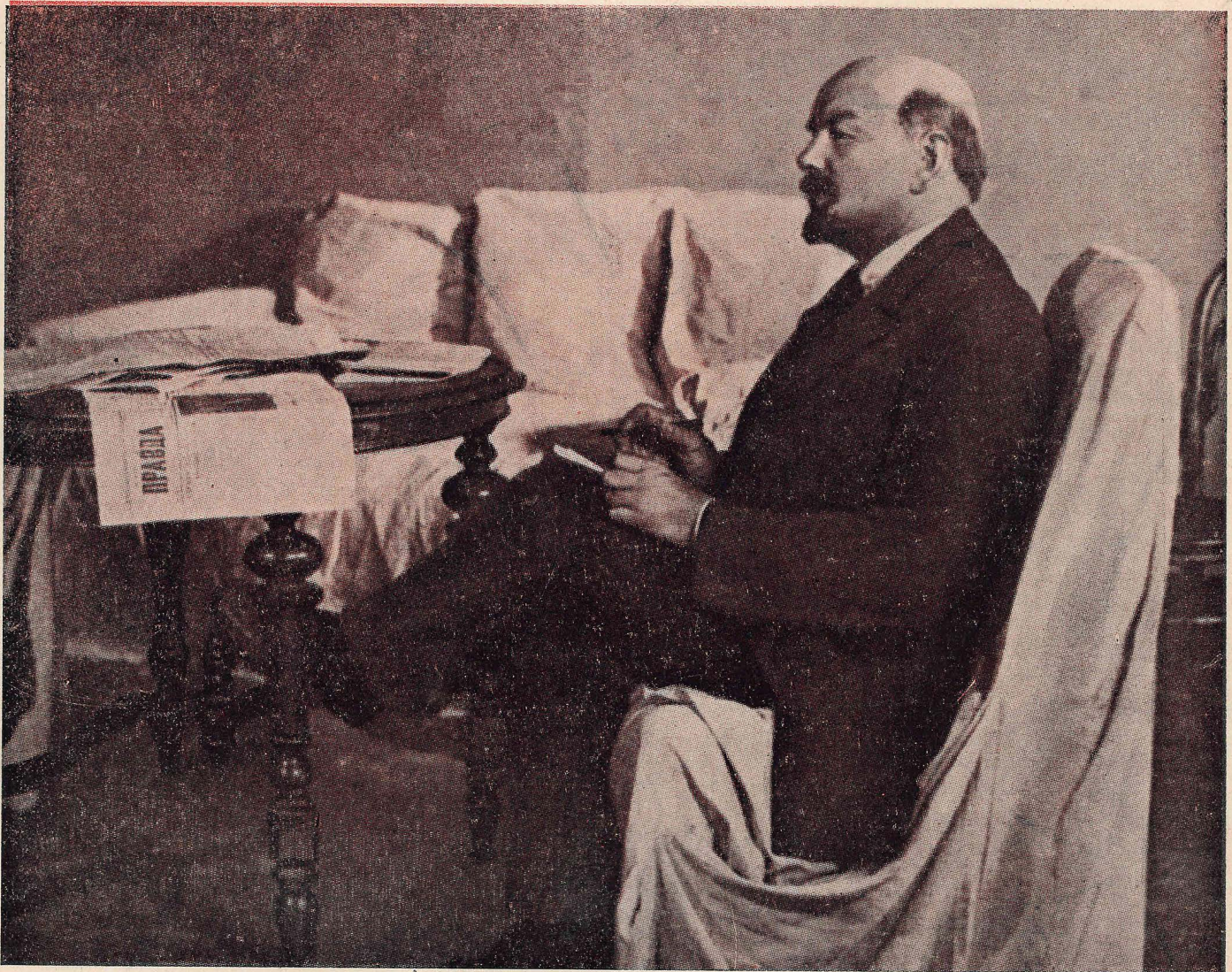


КИНО



1

ГОДИНА ШЕСТА * СОФИЯ, 31 ЯНУАРИ 1951

СЪДЪРЖАНИЕ

Нашият труд е борба за мир	1
Др. Вълко Червенков награден с ордена „Георги Димитров“	1
Пагтелой Матеев. Ленинското учение за изкуството и одина без Васил Коларов	2
П. Иватов. Проблемът за прекрасното в марксистко-ленинската естетика	3
Идейност и партийност в изкуството	5
За изкуството и неговия метод и стил	6
Ал. Декало. Нашата кинопропаганда	7
Борис Бабочкин у нас	8
Здравка Стойнова. За висококачествен дублаж	9
Лилега Генова. „Мусоргски“	10
Ис. Наймович. „Искаме да живеем“	11
Б. Грегор. Васил Гендов — създател на първия български филм	12
Нашите документални филми: „Първенец на района“ от Ст. Нойков; „Огнеборци“ от А. Мадонич; Противопожарният работник за „Огнеборци“ от Ив. Михайлов; „Млади самодейци“ от Кирил Масларски; „Нашето рибовъдство“ от Н. Георгиев	13
Е. Смирнова. Българското кино във възход	15
Кинолетопис за Димитровград от Стефан Харитонов	16
Първа идея за филмиране на „Под игото“ от Васил Гендов.	16
Нашият дневник	17

На първата страница на корицата: Кадър из филма „Човекът с пушка“ (в ролята на В. И. Ленин — арт. М. Щраух).

Редактира комитет. Главен редактор: Стефан Станчев

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

Списание „Кино“ (досега „Кино и фото“) излиза веднъж в месеца. Годишен абонамент: за България — 500 лв., за чужбина — 1000 лв. Абонаментът се внася по чекова сметка № 12560 на адреса на администрацията: Държавно издателство „Наука и изкуство“, бул. „Руски“ 8, София, телефон № 8 3716.

Печат: Държ. книгопечатно предприятие „Дечо Стефанов“

Нашият труд е борба за мир

Наскоро след победата на Великата октомврийска социалистическа революция, на 26 октомври 1918 година, по предложение на безсмъртния пролетарски вожд и стратег Владимир Ильич Ленин съветското правителство обнародва първия декрет на революцията — декрета за мира, — с който предложи на всякакви правителства сключването на справедлив и демократичен мир. Декретът за мира очерта пред народите пътя на борбата им с империалистическите търгаши на човешка кръв и даде сигналния изстрел на организираната общонародна битка за мир, която след ужасите на втората световна война се превърна в най-масовото движение, каквото многовековната история на човешките общества познава до днес.

Следвайки неотклонно твърдата леинска линия на борбата за мир, под мъдрото ръководство на великия миротворец Йосиф Висарионович Сталин Съветският съюз и днес е в челните редици на многмилионните трудещи се маси от целия свят в тяхната свещена борба за мир и прогрес.

Побеснели от съзнанието за неминуемата си гибел, агресорите пак кроят и прекрояват плановете си за война срещу СССР и страните с народна демокрация, уверено вървящи по пътя на мирното развитие и социализма. Те изчисляват дивизиите си, броят самолетите си, натовестово крещат във вестниците и по етера, смятат и пресмятат по колко пушечно месо ще им дадат Англия и маршализираните страни, мъчат се да внушат респект в своето прогнило могъщество.

Те подпалиха войната в Корея и потопяват в морето от кръв народа-герой. Те превръщат в пустиня китните градове, стрелят от самолети по бягащите жени и старци, изкарват на разстрел хиляди деца и извършват редица още чудовищни жестокости, на които сам Хитлер възхитен би ръкопляскал.

Денят на справедливото възмездие обаче е близък. Народите от цял свят не ще позволят на Труман и лакеите му да раздухват пламъците на нова война. Движението на привържениците на мира е непреодолимо, защото в него е вълплетена единната воля на цялото човечество за мир и социализъм.

Расте и укрепва борбата за мир и социализъм и в нашата страна. Народът ни се бори упорито за ускореното изпълнение на производствените планове. Всеки нов ден носи по-заможен и щастлив живот. Като добри стопани нашите трудещи се мислят как по-бърже да постигнат благоденствие за целия народ, как да се произведе повече, за да се снижи себестойността на произвеленото, да се намалят цените. Нашият труд е мирен, той гради социализма, ражда нови хора, нови методи на работа, нови почини.

Забележителен в това отношение бе починът на работниците от Локомотивно-вагонния завод „Георги Димитров“ за откриване подписка за общонароден заем, който е блестящо свидетелство за любовта на трудещите се към делото за социалистическото изграждане на нашата страна.

Предложението беше подкрепено от всички. Работници и служещи изразиха единодушно желанието си да излязат с предложение за откриване на всенароден заем на мира за ускоряване на темповете на социалистическото строителство. В писмото си до др. Вълко Червенков работниците-инициатори пишат:

„Скъпи другарю Червенков, за да се даде възможност нам и на целия български трудещ се народ да участва още по-активно в строителството на социализма, работническият колектив при Локомотивния и вагонен завод „Георги Димитров“ предлага да внесете предложение в Министерския съвет за сключване в най-скоро време на вътрешен народен заем за развитието на народното стопанство.“

Капитализмът изгради своята индустрия с експлоатация на колонии, с изсмукване на жизнените сили на трудещите се, с външни заеми, с ипотекване на народната свобода. Принудителните вътрешни заеми в буржоазните страни се пускат, за да покрият бюджетния дефицит, за въоръжения и грабителски войни, за издръжка на апарата за потисничество на трудещите се. Вътрешните заеми при капитализма имат експлоататорски характер, те се използват за непроизводителни цели.

Плащанията по тях стават със средства, набрани от нови данъци, които с всичката си тежест се струват върху трудещите се.

Нашият народ с братската помощ на великия Съветски съюз изгражда своята индустрия по други пътища. Едни от начините за образуване на вътрешни натрупвания, за финансиране на социалистическото строителство са спестяванията и вътрешните заеми. Трудещите се в нашата страна знаят, че по-бързото построяване на социализма значи по-богат и културен живот, повишено потребление и по-ниски цени на стоките. Парите, вложени в държавния заем, те ще получат два пъти: един път в нови заводи и втори път в пари и лихви.

На десетки и стотици събрания работници и селяни, народни интелигенти дават израз на същото желание да участват още по-активно в строителството на социализма, като безрезервно подкрепят предложението на своите другари.

Българските киноработници добре разбират и високо оценяват огромното значение на държавния заем за по-нататъшното строителство на социализма в нашата страна, за подобряване материалното благосъстояние на народа. Те добре познават бедственото положение на своите другари от капиталистическите страни, които, изхвърлени на улицата поради съкращение на персонала в големите кино-фирми на Запад, изнемогат в ноктите на недоимъка и глада.

А от своя кино-пост в Димитровград нашите оператори заснемат как всеки ден се издига заводът гигант — АТЗ, който скоро ще заработи, за да повиши добивите на нашето земеделско стопанство, как расте Димитровград. За стопанското и културно строителство на социализма, за мира нашите киноработници подкрепят единодушно предложението за откриване подписка за всенароден заем. Техният лозунг е: „Искаме да се обяви държавен заем за по-бързото построяване на социализма и укрепването на мира!“

Патриотичният призив на работниците от Локомотивно-вагонния завод „Георги Димитров“ бе посрещнат горещо и ентузиастично. Приег от всички служители на кинематографията и бе подкрепен с телеграма до другаря Вълко Червенков. Другарят Георги Симеонов от служба „Подвижни кина“, член на ДСНМ, кинооператор-прожекторист, е заявил: „Работя в Хасково, в чийто район се намира Димитровград“, и виждайки разгъналото се грамадно строителство, желая да подпомогна по-скорошното и предсрочно завършване на завода-гигант АТЗ „Сталин“ и ТЕЦ „Марица III“, за което бих внесъл за държавния заем всичките си спестявания.“ Другарят Иван Миланов — ръководител на подвижното кино, казва: „Виждам какви големи грижи полага нашето правителство за трудещия се народ. С растеж ще отделя част от моите трудови доходи за по-скорошното построяване на социализма, за нашето щастие, за щастията на нашите деца!“

„С народния заем ние ще укрепим още повече националната независимост на нашата Народна република, фронта на мира, демокрацията и социализма, ще нанесем нов удар против американските подпалвачи на нови войни!“ — това е лозунгът, който издигат работниците от Гл. дирекция на кинематографията.

Българските киноработници вземат дейно участие и в пропагандирането на тази патриотична инициатива на работническата класа и трудещите се от цялата страна. Нашите кинохроникъори са дали обещание да не пожалат сили за отразяване на този почин.

Нашите работници в предложението си за обявяване на народен заем го наричат *заем на мира и социалистическото строителство*, защото това е предложение за заем на мирното строителство, за изграждане икономическата мощ на нашата родина, за повишаване материалното състояние на трудещите се и охрана на мирния ни труд. Всенародната подкрепа на този патриотичен почин на работническата класа свидетелства за високото съзнание на трудещите се, за морално-политическото единство на нашия народ, за желанието му да се бори неотклонно за мир, да работи за построяването на социализма под ръководството на героичната БКП и нейния генерален секретар, председателя на Министерския съвет, верния носител на великите Димитровски завети, любимия ни другар Вълко Червенков.



Любимият наш председател на Министерския съвет и генерален секретар на Българската комунистическа партия другарят Вълко Червенков на 4 януари т. г. бе награден с най-високото отличие на НР България — ордена „Георги Димитров“. Високото отличие, което др. В. Червенков напълно заслужено получи, е израз на всенародна обич, уважение и признателност за неговата върна служба на Партията и народа, за непоколебимото и успешно изпълнение на заветите на великия Георги Димитров.

Ленинското учение за изкуството

(ПО СЛУЧАЙ 27 ГОДИНИ ОТ СМЪРТТА НА В. И. ЛЕНИН)



В. И. ЛЕНИН
Портрет от художника Н. Андреев

Няма област в теорията и практиката на борбата на работническата класа и на комунистическото освободително движение, която Ленин да не е обогатил с гениалните си идеи. Великите идеи на ленинизма са залежали в същината на новата, социалистическа култура и в същината на социалистическото изкуство. Най-мощно въздействие за развитието на социалистическото художествено творчество оказва ленинският принцип за *партийността в изкуството*, изложен от Ленин още преди 46 години в статията му „Партийна организация и партийна литература“. Указанията на Ленин за партийността в изкуството залегнаха дълбоко в развитието на съветското киноизкуство.

В споменатата статия В. И. Ленин определи отношението на болшевишката партия, на прогресивната обществена мисъл към литературата и изкуството. Като прави дълбок анализ на класовия, партиен характер на литературата, той сваля маската на буржоазните естети, прикриващи класовата същност на буржоазното изкуство с лозунга за „свободата“ на художественото творчество. Ленин пише: „Да живееш в обществото и да бъдеш свободен от обществото — е невъзможно. Свободата на буржоазния писател, художник, артистка е само замаскирана (или лицемерно прикривана) зависимост от кесията, от подкупа, от издръжката.“

В тази статия Ленин всестранно разработва принципа на болшевишката партийност в литературата, а следователно — и в изкуствата.

„В противовес на буржоазните нрави — казва Ленин, — в противовес на буржоазния подкупнически, търгашески печат, в противовес на буржоазния литературен карьеризъм и индивидуализъм, на „барския анархизъм“ и гоненето на печалби социалистическият пролетариат трябва да постави на преден план принципа на *партийността в литературата*, да развие този принцип и да го проведе в живота колкото е възможно в попълна и по-целестремена форма.“

Тази статия В. И. Ленин писа през 1905 г., но в неговата мисъл още тогава се съдържаеше ге-

ниалното предвиждане на онова ново съдържание на съветската художествена култура, което се разкри и процъфтя едва след Великата Октомврийска социалистическа революция в съветската литература, в съветското изкуство. Ленинските указания за принципиално нова, революционна, социалистическа, партийна литература болшевишката партия осъществи не само в литературата, но и във всички други изкуства, в това число и в киноизкуството.

Делото на социалистическия художник трябва — според Ленин — да стане „част от общопролетарското дело“, „колекце и единен механизъм на целия съзнателен класа. Делото на художника съставна част целокупна партийна работа.“

Насочено така от Съветския съюз още в първите години на съветската власт стана оръдие и могъщ фактор в обществения живот на страната. Открит пътят към най-важните обществено-политически теми, към най-жизнените реал

Това стана възможно указанията на Ленин за личната позиция дожника в новото, социалистическо изкуство. Според него само този художник би партийните задачи в изкуството, напълно задачите и идеите на болше партия със собствения си си сърце и се е издигнал до пълното им, все-странно овладяване. трябва да бъде за художни а дълбока негова главна особеност на задача. „Болшевишката партийност — казва Ленин — е най-висшата форма на политическите класови

Партийността в предполага преди всичко *народността* на социа-

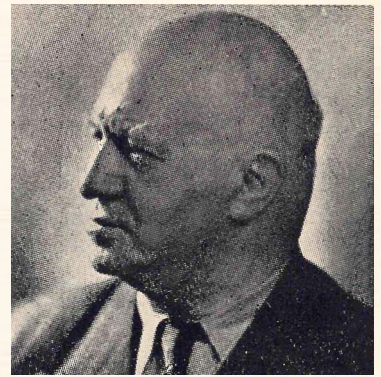
Дълбоко вярващ в способностите и творческите сили на трудовия народ, Ленин обосновава своето разбиране за социалистическата култура и социалистическото изкуство като култура и изкуство — дълбоко народни. Той учи, че изкуството принадлежи на народа, че то трябва да изхожда с най-дълбоките си корени от самата дълбочина на широките трудещи се маси, трябва да бъде разбираемо за тия маси, да бъде обичано от тях. То трябва да обединява чувствата, мислите и волята на тия маси, да пробужда в тях художниците и да ги развива.

Развивайки по-нататък идеите на Ленин за народността на социалистическото изкуство като основен елемент на болшевишката партийност, другарят Сталин даде гениалната формула за творческия метод на съветското изкуство като метод на социалистическия реализъм, високо издигна ролята на съветските художници, като ги нарече „инженери на човешката душа“.

Огромна е заслугата на Ленин и Сталин в развитието на естетиката на социалистическия реализъм. Те формираха и разработиха принципа на болшевишката партийност в изкуството, разкриха дълбоката връзка на този принцип с проблема на народността, с проблема на реализма.

Учението за партийността в социалистическото киноизкуство трябва да бъде основно разбрано и усвоено от творческите кадри на българската отечествена кинематография, ако искаме успешно да бъдат изпълнени задачите, които й възлага Петият конгрес на БКП. Нека това да бъде и най-горещото ни пожелание по случай годишнината на великия Ленин!

ГОДИНА БЕЗ ВАСИЛ КОЛАРОВ



Най-близък и верен съратник на Георги Димитров. Васил Коларов заедно с него се бори за създаването на революционна, марксистка партия на нашия пролетариат, за ленинско-сталинска партийна принципност.

Под ръководството на Георги Димитров и Васил Коларов бе подготвено и организирано Септемврийското антифашистко въстание (1923), което откри пътя на болшевишката партия и окрили вратата на работническата класа в нейната бъдеща победа.

Когато пак хитлеризмът посегна да унищожи нашия учител и вожд, смелият Васил Коларов взе най-активно участие в борбата за неговото освобождение и за разобличаването на фашистките палачи.

С Георги Димитров по-нататък Васил Коларов води борбата за разгрома на левосектантската троцкистка фракция в Партията и за нейния нов болшевишки курс.

А когато хитлеристките окупатори нахлуха в СССР и у нас, пак верните в своята дружба Георги Димитров и Васил Коларов организираха и водеха борбата до победата на Деветосептемврийското народно въстание, което увенча делото им с велика и вечна всенародна признателност.

