Правда“ от 7 април 1952 година. „У нас не всичко е идеално. У нас има и отрицателни типове, не е малко злото в нашия живот, не са малко и фалшивите хора. Ние не бива да се страхуваме да показваме недостатъците и трудностите. Недостатъците трябва да се лекуват. Нам са необходими гоголевци и щедриници. Недостатъци няма там, където няма движение, където няма развитие. А ние се развиваме и се движим напред — значи у нас има и трудности, и недостатъци.“ В нашата българска действителност, може смело да се каже, има много повече антагонистични и неантагонистични конфликти поради съществуването на остатъци от буржоазната класа, поради капиталистическото обкръжение, поради съществуването на титофашистката държавна машина в Югославия на нашата западна граница. Теорията за безконликтната драма отрича съществуването на огромна част от недъзите — счита действителността за недостоеен материал за драмата — и затова отминава и конфликтите, и действителността. Затова безконликтната драма довежда, както пише в „Правда“, до „антиреалистично, изопачено и едностранчиво изобразяване на действителността“.

Липсата на конфликт в драмата я прави безпроблемна и обратното — в сблъсъка между две сили, именно между сили, блясват мирогледите на героите, техните характери и цялата им същност.

От четири български пиеси на съвременни теми — „Обещание“, „Сигнали“, „Борсанови“ и „По московско време“, в половината са намерени конфликти, които движат и създават пиесата, в две от тях конфликтът е неправилен или непълно намерен или въобще не е намерен.

В „Обещание“ А. Гуляшки е имал намерение да изнесе на предна линия положителните образи, да не измества конфликта от тяхната среда, но без пиесата да изгуби силата си, тя остава въпреки намерението на автора пиеса за техниче-

ската интелигенция, а не за героите — комунисти, защото конфликтът не се разразява в средата на положителните герои, а остава там, където се руши семейството на инженер Павлов.

В „Сигнали“ (В. Нешков) може да се каже, че въпреки някои недостатъци основният конфликт е намерен правилно. Той се разразява между положителните и отрицателните образи и в този смисъл конфликтът в пиесата е в средата на драматичното действие.

Не така стои въпросът с „По московско време“ (А. Вагенщайн). Въпреки значителните достойнства на пиесата тя е безконликтна, може би е плод на неясни теории за драмата.

В какво се състои конфликтът в пиесата? Ако се помисли по-сериозно, ще се види, че в „По московско време“ няма конфликт, защото той изниква още в първото действие и още там бива разрешен с позволенията, което се дава на локомотивиста Георги Живков да замине с лигнитни въглища. Конфликтът свършва още в началото на първото действие. По-нататък всичко се развива не на основата на конфликта, а въз основа на последствията от разрешението, дадено на Георги Живков да тръгне с лигнитни въглища. В този смисъл конфликтът в пиесата е задушен още в самото начало. Поради това всички по-нататъшни действия в пиесата са илюстрация на вече станалото, те са по-скоро картина илюстрация от по-нататъшната биография на героите, за които зрителят още в първото действие очаква да се сблъска помежду си. Известно е, че врагът, с който се очаква сблъсък на положителните и развиващи се герои, въобще изчезва и затова в пиесата няма контрадействие. Още в самото начало на пиесата няма сили, които положителните герои трябва да преодоляват. Героите няма с кого да спорят, няма с кого да се борят и всичко се свежда до това: по-скоро, колкото се може по-скоро да се преустрои локомотивът и Георги Живков да тръгне с него, макар че зрителят знае предварително, че локомотивът ще тръгне. Липсата на конфликт води до значителни недостатъци както в драмата, така и във всички художествени произведения изобщо.

Липсата на конфликт в драмата не позволява разгръщането на образите. В пиеса без конфликт зрителят знае за героите само това, което вече му е известно от първите картини. Промените, които стават с героите, не могат да се извършат пред зрителя. Те стават с изненада и такава пиеса може да се продължи с много картини, може и да бъде съкратена произволно. С това същината ѝ няма да се промени. А това се дължи на липсата на конфликт. Драматичната линия в пиесата се крие винаги в конфликта, а драматичната линия е основен двигател на всички драматични произведения.

Има *антагонистични* и *неантагонистични* конфликти. В епохата на социализма и особено в преходния период от социализма към комунизма неантагонистичният конфликт извират от природата на обществото и заема сериозно място както в живота, така и в изкуството — респективно в драматургията и кинодраматургията.

Неантагонистичният конфликт се характеризира със своеобразието на изхода от него. Докато при капитализма конфликтите се разрешават с гибелта на една от сблъскалите се страни или с временната победа на едната (или временното поражение), при социализма в неантагонистичните конфликти обратната на победилата страна не загива. Социалистическото общество превъзпитават онази категория хора, които по различни причини изостават от общественото развитие. Обществото им подава ръка и съобразно индивидуалните качества им намира място в живота. Това далеч не значи, че неантагонистичният конфликт е тих, мек или привиден. Той е също така остър и значителен, с множество последици и труден за разрешаване, както и антагонистичният конфликт. Но когато у нас се говори за неантагонистични конфликти, се разбира липса на конфликт или конфликт, който всъщност не е конфликт, а схематизирана игра на въображаем или само плахо засегнат, неразкрит конфликт. Това схващане за конфликта в драматургията може да се илюстрира със следния стигнал до масова употреба строеж на конфликта: председателят на селсъвета е положителен образ, а подпредседателят — отрицателен или изоставащ тип. В края на пиесата по твърде лесен и безболезнен път подпредседателят става положителен образ. Обикновено именно това се разбира под „неантагонистичен конфликт“.

(Следва)

ЗА КИНОКОМЕДИЯТА

Редакционната статия на в. „Правда“, насочена срещу изоставането на съветската драматургия и срещу така наречената „теория за безконфликтността в драмата“, повдига редица важни въпроси, свързани с развитието и на нашето младо киноизкуство.

Един от тези въпроси се отнася до създаването на нашата, българска кинокомедия.

Владимир Илич Ленин в беседа с Клара Цеткин бе заявил, че комунизмът трябва да носи със себе си не аскетизъм, а жизнерадост и бодрост. А великият Сталин в един разговор с режисьора М. Чиаурели посочи, че комедията представлява важен жанр на съветското изкуство, ако тя е насочена не към издевателство над съветските хора, а си поставя благородната задача да възпитава зрителя, ако тя е бодра, ако разнася радостта от живота, спомагаща в борбата с остатъците на капитализма в съзнанието на хората.

В своите изказвания двамата най-мъдри хора на нашата епоха с пределна яснота посочват правилния път за създаване на новата социалистическа комедия, която за съжаление все още отсъства както от нашата сцена, така и от нашия екран.

А нашият народ обича да се смее и да осмива. Той обича да осмива както чуждите, така и собствените си слабости. Особено днес нему е крайно необходим смехът, звучащ ту бодро и оптимистично, ту остро и разобличаващо, възпяващ радостния нов живот на народа и атакуващ безпоощадно неговите външни и вътрешни врагове. Само за седем години в нашата страна се извършиха такива дълбоки революционни промени, които представляват невиджано богат извор на комедийни сюжети и конфликти. Около нас животът ежедневно кипи от такива случаи и събития, в които остро се сблъскват чертите на новото с чертите на старото, отмиращото. В нашата съвременна действителност все още съществуват прояви на реакционна злоба към народната власт и нейните мероприятия, на жалко зъбене от страна на обзоръжената буржоазия, на бюрократизъм и бездушно отношение към трудещия се човек, на кариеризъм и подлизурство, на командджийство и дребнав егоизъм. Именно срещу тази ръжда, останала тук-там по снагата на нашето ново общество, трябва да бъде насочен огънят на новата наша комедия, която трябва да се ръководи от гениалната мисъл на Маркс: „Осмивайки, човечеството се прощава със своето минало.“

Но защо подобни комедии липсват все още от екрана? Защо от друга страна предлаганите в Сценарната комисия при Комитета за кинематография сценарии за кинокомедии страдат от такива недостатъци, които ги лишават от жизнена и художествена убедителност, превръщат ги в безкръвни схеми, лишени от онази ярка многообразност, с която се отличава самият наш живот?

Изхождайки от малкия си опит в Сценарната комисия, смятам, че това се дължи прели всичко на неумението да се види от какво произхожда смешното в нашата действителност, на неумението да се видят дълбоките причини, които пораждат комедийния конфликт.

Докато у Молиер, Гогол или Чехов комедийният конфликт произлиза от противоречието между историческата действителност и идеала за онова, което тя би трябвало да бъде, в новата, социалистическа комедия конфликтът има свършено ново съдържание и свършено различен произход. Той произлиза от стълкновение между новата, социалистическа действителност и нейните нови представители с остатъците от старото, буржоазно-капиталистическо общество и неговия прогнил, животински морал.

Мнозина наши сценаристи-комедиографи виждат този конфликт в неговите външни прояви, а не съзират неговото дълбоко и ярко подчертано класово съдържание. Така в няколкото сценария,

представени в Сценарната комисия, смешното произтича не от самите характери на героите, поставени в конкретна общественно-историческа обстановка, а от измислените по волята на авторите външни комедийни ситуации, от празните, макар и външно ефектни положения, които приближават комедията до старата, безидейна буфонада.

Нима бихме могли с такива трикове, целещи на всяка цена да разсмеят зрителя, да осмеем успешно чуждите и наши недъзи, да възпитаваме и мобилизираме зрителя? Да, нам ни е необходима комедия, но не изградена върху хумора като самоцел, а породена от сблъскването на противоречиви идеи и мирогледи, от противоречиви характери. Нам ни е необходима комедия, в която зрителят ясно да вижда причините за породените конфликти, да се убеждава в тяхната жизнена правдивост, да приема смеха като остро оръжие в борбата между силите на прогреса и силите на реакцията, в борбата между новото и старото.

Липсата на основна и задълбочена работа над комедийния конфликт дава своите пакостни отражения и върху цялостната драматургическа постройка на сценариите за кинокомедии. Външното, чисто илюстративно разработване на конфликта, засягането само на външните му, често нетипични белези внася и жанрово противоречие в сценариите. Получава се особено разностилно, особено смесване на елементи от драма с елементи от комедия. В такива сценарии авторите не могат правилно да свържат и обединят смешното със сериозното, не успяват да постигнат здраво единство между тях. Те съществуват самостоятелно: в известни моменти героите действуват като герои на драма, конфликтът се задълбочава и усложнява, драматичното напрежение расте, но изведнъж същите герои променят рязко поведението си и започват да действуват като герои на комедия, без никаква солидна жизнена, правдива мотивировка. А такова произведение не би могло да се нарече комедия.

Бягството на сценаристите от острите и крайно разнообразни жизнени конфликти, бликащи в нашата нова действителност, довежда неминуемо до създаване на шапмпи в разработката на образите и ситуацияите. Човек, прочел няколкото сценария за кинокомедии, представени в Сценарната комисия, може спокойно да изработи една общоважима за тях схема, която се повтаря с поразителна точност в почти всички случаи. Тази схема би представлявала нещо подобно: изоставеният председател на ТКЗС изпада в смешни положения, сблъсква се с колектива на младежите и новите хора, бива сменен и заменен с положителния герой. Последният непременно произнася пред събранието дълга, изпълнена с шаблонни фрази реч. След това — всичко в ТКЗС тръгва по мед и масло. Или среднякът Х има дъщеря, а кооператорът У — син. Дъщерята на средняка и синът на кооператора, който в повечето случаи е тракторист, се обичат въпреки волята на бащите си. Но бащата-средняк в неверието си към кооперативното стопанство изпада в редица смешни положения. Той изведнъж разбира, че е сгрешил, бързо се убеждава в предимствата на ТКЗС благодарение неколкominутен разговор с партийния секретар или председателя, става кооператор и дава благословията си на младите!

Подобни случаи и безкръвни схеми не вълнуват никога, не убеждават, не донасят до сърцето и съзнанието на зрителя големите идеи, мисли и чувства. Това е именно онова „лакиране“ на действителността, за което се говори в статията на вестник „Правда“. Сценаристите, в повечето случаи изолирани от живота и живите хора, често подменят човека и неговите взаимоотношения със свои построения, лишени от кръв и от жизнена сила. По този начин се срещат много случаи, когато в сценария за кинокомедията не

се сблъскват човешки характери, а се сблъскват „проблеми“, зад които не се вижда именно живият човек. А не трябва да се забравят гениалните думи на Горки, който казва, че „конфликтът е история на човешки характери“.

Във връзка с въпроса за конфликта в кинокомедията е свързан и въпросът за положителния и отрицателния герой. Какъв е положителният герой в някои сценарии за кинокомедии? Той в почти всички случаи е прекалено сериозен, прекален резоньор, който за разлика от отрицателния герой блести с най-съвършени добродетели. По такъв начин положителният герой става сбор от абстрактни морални качества, губи човешки си образ. В ролята на партийен секретар или на трудов герой той се явява винаги „навреме“, за да изобличи злото, да разреши заплетеният положение и да държи на края възвишена, но лишена от всяко човешко чувство дълга, нравоучителна реч. Затова такъв положителен герой действувa отрицателно върху зрителя. Зрителят не му вярва, не му съчувства и не му съдейства в борбата срещу злото. И в някои случаи затова зрителят би следил с по-голям интерес отрицателния персонаж, който е по-ярък, по-човешки непосредствен, който носи човешки, макар и отрицателни черти, за сметка на положителния персонаж, останал на заден план. Очевидно положителният герой в кинокомедията трябва да носи голямата идея, заложенa в нея, но да се бори за нейното осъществяване със средствата на човешки хумор, а не със скучна дидактика. Положителният герой трябва да бъде преди всичко човек, който носи и разкрива жив, типичен човешки характер, нелишен в някои случаи дори от недостатъци. Та нима в нашия живот не се срещат случаи, когато хора с прекрасни качества попадат в комедийни ситуации? Та нима конфликтът не може да се породи у самия положителен герой в преодоляването от него самия на временни грешки и заблуждения? Та нима не може да има и такива случаи, когато положителният герой, попаднал в смешно положение, все пак да се окаже прав, без това да накръпи нито частица от неговия „авторитет“?

Това са само някои положения. А нашият живот ни предлага безбройно много подобни варианти, които смело трябва да се използват и разработват от сценаристите, разбира се, с чувство за художествена и идейна мярка, с партийна страст, с ясна мисъл за възпитателната и мобилизираща роля, която трябва да се осъществява чрез кинокомедията на социалистическия реализъм.

Кои са причините за няколкото отбелязани слабости в създаването и разработването на кинокомедията?

Те се коренят в недостатъчното познаване на нашата нова действителност и на психологията на нашия нов човек — строител на социализма, в недостатъчно задълбочено усвояване на марксистко-ленинската естетика, в недостатъчната вискателност към художественото майсторство и в подценяването изобщо на комедията като боеви литературен жанр.

За да се преодолее до известна степен застрашителното изоставане на този сектор от българската кинодраматургия, трябва писателите-сценаристи да отидат всред народа, там да намерят типичните конфликти, да изучат чудесния народен хумор, който винаги бляка, да наблюдават новите, социалистически отношения, новия бит, новия морал на трудещите се по села и градове.

В това отношение Комитетът за кинематография и Съюзът на българските писатели трябва от своя страна да вземат редица мерки, като например заключване на контракти специално за написване на кинокомедии, за уреждане на командировки, за организиране на дискусии по въпросите на кинокомедията и тяхното по-широко обсъждане в страниците на нашите литературни списания и вестници.

ЕЗИК И ХАРАКТЕР

Трудът на другаря Сталин „Марксизмът и въпросите на езикознанието“ — гениален влог в съкровищницата на съвременната наука — се явява забележителен образец на творчески марксизъм, развиващ и обогатяващ марксистко-ленинската теория. В изказванията на другаря Сталин е дадена най-дълбока помисъл, пределно ясна научна разработка на редица най-важни положения на диалектическия и историческия материализъм. Ние намираме тук отговори на най-важните въпроси, поставени от победния ход на строителството на комунизма в нашата страна и на основите на социализма в страните с народна демокрация, от могъщия ръст на културата в СССР.

Изказванията на другаря Сталин, които се съдържат в произведението „Марксизмът и въпросите на езикознанието“, помагат за по-нататъшното развитие на цялата съветска наука и култура, в това число и за разработката на редица съществено важни въпроси на социалистическата естетика.

Съветската кинематография — могъщо оръжие на социалистическата култура — е младо изкуство. Литературата и театърът съществуват хилядолетия, а изкуството на нашата епоха — киното, има едва полувековно съществуване. Само две десетилетия минаха от времето, когато кинематографията се обогати със словото и тази поява на словото в киното ознаменува раждането на качествено ново изкуство, необикновено много разширило възможностите на киното за въздействие върху зрителите-слушатели и неговите познавателни възможности.

В живата практика на развиващото се и вървящо напред изкуство се установяват законите на неговото развитие и ония естетически положения, въз основа на които това изкуство може още по-успешно да се движи напред.

Високата идейност, дълбоката съдържателност на кинопроизведението трябва да бъдат облечени в съответно висока, изразителна, художествена форма. Борбата за идейност на сценария и филма е неразривно свързана с борбата за тяхната съвършена художествена форма, за качество на техния език, за качество на разработката на характерите.

Изказванията на другаря Сталин по въпроса за езика, за връзката и единството на езика и мисленето, за ролята на езика като форма на националната култура помагат на нашето напредничаво изкуство, изкуството на социалистическия реализъм, още по-успешно да изпълнява почетната и отговорна задача за духовно въздействие върху масите, поставена на това изкуство от нашата партия.

Едва с появата на словото в киното литературният сценарий стана истинска идейно-художествена основа на филма, а самият сценарий макар чрез борба завоюва правото си на съществуване като нов жанр на художествената литература. Значението на появата на живото слово в киното и неговата роля във филма се обяснява и определя от ролята, която словото изобщо играе в развитието на човешкото общество.

„Историята — казва другарят Сталин — не познава нито едно човешко общество, било то най-изостаналото, което да не е имало своя звуков език. Етнографията не познава нито един изостанал малък народ — бил той също такъв или още по-примитивен, отколкото, да речем, австралийците или жителите на Огнена земя през миналия век, — който да не е имал своя звуков език.“

„Езикът е средство, оръдие, с помощта на което хората общуват един с друг, обменят мисли и постигат взаимно разбиране.“

„...езикът, билейки оръдие за общуване, се явява заедно с това оръдие на борбата и развитието на обществото.“

„Вън от обществото няма език“¹ и без езика, словото, няма общество. В процеса на познаване

обкръжаващия го свят човек създава словото. Словото — това е и процес, и резултат на опознаване на околния свят от човека.

В сценария на художествения филм, както и в литературното произведение словото се явява материал, а също така и средство за познание и художествено-образно отражение на действителността.

