

КИНО



2

СЪДЪРЖАНИЕ

Относно състоянието и задачите на българската кинематография — постановление на Министерския съвет № 91 от 31 януари 1952 година	1
Васил Гендов — заслужил артист на НР България	4
Творческа програма за нашата кинематография	5
Вс. Пудовкин. Системата на Станиславски в киното (продължение от кн. 1)	6
Христо Ганев. Песен за човека (откъс от сценарий за поета Никола Вапцаров)	8
Николай Стайков. „Тарас Шевченко“	10
Пелин Велков. „Поколение на победители“	11
Днешната германска демократична кинематография	12
Филми на германския народ за нов живот, от Михаил Шакле	13
Творческите работници в Кинематографията за „Утро над родината“ (продължение от кн. 1)	14
Мост към Америка, от Никман	16
Седмичата на германския демократичен филм	16
Нашият дневник: Из опита на кинотеатрите-първенци; Пет години „Разпространение“; Първият пионерски кино-център в София	17
На първата страница на корицата: кадър из филма „Тарас Шевченко“ (в ролята на Шевченко — Сергей Бондарчук).	

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

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

*Списание „Кино“ излиза веднъж в месеца.
Годишен абонамент: за България — 500 лв., за чужбина — 1000 лв.
Абонаментът се внася по чекова сметка № 13560 на адреса на администрацията: Държавно издателство „Наука и изкуство“, ул. „Цар Самуил“ № 50, София, телефон № 8-37-16.*

Дадено за печат на 18. II. 1952 година. Формат 70/100/8. Печатни коли: 2
Авторски коли: 9-50. Тираж: 3000. Поръчка № 293-101
Държ. книгопеч. предприятие „Д. Стефанов“, А. Кънчев 1, София, 421—1952

МИНИСТЕРСКИ СЪВЕТ

ПОСТАНОВЛЕНИЕ № 91 ОТ 31 ЯНУАРИ 1952 ГОДИНА

Относно състоянието и задачите на българската кинематография

Министерският съвет на НРБ констатира, че след решението на КНИК от месец април 1949 година Главната дирекция на кинематографията, в изпълнение на решенията на Партията и Правителството в областта на киното, постигна някои важни успехи:

1. Нашата родна българска кинематография, благодарение на братската помощ на Съветския съюз, преодоля стадия на изостанало занаятчийско филмопроизводство с примитивна техника и крайно ограничен капацитет и тръгна решително по пътя на светската кинематография. Българската кинематография разшири своята техническа база, значително повиши високостепеността си към произвежданите филми и се превърна в съвременен предприятие от социалистически тип. Съществуващият преди няколко години единствен производствен отдел се разрасна в пет отделни киностудии: игрална, хроникално-документална, научно-популярна, дублажна и мултипликационна.

2. Бе усвено производството на игрални филми и бяха пуснати на екрана три филма — „Калин Орелът“, „Тревога“ и „Утро над родината“, — които получиха одобрението на трудещите се кинозрителите у нас. Първите два филма бяха удостоени с Димитровска награда и се прожектират с успех в Съветския съюз и в страните на народната демокрация. На последния международен кинофестивал в Карлови Вари — Чехословакия, филмът „Тревога“ получи международната премия „Борба за свобода“.

Още с първите си крачки нашият национален български игрален филм, който се развива под благотворното влияние на светския игрален филм, тръгна по правилен път — по пътя на социалистическия реализъм. В това е залогът за неговия успех.

3. Разшири се мрежата на кинотеатрите в страната: от 213 кина през 1944 година — на 1045 кина през 1951 година, между които 80 заводски. През 1944 година в България нямаше нито едно подвижно кино. Днес в НР България работят 124 подвижни кина.

4. На българския екран се утвърдиха изцяло високодейните и художествени съветски филми, които оказват огромно възпитателно въздействие и мобилизират милионите трудещи се за активно и съзнателно участие в изграждането на социализма в нашата страна, за още по-голямо укрепване дружбата със Съветския съюз, за заздравяване на мира. През 1950 год. съветските филми заеха 87,2% от всички екранодни през годината. Увеличи се повече от 4 пъти броят на кинозрителите на съветските филми, при общо 2 пъти увеличение на кинозрителите в страната: през 1947 г. — 16 700 000 кинозрителите, от които 8 282 000 на съветските филми, а през 1950 година — 39 200 000 кинозрителите, от които 34 000 000 на съветските филми.

Важно възпитателно и пропагандаторско значение имат и прожектираните у нас филми на народнодемократичните страни, на Китайската народна република и на Германската демократична република. От българския екран окончателно изчезнаха буржоазно-реакционните упадъчни и развращаващи, авантюристични, войнствено-шовинистични, порнографски и други такива филми.

5. Започна се дублирането на съветските игрални филми на български език, с което се направи немалка крачка към по-пълното усвояване и въздействие на най-добрите съветски филми.

Наред с тези постижения в работата на Главната дирекция на кинематографията съществуват цял ред големи слабости, най-важни от които са:

1. Главната дирекция на кинематографията не може и досега да разреши удовлетворително въпроса за сценария. Сценарната комисия не прояви нужната настойчивост и не успя да си осигури организирана помощ от страна на Съюза на писателите; не успя да привлече за активна сценарна работа по-голям кръг писатели за написване на литературни сценарии, които са идейната художествена основа на филма; допуска сериозни слабости в работата си със сценаристите и не може да осигури компетентна и авторитетна редакторска помощ на авторите на сценарии. Сценарната комисия не проведе сериозна работа и сред младите писатели, с оглед да създаде у

тях интерес към работата над сценария. Професионалната кинодраматургическа квалификация на редакторския апарат е на ниско ниво. Като резултат на всичко това сценарната комисия не може да осигури нужния брой високохудожествени сценарии и с това стана причина за нарушаване нормалния, непрекъснат и ритмичен ход на производството на игрални филми.

На практика в Главната дирекция на кинематографията съществува подневнаване на сценарния въпрос и твърде голяма мудност в работата за неговото разрешение.

2. Главната дирекция на кинематографията закъсна твърде много с поставянето на въпроса за създаване на деен и авторитетен художествен съвет. Липсата на такъв художествен съвет доведе до това, че идейно-художественото ръководство на кинематографията се оказа слабо, окончателното приемане на сценариите се забавя, тяхното обсъждане е повърхностно, а производството на някои филми, като „Тревога“, „Сините робини“ и др., се прекъсваше, за да бъдат преработени сценариите. Като резултат на всичко това плановете за производство и пускане на екрана на първите игрални филми не бяха изпълнени. В студиите не се провежда и непосредствен художествен контрол на продукциите. Това привело в ред случаи към неудачен подбор на артисти, към неправилно тълкуване на авторския замисъл, към недостатъчно дълбока разработка на образите, към заснимане на редица сцени без сериозна режисьорска разработка.

3. Главната дирекция на кинематографията допуска сериозни слабости при производството на някои филми: филмът „Данка“ („Сините робини“) бе пуснат в производството без окончателно завършен сценарий, без работна книга, без календарен план и бюджет. Като резултат на това се допускаха разхищения в материали и пълна безплатност в работата на тази продукция. Бяха провалени всички срокове, наложи се смяна на режисьора. Подобни слабости бяха допуснати и с филма „Тревога“.

4. Налице е сериозно изоставане на българската кинематография в областта на хроникално-документалния филм. След постигнатите успехи на хроникално-документалната студия през 1948—1949 година и началото на 1950 година, когато бяха пуснати такива документални филми, като „Той не умира“, „Пет години народна власт“, „Васил Коларов“ и др., които получиха всеобщо признание, а някои от тях и Димитровска награда, през 1950—1951 година качеството на работа на тази студия значително се снижи. Седмичните кинопрегледи в недостатъчна степен и бледо отразяват всеобщия трудов подем на нашата страна, често пъти изостават от събитията и в неубедителна художествена форма популяризират постиженията на народната власт. Много от прегледите са безинтересни, еднообразни, на недостатъчно техническо ниво, с шаблонни дикторски текстове и слабо музикално оформление.

Причините за изоставането се коренят в това, че Главната дирекция отслаби вниманието си към този вид продукция: редакторите и режисьорите в студиите не проучват предварително и задълбочено своите обекти, не разработват сериозно и обмислено сценарните плановете, разрешават повърхностно и шаблонно своите задачи.

5. Не по-добро е състоянието и на студиите за научно-популярни филми. Пусканите в производството сценарии са недороботени, на ниско художествено ниво. Редакторската колегия не се справя със задачата да осигури пълноценни сценарии. Режисьорите на студиите не проучват задълбочено сценариите, започват снимки без предварително и основно изучаване на материала, допускат формално, занаятчийско отношение към творческата си работа. Монтажът е под изискванията на студиите. Операторската работа е незадоволителна.

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

6. Дирекцията за разпространение и кинематография при Главната дирекция на кинематографията все още допуска сериозни слабости в орга-

низацията и планирането на своята работа. Съставянето на месечните репертуарни планове е формално и недостатъчно подпомага конкретните правителствени мероприятия. Съществена слабост на отел „Разпространение“ е недостатъчната борба за преодоляване подценяването от страна на директорите на кинотеатрите на документалните, научно-популярните и инструктивните селскостопански филми. Липсва постоянен и организиран контрол върху качеството на прожектираните филмови копия, вследствие на което на екраните се допускат понякога лошокачествени и омаслени копия или такива с липсващи, накъсани и объркани части. Не се използва в достатъчна степен и целесъобразно капацитетът на филмовия фонд, недостатъчно се работи за подобряване кинообслужването на населението. Важна пречка за успешната работа на Дирекцията за разпространение и кинификация е това, че от всичко 1045 кина само 50 са държавни и се намират в разпореждане на Главната дирекция на кинематографията.

7. Министерският съвет отбелязва, че идейно-творческият живот в Главната дирекция на кинематографията е крайно слаб. Въпросите на марксистко-ленинската естетика, на прогресивната съветска теория на киноизкуството, на принципа на большевишката партийност в изкуството, на овладяване на професионалното майсторство, на внедряване на опита на съветските майстори на киното, на конкретните пътища на развитие на българската кинематография и на решаващата роля на съветската кинематография за правилното и бързо развитие на българското филмово изкуство — национално по форма и социалистическо по съдържание, всички тези и други подобни въпроси не се разработват и осветяват от нашите кинодейтели в печата или на творчески обсъждания. Не е организирано издаването на български език на по-важните документи, статии и брошури по въпросите на киното, издавани в Съветския съюз. Все още някои творчески киноработници не са на ясни идейни позиции по основните въпроси на своята практика и са в плен на някои буржоазни формалистични „теории“. Творческият актив на кинематографията не води всекидневна системна и упорита борба срещу формализма, космополитизма и нископоклонничеството пред буржоазното упадъчно кино, проявявани от някои киноработници.

Главната причина за незадоволителното състояние на идейно-творческия живот в Главната дирекция на кинематографията и за отбелязаните големи слабости в нейната работа се корени в ниското равнище на марксистко-ленинската подготовка на нейните ръководни и творчески кадри. Голямото изоставане на тези кадри в овладяването на марксизма-ленинизма дава пряко отражение върху методите на работа и организация и изобщо върху цялата работа на кинематографията.

8. Ръководството на Главната дирекция на кинематографията в лицето на главния директор и неговите заместници все още не е обезпечило конкретно, оперативното и системното ръководство на дирекциите, студиите, отделите и другите звена на предприятието. В работата на главния директор и на неговите заместници има все още голяма стихийност и безплановост. Проявява се неумение да се организира изпълнението на задачите. Налице е недостатъчна настойчивост, твърдост и последователност в борбата за изпълнение на собствените си решения и планове. Не се води решителна борба срещу недъзите и грешките в работата, не се разгръща смела критика на слабостите и на техните носители, недостатъчно се прилага колективният метод на работата.