И оттогава до смъртта си все във вярна дружба с Георги Димитров Васил Коларов отдаде с неуморна енергия огромния си политически опит и дълбоките си научни знания за изграждането на Народната ни република. А това е наистина светла летопис от живота и делото му: защита на българските интереси на международната арена; активно участие в създаването на Димитровската ни конституция, както и на двегодишния и петгодишен народностопански план; безстрашна борба с враговете на СССР и страната ни, със шпионите и предателите-реставратори, с предателя Тито и неговата банда, със шпионско-вредителската банда на Трайчо Костов.

Сега, една година след смъртта на Васил Коларов, българските киноработници, които стоят на пъст за мира, демокрацията и социализма, ръководени от славната Комунистическа партия и любимия им неин генерален секретар и председател на Министерския съвет др. Вълко Червенков, си спомнят с благодарност за любовта на Васил Коларов към тяхната работа и към нашето младо народно, социалистическо киноизкуство.

И ние сме твърдо уверени, че под ръководството на любимия другар Вълко Червенков българските киноработници ще изпълнят заветите на безсмъртния ни учител и вожд Георги Димитров, които са завети и на неговия боен другар и верен съратник — Васил Коларов:

Проблемът за прекрасното в марксистко-ленинската естетика

Марксистическият философски материализъм изхожда от това, че светът е материален. Материята е обективна реалност, съществуваща независимо от нашето съзнание. Всичко в нея се намира в движение, взаимна връзка и взаимнообусловеност. Вследствие на тези качества, които са присъщи на материята, процесът на развитието на материалния свят се разглежда от марксистите като закономерен процес.

На основата на тези главни предпоставки марксистическият философски материализъм е построил един от основните принципи на своята теория, а именно: битието, материалният свят е първично, а съзнанието, мисленето — вторично, производно.

Възникването на идеите, понятията, представите, обществените теории, с други думи, процесът на формирането на духовния живот на обществото се определя от материалния живот на обществото и трябва да се извежда от материалната дейност на хората. Съзнанието е само осъзнато битие, осъзнат процес на живота на обществото.

Историята показва, че съзнанието на хората не е постоянно, то се мени в зависимост от измененията на условията на техния материален живот. Каквито са условията на материалния живот на хората, такова е и тяхното съзнание. Каквато е дейността на човека, каквато е средата, в която той действа, такива са и неговите понятия. Известният марксистически тезис гласи: не съзнанието на хората определя тяхното обществено битие, а общественото битие определя съзнанието. На основание на марксистическият разбирателен подход за развитието на обществото е единственото научно разбиране на изкуството като една от формите на общественото съзнание.

Художественото съзнание на хората, естетическите им вкусове и понятия зависят от общественото битие на хората, определят се от условията на материалния им живот. Художественото съзнание и естетическите усещания (чувства) не са биологически категории: те се определят от обществената дейност. По такъв начин от развитието на обществения материален живот се изгражда съзнанието на хората.

Тъй като животът не стои на едно място, а се развива и следователно се изменя, то и художественото съзнание и естетическите понятия също не стоят на едно място, те се изменят в зависимост от изменението на характера на общественото битие, тоест от условията на материалния живот на обществото. На всяко стъпало от развитието на човешкото общество е свойствено негово собствено исторически обусловено равнище на развитието на производителните сили и съответен нему характер на производствените отношения, с една дума, негово обществено битие. На всяко от стъпалата от развитието на обществото е присъщ строго определен характер на художественото съзнание и естетическите усещания. Изменението на обективната действителност довежда до изменението на художественото съзнание, на естетическите понятия, вкусове, представи.

„Всяка база — пише другарят Сталин — има своя, съответстваща на нея надстройка. . . Ако се измени и ликвидира базата, то след нея се изменя и ликвидира и нейната надстройка, ако се ражда нова база, то след нея

се ражда и съответстващата ѝ надстройка.“¹

Съществува диалектически и метафизически подход към определянето на понятията. За метафизика понятията както и законите на мисленето са нещо постоянно, завинаги дадено, неизменно. За диалектика ръководен принцип е признаването на изменчивостта на всяко отделно понятие. С развитието на общественото битие понятията не остават неизменни, те се изменят едновременно с процеса на изменението на материалния живот.

Не произтича ли от това, че категорията на прекрасното, т. е. на понятието за прекрасното, не може да бъде понятие вечно, неизменно? Не е ли ясно, че за социалистическата епоха съдържанието на понятието прекрасно може и трябва да бъде различно от това, което се е формирало в предсоциалистическата епоха?

Карл Маркс критикуваше немския философ Фойербах за това, че той разглежда явленията статически. Маркс изискваше конкретно разбиране на човешката чувственост.

„Той не забелязва — пишеше Маркс за Фойербах, — че обкръжаващият го чувствен свят съсем не е някакво открай време дадено, винаги еднакво нещо, а продукт на промишлеността и общественото състояние, при това в този смисъл, че това е исторически продукт, резултат от дейността на цял ред поколения.“²

Посочвайки на взаимната връзка между съзнанието и материалния живот, марксистическият философски материализъм подчертава в същото време действения характер на човешкото съзнание и в частност на неговите художествени възприятия. Анализирайки въпроса, Маркс прибегва към сравняване на възприятията на човека и животното. Ето какво пише той:

„Ясно е, че човешкото око вижда нещата различно, отколкото грубото, нечовешко око, че човешкото ухо възприема звука различно, отколкото грубото ухо.“³

„Орловото око — посочва Енгелс — вижда значително по-далеко от човешкото око, но човешкото око забелязва в нещата значително повече, отколкото орловото око. Кучето притежава значително по-тънко обоняние, отколкото човекът, но то не различава и стотна част от ония миризми, които за човека са известни признаци на различни предмети.“⁴

Чувственото възприятие на човека е според Маркс съзнателно възприятие, докато чувственото възприятие на животното е неосъзнато възприятие.

„Животното — пише Маркс — не се „отнася“ към нищо и въобще не се „отнася“; за животното неговото отношение към външния свят не съществува като отношение. По такъв начин съзнанието от самото начало е обществен продукт и си остава такъв, докато съществуват изобщо хората.“⁵

Следователно решаващ момент, който отличава чувственото човешко възприятие от чувственото възприятие на животните, е практическата дейност на хората.

Доказано е, че осъзнатото чувствено възприятие е възникнало у хората като резултат на труда. Трудът е разкъсал биологически непосредствената връзка на човека с природата, той едновременно е поставил човека над природата. С появяването на трудовата дейност на човека се е появило съзнанието в пълния смисъл на тази дума. От този момент, когато човек е започнал да се ползва от оръдията на труда за изменението на природата и с тяхна помощ е започнал да приспособява природата към своите нужди, т. е. от онова време, откогато той е започнал да си създава изкуствена среда, той е станал все по-малко зависим от стихийните действия на природните сили и е получил възможност да се освобождава от непосредственото биологическо приспособяване на своите сетивни органи към средата. Маркс пише:

„Всяко от неговите човешки отношения към света — зрението, слухът, обонянието, вкусът, чувството, мисленето, съзерцанието, усещането, желанието, дейността, любовта — с една дума, всичките органи на неговата индивидуалност, а също и ония органи, които са дадени непосредствено във формата на обществени органи, се явяват в своето предметно отношение или в своето отношение към предмета като присвояване на последния.“⁶

С развитието на производителните сили всички разнообразни предмети на природата: земята, водата, минералите, дърветата и т. н. все повече и повече се въвличаха от човека в процеса на производството и се преобразуваха в съответствие с неговите потребности. Усилията на човека природата все повече и повече се „очовечаваше“. Трудът на човека, както посочваше Маркс, постоянно преминава от форма на дейност във форма на битие, от форма на движение във форма на предметност.

От продуктите на природата човекът започна да създава около себе си изкуствена среда — материална култура, която е условие за неговото съществуване, която сгомага за разширяването на неговия чувствен кръгозор.

Обектите на материалната култура постоянно се пораждаат и изменят. Измененията на материалната култура предизвикват в същото време изменения и в художественото съзнание. Новите форми на обществено предметно битие определят възникването на свършено нови форми на художествено съзнание.

„Човекът се утвърждава в предметния свят — пише Маркс — не само посредством мисленето, а и посредством всичките си чувства.“⁷ По такъв начин произведените от хората предмети оказват своето обратено влияние върху човека, при това не само в смисъл на удовлетворяване на неговите потребности, но и в смисъл на развитие на способностите на неговите сетивни органи към възприятието.

Художественото съзнание, а следователно и естетическите възприятия на хората както по съдържание, така и по форма се определят и формират от цялата практика на човека, от цялата негова обществено-историческа дейност. Ето защо е напълно разбираемо, каква колосална роля в развитието на художественото съзнание на хората е могло да изиграе възникването и развитието на различните форми изкуство. Създаденият от човека в архитектурата, живописата, музиката, поезията свят на образите, формите, ритмите, краските, звукосъчетанията е спомогнал в значителна степен за развитието на съзнанието на хората изобщо и на тяхното естетическо съзнание в частност. При това следва винаги и неизменно да се помни, че възникването и усъвършенствването на художествените възприятия можеше да стане само при условие на активното практическо въздействие на човека върху външния свят.

„Чувствата на обществения човек — посочва Маркс — са други, отколкото у необществения; само благодарение на (предметно) обективно разгърнатото богатство на човеш-

¹ И. В. Сталин. „Марксизмът и въпросите на езиковедството“. Сборник, стр. 5—6.

² К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения, т. IV, стр. 73.

³ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения, т. III, стр. 626.

⁴ Ф. Енгелс. „Диалектика на природата“, изд. 1936 г., стр. 53.

⁵ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения, т. IV, стр. 21.

⁶ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения, т. III, стр. 627.

⁷ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения, т. III, стр. 625.

ката същност се получава богатство на субективната човешка чувственост, получава се музикално ухо, око, което може да разбира красотата на формата — с една дума, отчасти за първи път се поражда, отчасти се развиват чувствата за наслаждения у човека, които се утвърждават като човешки съществени сили. Не само обикновените пет сетива, но и така наречените духовни чувства, практически чувства (воля, любов и т. н.), с една дума, човешкото чувство, човечността на организмите на чувствата възникват само благодарение на съществуването на техния предмет, благодарение на очовечената природа. Образоването на петте сетива е продукт на световната история.¹

От всичко казано следва, че самият характер на художественото възприятие се определя не от биологически фактори. Той произтича и по силата на това трябва да се извежда от конкретно-историческата обстановка.

Обществото, основано на експлоатацията на човек от човека, където съществува варварски осакатяващото човека разделение на труда, каторжният труд, полугладното съществуване, духовната потиснатост на основната част на населението, лишава подавяващата маса хора от възможността да възприемат пълно и всестранно богатството на чувствения свят, красотата на действителността, величието на науката. Запазените от векове тежки условия на труда и бита постоянно притъпяват способностите на художественото съзнание и възприятие на хората, могат не само да създават равнодушие, но да доведат до „атрофия“ на отделните органи на чувствата. К. Маркс отбелязва в „Капитал“, че класовото общество поражда „хипертрофия и атрофия на двата полюса на човечеството, марк и в противоположно направление.“²

Съвременният живот зад граница е богата илюстрация на думите на Маркс. Докато художественото съзнание на преситената от празния живот, богатството и разкоша нищожна шепка империалисти все повече се изражда — за което служат за пример господстващите в нашия век зад граница уродлива формалистическа живопис, упадъчна поезия, доведената до дивачество музика — художественото съзнание на здравата част на обществото — трудещите се — се скована нарочно, умишлено се задържа и ограничава.

Само в борбата против капиталистическото робство мисълта и чувствата на трудещия се придобиват възможност за всестранното си развитие.

2

Художественото образно познание, както и познанието въобще, е много сложен процес. Един от главните качествени елементи на всяко познание, както изтъква В. И. Ленин, е способността на човешкото съзнание не само да отразява реалния свят, но и да го твори. Ето това качество възлага на художниците от всички отрасли на съветското изкуство особено висока отговорност за тяхното творчество.

Най-главното задължение на художника е да покаже на народа едно или друго явление в такава форма, която най-добре разкрива същността на действителността. Известно е, че формата и същността — съдържанието, са неделими: както формата винаги е съдържателна, така и съдържанието е оформено. В художественото произведение образността (като форма на произведението) е съдържателна, а същността (съдържанието на произведението) е образна. Но трябва да се има предвид, че формирането на образната „същност“ зависи от съдържанието като такава.

Още Н. Г. Чернишевски постоянно приличаше вниманието на художниците върху това, че всяко прогресивно и истински художествено произведение трябва да има дълбока мисъл, дълбоко съдържание. Той неведнъж

годчертаваше в своите трудове, че „най-разкошната“ форма е безплоден цвят, ако той не изразява сериозна мисъл.

„Великолепната форма“ се намира в несъразмерно противоречие с бедността на съдържанието, мисълта дава на произведението единство, живот“, пишеше Чернишевски и поясняваше тезата си с такова разсъждение:

„... талантът дава само възможност да се действа. Какво ще бъде достойнството на дейността, зависи вече от нейния смисъл, от нейното съдържание. Ако Рафаел беше рисувал само арабески, птички и цветя, в тези арабески, птички и цветя щеше да се види огромен талант — но кажете, бихте ли се спирали в благоговение пред тези цветя и птички, би ли възвишавало, пречиствало вашата душа разглеждането на тези мили дреболии? Но защо да говорим за вас, нека да говорим за самия Рафаел — би ли бил той прочут и велик, ако той бе рисувал само дреболии? Напротив, вие бихте казали за него с досада, почти с негодувание: той погуби своя талант!“

Съветската действителност за първи път в човешката история е наистина прекрасна. Ако това е така, то напълно разбираемо е, че формата на изразяването ѝ трябва да бъде най-съвършена. Но това далеч не е всичко. Съветският строй е предизвикал множество явления, които капитализмът никога не е могъл да има. Естествено за изобразяването им със средствата на изкуството са необходими и нови прийоми. Оттук и една от коренните задачи на творческите работници се свежда към това, прекрасната социалистическа действителност да получи отразяването си в прекрасни по форма художествени произведения. Във връзка с това уместно е да се припомни, че между авторите на съветската естетическа литература до началото на 30-те години нерядко можеше да се срещнат такива, които считаха понятието за прекрасното „наследство“ на капитализма и на това основание твърдяха, че на човека от новата социалистическа епоха не подобава да признава красотата. По мнението на такива хора понятието за прекрасното въобще трябва да бъде зачертано от нашия нов живот, понеже красотата и социализмът са уж понятия несъвместими и дори взаимно-изключващи се. Така Н. Иезуитов в статията „Край на красотата“ пишеше: „Може би е нужно да се покаже красиво нашето социалистическо строителство и нашите строители, може би художественият показ на героите на болшевишките темпове трябва да бъде красив показ? На това може да се отговори само отрицателно. Ние можем да се възхищаваме и ние се възхищаваме от ентузиазма на ударниците, червенознаменците, на енергията на героите на болшевишката страна. Но героизмът на социалистическия труд и красотата са понятия несъвместими... Да се нарича нашето социалистическо строителство красиво — това е цинизъм по отношение на строителството и боевата работа на пролетариата.“²

Н. Иезуитов твърдеше, че категорията на прекрасното е категория на буржоазно-идеалистическата естетика, че в СССР с разгрома на последната експлоататорска класа — кулачеството, времето на красотата е минало.

Не е трудно да се забележи обективната обшност на гледната точка на Иезуитов с гледищата на задграничните естети, които разпространяват невероятни измислици за това, че красотата е чужда на социализма. Да се каже, че красотата изчезна в нашата страна заедно с ликвидирането на експлоататорите, значи да се признае, че само експлоататорите са носители на красотата.

Няма нужда да се спираме надълго на това дълбоко порочно разсъждение: то се разбира и без коментари. Но работата е там, че това изявление не е единично. Неотдавна подобен възглед върху отношението на понятието за прекрасното към съветския живот изрази проф. В. Сарабянов в списанието

„Вопросы философии“. Отдавайки дан на nihilистичното отношение към прекрасното, той казваше: „Изкуствоведческите теории, които твърдят, че обект на изкуството е прекрасното — са преминат етап. Обект на изкуството е животът и ние трябва да изискваме от изкуството то да отразява в художествени форми живота, да отразява нашата епоха.“

В това изказване явно се противопоставят прекрасното и животът. Логически развивайки мисълта на В. Сарабянов, може да се дойде до абсурдния извод, че нашата социалистическа действителност не трябва да се оценява от гледна точка на красотата.

Но пита се, на какво основание е възможно отричането на красотата при социализма? Оказва се, на това основание, че категорията на прекрасното е уж специфична категория на буржоазно-идеалистическата естетика, предназначена за отразяването на художествените вкусове само на господстващите експлоататорски класи. Оттук и всеки стремеж за признаване на прекрасното се разглежда като рецидив на буржоазно-идеалистическата естетика. Но не може да има съмнение, че такава позиция е преживелица на идеалистическите понятия.

Марксизмът не отрича красотата. Клара Цеткин разказваше как в беседа с нея В. И. Ленин е казал: „Красивото трябва да се запази, да го вземем като образец, да изхождаме от него, дори ако то е „старо“. Защо ние трябва да се отвърщаме от истински прекрасното, да се отказваме от него като от изходен пункт за по-нататъшното развитие само на това основание, че то е „старо“. . . Безсмислица, пълна безсмислица. Тук има много художествено лицемерие и, разбира се, безсъзнателна почит към художествената мода, господстваща на Запад.“²

В светлината на ленинската установка е ясна грешката на всички съвременни унищожители на красотата. Тя се заключава в това, че те разглеждат социалистическото общество и неговото изкуство от позициите на буржоазната естетика. Те „не забелязаха“, че Октомврийската социалистическа революция извърши коренно преобразуване на действителността в нашата страна, че след Октомври изчезна не красотата, а само старата представа за нея. Грешката на унищожителите на красивото се заключава в това, че те се стремят да преценяват съветското изкуство, използвайки отдавна отживелите естетически понятия и категории, които са заимствувани от тях от арсенала на идеалистическата естетика.

Всяка класа има свое собствено съждение за прекрасното. Но естетическата истина е обективна, както и всяка друга истина. И единството на субективното и обективното в тази сфера е присъщо само на съветската социалистическа естетика.

С появата на марксизма-ленинизма като научен мироглед на работническата класа се завърши периодът, когато естетиката като наука съществуваше не за народа, а беше санятие на единици, достойние на едни или други философски школи, достойние на различни литературни течения, в повечето случаи затворени и откъснати от трудовия живот, чужди на народа. Съзникването на марксизма-ленинизма започна съвършено нов период в историята на развитието на естетическата мисъл. Естетиката като наука за законите и формите на развитието на изкуството се превърна в духовно оръжие на работническата класа.

Диктатурата на работническата класа, въоръжена с теорията на марксистко-ленинската естетика, има възможност да насочи съветските художници към решаването на великите задачи за построяването на комунистическото общество. В това се състои нейната пряка действена сила.

(С л с д в а)

¹ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения, т. III, стр. 627.

² К. Маркс. Капиталът, т. I, стр. 379.

¹ Н. Г. Чернишевски. Съчинения, т. III, стр. 56.

² Списание „Пролетарская литература“, № 4, 1931 г.

¹ „Вопросы философии“, № 1, 1943 г.

² В. И. Ленин за културата и изкуството“. Сборник 1938 г., стр. 298.

Идейност и партийност в изкуството

Тенденциозността на изкуството се обяснява с марксистко-ленинското учение за обществото и формите на обществената идеология. Изкуството, както и другите видове идеологии, се явява форма на отражение на обществения живот и същевременно едно от най-действените средства на борбата за прогресивно изменение на обществения живот. Всички измислици на буржоазната естетика за „чисто“ изкуство, „изкуството за изкуството“ са подмяна на фактите, извращаване на действителността.

Болшевишката партия, която вдъхновява и ръководи съветското изкуство, в своите решения по идеологическите въпроси винаги е насочвала острината си против безидейността и аполитичността в съветското изкуство, против откъсването му от съвременната тематика, против преклонението пред всичко чуждо, за боева болшевишка партийност в литературата и изкуството.