Идеята на произведението, неговите образи и характерни, сюжетът — всичко това авторът разкрива в словото и чрез словото, в диалога и ремарките, в описателната част на сценария.

Диалогът в сценария, изразяващ драматическата борба, която водят действащите лица в произведението и явяващ се оръдие на борбата, трябва да бъде действителен, наситен, ярък.

Действителната роля, която може и трябва да играе словото — сочеше Ленин — когато, определяйки ролята и значението на писателите, които подпомагат чрез своите произведения делото на революцията, той писа, че „словото е също дело“¹.

Съветското киноизкуство е изкуство на напредничави идеи, на високи и благородни мисли. Те могат да бъдат доведени до разума и сърцето на зрителите преди всичко със средствата на езика, чрез словото. И ако понякога още се чуват оплаквания, че в нашите филми „твърде много се говори“, то това може да се признае за справедливо само в случаите, когато във филма се говори лошо, когато диалогът не е драматичен, а информационен и илюстративен, когато той не носи в себе си големи идеи и мисли.

Сценарият на „разговорния“ филм „Великият гражданин“ е великолепен пример за това, каква граматна роля играе диалогът. Голяма и сложна политическа тема, дълбока разработка на характерите, действителност, емоционалност — всичко това съществува в езика на този филм, наситен с големи мисли.

В произведението на другаря Сталин „Марксизмът и въпросите на езикознанието“ ние намираме най-дълбоки по своето съдържание научни положения за връзката на езика и мисленето, за тяхното единство.

„Каквито и мисли да възникват в главата на човека, когато и да възникват, те могат да възникнат и да съществуват само върху базата на езиковия материал, върху базата на езиковите термини и фрази. Оголеми мисли, свободни от езиков материал, свободни от езиковата „природна материя“, не съществуват. „Езикът е непосредствена действителност на мисълта“ (Маркс). Реалността на мисълта се проявява в езика. Само идеалистите могат да говорят за мислене, което не е свързано с „природната материя“ на езика, за мислене без езика.“

Най-добрите произведения на съветското киноизкуство се характеризират с единството на големи мисли и високохудожествени качества на езика. Не може да се разкъса богатството на идеи и мисли, с които са наситени например такива кинопроизведения, като „Падането на Берлин“, „Кавалерът на Златната звезда“, „Академик Иван Павлов“, от езика, с който са изразени тези мисли. И обратно, идейната бедност на замисъла, който лежи в основата на кинопроизведението, винаги се съпътства от бедност, сивота, вялост, т. е. от художествена непълноценност на езика на кинопроизведението. Така бедността на мисълта, безсъдържателността на някои наши комедийни филми намериха своя израз в примитивно бедния език на техните персонажи („Заклети ергени“, „Неспokoйни сърца“, „Новият дом“).

Ако идеите не съществуват откъснати от езика, то и бедният език не съществува сам по себе си, изолирано от бедната идея на сценария. Затова не може да се разглежда езиковата форма на сценария и филма изолирано от всички други идейно-художествени елементи на кинопроизведението. Биха били безцелни опитите да се подобри, „да се доработи“ лошият език (диалогът) на сценария без коренно преосмисляне на сценария като ця-

ло — на неговото идейно съдържание, на неговата драматургия, на качеството на разработката на характерите.

На езика на сценария като драматическо произведение са присъщи свои особености, различни от езика на повествователното произведение.

Езикът на действащите лица в сценария — това не е стенографско възпроизвеждане на речта, която кинодраматургът слуша в обкръжаващата го действителност. Езикът на драматическото произведение — това е резултат на сложна художествено-творческа обработка на словото от писателя; творчески подбор на онези единствено необходими думи, чрез които само е възможно да се предадат идеите и мислите на произведението.

Сценаристът трябва да работи над словото така, както работи поетът, когато по изрече на Маяковски той изкарва „за една дума хиляди тонове словесна руда“... за да добие драгоценното слово от артезианските човешки дълбочини.

Езикът на всяко действащо лице в сценария трябва да бъде индивидуализиран и едновременно с това обобщен език, съответстващ на характера на това лице.

Сега в нашата страна стават много интересни явления в областта на езика. В епохата на строителството на комунизма, в процеса на заличаването на границите между умствения и физически труд, между града и селото, все по-ясно се унищожава рязката социална диференциация в езика, която се определяше от рязката социална диференция на обществото.

Но истинският художник няма право само да констатира хладно и равнодушно този процес на изглаждане социалната диференциация на езика. Със задълбочаване на познанието за живота, с търсенето и откриването на нови езикови богатства той е длъжен да разкрие чрез средствата на словото цялото богатство на мислите и чувствата на своя съвременник.

„За да се списва върно с натурата — писа Белински, — е малко да умееш да пишеш, т. е. да владееш изкуството на преписвач или писар; ти трябва да умееш да прекараш през своята фантазия явленията на действителността, да им дадеш нов живот.“

Тази задача стои с цялата си острота преди всичко пред младите кинодраматурзи. У тях има и професионално умение, и смелост при опитите за овладяване на новите теми и новия материал, но у тях по правило не достига достатъчен запас от ония единствено нужни думи, от онова богатство на езика, чрез което само би могло да изразят мислите, които възлунват тях и героите.

Нашето изкуство е чуждо на всичко външно, показно, надутото. Делата и мислите на челните хора на нашата епоха са дотолкова съдържателни, че не се нуждаят от украсяване, от гръмка, надута фраза. С какви прости думи говорят например секретарят на крайкома Бойченко, секретарят на райкома Кондратев („Кавалерът на Златната звезда“) за величествените дела, които създават съветските хора!

Именно със своята простота възлунват думите на Шахов („Великият гражданин“) за трудовите подвизи на съветския народ, за грандиозните перспективи, които се откриваха пред Съветската страна още тогава, през годините на втората петилетка. Но затова колко маниерност, лъжлив патос, външна красота в думите на Карташов, с които маскирайки се, той се опитва да прикрие своите подли дела и мисли!

Още Маркс, говорейки за изкуството в епохата на френската буржоазна революция от 1789 г. и за изкуството на настъпващата епоха на социалистическата революция, указваше, че именно ограничеността на съдържанието и задачите, решаващи се от буржоазната революция, тласкаше художниците от тази епоха към търсене на външни ефекти, пищни средства, за да скрият чрез тях ограничеността на това съдържание. Изкуството на социалистическата революция не се нуждае от това: в епохата на буржоазните революции „фразата се издигаше над съдържанието, тук съдържанието се издига над фразата“¹.

Именно за това се възприемат като съвършено чужди изкуственият патос, натруфеността на словото и интронацията, външната красота, които понякога проникват в дикторския текст на някои от нашите документални филми. Да се преодолее и ликвидира това отрицателно за съветската ки-

¹ И. Сталин. Марксизмът и въпросите на езикознанието.

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 8, изд. 3, стр. 73.

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произведения в двух томах, т. I, стр. 214.

Кинематография явление вече не е трудно, затова зашто тези чужди за нейния език качества се сблъскват в непримиримо противоречие с жизнено правдивия зрителен документален материал, в който са запечатани ненуждаещите се от външни словесни украшения трудови подвизи на съветските хора.

Веселина Геновска

НИЕ БДИМ НАД НАШИТЕ ДЕЦА

Опирайки се на изказванията на другаря Сталин по въпроса за връзката и единството на езика и мисленето, ние трябва да разгледаме въпроса за връзката и единството на езика и характера. И в живота, и в художественото произведение по езика на човека може да се съди за неговия характер; характерът намира своя израз в езика.

В думите и чрез думите на действащите лица в техните постъпки и взаимоотношенията във взаимодействието на характерите се разкрива идеята на произведението.

Във филма „Кавалерът на Златната звезда“ и Сергей Тутаринов, и Хохлаков, и Артамашов — всеки има свой ярък характер, свой индивидуален речник и затова на авторите се удава с такава художествена сила да разкрият основната идея на произведението — идеята за всепобеждащата сила на новото и напредничавото в нашата действителност.

Съветската кинематография създаде най-богатата галерия от индивидуално ярки и едновременно обобщени образи с живи характери: професор Полежаев в „Депутатът от Балтика“, Шахов във „Великият гражданин“, стомаболеярят Иванов в „Падането на Берлин“, Мусоргски в едноименния филм, Павлов във филма „Академик Иван Павлов“, Мересев в „Повест за истинския човек“ и много други.

Във всички тях произведенията идеята по изразу на Балзак стана персонаж.

Всяка форма на пренебрежение към езика, към качеството на разработката на характерите неизбежно трябва да се отрази върху произведението на изкуството.

Сценарият на Н. Вирта „Сталинградската битка“ изигра твърде голяма роля при създаването на новия, художествено-документален жанр. При всички неоспорими достойнства на този сценарий трябва да отбележим, че езикът на сценария с редки изключения е подчертано информационен, неиндивидуализиран. Ние започваме важните исторически събития, на които е посветен сценарият, но на нас се удава да запомним твърде малко персонажи, чиито характери следваше да бъдат обрисувани с необходимата художествена яркост и пълнота.

Тази задача се разрешава на по-висока художествена основа в сценария на „Третият удар“ на Аркади Первенцев: богатите езикови средства образно и емоционално разкриват движението на военно-стратегическата мисъл, благодарение на ярките характери на нас се удава да запомним действащите лица (матроса Чмига, войниците Аржанов, Вершков, Файзиев).

(С л е д в а)

Международната конференция за защита на децата, която се състоя във Виена от 12 до 16 април т. г., повдигна отново завесата над бедственото положение на децата от капиталистическите и заетите от тях колониални страни. Тя разкри такива поразяващи неща за детската смъртност, туберкулозата сред децата, търговията с деца, глада, експлоатацията на детския труд, липсата на елементарни лекарски грижи, че човек с основане се запитва не е ли най-голямата, най-страшната жестокост на света да се отнеме на децата радостта, детството, безгрижните игри, творческите пориви, щастливото бъдеще, за да се строят танкове, да се усъвършенствуват бактериологични лаборатории, да се разгаря бясно надпреварване на въоръженията.

В разискванията, станали на конференцията във Виена, американската делегатка между другото разказа, че в Америка вече приготвяли метални плочки за самоличност, които през време на войната ще бъдат носени от децата. Американската реклама побързала да уведоми родителите на децата, че след избухване на атомната бомба тия плочки ще останат непокътнати. Не остава нищо друго на американските майки — те ще могат поне да открият самоличността на своите загинали деца по тия неразрушими плочки. А на заседанието на културната комисия, когато е бил разглеждан въпросът, как да се води борба срещу литературата, пропагандираща гангстерството, расовата омраза и войната, делегатката на Камерун, обикновена домашна помощница, направила следното кратко, но сърпераздирателно признание: „Ние нямаме такива грижи. Нашите деца не четат никакви книги, нито лоши, нито добри. Нашите деца не ходят на кино. Нашите деца не познават игрите. Те нямат време. Те нямат пари. Те умираат от глад.“

Ето как по изказванията на двете делегатки изглеждат „грижите“ за децата в Америка. Страната, която надменно претендира да е най-цивилизована страна, и страната на най-черната бездна на детската нищета — Екваториална Африка.

А в същото време американските нашественици изтребват корейските деца, заразявайки ги с най-ужасните епидемични болести, войските на „цивилизацията“ западноевропейски страни избиват стотици невинни деца в колониалните страни, които се борят за свобода и независимост.

За всички тия „грижи“ си спомняме, когато гледаме двата български документални филма „Щастлива младост“ и „Пионерска дружба“.

„Щастлива младост“ е филм, който ярко е показал големите, действителните грижи на Партията и Правителството в нашата Народна република, които се полагат в нашата страна за децата. Ние виждаме тия грижи още от залите на светлите родилни домове, в яслите, в детските градини, в летните пионерски лагери, в светлите просторни училища, които са най-хубавите и най-предста-

вителни сгради и в най-затътените български села, в Двореца на пионерите. Ние виждаме как расте едно ново, здраво и щастливо поколение и всичките ужаси на капиталистическия свят и колониалното робство ни изглеждат като някакъв кошмар, от който ние отдавна сме се освободили и към който няма да позволим да се върнат нашите деца. Това ново, здраво и щастливо поколение е гаранция за утрешния напредък на нашата страна по пътя към социализма.

Но не е само България страната, в която се полагат такива големи грижи за децата. Тук на първо място стои Съветският съюз, тези грижи се полагат и в другите страни с народна демокрация. Ето децата от тия страни се събират лете в международния пионерски лагер край гр. Сталин, на брега на Черно море.

„Пионерска дружба“ е прекрасен филм-документ за тая международна дружба на пионерите, за вълнуващото другарство и братската вяност, които се създават между децата от народнодемократичните страни и нашите пионери. Ние виждаме на екрана да се редуват веселите и възторжени лица на китайски, полски, чехословашки, унгарски, румънски и български пионери. Издига се сутрин към небето червеното знаме, символ на братството между свободните и свободолюбивни народи, кънтат брегове и буйните морски вълни от веселите детски викове, блести слънцето по снежните покривки на обедините маси, кипят усилено занимания по корабостроене, игри на шах. Платноходка пори морето, или малко параходче разнася надалеч бодрите песни на пионерите.

Когато на екрана угасне последната картина на тоя светъл и радостен филм, човек се запитва: А нима ще оставим, нима ще позволим на людоедите да подготвят на тия свободни и щастливи деца такава жестока съдба, като тая на децата от Корея и Виетнам, като тая на децата от Камерун и на американските деца с металните плочки за самоличност, неизвикими от експлозията на атомната бомба? Нима ще позволим да бъде разрушен тоя хубав радостен детски свят, в който се формират най-благородните и най-чистите пориви на бъдещите строители на социализма и комунизма? Не! Този светъл, прекрасен свят на нашите деца, отразен в двата наши документални филма „Щастлива младост“ и „Пионерска дружба“, ни задължава още по-крепко да се сплотим в борбата за мир начело със Съветския съюз, още по-пламенно да намразим подпалвачите на война и бактериологичните гангстери, още по-твърдо да застанем на пост на мира и да бъдем готови да го отбраняваме с всички сили и средства.

С тия два филма Студията за документални филми при Българска кинематография отразява ярко и убедително условията, при които се развиват българските деца, грижите на Партията и Правителството за най-ценния резерв на утрешния ден — подрастващото поколение. А това е един ценен принос в борбата за мир, която днес издига високо най-човечния лозунг: Спасете децата!

Повече грижи за най-малките кинозрители

(Продължение от стр. 2)

От силата, значението и въздействието на киното сред детския зрител произтича и голямата отговорност при работата с детските филми. Чрез киното ние трябва не само да разширяваме познанията на децата, но трябва и да възпитаваме, като създаваме у децата определено, социалистическо съзнание.

За трудните задачи, които стоят пред нашето подрастващо поколение във връзка с окончателното построяване и укрепване на социалистическия строй в нашата родина, ние трябва чрез детския филм да се борим за създаване от нашите младежи силни хора, образовани и културни, с високи морални изисквания, способни да преодоляват всякакви препятствия, възпитани в международна солидарност, силно обичайщи своята родина и Съветския съюз и пропити от чувството на беззаветна служба на интересите на народа.

В това отношение нашата задача е значително облекчена. В детския филмов фонд, с който разполага нашата кинематография, няма нито един разлагач със своето гибелно влияние филм от буржоазните кинематографии. Изгонени са завинаги трифилмите на прословутия Уолт Дисней, както и филмите, в които проличава мистика, песимизъм и човеконенавистничество, и безидейните филми, изпълнени с голи трикове, празни шеги, пошлост и цинизъм.

Ние сме щастливи, че в нашия детски филмов фонд разполагаме с прекрасните детски филми на съветската кинематография. За пръв път именно в Съветския съюз бе създадена детска кинематография като специален клон на киноизкуството и тя няма равна на себе си в света.

У нас се намират редица съветски детски художествени филми, които с огромно майсторство представят героичната революционно-романтична тематика в детското кино, и то не само романтичната героика в бойни дела, но и във всекидневния мирен трудов живот. Имаме и филми, които показват живота и ежедневието на децата, възпитават чувството на висока отговорност пред колектива, призовават ги да бъдат винаги честни и правдивни.

Не липсват в нашия детски филмов фонд и прекрасни филми за участието на съветската младеж във Великата отечествена война, за нейните патриотични подвизи, извършени в името на родината и сталинската победа. На разположение на нашите деца са и 39 мултипликационни филма. С приказно-художествени изобразителни средства в тези филми са екранизирани както народни приказки, така и произведения на класическата и съвременна литература. А общопризнато е, че съветската мултипликационна кинематография е първа в света не само по своята идейна наситеност, но и по художественото изпълнение.

За обогатяване познанията на детския зрител ще допринесат извънредно много и съветските, и наши научно-популярни филми, с които ние също разполагаме. Тези филми по своето съдържание са не само напълно разбираеми за децата, но и значително ще ги подпомогнат да усвояват по-добре редица въпроси от физиката, химията, анатомията, ботаниката, зоологията и географията.

СЦЕНАРИЯТ ПРОИЗВОДСТВЕНО-ТЕМАТИЧЕН ПЛАН НА КОМИТЕТА ЗА КИНЕМАТОГРАФИЯ

С оглед да се осигури планоно и навременно постъпване на сценарии в Студията за игрални филми при Комитета за кинематография и по този начин да се осъществят препоръките в постановлението на Министерския съвет от 31 януари 1952 год. Комитетът е обсъдил и приел предложения от Сценарната комисия производствено-тематичен план. Планът обхваща времето от втората половина на 1952 г. и неговото изпълнение трябва да завърши в края на 1953 год. В него са включени най-важните теми, по които ще се започне производството на филми през 1953—1954 год., съобразено с техническата база и наличните кадри, с които разполага Комитетът за кинематография. По включените в плана теми редица писатели вече са сключили договори за написване на сценарии.

През 1952—1953 година ще бъдат готови следните сценарии:

1. Художествено-биографичен филм за легендарния поет и революционер Христо Ботев. Сценарият ще бъде готов до 31 декември т. г. На тази вълнуваща тема работят писателите Людмил Стоянов — Младен Исаев, Павел Спасов — Стефан Каракостов, Гочо Гочев — Темю Стоянов. Споменатите писатели вече са представили своите либрета, които са одобрени, и сега пишат сценариите. Върху либретата си на същата тема пишат и писателите Никола Ланков — Лъчезар Станчев и студентът по сценарно изкуство при ВГИК Москва — Христо Сантов.