9. Главната дирекция на кинематографията се зае с голямо закъснение да изучава и прилага опита на съветската кинематография. Недостатъчно настойчиво бе поставен въпросът за поканване на съветски специалисти, които тук, на място, да подпомогнат за изграждането на нашата кинематография, както и за изпращане на наши специалисти на краткосрочни командировки в Съветския съюз за изучаване на съветския опит. Със закъснение и несистемно се прилага организационните принципи на съветската кинематография в производството на художествените и други филми.

10. Главната дирекция изостава с подготовката на кадри от бързия растеж на кинематографията — тя не положи достатъчно грижи за подготовката на средни кадри, както и на висококвалифицирани специалисти. Няколкото десетки души, които се учат в Съветския съюз и страните с народна демокрация, не могат да задволят бързо растящите нужди от квалифицирани киноработници. Работата на полувисшето киноучилище при КНИК протича незадоволително, а неговото място и задачите му като ковачница на кадри и досега не са напълно ясни за ръководителите на кинематографията.

Като изхожда от това, че „кино е най-важното“ (Ленин) и „най-масовото от всички изкуства“ (Сталин), както и от необходимостта то да бъде използвано още по-пълно и по-широко за идейно-политическото и художествено възпитание на трудещите се и за тяхното още по-масово мобилизиране за активното им и съзнателно участие в изграждането на социализма, за по-нататъшното укрепване на българо-съветската дружба и на борбата за мир — против подпалвачите на нова война,

Министерският съвет постанови:

1. Българската кинематография да насочи главното си внимание върху производството на филми, посветени на социалистическото строителство на нашата страна, които да пресъздават на екрана образите на новите хора — героите на труда от фабрики, заводи и мини, от машинно-тракторни станции и трудово-кооперативни земеделски стопанства, на нашите славни граничари, на героичната димитровска младеж, на тружениците в областта на нашата социалистическа култура. Тези филми трябва да възпитават у трудещите се български граждани нови морални качества, ново отношение към труда, да развият у тях социалистическия патриотизъм и готовността им да защитават своето социалистическо отечество, да укрепват братската дружба със Съветския съюз и борбата за мир.

Трябва да бъдат създадени филми за героичната национално-освободителна борба на българския народ срещу турските поробители, за водачите на българската национална революция Христо Ботев и Васил Левски, за борбата на трудеца се народ начело с БКП срещу фашистката диктатура, за безсмъртния вожд и учител на българския народ Георги Димитров.

С оглед на това утвърждава се следният план за производство на игрални филми през 1952—1953 години:

а) филмът „Данка“ да се пусне на екран през първото тримесечие на 1952 година;

б) филм за живота на нашите граничари и пограничното население, да се пусне на екран в края на 1952 година;

в) филм за социалистическото преустройство на нашето селско стопанство да се пусне на екран през второто тримесечие на 1952 година;

г) филмът „Под игото“ да се пусне на екран в края на 1952 год.;

д) филм за Септемврийското въстание от 1923 година, да се пусне на екран в края на 1953 година;

е) да се подготвят през 1952 и 1953 години историко-биографични сценарии за водачите на националната революция и за антифашистката борба на нашия народ и на първо място за Христо Ботев и Георги Димитров;

ж) да се подготвят през 1952 година сценарий на тема из индустриализирането на страната.

2. Задължава Главната дирекция на кинематографията срочно да укрепи сценарната комисия и нейното ръководство с квалифицирани, дееспособни и разбиращи задачите си редактори.

Главната дирекция на кинематографията да обезпечи привличането като автори на сценарии най-добрите писатели и драматурзи, като се опре на организираната помощ на Съюза на писателите. Сътрудничеството на Главната дирекция на кинематографията със Съюза на писателите ще съдейства за развитието на сценария като важен, самостоятелен и пълноценен литературен вид. Въпросът за писането на сценарии е задача от първостепенно значение, която в никой случай не може да се подценява и за разрешението на която е необходимо да се работи упорито, да се изучава дълбоко животът, да се отразява новото и прогресивното, което се заражда, расте и развива в нашата действителност, да се усвоява огромният опит на съветската кинодраматургия. Сътрудничеството между режисьорите и писателите още в процеса на работата върху сценария трябва да стане постоянна творческа практика.

3. Да се укрепи и разшири художественият съвет при Главната дирекция на кинематографията, като в него се включат изтъкнати представители на творческите съюзи на изкуството, на печата и на някои по-важни обществени организации. Художественият съвет има за задача да дава мотивирано мнение по тематичните планове на всички киностудии, по готовите сценарии за игрални филми, преди да бъдат пуснати в производство, по подбора на главните актьори в игралните филми, по заснети части от произведените филми и да одобрява завършените филми, преди да бъдат пуснати на екран.

4. Задължава се Главната дирекция на кинематографията бързо и решително да подобри качеството на хроникално-документалните филми. Седмичните киножурнали и документалните филми трябва да отразяват голямото социалистическо строителство, което се извършва в нашата страна, социалистическите преобразувания на село, всеобщия подем на нашата социалистическа култура, да популяризират героите на труда — ударниците и рационализаторите, лауреатите и новаторите, да спомагат на обмяната на опит между отделните сектори на нашето промишлено и селскостопанско производство, навреме да информират за всички по-важни събития у нас. Седмичните кинопрегледи и документалните филми трябва да се превърнат в истински боеви помощници на Партията и Правителството, в страстни агитатори и пропагандатори на мероприятията на народната власт.

Киноработниците от хроникално-документалната студия да водят непрестанна борба за овладяване художественото майсторство, за дълбоко разкриване на съдържанието в ярка и убедителна форма, за изразителен дикторски текст, за висококачествено музикално и техническо оформление.

Да се укрепи редакторският състав на студията за хроникални и документални филми, като се увеличи броят на редакторите на 7 души и се назначи и главен редактор; да се обогати фонотеката на студията.

5. Главната дирекция на кинематографията да обърне особено внимание върху изработването на достатъчно количество висококачествени научно-популярни сценарии. Научно-популярният филм трябва в достъпна форма да подпомага внедряването на научните методи на работа в ежедневието на производствена практика на трудещите се, убедително да пропагандира прогресивното учение на Мичурин и Лисенко, да популяризира достиженията на съвременната съветска техника, медицина, агробиология, икономика, и пр., да запознава зрителите с историческите и културни паметници у нас, с природните красоти на нашата родина. Научно-популярният филм трябва да се превърне в своеобразен народен киноуниверситет.

Режисьорите и операторите трябва решително и завинаги да скъсат със занаятчийското отношение към работата си, сериозно и основно да изучават материала, да мобилизират своите творчески възможности за най-достъпно и ярко екранизиране на научните проблеми. Главната дирекция на кинематографията да подобри и увеличи състава на редакторския апарат, като привлече за редактори дееспособни и разбиращи работата си хора.

Да се укрепи производствената дисциплина, да се въведе строга плановост и отчетност в работата на студията.

6. Главната дирекция на кинематографията да вземе всички мерки, за да обезпечи пускането на екран на първите мултипликационни филми не по-късно от 31 януари 1952 година. Художниците на студията трябва непрекъснато да овладяват методите на съвременната съветска мултипликация, да изучават народния фолклор, да търсят наш, национален, български стил.

7. Студията за дублиране на филми непрекъснато да повишава качеството и количеството на своята продукция, като обезпечи дублирането на 7 съветски игрални филма през 1952 година, в това число „Член на правителството“, „Млада Гвардия“ — двете серии, и др.

8. Главната дирекция на кинематографията да пристъпи незабавно към провеждане на сериозни опити за усвояване производството на цветни филми, като до края на 1952 година произведе първите опитни цветни филми.

9. Главната дирекция на кинематографията да поведе системна и упорита борба за непрестанно овладяване от всички киноработници на мар-

ксизма-ленинизма, за все по-пълно и цялостно внедряване метода на социалистическия реализъм като основен метод на нашето изкуство, против реакционните буржоазни теории, против формализма и низкопоклонничеството пред упадъчното и загнило киноизкуство на империализма. Българските киноработници трябва да бъдат достойни за големите задачи, стоящи пред нашето родно кино, което е „могъщо средство за възпитанието на нашия народ и за издигането на неговото културно и политическо ниво“ (Г. Димитров) и което „със своето правдиво отражение в художествени образи на борбата на нашия народ за прехода от капитализма към социализма да помага на Партията, на Отечествения фронт и държавата, да възпитава народа, а особено младото поколение, в преданост и вяност към великото дело на социализма, към Родината, да го окриля в неговия труд, да развива у него чувства на бодрост и увереност, волята и способността да преодолява всички препятствия, да усилва неговата омраза към народните врагове, да го въоръжава срещу всичко гнило и разлагащо народния организъм, срещу всяко мракобесие, да съдейства за всестраниното укрепване на неговата солидарност с борещите се за траен мир и демокрация други народи и преди всичко с великите съветски народи — наши освободители“ (В. Червенков).

10. Задължава Главната дирекция на кинематографията да подобри решително методите на работа в кинематографията, като обезпечи твърдо, планово и оперативно ръководство на студиите и останалите предприятия; като организира във всички звена на кинематографията непрекъснат и ритмичен ход на производството за осигуряване 100% изпълнение на техните планове; като внедрява колективния метод на работа и организира разгръщането на смела критика срещу всички слабости и недъзи, срещу разхищенията на материали и тяхното безпланово използване — за строг режим на икономии; като внесе пълен ред и разпоредителност и решително укрепи трудовата дисциплина във всички дирекции, студии и предприятия.

11. На основание чл. 3 от Закона за кинематографията изброените кинотеатри в приложения към настоящото постановление списък № 1, заедно с обслужващите ги киносалони, помещения, мебелировка, проекционни апарати и инсталации, резервни части и съоръжения, да се предадат от днешна дата на настоящото постановление в сила на Главната дирекция на кинематографията за ползуване, независимо от това, в чие владение са в настоящия момент.

Държавните киносалони, изброени в списък № 2, да се предадат за безвъзмездно ползуване на Главната дирекция на кинематографията.

Всички останали киносалони от списък № 1, които не са изброени в списък № 2, Главната дирекция на кинематографията използва срещу наем, който заплаща на съответните организации и институти — собственици на тия киносалони, съгласно таблица № 1.

12. Всички киноапаратури заедно с обслужващите ги инсталации и резервни части, собственост на читалищата и други организации, находящи се в киносалоните, изброени в списък № 1, се отчуждават в полза на Държавата, респ. Главната дирекция на кинематографията.

Оценката им да стане по реда, посочен в Закона за собствеността.

13. Главната дирекция на кинематографията да се реорганизира в Комитет за кинематография при Министерския съвет на НР България.

Реорганизацията на службите да се извърши в рамките на предвидените за Главната дирекция на кинематографията в бюджета на държавата за 1952 година кредити.

Задължават се Комитетът за кинематография, Държавната щатна комисия и Министерството на финансите в 20-дневен срок да изработят и внесат в Министерския съвет за одобрение проектно-щат и финансов план на Комитета за кинематография.

При Комитета за кинематография се създават следните предприятия на самоиздръжка:

1. Студия за производство на игрални филми.
2. Студия за хроникални и документални филми.
3. Студия за научно-популярни и мултипликационни филми.
4. Кинолаборатория за текущ и масов печат.
5. Кинификация.
6. Разпространение на филми.
7. Българска фотография.

Централата за внос и износ на кино- и фотоматериали към досегашната Главна дирекция на кинематографията да премине към Министерството на външната търговия с фонда на работната заплата издръжката и норматива.