Доколко идейността, тенденциозността и политичността са неотменимо качество на социалистическото изкуство, личи от думите на белгичият съветски теоретик А. А. Жданов. „Мнозина от писателите и от тези, които работят като отговорни редактори или заемат важни постове в Съюза на писателите, мислят, че политиката е работа на правителството, работа на ЦК. Колкото се отнася до литературите, то не било тяхна работа да се занимават с политика. Написал човекът нещо хубаво, художествено, красиво — трябва да му се даде ход, без да се гледа на това, че тук има гнили места, които дезорганизируют нашата младеж, троят я. Ние изискваме нашите другари, както ръководителите на литературата, така и писателите, да се ръководят от това, без което съветският строй не може да живее, т. е. от политиката, да възпитават нашата младеж не в духа на наплевчатството и безидейността, а в духа на бодростта и революционността.“

У някои наши филмови дейци е залегнало убеждението, че не народът и Партията са тези, които трябва да имат решаващо мнение при оценката на произведенията на изкуството, а тяхното особено професионално „чувство“, което може да подсказва кое е хубаво и кое — лошо. Така поставен въпросът за хубави и лоши филми „вобщо“ има за своя истинска цел да подмени съществуващото на въпроса и да внуши на хората, че изискванията за високо идейно качество на изкуството, за неговата партийност имат за резултат уж снижаване на художествените качества. Всъщност само партийната постановка на въпроса допуска истинска борба за високо художествено качество.

Другарят Сталин в беседа с големия съветски режисьор Айзенщайн след неудачната му постановка на филма „Старото и новото“, посочи значението на болшевишката партийност, на принципите на реалистичното, народното изкуство. Той посочи огромната отговорност пред народа, която лежи върху всеки съветски художник. Режисьорът е длъжен да се отнася извънредно внимателно към всяка дума и всяка постъпка на своя герой, защото милиони хора ще бъдат съдници на неговото дело. Това значи, че образите и събитията трябва да се вземат от живота. А за да можем правилно да се ориентираме в това, което виждаме — подчертава другарят Сталин, — трябва да знаем марксизма.

Неотдавна при обсъждането на един наш късометражен филм беше подхвърлена такава реплика: „Невъзможно е да се показват трудностите и недостатъците на нашия живот, щом като Партията и Правителството искат от нас да избираме най-хубавото, най-прогресивното, да покажем новите морални качества на нашите хора, за да им осветяваме пътя напред!“ Какво излиза от това? Излиза, че комунистите призовават към лакиране на действителността. Нищо подобно! Изобразяването на новите качества е неразривно свързано с дълбоката и проникателна критика на пороците и слабостите в нашата действителност. А само художник с висок идеен полет, който вижда широко и надалеко, който може да бъде проводник на социалистическия идеал, е способен изцяло и напълно да критикува всички трудности и недостатъци по пътя на нашето развитие.

Защо буржоазията и нейните слуги в областта на изкуството издигат лозунга за аполитичност и безкласовост? Представайки своята идеология, че стои над интересите на всички класи, буржоазията прави това с единствената цел да държи колкото се може по-дълго време пролетариата в свои ръце. Аполитичната теория за „чистото изкуство“ е маскирано изразяване на определена политика и при това на реакционна политика. Затова, докато съветското киноизкуство изразява интересите и възжеланията на народите, устремени към светлото бъдеще на комунизма, американското кино изразява идеологията на империалистическата буржоазия. . . Съветските филми показват в новите герои на екрана представителите на трудовия народ, положителни, волеви, ярки характери, тясно свързани с живота, с широките обществени движения, докато американските серийни филми утвърждават за „положителни“ герои гангстерите, убийците, шизофрениците и всякакъв род измет на буржоазното общество.

Една от основните особености на съветската култура и изкуство е народността.

Белински е смятал, че първият признак на народността е напредничавата идейност на изкуството. На второ място народен може да се нарече само този художник, който изобразява живота на народа, неговото самосъзнание, неговото мировъзрение. Трето, реализмът е необходимо свойство на народното изкуство. Народът никога не е заинтересован от разкъсването на действителността. И четвърта черта на народността в изкуството е националната форма.

Но народността в изкуството се осъществи само в условията на съветския строй благодарение на мъдрата ленинска политика, която обезпечи победата на социалистическата икономика и постави дружбата на народите като основа на държавния живот в многонационалното съветско общество.

Марксистко-ленинската естетика изхожда в своето разбиране на народността от положението, че народът е творец на историята:

1. Народът е главният герой на историята, от което следва, че трябва да бъде и главният герой в изкуството.

2. Пролетариатът не отделя себе си от народа. Работниците, селяните и съветската интелигенция, сплотени от великите идеи на Болшевишката партия, създават всички материални и духовни ценности на социалистическото общество. По такъв начин не някаква стояща над народа, а кръвно свързана с него интелигенция създава ценности в изкуството.

3. Народът се явява и единствен разпоредител със съдбата на изкуството.

Тъй като идеите стават сила, когато завладеят масите, нашето изкуство трябва да бъде масово. По думите на Клара Цеткин, Владимир Илич Ленин още при раждането на съветското общество е казал: „Изкуството принадлежи на народа. То трябва да прониква със своите най-дълбоки корени сред най-широките трудещи се маси. То трябва да бъде разбираемо от тях и да им бъде любимо. То трябва да обединява чувствата, мислите и волята на тези маси, трябва да ги повдига. То трябва да пробужда у тях художниците и да ги развива.“

Именно такава е съветското изкуство и такава трябва да бъде и нашето изкуство.

Съветските художници черпят съдържанието, характерите на героите и сюжетите на своите произведения от живота и дейността на съветския народ, на многонационалните трудещи се маси на Съветския съюз. Те търсят и развиват реалистическите принципи на художественото изображение на действителността, основавайки се на болшевишкото мировъзрение, на диалектико-материалистическото разбиране на законите на природата и обществото, изхождайки от идейно-политическите интереси на съветския строй, споделяйки и заедно с това развивайки здравите естетически вкусове на своя народ.

И именно, защото произведенията на съветското киноизкуство израстват на почвата на живота и дейността на народа, най-добрите от тях отчетливо изразяват великия патриотически дух на съветското общество, неговата героична дейност за благо на народите. И затова и съветските филми са пряко насочени към възпитанието на масите в духа на съветския патриотизъм, в духа на болшевишката партийност. Това именно ги прави и дълбоко идейни.

Говорейки за народността на изкуството, трябва да отбележим три момента:

Национална форма, социалистическо съдържание и масовост на разпространението и достъпност на изкуството.

Говорейки за националната форма на съветското изкуство, не можем да не се спрем на въпроса, как болшевиките се отнасят към лозунга за националната култура, издиган в буржоазното общество? Безусловно отрицателно! На буржоазията не е изгодно да признае делението на обществото на класи, тя се стреми да докаже делимостта на нации и че най-големите различия са националните, а не класовите.

След Октомврийската революция в Съветския съюз се развива единна по съдържание социалистическа култура. По форма тя е национална, тъй като нациите, макар и социалистически, остават да съществуват. Другарят Сталин, издигайки лозунга за култура, национална по форма и социалистическа по съдържание, доказва, че е необходимо да се развива националната форма, защото общата интернационална култура трябва да просмуче в себе си всичко най-хубаво от всяка култура. Ако всички нации напълно не разкрият своята култура, техният вклад в единната световна култура не ще бъде пълна.

От какво се обуславя националната форма на културата и изкуството?

1. Историческите особености винаги поставят своя отпечатък върху изкуството.

2. Националната форма зависи от географските и историческите условия на живота на този или онзи народ.

3. Битовите особености: език, нрави и т. н.

Народността на изкуството, получава дълбоко определен смисъл само в социалистическото общество, където морално-политическото единство на трудещите се маси, дружбата на народите и социалистическият

За изкуството и неговия метод и стил

патриотизъм са станали реална почва за нея. Ето защо в съветското изкуство с най-голяма пълнота може да бъде осъществено сливането на народността и партийността. В съветското изкуство болшевишката партийност се явява висша форма на народността.

Принципът на болшевишката партийност е основа на марксистката естетика. В. И. Ленин го е развил в редица свои ранни работи и особено в статията „Партийна организация и партийна литература“. На първо място той остро и дълбоко разобличава показната „безпартийност“ на буржоазната естетика, на буржоазното изкуство, като доказва, че под лозунга за „чисто изкуство“ и „надкласовост“ се скрива най-безсрамно антинародна и реакционна партийност. Ленин поставя въпроса за невъзможността на творческата свобода на художника в условията на капитализма, подчертавайки факта за пълната духовна зависимост на художника от кесията, от буржоазния произвол и анархия. Оттук и неизбежността от деградация и разделение в буржоазното изкуство, отделено с желязна стена от народните маси.

В тази статия Ленин всестранно е разработил принципа на болшевишката партийност на литературата, а следователно и на изкуството. Партийността за художника не е нещо допълнително, а същност на неговото вътрешно убеждение, главна особеност на неговото мировъзрение, негова жизнена задача. Последователно развивайки тези свои възгледи, Ленин поставя въпроса за болшевишката партийност като най-висока форма на политическите, на класовите стремежи на художника.

„... Строгата партийност е едно от условията — пише Ленин, — които правят класовата борба съзнателна, ясна, определена, принципиална.“

Другарят Сталин даде гениална формула на творческия метод на съветското изкуство като метод на социалистическия реализъм, високо издигна ролята на съветските художници, като ги нарече „инженери на човешката душа“. Ленинско-сталинските естетически принципи продължават да бъдат развивани и конкретизирани от ЦК на Болшевишката партия в историческите решения по въпросите за изкуството и литературата. ЦК помага на съветските художници по-дълбоко да разберат и осъществят принципа на болшевишката партийност и свързаните с нея проблеми на реализма и народността, проблеми на патриотизма и възпитателната роля на съветското изкуство.

В статията си „Великия почин“ Ленин подчертава, че е нужно да умеем да забелязваме кълновете на новото, кълновете на комунизма, да им помагаме, да се грижим за тях. Откривайки тези кълнове, художникът ги прави достъпни за грижите на милионите. Развивайки тези мисли, другарят Сталин съветва постановъчната група на филма „Старото и новото“ да попутува из страната и в самата действителност да намери тези живи факти на колхозното строителство, на които е бил посветен филмът. Но за да се забележат и правилно разберат тези факти, необходимо е да се притежава напредничаво, истински болшевишки мировъзрение, тъй като — подчертава другарят Сталин — правилно да види и отрази живота на социалистическото общество може само художник, който стои на позициите на марксизма.

Цялата история на съветското изкуство и по-специално на съветската кинематография се явява пример за това, как овладяването на марксистко-ленинската партийна идейност води към създаването на ярки, вълнуващи произведения, дълбоко отразяващи живота и борбата на съветските народи.

Напълно естествено е, че когато се създават произведения, които си поставят високи идейно-творчески задачи, художниците се стремят да отразят преди всичко в тях ръководещата роля на Партията и формирането на новия човек — бореца и строителя, воина и гражданина в строителството на живота върху справедливите начала на великото учение на Ленин—Сталин.

Филмът на режисьора Ф. Ермлер „Великият гражданин“ представлява ярък образец на съчетаване на партийна насоченост с дълбок реализъм. Темата на този филм е борбата за генералната линия на Партията против опортюнистите, предателите и враговете на народа. Във филма се развива остро състолкование на двете мировъзрения. Това води до наличието на словесни спорове, митинги, събрания, речи, т. е. до такива форми, които по „класическите“ закони на кинематографията са „некинематографични“. Но защо въпреки всичко с такъв завладяващ интерес и вълнение гледат зрителите този филм? Защото съветският зрител и зрителите в страните с народна демокрация, които притежават художествен вкус неизмеримо по-висок, отколкото зрителя в буржоазните страни, се интересуват не от смяната на външните впечатления, а от борбата, отразяваща насъщните интереси на народа.

Високото, благородно, вълнуващо съдържание на този филм е определило и неговата форма, толкова несъответстваща на първичните представи за кинодеятели, и е изисквало от авторите на „Великия гражданин“ смело, новаторско използване на цялата гъвкавост и широта на възможностите на киноизкуството. Изключителното значение, което е получило словото в този филм, е предопределило и всички останали негови изобретателни особености, дълги кадри, вътрешнокадров монтаж, който помага на зрителя да съсредоточи вниманието си върху мислите и чувствата на действащите лица, и пр. Всички средства, с които е разполагал художникът, са били подчинени на една основна задача: по-дълбоко и по-пълно да се разкрие смисълът на великата историческа борба на болшевиките-сталинци против враговете на Партията.

И нашето изкуство трябва да стане дълбоко идейно и партийно, т. е. народно, трябва да стане изкуство, което да вълнува, да мобилизира и да води масите към изграждане на социализма и комунизма у нас.

Според идеалистите за човека винаги съществува потребност от хубавото, красивото, възвишеното, защото скудната действителност никога не може да го задоволи. Ето защо, казват те, произведенията на изкуството изобразяват неземното, прекрасното и по такъв начин го правят достойни на човека. А оттук и изводът им, че естетиката е наука за прекрасното.

На нас обаче е вече известно, че естетиката не е никаква наука за прекрасното, а още по-малко — за „неземното прекрасно“. Нейната задача е да обобщи данните от развитието на изкуството, да оцени това развитие, да посочи на художниците верния път на неговото развитие, да разкрие пред тях богатството на идеите на марксизма-ленинизма по въпросите на изкуството.

Когато определяме нещо като прекрасно, трябва да имаме предвид три момента:

Ние не можем да не свържем естетическото определение на прекрасното с етиката и морала. Например когато кажем за някой човек, че е прекрасен, ние безусловно имаме предвид и неговите морални качества. Но когато кажем — какъв прекрасен гейзаж, това, разбира се, не може да се свърже с морала на пейзажа, защото такъв въобще не съществува.

Определяйки обаче дадена постъпка като прекрасна, ние не можем да се абстрахираме от формата, в която тя е била извършена. Ето защо понятието прекрасно включва в себе си неотделимост на формата от съдържанието.

Понятието прекрасно също така е свързано с емоционалността на този, който възприема.

И тъй какво е прекрасно? За нас прекрасен е животът такъв, какъвто си го представлява и превъплъщава пролетариатът, животът, за който той се бори. Но в такъв случай с пълно основание някой може да запита: значи ли това, че архитектурата и скулптурата на гърците, картините на Микел Анжело, Да Винчи, Рафаел, Тициан не са прекрасни, защото не са създадени от пролетариата, който тогава въобще не е съществувал? Съвсем не! Степента на обективността на прекрасното зависи от степента на прогресивността на класата, която издига понятието за прекрасното. Има такива периоди в развитието на човечеството, когато идеалът за прекрасното съхранява своята сила за бъдещите епохи. Значи в понятието за прекрасното има и обективен момент.

Прекрасното в изкуството е отражение на прекрасното в живота. Но защо, когато говорим за прекрасното, ние веднага го асоциираме с изкуството. Това става, защото прекрасното в изкуството може да бъде дадено в неговия синтез, в цялата негова пълнота. В синтетичността на изкуството, в това, че то най-пълно отразява идеалите на живота, е силата на прекрасното в изкуството. Красотата също така по-ярко се отразява в изкуството. Изкуството учи хората да възприемат и разбират красотата.

Какво трябва да разбираме под понятието възвишено? За нас възвишеното е непосредствено свързано с действията и чувствата на обществения човек. Възвишеното се отнася към областта на обществения идеал, представлява голям обществен момент. Политическият идеал е главният източник на възвишеното. А възвишени действия или чувства са ония, които изразяват тържеството на политическите или нравствени идеи, победа на принципите на обществения човек.

За формалистите стилът е особеност на художествената форма, която е дадена веднъж за винаги, независимо от времето и пространството. За тях стилът е вън от епохата.

Какво според нас представлява стилът? Ако вземем творчеството на редица художници, напр. Горки, Репин, Леонардо да Винчи, Айзенщайн, Пудовкин и пр., и проследим темите, идеите, сюжетите, образите, за нас ще стане ясно, че независимо от многообразието и различния характер на произведенията им съществува единство на основните идейно-художествени особености на цялото творчество на всеки един от тях поотделно. Това именно единство в многообразието, което ние наричаме стил, ни позволява, след като сме се запознали с творчеството на един художник, лесно да разпознаем неговия „почерк“ на работа. Стилът може да се трактува и по-широко, като се говори за редица художници или дори за произведенията на цяла епоха, които са сходни по своите основни творчески особености.

С какво може да бъде обяснена общността на стила у различните художници? Художниците могат да бъдат свързани чрез еднаквото мировъзрение, еднаквите идейни убеждения и творческия си метод. Но общност на сила е възможна и при различия в класовите позиции и мировъзрение на художниците. Напр. има романтизъм реакционен и романтизъм прогресивен. Общото в тях е, че търсят изход от настоящето — от което не са удовлетворени — в бъдещето (Байрон, Хайне) или в миналото (Хофман). Често пъти се случва и ново съдържание да се влива в стара форма. Оттук се явява следо-

Нашата кинопропаганда

През април 1949 година КНИК в решението си по „Състоянието и работата на „Българска кинематография“ обърна сериозно внимание върху слабостите в пропагандата на филмите у нас. В решението между другото се казва: „Лошо е организирана рекламата и пропагандна работа на „Българска кинематография“ във връзка с прожектирането на съветските филми. Не са полагани системни усилия за създаване у зрителите вкус към високохудожествените съветски и други филми и за организирането и предпазването от вредното влияние на упадъчните и безидейни филми.“

Въз основа на тези констатации КНИК решава: „Пропагандирането и популяризирането на филмите да се преустрои на нови начала, които да съдействуват в най-голяма степен за социалистическото възпитание на нашия народ и младежта. За тази цел с помощта на обществените организации да се уреждат колективни посещения и обсъждания на филмите, също така да се осигурят рецензии в пресата и радиото за прожектираните филми, да се подобрят методите на рекламиране и популяризиране филмите чрез пресата и издаване на популярна кинокнижнина.“

Констатациите и решенията на КНИК наложиха бърза и системна реорганизация в работата на отдел „Пропаганда“. Отделът осъзна, че без помощта на масовите организации той не би могъл да пропагандира прогресивното киноизкуство сред народа. Затова една от основните му задачи беше да се свърже с масовите организации. По този начин с помощта на партийните организации по места на българо-съветските дружества и ОРПС, както и с помощта на СНЧ, отдел „Пропаганда“ успя до значителна степен да изпълни решенията на КНИК. Отделът взе активно участие в общонародните акции, като месеца на съветската култура и българо-съветската дружба, проведен в София, в гр. Сталин и другаде, уреди тематични кинопокази на детския и юношески филм пред 130 000 души, на документалните съветски филми, на филмите, посветени на съветските републики, устрои фестивал на съветските филми в гр. Сталин. Независимо от това отделът използва и радиото за пропагандиране на съветските филми, като извън редовните съобщения, критики, рецензии и статии, по радиото се изнасяха и радиомонтажи („Броненосецът „Потемкин“, „Падането на Берлин“) и радиопостановки („Тайната мисия“). Всичко това спомогна за рязкото повишаване на броя на зрителите на съветския филм.

Втора основна задача на отдела бе да организира изнасянето на доклади и уреждането на колективни посещения и обсъждания на филмите. По линията на българо-съветските дружества и народните читалища се започнаха масови обсъждания на прогресивните кинопроизведения на СССР и страните с народна демокрация. Само по случай 30-годишнината на съветската кинематография 36 лектори от Националната лекторска група и 50 местни лектори изнесоха из цялата страна 200 доклада за съветското киноизкуство, а в 13 селища беше монтирана изпратената от СССР фотоизложба „30 години съветска кинематография“. В акцията „Съветският филм в борбата за мир“ бяха изнесени 171 доклада, които изтъкваха приноса на съветското киноизкуство в тая борба: По време на Месеца на съветската култура и българо-съветската дружба бяха проведени 190 обсъждания на 60 съветски филма. Извън това бяха прочетени пред над половин милион слушатели докладите: „Съветските и американските филми“, „СССР и борбата за мир“, „Дружбата на съветския и българския народ“ и пр.