2. Художествен филм за живота и борбата на нашата работническа класа след 9 септември за построяване на социализма. Сценарият трябва да бъде готов до 31 декември т. г. Върху произведения на тази тема работят: младият сценарист Бурян Енчев — „Димитровградци“; младите писатели Стоян Нинов и Богдан Ботев — „Винаги със Сталин“, за строителството в Димитровград; Хаим Оливер — „Скоростници“, за внедряването на новите методи и съветския опит в нашата индустрия. Освен това на същата тема пишат: Лозан Стрелков — „Широка крачка“, за живота и борбите на нашите транспортни работници, Харалан Русев — „Родопски рудничари“, за изграждането на нашето минно дело; Златка Чолакова — Рустен Пумак — „Нов живот“, за преобразуването на Родопите в мощна металургическа база и встъпване на помашкото население в новия живот; на същата тема работи и

младият писател Димитър Ленков — „По скалите на Родопите“. Писателят Камен Калчев в „Стомонолеярният цех“ разказва за живота и дейността на нашите рационализатори-стомоноляри; Боян Балабанов в „Миньори“ ни разкрива живота на димитровските миньори. Предстои сключването и на редица договори с българските писатели за либрета, в които ще бъдат разработени сюжети за строителството на нашите язовири, за нашите работници в леката индустрия и пр.

3. Художествен остро-публицистичен филм против предателската империалистическа агентура на Тито и неговите господари, в който ще се разкрие тяхната роля на подпалвачи на Балканите и врагове на мирното строителство на НР България. Сценарият трябва да бъде готов до 1 март 1953 година. На тази тема вече работят писателите Крум Кюлявков и Георги Кръзов.

4. Художествен филм за патриотичното възпитание на нашата младеж в дух на любов към родната страна и нейната защита от всякаво посегателство. Сценарият трябва да бъде готов до 1 март 1953 год. Под заглавие „На Димитровска вахта“ младите сценаристи Бобев и Лъчев разказват за живота на нашите славни моряци-миночистачи. Писателят Павел Вежинов ще преработи и разшири сценария си „Край Драва“, в който се рисува приносът на нашата народна войска за разгромяването на хитлеристката армия.

5. Художествено-исторически филм, посветен на 10-годишнината от славното Деветосептемврийско въстание и нашето освобождение от Съветската армия. Писателят Павел Вежинов подготвя сценария си „Славната 44-та“, който ще бъде завършен до 1 май 1953 г.

6. Художествен филм за постиженията и преустройството на бързо развиващото се по пътя на социализма българско село. Сценарият трябва да бъде завършен до края на т. г. Под заглавие „В равна Добруджа“ писателите А. Гуляшки и А. Каралийчев извършват последни поправки върху своя сценарий, рисуващ борбата за високи добиви в добруджанската равнина, издигането на жените на ръководна работа и борческия устрем на нашата селска младеж. На същата тема се подготвят и други сценарии.

7. Комедия или музикален филм, чийто сценарий трябва да бъде готов до 1 октомври т. г. На тази тема писателите-хумористи Челкаш и П. Незнакомов работят върху сценария си „Обект

115“ със сюжет от нашето строителство. Писателите Димитър Хаджилиев и Александър Гиргинов завършват сценария си „Песен над житата“. Освен това работят и писателите Радой Ралин, Божидар Божилов и др.

8. Художествено-биографичен филм, посветен на апостола на нашата свобода, легендарния революционер и борец срещу турското робство Васил Левски. Сценарият трябва да бъде готов до края на 1953 година. На тази тема вече работи писателят Камен Зидаров.

Освен това Сценарната комисия при Комитета за кинематография подготвя и сценарии за пълнометражни документални филми. До края на тази година ще бъде завършен сценарият за живота и дейността на вождата и учителя на българския народ Георги Димитров. Върху тази тема работят Камен Калчев, Спас Русинов, Христо Ганев и Анжел Вагенщайн.

Ще бъде изработен до 1 март 1953 година и сценарий за документален филм за нова, социалистическа България, в който ще се отразят крупните преобразувания, постижения и успехи на нашата родина във всички области на политическия, стопански и културен живот под ръководството на славната БКП и с могъщата помощ на СССР. Сценарият трябва да бъде завършен до 1 март 1953 година.

Осъществявайки горния производствено-тематичен план, Комитетът за кинематография препоръчва на Сценарната комисия да не ограничава своята дейност само в горните рамки. Тя ще трябва да търси и разработката на други сюжети, като навлиза в нови сценарни жанрове, като се стреми да създаде интересни, силно драматични и високо партийни произведения в духа на постановление № 91 от 1952 г. на Министерския съвет. Сценарната комисия е сключила редица договори с писатели за създаването на късометражни и среднометражни филмови новели с патриотично, сатирично и др. съдържание. Тя работи върху филми, рисуващи живота на нашата интелигенция, на селското народно учителиство, на младежта, пионерите и пр. За написването на тези сценарии ще работят писателите Димитър Димов, Емилиан Станев, Крум Пенев, Виктор Барух, Богмил Райнов, Асен Босев, Цветан Ангелов, Петър Незнакомов, Генчо Стоев и др. В своята работа Сценарната комисия се стреми да се облекне на всички български писатели и млади литературни работници, като разширява своята творческа дейност и върху нови идеи, сюжети и жанрове, които ѝ бъдат предложени. Сключените договори не пречат за представянето на нови предложения по изброените теми. Приетият план не ограничава възможността да се пристъпи към работа и по теми, които не са включени в него.

Производствено-тематичният план, приет от Комитета за кинематография, осигурява планомерното създаване на сценарии, необходими за снимането на високохудожествени и патриотично-възпитателни филми от нашата млада кинематография.

За да се получи максимално интензивно и целеустремно използване на детския филм у нас, Комитетът за кинематография разработи специален план за разпространяването детските филми.

В София ще бъдат открити 4 постоянни кинотеатра за детски филми: два в центъра на града и два в по-крайните квартали, за да не се нуждаят малките зрители да минават големи разстояния, за да видят филмите. Първа стъпка в това направление е откриването на кино „Славейков“ като постоянно работещ кинотеатър за деца, което стана на 4 май т. г.

В цялата страна ще заработят в определени дни и часове, удобни за децата, 360 кинотеатра, от които 103 в градовете и 257 в селата. На подвижните кина също така ще бъдат давани по определен план детски програми, за да може детският филм да стане достояние и на онези деца, в чиито селища няма постоянно кино. Подготвя се и нов детски филмов фонд на тясна лента, за да се разшири разпространяването на детски филми и в ония селища, където има кинотеатри за тесни филми.

По този план през годината по най-скромни пресмятания ще бъдат обслужени повече от 4 000 000 деца и юноши.

За мащабите на нашата работа това наше дело не е леко, но затова пък то е високо благородно. Тези 4 милиона зрители ще бъдат най-доволните, най-пламенните и най-благодарните зрители в нашата страна.

Комитетът за кинематография се нуждае сериозно от помощта на нашата общественост. При съставяне на програмите, които не трябва да продължават повече от един час и които трябва по разнообразие да бъдат така съставени, че да представляват интерес по възможност за най-широк кръг от деца и юноши от различна възраст, Комитетът за кинематография поиска помощта на Министерството на народната просвета и на

Педагогическия институт при Българската академия на науките, която, уверени сме, ще му бъде дадена най-грижливо и с пълна готовност.

Сериозен и решаващ етап в нашата работа е организацията на детския зрител. За успешното разрешаване на тази трудна задача Комитетът за кинематография разчита извънредно много на помощта, която ще окажат просветните ведомства, институти и организации, както и на помощта на Димитровския съюз на народната младеж. Особено ценна може и трябва да бъде помощта от просветните работници. Те трябва по места да вземат това дело в свои ръце. Те трябва да подпомагат нашите директори на кинотеатри с постоянни съвети и упътвания за подход към децата и с предложения за постоянно подобряване на обстановката в кината и кинообслужването на малките зрители. Работата на директорите на кината с детските филми трябва да бъде под постоянен строг обществен контрол.

Само така ние ще можем постоянно да подобряваме изпълнението на нашата обща благородна задача — да възпитаваме чрез киното нашите деца в социалистически дух, в духа на пламенен патриотизъм, да ги учим да обичат човека, труда и природата, които са неизчерпаем източник на радост и щастие, да ги учим на ненавист към империалистическите хищници и подпалвачи на войни.

Успешното разрешаване на тази задача ще означава, че ние сме дали своя принос в бурните културни преобразувания, които се извършват в нашата страна под знамето на славната Благоевско-Димитровска партия и под водачеството на нашия любим председател на Министерския съвет другаря Вълко Червенков.

Успешното изпълнение на тази задача ще бъде и нашият принос за укрепването на непобедимия фронт на мира, начело на който стои великият Сталин.

ФИЛМ ЗА МИРА И ДРУЖБАТА



Кадри из филма „Ние сме за мира“ — демократичната младеж от целия свят изразява непоколебимата си воля да се бори за запазването на мира.

Между документалните филми на съветската кинематография „Ние сме за мира“ е един от най-вълнуващите, най-богато и всестранно заснетите, най-ярко художествено изразените. Без съмнение за това е помогнало както зрялото майсторство на художествените ръководители, творческата изобретателност на кинооператорите, така също благодарност на темата. Третият световен младежки фестивал беше едно от най-крупните събития в световното движение за мир през миналата година, което по своята масовост, импозантност и ентузиазизираност далече надминава миналите два фестивала в Будапеща и Прага и дава богат материал за художествено-документално изобразяване.

Тук трябва веднага да споменем, че филмът не е ограничен тясно върху събитието. Преди всичко намерен е големият мащаб и в него са потърсени звената, които го скачат за цяла поредица от исторически събития в борбата за мир. Показани са двата свята — единият, борещ се за мир, отдаден на труд и строителство, другият, зает с кървавата подготовка за нова световна касапница. Това са първите кадри на филма — тихи планински долини, неизгледни урожайни полета, нови градове, раждащи се всред стомана и бетон — Варшава, Дунапентеле, Димитровград. Младежта от Съветския съюз и демократичните страни е заета с мирно строителство, изникват край Волга и Дон могъщите строежи на комунизма. Но ето че се дочува тежкият тътен на американските „летащи крепости“, над мирните корейски градове вали дъжд от бомби. Кървави пожари, избити невинни майки и деца, купища развалини — това е страшната дейност на подпалвачите на война, която трябва да бъде обуздана.

Германия е в центъра на борбата за мир — Германия, разделена на две, в западната част на която усилено се кове оръжието на новата война. Виждаме Бидо, който с ястребов поглед оглежда строежите редици — хубаво, качествено пушено месо, но какво се крие зад непроницаемите лица? Виждаме Айзенхауер, Монтгомери, които алчно

следят войсковите маневри, виждаме и техния наемник Аленауер, току-що подписал заповед, с която се забранява на западната германска младеж да посети фестивала. Напразно! Особено вълнуваща е сцената, в която преминалите през демаркационната линия младежи от Западна Германия се хвърлят в прегръдките на фолксполициите, излезли да ги посрещнат.

Берлин! Сърцето на Германия, градът, в който ще се състои фестивалът! Докато на „Кантианшрасе“ строят новия огромен стадион, докато берлинската младеж с невиджани темпове изгражда покритата спортна зала на „Сталиналее“ и покрива със знамена берлинските улици, в западните сектори сноват полицаи с палки в ръце, по елегантните кафенета заговорничат наемниците на американците, десетки коли на чужденци са паркирани пред луксозните казина. Два свята! На единия улици са изпълнени с живот и строителство, другият изглежда пуст, безлюден и мъртъв.

Особено интересна е оная част на филма, която показва самия фестивал. „Мир“ и „Дружба“ — това са двата големи лозунга на фестивала, които красят знамената, плакатите и стените на милионния град, които горят в красивите съчетания на бенгалските огньове, които се образуват от телата на младежите по спортните стадиони. Мир за всички народи по света, дружба между всички народи на света. Особено ярко се манифестира дружба между народите, между континентите, между различните „раси“. Младите френски патриоти горещо се прегръщат с вьетнамските си другари, английските борци за мир протягат искрена другарска ръка на малайците, които се борят на живот и смърт с английските империалисти. Появяването на корейската и китайска делегация навсякъде се посреща с буря от възторг и ентузиазъм — по тоя начин младите борци за мир искат да изкажат дълбоката си солидарност с борещите се против американския империализъм корейски и китайски народи.

Умело са предадени и най-добрите прояви на

младежката художествена самодейност от различните страни. Тука особено големи успехи жъне съветската делегация със своите ненадминати по художествено съвършенство песни и танци. Навсякъде появяването на съветските ансамбли се посреща със стихийна радост и одобрение.

Напразно врагът се опитва да смути щастливия празник на младостта! Напразно над масовите празненства кръжи американският хеликоптер — посреща го само подигравателният смях. Напразни са хилядите провокации. Но когато американизираната западноберлинска полиция напада мирната младежка манифестация и тревожно засвирват сирените на санитарните линейки, над целия град като че ли настава заканително мълчание, сурова тишина! Престъпниците ще платят за всички свои престъпления, включително и за пролятата по берлинските улици невинна кръв.

Фестивалът е пред своя край. На Маркс—Енгелсплац, осветен от десетките прожектори, се провежда последният заключителен митинг. Тържествено гърмва стохиялен вик — „кълнем се!“, към тъмното небе се издига гора от ръце. Световната младеж се кълне да пази с цялата си младежка жар, с неизчерпаемите си сили мира и дружбата. Към небето като шеметен вулкан политат фойерверките, изписват се на фона на разрушените здания двете свешени думи — „фриден“, „фройндшафт“, над тях в разноцветни светлини гори гербът на Световния съюз на демократичната младеж.

„Ние сме за мира“ ще се помни дълго от нашите кинозрителите. Той е същевременно ценен материал и прекрасно указание за нашите киноработници и сценаристи, които работят в областта на документалния филм. От него можем да се научим много на яркост и правдивост в изложението, на творческата изобретателност в монтажа и съпоставките, на високо политическо съзнание и най-много на пламенно, патетично отношение към събитията.

ГЕРМАНСКИЯТ НАРОД В ЗАЩИТА НА МИРА

ПО ПОВОД ФИЛМА „ОСЪДЕНОТО СЕЛО“

Още преди разгромяването на хитлеристка Германия във Втората световна война всеки съзнаваше, че бъдещият мир в Европа и целия свят в голяма степен ще зависи от справедливото и правилно разрешаване на германския въпрос. Ликвидирането на агресивната хитлеристка държава и идеология и създаването на единна, демократична и миролюбива Германия се оценяваше от всички миролюбиви хора като извънредно важна предпоставка за мирното развитие и дружбата между народите.

От разгрома на фашистка Германия изминаха вече повече от 7 години. Но както през годините след заграването на властта от хитлеристите, днес миролюбивото човечество отново гледа на събитията в западната половина на тази голяма страна в центъра на Европа със загриженост и тревога. Американско-английските империалисти потъпкаха всички основни положения на Ялтенската и Потсдамската спогодби, които създаваха условия и вдъхваха надежди за миролюбивото разрешаване на германския въпрос. Вместо единна Германия те създадоха сепаративната бонска държава; вместо демократична Германия те възстановиха икономическата мощ на рурските оръжейни магнати и възкресяват фашистките формации; вместо миролюбива Германия те отново създават хитлеристкия „вермахт“; вместо съгласуван мирен договор те сключиха агресивния „общ договор“.

Германският народ, който в миналото се бе оставил да бъде повлечен от наудничавите планове за световно господство на Хитлер, е до гуша сит от войната. Преживял в кратък исторически срок две национални катастрофи, той днес жадува за мир, за дружба със съседните и далечни народи. Огромните и всеостанни успехи на Германската демократична република в мирното строителство служат на цялото германско население като пример за това, как без заграване на чужди земи и без война може да бъде постигнато благоденствие и щастие.

Населението на Западна Германия е изправено пред опасността да бъде насилва тласнато в една братоубийствена война. Седем години след края на войната в тази част на страната безконтролно хазайничат американски, английски и френски окупатори. Те не позволяват на германския народ да почувствува, че войната отдавна е свършила, че и за германците трябва да настанат дни на мирен живот. Пуснати са в ход всички средства — от американското гангстерско насилие до перфидната английска измама, за да бъде населението принудено да понася данъците, да търпи мизерията и глада, да наблюдава възстановяването на оръжейните заводи, да слуша истеричните крясъци на освободените от затворите хитлеристи генерали и омразния химн на катастрофата „Дойчланд, Дойчланд юбер алес!“, да търпи всевъзможните безчинства и произволи на окупаторите.

Целият германски народ води днес упорита и самоотвержена борба против американско-английските окупатори на Западна Германия, за единство и мирно развитие на страната.

Активен участник в движението за мир и единство на Германия е прогресивната германска кинематография. В кратък период от време тя създаде високохудожествени произведения върху най-възбуждащите днес проблеми на германската действителност. Тя възпитва зрителите на любов към родината, на омраза към американско-английските окупатори и подпалвачи на война, на активна борба за единство, на вяра във възможностите и силите на народите да отстояват делото на мира.

Забележително постижение на прогресивната германска кинематография е новият филм на режисора Мартин Хелберг „Осъденото село“. Правдиво и възбуждащо филмът предава един

епизод от съпротивителната борба на жителите от село Беренвайлер против произволното решение на американските окупатори да превърнат плодородната им земя във военно летище.

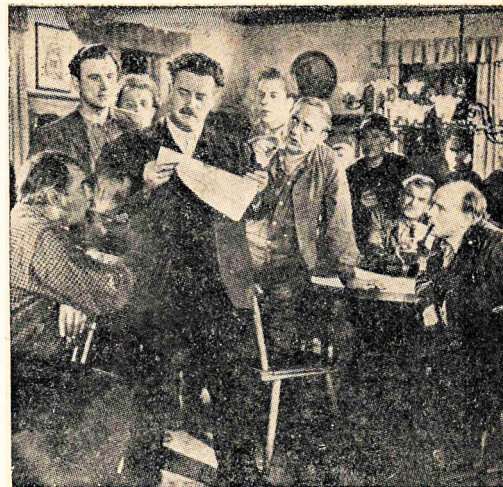
Незаконното и насилствено завземане и унищожаване на цели села, обширни горски площи и жилищни сгради е широко разпространено средство на американските окупатори в Западна Германия за превръщане територията ѝ в плацдарм за агресия. Със случая в село Беренвайлер филмът „Осъденото село“ разкрива чудовищните престъпления на американската военщина, която подлага германското население на нечувани страдания, унижения и безпризорност.