Филмовата студия при Министерството на народната отбрана преминава с кадрите, апаратурите, сградите, заплануваните и налични материали и предвидените в бюджета на Министерството на народната отбрана за 1952 година кредити към Комитета за кинематография. Комитетът за кинематография се задължава да произвежда за нуждите на Министерството на народната отбрана всички запланувани филми.

Реорганизацията на службите да се проведе от 1 януари 1952 год.

Одобрява указа, внесен от Главната дирекция на кинематографията, за реорганизирането ѝ в Комитет за кинематография. Да се предложи на Президиума на Народното събрание да издаде указ, като се съобрази с приетия от Министерския съвет проект.

Комитетът за кинематография да внесе в Министерския съвет до края на месец февруари 1952 година устав за устройството и задачите на комитета.

14. Председателят на Комитета за кинематография да внесе предложение в Министерския съвет за поканване от Съветския съюз на един кинотехнолог, един киноинженер и един кинооператор за срок от една година, които да окажат непосредствена помощ на нашата кинематография.

Да се изпрати в Съветския съюз на краткосрочна командировка от 3 до 6 месеца група киноработници, която да се запознае и изучи на място опита и методите на работа на съветските творчески работници и на съветската кинематография.

15. Задължава Комитета за кинематография да вземе енергични мерки за обезпечаване подготовката в нашата страна на необходимите кадри от средни кинотехници за нуждите на Българската кинематография. За тази цел:

а) в едномесечен срок да внесе предложение в Министерския съвет за реорганизиране на полувисшето училище за кинематография в Техникум за подготовка на технически и стопански кадри за кинематографията, който да бъде към Комитета за кинематография.

б) да се организират вечерни курсове за повишаване професионалната квалификация на сътрудниците при всички предприятия на кинематографията.

Комитетът за кинематография да доведе докрай прочистването на своите служби от реакционни, бездарни, карьеристични и безполезни за работата в предприятието служители.

16. Възлага се на КНИК и директора на Народния театър в София да изработят съвместно с Комитета за кинематография наредба за използване на артистите в киното, за да се осигури нормална снимачна дейност при производството на филмите.

Комитетът за кинематография да обезпечи необходимите условия за работа на киноактьорите, както и на другите творчески киноработници.

17. Отдел „Пропаганда“ при Комитета за кинематография да подобри решително своята работа. Отделът да държи преки и постоянни връзки с партийните и обществените организации, да ги подпомага в тяхната културно-просветна работа чрез добре организирани колективни посещения на кино и кинофестивали, на кино- и фотоизложби и да оказва активна помощ на обществените организации при обсъждането на филмите. Да се засили, подобрият и обогатят формите на популяризиране на филмите. Да се повиши художественото ниво и се заостри политически образната реклама.

Комитетът за кинематография редовно да сътрудничи в списание „Септември“, вестник „Литературен фронт“ и ежедневния печат по въпросите на кинематографното дело.

18. Да се открие при Комитета за кинематография Дом на киното, към който да преминат творческите задачи на Съюза на филмовите дейци и в който да се организира и води интензивен идейно-творчески живот на деятелите на кинематографията, както и всички видове курсове за квалификация. В Дома на киното да бъде организирана широка марксистко-ленинска просвета на творческите и други работници в кинематографията.

Да се обогати и разшири съществуващият музей на кинематографията, като към него се създаде кабинет по теория и история на киното. Да бъде създаден държавен киноархив по история на кинематографията, като за целта бъдат доставени за учебни цели от Съветския съюз и Чехословакия някои по-важни неми и звукови филми, сочещи основните етапи на развитието на киноизкуството.

19. Списание „Кино“ да стане орган на Комитета за кинематография и да помества всички по-важни статии по филмовите въпроси, публикувани в съветския печат; да отдели значително място за проблемите на филмовата теория и практика; да осигури сериозни и задълбочени рецензии на прожектираните у нас филми и на първо място на съветските и българските филми. Да разгърне широка и принципална критика на организационните и художествено-творческите слабости в работата на кинематографията.

Държавното издателство „Наука и изкуство“ да включи в своя издателски план за 1952 година издаването на 1—2 сборника от най-важните статии и други материали от съветски автори по въпросите на кинематографията.

20. Дирекциите за кинематография и разпространение при Комитета за кинематография да организират и планират своята работа така, че да подпомагат най-пълно конкретните правителствени мероприятия чрез своевременно обезпечаване местните кинотеатри с подходящ за всеки случай филм.

Да използват най-пълно капацитета на филмовия фонд. Да осигурят непрекъснат и резултатен контрол върху състоянието на прожектираните филмови копия из цялата страна.

Да се иска съдействието на обществените организации на село и на политотделите при МТС за организиране на масово посещение от страна на селяните и особено на селяните-кооператори на късометражните селскостопански филми.

21. Задължават се всички кинотеатри в страната, предназначени за обществено ползуване, да работят по предварително съставен годишен и съответно тримесечен финансов-стопански план.

Финансово-стопанските планове на кинотеатрите, стопанисвани от обществените организации и читалища, се разглеждат и утвърждават от Комитета за кинематография само в следните показатели:

- а) режим на работата;
- б) средна цена на входния билет;
- в) число на зрителите;
- г) брутен сбор, данък оборот и наем на филмите.

При разглеждане и утвърждаване на тия планове органите на Комитета за кинематография поканват представител на заинтересуваната организация.

Всички кина в страната са длъжни да отчетат по тримесечия изпълнението на своите финансово-стопански планове пред Комитета за кинематография, по негово искане и указание и по одобрен от него образец.

22. Забранява се временно прекратяване или намаляване броя на прожекциите, предвидени в плана.

Използуването на киносалоните от читалищата и обществените организации става по предварителен месечен план, съобразен с общогодишния план на кинотеатрите и представен на кинематографията заедно с искането за месечния репертоарен план.

Подвижните кина се разпределят по зони и райони, определени от Комитета за кинематография. Всяко подвижно кино може да прожектира само в територията на своя район по утвърден план-маршрут от органите на кинематографията.

23. Цените на билетите на всички кинотеатри в страната се определят от постоянно действаща комисия, съгласно приложената таблица № 2.

24. Забранява се даването на безплатни прожекции от кинотеатрите, а също така организирането на безплатни прожекции от и в държавните, кооперативните и обществените предприятия и организации.

Творческа програма за нашата кинематография

Преди около три години постановлението на КНИК насочи и постави на правилен път развитието на нашата държавна кинематография. Дотогава тя страдеше от слабости, грешки и заблуждения, които я дърпаха назад, към буржоазните методи на работа. Тя трябваше твърдо да застане на социалистическа основа, да проучи и да усвоява великия съветски опит и целенасочено да служи на Партията и Правителството в борбата за построяването на социализма в нашата страна. И сега, когато постановлението на Министерския съвет на НР България относно състоянието и задачите на българската кинематография документира с изчерпателна точност нейното развитие и дълбоко, вярно и правилно чертае нейното бъдеще, ние съвсем ярко виждаме досегашните резултати и утрешните си задачи.

Под благотворното влияние на съветската кинематография с нейната братска помощ и с бащинската подкрепа на Партията и лично на другаря Вълко Червенков през изтеклите около три години българската държавна кинематография тръгна по пътя на великото и най-прогресивното съветско киноизкуство и се превърна в „съвременен предприемач от социалистически тип“. Нашата техническа база се разшири, кинорежата се простря по цялата страна, повиши се идейно-художествената възискателност към филмопроизводството, първите ни игрални филми получиха одобрението на трудещите се, методът на социалистическия реализъм е вече основен метод в творческата ни работа.

Но нашите слабости и грешки нито са напълно изчезнали, нито са незначителни. И постановлението на Министерския съвет ги подчертава с внушителна яснота, за да ги видим и осъзнаем докрай и да ги ликвидираме окончателно. Ние наистина не можахме да се справим с въпроса за сценария, за да осигурим ритмичното производство на кинокартини и да изпълним производствения план; ние не създадохме деен и авторитетен художествен съвет; нашата Студия за хроникално-документални филми понижи качеството на продукцията си; не особено сполучливо се развива Студията за научно-популярни филми; въпросът с кинорежата и разпространението на филмите и особено на съветските изисква още по-широка и програмно-тематично осмислена организация. А всичко това ние не сме изпълнили, защото не сме се справили с първопричините, от които зависи решението на всички въпроси у нас: недостатъчно сме овладявали творческото оръжие на марксизма-ленинизма, не сме осъществили идейно-творчески живот в кинематографията.

Постановлението на Министерския съвет от 31 януари 1952 г. ни помага да видим недостатъците на нашата работа в цялата им острота и да осъзнаем наложителния дълг: всеки киноработник да повишава непрекъснато марксистко-ленинската си подготовка, всеки киноработник да става все по-голям майстор в творческата си област, като има съзнанието, че „няма и не може да има други интереси освен интересите на народа, интересите на държавата“. Видими, осезаеми, в пълните си подробности пред нас стоят слабостите и грешките, които трябва да превъзмогнем и ликвидираме, за да стане и нашият филм като съветския, да бъде високодеен и художествен, за да възпитават и мобилизира, активно да участвуват в строителството на социализма, да укрепват дружбата ни с великия Съветски съюз и да водят борбата за мир между народите, против империалистите — подпалвачи на нова война.

Ние, киноработниците, посрещаме постановлението на Министерския съвет с радостта, която предизвикват поставените от него пред нас задачи. Те са наистина решителни и отговорни, но ние ще ги осъществим, защото с прожектора на постановлението пътят към тях е открит и прав. А в светлината на прожектора ние чувствуваме отново топлината грижа на Партията за нас, чувствуваме всекидневната и най-сърдечна помощ на другаря Вълко Червенков. И затова дългът да изпълним поръките на Партията и Правителството се превръща в творческа радост, в съзнанието, че всекидневната ни работа трябва да бъде непрекъсната служба на народа, на държавата. Постановлението е широка програма за бъдещата дейност на нашата кинематография. Всяка негова точка определя кой какво трябва да прави не за ден и за два, а за години напред. То е наистина нашата тематична и оперативна програма за конкретно-творческата работа на Комитета за кинематография.

Постановлението постави пред нас преди всичко основни творческо-теоретични, идейно-политически и организационно-административни задачи, които изискват най-правилно изясняване. На първо място между тия задачи стои овладяването на марксизма-ленинизма, защото без това е невъзможно да се усвоява и внедрява в творческата ни практика методът на социалистическия реализъм. Как ще можем да отразяваме правдиво действителността в нашите кинопроизведения и да помагаме на Партията и на трудещите се в борбата ни за социализъм, ако не се възгоржим с болшевишката теория, ако не сме в състояние да разбираме по марксистко-ленински историческия ход на общественото развитие? Ние обаче не бихме могли да създадем високо идейно и художествено творчество, ако не укрепим и разширим нашия идейно-творчески живот, ако не положим всички усилия за изучаването и усвояването на марксистко-ленинската естетика, на художественото майсторство. На практика това значи да постигнем онова единство на съдържанието и формата на нашето киноизкуство, което е възможно само при съчетанието на здрав партийен мироглед с високо професионално майсторство. Възможност да осмислим и задълбочим идеологията и майсторството може да ни даде преди всичко съветският опит. И него ние трябва да провъджим бързо и системно да усвояваме и внедряваме, ако искаме да тръгнем по верен път в развитието на нашата кинематография — създаването на кинопроизведения, наситени с партийна страстност, национални по форма и социалистически по съдържание.