Не по-малка положителна роля изигра отдел „Пропаганда“ със своята популяризаторска книжнина, чрез която значително се подобри пропагандата и рекламата на прогресивното киноизкуство. Отделът издаде над 40 циклостилни материала за отделните филми и три теоретични статии: „Световно признание“ от Вас. Смирнов, „Болшевишката партийност в киноизкуството“ от Е. Смирнова и сборника

вателно привидната общност на творчеството на новата и залязващата класа. По този начин е ясно, че само стилът не говори още нищо за мировъзрението на художника.

Затова не бива да определяме художника само по неговия стил, винаги трябва да вземаме под внимание и неговия творчески метод.

Когато говорим за художествен метод, ние имаме предвид подхода на художника към явленията на действителността и тяхното обяснение. Нашето мировъзрение в науката е диалектическият материализъм. Социалистическият реализъм пък е художествено изразяване на нашето мировъзрение.

Художественият метод може да се формулира още така: принципът на подбора и обобщаване на жизнените факти, от които се ръководи художникът при създаването на своите произведения.

В изкуството има два диаметрално-противоположни метода: реализъм и антиреализъм. Методът на реализма и на антиреализма се проявява различно в различните епохи. Смяната на художествените методи отразява смяната на обществените отношения и сама се явява техен резултат.

„30-годишнината“. Отпечатаха се редица брошури в помощ на сътрудниците в пропагандирането на съветското киноизкуство. В помощ на творческите киноработници бяха издадени книгите „Как се снима филм“ от Н. Ренков и „Справочник за кинооператора“.

Отделът се справи до известна степен и с оная точка от решението на КНИК, която гласи: „... Да се подобрят методите на рекламиране и популяризиране филмите чрез пресата.“ Отделът въведе предварителните прожекции на премиерните съветски филми пред журналистите, което спомогна за покачване броя на кинокритиките и кинокорекциите в нашия печат. През 1949 година в софийската преса бяха поместени близо 400 статии, кинокритики и рецензии, а в провинциалната преса само в трите ежедневника — в гр. Сталин, Бургас и Русе — 67 статии за двете изминати години по решението на КНИК досега.

Отделът разгърна и образната пропаганда и реклама на прогресивното киноизкуство на СССР и страните с народна демокрация. По съветски образец отделът предприе издаването на фотовестник, предназначен за окачване на подходящи места в фойета на кинотеатри, в предприятия и учреждения, читалища и пр. Фотовестникът има за цел чрез добре подобрени характерни кадри от филма и малък разяснителен текст да заинтересува зрителите и да ги потикне да видят филма. Фотовестник се издава както при пускането на екрана на премиерен високохудожествен филм, така и по случай някои специални филмови събития, например за филмите, наградени със Сталинска премия.

Отдел „Пропаганда“ издаде и голям брой рекламен материал — на първо място либрета на филмите, пржектирани у нас (към 350 000 броя за 90 филма). За девет месеца отделът е извършил огромна работа по отпечатването и разпространяването на литоафиши (издадени над 392 000 броя за 175 филма). „Пропаганда“ постави и продължава да поставя на централни места из столицата големи цветни плакати с типични моменти или монтажи от дадени филми.

От казаното дотук личи, че със своята досегашна дейност отдел „Пропаганда“ е разрешил до известна степен успешно някои от задачите, поставени в решенията на КНИК.

Но в своята работа отделът е допуснал и съществени пропуски и грешки. Така например той изостана напълно в един значителен сектор от своята дейност: не е проявил никаква активност по отношение на селата, където и досега благодарение на слабата агитация броят на кинозрителите представлява един нищожен процент от общото население на дадено селище. Киноизкуството трябва да изиграе огромна и решаваща роля на масов агитатор и пропагандатор на социалистически идеи за превъзпитанието на нашия трудещ се селянин, в импулсирането му към трудови победи, към възприемането на новите социалистически селскостопански филми на производство. А пропагандата и рекламата, която трябва да го насочи към кинозалата и която трябва да му разясни основните идейно-политически положения и художествени качества на филмите, все още е няма и не достига до него. Наложително е час по-скоро „Пропаганда“ да насочи работата си и към селото.

Не по-малка слабост отделът е проявил и по отношение на съветските документални и научно-популярни филми. Хвърлил всичките си сили изключително върху пропагандирането на съветския художествено-игрален филм, отделът е обърнал съвсем недостатъчно внимание на тях. Като се има предвид възпитателната сила и голямата научно-познавателна стойност на тия филми, отделът трябва час по-скоро да включи в плана си тяхното популяризиране и пропагандиране сред населението.

Не по-добро е състоянието и с пропагандата на филмите от страните с народна демокрация. Отделът е направил много малко за тях: почти нито едно либрето, почти нито една брошура, съвсем недостатъчен брой статии, критики и рецензии. Прогресивното киноизкуство на братските нам страни заслужава и трябва да получи все по-голяма и по-голяма популярност сред трудещите се, а това задължава нашия пропаганден отдел да отдели необходимото внимание и на тях. Организираните седмици за чехословашкия и унгарски филм не бяха достатъчни за цялостната пропаганда и реклама на тия филми.

Един от най-съществените пропуски на отдела обаче е липсата на всякаква пропаганда и реклама на българския хроникално-документален и научно-популярен филм. А нашите киностудии вече пуснаха по екраните редица добре направени ценни филми, които подпомагат развитието на нашето стопанство, отразяват вестрянния възход и трудови победи на нашия народ, показват промените, станали и продължаващи да стават в живота на града и селото. За съжаление всички тия постижения и на двете наши студии останаха извън обсега на нашата реклама и пропаганда. Необходимо е и в тази насока отделът час по-скоро да ликвидира с това непростимо опущение и да приеме сериозно пропагандирането и рекламирането и на нашия късометражен филм.

Наистина отделът се свърза и заякчи до известна степен връзките си с масовите организации, но фактически връзките му с ОРПС и поделенията му са все още слаби. Все още нищо не е направено от пропагандата за изнасяне на доклади и обсъждания на филми по предприятията и учрежденията. Там където такива стават — те се провеждат по лична инициатива на самите предприятия. Недоста-

тъчни са връзките на отдела и със Съюза на народните читалища, който също провежда по своя инициатива обсъждане на филмите. В решението се казва: „... с помощта на обществените организации да се уреждат колективни посещения и обсъждания на филмите...“ Явно е, че инициативата в това направление трябва да изхожда от отдел „Пропаганда“, отделът да оглавява тия обсъждания, той да насочва пропагандата за масови колективни посещения на високохудожествените идейни съветски филми. В тая насока отделът е допуснал съществена грешка, като все още не е оглавил обсъжданията. Пак по отношение на обсъжданията отделът все още не е взел инициативата да свика конференция за размяна на опит с лекторите, които обсъждат филма. Въобще в тази насока отделът се движи стихийно, като отчитането на резултатите е само формално, без отделът да знае какви слабости и постижения се крият зад тях.

Въпреки значителната издателска дейност на отдел „Пропаганда“ трябва да се изтъкне, че и тук се допуснаха редица слабости и опущения. Отделът още не е пуснал от печат отдавна запланирания и много необходим за кината сборник с краткото съдържание на филмите, които са във филмовия фонд на кинематографията. Трябва да се изтъкне и това, че издаването на кинокиножурнала, с изключение на брошурите за конкретни филми, е безпланово. Отделът и досега не е свикал по-широк кръг хора, които се занимават с въпросите на киноизкуството, за да обсъдят издателската дейност на „Пропаганда“ — програмата, плана и изпълнението им. Поради това и изданията на отдела освен тия, които са свързани конкретно с дадени филми, са случайно подобрани. Ценни съветски издания, необходими за повдигането на квалификацията и идейно-политическото ниво на нашите киноработници, като например „Вопросы киноискусства“ под редакцията на Еремин, „Организация работы селской кинесети“ от Нишелски и Зайонц и др., са все още във обекта на издателската дейност на отдела. Сощо така отделът и досега не е ангажирал наши киноработници за написване научни и популярни трудове по редица теоретични и практически въпроси, свързани с киноизкуството и неговите въпроси у нас.

Връзките с печата, както се подчерта по-горе, значително се разшириха. Но и тук обаче се допуснаха известни слабости. Отделът не успя да координира дейността си с вестниците и списанията така, че планомерно и постоянно в тях да се явяват материали за киното, и то не само критики, рецензии и статии, но и бележки, информации, биография и пр. Учудва наистина фактът, че през 1950 година в столичния печат се появили не повече от стотина критики и статии за филми. На това до голяма степен се дължи и фактът, че в течение на дълъг период време в пресата не се явява нито ред за киноизкуството, а след това изведнъж киноматериалът нахлува по страниците на вестниците. Ще бъде полезно и навременно предварителните прожекции за премиерните филми не само да не се премахнат (каквото е състоянието в момента), а да се правят по-често, като на тях да бъдат поканвани по-голяма част от журналистите, писателите, художниците, музиколозите и други хора на изкуството, които биха могли да бъдат сътрудници на отдела във всестранното пропагандиране на прогресивния филм.

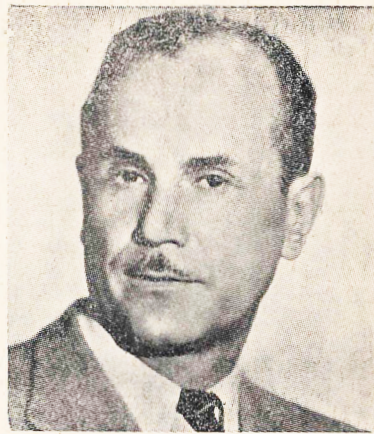
И в списването на фотовестника, който играе голяма роля в пропагандирането на съветските филми, се допуснаха известни слабости. В първите си броеве фотовестникът излезе с шаблонни тактове, а снимките не бяха най-характерните за филма, а случайно подобрани. В някои от броевете дори се допуснаха фактически грешки, като напр. в брой 5, в който един от текстовете гласи: „Ние всички помним процеса срещу групата на Райк. Всички помним процеса срещу бандата на Трайчо Костов. Тези хора се вмъкнаха в Правителството, в Комунистическата партия, живяха двойствен живот; те не се гнусяха от най-мръсните методи на борба и предателство. Народът им подписа смъртната присъда. Филмът „Заговорът на обречените“ разобличава такива бандити.“ Това е вярно, но тоя текст противоречи изцяло на фактите, върху които е съграден филмът. В „Заговора на обречените“ се говори за борбата на единната, монолитната Комунистическа партия срещу предателските буржоазно-националистически партии, които подготвят заговор. Текстът дори не споменава, че във филма е представено единството на демократичните сили в обединените сили на Комунистическата партия, левите земеделци и левите социалисти, което е един от най-съществените моменти във филма. Във филма обаче нито дума не става за някаква борба за прочистване на Партията от вътрешните врагове, каквото представляват горечитираните процеси.

Наред с големите успехи по отпечатването и разпространението на литоафиши отделът и тук допусна редица слабости. Някои от афишите са неизразителни, идейно и художествено зле разрешени, какъвто е случаят с афишите на „Калин Орела“, „Великия гражданин“ (II част) и др. Известна част от големите цветни плакати не бяха на необходимата идейно-художествена висота. Така например за филма „Заговора на обречените“ в един плакат (поставен пред Дома на народната войска) положителните герои се сливат в едно цяло с отрицателните; почти по нищо не личи, че това са герои от два противоположни лагера. В друг плакат, поставен до моста пред Политехниката, подчертани повече отрицателните герои, а положителните остават на заден план и зрителите остават с впечатление, че отрицателните герои са положителни и пр.

От всичко това е ясно, че при всичките си значителни успехи отдел „Пропаганда“ допусна сериозни грешки и слабости. Съобразно задачите, които днес Партията и Правителството поставят за разрешение пред нашия народ в осъществяване на социализма у нас, киноизкуството все повече и повече се затвърждава като най-важен пропа-

БОРИС БАБОЧКИН У НАС

Като скъп гост на българския театър от известно време в страната ни пребивава народният артист на СССР Борис Бабочкин, който в отговор на молбата на нашето правителство е командирован от съветското правителство за режисьор-постановчик и педагог в Софийския народен театър.



На българския кинозрител Борис Бабочкин е много добре познат от прекрасния съветски филм „Чапаев“, в който той с голямо майсторство играе главната роля на прославения революционен командир от времето на гражданската война в Русия — В. И. Чапаев, за която роля Бабочкин получи Сталинска награда. В близко време нашата публика ще има възможност да види големия съветски актьор в нов съветски филм — „Великата сила“, в който той играе ролята на проф. Лавров.

На киноизкуството Б. Бабочкин е посветил голяма част от своя живот: Дълго време той е работил и като кинорежисьор и е поставил повече от десет филма.

Главните свои сили обаче Б. Бабочкин е отдал на театъра. У нас той идва като изтъкнат театрален деец — режисьор и педагог, — за да подпомогне българския драматичен театър в неговите творчески усилия за внедряване на метода на социалистическия реализъм.

Въпреки че тази негова задача ще заангажира изцяло дните на неговия престой у нас, българските киноработници очакват да видят видния съветски майстор на сценичното и кинематографно изкуство и в своята среда. Предстои творческа среща, на която Б. Бабочкин ще се опознае с нашата работа и ще сподели своя опит с нашите киноработници, за да им окаже оная помощ, която ще им помогне още по-задълбочено и резултатно да усвоят и внедрят съветския опит в своята творческа работа.

гандатор на тия задачи и агитатор за тяхното навременно изпълнение, затова то трябва да прониква и в най-затънените краища на страната и да запознава трудещите се със съветския опит, да внедрява този опит в социалистическото му отношение, да разобличава пред очите на широките народни маси плановете на подпалвачите на нова война, да пропагандира борбата за мир като най-важна и неотложна задача на прогресивното човечество днес, да разкрива пред народа истината, че между народите няма зли и добри, а има свободни народи и народи, поробени от капиталистическия гнет, които се борят за своето освобождение, да пропагандира разбирателството и братската дружба между народите. Това налага пропагандирането на филмите да бъде още по-целеструмено, да разкрива цялостно и насочващо идейно-художествените качества на кинопроизведенията, да насочва зрителите към най-добрите филми — съветските и народно-демократичните, от които нашите трудещи се ще извличат необходимите поуки, които ще ги подпомогнат в тяхното социалистическо израстване.

Отделът трябва да заякчи сериозно и реално своите връзки, особено с партийните организации по места, с ОРПС, СНСТ, ДСНМ и др. масови организации. Стихийността в много сектори от дейността на отдел „Пропаганда“ се дължи най-вече на случайните връзки на отдела с масовите организации. Плод на недостатъчно здравите връзки с Партията, ОРПС, ДСНМ е незадоволителното посещение на такива епохални кинопроизведения, образци на болшевишката партийност в киноизкуството, като „Великия гражданин“, „Партиен билет“ и др. Тук трябва да се подчертае, че в пропагандирането на такива филми отделът трябва да се опира здраво на агитацията и пропагандата по партийна и профлиния, за да бъдат тези филми видени непременно от всички трудещи се, които изучават историята на ВКП(б) и въобще са включени в партийно-просветна работа. Разбира се, и за тия филми трябва да се привлекат всички зрители. Това е съвсем ясно.

Отделът трябва да се отнася все по-отговорно и към печатните си материали: книги, брошури, фотовестници, либрета, литоафиши, плакати и пр., и да не допуска повече отпечатването на нито един фотовестник, който да заблуждава зрителите, нито един плакат, в който централното място да бъде заето от отрицателния герой, нито един идейно неизразителен, нецелеструмен афиш.

Само по този начин отдел „Пропаганда“ ще затвърди и разшири постигнатите успехи и ще подпомогне прогресивното съветско киноизкуство и киноизкуството на братските народнодемократични страни да заеме своето място във възпитанието на нашия народ, в оформянето на новия зрител, във внедряване на навици, привычки и метод на работа, присъщи на човека от социалистическото общество, в импулсирането на нашите трудещи се към нови трудови победи, към нови завоевания във всички области на нашия обществен, икономически и културен живот.

За висококачествен дублаж

Когато един филм е съпроводен с говор на познат за зрителите език, той се гледа леко, с най-голямо увлечение и удоволствие, защото тогава до зрителите достига много повече от съдържанието на филма, отколкото, когато неговият език е непознат или малко познат. Съпътстващите надписи на познат за зрителите език, макар да се ползват постоянно и най-широко, твърде слабо заменят говора на родния език. Това важи дори за напълно грамотния, интелигентен и добил рутина зрител. А що се отнася до широката зрителска маса — особено по селата — съпътстващите надписи постигат много слаб ефект. Нещо повече: като раздвояват вниманието на зрителя между картината и надписите, те го дразнят и разсейват. При това положение зрителят никога не може да възприеме пълномерно идейно-художествения заряд на филма.

А тъй като днес за нас киното е „най-важното“ (Ленин) и „най-масовото“ (Сталин) изкуство за възпитание на нашия зрител като строител на социализма, то трябва да се направи всичко, за да достигне в цялата си пълнота до всеки зрител богатото идейно-политическо съдържание на съветските филми и на филмите от народнодемократическите страни, които за разлика от упадъчните и развращащи филми на капиталистическия свят правдиво изобразяват новия човек — творец на материални и културни ценности, борец за свобода и демокрация за всички угнетени и за траен мир в света. Те изобличават гнилостта на буржоазно-капиталистическия свят с неговата залазваща култура и лицемерието на подталвачите на нова война. А съветските филми с вдъхновено принавяване чертаят светлото бъдеще на човечеството — комунизма, който вече се изгражда във великия СССР.

В желанието си да подпомогне широката маса на българските зрители за пълномерното и непосредствено възприемане на всички ценности, с които са наситени тези филми, българската кинематография пристъпи към разрешаването на една трудна, но от огромно обществено-политическо значение задача — дублирането на съветските и други филми на български език. И на нашата публика бяха поднесени последователно озвучени с български говор съветските филми „Среща на Елба“ и „Те имат родина“.

Отзвукът, който това важно начинание на кинематографията намери сред българската публика е повече от благоприятен. Реален израз на този отзвук бе даден в увеличеното число на зрителите, особено в провинциалните градове и в техните отзиви за дублажа. Всичко това говори, че дублажът ще има да играе решаваща роля в нашия социалистическо строителство на културния фронт, а същевременно ще разкрие и нови перспективи за кинокационната и кинопропагандната политика на кинематографията.

С оглед на тези именно перспективи обаче е необходима една критическа оценка на досегашните резултати в дублажа, без пренебрегване на постиженията, но предимно с оглед на някои съществени слабости, чието бързо и навременно отстраняване още в самото начало на това важно обществено-политическо начинание би само укрепило и разширило престижа, на който то трябва obligателно да се радва сред нашия народ.

Преди всичко съществуват някои общи изисквания, на които трябва да отговаря

всеки качествен дублаж. Първо: дублажът трябва да бъде разбираем. Всъщност това изискване е и най-важно. Защото ако поради лоша техника на звукозаписа вместо ясна човешка реч се чуват само неразбрани думи или просто някакви неопределени шумове, всичко пропада. Второто изискване е: пълна синхронизация, т. е. точно съвпадане на звуковете на речта с движенията на говорния апарат, който ги поражда, а оттук — съвпадането на слуховите и зрителни впечатления на зрителя. Неспазването на това изискване не е фатално, обаче то обезобразява филма, дразни и разсейва зрителя. Затова то е недопустимо за качествен дублаж, чиято цел е да пригоди дублирания филм пълномерно към възприемателните способности на зрителя. Третото изискване, неспазването на което на пръв поглед най-малко личи, но което има най-решително значение за общото въздействие на филма, е предаването при дублажа на онази изразност на речта, която в оригиналното изпълнение е съответствувала естествено на телесната изразимост и която е резултат на идейно-художественото съдържание на филма.