Случаят със село Беренвайлер, показан във филма, е типичен за стотици села в Западна Германия. Според по-нови съобщения американската главна квартира е издала заповед за обезлюдяване на повече от 20 села, между които Шеген-Тумбах, Шаумбах, Хазелмюл, Луизенхоф, Трайройт, Румкенройт и др. Протестирайки против американските произволи, вестник „Райн-Некар Цайтунг“ съобщил неотдавна, че в Баден трябва да бъдат изградени 10 летища за реактивни самолети. „По заповед на съюзниците — пише вестникът — строежът на тези летища, чиито 3,5-километрови писти за излитане се намират в посока югозапад—североизток, трябва да се извърши с най-голяма бързина. Там където десетки години растяха зърнени храни, тютюн, аспержи и хубави овоци, където добитъкът пасеше по тучни ливади, скоро една дебела покривка от бетон ще задуши в зародиш всякакъв живот.“

Под дебелата бетонена настилка са осъдени да изчезнат китните къщи и дворове, хлебодорните поля на Беренвайлер. Но жителите на селото са чужди на истерията за подпалване на нова война. Те жадуват за нов, мирен живот. Най-ярък изразител на жаждата на германските селяни за нов живот е младият Хайнц Войман, който след петгодишно участие във войната и петгодишно пленничество се завръща от Съветския съюз. Оpozнал благородния порив на съветските хора безспирно да увеличават своите успехи и да живеят в мир и дружба между народите, Войман с искрено възмущение отхвърля клетвическата пропаганда на американско-английските империалисти и техните германски агенти за някаква въображаема опасност от Изток, чрез която се стремят да оправдаят превръщането на страната във военна база.

Внезапната заповед на американските окупатори за незабавно опразване на селото, предадена чрез продажната администрация на Аденауер, хвърля жителите на Беренвайлер в тревога. Най-напред те се опитват да отменят безчовечната заповед чрез увещания и официални молби. Скоро обаче те се убеждават в господарската надменност и бруталност на янките-окупатори, в предателството и сервилността на аденауеровата клика. Здрава опора и помощ беренвайлеровци намират всред работниците от заводите и фабриките, които решително отказват да вземат участие в строежа на военното летище. Заедно с тях в борбата против окупаторите участват жителите на близките села, честната интелигенция в лицето на народните учители, свещеници и др. Дори селският кмет не остава настрана от тази патриотична борба за защита на родното село. Така се разкрива, че аденауеровата власт няма опора сред народа, че тя се крепи само от шикветите на окупаторите и наемната полиция. В процеса на самата борба беренвайлеровци се убеждават, че единственият път, по който могат да защитят своя дом и своята чест, е пътят на сплотената и твърда колективна съпротива срещу всяко действие, което е предназначено да служи на войната.

Филмът „Осъденото село“ реалистично и убедително разкрива, че жизнените интереси на



Кадр из филма „Осъденото село“.

германския народ [в сегашния решителен стад за неговото развитие са неделимо свързани с активната борба за проваляне военните планове на американско-английските империалисти и германските реваншисти. Той утвърждава единния фронт против войната като най-широк и мощен фронт на всички патриоти, на всички неподкупни германци, които милеят за своята родина.

Дълбоката правдивост на филма „Осъденото село“ се доказва от множество факти от живота, които свидетелствуват за нарастващата решителност на народните маси в Западна Германия в борбата за единство, за мирно и демократично развитие на Германия.

В резултат на единодушната съпротива на градския съвет от Фрайбург, който неколкратно отказва да се съгласи с всякаква конфискации, главната квартира на силите на атлантическия пакт бе принудена да се откаже от проектирания строеж на летище за реактивни самолети върху набеязаното за тая цел място. През февруари т. г. градският съвет на Майнц твърдо и единодушно отказа да бъдат построени в околностите на града четири нови плаца за обучение на войски. Този категоричен отказ бе енергично подкрепен от общинското управление на Хехтхайм, окръжния селски съюз, Индустриалната и търговска камара и Селскостопанската камара. От своя страна строителните работници на Майнц изразиха своята пълна солидарност със селското население, като отказаха да участвуват в строежа на плаца. Общинските съвети на селата Хаймбах, Вайс и Гладбах също така не дадоха искания им терен за артилерийско стрелбище. Селяните от Зембах и Пфалц начело със своя кмет прогониха от своите ниви пратениците на окупаторите, дошли да измерват и завземат земята им. Кметът на Динхайм Кремер безрезервно застана на страната на своята община, заявявайки твърдо и открито: „Сега се касае за нашата земя, за нашето съществуване. Днес ние трябва да бъдем сплотени, за да браним нашата родина.“

Сега, след подписването на така наречения „общ договор“ и на договора за „европейската отбранителна общност“, които заявяват военния съюз между вашингтонските и бонските империалисти, справедливият гняв против престъпните действия на американската военщина и черното предателство на аденауеровци спрямо интересите на родината още по-силно „клокочи в сърцата на всички германски патриоти. Невижданите досега по своята масовост и мощ протестни демонстрации в Хамбург и Хесен, в Мюнхен и Нюрнберг, в Дюселдорф и Дортмунд, както и в стотици други градове и села свидетелствуват, че заедно със своите братя и сестри от Германската демократична република населението от Западна Германия горещо подкрепя настойчивите предложения на съветското правителство за сключване на съгласуван мирен договор и създаване на единна, демократична и миролюбива Германия. Тези смели и могъщи демонстрации, които издигат борбата за мир в Германия на нова степен, красноречиво говорят, че германският народ взема все по-здравосъдбата си в собствените си ръце, че той никога не ще се помири с политиката на война, че той няма да даде земята си и няма да се остави да бъде използван като топовно месо за интересите на чуждите и местни империалисти.

КИНОХУДОЖНИКЪТ В ИГРАЛНИЯ ФИЛМ

По покана на Комитета за кинематография пребиваващият у нас художник при „Большой Мосфильм студио“ Александър Сергеевич Жарьонов изнесе пред курса за квалификация при Комитета за кинематография беседа на тема „Кинохудожникът“.

В своята беседа другарят Жарьонов се спира на първо място върху метода на социалистическия реализъм — най-прогресивния и основен творчески метод в светското киноизкуство. Понататък другарят Жарьонов изброи част от големите произведения на социалистическия реализъм в областта на светското киноизкуство, пропити с болшевишка страст и партийност. Той говори и за дружеската творческа атмосфера и колективния метод на работа, широко внедрени сред светските киноработници, за вниманието и грижите, които се отделят на всеки творец при изграждането на пълноценно филмово произведение.

Централно място в беседата на др. Жарьонов зае въпросът за ролята и мястото на съветския кинохудожник във филмовото произведение.

В желанието да запознае читателите си с този важен за производството на филми и особено на цветни филми въпрос редакцията на сп. „Кино“ помества резюме от беседата на др. Жарьонов.

Кинохудожникът е автор на изобразителното художествено декоративно оформление на филма. Той е призван въз основа на авторския сценарий и общия творчески замисъл на режисьора-постановчик активно да участва в постановката на филма, в неговите образи, тематически производствени сложности.

На художника във филма, както и на цялата снимачна група, се възлага непосредственото изпълнение на основната задача на съветската кинематография — създаване на филми с високи идейни и художествени качества, призоваващи към укрепване величието, силата и могъществото на социалистическия строй, възпитавачи зрителя в дух на преданост към съветската държава, към изпълнение на гражданския и обществен дълг и беззаветна служба на интересите на народа и социалистическата родина. За да изпълни тази задача, кинохудожникът трябва да владее не само професионалното майсторство на рисунъка и живописата, които оправдават въобще неговото звание на художник, но също така да изучава дълбоко и всестранно особеностите на кинематографическото изкуство и да умее да решава творчески въпросите за специалните композиции и изобразително-декоративното разработване на филма.

Кинохудожникът е задължен да познава до съвършенство целия технологически творчески процес на художествено-декоративното оформление на филма.

Той трябва да познава всички особености на произведенията на кинематографическото изкуство, като например обуславяне на времето на действието, монтажното построение на епизодите и цялото произведение, композиционните възможности за изразяване посредством приспособяване на крупни, средни, предни и общи планове, проблемите на светлината и цветовете и накрая — една от най-важните особености на киноизкуството — това показване във филма, за разлика от живописата, на развиващи се събития, събития, които се намират в движение — в непрекъснато вътрешно кадрово движение. Тези особености на кинематографичното изкуство представляват една от най-главните задачи при работата над композиционното построение на кадъра, епизода и целия филм. Това важи не само за художника, но и за режисьора и оператора и правилното съвместно разрешение на тези задачи зависи от целия творчески колектив. Затова на работата на художника не бива да се гледа изолирано, не трябва да има несъгласуваност, а пълна хармония с общото развитие на драматургическото действие. Особено важна за целия колектив е точката на зрение. И ако тя не е премислена добре и движенията не са съгласувани, винаги ще се получи дисхармония и то ще действа обратно. Това може да доведе цялото

произведение до провал. Има произведения на изкуството от един или друг жанр, но те винаги притежават съответна динамика. Възможна ли е обаче винаги такава динамичност в изкуството? Моето дълбоко убеждение е, че е съвсем необходимо при разрешаването на тия въпроси да се получи най-голямо въздействие. Изатова аз твърдя, че художникът трябва да действа активно, да участва активно в създаването на кинопроизведението и да, подпомогне режисьора в разрешаването на задачите.

Образното композиционно разрешение на кадрите и епизодите предполага разрешаването на най-главните драматургически, сюжетни и тематически задачи, заложили в литературния и режисьорския сценарий.

Образното разкриване на идейното съдържание на темата и сюжета е една от основните задачи на кинохудожника при работата на композиционното построение на кадрите.

При работата над филма кинохудожникът трябва да изхожда от наличните фактори в сценарния материал, конкретизиращи сюжет, темата, динамиката, характерните действащи лица, тяхната възраст, националност, костюм, поведение. Творческото разрешение на образите на действащия персонаж във филма се явява важна задача. Декоративната среда, в която работи актьорът, е неотменима част от образа, явяваща се като допълнителна характеристика на живите хора, герои във филма.

Ето защо винаги, когато художникът пристъпва към работа над киносценария, се препоръчва в началото, преди той да направи ескизите, да изучи детайлно този материал, който е свързан с решението на действието във връзка с времето — епохата. Това важи още повече, когато картината е историческа, с голям, широк просглед на творческите решения. Тогава художникът трябва да изучи иконографически материали, да чете литература и пр. и едва тогава да пристъпи към разрешаване на въпросите. Към такава изучаване на епохата, на нейния стил и на целия свързан с нея материал трябва да пристъпи не само кинохудожникът, но и целият творчески колектив.

Затова в историческите филми е необходимо да изучават основно материала и режисьорът, и художникът.

Художникът не бива да пристъпва към работата си прибързано. Той работи над темата, създава етюди и само въз основа на този богат за него опитен материал пристъпва към създаване на картината. Да вземем дори великия майстор Репин. Репин е работил над своята картина „Бурлаки“ дълги години. И в течение на това време той е работил твърде усилено. Много време е посветил в подбора на материала. Той отива на Волга и изучава непосилния труд и тежкия живот на народа, който се намира под гнета на буржоазно-помещическия строй. И едва след няколко варианта Репин пристъпва към разрешаване на това класическо произведение в живописата. Най-добрите произведения на изкуството са резултат на упорит труд.

От този труд се учат и съветските кинохудожници. И големите съветски режисьори, преди да пристъпят към работа, изучават основно материала, посещават не един път музеите. И в частност за нас, съветските кинохудожници, Третьковската галерия се явява основна съкровищница на изкуството, където ние обогатяваме творческия си дух.

И вие, когато работите над сценария, над филма, трябва да мислите за тези големи произведения на киноизкуството и да мислите как и в какъв вид ще стигнат те до народа. Тези произведения възпитават народните маси. Киноизкуството не трябва да връща масите назад, а трябва да върви с тези маси и да ги води напред. Това е и задачата на кинохудожника.

При решение на композиционните задачи кинохудожникът е длъжен със своите изобразителни средства да постигне максимална изразност на образната трактовка на темата. Простота, яснота, изразяване на главното и подчинените на главното елементи, разрешение на сложните композиционни задачи с най-прости и най-изразителни средства,

които да осигурят остротата на образната трактовка и емоционалното довеждане на решението на изобразителната задача до зрителите — ето целта на кинохудожника. Героите на филма с техните действия, архитектурната и живописната среда, в която действуват героите на филма, идейните и художествените сценарни задачи се явяват най-важният материал за художника, който, преработвайки този материал чрез своето творческо разбиране на задачите, им дава идейно, образно, изобразително решение. Оттук следва и най-важната задача на кинохудожника над кадрова зарисовка на основните епизоди на сценария, кадрова композиция на бъдещия филм.

Декорацията се явява само съставен елемент към общото, принципното разрешение на епизода. Тук не е допустимо абстрактно, формално увлечение към декорацията сама за себе си. Декорацията не може да бъде самоцел, лежаща въвн от идейния и художествения образ на епизода или филма. Обаче декорацията сама по себе си е твърде значителна в творческата и производствената практика при постановката на художествения филм, като допълнение към разкриването на един или друг образ.

След като приеме решението на декорации, художникът работи над основните кадрови епизоди. Чрез това се създава композиционен строеж на целия филм, създава се тонално разрешение на филма, особено при цветния филм, създава се стилово разрешение на филма, разрешава се и разположението на действащите лица. И ето в това съвместно решение на оператора, художника и режисьора се крие разрешаването на всички въпроси, свързани с композиционния строеж на епизодите. Това облекчава много творческия труд и на режисьора, и на постановчика.

За тази цел се създава и подготвителният период. Подготвителният период у вас е твърде голям, а у нас — кратък.

Когато един филм получи заслужено отличие, наред с режисьора бива отличен и операторът, и художникът. И оттогава се разбира каква голяма отговорна и почетна роля се отдава на кинохудожника.

Кинохудожникът трябва да познава целия стадий на работа над декорацията както в творческата област на своята работа (предварителни ескизи, окончателни ескизи, декорации и детайли), така и практическата страна на реализирането на тези ескизи, т. е. провеждане на решенията на творческия замисъл в производствена документация — планировката на декорациите, хоризонтална и вертикална проекция, работни чертежи, описания, прости и сложни макети и накрая — изграждането на самата декорация било в студия, било в натура. Кинохудожникът е длъжен да има познания и опит за практическо ръководство по монтажа и постройката на декорацията в павилион и в натура и да държи контрол по изготвянето на костюми и бутафори.

Кинохудожникът трябва да притежава познания и в областта на комбинираните снимки (макети, домакети, дорисовки, многократни експозиции и т. н.), при което чрез малки средства и минимална загуба на време се постигат най-големи резултати.

Аз винаги съм препоръчвал на кинохудожника да прибегва към опити. Да прави малки макети. Ако не сполучи изведнъж, да се опита втори път. Така ще се избягнат излишните разходи по големите макети.

Режисьорът, операторът и кинохудожникът — това са хората, които започват работата от режисьорския сценарий и свършват със създаването на кинокартината, тя се изнася на плещите на този колектив. У нас режисьорът не се отделя от своя сценарий до края на филма. Ето такава състояние на напрегнато творческо отношение към поставените задачи съвсем закономерно дава своя плод в нашите съветски кинопроизведения. Същото важи и за художника, и за оператора. При пускане на кинокартината в производство у нас се обявяват и режисьорът, и операторът, и художникът. Художникът работи над ескизите, режисьорът — над режисьорския сценарий, едновременно с тях работи и операторът. И всичките поддържат тесен контакт помежду си. Операторът също така прави своя експликация, което другарите у нас не правят. Аз смятам, че това е погрешно отношение. Когато се отива към разрешение на декорацията, трябва да вземат участие и режисьорът, и операторът и тогава ще се получи едно тонално решение, а не да се

КЪМ ПРЕОДОЛЯВАНЕ НА ЗАНЯТЧИЙСТВОТО В НАШИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРЕН ФИЛМ

1

Трудно могат да се намерят в нашата критика по-силни, по-бодри и насърчителни думи от оценката, която даде за кинематографията другарят Вълко Червенков в своя доклад пред III конгрес на Отечествения фронт:

„Стремително върви напред нашата млада, жизнерадостна кинематография, смело и с умение следвайки великото съветско киноизкуство.“

Такова държавническо отношение към труда на нашите киноработници, към резултатите от техните неуморни усилия, такава увереност в подема на родното киноизкуство не само насърчава и изпълва с чувство на патриотична гордост, а и задължава, кара те да мобилизираш всичките си сили и способности, за да оправдаеш доверието, което има в теб, в твоите другари и целия творчески колектив първият човек на нашата страна, ръководителят на Партията и Правителството.

Думите и грижите на др. Вълко Червенков са мисли и дела на Партията. Те напомнят за същия високо принципен червенковски дух на Постановлението от 31. I. 1952 за състоянието и задачите на кинематографията, което ни въоръжава с програма за практическо действие, дава ни перспектива. Всичко това свидетелства за изключително големите грижи, които полага др. Вълко Червенков за полема на „най-масовото“ и „най-важното“ изкуство, за превръщането на киното в мощно средство за комунистическо възпитание.

Оценката на др. Вълко Червенков за кинематографията пред III конгрес на Отечествения фронт буди много мисли. Тя иде да опровергае вредния максимализъм на някои кинодейци, които гледат на нашите филми механично, от висотата на съветските мащаби, изолирано от ръста на другите жанрове в нашата литература и изкуство. Те не можаха да оценят досегашните постижения на кинематографията, да изхвърлят от нашите условия и възможности. Такова отношение спрямо кинематографията проявиха и нашите критици, които на практика не забелязваха или премълчаха нейните действителни постижения. Такъв е случаят с филма „Тревога“, който беше отречен със схематични „аргументи“. Но така стои въпросът и с продукцията на Студията за хроникално-документални и Студията за научно-популярни филми, които наред със сериозните си недостатъци имат и известни успехи, които, колкото и скромни да са, са наши, български постижения. Това се отнася особено много за продукцията на тия две студии през изтеклата 1951 год.

Оценката на др. Вълко Червенков ни учи на патриотизъм, учи ни да се радваме и на най-малките си успехи, да гледаме с любов на всяко постижение, на новото, на онова, което се заражда, което бележи етап.

Въодушевени със същата червенковска любов към всичко наше, към всичко родно, трябва да посочваме без колебание и недостатъците, които

намаляват въздействието на нашите филми и пречат за по-нататъшното ни придвижване напред.

Не бих се спрял на тия мисли, ако нямаш предвид някои недооценки в изказванията, които станаха на дискусията за произведените научно-популярни филми през 1951 год. С тази продукция студията бележи значителен етап от своето развитие, въпреки че има да преодолява още редица недостатъци в своята дейност, които й посочва постановлението. Но за съжаление обсъждането, така както се проведе, не би могло да окаже конкретна помощ на творческите работници, не би могло да даде впечатление за постиженията и слабостите на отделните филми. Дискусията не приключи с обобщение, от което да се разбере какво точно е постигнала студията и до каква степен е преодоляла слабостите, кои са основните задачи, които стоят пред творческия колектив и административното ръководство.