В тази насока постановлението на Министерския съвет ни задължава

да увеличим нашите творчески кадри и да повишаваме тяхната професионална квалификация. Предвидените мероприятия, като Дом на кино, в който да закипи идейно-творчески живот, основаването на кабинет за теория и история на кино при Музея на кинематографията, идват научно да отговарят на все по-растящата нужда от художественото майсторство, от ясни идейни позиции в творческата ни практика и за твърда и постоянна борба срещу всякакви формалистични теории, срещу космополитизма и низкопоклонничеството. Всичко това трябва да ни осигури и ще ни осигури онова партийно разбиране и отношение към собствената ни работа, на които ни учат съветските киноработници.

На Комитета за кинематография предстои обаче да се справи и с важния въпрос за литературния сценарий, за идейно-художествената основа на своите филми. В това отношение настойчивото търсене на помощта на Съюза на българските писатели е задача, която трябва да се планира още по-задълбочено, за да могат да се привлекат за сценарна работа и изтъкнатите, и младите писатели, за да се осигурят необходимите сценарии за нормалния непрекъснат и ритмичен ход на кинопроизводството ни. Това безусловно, както определя постановлението, изисква такава сценарна комисия, която да има както живо отношение към литературата ни, така и квалифициран, компетентен състав. Тази първостепенна задача ще получи още по-правилното си разрешение от откритата вече възможност за творческо сътрудничество между писател и режисьор, нещо, което досега беше само случайно явление.

Постановлението определя и дълбоките извори на нашето творчество, големия рудник на нашата многообразна действителност: героичното ни минало, нашите национално-революционни борби, живота и делото на Ботев и Левски, историята на БКП и биографията на Георги Димитров, нашето социалистическо строителство и неговите герои от фронта на труда, на културата, по границите. По този начин постановлението ни напомня, че и нашето киноизкуство като съветското трябва да възпитават идейно-политически и художествено трудещите се, масово да ги мобилизира за построяването на социализма. А това е възможно само по пътя на създаването на такива филми, които правдиво да отразяват нашата действителност и да изразяват нейните прогресивни, революционни тенденции на развитие. Нашите игрални и другите ни филми трябва да разкриват във вълнуваща, емоционална форма положителните герои и сили на живота ни, да ги показват за пример и чрез тях да създават нови морални качества у трудещите се, ново отношение към труда, да развиват социалистическия патриотизъм и готовността за жертва в защита на социалистическата ни родина, да съдействуват за укрепването на дружбата ни с великия Съветски съюз, да служат на борбата за мир. И затова постановлението отправя всеки киноработник към живота, иска от него дълбоко идейно проучване на материал, правилен научен мироглед и високохудожествено майсторство.

По този път постановлението насочва и нашия хроникално-документален филм. Той наистина трябва да бъде боеви помощник на Партията и Правителството. Седмичната кинохроника трябва да бъде остро публицитичен и художествено издържан отразител на нашата социалистическа действителност, да бъде страстен пропагандатор и популяризатор на новото, което всеки ден никне и се развива у нас, на героите на труда — ударници, рационализатори, новатори, първници на кооперативния селски труд. Хроникално-документалният филм, призван да бъде агитатор и пропагандатор на постиженията на народната власт, може да постигне своята идейно-политическа задача само ако не изостава от събитията, ако навреме и с високохудожествено майсторство мобилизира нашите трудещи се за изпълнението на народностанските планове и задачи.

Постановлението поставя и на Студията за научно-популярни филми ония изисквания, които я задължават да внедрява във всекидневната производствена практика на трудещите се прогресивните научни методи на работа, да пропагандира учението на Мичурин и Лисенко и достиженията на съветската наука и техника, за да стане образен народен университет, каквото е и нейното място в кинематографията.

Разпространението на съветските филми и на филмите на народно-демократичните държави, организирано и репертоарно планирано, както и разширяването на кинорежата естествено трябва да бъдат насочени към основната цел: да подпомагат текущите правителствени мероприятия, да съдействуват на Партията и Правителството в осъществяването на народностанския план.

Очевидно е, че задачите, които ни възлага постановлението, представляват жива, творческа програма за действие, която ние трябва да изпълним. Овладейвайки марксизма-ленинизма и метода на социалистическия реализъм, учейки се непрекъснато от опита на съветските киноработници, проучвайки надълбоко и нашироко нашата действителност, ние, българските киноработници, трябва да скъсаме окончателно с всяка стихийност в работата, да укрепваме производствената си дисциплина, да упражняваме винаги колективния метод на работа, да разгръщаме смела и принципна критика на слабостите и недъзите си, планово и с чувство за отговорност пред държавата и народа да работим за изпълнението на поръките на Партията и Правителството. В това отношение и списание „Кино“ получава програма, която за пръв път му дава ясна и конкретна перспектива на развитие.

За нас, киноработниците, Постановлението е наистина голям и силен прожектор. Той ще осветява пътя, по който трябва уверено и твърдо да върви и се развива нашата кинематография като социалистическо предприятие. Неговите указания правят и близките, и по-далечните ни задачи ясни и конкретни. То ни вдъхновява, то ни мобилизира за активна творческа работа. И ние ще го превърнем в живо дело, защото за нас то е дълг, който трябва да изпълним пред Партията и народа.

Системата на Станиславски в киното

(Продължение от кн. 1)

Ето това „театрално“ поведение на опитните актьори, което от сцената не поражда чувството за фалш или неправда, в кинематографа аз изведнаж го почувствувах като напълно неприемливо, защото екранът не предявява към актьора ония изисквания, които предявява към него зрителната театрална зала.

Аз чувствувах, че колкото повече играта на актьора се приближава към най-простото, реалното поведение на човека в живота, толкова по-близо идва тази игра до онова, което изисква киното.

Първото изискване, което поставих пред себе си и пред актьорите, беше изискването за търсене на непосредствена и пределна простота в играта.

Безспорно аз чувствувах и разбирах, че за кинематографа, както и за сцената, както и за всяко друго изкуство, е недостатъчно повърхностното натуралистическо изображение на живота. Мисълта и темпераментът на художника трябва да направят всяко изобразявано явление до такава степен по-ярко и отчетливо, че да заставят зрителя да събере и съсредоточи своето внимание върху най-главното, което съставлява същността на това явление, върху онова, което разкрива неговото вътрешно съдържание в пределно изразителна форма.

Иначе казано, задачата на художника се състои често пъти в това да покаже реалното явление много по-изразително, отколкото това се случва в живота. Но аз и тогава вече знаех, че кинематографът притежава особени възможности в тази област, които го отличават от театъра. Ако в театъра, за да издигне жеста до нужната степен на яркост и изразителност, на актьора е необходимо да го увеличи по мащаб, то в кинематографа може да се направи пределно изразителен дори едва забележимият трепет на ръката, ако киноапаратът бъде доближен до актьора и се снее така нареченият крупен план. Областта на незабележимото, на скритото от човека, на дълбоко интимното в кинематографа изведнъж се оказва възможна за непосредствено възприемане от зрителя. В кинематографа се появиха нови възможности, които спомогат играта на актьора да се издигне до висотите на ярка изразителност, необходими за изкуството.

Техниката на актьора, свързана с театралната изразност, се оказа в значителна степен ненужна в кинематографа. Във връзка с възможността за актьора да се доближи до зрителя и да му позволи да чете и най-тънките отсенки на мислите и чувствата на изобразявания персонаж. Стана ясно, че за работата с актьора, който се снима в крупен план, се изисква преди всичко пълна правдивост в играта.

Първите ми опити в режисьорската работа срещнаха много искрен творчески отзвук и аз разбрах, че началото на пълното взаимно доверие е сложено. Една от първите сцени, която снимах с актриса, изпълняваща ролята на майката, беше такава: майката намира скритото под пода оръжие от сина ѝ. Това неочаквано откритие ѝ говори за страшната опасност, надвиснала над нейния син. Това е опасността от затвор, каторга, гибел. Държейки в ръце намереното оръжие, тя стои коленичила на пода. Почуква се. Тя повдига глава. Вратата се отваря и първото нещо, което вижда майката, са обрънатите към нея подметки на човек, когото носят на ръце. Още без да разбира какво е станало, тя вече предусеща в този човек своя мъж. Както винаги в кинематографа цялата

сцена се показва не само от една точка. Методът, който отличава кинематографа от театралното зрелище, позволява да се пренесе развълнуващото внимание на зрителя от едно действуващо лице на друго, оставяйки всеки път на екрана само онзи човек, чието поведение в дадения момент разкрива основното съдържание на сцената. Аз снимах в отделен план актрисата, която гледа към току-що отворилата се врата, към хората, които вмъкват в стаята тялото на някого, в когото тя постепено узнава своя мъж.

Задачата и за актрисата, и за младия, неопитен режисьор беше изключително трудна. Аз се и страхувах, и не исках да давам някаква отнапред измислена или представена във въображението ми форма на играта. Аз исках заедно с актрисата да се добера до смъртно мъркащата ми се форма за външния израз на страшното обръкване на човек, поразен от неочакван удар.

Преди всичко аз предоставих на актрисата пълна свобода в играта на този откъслек. Естествено тя направи опит да го играе така, както би го играла в театъра. Тя се стремеше да събуди у себе си искрено, правдиво, сяко от които ме ужасяваше със своята преувеличеност. Каквото и да правеше тя, аз го възприемах като невъзможен за мен театрален натиск. И цялата ненужност на тази специфична театрална изразителност буквално ме измъчваше. Аз знаех, че всичко това е ненужно, но какво беше нужно, аз още не знаех. Повтарям, тогава аз само вярвах и чувствувах, че в основата на цялото това множество от ненужни за екрана движения все пак лежи постепено набираното, развиващо се и крепнещо искрено чувство. Тогава започнах да изхвърлям всичко, което ми се струваше излишно и преувеличено. Накрая аз се реших на постъпка, която сега, когато си спомням, ме удивлява със своята смелост, защото аз бях значително по-млад от актрисата и безкрайно по-беден от нея с опита си в изкуството. Аз ѝ предложих да опита да изиграе този откъс, без да прави нито едно движение, нито един жест, като запази при това намереното вътрешно състояние. Актрисата се опита да направи това и аз бях свидетел на зрелище, което помня във всички подробности досега. Аз видях, че пълната скованост на човек, който умее да издигне у себе си вънната на искрено чувство, създаде у нея почти физическо усещане на страданието.

Тогава аз се реших на по-нататъшна стъпка и позволих на актрисата да направи само един жест, избран от мене из множеството движения, с които тя съпровождаше своите опити за театрална игра на този откъс. Аз забелязах едно движение на ръката, което би направил човек, който наивно се отдръпва от нещо страшно, надигащо се над него. В този жест ме поразих голямата правда, свързана с почти детската наивност, с която често се държи човек, оглушен от удара на неочаквано заплашващо го събитие. Тази отдръпваща се ръка като че говори: „Не е вярно, това не може да бъде, не трябва да бъде!“ И само този жест аз позволих да направи актрисата, убеден, че в него ще се отлее целият огромен вътрешен смут, свързан с първия момент на надигащата се драма, когато разсъдъкът още не си дава отчет какво е станало, а чувството се стреми да избегне удара.

Моето дълбоко убеждение, че намерената вътрешна правда на преживяването ще получи точен израз именно в този избран жест, беше толкова силно, че аз се реших да заснема сцената веднага, без предварителна репетиция, за да не загубя свежестта на намереното.

Така се откриваше за мене ценността на актьорското умение, което възпитаваше у актьорите Станиславски. Този опит се разширяваше и се разрастваше в работата с другите актьори и особено с Н. Баталов. Нито едно късче от ролята на Павел не беше за нас маловажно или както се казва, „междинно“. Ние се стремяхме всяка поява на Баталов на екрана да служи не само за развитието на сюжета, а преди всичко за ново разкритие на вътрешния свят на героя.