Какво е нужно, за да се отговори на тези изисквания? Нужна е добра звукозаписвателна техника, нужни са и квалифицирани технически кадри, които да боравят с нея. Нужен е обаче преди всичко режисьор, който умее да избира подходящи за специалната задача изпълнители и който познава и владее изкуството на изразителната реч. Такъв режисьор ще може да прецени, че радиотелефонността на гласа не е най-важното, а още по-малко — единственото изискване към изпълнителите-дубльори. Като изискване той ще постави на първо място силата на естествената изразност у тях и възприемчивостта им към показаните от него средства за обогатяване на тази изразност до максимум. Той ще прави своя окончателен избор и според това доколко — след съответните репетиции — изпълнителите ще се окажат годни да синхронизират задоволително. И режисьорът и изпълнителите трябва да умеят да работят сериозно, а не „през куп-за грош“. Те трябва да знаят какво целят и как се постига то. Става дума не само за някои елементарни неща като например солидно заучаване на текста наизуст, но и за постигане на всички нюанси в изпълнението — такива, каквито желаем да ги чуем. Накрай и изпълнителите, и режисьорът, и съответните отговорници от кинематографията трябва да разбират и да помнят добре, че дублажът е много сериозна и отговорна задача и затова нищо недоизработено и несъвършено не трябва да се поднася на публиката. Небрежното и лекомислено отношение носи риск да се компрометира дублажът на който държи не само кинематографията, но и Партията, и Правителството, и цялата наша общественост.

Докато първата продукция на дублажното студио — филмът „Среща на Елба“ — носеше всички неизбежни недостатъци на всеки пръв опит, вторият филм — „Те имат родина“, показва значително подобрение в техниката и качеството на звукозаписа. Същевременно обаче този филм е сигнал за обръщане незабавно сериозно внимание върху качеството на режисьорската работа, защото ако този филм има слабости, те са главно слабости на говорната техника на изпълнителите, на синхронизацията и преди всичко на художествената изразност. Може би в известна степен начинът, по който се работи, да не е още достатъчно

усъвършенствуван. Но големите разлики в изпълнението на различните изпълнители показва, че главната причина за несполуките в това отношение е липсата на съответни качества у повечето от изпълнителите, за което отговорност трябва да носят онези, които са се спрели на тези именно изпълнители.

Размерите и характерът на тази статия не позволяват да бъдат разгледани в подробности всички постижения и недостатъци на изпълнителите. Ще се задоволим с най-елементарни бележки за изпълнителите на главните роли.

Утманис на Т. Хранов е изцяло най-сполучен. Артистът има онази своеобразна, нека я наречем имитаторска способност да улавя ритъма на един образ, предаден вече от другия, която, вижда се, е безусловно необходима при дублажната работа. Освен това по артистическия си натюрел и по тембър на гласа той много подхожда на ролята. А може би той има и умение да нагажда своето звучене към това, което изисква оригиналният образ. Горните качества са му дали възможност, от една страна, да синхронизира почти безупречно, а от друга — изразно да бъде напълно убедителен. В резултат зрителят премава да чувства неговото изпълнение като дублиране и получава впечатление, че говори артистът, когото той гледа.

Много е добър също Скот на Ст. Сърбов. Обаче в него има някои киксове в синхронизацията, за които може да се предположи, че се дължат повече на недостатъчно прорепетираност, тъй като общо взето той много добре синхронизира. А ролята е голяма, има доста много говор, и то често в едри планове. Изразно той нюансира напълно задоволително. Само в редки случаи се забелязва, че един играе, а друг говори. Въобще Ст. Сърбов подхожда за ролята и се справя със задачата си.

В групата на тези, които се справят успешно със задачата си, трябва да отнесем и Хр. Коджабашев в ролята на лорд Кук. Изборът е сполучлив, но с повече репетиции той сигурно би избягнал известни несъвършенства при синхронизирането. У него твърде много се чувства познатият на всички ни Коджабашев, с неговата никога непроменяща своеобразие си реч. Поради това на места се получава известно непокриване на оригиналния образ.

Ал. Палиев в ролята на младия германец Курт задоволява напълно. Всичко у него протича — макар и не много ярко — гладко и прилично, никъде не дразни.

Интересен е случаят с Н. Балабнов — английския офицер Баркли. Изразно той е много добре — онова, което чуваме, ярко предава отношението, което виждаме, отразено на лицето, в цялата фигура на изпълнителя. А същевременно синхронизира зле. Забелязва се чувствително, постоянно разместване на двата образа. Артистът следователно или не може да усети ритъма на оригиналния изпълнител, или не може да улови техниката на синхронизирането. Очевидно е било нужно да репетира много по-продължително.

Фрау Вурст на Сапунова е също интересен случай. Артистката положително усеща образа, както е даден в оригиналната изпълнителка. Синхронизира задоволително, с изключение на няколко места, и то без груби несъпадения. И би могло да се повярва, че говори тази, която виждаме, ако не говореше с толкова силно диалектно произношение. За хора с изработен усет за литературен говор нейният диалект в подобни случаи винаги ще звучи крайно антихудожествено.

Гласът на Янка Влахова подхожда много за мочиченцето Ира Сакалова. Тя добре синхронизира, изразно е задоволителна, но на места би трябвало по-точно да нюансира, защото е ясно, че има възможности за това. Все пак, двата образа в нейния случай почти напълно се сливат. Не така добре е Лора Керанова — Саша Ботузков. На места човек ще й

повярва, че е малко момче и въпреки че е доста еднообразна, ще я приеме. Но на други места странно прозвучава момичешки и дори женски глас. При по-внимателна работа това е било възможно да се избегне.

Кирил Попов — съветския офицер Сорочкин — постига хубава сцена с фрау Вурст. Но другите, му реплики, пръснати тук-там из различни сцени, не звучат убедително. Вероятно и те не са добре прорепетираны.

Безцветна и безинтересна е изпълнителката на двете майки — Кети Славова. За майката на Ира, лекарката Сакалова, тя е донякъде приемлива. Но за монолога на народната артистка на СССР — В. Марещкая, трябваше да се намери изпълнителка, която може да настица речта си с мисъл и с чувство, която да може да наелектризира залата. А изпълнението на Славова навява скука. . .

Н. Христова — Смайла Лантманен — добре синхронизира и би била приемлива, стига да можеше малко да разнообразява звучанието си. Тя обаче настойчиво — отначало и докрай — може само с една боя, защото единствената сцена, в която прави някакъв опит да зазвучи различно — с цел да предаде силата на своето вълнение и дълбочината на своето убеждение — е най-лошото място в целия филм, някакво ужасно кряскане. Нейният избор за тази роля е наистина несполучлив. Очевидно Христова няма нито гласови възможности, нито вътрешни сили за таква задача.

Най-печалното е обаче, че не е бил потърсен подходящ изпълнител за прекрасната роля на съветския офицер Добринин. Изборът в случая е вече не само несполучлив, а направо абсурден. Как е могла да се получи тази грешка, която злопоставя талантливия иначе актьор А. Чапразов и същевременно обезобразява филма? Защо навреме не е било разбрано, че Чапразов е напълно неподходящ, за да се възложи ролята на друг? Съвсем ясно е, че Чапразов не е усетил въобще ритъма на оригиналния изпълнител. А изглежда, че не му се удава и самата техника на синхронизацията. Затова раздвояването е пълно и е трудно поносимо. Дори, когато поради обстановката и мизансцена лицето на Добринин не се вижда ясно, зрителят не е в състояние да свърже двата образа!

Какво заключение може да се направи въз основа на тия резултати от работата върху втория дублиран на български език филм? Преди всичко, че на тази работа не е било погледнато творчески с онази голяма сериозност, която тя изисква, като дело с огромно обществено-политическо значение. Това ясно личи още от избора на изпълнителите, особено на онези, на които са били възложени най-отговорните задачи, и от естеството на техните постижения, по които може да се съди, че върху дублажа е работено повърхностно и небрежно. Освен това фактът, че филмът е бил пуснат пред публиката с някои от най-тежките си и съвсем явни грешки — които при това са били напълно поправими, — говори, че контролът върху качеството на работата в дублажното студио не е бил на необходимата висота.

Това са слабости, които заради престижа на българския дублаж, на който най-много следва да държи самата кинематография, трябва непременно да не се повтарят при третия озвучен на български език филм. За това ще помогне преди всичко внедряването на богатия съветски опит. Пристигналите по покана на нашето правителство съветски специалисти начело с режисьора Филипov са доказателство за това, колко сериозно гледа Партията и правителството на въпроса за дублажа и същевременно — гаранция, че българският дублаж навреме получава ценна помощ, за да стъпи на здрава и правилна идейно-художествена основа — единственият верен отправен пункт за кинематографията и при дублажа при постигане на нейната важна и отговорна задача: да дава пълноценни филми на българския зрител и по този начин да подпомага неговото духовно развитие по пътя на социализма.



Из филма „Мусоргски“. В средата — арт. А. Борисов в ролята на руския композитор Модест Мусоргски.

ЛИЛЯНА ГЕНОВА

„Мусоргски“

О тличителната черта на съветското киноизкуство е не само в неговата дълбока идейност, партийна страстност и високохудожествено майсторство, но и в жанровото му богатство и разнообразие.

Голямо развитие получи напоследък съветският художествен биографичен филм. Кинокартините „Академикът Иван Павлов“, „Мичурин“, „Глинка“, „Александър Попов“, „Жуковски“ и др. заслужено са спечелили любовта на милионите зрители.

Достоен продължение на тази славна редица е новият съветски филм „Мусоргски“, посветен на живота и творчеството на великия руски композитор.

Усвоявайки все повече метода на социалистическия реализъм, съветските кинодейци имат възможност да предадат по най-достовверен начин, възнуващо и правдиво същността на творческия процес на великите хора, тяхното величие, техния дълбок съдържателен живот.

Колко безпомощен е в това отношение буржоазният филм, който показва гения като богоизбрана личност, откъсната от света, от идеалите и стремежите на обикновения човек. Трагедията му е в неговата изключителност и надареност — упорито вътъпява западното буржоазно изкуство. Прословутото раздвояване на гения, вечната борба и несъвместимост между творческия му и частен живот — ето обичайната философия на западните филми-биографии. При това създателите на последните никак не се грижат за правдиво изобразяване съдбата на бележитите хора. Още по-малко ги интересува творчеството им, което обикновено се представя като някоя магия, като нещо тайнствено и непостижимо. И затова по-добре да не се навлиза в тази материя. Няма обаче нито един буржоазен филм, който би пренебрегнал личния живот, битата на твореца.

Йохан Щраус например е показан от американците като жертва на някаква съдбоносно изпепеляваща любов. Цялата му музикална дейност, неговите знаменити валсове са само бледа илюстрация към тази измислена отначало докрай история.

Богатият творчески живот на Паганини също е изопачен. От образа на този виртуоз лъха нещо неземно и свръхестествено, нещо мистично и сатанинско.

Така се изобразява съдбата на всички исторически личности в буржоазното киноизкуство, което безцеремонно фалшифицира жизнените факти и стига до пълен упадък и изграждане.

Опирайки се на здравите принципи на марксистката естетика, съветското изкуство се намира в непрекъснат възход. Ярко доказателство за това е филмът „Мусоргски“. Може би това е едно от най-интересните и значителни произведения в историята на съветския биографичен филм. Правдиво и убедително, със средствата на социалистическия реализъм се разкрива съдбата на големия руски композитор, един от най-видните представители на т. н. „Могъща група“.

Авторите на филма са се стремили да предадат, колкото е може по-пълно и вярно най-същественото и характерното в творческия облик на Мусоргски. Без да изпадат в излишни подробности, ненужен битовизъм, дребнавост равне в личния живот на героите, те показват със замах и широта състоянието на музикалния живот в Русия през миналото столетие. Атмосферата на епохата е предадена така вярно и убедително, че неволно ти се иска да кажеш с думите на Пушкин:

„Здесь русский дух, здесь Русью пахнет“.

На екрана възкръсва прекрасна плеада забележителни хора на руския културен живот. Композиторите Даргомижски, Балакирев, Римски-Корсаков, Бородин, Кюи, известният

„Искаме да живеем“

критик Стасов, художникът Репин и най-вече възторженото младо поколение — учениците от „безплатната музикална школа“ — всички ревниво бранят руското народно изкуство.

Образът на Мусоргски изпъква във филма в неразривна връзка с тази напредничава прогресивна среда, която смело отстоява величието на руския национален гений и води безпощадна борба с идолопоклонниците пред западното изкуство.

Речта на Стасов в съда звучи удивително съвременно. Просто и ясно са формулирани принципите на привържениците на „Могъщата група“.

— Какво искаме ний? — казва Стасов. — Ние искаме самотно руско реалистично изкуство. Руският народ от векове насам обича песента, широка и мъдра като самата природа на нашата безкористна земя. Не прилича, не прилича на наследниците на Глинка и Даргомижски да правят поклони пред чуждите прагове.

Проблемът за народния характер на музиката, за отношението на изкуството към живота съставлява тематичната основа на филма. Разкрива същността на творческата биография на Мусоргски.

Интересен в това отношение е спорът между Мусоргски и Римски-Корсаков по повод оркестровката в операта „Борис Годунов“ в момента на коронацията на Борис, която Римски-Корсаков намира за прекалено скромна и нетържествена.

— Че каква величествена оркестровка може да има, когато народът насила избира царя — решително възразява Мусоргски и добавя: — Животът е музика и в музиката той ще звучи.“

Музиката на Мусоргски наистина е почерпена от самия живот, от непресъхващите извори на народната песен. Той пише само за това, което е видял, преживял и изстрадал. Творчеството на големия художник е свързано с атмосферата на историческата епоха, с народните бедствия и страдания. Дълбока вяра в народа, в неговите възможности, голямо съчувствие и защита на унижените и оскърбените, на малкия човек звучи в цялото му творчество. Не случайно той казва за себе си, че е автор на една и съща тема — „народът и неговите съдбини“.

Още в началото на филма се очертава патриотизмът на Мусоргски, който мечтае вярно да служи на родината и да напише опера „За дружбата, за битките, за победите на народа“.

Тук няма място за трагичното раздвоение между творчеството и живота. Великият руски композитор е пълен със сили и безкраен оптимизъм.

Характерна черта на филма е именно завършеността и жизнелюбивият характер на главния герой. Творчеството и творецът са представени като единно цяло. Музиката не се намира в мъчително противоречие с вътрешния облик на нейния създател, тя се слива с живота, служи като негов израз.

Народният руски характер на гениалната музика на Мусоргски е разкрит с такива изобразителни средства от авторите на филма, че обикновеният зрител непосредствено навлиза в тайната на творческия процес на композитора. Особено ясно това е показано в историята го създаването на операта „Борис Годунов“. Тук в най-събран и концентриран вид е предадено съдържанието и същността на музиката на Мусоргски. Главно действащо лице в операта е народът. Величието на народа намираш се в конфликт с царя, особено ярко изпъква в масовите сцени (в сцената пред манастира „Василий Блажени“ и сцената „Край Кроми“). Последните достигат голяма сила на художествено обобщение.

Филмът „Мусоргски“ е значително явление в съветската кинематография, дълбоко и възбудящо произведение на изкуството.

Сполучливият сценарий на А. Абрамова и Г. Рошал, който дава добра основа на филма, интересно е разработен от режисьора Рошал. Неговият лаконичен и извънредно точен почерк разкрива идейната същност на филма. Режисьорските похвати се отличават със све-

жест и оригиналност. Голямо изкуство и чувство за мярка проявява режисьорът в постановката на масовите сцени, едни от най-изразителните и драматични във филма.

Майсторски разкриват замисъла на филма операторите М. Магид и Л. Соколски и художниците Н. Суворов и А. Векслер. Голям вкус и професионално майсторство на операторите се чувства в оцветяването на филма, което спомага за по-силно и внужително предаване на характерния колорит на епохата.

С не-по-малко задълбоченост и обмисленост се отличава актьорската игра. Трябва да се подчертае, че пред артистите е стояла сложна задача — да предадат вярно външния и вътрешен образ на конкретни исторически личности, познати и обичани от целия съветски народ.

С голяма емоционална и вътрешна сила са пресъздадени от актьорите образите на представителите на „Могъщата група“. Особено внимание заслужава актьорската работа на Борисов (Мусоргски) и на Черкасов (Стасов).

Известен с интересната си интерпретация на ролята на академик Павлов, за което артистът заслужено получи висока награда, Борисов изгражда тук съвсем по-новому, с нови художествено изразни средства, образа на един друг велик руски човек, само че този път не учен, а композитор. Неговият Мусоргски е преди всичко голям художник, влюбен в родината и до смърт верен на народа. Артистът създава извънредно завършен и пластичен образ.

Играта на Н. Черкасов както винаги е сериозна и задълбочена. Талантливо и със завидна непосредственост изгражда той образа на големия музикален и художествен критик Стасов, който така смело и последователно отстоява достойнствата на руското национално изкуство. Цялата фигура на този деен човек излъчва оная загриженост и постоянно внимание към народните таланти, които са така характерни за всеки истински патриот.

Филмът „Мусоргски“ е творчески успех не само на сценариста и режисьора, на оператора и актьора, а на целия творчески колектив, който със задружни усилия е успял да създаде ново значително произведение на съветското киноизкуство.

Няма съмнение, че филмът ще се посрещне голям интерес от нашия зрител.



Сцена из филма „Искаме да живеем“.

Васил Гендов — създател на първия български филм

На фона на тая печална и безнадеждна действителност изпъкват твърдите характери на мъжествени хора, изпълнени с непоколебимо решение да се борят против тоя свят на жестока експлоатация, който не може да поднесе на хората нищо освен безработица, глад, гавра с човешкото достойнство. Тези мъже са комунисти, калени борци за светло бъдеще, за социална справедливост. Йозеф тръгва с тях, в тяхната среда го е завело честното му сърце, то му е спечелило доверието им. И довчерашният плах момък става смел борец в редовете на милионната армия, на която принадлежи бъдещето.

Голямо достойнство на филма е, че целият колектив, който го е изградил, е успял да ни представи чрез личната съдба на Мария и Йозеф не отделен епизод, а типично явление. Главните герои на филма са едни от мндогто хиляди двойки, които, пълни с благородни пориви, обвързани с чиста любов, жадуват да живеят полезен и добър живот, да свият семейно гнездо, да посветят труда и способностите си на изграждането на личното си и обществено благополучие. Но мътният поток на бушуващата икономическа криза ги повлича. Какво среща те в капиталистическия свят? На всяка крачка — непреодолима бариера. Те искат да живеят, да творят. Но порочният, потънал в кървави престъпления обществен строй им отнема правото на труд, отнема им оскъдните радости, обрича силните млади ръце на бездействие, превръща хиляди трудещи се в безсмислено лутачи се просяци, без вяра в утрешния ден. Искат да живеят, обичат живота. Ала нуждата е неразделен техен спътник, по своя път те срещат най-тежки морални съблазни.

При такива убийствени условия хилядите млади хора, които искат да живеят красиво и полезно, биха загинали, ако не притежаваха вътрешна съпротивителна сила, ако не носеха в себе си вярата в осъществимостта на надеждите си за по-добър живот. Тая вяра им вдъхна Комунистическата партия. Още в ония далечни години Комунистическата партия сочи на масите спасителния идеал, сплотява трудещите се под бойните си знамена, води самостоятелна борба за възтържествуването на правдата на живота, за коренна промяна на социалния строй, за да се създадат условия, при чиято наличност жаждата за пълноценен живот ще добие кръв и плът.