Докладът на директора на Студията др. Киров имаше повече общ, производствен характер. Той не можа да се спре върху най-същественото и да разгледа продукцията от позициите на 91-то Постановление на Министерския съвет. Др. Киров даде противоречиви и несигурни мнения за тематиката и жанра, заангажира се с неаргументирани становища за формалистични уклони и натурализъм, липсваше му категоричност в оценките. На обсъждането отсъстваха научни работници, представители на Академията на науките, Института за рационализация и други отговорни ведомства, които да се изкажат като специалисти, да разгледат филмите от научна гледна точка. Много от изказванията бяха импровизирани и неконкретни. За постиженията и недостатъците се говореше, без да се посочват примери от съответните филми, без връзка с досегашните етапи от развитието на Студията. Получиха се, както и на други обсъждания в кинематографията, изказвания със странно мнение за „разликата“ между нашите филми и филмите на капиталистическите страни. Несъстоятелно е изказването на един режисьор като др. Васил Бакърджиев, че „нашите филми превъзхождат *даже* английските и американските късометражни филми“ (курсивът мой).

Разликата между нашите филми и английските е толкова голяма, че сравнения в този смисъл не могат да се правят. Не „даже“, а изобщо не си приличат българските късометражни филми с американските. Те се отличават и по позициите, от които са разработени, и по своя характер, и по целите, които си поставят, по всичко.

„Нашата пропаганда — казваще Ленин — има такъв успех не защото ние бяхме вече такива изкусни пропагандисти, тя има успех, защото това, което говорим, е истина.“

В това именно се състои превъзходството не само на ония наши късометражни филми, които са с публицистичен характер, а и на учебните филми от рода на „Памуклопроизводството“ и „Си-

целия творчески колектив. Смятам, че не е правилно, ако вие сте режисьор и снимате на едно място, операторът — на друго, а художникът — на трето място. Тези трима творчески работници трябва да бъдат винаги заедно при вземане на творческите решения. Само така се постига качествена работа.

Учейки се от опита на богатата история на съветското изкуство, работници от младата кинематография на НР България, създайте свое утвърждаващо живота, национално по форма и социалистическо по съдържание киноизкуство, изкуство, призвано да движи народните маси напред към светъл и щастлив живот, призоваващо към борба за красиво бъдеще на вашата родина, на нашия български народ, строящ новия, социалистически живот.

лажиране на фуража“, които имат за цел да популяризират с изразните средства на киното агротехнически методи сред нашите кооператори в борбата им за социалистическо изобилие.

В условията на народнодемократичния строй, следвайки ненадминатите образци на съветското кино, нашият научно-популярен филм става все по-голям пропагандатор и разпространител на знания сред най-широките слоеве на народа.

Нито американците, нито управниците на която и да е капиталистическа държава са заинтересувани да произвеждат филми с такива задачи. Техните филми са лъженаучни. Те фалшифицират истинската наука и извращават учението на Дарвин, като популяризират човеконенавистни, расистки теории, проповядват налудничавите обяснения на Малтус за свръхнаселението и „необходимостта от войната“ като „хигиена на човечеството“, пропагандират теориите за наследствеността на Вайсман и Морган, разпространяват „биологични закони“, които разкриват зверската същност на тяхната идеология.

Ние се гордеем, че нямаме нищо общо със създателите на такива „научно-популярни“ филми!

2

Учредяването на Студията за научно-популярни филми преди три години и нейното обособяване в самостоятелна производствена дирекция към Комитета за кинематография подчертава голямото значение, което отдава нашето правителство за превръщането на научно-популярния филм в „своеобразен народен киноуниверситет“¹.

„Никаква лекция, никакви илюстрации не могат да помогнат така много за разбиране основите на дарвинизма, както прави това добрият научно-популярен филм“ — писа в „Правда“ още през 1939 год. във връзка с излизането на първия звуков филм на А. Згуриди — „В дълбочините на морето“.

Никой друг метод не притежава такъв богат арсенал от изразни средства, не притежава такива технически прийоми и творчески възможности за свързването на киното с проблемите на науката, за запознаването на милиони трудещи се с постиженията на културата, за формирането в тях на научен материалистичен мироглед.

„Поотделно книгата, рисунката, живата реч, показването на опита не опита да дадат такава точна, разбрана и увлекателна представа за предмета“ — казва покойният съветски академик В. Л. Комаров. „Кинокартината съединява всичко в едно... Научно-популярните кинокартини са прекрасен пример за съчетание на изкуството и науката. За руската култура такава съчетание е отдавнашна традиция, която иде още от Ломоносов.“

Не случайно съветското научно-популярно кино достигна забележителни успехи с филми като: „Повест за живота на растенията“, „В пясъците на Средна Азия“, „Случка в гората“, „Слънчево племе“, „В дълбочините на морето“ и др., които в увлекателна и достъпна форма ни запознават със същността на най-сложните научни процеси, въвеждат ни в непристъпните морски дълбини, във вътрешния живот на растението, в невидимия свят на микроорганизмите.

Още на 18. XI. 1920 год. Ленин писа „да се обърне внимание за най-широко и систематическо използване на филмите за производствена пропаганда“, „да се поръча на киноотдела да постави много широко, особено в Петроград, Иваново-Вознесенск, Москва и в торфодобивните центрове кинематографно изображение на хидравлическия способ, така че ясно да се усвои популярната хидровка, обясняваща гигантското значение на механизацията“ за торфодобива и електрификацията“.

¹ Цитат от 91-то постановление на Министерския съвет за състоянието и задачите на българската кинематография.

гледа на този въпрос както би гледал един любител-фотограф.

Затова аз твърдя, че операторът трябва да има своя експликация. Той трябва да прегледа всички ескизи, всички декорации и проекти, да помисли за тоналното състояние и да подпомогне режисьора. След като операторът е направил това, когато дойде на площадката той лесно ще се справи със задачите. У нас и художникът също има своя експликация, в която дава цялостно декоративния строеж на бъдещото кинопроизведение.

Тези творчески експликации в процеса на подготвителния период се отнасят и към режисьора, и към оператора, и към художника. И когато говоря за кадрово решение на самите епизоди, аз говоря за творческо решение от страна на

Така по инициатива на Ленин се създаде съветският научно-популярен филм. Така се определиха преди повече от 30 години специфичните задачи и жанровите особености на един от най-интересните отрасли на киноизкуството, който се развива във все по-големи размери, превръщайки се в „най-важно средство за масова агитация“ (Сталин). Понастоящем в повече от 23 града на Съветския съюз има студии за производство на научно-популярни и учебни филми.

Под влиянието на съветския научно-популярен филм направи първите си стъпки и нашата Студия за научно-популярни филми. Макар и твърде млада, Студията нагрудна интересен опит. В началния период от своето съществуване тя постигна и отделни успехи със създаването на филмите: „Дългият път на цигарата“ (снимки и режисура Бончо Карастоянов), получил II международна награда на фестивала в Марианске Лазне; „Хора сред облаците“ (снимки и режисура от Зах. Жандов), получил първа премия на Световния кинофестивал във Венеция; „Сватба“ — фолклорен киноочерк (снимки и режисура Ст. Христов), получил диплома и медал за отличие на фестивала във Венеция; „Иван Сусанин“ — музикално-художествен филм за едноименната опера „Иван Сусанин“ (режисьор Антон Маринович, снимки Бончо Карастоянов), който филм получи одобрението на трудещите се зрители у нас, а също така в Съветския съюз и някои от страните с народна демокрация и който представлява сериозно постижение в развитието на българската кинематография; „Нашето резбарство“ (снимки С. Карадимов, режисура К. Костов); „Птицевъдството“ (снимки и режисура Ст. Христов); „Овощни вредители“ (сценарий и режисура Каменов); „Царевната“ (сценарий и режисура Владимир Юрицин).

Студията обаче е отбелязала и творчески неудачи, поради което редица филми не са могли да излязат на екран: филмите на режисьора Борис Грезов — „Техният път“, „Разораните синири“ и „Учителката“; „Работници-физкултурници“ с режисьор Ст. Христов; „Един забутен свят“ с режисьор Зах. Жандов; „Гората“ (снимки и режисура К. Костов) и др. Освен това някои от излезлите филми, произведени през 1949—1950 год., са на ниско художествено равнище. В повечето случаи те са жанрово неизяснени, претрупани са с много теми и са с бедни изобразителни решения. Качеството на операторската работа и монтажът са значително понижени в сравнение с първите научно-популярни филми на кинематографията. Тези недостатъци се дължат главно на ниското професионално ниво на кадрите и лошите методи на работа сред творческите и административни работници. Те са единствената причина за занаятчийския облик в цялостната дейност на студията през този период, за който е подложена на остра, но справедлива критика в 91-то постановление на Министерския съвет за състоянието и задачите на кинематографията. В постановлението се сочат и причините за това състояние: „Пусканите в производство сценарии са недоработени, на ниско художествено ниво. Редакторската колегия не се справя със задачите да осигури пълноценни сценарии. Режисьорите на студията не проучват задълбочено сценариите започват снимки без предварително и основно изучаване на материала, допускат формално, занаятчийско отношение към творческата си работа. Монтажът е под изискванията на Студията. Операторската работа е незадоволителна.

Художественият съвет на студията не се е утвърдил като авторитетен орган по художествено-творческите въпроси и не може да окаже сериозна помощ на творческите работници. Налице е неразбиране задачите на тази студия и жанровите особености на научно-популярния филм.“

3

Ако разгледаме филмите на Студията от 1951 год., ще видим, че тя има значителни постижения както в своята тематика, така и в майсторството на някои от сценаристите и режисьорите в сравнение с миналата година.

В основното си направление Студията следва пътя на съветския научно-популярен филм и в това отношение бележи известен напредък.

Със своите художествени качества в научно-популярните филми, като „Копривенската архитектура“, „Из нашите пещери“, „Едно ценно наследство“, тя превъзхожда филмите, произведени през същия период от Хроникално-документалната студия.

Продукцията на Студията от 1951 год. е значителна не само по количество, но и с тематичното си разнообразие, с обхващането на някои теми и жанрове, които по-рано не са били разработвани. Произведените филми биха могли да се групират в следните жанрове: научно-популярни — „По пътя на Мичурин“, „Копривенската архитектура“, „Паметници на древната българска култура“, „Едно ценно наследство“, „Радиолубителството“, видове — „Из нашите пещери“, учебни — „Първи грижи“, „Памукпроизводството“, „Силажиране на фураж“, „Високи добиви на пшеница“, „Спортна стрелба“, документални — „Прокудени деца“ и „Слънце над Пирин“.

Освен това през 1951 год. по примера на съветския киножурнал „Наука и техника“ се произведоха за пръв път и у нас 4 выпуска „Наука и техника“ с по 3 обекта от 100 до 120 м, които популяризират наши постижения с национално значение в областта на родната наука и техника.

Тези теми (освен „Прокудени деца“ и „Слънце над Пирин“) потвърждават факта, че Студията се е насочила вече към тематика, която подхожда „на задачите и жанровите особености на тази студия“, че тя почти се е освободила от хроникалните филми, които през 1949—50 год. преобладаваха в производствения й план — „Металоработникът“, „Техният път“, „Разораните синири“, „Учителката“, „Работници-физкултурници“, „Първенец на района“ и „Млади самодейци“.

На дискусиата правилно се постави въпросът, че кинематографията трябва да се насочи към български научно-популярни проблеми, да разработва национална тематика. Но неправилно й се отправи упрек, че тя не се е ръководила от тази задача, че нейните филми се „дублират“ с научно-популярните филми на Съветския съюз и страните с народна демокрация. Изброените теми опровергават такъв упрек. От произведените филми се вижда, че темите на студията са значителни преди всичко със своя национален характер, с това, че тя е насочила усилията си главно към проблемите на селското стопанство и индустрията. Пет учебни филма и осем обекта на киножурнала „Наука и техника“ са посветени на най-актуалните задачи и лозунги на социалистическото строителство. Достатъчно е да запознаем зрителя със съдържанието на който и да е учебен филм, за да се убедим в голямата полза, която той ще допринесе на народното стопанство. Така например по поръчение на Министерството на земеделието Студията произведе филма „Силажиране на фураж“ (режисьор Владимир Юрицин, снимки П. Юрицин).

Известно е, че през лятото животните намират обилна храна по пасищата, но когато се случат сушави години, фуражният запас не достига за цялата зима. Във връзка с това Партията и Правителството със специално постановление задължиха трудово-кооперативните и държавни земеделски стопанства да осигурят за всяка глава добитък достатъчно храна и особено силаж.

Как обаче нашите кооператори ще се запознаят нагледно с този метод, как ще могат при техните условия да осъществят задачата, която им поставя постановлението?

В помощ на селското стопанство за изпълнението на тази задача се яви Главната дирекция на кинематографията с учебния филм „Силажиране на фураж“. Той не само дава научни сведения, а и показва на нашите трудещи се селяни различните методи на силажиране.

В достъпна форма, с нагледни картини и популярен дикторски текст филмът обяснява, че силажирането е метод за съхраняване на надробена зелена маса, че под влиянието на млечнокиселата ферментация тя запазва своята сочност, питателност и т. н.

Но кой предизвиква тази ферментация, кои са и как изглеждат невидимите с просто око причинители? И ето на следващия кадър чрез специална микроснимка са показани хиляди пъти увеличените микроорганизми, наречени млечни бактерии — виновниците за млечнокиселата ферментация. Само половин час играе образната кинолекция, а толкова много неща научава зрителът.

1 „Наука и техника“ № 1 с обектите: „Скоростно струване“, „Допълнително опрашване на слънчогледа“, „Български автомобили радиатори“; № 2 — „Български вибратори“, „Цитизин“, „Из далечното минало на нашите земи“; № 3 — „Безкасова формовка“, „Радиксоа“, „Порцеланови изолатори“; № 4 — „Казанлъшката гробница“, „Индуктивен метод за топене на метали“, „Скоростно зидане“.

телят, толкова много въпроси му са изяснени. След гледането на филма той знае вече кои са основните култури за силажирането и кои са най-богати с хранителни вещества, че освен фуражната царевица могат да се силажират и питеите от узрелия слънчоглед и суданката, захарната метла, ливадната растителност, кръмната тиква, листата от зелято, листата и стъблата на доматите и бурените и много др. растения, които ежегодно ражда с милиарди кг нашата земя, без да се оползотворяват за народното стопанство.

Във филма е показано чрез трикови снимки и чертежи как да се изкопаят силажните ями, как да се запълнят с фураж, какво да се направи, когато някои кооперативи разполагат с по-малки възможности за силажиране, и т. н. Нима такъв филм не разработва национална проблематика и не представлява постижение за Студията! Нима същото не би могло да се каже и за учебния филм „Памукпроизводството“, който запознава нашите кооператори с опита на съветските колхозници при отглеждането на памуковата култура. Така стои въпросът и с учебния филм „Високи добиви на пшеница“ (режисьор Ст. Топалджиков, снимки П. Юрицин), с обекта „Допълнително опрашване на слънчогледа“ (режисьор Ст. Топалджиков) и особено с „Първи грижи“ (снимки и режисура Ст. Христов), който е един от най-добрите учебни филми на Студията през 1951 год. Положителните страни на този филм са в стремежа на сценариста Гр. Гаров и режисьора Ст. Христов да се освободят от досегашната шапка в драматургията и трактовката на учебния филм. Нагледно, в логическа последователност и със строга научност, пестеливо и убедително те са съумели да покажат най-важните зоотехнически мероприятия и първите грижи при храненето на новородените животни в скотовъдните ферми при трудово-кооперативните земеделски стопанства. На пръв поглед тези мероприятия са еднообразни и скучни от изобразителна гледна точка, но режисьорът е успял да придаде поетична багра в атмосферата на филма, да го насити с емоционално образни елементи.

Струва ти се, че съживителният дъх на пролетта, с който започва филмът, е проникнал в светналите от чистота обори, във ведрия простор и зелените ливади, в пъргавината на малките кончета, в бистрите струи на водопоя, в спокойните лица на трудовите хора... И всичко това е дадено някак си съдържано и с чувство за мярка! Този стремеж в операторската и режисьорската работа на Стоян Христов към търсене на поетични краски в обикновеното, в делничното, в онова, което наглед е еднообразно, сякаш ни напомня „Тракийските пейзажи“ на народния художник Христо Станчев. Стоян Христов се стреми към опростена композиция на кадъра; към реалистична линия на изображението. Той е чужд на маниерните кинематографични трикове и увлечения, характерни за по-ранните му филми („ГТО“). До голяма степен емоционалната багра на филма „Първи грижи“ се дължи и на особената привързаност и топлота, която режисьорът изпитва към домашните животни. Същата любов към животните той проявява и в предишните си филми „Птицевъдството“ и „Метизацията“. Тези черти в творческия профил на Стоян Христов го определят като режисьор, който напоследък се стреми към създаване на свой стил. Но той би постигнал успехи в това направление, ако обогати досегашния си професионален опит и задълбочи естетическата си култура от марксистко-ленински позиции, учейки се от големите майстори на съветския научно-популярен филм А. Згуриди и Б. Долин.

Въпреки тесния си тематичен обхват произведените научно-популярни филми през 1951 год. също така имат значителни художествени постижения. Освен филма „По пътя на Мичурин“ („Нов сорт домати“ и „Присаждане на диня върху крачуна“) останалите научно-популярни филми третира тематика, свързана с нашето културно наследство, с проблемата за патриотичното възпитание на нашия народ. Задачата да се запознае българският кинозрител „с историческите и културни паметници у нас“ е поставена и в постановлението на Министерския съвет.

Научно-популярните киноочерци „Паметници на древната българска култура“, „Едно ценно наследство“ и „Копривенската архитектура“ се посрещат с изключителен интерес от нашите кинозрители. С чувство на задоволство и радост те посрещат насърчителните резултати на кинематографията.

матографията в областта на един от най-трудните жанрове на киноизкуството. Това се дължи на обстоятелството, че в тия филми е направен опит да се обобщат някои въпроси, които все още не са достатъчно осветлени от нашата наука. В резултат на задълбочено проучване на третираните теми и умелото използване на консултантската помощ сценаристите и режисьорите на тези филми са успели да вникнат в същността на темата, да се спрат върху най-главното и от позициите на патриотичната гордост да разкрият в художествена кинематографна форма най-ценните и най-демократичните традиции от богатото културно наследство на нашия народ. Ето защо, когато разглеждаме равнището на тези филми, когато говорим за равнището на оценките и за дълбочината на поставените в тях проблеми, не трябва да подхождаме механично, извън равнището на онова, което е постигнато и установено от нашата наука в тази област. Научно-популярният филм не може да надскочи ръста си, да се развива от само себе си и да бъде научен, ако не е в органическа връзка с научните институти и особено с Българската академия на науките. Само по тази връзка бихме могли да си обясним и сравнително високото ниво на научно-популярните киноочерци, посветени на нашето културно наследство. Посрочените филми свидетелствуват, че Студията се стреми да обхване все по-важни проблеми, които интересуват не само българските кинозрителни но и кинозрителите в Съветския съюз и в страните с народна демокрация. Но те свидетелствуват и за факта, че Студията е годна да овладява драматургията на научно-популярния филм, че нейните кинорежисьори, като Ст. Христов и Топалджиков, и нейните оператори Карадимов и Китанов се стремят да намират сполучливи изобразителни решения и да подчертават характерното, използвайки изразните средства на кино за разкриване на основния тематичен замисъл в сюжета.