Когато си спомням Баталов, аз винаги виждам неговия поглед. Цялото обаяние на създадения от него образ е свързано именно с неговите очи. През цялото време аз изпитвах влечение да го снимам в крупен план, за да може зрителят да следи вътрешния свят на човека, отразен в неговите очи. Аз още веднъж разбрах, че крупният план в кинематографа е онзи метод на художника, който по особен път, невъзможен за театъра, придава на правдата необходимата изразителност, нужна за изкуството.

Аз помня погледа на Баталов, когато той гледаше офицера, който току-що го беше ударил по лицето, помня този поглед на човека с вързани ръце, оскърбен и възмутен, но не безпомощен, погледа на човек, който вече знае, че този удар не е на победител, а на онзи, чийто край вече се приближава.

Аз помня един откъс, който смятам за най-добър в ролята на Баталов и за който заедно с него се гордея. Става дума за сцената на съда, където на Павел се издава жестока присъда, която го обрича на каторга. Баталов не слуша това, което говорят съдиите и прокурорът; той търси с очи майка си и най-после я открива сред публиката. Топлият огън, който запламтява в неговите очи, показва такава убедителност на правдивото чувство на актьора, който живее в образа, за което режисьорът може само да мечтае.

Търсейки през цялото време възможността да пренесе на екрана живата действителност, аз направих опит да сменя хора, които не бяха актьори. Мнозина мислеха тогава, че аз се опитвам да заменя актьора с така наречения типаж, а аз сам поради неопитност говорех тогава за подобно нещо. Сега ми е ясно какво всъщност ставаше тогава. Работата съвсем не беше в това да се направи опит за получаване от човек, който не притежава актьорска техника, решението на задачата за превъплотяването, създаването понякога на сложен образ. Това, изобщо казано, е немислимо. Пълно съвпадане на реалните данни на човека със задачите, които си поставя режисьорът при създаването на образа в картината, може да има само в изключителни и редки случаи.

Но какво беше важното в тази работа и защо тези опити се оказаха извънредно плодотворни за мене? Аз видях, че най-добрите откъси, изиграни от най-добри актьори, с които аз работех картината, сякаш съвпадаха с безусловната реална правда на живия неиграещ човек.

Така нареченият типаж съществуваше в картината наред с актьорите. Аз не противопоставях типажа на актьора, той беше само частен случай в търсенето на правдивото изобразяване на човека, показан на екрана. Любопитно е това, че щом започнах да работя с неактьор, аз изведнъж разбрах, че пред него изведнъж възникват цяла редица препятствия, които могат да унищожат драгоценната правда на неговото поведение. Необикновената обстановка, условността на изискванията, които му предявява режисьорът, диктувайки една или друга задача, наличността на киноапарата — всичко това изтласква човека от привичните му жизнени условия и създава у него понякога неосъзната от самия него свързаност, скованост, от които трябва да му се помогне да се избави. Тук аз намерих за себе си редица похвати, след като разбрах решаващото значение за свободното поведение на човека, на наличието на простата физическа задача, която напълно съсредоточава неговото внимание и с това го освобождава от неговата скованост. Много важно е да заставим човека да повярва в реалността на предложената му задача.

Същността на тези похвати най-лесно може да се поясни с един прост пример. Аз заснемах типаж в ролята на войника, който дежури в стаята,

където става свиждането на майката със сина. Близко до войника аз поставих чиния с остатъци от храна и попаднала в нея хлебарка. Отначало аз предпологах, че монтажната съпоставка на тъпото лице на войника, на Баталов зад решетката и на нещастното насекомо, безнадеждно потънало в лепкавата каша, ще даде нещо като символично углъбяване на общото настроение на сцената. Но след това се оказа, че фигурата на войника, снета просто като символ, нарушава правдата на реалистичната сцена. Решил да оживя статическата фигура на часовая, аз предложих на неактьора, избран за тази роля, да натъпче хлебарката в кашата. Той извънредно се заинтересува от задачата и я изпълни много непосредствено. Резултатът се оказа твърде успешен за мене. Не само войникът стана жив, но и самата тъпота, изписана на неговото лице, се превърна в живо действие.

В работата с неактьора аз разбрах, че потопяването на човека в света на простите реални задачи е необходимо като метод и за работата с всеки актьор с най-висока техника. Аз разбрах, че простата физическа задача поражда реални постъпки и често позволява на актьора да се освободи от свързаността, появяваща се от условните изисквания, които му се предявяват.

Защо се явява тази свързаност, тази неспособност артистът да се държи така, както обикновено се държи в живота човек? Защо свързаността възниква тогава, когато вие предлагате на човека да свърши нещо по условна задача. Очевидно не само затова, че му пречи светлината или шумът на апарата. За да извърши движение по задача, а не по вътрешна необходимост, у човека непременно трябва да заработи въображението. Той трябва да си въобрази необходимост, каквато той всъщност няма. За неактьора, за човека, който не обладава вроден актьорски талант, винаги свързан със силно и гъвкаво въображение, тази задача е много трудна. От много примери аз се убедих, че тя е непреодолима за неактьора. От практическите уроци на работата със случайни хора, които са ми били необходими в хода на снимките, аз се убедих в едно: колкото повече аз отстранявам задачите, изискващи от неактьора работа на въображението, толкова по-леко аз мога да получа просто и естествено поведение на човека. И аз разбрах последствие дълбокия смисъл на възпитателната система на Станиславски, една от основите на която се явява развитието на въображението у актьора.

Мнозина мислят, че забележителните похвати на работа на Станиславски с въображаеми предмети в предлагаеми обстоятелства, неговото знаменито „ако би“ и т. н., че всичко това може да бъде заменено с някакви други похвати за възпитание на актьора. Това е дълбоко погрешно.

Положението на Станиславски, което утвърждава, че основа на работата на художника се явява неговата способност за въображение, може да бъде отнесено не само към театралното изкуство, но и към работата на художника във всяка област на изкуствата. Укрепването и развитието на тази способност трябва да бъде положено в основата на развитието и възпитанието на художника във всички области на изкуството. Станиславски създаде цяла система от работа, насочена към развитието на способността за въображение у актьора. Помагайки на актьора в неговите търсения на правдата в играта, режисьорът трябва да прави всичко, за да отстранява препятствията, които могат да попречат на свободната работа на въображението, и нещо повече, да му помага, създавайки редица импулси, които да го поддържат и развиват. Колкото по-малко трябва актьорът да изразходва силата на своето въображение, за да си представи външната обстановка, толкова по-леко той се съсредоточава върху своя вътрешен живот.

Поради чисто външните условия на обстановката на сценическото действие (рисувани декорации, бутафорски вещи и т. н.) въображението на театралния актьор изисква особено възпитание и своеобразна тренировка. За актьора на киното играта с въображаеми предмети във въображаеми условия на външната обстановка почти се изключва. Това в много случаи облекчава работата на актьорското въображение в киното, но, разбира се, в никаква степен не установява принципиална разлика между играта на актьора на сцената и пред киноапарата.

Силата и плодотворността на въображението си

остава решаващо условие за успеха на актьора както в театъра, така и в кинематографа.

Да си докрай увлечен от своето въображение — това е великото състояние на вдъхновение, което изпитват художниците в най-хубавите моменти на своя творчески живот. Станиславски често говореше, че той не може със своята школа да осигури на всеки ученик бъдещето на гениален актьор. Задачата се състои само в това да се начертаят верните пътища, по които всеки човек според степента на своята надареност би могъл съзнателно да усъвършенствува своите данни. Тези пътища минават преди всичко през систематическото възпитание на творческото въображение.

Условно и временно аз разделям двете области на работата на творческото въображение, които в действителност са слети помежду си: първата е свързана с външната проява на мислите и чувствата на актьора, с неговото поведение, а втората е свързана с неговото вътрешно състояние. Говорейки за поведението на актьора, ние трябва да се обърнем към онзи участък от работата над ролята, който Станиславски и неговите ученици наричаха „физическо действие“. Стремещт за цялостен живот на актьора в ролята застави Станиславски в последните етапи на неговата работа да обърне особено внимание на тази област.

Актьорът е изразителен, т. е. прави ярко и ясно впечатление на зрителите, когато е деятелен, активен, когато той разрешава не само вътрешните задачи, които се изправят пред неговата мисъл, но и външните, физически задачи, с които се сблъсква неговото желание и воля. Разрешаването на физическата задача по правилното разбиране на Станиславски се явява като завършек на вътрешния процес, зародил се в човека, и трябва да бъде органически включено в цялостния живот на актьора в ролята. „Физическото действие“ трябва да се определи като целеструмена постъпка на човека, който се движи от мисъл и чувство. Поради зрелищната природа на театъра и кинематографа нас особено ни интересуват човешките постъпки, които носят ярко изразен видим характер.

Изкуството на актьора в немия кинематограф растеже преди всичко в областта на физическото действие. Лишен от словото, той трябва заедно с режисьора да насочва всичките си сили към откриване на правдата и изразителността на постъпката. Мислите на Станиславски се оказаха тук извънредно плодотворни. Практиката на немия кинематограф на свой ред се яви дълга по време и много важна по своите възможности за експериментална работа от такъв мащаб, който в театъра не би могъл да се осъществи. Кинематографът беше широко поле за безсловно, няма изразяване на вътрешния живот на човека.

В играта на актьора в немия картина думите от надписите сякаш се явяваха краен резултат от дълбоката и тънка игра на жеста, в който напълно се разкриваше вътрешното състояние на актьора. Обаче тук е важно да се отбележи, че кинематографът не тръгна по пътя на пантомимата, т. е. на онова изкуство, в което се измисляха условни знаци, заменящи словото. Благодарение на доближаването на актьора до зрителя, което даваше възможност да се вилят най-тънките външни изрази на човешкото чувство — играта на очите, скритата усмивка, едва доловимото движение на ръцете, — кинематографът не изпитваше нуждата да изобретява изкуствени условни знаци. Той възпитаваше у актьора естествени форми за изразяване на вътрешното състояние дори до най-тънките отсенки.

Аз ще си позволя да придам на понятието жест много по-широко значение, отколкото това обикновено е прието. Да се условим да наричаме жест всяка (освен звуковата, говорната) форма на външната проява на вътрешното състояние на човека, волно или неволно — от най-тънкото изменение на израза на очите до ръката, която замахва да удари врага.

Жестът по-близко от всичко, по-непосредствено от всичко е свързан с емоцията, с чувството. Именно той се явява първият външен израз на емоционалното състояние. Човешката реч може да бъде лишена от емоционална окраска. Но щом като у човека се породи чувство, свързано с мисъл, неизбежно се явява жест; той именно придава емоционалната окраска на произнесената дума, наречена „интонация“. Живата и правдива интонация на речта изисква за своята поява правдив, роден непосредствено от чувството жест. Първото изискване, което се предявява към ак-

тъора (за това Станиславски винаги настояваше) това е превъплотяването, т. е. умението целия себе си, личните си свойства, данните на своя характер той да превърне с помощта на въображението в нещо друго, което принадлежи не вече на самия актьор, а на онзи образ, който той създава.

Актьорът, който работи над ролята и след това я играе на сцената или пред обектива на киноапарата, се сблъсква преди всичко с това изискване: той трябва да излезе от привычната обстановка на реалната действителност и да премине в света на новите условия, които създава неговото въображение.

В процеса на този преход от себе си към изобразявания човек, от индивидуалността на актьора към индивидуалността на изобразявания персонаж е важно актьорът да остане и във въображаемите условия жив човек, който мисли и действа с такава пълнота, с каквато мисли и действа реалният човек в реалния живот, да не скъсва и да не изгубва вътрешните връзки, които обуславят пълнотата на реалното човешко поведение.