В един от последните кадри на филма зрителят вижда величествената манифестация на комунистите в столицата, под развените знамена на които бодро и възторжено шествува необозримо множество борци за осъществяването на социалистическия идеал. С това филмът постига политическа целеустременост, като истъква ръководната роля на Комунистическата партия в борбата на трудещите се против обречения на загиване гнил капиталистически строй.

Тая политическа целеустременост изпква още по-внушително във финалния кадър, в който зрителят вижда здравите наченки на изграждането на новото социалистическо общество, в освободената от веригите на капитализма Чехословашка народна република, което осигурява на всички трудещи се правото на щастие в живота. Прекрасно даденото празнично, ликуващо настроение прелива в душата на зрителя и той излиза с повдигнат дух и укрепена вяра в победите на нашите чехословашки другари по пътя на великото социалистическо строителство.

При високата техника на чехословашката кинематография една по-майсторска игра на участващите във филма „Ние искаме да живеем“ артисти и очистиването му от елементите на мистика, които още се преплитат в някои чехословашки филми, биха чувствително допринесли за по-цялостно изразяване на основната му идея. Обаче въпреки тия слабости филмът е идеологически правилно построен, с реалистичното изобразяване на човека в неговия живот, труд и стремежи, с художествената си правдивост и оптимистичен завършек притежава голяма действена сила.

З а да бъде правилно оценена голямата и разнообразна дейност на съзателя на първия български филм и един от пионерите на българския театър Васил Гендов, трябва да се върнем в онова време, в което той работеше и твореше. Оттогава до днес както българският театър, така и българският филм изминаха дълъг път на развитие, а условията за живот и творчество на българския артист, както и вкусът на нашата публика коренно се измениха.

Народната победа на 9. IX. 1944 год. ликвидира из основи със старото пренебрежително отношение към творците на изкуството и днес българските артисти и кинодейци имат възможност за най-всестранно творческо развитие. Българското киноизкуство, насочено по правилния път на социалистическия реализъм, все повече и повече израства като могъщо средство за възпитанието на нашия народ, а непрестанните бащински грижи на народното ни правителство и БКП му осигуряват най-благоприятни условия за всестрани творчески напредък.

Васил Гендов започва своята филмова дейност на 16. V. 1910 г., време, когато хората на изкуството бяха изоставени сами на себе си, когато трябваше да се борят с мизерията и с наслоените предразсъдъци в капиталистическото общество. Това безспорно спъваше развитието на техния талант и ги караше да оставят на заден план художествено-творческите си задачи, за да насочат своите сили в преодоляване на ежедневните нужди и грижи. Но желанието да служи на народа чрез новото, едва зародило се изкуство, на което малцина виждаха светлите перспективи за развитие, позволяваше на тия първи пионери в развитието на нашето филмово дело да преодоляват много пречки, да се борят по различни начини и пътища за създаването на първите филмови произведения у нас.

Като прогресивен човек, актьор и режисьор Васил Гендов разбираше, че българският театър и филм трябва да служат само на народа и затова в неговия театрален и филмов репертоар преобладава социалната тематика. Това правилно разбиране за ролята на театъра и на филма Гендов е имал много отрано, защото още в 1919 г. заедно с няколко свои колеги и артисти той създава и първия съюз на артистите при Работническата партия — тесни социалисти.

На 16. V. 1910 г. се завъртя ръчката на филмовия снимачен апарат и Гендов постави началото на българския филм с „Българан е галант“. През 1916 година той създаде втория си филм „Любовта е лудост“, през 1919 г. — „Военни действия в мирно време“, 1920 г. — „Дяволът в София“, а през 1921 г. излезе първият културен филм, направен от Гендов — „България в картини“, през 1922 г. — „Бай Ганю“, през 1926 г. — „Човекът, който забрави бога“, през 1927 г. — „Пътят на безпътните“, през 1929 г. — „Уличните божества“. Същата година той пусна още един игрален филм — „Буря на младостта“, и хроникалния филм „Земетресението в България“. След един промеждутък от няколко години Гендов създаде и първия български говорещ филм „Бунтът на робите“, с подзаглавие „Васил Левски“. Последният му филм излезе през 1937 г. — „Земята гори“.

Във филмите си „Човекът, който забрави бога“, „Пътят на безпътните“ и „Улични божества“ Гендов взема героите си от народа. Те са показани с всичките им качества и недостатъци от онова време. С това Гендов под-

чертава своето прогресивно социално отношение към хората от низините, задушени и онеправдани от потискащите ги условия на мракобесните буржоазни режими.

Гендов не избягва да поставя и парливи политически обществени въпроси. Във филма си „Бай Ганю“ той използва откъси от едноименното произведение на Алеко Константинов, а именно разказите „Бай Ганю прави избори“ и „Бай Ганю във Виена“, за да осмива оная политическа действителност, при която изборите се произвеждаха по най-осъдителен начин и се пращаха в Народното събрание най-недостойните хора, лакеи на кждерите-капиталисти.

В търсенето на герои, преживяващи силни драматически конфликти, нерядко Гендов преплита сензационното. Той взема отделни характерни моменти само като фрагменти от живота и ги дава с тяхната дълбока, но лична драма. Гендов обаче не забравя да изтъкне, дори и когато дава най-закоравелия престъпник, че в него има човешина, сърце, заровено в пепелта от убиващите условия на капитализма.

Земетресението у нас през 1929 година беше голямо народно бедствие. Много бедни семейства останаха без подслон. Гендов отива на самото място да снемے разрушенията и прожектирайки филма, ателира за подпомагане на пострадалите.

„Бунтът на робите“ има замисъла да възкреси спомени за националния герой Левски и безспорно въздействува мобилизиращо, като бунт срещу всяко потисничество и тирания, което подсказва и самото заглавие на филма.

Тези, които познават филмите на Гендов, знаят, че те притежават и много слабости, но не трябва да се забравя, че ние трябва да ги съдим с мярката и на обективните условия. Смело обаче може да се каже, че беше истинско геройство да се твори филм при условията на миналото.

Трябва човек за момент да си представи големите драматични конфликти на изнасяните от Гендов образи на сцената и на екрана, за да разбере колко сили му са били необходими, за да вникне в живота на герои, които се борят срещу закостенелите порядки, наложени от господстващите класи на едно отмиращо общество, които разкъсват веригите на сковаващата ги действителност.

Васил Гендов изнасяше тези образи както на сцената, така и на екрана със съзнанието, че работи за идейното и културно пробуждане и издигане на народа, за подклаждане на борбата му против експлоататорската класа, за възтържествуване на социалната правда.

На такива идеи служеше Васил Гендов и във филма, на който той е първият създател у нас, неговият заслужил пионер.

Какъв дълъг път от началото на първия Гендов филм до днес!

И наистина път дълъг и мъчен, по който Васил Гендов е тръгнал сам и е вървял срещу течението години наред, за да преодолява пречките на капиталистическата действителност с идеализма на творческия и безкористен порив — и България да има свое киноизкуство. И тя го има днес, истинско, народно, социалистическо киноизкуство, създадено от безсмъртния ни учител и вожд Георги Димитров, направлявано и щедро подпомагано от Партията и правителството и лично от генералния секретар на БКП, любимия другар Вълко Червенков.

„ПЪРВЕНЕЦ НА РАЙОНА“

„Първенец на района“ (сценарий М. Гетов, режисьор В. Бакърджиев) е нов късометражен филм на Студията за научно-популярни и културни филми, посветени на проявите и постиженията на физкултурата в нашето село. Този бодър и жизнерадостен филм ни показва как на село расте и крепне нова, здрава и смела димитровска младеж, която успоредно с редовната си трудова дейност има днес — благодарение на всеотдайните грижи на БКП и народното правителство — възможност и условия да спортува, да калява своето тяло и дух, да бъде готова за труд и отбрана.

Правилно и резултатно авторите на този филм са се насочили към разкриване връзката между редовната трудова дейност на селските младежи и девойки и техните спортни прояви. Много от тия младежи и девойки са членове на младежката бригада при местното ТКЗС. Те са показани в полето по време на жетва, при предаване на държавните доставки на храни, при разширяване участъка на земята по бригади. Същите тия млади хора след труда спортуват на своето игрище, играят шахмат, усвояват великото учение на марксизма-ленинизма.

Успешно е оразено отношението на жителите от селото към младежите-физкултурници. Ние виждаме как младежите изграждат свой стадион с доброволната трудова помощ на своите съселяни. Връзката между физкултурниците и съселяните им е отразена и чрез редица снимки на спортни прояви, наблюдавани с увлечение от възрастни селяни и селянки. А това отговаря на действителността, физкултурните прояви на младежите не са нещо изолирано, а са част от цялостния живот на селото.

Сполучливо са дадени образите на новите физкултурници и на физкултурните ръководители в нашето село, техните усилия и успехи, както и обстановката на тяхната работа. Чрез картини от игрите по време на селския събор сполучливо е подчертано и участието на нашите физкултурници в борбата за мир.

Режисьорът В. Бакърджиев е успял да даде редица сполучливи картини от прояви на голям брой и различни спортни дисциплини. Тия прояви са поставени в тяхната естествена среда и затова почти всички са убедителни. Особено сполучливи са картините с гладкото надпрепускване на коне, от които лъха ловкост, смелост и волност.

Въпреки тия свои безспорни ценни качества късометражният филм „Първенец на района“ не е лишен и от известни слабости.

Преди всичко твърде слабо е изтъкната основната причина за успеха на физкултурния селски колектив, показан във филма, в който са пренебрегнати редица решаващи фактори:

ценните изказвания на др. Георги Димитров за значението на физкултурата, които изказвания имаха решаващо значение за развитието на физкултурата у нас, изричният текст на член 66 от нашата Републиканска конституция, който предвижда особени грижи за физическото възпитание на младежта, конкретната политика на Партията и Правителството, изразена в партийни документи за задачите и развитието на нашето физкултурно движение. А всичко това представлява здравата основа, върху която се изграждат всички успехи и постижения на нашето физкултурно движение в цялата страна. За успеха на показания във филма селски физкултурен колектив са допринесли естествено до голяма степен усилията на младежите, подкрепата на техните съселяни и на ръководните фактори. Но тия усилия и тая подкрепа бяха възможни само в резултат на внедреното от Партията и Правителството съзнание и ново отношение към физкултурата въобще. Може би в желанието си да потърсят оригинална изразна форма за разкриване ролята на Партията при постигане на големите успехи в нашия нов обществен живот създателите на този филм ни показват само образно партийните и обществени фактори във филма. И действително в тази насока във филма е постигнато сполучливо художествено обобщение чрез филмови образи на партийното отношение към физкултурата у нас. Но с оглед на ярко очертаната пропагандна роля, която този филм трябва да изиграе въред нашата селска младеж, едно заостряне и акцентирание в дикторския текст върху този важен и решаващ момент щеше да бъде публично-стихно напълно оправдано и целесъобразно.

Друга слабост във филма е, че разнообразните физкултурни прояви на младежите са показани само в механично обединени сцени, без никъде да се сочи, че физкултурниците спортуват днес по план, който е обединяващата основа за работата на всеки физкултурен колектив. Някои цифрови данни — процентен брой на спортуващите, покрити норми на комплекса ГТО, проведени тренировки и състезания — щяха да придадат по-голяма публичностна ефективност на филма, защото документалността на цифрите в един пропаганден филм е особено убедителен агитационен аргумент.

Във филма е показан красиво и с размах селският годишен събор, който трудещите се гровеждат за първи път на своя стадион. Но и тук е пропуснат да се подпомогне зрителя посредством дикторския текст по-остро и по-ярко да усети новото в този факт — не вече религиозно-мистичен селски събор с курбани и гиянство, а среща на здрави по дух и тяло трудещи се селяни, който след успешно социалистическо съревнование на полето на труда се събират да се съревновават и на полето на спорта, внасяйки с това ново, социалистическо съдържание в своя съборен празник. Поради това ценният пропаганден ефект на самите кадри губи от силата на своето въздействие.

Но и с тия свои слабости, късометражният филм „Първенец на района“ е явно постижение на Студията за научно-популярни и късометражни филми. Успехът на физкултурния колектив от с. Драганово, Горнооряховско, показан във филма, сочи перспективно пътя, по който се развива и все по-масово ще се развива нашата физкултура на село. И затова филмът ще окаже силно мобилизиращо въздействие върху нашата селска младеж.

Заедно с това този късометражен филм е нова и ценна стъпка към активното сътрудничество на кинематографията за развитието на нашето физкултурно движение.

Ст. Нойков



Из филма „Огнеборци“.

„ОГНЕБОРЦИ“

Филмът „Огнеборци“ е направен по сценарий и под ръководството на режисьора Стефан Топалджиков, творческо съвпадение, което явно е помогнало за добър резултат в разработката на идейно-тематичната задача: „В социалистическото общество пожаропредпазването трябва да стане обществено дело.“ Филмът нанстина увлича, вълнува и мобилизира към бдителност.

С какви средства си е послужил режисьорът за разкриване на сценарното съдържание? Топалджиков е успял в композицията на сценария да прокара начупената възходяща линия на драматургично напрежение. Уводната постановка между растящото приложение на огъня при изграждането на социалистическата родина и опасността от него като средство за вредителство и саботаж в ръцете на народните врагове е предназначена да привлече и наведе вниманието на зрителя в следващата познавателна част на филма: борбата с огъня като разрушителна стихия и срещу враговете, които могат да си служат с него за вредителство.

Като уравновесява тревожното настроение с отмора на вниманието, за да може мисълта на зрителя да оформи отношението и извод от виденото — сценаристът води зрителя през конкретни, типични за днешния ни живот обстановки, при които опасността от пожар и вредителство чрез огъня е нанстина голяма. Финалът е изграден върху идеята за победата на човека над огнената стихия и внушава мисълта за необходимостта пожаропредпазването да стане общонародно дело, дълг на всеки гражданин.

С така улеснената и ориентирана още в сценарий режисьорска работа Топалджиков е трябвало да използва специфичните изразни средства на филма, за да постигне „най-ярката, най-силно действаща, най-убедителна и най-вълнуваща форма“ за разкриване съдържанието на сценария. Той също използва смяната на снимачните разстояния, връзването на едри планове, оформяването на къси кадри, използването на по-остро и конкретно осветление при картините с по-голяма динамика при тревога и бързо организиране на борбата с огъня и дава предимства на по-дълги кадри, плавни панорами и спокойно осветление при спокойните картини за отмора преди предстоящия нов драматургичен удар. Смяната на снимачните гледни точки (на ракурса) е допринесла главно в третата част на филма за подчертаване променещото се съотношение на силите в борбата на човека с природата, завършваща с победата над стихията. Особено внимание заслужават въздействащите, но плавни преминавания от една обстановка в друга с използване еднакво вещо и картината (пожара в гората и бутафорната гора), и дикторския текст (примуса с памука и памучния склад).



Из филма „Първенец на района“.

За успешното оформяване на филма е допринесло много и обстоятелството, че замисълът на сценариста и методът на режисьора за изпълнението му са били възприети и от другите двама създатели на филма — оператора Петър Юрицин и монтажистката Гунчева. Тук П. Юрицин е постигнал снимки, които заслужават висока оценка. Причини за това независимо от личните качества на оператора могат да се потърсят и в обстоятелството, че филмът се е работил по уточнен сценарий и по разработена режисьорска книга, което е дало възможност на оператора да вникне в характера на снимките при различните ситуации и планоно да пристъпи към своята работа. Гунчева е проявила в сглобяването на филма едно от най-ценните качества за монтажиста: улавяне на ритъма и спазването му при последователността на смяната на плановете, съчетаване на ракурсите и съразмерност на отделните длъжини. Качество на филма, което трябва да се подчертае особено, е правилното използване на музиката (автор Ал. Райчев) като драматургично средство за разкриване съдържанието на филма, което се долавя най-ярко при пожарите, в приспийвния вечерен моят, в който все пак се чувствуват нотките на предстоящата тревога, и във финала.

Всички тия качества правят от „Огнеборци“ художествен научно-популярен филм.

Но филмът има и свои слабости повече от техническо естество, чието избягване несъмнено щеше да повиши качеството му. Липсва на коментар в уводната част на филма — причина зрителят да блужда известно време, докато се ориентира в динамично монтираните кадри. А в началото на научно-популярен филм зрителят не трябва да се поставя в положението да гадае. Колкото по-рано бъде привлечено вниманието му, толкова по-съсредоточено ще следи той следващото развитие на действието. Поставянето на „мъртвия кадр“ от пламтящия огън, за да се засили въздействието на следващата коментарна фраза „Стига! Огнената стихия трябва да бъде обуздана!“, е наивно и формалистично. Пресилени, а по начало съвсем излишни, са народните врагове при багера. Коментарът е достатъчен, за да няма нужда да се показват враговете, още повече, когато те нямат връзка с по-нататъшното развитие. Трябва да се спомене и за не винаги правилно и грижливо спазваната подвижна композиция на кадръта от оператора. Тя се постига с прорепетиране и съсредоточаване през време на снимката. По-прецизната сигнализация при озвучаването щеше да избегне дефекти от рода на закъснения коментар при преминаване на пожара в нивата, когато зрителят остава с впечатлението, че той е продължение на пожара в селския двор.

А. Маринович

ПРОТИВОПОЖАРНИЯТ РАБОТНИК [ЗА „ОГНЕБОРЦИ“]

Основната цел на този филм е пожарно-предпазна Показвайки благодатната роля на огъня в различните области на строителството и живота, пред зрителя се демонстрира и разрушителната страна на огъня, когато огнената стихия обръща в пепел плодовете на човешкия труд.

Като избавление прозвучава думите на говорителя: „Стига! Огнената стихия трябва да бъде обуздана!“ Всеки епизод от филма сочи разнообразните причини и условия, които пораждат и улесняват развитието на пожарите. Наред с пожарите, причинени от немарливост, са посочени и други, дело на озлобения класов враг, който, изпаднал в ярост, се стреми да пречи и спъва социалистическото ни развитие. Отделните епизоди са майсторски слобени и зрителят неусетно преминава от един на друг с непрестанно нарастващ интерес.

От всички сцени на филма звучи мобилизиращ глас против нехайството и безгрижието, за удвоена противопожарна бдителност, за стопроцентово опазване народното благосъстояние от пожарната стихия.

„Огнеборци“ е филм-оръжие в ръцете на трудещите се за борбата им против съзнателните и не съзнателните подпалвачи. Той трябва да се види от всички. „Огнеборци“ ще уясни съзнанието на гражданите за необходимостта от пълното приложение на закона за опазване на държавната и кооперативна социалистическа собственост.

Ив. Михайлов

„МЛАДИ САМОДЕЙЦИ“

Под ръководството и грижите на БКП и народната ни власт нашият трудов народ непрестанно върви с бързи крачки напред и затова всяко закъсняло отбелязване на неговите постижения губи своята актуалност и не изиграва предназначенията му роля.

Подобен случай имаме с филма „Млади самодейци“ (режисьор В. Бакърджиев), в който се прави похвален опит да се отразят постиженията в идейно и художествено отношение на националния преглед на художествена самодейност през 1948 г. и други някои нейни прояви след този преглед. Но тук трябва да се зададе въпросът — защо този тъй много очакван от хилядите самодейци филм се поднася на българския зрител с такова голямо закъснение — повече от две години? Като се има предвид, че художествената самодейност се развива необикновено бързо и че на националния преглед на работническата самодейност, организиран от ЦС на ОРПС и профсъюзите през 1950 година, художествената самодейност показва много по-големи постижения в сравнение с прегледа през 1948 г., от който са взети по-голямата част от показаните във филма прояви — редно ли е киноизкуството, което трябва постоянно да вдъхновява и води в социалистическото строителство към по-големи трудови и културни успехи, тъй много да изостава на опашката?