Когато гледаме филма „Паметници на старата българска култура“ (сценарий Станчева и Розев), не може да не си спомним за Г. Димитров, който на Лайпцигския процес защити националното достойнство на българския народ, като посочи неговия принос в съкровищницата на общочовешката култура

„Много отдавна — заяви той в отговор на злостните нападки срещу нашия народ, — когато германският император Карл V е казал, че разговаря по немски само с конете си, а германските дворяни и образовани хора са писали само на латински и са се срамували от немския език, във „варварска“ България учениците на Кирил и Методи са създали и разпространили древнобългарската писменост.“

Тази мисъл на Г. Димитров е послужила за основна концепция в разработката на сценария при подбирането на историческите факти, които характеризират нашата страна като пръв културен славянски център през средните векове. Задачата на авторите е била особено трудна при писането на сценария, тъй като е следвало да се съобразят с крайно оскъдния картинен материал. Освен развалините на древнобългарските градове и някои други археологически предмети сценаристите не са могли да разчитат на друг изобразителен материал, който да даде истинска представа за огромния разцвет на българската култура през този етап от нашата история. Но въпреки ограничените изобразителни възможности за сценарии на такава трудна и отговорна тема авторите са дали сполучлива основа за художествено филмово осъществяване. За това е допринесла операторската работа на Димитър Китанов и особено останалите компоненти на филма — музиката и дикторският текст, които наред с автентичния материал допринасят извънредно много за създаване на правдива историческа атмосфера и емоционално-образна представа за славното минало на нашата страна. Може би в тази автентичност се състои и действената сила на филма. Зрителят не би могъл да не се изпълни с чувство на национална гордост, когато гледа археологичните предмети, крепостите и каменните отломъци, миниатюрните рисунки и старите ръкописи, които като мъчаливи свидетели напомнят за епохата на Кирил и Методи, за небивал разцвет на славянската писменост, за величествен дворци, за Преслав и Търново, за онази епоха, за която Г. Димитров припомни с гордост на Лайпцигския процес. Това е епохата, когато започнаха нашите културни и племенни връзки с бра-

тия руси. Тези връзки ни запазили по-сетне като славянска нация. Ето защо такъв филм, какъвто е „Паметниците на старата българска култура“, е не само познавателен, а и силно възбуждащ!

Такова възбуждащо въздействие оказва и късометражният филм „Едно ценно наследство“ (сценарий Й. Величков, режисьор Ст. Христов).

На дискусиата някои другари разкритикуваха този филм, понеже не ни запознавал с етюдната работа на отделните художници, не разкривал вътрешната същност на творческия процес, трудностите, които те преодоляват, техните проучвания, натурните наблюдения и т. н. Но не всякога е правилно да се предявява рецепта за изобразителните решения в научно-популярната драматургия. Подходът при разкриването на темата се определя от основния замисъл на сценария. Сценаристът би могъл да се спре и върху етюдните скици, но ако задачата на филма е да запознае кинозрителя например с цялостното творчество на Мърквичка или Ярослав Вешин. Но в случая целта на филма е съвсем друга. Той има за задача да проследи от позициите на марксистко-ленинската естетика демократичните моменти в развитието на нашето изобразително изкуство, да посочи в какво се състоят неговите реалистични традиции. Тази задача е определила темата на филма „Едно ценно наследство“, неговото сюжетно решение и режисьорска трактовка.

Във филма са подбрани най-значителните произведения на българското изобразително изкуство от XIII век до днес, показани са най-високите реалистични постижения от ценното наследство на нашите художници-демократи. Но режисьорът Ст. Христов не е подхождал към тях чисти фотографно или хроникално. Той не се е задоволил да представи картините по хронологичния ред на техните заглавия, а е подхождал от изискванията на научно-популярната драматургия, насочил е режисьорските акценти и камерата в същността на самото произведение, в реалистичните моменти на неговото съдържание, в разкриване мислите на художника. Камерата показва най-важните детайли от всяка картина, съдействува и засилва относителната самостоятелност на дикторския текст. Така зрителят, без да се пилее в подробности, съсредоточава своето внимание в характеристиката на образите, в дълбочината на художническата концепция, чието тълкуване не е необходимо непременно да се даде в процеса на нейното формиране. Тук тя е възпята в завършеното художествено произведение и се разкрива по пътя на вникването в замисъла и изобразителните решения на художника. В това именно се състои драматургичният строй на сценария, по който е заснет филмът „Едно ценно наследство“, в това се състои и неговата научна популярност, която спомага за оживяване на статичните композиции, за вникване в тяхната реалистична същност. Общите планове на детайлите и дикторският текст ни въвеждат в реалистичната същност на художественото произведение. Иначе не бихме разбрали ценното наследство на нашите майстори, не бихме схванали новото във всяка творба, не бихме се убедили например в какво се състои ренесансът в нашето изобразително изкуство още през XIII век в стенописите на Боянската църква, по какъв начин неизвестният народен художник е скъсал с аскетичната школа на религиозното византийско изкуство. . .

И ето ние виждаме как строгите и мрачни образи на рисуваните дотогава светци се заменят с обаятелни образи на мъже и юноши. Ярки детайли разкриват смелата за онова време реалистична трактовка на „Тайната вечеря“.

На масата вместо библейски плодове са нарисувани ряпа и лук — типична българска храна. А Христос седи на възглавница, украсена с български шевци. Ето и портрета на цар Константин, който е даден „млад, с енергичен и уверен поглед, а царица Ирина е горда, със съзнание за своята царственост и красота“. Забележително произведение е и портретът на севастократор Калоян. „Той е строг и властен — типичен български владетел. Жена му Десислава е предадена рядко живо и убедително.“

Иването на турските пълчища прекъсва развитието на ранното българско Възраждане. Но искрата на реалистичните традиции не угасва. И ето че на екрана се явява портретът на прочутия майстор Захари Зограф, който скъсва окончателно

с византийската догматика. Във фреската „Изсяването на чудотворната икона“ той изобразява пловдивските чорбаджии и жените им в техните носии, а в „Страшният съд“ Захари Зограф поставя чорбаджиите в ада. Относителната самостоятелност на дикторския текст помага на зрителя да вникне в силата на смелия демократичен замисъл.

„Огромно е било политическото въздействие — се казва в авторския текст — на такова категорично класово решение от художника по време на разпалените църковни борби, когато чорбаджиите са били на страната на народните угнетители — турските феодалы.“

Със същия подход са проследени и по-нататъшните реалистични традиции в творчеството на възрожденците и художниците-демократи след Освобождението. Разкрита е същността на техния демократизъм, на тяхната дълбока любов към народа.

Сякаш на екрана оживява забележителната картина „Ръченица“ на големия художник-патриот Ив. Мърквичка. Струва ти се че играчите са спрели за миг, за да се вгледа зрителят по-подробно и по-подробно в реалистичното майсторство на художника, за да почувствува искрената любов, с която Мърквичка предава играта, облеклото, позите и възленията на своите герои „с простодушие, набраздени от грижи лица, загорели от слънцето при тежката кърска работа“. С интерес се следят и останалите картини и скулптури до 9 септември. Пред очите ни се редуват най-забележителните художествени произведения на Иван Ангелов, на Ярослав Вешин, Иван Лазаров, Владимир Димитров-Майстора и Христо Станчев. Редуват се дълбоко възбуждащите и мобилизиращи образи на героичния български пролетариат, изваяни от Иван Фунев в реалистичните скулптурни творби „Рабкорни“, „Събрание“ и „Стачен пост“. Особено сполучливо и обобщено са посочени новите теми и новите сюжети, разработвани след 9 септември от българските художници, които овладявайки метода на социалистическия реализъм и учейки се от съветските майстори, продължават и обогатяват реалистичните традиции на нашето ценно наследство.

„Копривщенската архитектура“ (сценарий О. Данаилов и Г. Славчев, консултант проф. Ал. Обретенов) е най-художественият научно-популярен филм, създаден през 1951 год. До известна степен той би могъл да се причисли към жанра на така наречените видови филми, понеже ни запознава с историческите и културни ценности в един от кътовете на нашата родина. Но той е видов дотолкова, доколкото представлява очерк за старинния град Копривница, доколкото се дават исторически знания и икономически сведения за неговото минало, доколкото се дават географски факти за разположението на града и околността му, за неговите специфични забележителности. Такива данни заемат значително място във филма, поради това че са свързани и съдействуват за разкриване на основната тема — Копривница като съкровищница на българското национално архитектурно творчество. И естествено е, че прекрасните архитектурни творения, създадени от неизвестни народни майстори; съвсем не са се появили от само себе си. Те са продукт на творческия гений на нашия народ при определени исторически, географски и обществено-икономически условия. Те се развиват и обогатяват с изменението на условията. Извън тези фактори не могат да се търсят националните особености на българската архитектура, защото тя не би била българска, ако няма своя специфика, свои черти, които определят нейния национален облик и я отличават от архитектурата на другите страни. Ето защо сценаристите са се отнесли сериозно към проблемите на филма, проникнали са задълбочено в същността на сложения тематичен материал, който за съжаление все още не е достатъчно проучен и обобщен от нашите архитекти. Този факт определя филма на сравнително голяма висота от научна гледна точка, като се има предвид нивото на досегашните изследвания в тази област. Освен Копривница и други селища, като Елена, Трявна, Банско, Смолян и пр., са известни с архитектурните си ценности, но въпреки това авторите правилно са насочили усилията си главно в един град. Това им е дало възможност да разкрият темата в повече детайли, да подхождат по-научно и изчерпателно към изтъкване националните особености на копривщен-

¹ Цитатите са от дикторския текст.

Пред Третия национален преглед за най-добро кино

По примера на съветската кинематография през 1950 и 1951 година у нас бяха проведени национални прегледи за най-добро кино, които развиха киноработниците в цялата страна и допринесоха значително за общото повишаване нивото на кинообслужването. Прегледите се ука- заха сполучлива форма за разгаряне на социали- стическо съревнование между киноработниците и за внедряване на съревнованието като постоянен метод на работа в кината. Докато в Първия на- ционален преглед през 1950 година се бяха вклю- чили 78% от кината, Вторият национален прег- лед през 1951 година обхвана вече 92% от всички кина. През тримесечието на Първия национален преглед кинозрителите се увеличиха с два милиона в сравнение със същите месеци на предната 1949 година, а през Втория национален преглед тех- ният брой нарасна с нови 1 700 000 души.

Използвайки съветския опит и опита на на- шите киноработници в проведените вече два прег- леда, тая година от 1 юли до 1 октомври Коми- тетът за кинематография и Централният съвет на профсъюзите при активната помощ на Комитета за наука, изкуство и култура ще проведат Трети национален преглед за най-добро кино. Прегледът ще се проведе по следните основни показатели: преизпълнение на утвърдения месечен план за броя на зрителите и брутния сбор; висококаче- ствена прожекция и културно обслужване на зри- телите; грижи за опазване на киноапаратурата и филмовия фонд; най-пълно използване на съвет- ските филми чрез организиране на тематични кинопокази, фестивали, обсъждания и др. п.; уста- новяване на по-непосредствени и постоянни връз- ки с кинозрителите и изграждане на широк ак- тив от киноорганизатори; редовно провеждане на прожекции за деца и юноши; редовна отчетност на кината и др. п. С оглед на различните условия за работа общите показатели са разработени по-подробно и конкретно: за кинотеатрите в ок- ръжните градове, за кината в околните центро- ве и останалите градове, за профсъюзните кина, за селските кина, за подвижните кина и за отделенията на д. п. „Разпространение на филми“.

На кината, които постигнат най-добри резул- тати по изпълнение показателите на прегледа, ще бъдат раздадени грамоти от Комитета за ки- нематография и ЦС на Профсъюзите, както и парични награди в размери от 600 до 3200 лева.

През месец юни в цялата страна бяха прове- дени окръжни конференции за подготовката на прегледа. В конференциите участваха предста- вители на Комитета за кинематография, ЦС и окръжните съвети на профсъюзите, ЦК и ок- ръжните комитети на Профсъюза на работниците по просветата и печата, окръжните комитети на БКП, Отечествения фронт и ДСНМ, отделите „Просвета и култура“ при окръжните и окол- ните народни съвети на д. т., окръжните съвети на народните читалища и представители от вси- чки кина.

На всички конференции киноработниците енту- сиязирано поеха конкретни obligations пред дру- гаря Вълко Червенков за подобряване кинообслу- жването на населението. В телеграми до френското правителство българските киноработници изразиха гневен протест срещу арестуването на Жак Дю- кло, Андре Стил и останалите френски комуни- сти, които водят смела патриотична борба против настъплението на фашизма в тяхната родина и за защита на световния мир.

Между отделни кинотеатри, между цели околии и окръзи се разгаря съревнование за най-добро изпълнение на показателите по прегледа — за ма- ксимално подобряване кинообслужването на тру- дещите се.

В цялата страна съревнованието на киноработ- ниците ще бъде непосредствено свързано с под- помагане голямата всенародна акция за прибиране на реколтата и изпълнение на държавните до- ставки, както впоследствие и с Месеца на бълга- ро-съветската дружба.

ската архитектура. Задълбочено отношение са проявили към сценария също така режисьорът Стефан Топалджиков и операторът Симеон Карадимов. За разлика от другите си научно-попу- лярни филми („Полезна среща“, „Борба за високи добиви на пшеница“ и „Нов сорт домати“) Топалджиков този път се е освободил от хроникал- ната трактовка, която е несвойствена за жанро- вите особености в драматургията на научно-по- пулярния филм. Той е пристъпил в този филм към детайлиране, към изтъкване на ония мо- менти, които характеризират националната спе- цифика на българската архитектура. Топалджиков умее да насочва вниманието към въпроси и да изтъква отговори, да анализира и да навлиза със строга научност в същността на темата. Ха- рактерните за него хрумвания и отклонения към второстепенни, към незначителни моменти извън темата, какъвто е случаят с филма „Нов сорт домати“, в „Копривщенската архитектура“ не са типични за него. Тук той е концентрирал мисълта си изключително върху главното. Това личи от стегнатото и задълбочено кинематографно осъще- ствяване на сценария. Ако за Стоян Христов е характерна любовта към животинския свят, за Топалджиков е характерна любовта и изклю- чително големият му интерес към старинните предмети и изображения, към историческите цен- ности и пейзажите. На това обикване и вживя- ване в темата се дължат сериозните художестве- ни качества на филма „Копривщенска архитек- тура“. Научното и художественото в този филм са слети в едно, допълват се взаимно и опре- делят неговото значително ниво в сравнение с до- сегашните ни постижения в тази област. Режи- съорът е успял да пресъздаде възрожденската ат- мосфера, да насити филма с лирични настроения, да придаде на изображението живописност и своеобразна романтичност. За това е допринесла музиката от Ал. Райчев, разработена по попу- лярни възрожденски мотиви, и добрата снимачна работа на Карадимов.

Още в началото се чувства поетичната атмо- сфера на филма.

Сполучливо и на място звучат възторжените патриотични думи на Любен Каравелов за род- ния му край.

„Обичам те, мое мило Отечество! Обичам твоите балкани, гори, сипеи и техните бистри и студени извори. Обичам те, мой мили, роден край!“

Емоционалната наситеност се чувства не само в лиричната характеристика на копривщен- ския пейзаж, а и в цялостното звучение на фил- ма. Тя лъха в детайлите с прекрасни архитек- турни образци, в чудното спокойствие на сенче- стите дворове, в کیفیتите цветя, в къщите и природата, които като че ли са проникнали едни в други.

Струва ти се, че ей-сега дядо Либен и Хаджи Генчо ще седнат отново на прохладния къшк и ще започнат безконечните спорове и хвалби за ... „старото винце“...

Всяка една от заснетите къщи е прекрасно творение, в което се чувства поетичната душа на нашия народ, неговата висока надареност, възплътена в изумителни художествени решения на архитектоничната линия и форма!

Направените от Топалджиков филми през 1951 г. свидетелствуват за неговото значително израстване в сравнение с любителското равнище на режи- съорските му качества в „Огнеборци“. Той е на- правил сериозни усилия да преодолее слабостта си към наивните кинематографни вицове и ин- сценировки, които изобилствуват в първия му късометражен филм „Огнеборци“. Под влиянието на съветския научно-популярен филм Топалджи- ков укрепна творчески и се освободи от редица примитивни западнишки вкусове. И в сегашните си филми той се стреми към занимателност в изобразителните решения, но тази занимател- ност не е вече „самоцелна“ или „робуване на формата“, както се изрази др. Киров в своя до- клад. Стремещт към такава занимателност и оригиналност, чрез която се чувствава творче- ската индивидуалност на режисьора и която съ- действа за запомнянето на съдържанието по неповторим начин, е стремеж за засилване въз- действието на филма, за създаване на високо идейно и художествено произведение. Този стре- меж към занимателно и интересно разкриване на темата е най-ценната черта в творческата ин- дивидуалност на Топалджиков, проявена в „Ко- привщенската архитектура“, „Нов сорт домати“,

„Радиолюбителството“ и особено във филма „Из нашите пещери“ (сценарий Топалджиков, снимки Димо Коларов).

В композиционно-изобразителния си подход при разкриването на темата във филма „Из на- шите пещери“ Топалджиков не се е задоволил със сухото дидактично изложение на фактите, а е използвал изразните средства на киноизку- ството, за да предаде повече популярност и емо- ционално въздействие на научното съдържание. Това сливане на науката с изкуството дава на първата „такова практическо могъщество, което тя не би могла да получи със своите собствени средства“ (Д. И. Писарев).

Художествените качества на видовия кино- очерк „Из нашите пещери“ засилват именно онова „практическо могъщество“ на научните знания, за което е мечтал Писарев още във вре- мето, когато не са били познати големите изо- бразителни възможности на киното.

В разкриването на съдържанието Топалджиков е попаднал на сполучливо сюжетно решение. Във формата на „необикновено кинопътешествие“ камерата въвежда зрителя в чуден и непознат свят, показва му възлеществата, които е ваяла природата с милиони години обяснява му с три- кови снимки начина, по който са се образували сталактитите и сталагмитите. Сюжетът е построен така увлекателно, че зрителят следи с интерес изследователската дейност на научната бригада „Васил Коларов“, прониква заедно с нея в непро- учените кътове на пещерата, участва в труд- ностите на бригадата, запознава се с интересен расистелен и животински свят, с останките от праисторическия човек, научава за непознатите красоти на нашата родина, пресъздадени на ек- рана в живописна монументалност и яркост от талантливия оператор Димо Коларов.