Ето защо основата на актьорското изкуство трябва да бъде умението да намира, съхранява и укрепва вътрешните връзки, които правят всеки момент от поведението на актьора на сцената неразривна част от единното цяло. Умението да се почувствува кога тези връзки се разкъсват, умението да се възстановят възниква в необходимото сътрудничество на актьора и режисьора, което води към главната цел — да се направи *жив* играният образ.

Режисьорът, който си остава обективен наблюдател, има възможността да усети непосредствено всеки разрыв на тази естествена пълнота в играния откъс от ролята. Той може да спре актьора в онзи момент, когато след разрыва неизбежно като резултат се явява фалшът и неистината.

Знаменитото „Не вярвам!“ на Станиславски, с което той толкова често и внезапно е спирал актьора, като че пълно увлечен в играта, всякога е имало този дълбок смисъл и е възвръщало актьора към внимателна, дълбока проверка на реалността и верността на връзката между чувството и речта в момента, когато отпада жестът и словото започва да съществува отделно от чувството, когато физическото действие се откъсва от своя извор — от задачата, назряла във вътрешния свят на актьора.

Цялата методика в работата на Станиславски възпитаваше у актьора острото чувство и за най-малкото нарушение на естествената пълнота в неговото поведение. Това именно води актьора към свободното пълноценно самочувствие на сцената, това е онзи път, който открива възможността за така наречената вдъхновена игра, в процеса на която не участвува формалната памет, която съхранява със заучена последователност веднъж завинаги зафиксирани похвати на актьорската игра.

Разривът на връзките в поведението на актьора при въображаемите, или както се изразява Станиславски, „предлагаемите“ обстоятелства е причината за много актьорски несполуки.

Постъпките на изобразявания герой, характерът на жестикулацията, начинът на излагане на мисълта, формата на речта и тембърът на гласа — всичко това може да се отличава от индивидуалните свойства на актьора. Обаче връзките, които обуславят не механическа смес, а органическата цялостност на актьорското действие в образа, трябва да бъдат неизменни, защото именно тези връзки обуславят онова главно, което трябва да бъде достигнато в реалистическото изкуство — живота на образа.

Да преминеш в образа жив, да живееш, действайки в образа — това значи да запазиш в играта ония вътрешни връзки, които обуславят цялостното поведение на реалния човек в реалния живот.

Когато неопитният актьор, излизайки на сцената не знае какво да прави с ръцете и краката си, това значи, че той е загубил живата връзка между вътрешното състояние на играния от него образ и своето тяло. Това значи, че жестът се е откъсал от вътрешния живот на образа: Тялото е станало мъртво, то се подчинява не на силите на вътрешния живот на актьора в образа, а на чуждите на този живот на образа рефлексии, породили се от външни раздражители — видяната зрителна зала, публиката, условната светлина, декорациите и т. н.

(С л е д в а)

ПЕСЕН ЗА ЧОВЕКА

ОТКЪС ОТ СЦЕНАРИЙ ЗА ПОЕТА НИКОЛА ВАПЦАРОВ

Въпреки горещия летен следобед между грамадните фабрични корпуси на „Българска горска индустрия“ край Кочериново непрекъснато сноват полуголи, загорели от слънцето хора, всеки залисан в своята тежка работа — товарят и разтоварват камиони с хартия, бутат вагонетки, които кръстосват по всички посоки фабричния двор, подреждат огромните купища дървени трупи, току-що свлечени от близките склонове на Рила.

Непосредствено около фабричните корпуси са работническите жилища. Полусрутените кирпичени къщи са натъпкани до задущаване от многочленните семейства. Тук-таме стърчат бекарските „циркове“ — огромни конусовидни колиби, стъкмени от подръчния дървен материал.

Вътре в „цирка“ е горещо, задушно и мрачно. Вапцаров оглежда прашната земя, голите греди с накачени по тях дрехи и домашни принадлежности, нарове, покрити със сено, върху които са се разкривили в най-различни пози свободните от работа работници, които сега с интерес оглеждат новодошлия. Владо също наблюдава с любопитство Вапцаров и леко се подсмивва.

— Това е, брат — тупва го по рамото Владо, — разполагай се в апартамента си. Ето ти спалнята. Петре, я се отмести малко.

Петър се отдръпва лениво и освобождава едно място върху нара.

— Ето ти и бюфета, гардероба — смее се Владо и сочи закованите дървени лавички върху гредите. — Тука е за дрехите, тука — за хляба, за сапуна, за четките.

Вапцаров поглежда веселия Владо и също се усмихва:

— Бива си го апартаментчето. Не е по-лошо от карцера в морското Вапцаров чевръсто вдига тежкия дървен куфар върху нара, отваря го и започва да вади претъпкалите го до горе книги. И лавичите за дрехи, за хляб, за сапун, за четките бързо се запълват с книги. А куфарът не се изпразва.

Работниците учудено се спогледат, някой намигва, друг многозначително подсвирва.

Пред пещта на парен котел. Котелът е стар, без автоматическо хвърляне на въглищата.

Вапцаров, в измърсен работен комбинезон, разкопчан, с навити ръкави, облян в пот и червена светлина от огъня, хвърля в пещта няколко лопати въглища и изчиства сгурията. Уморен, изтрива с ръка лицето си, вдига шарената стомна с вода и пие жадно и продължително. После сяда върху купчината въглища, изважда скъсан брой на „Ехо“ и защита едрото заглавие:

„Вчерашният ден от процеса в Лайпциг. Димитров разобличава фашистите.“

В „цирка“ газената лампа едва мъждука. Тази вечер е една от многото обикновени Вапцарови вечери. Той е полулегнал на нара под закачения на гредите, изрязан от „Поглед“ портрет на Димитров и чете една от многото непознати интересни книги.

Понякога книгите са оставени настрана. Но напрегнатият поглед на Вапцаров говори за трескавата работа на неспокойния му ум. Трябва да обмисли прочетеното, трябва да помисли върху тежкия работнически живот, да отдели истината от лъжата, да си припомни миналото и да помечтае за бъдещето!

И отвреме-навреме записва нещо в бележника си.

В един от първите слънчеви мартенски дни обитателите на работническото селце са наизлезли пред портите си да се погreet на слънцето и да разменят някоя и друга дума по комшийски. Около тях децата шляпат из рядката кал, градят бентове и пускат във вадичките книжни лодки.

Неколцина работници от свободната смяна, съседки и дори любими деца са заобиколили пейката пред един бодлив плет. По средата на пейката седи висока слабичка девойка, гуши се в тънкото си палто и чете току-що получения вестник:

Послушай,
и в свежия ручей
на този съзвучен поток
омий си очите,
и гледай —
светът е широк!
Светът е във тебе и мен
и в тази тълпа,
която наричат безлична.
Но аз я обичам,
защото тя крачи нагоре,
към новия ден,
защото се бори!

— Никола Вапцаров — бавно и отчетливо прочита името девойката и оглежда другите наоколо.

Дядо Недю — дребен енергичен старец, издръпва от ръцете й вестника и за да се увери, отново сам прочита името.

— Никола Вапцаров. Той е, бе! Моряка! Дума да не става! Аз още като го чух как говори в читалището, рекох си — това момче далече ще иде.

— Бре, да му се не надяваш! Гледаш го такъв гърчав, изцапан,

хвърля кюмюра като нас, а той — писател! — кокори се една от жените.

— Море, писател! Де да му легнат на врата четири гладни деца и болна жена, ще го видя аз какви стихчета ще ми пропише — обажда се злобно едър възрастен мъж с големи увиснали надолу мустаци.

— Их, пък ти, Странджа! Та да не е принц, я. Морй го и него охтиката. . . — сонна се жената.

— Иде — подшушва девойката и става.

Всички поглеждат надолу по улицата, откъдето идва Вапцаров. И някак по-любопитни са сега погледите, по-вежливи усмивките.

Здравейте!

Здравей!

Зрасти!

Помага бог!

Само Странджата е суров и недружелюбен, дори зъл. Той издръпва вестника от стареца и го посочва на Вапцаров.

— Това. . . твоя милост ли го е писал?

— Да — отговаря просто Вапцаров. — Ела с мен — кимва Странджата и влиза в двора.

Вапцаров недоумява. Жените гледат уплашено.

— Влизай, влизай! — подканя го властно Странджата.

Вапцаров тръгва след него и влиза в изгнилата, разкривена барака.

Влиза и неволно спира до вратата. Студен, влажен задух го лъхва отвътре. Легналата в единия ъгъл на бараката суха, немощна жена с мъка извърща глава и го поглежда безучастно с големите си болни очи. В коритото до нея, увито в парцали, проплаква пеленаче. Върху разкаляния под играят две други деца, всяко дърпа към себе си единствения капан за мишки. Под малкото прозорче — мръсна масичка с чекмедже, до нея — две ниски столчета и окован сандък със следи от нарисувани някога цветчета. И нищо повече. . .

— За това можеш ли да пишеш? — повече се подиграва, отколкото пита Странджата.

Вапцаров потвърждава сериозно с глава.

— Пиши! — казва сухо и настойчиво Странджата.

Вапцаров е на улицата. Върви бавно и замислено. Вече приближава до фабричния двор, а пред очите му е още жената с болните очи, детето в коритото, капанът за мишки. И затова го сепва тихият глас на мъччаливо придружаващата го девойка.

— Вие не му се сърдете. Той е добър. Животът му е тежък, затова е такъв груб и зъл. Той по-скоро трябва да се съжалява.

— А мене ми се струва, че той би стоварил грамадния си юмрук върху всеки, който се опита да го съжали.

— Да, като всички, които чувствуват силата на своята правда. . .

— Как мислите, дали фашистите ще посмеят да. . . — девойката не се осмелява да произнесе страшната дума.

Вапцаров свива рамене.

— От фашистите всичко може да се очаква.

Та вие не чувствувате ли каква гордост лъха от него.

— Вярно е! — съгласява се девойката. — Той е силен,

— Само силен? Не! — упорствуват Вапцаров. — В него живее съвсем ярко класово съзнание! Такива хора не само че преодоляват всякакви препятствия, но окуражават и другите.

Девойката казва: — Като Димитров! — Да, като всички, които чувствуват силата на своята правда. . .

— Как мислите, дали фашистите ще посмеят да. . . — девойката не се осмелява да произнесе страшната дума.

Вапцаров свива рамене.

— От фашистите всичко може да се очаква.

В закачения на гредите малък портрет, изрязан от вестник, Димитров се е надвесил, огромен и непоклатим, над жалкия Гьоринг.

Тази вечер в „цирка“ е по-натъпкано от всеки друг път. Насядали по нарове, по пода, изправени и приклепнали, прилепени един до друг, тук са работниците, техните жени и сестри, бащи и майки.

Освобожданието на Димитров — говори Владо — е победа на борбата на международния пролетариат, победа на работническата солидарност. Ние, българските работници, трябва да сме горди, че дадохме на международния пролетариат такъв смел и предан борец като Димитров, когото великият Съветски съюз призна за достоен да бъде поданик на социалистическата държава.

Тихо, за да не се чуе надалеч, ръкопляскаят работниците — горди, възторжени, решителни. И не на един сега се иска да отвори мощния си глас, па да викне от цяло гърло „Интернационала“, както някога е било и както ще бъде, та да изтръпне в лоши предчувствия чорбаджията, да се разтичат уплашени стражарите. . . Но, сега не трябва. . .

От своето място се надига Странджата. Мачка каскета си, чуди се как да почне.