Филмът „Млади самодейци“ отразява моменти от тържественото посрещане на колективите на Софийската гара, празнично укресните и разшумели се от песни и танци многолюдни столични улици и салони, дошли с такъв голям жар от заводите, училищата и селата да манифестират бодрия и възторжен свой живот от освободената от фашистко робство Народна република България!

Но въпреки това филмът притежава редица съществени слабости. Преди всичко в него не се отразяват постиженията на работническата художествена самодейност, показани в националния преглед през 1948 г., в който взеха участие 40 самодейни работнически колектива. От филма се вижда, че в този национален преглед са участвували само художествените колективи на нашата младеж, а в него участваха още и самодейните колективи на ОРПС, читалищата и народната войска, който прогук говори за едностранчиво и незадълбочено третиране на сюжета.

Отделните прояви на самодейците във филма не са свързани конкретно с въпроса, че много от тези самодейци са и първенци-производственици, първенци-бригадири, ученици, кооператори и др. За повече от колективите не се съобщава кои са, откъде са и пр. В някои моменти музиката във филма не отговаря на ритмиката и темпото на народните

Независимо от това, че заснетите допълнително прояви не са най-типичните за новото високо качество в изпълнението на нашите самодейци след прегледа от 1948 г., подборът на някои индивидуални изпълнения е извършен несполучливо. Така например народната певица Дора Рибарова пее много добре, но нейното изкуствено театралничене в лицезрета и движението е фалшиво, не отговаря на нашия народен бит и дразни зрителя.

Основна слабост на филма обаче остава ярко чувствувашото се желание на неговите създатели да ни представят някакъв самоцелен фолклорен киноалбум, от който зрителят може да види „въобще“ прояви на художествена самодейност у нас. Поради това филмът се явява едно механично свързване на отделни прояви без здрав идейно-художествен насочващ център. Смятаме, че първият филм, който нашата кинематография посвещава на художествената самодейност у нас, трябваше да се изработи при основно и по-задълбочено проуч-

„НАШЕТО РИБОВЪДСТВО“

Борбата за високи добиви, които ще осигурят благоденствието на нашия народ, е основна задача, поставена от Партията и Правителството пред нашето народно стопанство, на която са посветени усилията на всички дейци от всички стопански отрасли в страната. Черпейки от богатия опит на съветското социалистическо строителство, нашата народна власт провежда редица важни и нови мероприятия, които ще укрепят и развият нашето народно стопанство и ще го направят годно да задоволява нарастващите нужди на народа ни.

На едно от тези мероприятия, на един нов и твърде слабо познат сред нашия народ клон от народното ни стопанство — рибовъдството — е посветен късометражният филм „Нашето рибовъдство“.

Като естествен увод в началото на филма е посочено състоянието на нашите вътрешни води по отношение на рибното им богатство. Особено добре е отразено в няколко кадъра обедняването на реките, блатата и езерата вследствие неразумното използване на рибните им запаси. Сполучливо са показани: вредителството на браконера, хищническото изсичане на горите в миналото, опорояването на цели местности, унищожаване на рибата с отровни фабрични води и др.

Подчертана е ролята на създаденото по решение на правителството Държавно рибовъдно и риболовно стопанство, което трябва да осигури производството на посадъчен рибен материал за зарибяване на оризищата, язовирите и други обществени води, и са засегнати двата дяла на рибовъдството — шарановъдството и пъстървовъдството.

Организацията на производствения процес от хайверното зърно до рибата за консумация е предадена последователно в нейните най-важни етапи.

Зрителят нагледно се убеждава, че отглеждането на рибата съвсем не е тъй трудно, шом се усвоят няколко основни правила. Той разбира, че както при интензивното животновъдство може да се получат високи добиви, така също и при условията на изкуственото рибовъдване е възможно получаването на значително количество риба от сравнително малки площи, които независимо от това създават отлични условия в стопанствата за отглеждането на голям брой водни домашни птици.

Филмът „Нашето рибовъдство“ ще окаже значителна помощ на трудово-кооперативните земеделски стопанства, в които вследствие групирването на земите се получават най-подходящи блокове за рибовъдни цели. Вярваме, че той ще импулсира кооператорите да приемат строеж на шаранови стопанства, от които при малки разходи и грижи ще добият ценна допълнителна храна и значително увеличение на своите доходи.

Особено показателни са кадрите с унищожаване на ларвите на маларичния комар от

ване и на ръка с идейно изяснен и ръководещ сценарий.

За да се избягнат в бъдеще такива слабости, желателно е при запланиването и заснемането на такива филми въпросът навреме да се съгласува и с мнението на съответните масови организации, които ръководят художествената самодейност и които биха оказали ценна помощ на такива инициативи. Това е особено необходимо, като се има предвид, че сполучливото отразяване на идейните и художествени постижения на художествената самодейност у нас би подпомогнало още повече по-широкото масовизиране на самодейното изкуство, би ентусиазирило трудещите се към още по-големи успехи в социалистическото строителство и би ни представило достойно и пред чуждестранния зрител.

Кирил Масларски

Българското кино във възход



Из филма „Нашето рибовъдство“.

шарана, от което става ясно, че при масовото зарибяване на оризищата ние ще намалим и заболяванията от малария.

С оглед на тия свои качества филмът ще изиграе значителна пропагандна роля и следва да бъде оценен като сериозен успех на нашата кинематография. Имайки предвид обстоятелството, че поради естеството на обекта си този филм е снет при твърде трудни условия, работата на режисьора Ст. Христов и на неговия помощен персонал заслужава похвала. Но те са допуснали и някои грешки при обработването и отрязването на тази трудна материя.

Например, когато зрителят види целия филм, той ще остане с впечатлението, че по-голямата част от него е посветена на отглеждането на пъстървата, от което може да извади заключението, че тя е по-важен обект на рибовъдството от шарана. Без да се подценява значението на пъстървоството като средство за зарибяване на обеднелите реки в планинската им част, както и изграждането на високопроизводителни, малки по площ, пъстървови стопанства, трябва да се отбележи, че шарановъдството при нашите условия има по-големи изгледи за масово развитие. Зарибяването с шарани на микроязовирите при ТКЗС, на десетте хиляди декара оризища и на големите държавни язовири несъмнено ще има много по-голям стопански ефект, отколкото пъстървоството. А във филма не е поставено ударението точно върху тия проблеми.

Липсва във филма и се чувства нужда от една широка пейзажна картина на изкласили вече оризища, за да се подчертае огромната в някои райони оризова площ, чието зарибяване ще донесе и големи стопански резултати. Липсват и кадри, които да разкриват самия строителен процес, което би дало по-голяма връзка между производствената работа и увода на филма. Изсипването на малките рибки от буретата в мрежен сак преди пускането им в оризищата, което във филма е показано неправилно — отвисоко, при което може да стане нараняване на нежните още малки шаранчета, е грешка, която наред с горепосочените пропуски трябва да се отнесе до голяма степен за сметка на консултанта, който е допуснал отклонение от сценария и незащитенето на известни най-характерни от гледна точка на производствения процес моменти.

Въпреки тия слабости обаче филмът „Нашето рибовъдство“ ще спомогне за популяризирането на идеята за риборазвъждането, за чието развитие у нас съществуват многообещаващи перспективи. Чрез него мнозина ще разберат, че това не е празна работа на хора, които търсят развлечения, а важна стопанска дейност при условията на строящия се социализъм, при който борбата за изобилие е първостепенна, боева задача.

В това отношение ние вървим по изпитания път на великия Съветски съюз, който е първата страна в света по своя риболов и развива риборазвъждането с непознати за другите страни темпове.

Н. Георгиев

Другарят Георги Димитров развивайки безсмъртните идеи на В. И. Ленин и И. В. Сталин за културата и за киното, с революционен размах и болшевишка далновидност определи пътя за развитието на българската кинематография. Той беше истински учител и другар на българските кинематографисти.

Днес Българската комунистическа партия, която върви по пътя, посочен от Димитров, направлява развитието на националното кино. Особено значение в този смисъл имаше Петият конгрес на Българската комунистическа партия. В доклада си за марксистко-ленинското възпитание на кадрите секретарят на ЦК на БКП другарят Вълко Червенков отдели голямо внимание на киното.

По почин на Георги Димитров през 1947 година беше пуснат първият българо-съветски пълнометражен документален филм „България“. Той беше заснет от съветски и български оператори под ръководството на режисьора Р. Кацман. За българските кинохроникъри работата на филма „България“ беше голяма практическа школа. Филмът беше високо оценен в България и в Съветския съюз. Сега българската хроника заема значително място в обществения живот на старната. Всяка година излизат 52 кинопрегледа, които се отличават със злободневност, актуална тематика, оперативност и професионално майсторство. Така на екрана бе създаден образът на вървящата към социалистически разцвет млада страна, образът на героичния, освободен, талантлив народ.

Освен хроника българската кинематография пуска и пълнометражни документални филми. Един от тях — „Той не умира“ — е посветен на вождя на българския народ — другаря Димитров.

Отразявайки дълбоката скръб на народа от загубата на своя верен син, филмът заедно с това е изпълнен и с оптимизма на строителите на нова България, с тяхната увереност в социалистическото бъдеще на страната им.

Забележително събитие се явява и друг документален филм — „Пътят е начертан“, посветен на Петия конгрес на Българската комунистическа партия. В центъра на филма стои речта на секретаря на ЦК на БКП др. Вълко Червенков, чието съдържание се разкрива в хроникални кадри.

„Пътят е начертан“ е вълнуващ, съдържателен и жизнерадостен филм, който свидетелства за значителния ръст на българската документална кинематография.

Създаде се смостоятелна студия за научно-популярни филми, която пуска редица филми, които обхващат най-разнообразни въпроси от науката и културата на съвременна България. . . Научно-популярните български филми се ползват с успех не само в страната, но и далеч зад нейните предели.

В редицата научно-популярни филми е и филмът „Иван Сусанин“, екранизация на безсмъртната опера на Глинка (режисьор Антон Маринович, оператор Б. Карастоянов, музикален оформител Б. Икономов, звукозапис — Д. Димитров, Г. Кръстев).

Филмът „Иван Сусанин“ може да се смята за научно-популярен, доколкото в него се дава представа за процеса на създаването на операта — от първата репетиция до премиерата. От друга страна, той е и художествен: в него намират живо въплотение образите от операта, изпълнени от българските майстори на оперното изкуство. Тези два плана на филма не са съединени механически, а се явяват две органически части от цялото. Те са свързани и от единната музика, която преминава през целия филм, и от единния стремеж на постановчица да разкрие същността на човешките образи, и от желанието на автора на филма да запечата колкото може по-ясно на екрана културата на оперното изкуство в България.

Операта е показана на екрана с кинематографическите средства за използване на панорамите, едрите планове, детайлите и разнообразните ракурси, които оживяват оперната картина. Постановчиците са монтирали във филма и документални кадри от руския пейзаж. Но тези кадри не са свързани с условната декорация на гората. Различните по фактура, осветление и тоналност късове не се сливат в единство. Въпреки всичко този смел опит представлява несъмнен интерес.

Българската художествена кинематография преживява сега период на дълбоко преустройство. В това отношение е характерен излезлият неотдавна филм „Калин Орелът“ под режисурата на Б. Борозанов и по сценарий на Орлин Василев. Филмът убеждава, че в българското кино навлизат нови теми, нови герои. . .

Но трябва да се отбележат и отрицателните страни на филма, които плащат извещен данък на буржоазния кинематограф. Преди всичко проявена е традицията на буржоазното изкуство — страх от големите обществени теми, стремеж да се направи „скупчната“ обществена тема „интересна“ с помощта на рецептите на киното за развлечение. Оттук произлизат множество случайни положения и измислени приключения, които противоречат на общия идеен замисъл на филма.

Така Калин се освобождава от каторга благодарение на осиновената дъщеря на френския посланик, която се оказва. . . дъщеря на самия Калин. С множество подробности в духа на вулгарния психологизъм преминават камерните сцени от срещите между бащата и дъщерята, които отвличат вниманието на зрителя от драматизма на историческата освободителна борба на българския народ.

Върху целия образ на Калин лежи печатът на пасивност и реторика. Зрителите са принудени да вярват на думите му, тъй като в неговите действия по същество няма нито една едличка ярка гостъпка, която да го разкрива като народен герой. Ние не виждаме за какво именно са го заточили турците. Но и при завръщането си в България Калин постъпва пак като пасивен, размишляващ наблюдател. И точно когато той прави за себе си Основни политически изводи и решава да се присъедини към социалдемократическата партия, когато, така да се каже, той е длъжен да прояви обществена активност, именно в този момент постановчиците на филма нагласяват и неговата гибел.

На Иван Димов, изпълнителя на ролята на Калин, е трудно да разкрие вътрешните качества на героя, тъй като драматургията на филма лишава ролята му от постъпки с дълбока мотивировка и психологически подбуди. . .

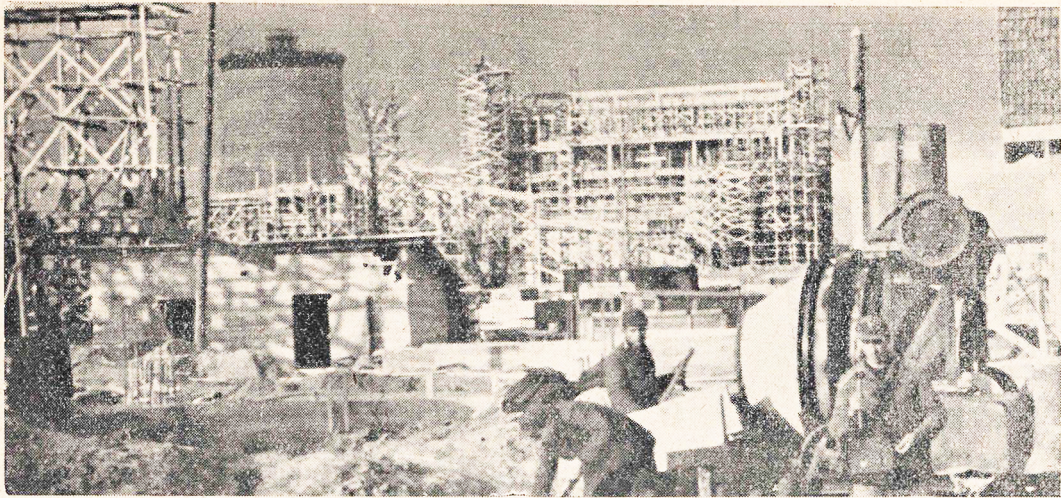
Прекрасната по външност артистка П. Ламбринова, която играе ролята на Калиновата дъщеря, е поставена от сценария също в затруднено положение: много мелодраматични и банални положения. . .

Операторската работа се отличава с безспорна обща култура: добре направени панорами, пейзажи, впечатлително е заснето българското селище, ясни и точни са портретите на героите.

При всички недостатъци на филма „Калин Орелът“ свидетелства за значителни успехи в преустройството на българското художествено кино и помага на Българската комунистическа партия за възпитанието на народа в патриотичен дух.

Широките перспективи, открити пред българската кинематография, са свързани със социалистическото бъдеще на страната, с любовта на народа към най-масовото от изкуствата, с грижите на Българската комунистическа партия за киното и с помощта, която й оказва съветската кинематография.

(Съкр. превод от „Искусство кино“, № 5, 1950 г.)



Из нашата кинохроника: Димитровград расте всеки ден. . .

Кинолетопис за Димитровград

Димитровград расте. . . Над цялата страна се носи призивът на генералния секретар на БКП и председател на Министерския съвет др. Вълко Червенков: „Аз призовавам от името на Правителството и Централния комитет на Българската комунистическа партия трудещите се и особено чудесната наша младеж да вложат в това дело всички свои способности и творчески замах, за да можем през 1951 г. да рапортуваме пред другаря Сталин, че най-големият български завод с безкористната помощ на Съветския съюз е завършен.“

Към отразяване на подвизите и трудовия героизъм на строителите на Димитровград пристъпи и Студията за хроникално-документални филми при Главната дирекция на кинематографията. Работниците от Студията си поставиха на първо време за задача във всеки седмичен преглед да включват редовно обекти от Димитровград и преглед № 318 отрази началото от серията обекти за Димитровград.

Следващите прегледи включиха: изграждането на завода за сярна киселина, работата по пещите и монтирането на машините, мощта на съветските специалисти, буйния поток на прииждащите съветски машини (№ 323); предсрочно изградената охладителна кула на ТЕЦ—Марица 3 (№ 324); строителите на Димитровград през зимата и младежите, които обещава да останат на работа през цялата зима (№ 325), и картини от работата в един димитровградски завод (№ 326).

Обектите на Димитровград са поставени на челно място в прегледа. Те изпълват със своята по-широка очеркова разработка, с качествени снимки, с добре оформен коментарен текст.

Наред с това обаче при тези обекти се допуснаха и немалко сериозни слабости.

Така например в седмичния кинопреглед слабо и недостатъчно е отразен творческият кипнеж, обхванал цялата страна за подпомагане на строителството в Димитровград. Никъде не е показано ентузиазираното прииждане на работници в Димитровград — строители, зидари, счетоводители, специалисти, кадрови работници, младежи и пр.

Липсва задълбочената, очеркова сюжетна разработка на живота в Димитровград. Само в преглед № 325 е загатнато, че в „новия град младото семейство изгражда своя радостен живот“ с картини от работата на стругаря Никола Жишев и другарката му Петрана Жишева. Никъде не се разкрива обикновеният, всекидневен живот на строителите на Димитровград, къде и как живеят те, как Партията се грижи за тях, за какво мечтаят те. . . Не е разкрит в подробности образът на новия човек. А къде другаде, ако не най-вече в Ди-

митровград, се ражда и издига този нов човек? Там обикновените хора израстват в трудови герои, каляват нови комунистически качества и черти в своя характер, в своите дела и постъпки. Всичко това липсва в обектите на кинематографията за Димитровград. Репортажите за Никола Жишев или Георги Желев през време на работа отбелязват, че това са трудови първенци, но не разкриват цялостния, прекрасен образ на тези хора, дълбоките корени и причини на техния подвиг.

Недостатъчно задълбочено и без сюжетна разработка е показана и помощта, която оказват съветските специалисти на нашите работници, която е от най-решаващо значение за успешното димитровградско строителство.

В снимачната работа липсва режисьорска разработка. Не се използва и синхронният звукозапис, чрез който героите на Димитровград биха могли да заговорят директно на нашия кинозрител.

Никъде в обектите за Димитровград не се подчертава и непоколебимата воля и готовност на строителите от Димитровград, на целия наш трудов народ да брани плодовете на своя труд от алчните подпалвачи на нова война и техните слуги на Балканите — титовци, ялчъновци и гръцките монархо-фашисти.

Работниците от Студията за хроникално-документални филми съзнават огромното значение, което ще има отразяването на строителството в Димитровград за нашия народ, и учейки се от богатия съветски опит, установиха за първи път в своята досегашна практика постоянен операторски кореспондентски пункт в Димитровград. Но за отстраняването на посочените по-горе слабости е необходимо още по-задълбочено, сериозно и с чувство на още по-голяма отговорност Студията да се посвети на тази своя историческа задача. Към обектите от Димитровград Студията трябва да прояви особено сериозни изисквания за високо техническо качество, за още по-задълбочена дейност, за още по-голяма художественост. А това ще се постигне чрез укрепване и разширяване на кореспондентския пункт в Димитровград, чрез сюжетна обработка на обектите въз основа на предварително изработен сценарен план, чрез съвкупните усилия на целия творчески колектив при Студията. Необходимо е също така Студията да разработи по-нашироко нови обекти, които да отразят трудовите усилия в цялата страна, насочени към подпомагане на строителството в Димитровград.