4

От изтъкнатите дотук постижения съвсем не значи, че произведените филми през 1951 год. са без недостатъци, че студията е преодолела из- цяло занаятчийския етап на своето развитие. Аз се постарях да нахвърлям няколко мисли за ре- дица положителни факти от нейната целокупна дейност, които потвърждават очевиден напре- дък. Но факт е също, че студията не би се при- движила по-напред и няма да удовлетвори на- шите нараснали изисквания догодина, ако твор- ческите работници не си изяснят редица проблеми, свързани със задачите и жанровите особености на предстоящите за производство филми, ако не се поучат от най-съществените недостатъци на фил- мите през 1951 г.

Преди обаче да се опитам да посоча някои важни моменти в теорията и практиката на научно-популярен жанр в светлината на до- сегашния ни опит и особено от богатия опит на съветската научно-популярна кинодраматургия, ще започна с остро повдигнатия на дискусията въпрос за партийността от др. Николай Стайков.

„... Студията за научно-популярни филми — заяви той — е лишила своите филми от полити- ческо ударение, *лишила ги е от политика*. Не случайно поради тази грешка ние *не видяхме живите образи на Димитров и Червенков*, не видяхме *документите на Партията* и т. н. Това е теоретически въпрос, в смисъл как в научно-популярен филм ще се покажат *обра- зите на нашите ръководители*, образът на Пар- тията... и т. н. (стр. 14 от стенограмата, курсивът мой — Б.)

На пръв поглед изглежда, че др. Стайков пра- ви изводи за такива порочни неблагоприятия, имайки предвид филма „Слънце над Пирин“. До- някъде такава позиция, макар да е пресилена и не съвсем точна за този филм, би била оправ- дана. Но бедата е там, че др. Стайков счита от- съствието на такава рецепта за партийност като типичен недостатък в работата на Студията през изтеклата година. Той не само че прави своите констатации в множествено число, а и дава ука- зания как да се внедрява партийността в научно- популярните филми: „Показването във всички филми ръководството на Партията е възможно и задължително чрез много начини. Да кажем, казва той, филма за животните „Първи грижи“ — ние разбираме, че това е филм от ДЗС. Добре? Защо са тия грижи? *Дайте изказването на Димитров*, дайте по вашия начин мултиплика- ция, снимки и т. н., *дайте изказването на Чер- венков, минали са конференции*, дайте прави- телствен документ“ (стр. 15, пак там, курсивът мой — Б.)

(С л е д в а)

ЗА НЯКОИ ВЪПРОСИ НА ДРАМАТУРГИЯТА НА НАУЧНО- ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ

(Продължение от кн. 5 и край)

Всичко това изисква от сценариста и режисьора на научно-популярния филм уменията да се издигнат над отделните факти, дълбоко им осмисляне, уменията да се разгледат, да се видят вътрешните закони, на които те се подчиняват. Само следвайки тези закони, може да се създаде жизнено правдив сюжет, в който отделните факти, взети от живота, ще бъдат разширени, задълбочени, допълнени с научни предвидения.

Добре обмисленият сюжет няма да позволи на авторите да разпилят вниманието си, да се увлекат по второстепенното в ущърб на главното, ще придаде на филма не само външна, но и вътрешна цялост, завършеност. Именно това липсва във филма „Човек върви по следата“.

„Правда“ в статията „Псевдонаучен филм“ не случайно обръща внимание на липсата във филма на свързано разказване, на неумението да се отбере и запечата главното, същественото, да се подчини всичко на основното — на научното разкриване на темата: „... през цялото време, отвлечайки се от главното, разпилявайки се по дреболии, върви от първия до последния кадър лишено от строен сюжет повествование“.

Филмът „Човек върви по следата“ може да служи като убедителен пример за това, как развърлеността на материала, липсата на връзка в разказа се отразява непосредствено върху познавателната страна на филма, затруднява възприемането, пречи да се улови главното да се разбере същността на темата.

От само себе си се разбира, че сюжетът не трябва да се измисля, да се търси някъде си на страна. Той трябва да дойде от дълбокото проникване в материала.

В научно-популярния филм ние често се срещаме с извънредно занимателни събития из живота на природата. Но в повечето случаи авторите, като че ли задоволявайки се с външната занимателност на изпитаните или наблюдавани в природата факти, спират само дотам, не ги развиват, не обобщават или обобщават само в дикторския текст.

Много научно-популярни филми често се запомнят само по един или други епизоди без достатъчно дълбоко им осмисляне. А причината за това се дължи преди всичко на обстоятелството, че всички страни на филма не са подчинени на изразяването на главната научна идея, на главната мисъл, не са съсредоточени.

Едно или друго събитие в света на науката или ярките факти, които се наблюдават в природата, сами по себе си още не могат да станат сюжет на филма. Затова те трябва преди всичко да бъдат обобщени.

Авторите на филма „Първите крила“ не само ни разказаха за самия факт на изобретението на самолета, но чрез документи и свидетелства един вид възстановиха пътя на мисълта на учения, показаха какви препятствия е преодолявал той по пътя на изобретението. В резултат на тях се е удало да създадат сюжет, който дълбоко ни вълнува и в същото време съобщава точни научни сведения.

А ето филма „Руската светлина“ — филм за руските учени-изобретатели на електричеството.

На екрана един след друг се редят точни и ярки научни факти. Но това са само верига от факти, само резултати, възпроизведени извън развитието, извън човешката мисъл. Те не се развиват на екрана, а по-скоро се „съобщават“ и изброяват.

Действителният жив случай, произшествие или факт могат да станат основа за сюжет с голяма обобщаваща сила, ако авторите съумеят да видят в него, в частното, проявление на общото, да го

разкрият от това гледище, творчески да го допълнят, да го развият.

Да си спомним например филма „Съперници“. На пръв поглед във филма е взет един частен случай: историята на растежа и възпитанието на два орловски коня. Но тази конкретна история се възпроизвежда така, че в нея като в капка вода се отразяват най-важните черти на мичуринската биология.

Като съобщава редица общи сведения от историята за формирането на орловската порода, като разказва за онай продължителна и сложна работа, в резултат на която тая порода е била създадена, филмът става извънредно конкретен. Тази конкретност му дава именно правилно намереният сюжет.

Филмът „Съперници“ нагледно свидетелства за това, че колкото повече е обобщен и осмислен научният материал, толкова по-ярко е неговата изразителна сила и въздействието му върху зрителя.

2

Науката в нашата страна е неразривно свързана с практиката. Трудът на работника често е неделим от труда на инженера, изследователя, учения. Това открива неизчерпаеми възможности за построяване на увлекателен, истински научен сюжет.

Аморфността, драматургическата разпиляност на много научно-популярни филми често се обяснява с това, че представяните в тях факти или явления не се свързват с дейността на човека. Линията на човека даже в тези филми, където той действа, е извънредно пасивна. Тя сякаш съществува извън основното действие и лесно може да се отдели от него. Ето защо се оказва възможно така леко авторите да се откажат от човека в „Случка в гората“ или в „Историята на един пръстен“, когато в периода на монтажа става ясно, че присъствието и поведението на човека в тези филми е изкуствено.

Не може да се каже, че нашата научно-популярна кинематография е забравила човека. Но човекът в научно-популярния филм по правило е малко изразителен. Той често излиза на екрана като наблюдател, екскурзант, като същински зрител и поради това почти никога не се запомня.

Ние не чувстваме строгата необходимост от неговото присъствие в развитието на действието. Нещо повече, когато А. Згуриди в „Случка в гората“ или Б. Долин в „Историята на един пръстен“, както вече споменахме, са се отказали от човека, в композиционното отношение филмите им от това само са спечелили, тъй като мястото, което човекът е заемал в тези филми, е лежало встрани от основната линия на развитието на действието.

А кой от зрителите, който е гледал филма „Човек върви по следата“, предназначен да разкаже за това, как човекът е върнал на тайгата някога загубените от нея богатства, е запомнил за това човек? Добре се запомнят приключенията на росомахата (вид хищно сибирско животно), в по-малка степен — животът на самурите, но почти нищо не узнава зрителят за дейността на човека. За много научно-популярни филми може да се каже с думите на Горки, че техните автори се любоват на вещите, на машините така, като че ли те са се явили на свят по своя воля, а не по волята на човека, който ги е създал.

Разбира се от само себе си, че научно-популярният филм не може и не трябва да разкрива характера на човека така, както той може и трябва да бъде разкрит в художествения филм. Но да се покаже човекът в труда, в творчеството, в неговата дейност и не само външно да се по-

каже, но да се направи тая дейност непосредствено съдържание на изображението — това е едно от основните изисквания, които ние предявяваме към научно-популярния филм.

В „Съперници“ хората са безименни. Но дейността на тези хора, тяхната воля, труд, знания, това, как те преодоляват препятствията и трудностите, преобразяват, подобряват природата, убедително разкрива пред нас не само професионалните черти на техния характер. Тези хора не можеш да изхвърлиш от сюжета на филма, защото те са неговата основа.

Във филма „Човек върви по следата“ хората не са станали основа на сюжета, макар че именно тяхната дейност е трябвало да определи, да направлява сюжета, и филмът композиционно се е разпилял. Второстепенното в него е засенчило това, което би трябвало да представлява главният, действително научен интерес.

Природата, която окръжава човека, всякога носи следи от дейността на човека, характеризирайки с това и самия човек.

Тимирязев справедливо писа: „Достатъчно е да се хвърли поглед на кое да е културно растение, г. адински цветче, зеленчук, за да се види в тях направляващата ръка на човека.“

Това особено се отнася за природата в наше време, когато ние наблюдаваме новото, невиджаното по-рано отношение към природата, която светският човек изменя и обогатява.

Направляващата ръка и мисъл на човека ние извънредно ярко и постоянно чувстваме във всеки пейзаж от наше време.

Именно на това обстоятелство обикновено някои хора се опират, когато твърдят, че в научно-популярния филм за разлика от художествения нас трябва да ни интересува не непосредствената дейност на човека, а нейните резултати, отразени в едни или други изобретения, факти, в новия, преобразуващ облик на природата.

Действително във видовия филм например всем не е задължително да се възпроизвежда процесът на труда или хрониката на събитията, защото по своя характер този филм е предназначен да разказва за новия облик на нашата земя, да покаже пейзажи, отразяващи преобразуващата дейност на съветския човек. Но когато става дума за филми, посветени на разкриването на законите на природата и нейното преобразуване, или за най-великите достижения на човешката мисъл, да се ограничава в такива случаи действието в изобразяване само на резултатите би значило изкуствено да се обеднят изразните възможности и емоционалната сила на въздействието на филма.

Научно-популярният филм, както вече казахме, трябва да доведе зрителя до тези резултати, да му даде да почувствува живото течение на мислите на човека и да покаже човека в непосредствено действие, в труда.

Това обаче не означава, че в научно-популярния филм, посветен, да кажем, на първия изобретател на самолета Можайски или на учението на Мичурин, ние трябва да пресъздадем техните образи с актьорски средства.

Във филма „Първите крила“ авторите пресъздават пред нас образа на Можайски със строго документални средства; чрез система от факти те преди всичко възстановяват логиката на мисълта на учения, документално показват трудностите и препятствията, които той е трябвало да преодолява. В резултат пред нас изстава живият образ на първия изобретател на самолета.

Спомнете си например сцената, когато правителствената комисия в лицето на трима души отхвърля изобретението на Можайски.

Екранът възпроизвежда само обстановката на това заседание: маса и три празни кресла, където някога са седели членовете на комисията.

Тя сцената така разкрива самата същина на епизода, така е подготвена и оправдана от цялото предшествуващо развитие на действието, че се възприема като една от най-емоционалните във филма.

Но да допуснем, че ние бихме видели на екрана не празните кресла, а седнали в тях и гримирани по съответен начин актьори. Доколко тази игрална сцена би била закономерна и убедителна за зрителя? Наред с документалния материал зрителят изведнъж би усетил театралния реквизит и инсценировката; би изчезнала и непосредствената достоверност на разказа, историческата правда. Зрителят не би повярвал на изкуствено оживената сцена, както не повярва във филма „Комети“ на появилата се сред документалните факти жива фигура на средновековен астроном.

ПОЛСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ В РАЗЦВЕТ

М. Ром разказва как, работейки над документалния филм „Владимир Илич Ленин“, той нееднократно се е опитвал да включи във филма епизоди с образа на Владимир Илич от художествените филми „Ленин в 1918 година“ и „Ленин в Октомври“ и как тези епизоди изведнъж разкъсвали документалната тъкан на разказа, убивали правдата. Поставени наред с историческите документи и точните факти, поведението на актьора, актьорският образ се възприемали като досадни илюстрации, като имитация на правдата.

Ето защо, когато М. Ром в отделни случаи прибегва към общи планове на военни сцени из художествени филми, то тия сцени се използват и закономерно заемат своето място в драматургията на филма само като киноцитати.

Всичко казано досега обаче не означава, че елинтсвенно така трябва да се решават в научно-популярния филм образите на нашите съвременници.

Във филма „Те в ждат отново“, посветен на научната дейност на видния съветски учен В. П. Филатов, авторите например не само документално са зафиксирани учения в процес на работа, но заедно с това са разкрили и показали научния смисъл на неговите търсения.

Академикът Филатов, когото ние виждаме на екрана — това не е фотографическа илюстрация към научните положения във филма, а конкретният образ на съветския учен, който влезе в нашето съзнание чрез документално възпроизведените на екрана дела на учения. Авторите на филма съвсем не са заставили учения „да играе“ пред апарата; те са го показали в жизнено реална, работна обстановка, но са го показали не хроникално-фотографически, а в сюжетно-обмислена система от научни факти, която е придала на живия образ на учения на екрана голяма изразителност и заедно с това обобщаваща сила.

Когато ние говорим за човека в научно-популярния филм, извънредно важно е да отчетем още едно обстоятелство.

Поведението на човека е неделимо от живото слово. Да се строи действието само върху дикторския текст, само върху авторското отношение към изображението, без живото слово на действащия човек би било, разбира се, неправилно.

Но да се възпроизвеждат на екрана служебни реплики или реч, непосредствено свързана с един или друг изобразяван на екрана процес, реч, която има тясно професионален характер, би означавало да се следва чисто външната страна на действието, вместо да се разкрива значението на това действие.

От друга страна пушаните често в действие за оживяване жизнено-битови реплики и фрази, нямащи пряко отношение към темата, както ние вече видяхме в епизода от сценария на „За най-малките“, всакога водят към опростяване и вулгаризация.

Живата човешка реч, живото слово предявяват към сценария на научно-популярния филм свои особени изисквания. Невъзможно е например дикторският текст да се превърне на диалог или обратното, без да се измени при това композицията на сценария. Не е достатъчно на екрана да се даде на човека слово — това трябва творчески да се оправдае, то трябва да извира органично из самото действие, да го развива и продължава, за да бъде не външно илюстративно, а да разкрива вътрешните линии в развитието на сюжета.

А за това е необходимо преди всичко целият ход на сюжета да зависи от действащия човек, от неговите непосредствени действия, труд, мисли, а не от външни, странични обстоятелства, както виждаме това във филма „Човек върви по следата“.

Целта, която си поставя човекът в тоя филм, не е станала основа за развитието на сюжета. Сюжетът се развива независимо от тая цел (нея авторите просто я губят), а поради това и човекът минава във филма някъде си на последен план, не привличайки към себе си внимание и интерес. И в това е една от основните творчески грешки на филма.

Несполуката във филма „Човек върви по следата“ следователно трябва да се види не само в това, че човекът във филма е лишен от слово (това е следствие), а много по-дълбоко — в отношението на автора към научното съдържание на темата, в отношението към човека, в разбирането за неговата роля в развитието на действието — сюжета, когато става дума за преобразуването на природата от човека. Нали във

През юли 1944 година в град Люблин, на първото освободено от хитлеристката окупация късче земя и в разгара на епичната въоръжена борба за свобода и независимост, закипа работата по създаването на новата, възродена полска кинематография.

Дълъг беше пътят, който измина полската кинематография, докато стане народно достойние, истински и неразривно свързано с живота и интересите на трудещите се. Преди Втората световна война полската кинематография се намираше в ръцете на частни фирми и едри спекуланти, които всячески спъваха опитите да се създаде самостоятелно полско киноизкуство. Казинонната довоенна филмова продукция, насочена към притъпяване на класовата съзнателност на трудещите се, беше изолирана от народа и се посрещаше с недоверие от страна на работническата класа. През периода на двадесетгодишното съществуване на полската буржоазна държава бяха създадени едва 3—4 филма, притежавали известни художествени качества. Това бяха филми на прогресивни кинорежисьори, които изпитваха в творчеството си благотворното влияние на съветската кинематография и свързваха художествената си практика с освободителните борби на трудещия се народ. През тези години група напредничащи филмови дъци във Варшава основаха дружеството „Старт“, което издигна лозунга „Ние се борим за обществено-ползнен филм“. Този предпазлива формулировка, продиктувана от цензурни съображения, даваше възможност на прогресивните киноработници в Полша да водят разобличителна борба за реакционната роля на американските филми и да популяризират забележителните произведения на съветската кинематография.

След вероломното нападение на хитлеристките завоеватели срещу родината им киноработниците от групата „Старт“, между които Александър Форд, Ванда Якубовска и др., потърсиха убежище в гостоприемната Съветска страна. В СССР те срещнаха не само радушен братски прием, но и получиха възможност да работят в съветските филмови студии, където, изучавайки класическите произведения на социалистическото киноизкуство, се учеха да служат със своята творческа дейност на интересите, борбите и стремежите на трудещия се народ към свобода и по-щастлив живот.

Когато през 1943 година полските патриоти, намиращи се на територията на СССР, организираха първите единици на полската народна войска, в редовете на доброволците постъпиха и полските киноработници. Както бойците от I полска дивизия на името на Кошчишко, те получиха изпитаното, върно светско оръжие. Но тяхно оръжие в борбата за свободна родина бяха не само автоматите и винтовките, а и съветските снимачни апарати. Те запечатаха на филмовата лента исторически дни на създаването на полските въоръжени сили в СССР, първите сражения с хитлеристки окупатор и целия покрит със слава боев път на полския войник, изминал рамо до рамо с непобедимия съветски боец от Ленино през Люблин и Варшава до Шетин и Берлин.