— Какво се умълчахте? — скарва се той на другите от смущение. — Зяпнахте ме, като че ли кой знае кво ще кажа. А пък аз си мисля. . .

Тъпи глави сме ние. Прости. Недождяли. Работата и гладът са ни изсушили. Трябва да стане нещо ей такава, голямо, като днешното, че да ни разкисне. Разхлопа се сърцето отвътре, а пък ние от срам се чудим де да се денем. Ядосвал съм се на Моряка, всички го знаете, ей го де се е свил там. Сказки изнася, стихове пише, театро прави. Широко му е около врата, мислех си, затова и пише. А сега виждам — не е там работата. Ври му кръвта на момчето. По земята ходи — към небето гледа. Та думата ми е — сега е баш времето. Да вземе Моряка, че да ни каже някое стихотворение, та да ни смъдне под лъжичката.

Странджата лепва пак каскета на тила си и сяда.

— Бре, че оратор се извдига! обажда се дядо Недю.

— Га прав си е човекът.

— Хайде Моряка, кажи нещо, че косите да ни настръхнат.

Вапцаров седи в дъното на нара.

— Айде ма, Бойке, гукни му да каже нещо! — извиква някоя от жените.

Бойка — високото слабо момиче, седи до Вапцаров и се черви.

Вапцаров се смее:

— Добре, добре! Ще кажа.

Но докато шумът утихне, докато слушателите се наместят по-удобно, отгън пукват два-три изстрела.

Всички се ослушват.
Писва и фабричната сирена.
В „цирка“ се втурва някакъв работник и извиква:
— Пожар! Пожа ар!

*

Около огромните купища запален дървен материал работниците водят упорита борба с огъня. Пръскат с маркучи, заливат с кофе, оттеглят незапалилите дървета и дъски. Те водят бой не за имуществото на чорбаджията, а за себе си, за своята работа. И всред този хаос се мяркат и Владо, и Вапцаров, и Бойка, и Странджата, и дядо Недю. . .

На сутринта. Уморени, почернели, някои с обгорени дрехи, работниците са насядали по земята и по обгорените дървета, почиват от тревожната, напрегната нощ. Широко около тях земята е покрита само с купчини от черна пепел. Тук-там още дими. Откъм дирекцията се приближава нисичък, пълен надзирател, съвсем отделящ се от черните и мръсни работници с чистичките си дрехи, лицето.

— Внимание! — извиква той, разтваря една папка и започва да чете с висок, писклив, безразличен глас.

— Поради постигналото ни нещастие с пожара фабриката не може да работи с пълен капацитет и господин директорът нареди със заповед номер 458, считано от днес, да бъдат уволнени следните работници: Лазар Георгиев, Марин Миленов, Иван Раденков, Тодор Иванов, Петър Найденов. . .

Тревога сковава лицата на работниците.

— . . . Недю Радославов.

Дядо Недю прехапва долната си устна и потърсва опора в спокойния, седнал на един камък Вапцаров.

— . . . Първан Георгиев, Радой Марков, Тодор Стефанов, Сава Георгиев, Пенчо Дончев, Видин Николов, Зафир Свиленов, Петър Радков. . . — продължава поменика надзирателят, а уволнените, почувствували се изведнъж слаби и беззащитни, се насъбират около Вапцаров така, както подплашените пилци се гушат около майка си.

— . . . Ваклин Караджов, Юсуф Халиев, Тодор Дончев, Живко Василев, Тодор Виденов и Рангел Петров. Уволнените още днес трябва да освободят жилищните помещения.

Надзирателят затваря тържествено папката, обръща се рязко и се отдалечава.

Уморени и отчаяни, работниците мълчат. Дядо Недю се изкашля леко и се обажда нерешително.

— Кажй, Моряк, ти си поучен от нас, по знаещ. Кажй какво да правим? Кой ще ме вземе мене на стари години на работа?

Вапцаров слага ръката си на рамото му.

— Чорбаджиите, дядо Недю, само с пожари знаят да се оправят. Видят, че им се обръкат сметките, и му теглят кибрита. Хитлеристите подпалиха райхстага, а нашият чорбаджия тук от тях акъл взема. Подпали трупите, за да спести от надниците.

— Ще ги подпали, я. Нали той нищо не губи! Трупите му са застраховани — изругава някой.

— На хитлеристите им излезе крива сметката — продължава Вапцаров. — Целият свят се надигна. Обедини се работническото племе.

И не Димитров, а Гьоринг обра позора.

— Значи? — запитва плахо един работник.

— Значи, стачка! — извиква твърдо Владо. — Нима ще оставим нашите другари, децата им да умират от глад!

— Стачка, дявол да го вземе — изругава и Странджата, — санким от работата голяма прокопсия има.

— Да, стачка! — казва уверено и Вапцаров. Стиснати ли са здраво нашите работнически ръце, прилепени ли са плътно раменете ни, действуваме ли дружно — никой с никакви пожари не може да ни уплаши.

*

„Работници, работнички,
от вси страни сплотете се! . . .“

Бодро, твърдо и тържествено звучи работническият химн.

Студени и черни са зинали пещите на парните котли.

Безжизнени, замлъкнали са моторите, бъркачите, папмашините.

Пусти и неприветливи зеят огромните фабрични зали.

А на върха на бездимния фабричен комин волно се развява червеното знаме. Под него — на комина — е написано с вар едро и грубо:

„Да живее 1 май!“

А долу, около комина, фабричният двор е запълнен с работници. Те пеят. Пее Владо. Пее Вапцаров. Пее Странджата.

Между тях тичат озлобени надзирателите, блъскат ги, дърпат ги, крещат:

— Млъкнете! Млъкнете! Свалете знамето!

Ниският, пълен надзирател се опитва да се изкачи на комина, но глъстината му пречи, пък и доста високо и страшно е нагоре. След няколко безуспешни, смешни и жалки опити той слиза и се затичва към канцеларията. Другите надзиратели продължават да крещат:

— Иван Славов, заповядам ти да сваляш знамето!

— Петре качи се на комина!

Но никой не мръдва от мястото си. В отговор само песента зазвучава по-силно. Владо се качва на един сандък и извиква опиянено:

— Да живее бойният празник на трудещите се — 1 май!

Изстрел.

Пълният надзирател е излязъл пред канцеларията и стреля с карабина.

Песента секва.

Втори изстрел.

Надзирателят се премерва трети път и пак гръмва.

Олучена, пръчката на знамето се пречупва и се откъсва от високия комин. Бавно, на вълни — на вълни, като ранена птица политва червеният плат надолу. Работниците вдигат глави и стотици ръце се протягат към люшкачото се знаме. Те се стремят към него, наляво, надясно, напред, назад, докато най-послед един работник го хваща, за да го предаде на друг, а той на трети, на четвърти, на пети. Червеният плат преминава над главите на всички — от ръка на ръка, както преминава в боя обстреляното знаме, докато достига до Вапцаров. Той скача живо на сандъка, вдига високо над себе си знамето и развълнуваият му глас, вдъхновен и мощен, лети срещу озверените надзиратели, срещу невидимия чорбаджия, срещу врага:

Може би искате да я сразите моята вяра в дните честити, моята вяра, че утре ще бъде живота по-хубав, живота по-мъдър? А как ще шурмувате, моля? С куршуми? Не! Неуместно! Ресто! Не струва! Тя е бронирана здраво в гърдите и бронейни патрони за нея няма открити! няма открити!

Голямата светла луна издайнически осветява поляните около фабриката. Прикрити в мрака на ниските шубраци, няколко мъже са насядали в кръг на тревата.

— Другари — говори тихо, почти шепне Владо, — който е за приемането на другаря Никола Йонков Вапцаров в редовете на нашата партия да си вдигне ръката.

Като един членовете на партийната група сериозно и мълчаливо вдигат високо ръце.

— Единодушно! — възкликва Владо и възторжено сграбчва ръката на седналия до него Вапцаров. — Честито, Моряк! Честито! — Но това му се вижда съвсем недостатъчно за голямата му, принудена радост и той прегръща буйно със силните си ръце своя стар приятел и нов другар.

— Да преминем нататък — казва след малко Владо. — Другари, успехът на нашата първа стачка не трябва да ни отпусна. Чорбаджията сега отстъпи, върна уволнените, но той положително събира сили за нов, по-голям удар. Трябва да държим будно революционното съзнание на работниците. . .

Наблизо някой подсвирва три пъти. Докато групата мъже се ослушват, храстите наоколо зашумяват и скоро между тях се показва едрата фигура на Странджата. Напрежението изведнъж напуска всички, а Владо се приближава до работника и казва строго:

— Защо закъсня?

Странджата не отговоря. Мълчалив и замислен присяда на тревата.

— Задържа ни чорбаджията извиква той изведнъж ядосано, но веднага затихва и продължава да шепне. — Опява, опява и най-накрая го изтърси — Владо и Вапцаров се уволняват. . . Разлагали работниците.

Странджата гледа пред себе си, като че ли е виновен за неприятната вест.

Пред малката дървена станция, теснолинейката е готова за път. Локомотивчето пръхти като жребец и обвива в бяла пара машиниста, който за последен път почуква колелетата.

В двете пътнически вагончета туктаме се мяркат дремещи селяни и селянки, а товарните платформи са отрупани с дървен материал. На последната платформа Владо намества върху гредите багажа, а Вапцаров нетърпеливо се оглежда.

— Хайде, по-бързо, по-бързо! — подканя ги селският стражар.

— Ех, пък ти, да беше дал поне с другарите да се простим — ядосва се Владо.

— Така е заповядано — оправдава се стражарят.

В това време по склона над станцията бързо се спуска Бойка и дотичва запъхтяна до влака.

— Владо, смести и моето куфарче някъде — извиква тя. — ух, за малко да закъснея.

— Ехе ей, моме, къде? Само за двама е заповядано — сърди се стражарят.

— Как къде? В София! — отговаря весело Бойка.

Владо и Вапцаров се смеят, помагат ѝ да се качи върху гредите и сами се наместват до нея.

Локомотивчето изпишява, влакът бавно, бавно плъзва по дефилето и се отдалечава от стражаря, неволно застанал мирно.

— До виждане, Кочериново! . . . А мен ми е драго, че не ни пуснаха във фабриката. Значи, страхуват се. Нали? — обръща се Вапцаров към Владо. — Другарите сега работят и разбират, че след всяка тяхна жертва врагът става все по-страхлив.

Владо бодро подема старата моряшка песен. След него виква и Вапцаров.

Погледнал го Ваня, усмихнал се Ваня, и казал: „А мене наплевать“.

В това време някъде пред влака се понася глъчка. Вапцаров и Владо стават прави, пеят, придържайки се един за друг, и виждат, че по дефилето към влакчето на групи, на групи бързват техните другари — работниците от фабриката.

— Здравейте, момчета! — извиква високо Владо и размахва каскетата си.

Работниците вече приближават вагона, шумно поздравяват, ръкуват се бързо и продължават да вървят наред с плъзящото влакче. А групата все повече расте. Тук са не само близките им приятели, не само партийната група. Тук са повечето от работниците във фабриката.

— Да не ни забравите, брей!

— Обаждайте се! — надвиква се някой от работниците, а другите нищо не говорят, само вървят редом, хванали се с една ръка за платформата

— А рий не берете грижа. На чорбаджията ще му платим за това — уървява Странджата.

Вапцаров и Владо са трогнати, развълнувани. И на двамата се иска да кажат нещо на тези хора, с които ги свързват толкова много обич, толкова радост и беда.

— Другари — извикват едновременно и двамата, без да се очакват един друг, и веднага се разсмиват.

Засмиват се гърлесто и работниците.