Само така Студията за хроникално-документални филми ще създаде онай историческа кинолетопис, която ще бъде достойна за борбата и усилията на нашата работническа класа в изграждането на социализма у нас.

ПЪРВА ИДЕЯ ЗА ФИЛМИРАНЕ НА „ПОД ИГОТО“

През 1920 год. в София се образува първото акционерно дружество за търговия и производство на филми „Луна“, което пристъпи към филмирането на посмата „Лилана“ от К. Сагаев под режисурата на писателя Гео Милев. По същото време Сагаев при една среща с Иван Вазов дава идеята за екранизация на неговия роман „Под игото“.

Иван Вазов решава обаче само да драматизира романа си за сценично изпълнение. По-късно той възприема предложението на К. Сагаев и му възлага преработката на романа за филмов сценарий. Вазов дава насоки на Сагаев, следи работата му и прави поправки на скицирания сценарий. В среща с Димитър Страшимиров Сагаев му разказва за идеята си да се филмира „Под игото“. Страшимиров му препоръчва да се срещне и със Захари Стоянов и Стоян Зимов. Когато Иван Вазов научава за това, той видяно не остава доволен и въпреки обясненията на Сагаев, че той ще внесе само някои добавки към сценария за по-голяма историческа правдоподобност, Вазов забелязва:

— Гледай добавките да не глътнат основата.

Това става на 2 юни 1921 година.

След тази среща Сагаев решава да се освободи от задачата, която му се вижда много трудна и отговорна, и с това решение на следния ден отива при Иван Вазов. Но поетът го посреща с думите:

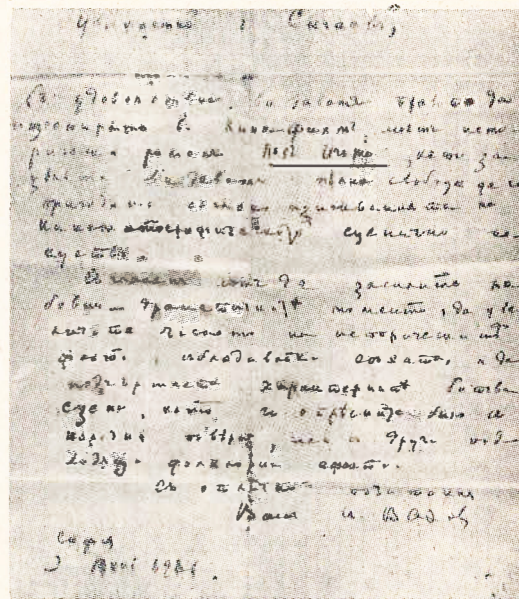
— Много добре, че идваш на имения си ден. Пригответи ти един подарък.

И Вазов му подава писмо, с което му дава право да преработи романа „Под игото“ във филмов сценарий, с пълна свобода на действие за разширение и допълнение на историческите факти и доразвитие на образите. На ръка с този документ Сагаев започва сериозни сондажи за организиране филмирането на романа. Голяма спънка са обаче средствата, които според неговите изчисления ще достигнат до пет милиона лева. Той се обръща за подкрепа към тогавашния министър на просвещението Ст. Омарчевски, но получава категоричен отказ. А смъртта на Иван Вазов през същата година отклонява идеята на Сагаев да екранизира „Под игото“. През 1923 год. обаче Сагаев започва отново своите сондажи за снимането на филм по романа „Под игото“, свързва се с руския режисьор Волков от Париж, който иска да му се осигурят сумата от 20 милиона лева и 2 000 неплатени статиста. След този отговор Сагаев отново въпроса дотогавашния министър на финансите Моллов, който едва ли не с думите, че смята Сагаев за ненормален, отговаря:

— 20 милиона лева за никому непотребно филмово изкуство? Българите нямат нужда от театър и кино!

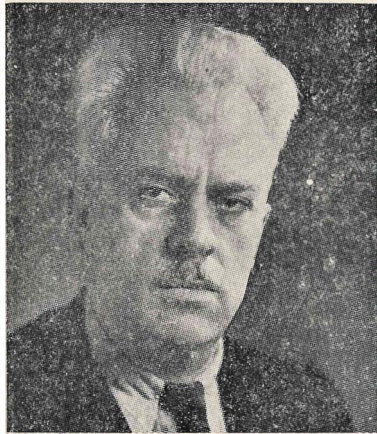
Този отговор на деветлюнския министър изразява цялата противонародна политика на капиталистическите режими, които „обичаха“ и народа, който те искаха да държат в тъмнина и робия. Днес Партията и народното ни правителство осигуриха на народа пълна свобода и възможност за свободен културен възход. Пропадналата през мракобесната 1923 година идея за филмиране на „Под игото“ днес ще намери своето осъществяване в голям национален филм, към чието реализиране нашата кинематография вече пристъпи.

Васил Гендов



Факсимиле от писмото на Ив. Вазов до К. Сагаев. Текстът на писмото е: „Уважаеми г. Сагаев, с удоволствие Ви давам право да инсценирате в кинофилм моя исторически роман „Под игото“, като за целта Ви давам пълна свобода да го пригледате съгласно изискванията на кинематографическото изкуство. Съгласен съм да засилите любовно-драматическите моменти, да увеличите числото на историческите факти, съблюдавайки епохата, и да подчертаете характерните битови сцени, като ги опресните било с народни поверия, или с други подходящи фалклорни ефекти. С отлично почитание, Ваш И. Вазов. София, 3 юни 1921.“

ВЪВ ВЪРНА СЛУЖБА НА НАРОДА



Българската научно-културна обществена и целият български трудещ се народ тържествено чествва 60-годишнината от рождението и дългогодишната научна и обществена дейност на Председателя на БАН д-р. академик Тодор Павлов.

Тодор Павлов е роден в 1890 г. в Щип, Македония. Завършва гимназия и висше образование по философия и педагогика в София, учителства с известни прекъсвания от 1910 до 1922 год.

Като член на партията д-р. Тодор Павлов от 1919 година е участвувал най-живо в нейните героични борби, ръководил се от нейните указания в цялата своя работа и в борбата на идеологическия фронт.

Като професор по диалектически и исторически материализъм в Москва, където заминава през 1932 година, д-р. Тодор Павлов работи за по-задълбочено овладяване на диалектико-материалистическата философия и главно върху принос на В. И. Ленин в марксистическата философия. В периода от 1926 год. до 1941 година д-р. Тодор Павлов издава значителен брой книги и брошури: „Теория на отражението“, „Обща теория на изкуството“, „Метафизика и диалектика“, „Философията и частните науки“, „Материализмът и другите философски учения“ и др. Периода от 1941 до 1944 година Тодор Павлов е прекарал в тежките условия на концентрационните лагери. След Девети септември 1944 г. д-р. Тодор Павлов е известно време регент на България. Той бива избран за редовен професор в Софийския университет и действителен член на БАН, а след ликвидането на регентството — за председател на БАН, пост, който заема и сега. Д-р. Павлов бе избран за депутат във Великото народно събрание и в Първото обикновено народно събрание и за член на неговия президент.

Д-р. Тодор Павлов прояви голяма дейност за укрепване на българо-съветската дружба. Той взе живо участие в борбата за мир и е член на Националния комитет за защита на мира. Бе делегат на първия световен конгрес за мир в Прага и Варшава.

Изключително голяма е заслугата на д-р. Тодор Павлов в борбата за разобличаване и разгромване на различните буржоазни школи и школички у нас, особено в борбата му срещу най-рапространената у нас епигонска буржоазна философска школа — ремкеанството и неговия гл. преаствител Д. Михалчев. Особено силно трябва да се подчертае творческото отношение на д-р. Павлов към философските и другите теоретични проблеми, които разработва. Ценно в това отношение е главното му философско произведение „Теория на отражението“, в което прави творчески изложения и по-нататъшна разработка на основните проблеми на марксистко-ленинската теория на познанието.

Изключително големи са заслугите на д-р. Тодор Павлов и в развитието на марксистко-ленинската естетика, литературна теория, история и критика у нас. Много ценен в това отношение е големият му труд „Основни въпроси на естетиката“, издаден през 1949 година, както и отделните му монографии, статии и доклади за Маяковски, Пушкин, Ботев, Вазов, Марковски и др.

В цялата си разнообразна дейност д-р. Тодор Павлов безспорно е допуснал известни грешки и слабости. Но веднага

трябва да се добави, че д-р. Павлов сам не смята своите трудове абсолютно безпогрешни, отнася се самокритично към тях. За това свидетелствуват например фактът, че той неколкратно преработи своето главно произведение „Теория на отражението“, без това произведение да е било подлагано на публична критика у нас.

Цялата своя обществена и научна дейност д-р. Тодор Павлов е извършвал винаги под мъдрото ръководство на славната Благоевско-Димитровска комунистическа партия, учейки се от всепобеждащата марксистко-ленинска наука и от неограничимо богатият опит на великия Съветски съюз, от най-прогресивната в своя съветска философия, наука и култура.

ИЗ СЕКЦИЯТА НА КИНО-ДРАМАТУРЗИТЕ ПРИ СБП

На 9 т. м. бе насрочено обсъждане на сценария за новия български игрален филм „Локомотив № 001“, посветен на трудовия подвиг на работниците от завод № 42. Автор на сценария е журналистът Х. Оливер.

Обаче въпреки добрата предварителна организация и навреме изпратените покани на обсъждането се явиха само четирима писатели. От тях се изказаха само двама — П. Спасов и В. Геновска.

В своето изказване П. Спасов посочи, че от една обикновена на глед репортажна история авторът е успял да напише жив, изпълнен с напрежение сценарий, който обещава един хубав филм, който ще окаже силно и положително въздействие върху зрителя, ще събуди възторг пред трудовия ентузиазъм и трудовете победи на нашата работническа класа, както и чувство на дълбока признателност към братския СССР за неограничимо щедра помощ, която той ни оказва в нашето социалистическо строителство.

Наред с това П. Спасов посочи и редица слабости на сценария, на първо място: недостатък в езика на автора — на места твърде груб и делничен; независимо от това сценарият е разяснен ненужно на твърде много малки по обем епизоди и ветки, които следва да се обединят в по-цялостни сцени.

В. Геновска оцени сценария също като много сполучлив, с добре развита и стройна композиция. Тя се спря по-специално върху образа на един от враговете — трайкоостовски агент — в ролята на министър на индустрията и препоръча по-яркото му идеологично и драматургическо изясняване.

Тя препоръча също да се извърши стилистична обработка на сценария.

Изказаха се също и композиторът проф. В. Стоянов, който ще пише музиката към филма, и художникът на филма проф. Ив. Пенков. Докато В. Стоянов се спря повече върху емоционалното насищане на образите, което той намира за недостатъчно, Ив. Пенков посочи, че е необходимо — от чисто изобразителна гледна точка — по-голямо контрастиране на заводската атмосфера с външни картини от природата, за да се избегне известна еднообразност, която съществува по сценарий в това отношение.

Не може във връзка с това обсъждане да не се обърне отново внимание върху необяснимата незаинтересованост на членовете на кинодраматургичната секция при СБП и въобще на българските писатели към сценарното творчество. Този път Главната дирекция на кинематографията бе разможила навреме сценария и същият за даден на 14 души за прочит. Проявеният въпреки това слаб интерес към обсъждането говори, че сред нашите писатели все още съществува неправилно схващане за помощта, която кинематографията очаква от тях и която те са длъжни да й окажат. За отстраняване на това неправилно схващане ръководството на секцията, а и секретариатът на СБП трябва да взе ат необходимите мерки.

НЕСПОЛУЧЛИВ ДОКЛАД ЗА БИОЛОЖИЯ ФИЛМ

На 5 т. м. в клуба на културните дейци от името на Съюза на научните работници бе изнесен доклад „Творчески възможности и постижения“ в научния и биоложки филм от д-р. В. Бакърджиев.

Биологията е наука, която си поставя за цел да изучи явленията на живота и

процеса на техните видоизменения. След като бе освободена от спъващите я заблудения на Вайсман-Моргановия идеалистичен мироглед и метод от трудовете на гениалния Мичурин, Лисенко и другите съветски учени, биологията започна да играе извънредно голяма роля в съвременната икономика. Прогресивната Мичуринска биология не само даде ключа за разбиране формирането и запазването на редица инстинкти, видоизменения и пр. в животинския и растителен мир, но стана изходна точка за нечувани и невероятни претворвания на живата природа, които направиха и продължават да правят преврати в стопанската дейност на социалистическото общество. Очевидно е, че основните положения на тази наука трябва да станат всенародно достояние, като бъдат изяснени с помоща на всички разполагаеми средства за научно-популярна пропаганда. Филмът е несъмнено едно от най-мощните средства за такава широка популяризация и поради това той може и трябва да заеме една от най-предните позиции както в биологията, така и в науката изобщо.

Слушателят на доклада следователно с право се надявал да чуе как са поставени днешните първостепенни проблеми по какъв начин е станало тяхното отражение във филмите с научна и по-специално с биологична тематика, за да му се изясни до каква степен филмът е подпомогнал преобразователната дейност на Мичуринската биология. Той се надявал несъмнено да чуе какво е спечелила днешната прогресивна наука в стремежа си да свърже тясно теорията с масовата практика от внедряването на филма като средство за научна документация и пропаганда и по какво именно научно-популярният филм в страните с народна демокрация, а особено в Съветския съюз, се отличава от същия жар в западноевропейските страни с неговата повърхностна занимателност и никаква връзка с жизнените икономически проблеми. Слушателят на доклада е очаквал по-нататък да узнае също така за съвременния филм, който се строи по методите на социалистическия реализъм, и станал вече способен „да решава значителни публицистични задачи, да излиза с обширни обобщения и да подпомага зрителя при оформяне на неговите материалистични възгледи“. (О. Писаржевски изкуство кино, № 2, 1950). При липса на такава основа би било трудно да се обяснят постиженията, които слушателят на доклада също така трябва да чуе по вид, същност и размер, за да си състави правилно понятие за приноса на киноизкуството в науката, като едновременно не се отминава с мълчание и конкретно положение на този въпрос у нас. Слушателят е имал основания да очаква още, че докладчикът ще изясни днешните позиции на прогресивната марксистко-ленинска наука, за да стане понятието откъде произтичат тези творчески възможности на научния и биоложки филм, тъй като възникването на тези нови и огромни творчески възможности и несравнени постижения от рода на филма „Случка в гората“ не е някакво случайно явление за Съветския съюз и страните с народна демокрация, което заслужава само мимоходно отбелязване.

За съжаление, аудиторията на казания доклад не чу нищо от това, което с право и интерес очакваше да чуе. Вместо задълбочено и сериозно изложение на материята по доклада, както следва да се изяснява при един доклад от името на Съюза на научните работници, аудиторията беше принудена да изслуша романтично и повърхностно сюжетно изложение на съдържанието на филма „Случка в гората“, показан в края на доклада, допълнено с беглите и сведени до просто номенклатурно изброяване бележки върху някои биологични проблеми. Значително по-подробното впускане на д-р. В. Бакърджиев в обясняване на техническите похвати при снимане на филма „Случка в гората“ не допринесе за повишаване качеството на доклада, както не допринесоха и някои страни твърдения като „не е далечна еволюцията от бобър до homo sapiens — архитекта и строителя...“ или че „Згуриди създад от нощните животни дневни, променяйки външните условия на живота им“, с което изопачено се шаблонизира един от основните принципи на Мичуринската биология. Формалното споменаване името на И. П. Павлов във връзка с условията и безусловни рефлекси (останали неизяснени в същността си за слушателя), както и на Мичурин, съвсем не помогна на доклада да стане по-съдържателен и да оплодотвори мисълта на слушателя в определена посока. Докладът всъщност остана късо изложение на някои общи съждения върху темата и на сензационни факти във връзка не с научния и биоложки филм конкретно, а във връзка само с конкретния филм Згуриди. Затова може би председателстващият обяви, че въпроси и разисквания

са излишни при такъв „изчерпателен“ доклад!

Не трябва естествено да се разбира, че филмът на Згуриди не заслужава да бъде предмет дори на отделен доклад при аудиторията от научни работници и специалисти. Този филм, който донесе на Згуриди Сталинска награда, е едно значително събитие в областта на научно-популярната кинематография, той е, както казва Писаржевски, „нагледно доказателство за пълната победа на творческите принципи, които постави и осъществи нашата съветска научно-популярна кинематография“. Създаден изцяло по метода на социалистическия реализъм и с най-обширно познаване на живота и животна на сниманите обекти, този филм не само доказва какви високи от фактическа страна показателни възможности може да придобие кинопроизведението в областта на научната популяризация, но и как може да се преведат една сериозна идейна задача — да се внушат на зрителя материалистически възгледи и да се изясни едно основно научно разбиране.

По тези причини филмът „Случка в гората“ може да бъде сериозен и благороден обект за обстоен доклад пред всякаква аудитория. Обаче за съжаление докладът „Творчески възможности и постижения в научния и биоложки филм“ не обхваща конкретно и този филм, тъй като освен изложението върху съдържанието му и сензационните технически данни, докладчикът не влезе в по-обстойно и дълбочено разглеждане на неговата същност и проблеми.

Извънредно желателно е да се обърне сериозно внимание върху качественоста на изясняните в Клуба на културните дейци доклади, които трябва не само действително да обогатяват познанията на слушателите с постиженията на съвременната прогресивна марксистко-ленинска наука, но едновременно конкретно и категорично да подчертават гледната точка, на която застава докладчикът при изложение на научни факти и принципи, за да не представляват тези доклади само възможност за безплатно гледане на филми, при това предимно от малолетни зрители, както беше в случая, предмет на тази бележка.

АГРОТЕХНИЧЕСКИ КИНОСЕМИНАР У НАС

По примера на Съветския съюз, където през зимните месеци се провеждат агротехнически киносеминари в помощ на колхозите и совхозите, Главната дирекция на кинематографията съвместно с Министерството на земеделието и Академията за селскостопански науки „Георги Димитров“ и СБСД взеха инициативата да се проведе и у нас такъв семинар. Агротехническият киносеминар цели да запознае нашите трудещи се в селото и на първо място кооператорите в ТКЗС с опита и постиженията на съветските майстори на големи добиви от колхозите и совхозите.

Агротехническият киносеминар ще се проведе чрез всички подвижни и постоянни кина, които обслужват селата, като мероприятието ще обхваща селата в повече от 60 околии. За да се изпълни задачата по-резултатно, направено е разместване на подвизните кина с оглед да бъдат обслужвани на първо място трудовокооперативните земеделски стопанства. От Академията за селскостопански науки и Министерството на земеделието се изготвиха и вече се разпращат необходимите разяснителни доклади, които ще бъдат прочитани и разяснявани по места от агрономи, учители и пр., така че да не остане нито един от въпросите, засегнати във филма, неразяснен. След доклада и прожекцията ще се даде възможност на зрителите да задават въпроси и да се изкажат по филма и по въпросите, които той разглежда. В помощ на киносеминара се издават и разпращат фотоатбл със снимки из живота на съветските колхоза, либрета с краткото съдържание на филмите, уреджати се фотоизложби и пр.

В селскостопанския киносеминар са застъпени общо 13 теми с около 40 различни филма (260 копия) из трудово-стопанската и културна действителност на селото. Централно място в тоя киносеминар заема филмите, посветени на великия Сталински план за преобразяването на природата, социалистическото животновъдство, ползвателните пояси, тревополната система, всестрания живот в колхозите, живота и труда в отделните най-изтъкнати колхоза, електрифицирането им и пр.

С уреджането на киносеминара Главната дирекция на кинематографията насочва своята работа все по-дейно и към селото, където киното все още взема много малко участие. Възвръщането на новото социалистическо стопанство и във възпитанието и превъзпитанието на нашия трудещ се селянин.

ЦЕНА 50 ЛЕВА