Новият полски филм се роди в пламъците на борбата срещу фашизма, пол огъня на врага се формираше и първата временна полска киностудия. Но за това бяха нужни кинооператори, технически кадри, съоръжения. В онези дни, когато стоеше задачата за възстановяването на разрушената от хитлери-те кинопромишленост на Украйна и Белорусия, Съветският съюз отново оказа братска помощ на полската кинематография. Тя получи не само снимачни апарати, но и звукозаписваща апаратура, монтажни съоръжения и конкретна творческа помощ от опитни съветски оператори и технически специалисти.

филма „Съперници“ човекът, строго казано, също е лишен от слово. Но тая цел, която си поставя действащият в тоя филм човек, е станала органическа основа за развитието на сюжета, като е определила с това първенствувашо място на на човека във филма.

Нашият живот свидетелствува за всемирно-историческия прелом в отношението на човека към природата, която съветският човек по великия сталински план преобразява и обогатява, подобрява и украсява.

Горки казва: „Всичко оживява в нашата страна... навсякъде виждаш как разумната човешка ръка поставя земята в ред и виждаш, че настъпва времето, когато човекът ще получи правото да каже: земята я създадох аз с моя разум и с моите ръце.“

Днес съветският човек, както никога по-рано, приближава това време.

Да разкаже за успехите на нашата наука, която, опознавайки законите на природата, я застава да служи на народа, да разкаже за най-важните научни открития, изследвания и достижения — това е основна задача на научно-популярната кинематография.

А да разкаже за това художествено-изразително и в същото време научно-достоверно тя ще може тогава, когато действаща сила в сюжета на научно-популярния филм стане преобразуващата мисъл и трудът на съветския човек.

Редакцияната статия в „Правда“ извънредно

През ноември 1944 година беше пуснат първият полски документален филм „Майданек — гробище на Европа“. Няколко седмици след това започна да се появява редовно и полската кинохроника. През ноември 1945 година Крайова Рада Народова — първият законодателен орган на народнодемократичната власт в Полша, прие декрет за създаване на държавното предприятие „Полски филм“. Пред младата полска кинематография, станала най-последна собственост на народа, се откриха необятни перспективи за развитие, което бе обусловено от дълбоките революционни преобразования на икономиката и културата на страната, освободена от капиталистическата експлоатация. Новата полска кинематография имаше да изпълни тежка и отговорна задача — да стане жив, действителен организъм, активен помощник на партията и народната власт при изпълнението на революционната програма за социалистическото изграждане на Полша. Благодарение на помощта на великата Съветска страна, която предостави на полската кинематография основно производствено съоръжение, на гр-жите на партията и правителството на народна Полша и на високия патриотичен подем на полските киноработници полската кинематография тръгна с широк размах напред и изпълни поставените задачи в рекордно къс срок. Няколко месеца след завършването на опустошителната война в Лодз бе обзаведена съвременна кинолаборатория и започна редовното производство на полската кинохроника, на документалните и научно-популярните филми, организирана се създаването на първата в Полша фабрика за производство на проекционни апарати. По цялата страна се разгърна широко строителство и възстановяване на унищожените от хитлеристките окупатори кинотеатри. През 1947 година на екраните на кинотеатрите в страната се появи първият художествен пълнометражен филм „Забранени песни“ по сценария на Старски, режисура на Бучковски — филм за нелагалната борба на варшавци през периода на хитлеристката окупация.

Истинско постижение за полската кинематография бе създаденият през 1948 година голям епичен филм „Последният етап“ („Освиенцим“) на Ванда Якубовска, снет от съветския оператор Моноистирски при участието на съветските артисти Гурекция и Виноградова. „Последният етап“ разказва за хитлеристкия лагер на смъртта Освиенцим и отразява могъщата сила на пролетарската солидарност, обединяваща милиони концлагеристи от различни националности в общата борба срещу заклетия враг на човечеството — фашизма. Това забележително произведение на полската кинематография бе удостоено с първа премия на III международен кинофестивал в Маринске Лазне, а Световният съвет на мира присъди на Ванда Якубовска премията на мира.

Темата на героичната съпротива на полския народ срещу германско-фашистките нападатели напълно съдържанието на филма, като „Улиця гранична“ (сценарий на Ал. Форд Форте и Старски, режисура Ал. Форд), „Стоманени сърца“ (сценарий Янушевски и Густав Моричин, режисор Янушевски), „След вас ще дойдат други“ (сценарий Демковска и Богдевич, режисура Богдевич), „Непокореният град“ (сценарий Иежи Анджеевски и Жажицки, режисор Жажицки). Това са филми, които илюстрират първия етап в развитието на полската кинематография, характеризира се с упоритата борба срещу остатъците на буржоазната идеология и формализма и с грижливо дирене на нови художествени форми и изразни средства, жизнено необходими за отразяване напирателното съдържание на строящия се нов живот.

Нова страница в развитието на полската кинематография по пътя на утвърждаване метода на социалистическия

остро поставя въпроса за повишаване научно-художественото качество на филмите, пропагандиращи научни знания, заостря наше внимание върху проблемите на майсторството: „В научната кинематография не могат да бъдат търпени вулгаризацията на науката и небрежното отношение към творчеството.“

Величественото движение към комунизма на нашия народ, който пръв в историята преустройва своя живот на строго научни основи, нашият живот, необикновено богат с проявления на най-добрите качества на творещия и мислещия човек, не може само дидактически „да се преразказва“, да се изобразява равнодушно, безстрастно.

М. И. Калинин нееднократно напомня, че възпитателните цели, които стоят пред нашата пропаганда, съвсем не означават, „че нашите вестници и радио непременно трябва да станат по-малко популярни и интересни, че доктрината на комунизма като такава непременно трябва да ограничава тяхната жизнена пълнокръвност, сочност, многоцветност, яркост и красота, че преобладаващата за тях форма неизбежно се явява дидактическото или морализаторското изложение. Нищо подобно! Напротив, именно такъв подход, именно марксизмът-ленинизмът открива за нашите работници от печата и радиото неограничено поле за вдъхновено творчество...“

1 М. И. Калинин. О литературе, Лениздат, 1949, стр. 105

ТИТОВЦИ АМЕРИКАНИЗИРАТ ЮГОСЛАВСКАТА КУЛТУРА И ПРОСВЕТА

реализъм в киноизкуството представлява конгресът в силезийското градче Висла през 1949 година. Тук полските кинодеятелители, отчитайки постиженията и грешките на изминатия път, начертах новата програма за по-нататъшното развитие на полския филм — смело пристъпване към новата тематика, отразяваща бурното строителство на социализма и изграждането на новия човек на социалистическото общество.

Първи пристъпиха към тематиката на новия живот създателите на документалния филм. Съвременната документална продукция все по-пълнокръвно отразява живота на полския народ и могъщия размах на социалистическото строителство („Широкият път“, „Писмото на миньора“, „Ченстохова“, „Жеран“, „Направление — Нова Хута“) и подема лозунга на борбата за мир („Корея обяснява“, „Хората избират живота“), показва богатството на полската национална култура („Мазовше“, „Делото на майстора Ствош“), третира теми из историята на полското работническо движение („Юлиан Мархлевски“, „Парижката комуна“), дружбата на полския народ с народите на СССР, борбата срещу класовия враг и империалистическата агентура в Полша. Великата тема на борбата за мир намира отражение в редица документални филми, особено в пълнометражния филм „Мирът ще победи войната“, посветен на работата на Втория световен конгрес на привържениците на мира във Варшава.

Решителен прелом в тематично отношение настъпи и в областта на художествената кинематография. Използвайки богатия опит на светското киноизкуство, полските киноработници се стремят да покажат на филмовата лента в цялата му красота новия, бунен творчески живота на народа, пламенен строител на социализма в своята страна. Творческите работници на полското кино обръщат своята камера към такива проблеми, като новото социалистическо отношение към труда („Две бригади“ — продукция на група студенти от четвъртия курс на режисьорския факултет при Висшего държавно филмово училище в Лодз, създадена по писмата на чешкия писател Вацек Кани, „Първите дни“ — сценарий Богдан Хамер, режисьор Рибковски); ролята на училището и Съюза на полската младеж при формирането на новия човек („Първият старт“ — сценарий Старски, режисура Бучковски, „Екипажът“ — сценарий Ян Ройевски, режисьор Фетке); дружбата между полските и чехословацките граничари („Дяволският проход“) и др. Несъмнен успех за полската кинематография са и такива игрални филми, като кинокартините „Варшавска премьера“, разказваща за събитията, свързани с първата постановка на полската национална опера „Халка“ от Моноушко, и игралния филм „Младостта на Шопен“, постановка на висния полски режисьор Александър Форд, снета по повестта на младия белетрист, лауреат на държавната награда за литература Йежи Брошкевич. Полските зрители ще видят в недалечно бъдеще новия игрален филм „Войник на победата“ — филм за героя на полския народ, пламенния патриот и интернационалист, възпитания в сталинската школа командир генерал Карол Швйерчевски — Валтер, и кинокартината „Село“, разказваща за острата класова борба в съвременното полско село.

Сериозни постижения има и Студията за научно-популярни филми при полската кинематография. Самб през 1951 година тя пусна 51 филма, между които 27 учебни, помагачи обучението на работниците от различни отрасли на народното стопанство, както и редица други филми, които популяризират успехите на съвременната наука и пропагандират марксистко-ленински мироглед.

За успешно изпълнение на поставените от партията и народната власт отговорни задачи полската кинематография полага големи грижи за възпитанието на новите кадри киноработници. Като свеж поток в орелите през време на войната редици на старите кадри се вливат новите редици на възпитаниците на Висшего държавно филмово училище в Лодз, организирано по примера на ВГИК в Москва. Неосценима помощ на училището оказват киноработниците от по-старото поколение и особено много светският педагог В. Яковлев, който преподава в операторския факултет и води практическата работа със студентите. Технически кадри за полската кинематография подготвя държавният кинотехникум в Краков, фотографският лицей във Варшава, катедрата по фотохимия при политехниката във Варшава и Шетин, както и катедрата по фототехника във Вроцлавския политически институт.

Усвоявайки богатия опит на светското социалистическо киноизкуство, раждаща се на грижите и вниманието на Полската обединена работническа партия и на народното правителство, съвременната полска кинематография върви с широки и уверени крачки напред и активно подпомага борбата на полския трудещ се народ за мир, демокрация и социализъм.

Откакто титовската фашистка клика тръгна открито по пътя на предателството и превръщането на страната в колония и плащарм на американските агресори, тя не се интересува ни най-малко от нуждите на народа. По-голямата част от югославския държавен бюджет, както е известно, се изразходва за подготовка на войната, като кредитите за другите нужди на страната са съвсем малки. Най-жесток удар се нанася върху културните и просветните институти и мероприятия. За култура и просвета в бюджета са предвидени съвсем нищожни кредити.

Броят на учителите, вместо да се увеличава, е намалял. Според признанията на титовския печат през тази година в Югославия има 10 000 учители по-малко, отколкото през 1945 година. Училищата са също в извънредно тежко положение. В голям брой села на Сърбия, Черна Гора и Босна и Херцеговина няма училищни сгради и децата учат в съвсем нехигиенични помещения. През миналата учебна година през зимата над 700 учители са били затворени поради липса на отопление. Според официалната титовска статистика 25% от децата в Югославия не посещават първоначалните училища.

Още по-лошо е положението с висшите учебни заведения. Само през последните две години титовци изключиха от университетите над 4500 студенти заради изявени чувства на симпатии към Светския съюз и страните с народна демокрация. Отстранени бяха от университетите и най-прогресивните професори, като техните места се заеха от отявлени реакционери, протежета на американската легация и на разните американски „светници“ в Белград.

Едновременно с политическото и стопанско заробяване на Югославия на американските империалисти е предоставена пълна власт и в областта на културния живот на страната. Целият обществен и културен живот на Югославия се американизира. На югославските екрани се прожектират само американски филми. В югославските театри се представят пиеси от американски и западноевропейски реакционни писатели. Югославските издателства печатат предимно литература, възхваляваща „американския начин на живот“.

Американските империалисти знаят много добре, че тяхното потисничество и военнотолковите им планове не ще могат да бъдат осъществени без заблуждаването на масите, без отравянето на младежта, без премахването на влиянието на народната демократична култура. Затова още с първите си стъпки в Югославия представителите на Уолстрийт осигуряват чрез договори и конвенции достъпа в нея на американската идеологическа отрова и гангстерска култура.

По силата на една американско-титовска спогодба във всички по-големи югославски градове американците са открили свои пропагандни центрове, разполагащи с комфортно обмиларни читалища, с много американски вестници, списания и книги и обширни изложбени помещения, предназначени уж за пропагандиране на американските „постигания“, а използвани главно за противокмунистическа и антисветска пропаганда.

С цел да се заставят трудещите се да се учат на „американския начин на живот“ титовци подписаха в началото на 1951 г. с американската служба за културни въпроси в Белград „спорузмение за свободен двустранен обмен на печатни издания“. За къс срок рафтовете на книжарниците в Югославия се изпълниха с оригинална и преводна детективно-гангстерска американска литература, а югославските вестници и списания започнаха да се пълнят с американски рисувани романи и рекламни разкази и репортажи.

Титовските издателства представляват вече филиали на американските издателства и пускат само такива книги, които дразнят ниските инстинкти, развращават и носят печалби. Дори и титовският орган в Загреб „Висник“ се принуди да признае голямото недоволство всред югославската културна общественост от дейността на издателствата. „Едно отрицателно явление — писа вестникът — взема големи размери в нашия обществен живот. Пазарът се наводнява от такива лошокачествени романи, които представляват голяма опасност за нашето подрастващо поколение. С пълно право са загрижени педагозите и родителите и с пълно право негодува цялата наша общественост, като виждат как децата си очо неразвити критерии и вкусове се трупат пред книжарниците и будките и купуват тази „вълнуваща литература“.

Освен американските гангстерски и детективски романи титовските издателства пускат и „подходяща литература“ за възпитание на югославските народи в американски дух. Така например загребското издателство „Култура“ издаде неотдавна следните „педагогични творби“: „Историята на бон тона“, „Историята на модерното облекло“, „Културната история на САЩ“ и др.

На театралните сцени в Югославия се представят предимно западни декадентски пиеси от автори, които възпават американската атомна политика. Така например белградският драматичен театър чествува третата годишнина от основаването си с пиесата „Барът на крадците“ от Жан Ануи. Репертоарът в детските театри е насочен главно към отвлечени вниманието на децата от реалния живот, към унищожаване и на най-елементарните морални чувства и задържки в младото поколение. С особена популярност се ползува днес в Югославия детската пиеса „Кеба“, представяваща уличния живот на една детска банда, която с усърдие усвоява американския гангстеризъм.

Що се отнася пък до киното, то е изцяло американизирано. През 1949 и 1950 г. титовци сключиха договори с американско филмово представителство за Европа. Според списание „Филм Дей“ тези договори осигуряват на американците пълен монопол върху вноса на филми в Югославия и съответен процент от всеки продаден билет. В резултат на тези договори в Югославия се създаде смесено американско-югославско филмово предприятие, което изчислява всичките си сметки в долари. Днес титовското кино е едно от най-важните средства за пропагандиране на войната, за разпалване на шовинизма и буржоазния национализъм в Югославия. Американските и титовските американизирани филми възхваляват политиката на сила и оправдават американската агресия.

За да американизират югославските филми, титовци изпратиха миналата година директора на югославската филмова индустрия Гаврилович на специализация в САЩ, а американските филмови „светници“ бяха ангажирани за инструктори при снимането на новите югославски филми. Така например под ръководството на американски „светник“ бе снет югославският шовинистичен филм „На границата“, задачата на който е да се скрият от югославските народи истинските организатори и автори на пограничните инциденти и провокации и да се обвинят за тях страните с народна демокрация.

Виждайки обаче цялата гнилот и реакционност на лъжекултурата, която титовци се опитват да настрпат на югославските народи, югославските трудещи се все по-активно бойкотират титовските театри, кина и други „културни“ институти. Все по-често театрите и кината в югославските градове остават празни и отлагат представленията си. Докато кинификационната мрежа в страните с народна демокрация непрекъснато се разраства, в титовска Югославия броят на кината постоянно намалява. Титовци се принудиха да закрият кинотеатри дори и в Белград. През първото тримесечие на тази година 2 кина в Белград преустановиха прожекции, а в централното белградско кино „Београд“ напоследък все по-често отменя представленията си поради липса на посетители. Слаби са посещенията и в театрите. Дори в „Борба“ писа със „загриженост“ за липсата на посетители в театрите. През миналата година средното посещение на представленията в Белградския драматичен театър е било под 150 зрители. Опитвайки се да оправдаят това бойкотирание на кината и театрите, титовци писаха, че билетите били много скъпи. Положението обаче не се измени и след поевтиняването на билетите. Ясно е, че югославските народи не искат да гледат военноподпалвачески, порнографски и шовинистични филми и пиеси. Все по-често зрители в югославските кина и театри гласно изказват желанието си да бъдат прожектирани и представяни съветски филми и пиеси.

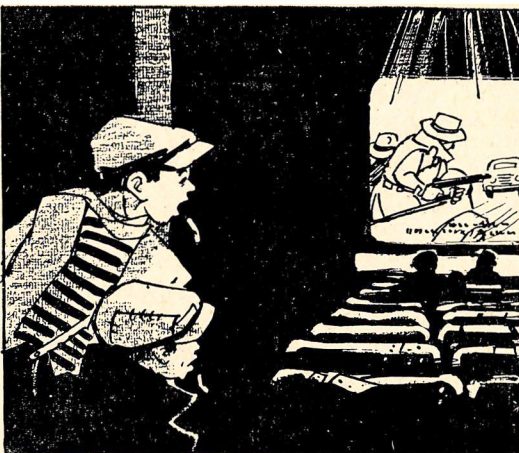
Американските империалисти се стремят да отровят югославските народи с пропагандата на своята човко-ненавистническа идеология и култура. В това отношение титовци им правят не само всички улеснения, но и сами се престарават в насаждането на американската култура. Югославските трудещи се обаче дават все по-сериозен и по-организиран отпор срещу американско-титовското „културно“ настъпление.

Югославските народи все по-често издигат глас за истинска народна култура и за по-широка просвета и образование на младежта. Тяхната борба срещу американската гангстерска „култура“ от ден на ден взема все по-конкретни форми. Редица американски филми и реакционни пиеси биват организирано бойкотирани. Води се смела пропаганда срещу четенето на американската гангстерска и детективска литература. Американските окупатори и техните титовски слуги не ще успеят да унищожат югославската народна култура. Югославските народи не ще им позволят това.

Рис. Г. СТАМБОЛИЙСКИ



„Изкуството“ на Холивуд им вълхва златната идея приятно да си поживеят чрез... малко по-особен труд.



Но за крадливите деца настъпва разочарование: титовшистките екрани привличат две... до три лица.

ЦЕНА 2 ЛЕВА