— Хайде, Моряк, говори! И заради двама ни — усмихва се Владо и сяда на гредите.

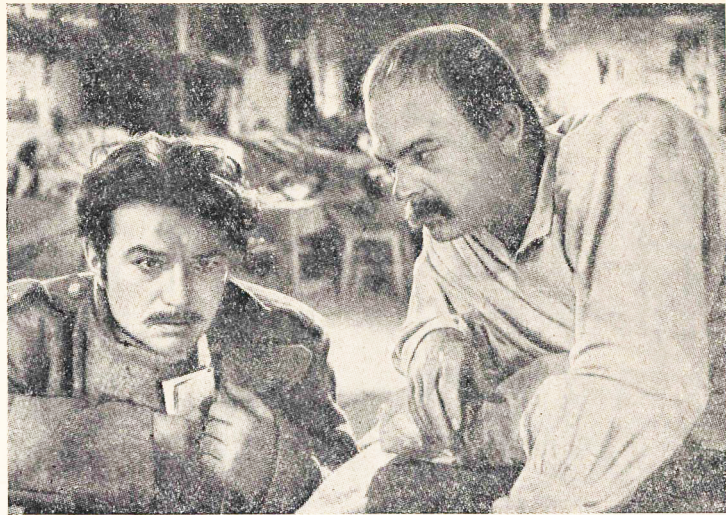
— Другари — вика Вапцаров към многобройната работническа тълпа, — чорбаджиите напразно се опитват да ни разделят. Ние винаги ще бъдем заедно, защото нашата борба е обща. С уволнения и глад никой не може да ни сплани. За мен е ясно, че в наше време, за да се бориш за хляб, трябва да умееш да гладуваш; в името на свободата трябва да си готов да пожертваш своята лична свобода; за щастливия живот на всички хора трябва да си готов да умреш. . .

Влакчето вече е започнало да се спуска по надолнището, работниците не успяват да го догонят и последните думи на Вапцаров вече долитат отдалече.

Работниците дълго размахват ръце и каскети, докато теснолинейката се изгубва из гората.



Младият Шевченко сред украински селяни (Из филма „Тарас Шевченко“).



Тарас Шевченко заточеник в крепостта Новопетровск (Из филма „Тарас Шевченко“).

Новият съветски цветен филм за гениалния украински поет — революционен демократ Тарас Шевченко, безспорно принадлежи към най-добрите произведения на великата съветска кинематография. „Тарас Шевченко“ е производство на Киевската студия за художествени филми от 1951 г.; неговият сценарий и постановка са на рано починалия талантлив режисьор Игор Савченко. Великият „кобзар“ Шевченко е бил в миналото и продължава и днес да бъде славата и националната гордост на украинския трудещ се народ. Същевременно обаче авторитетът и богатото революционно наследство на поета и художника Шевченко е било обект на нечисти аспирации, на реакционно изтълкуване и присвояване от страна на украинските буржоазни националисти — вековни експлоататори и врагове на трудещия се украински народ. Аспирациите на представителите на експлоататорската помешчицка класа в миналото са получили своевременен отпор от прогресивните украински и руски учени и литератори, те са окончателно разобличени от съветската наука. Филмът „Тарас Шевченко“ днес представява своето рода завършек на идеята борба около духовното наследство на Шевченко. Той представлява и пълно обективно научно и едновременно с това страстно публицистично разкриване на жизнената биография, личността и духовния мир на Шевченко. Филмът е и свидетелство за това, с каква любов съветските народи обграждат великите дейци от миналото, които са изковали дружбата между отделните народи при най-неблагоприятните за това исторически условия.

„Тарас Шевченко“ е филм с изключително богато идейно съдържание. В него са обхванати едни от най-острите обществено-политически и художествено-творчески проблеми от времето на Шевченко, проблеми, които са били преплетени съдбоносно в личния борчески и страдалчески живот на Шевченко и някои от които и в наше време са запазили напълно своето актуално значение. Тези проблеми са: политическите и културни взаимоотношения между народите, в случая между украинския и руския народ, борбата срещу тогавашния крепостническо-монархически строй, въпросът за това, какво трябва да бъде изкуството и на кого трябва да служи то. Във филма тези проблеми са сумирани и изложени образно, в действие, чрез извънредно наситени психологически картини и чрез широки епически платна. По този начин авторите на филма са постигнали този резултат, че освен дето зрителят получава в ясна и убедителна разработка множество жизнено важни обществени въпроси, той получава в зрителна форма и обширни обективни познания за живота от една минала епоха. Филмът не обхваща цялата биография на Шевченко, а само някои периоди от нея, не обхваща и всички факти от даден период, а само някои от тях, най-послед не се и придържа натуралистически сяло о простите жизненни факти. Филмът художествено обобщава биографичния материал, като по този път се стреми да постигне и действително постига истинския духовно-творчески лик на гениалния поет-революционер, истинския лик на

Николай Стайков



ТАРАС ШЕВЧЕНКО

мрачната епоха на императора Николай II, убиеца на цяла редица гениални синове на руския народ.

Филмът започва с тежките дни на дълбока покруса за прогресивните руси от убийството на поета Лермонтов. Царизмът се е справил с един от най-ярките светилници на прогреса в Русия. Но ето — в ателието на великия руски художник Брюлов е пламнал друг светилник, който ще причини нови тревоги на коронования деспот. Това е младият Шевченко, откупен от няколко благородни руси от крепостническо робство при помешчица Енгелгардт и вече записан като студент в Академията на художествата и приет в дома на Брюлов като негов личен приятел и ученик. В ателието Шевченко рисува народни украински типове от натура и пише стихове на украински език. Неговият стихотворен сборник „Кобзар“ мигновено облетява цяла Украйна, превръща се в частица от живота и бита на многомилионния украински селски крепостен народ, пее се от народните певци — кобзари, като народна поезия.

На какво дължи той свой успех сред народа поезията на Шевченко? Кои са факторите, под чието благотворно влияние Шевченко израства като народен поет? Тези фактори са на първо място обкръжението от високо талантливи руски хора и демократи. Например самият художник Брюлов е враг на тогавашната немска идеалистическа философия и нейното пагубно влияние в изкуството, той е материалист по мироглед, а неговият художествен метод съдържа голяма

доза реализъм. Тоя реалистичен заряд Шевченко лесно е могъл да пренесе и разшири в своя творчески метод на художник и поет Прогресивна и демократична Русия е спомогнала за оформяването на украинския народен поет Шевченко, тъй както тя спомогна да израсне гигантът на братската полска поезия Мицкевич. Кадрите от началото на филма, в които се дава общуването на Шевченко с художника Брюлов, с актьора Шчепкин, изразяват именно тази идея — идеята за принос на руския народ за демократичната култура на братския украински народ.

По форма и дух поезията на Шевченко е съвършено близка до формата на украинската народна песен, езикът на тази поезия е богато нюансираният език на украинското селство, съдържанието на тази поезия е съдбата на Украйна, жизнената съдба на украинския крепостник. Поезията на Шевченко, елегична на вид, е пълна с революционен взрив, понеже отваря очите на народа за неговата робска участ. Така Шевченко изпълнява една историческа мисия за своя народ, като поставя на негово разположение творчество, способно да му помогне да прогледне, като поставя основите за украинска народна демократична и революционна култура и гениално оформя неговия национален литературен език.

По-нататък филмът следва пътя на Шевченко — пламенният патриот отива в своята родна Украйна. С огромен ентузиазъм посрещат любимия поет украинската прогресивна студентска младеж. С лицемерна приветливост посрещат Шевченко представителите на украинската помешчицка експлоататорска класа и интелигенти — украински националисти. Тези истински врагове на украинския народ се опитват да спечелят на своя страна Шевченко, като го канят в своите замъци, като се хвалят с „блестящото“ минало на своите предшественици и същевременно се мъчат да се представят пред Шевченко като украински патриоти и демократи. Разбира се, шило в торба не стои — те пред очите на Шевченко с делата си сами се разобличават като заклетни врагове на народа. Тези украински националисти — сепаратисти, които таят в душата си мечтата да откъснат Украйна от Русия, за да я експлоатират напълно самостоятелно или да я заложат у западните хищници, съвсем не се стесняват да прибегват към услугите на царската войска, за да потушават чрез огън и меч въстанията на своите крепостни селяни-украинци. Друга разновидност интелигенти, с които Шевченко се сблъсква в Украйна, са така наречените кирило-методиевци около професор Костомаров, които хранят илюзорната мечта да „спасяват“ своето отечество чрез християнството. Гениалният Шевченко ясно вижда фалша на едните и глупостта на другите, той намира своето място само сред народа. Ясна е идеята на филма — Украйна принадлежи на украинския трудещ се народ, в момента закрепостен, и на неговите духовни вождове — демократи и революционери, като Шевченко. Но царят-злодей вече е предприел съдбата на омазнятия „мужишки“ поет. Следва най-драматическата и същевременно най-широка епична художествена част от филма —

най-драматичният и мрачен период от живота на Шевченко — деветгодишното му заточение в Новопетровската военна крепост на брега на Каспийско море. Царят отсъжда такава съдба на поета — той е тук безсрочен войник, строго му е забранено да пише и рисува. Шевченко изпива до дъно чашата на унижението на достойнството си на творец и човек. Филмът дава безотрадната картина в Николаевската военна крепост — каторга: насилия и жестокости над беззащитните войници — руски и украински селяни, офицерство, изпаднало на най-ниското стъпало на подивяването.

Това е все пак едната, мрачната страна на действителността. Тази действителност има обаче и друга, светла страна. В крепостта Шевченко не е сам. Тук е полякът Сигизмунд Сераковски, който със своята неугасима вяра в победата на революционните сили възвръща бодростта на Шевченко. Тук е преди всичко народът, облечен във войнишка униформа. От далечната любима Украйна прелетява в крепостта при Шевченко една „пойна птичка“ — това е избягал украински крепостен младеж, уловен от властта и под руското име Скобелев въдворен на военна служба тук. Този младеж е действително съществувал, пъл е на Шевченко неговите песни като народни песни. Той носи на Шевченко поздрав от неговата родина и същевременно послужва на Шевченко като символ за нейната страдалческа съдба. Скобелев гори от страстно желание да избяга, но получава най-жестока смърт в крепостта. Най-после и сред офицерските чинове се срещат човечи. Такъв е комендантът на крепостта Усков, стар офицер, на вид за простачите страшен, но зад тая маска криещ безкрайната доброта на великия руски народ. Той тайно, по бащински, обласкава поета-заточеник, въвежда го в своето семейство, за да подиша въздуха на топли човешки отношения, дава му възможност да се занимава с любимото изкуство.

Така в този голям и високохудожествен откъс от филма е отразена една велика историческа истина. Това е истината за трогателно човечното и топло отношение, което революционерите в царска Русия са намирали към себе си в средата на руския трудещ се народ и на някои близки до него слоеве, идейната помощ и другарска подкрепа, която са си оказвали помежду си революционерите руси, украинци, поляци и други.

Наближава краят на заточението на Шевченко. В Петербург за него мисли един човек. Това е великият Чернишевски, който издирва, събира около себе си и организира силите на културната и социална революция в Русия. Чрез влиятелни в обществото руси, например председателя на академията граф Ф. Толстой, Чернишевски издейства Шевченко да бъде освободен и върнат в столицата. Това е третата и последна част от филма. В параходчето до Волга Шевченко се среща отново лице с лице с действителността, но и с новите й къльнове. Той слуша изпълнение на цигулка на пътуващ артист, разкрепостен като него „крепостен Паганини“. Ще рече, талантите из народа все така продължават да разкъсват ледената покривка на крепостническото и царско потисничество и да се разкъсват. На параходчето Шевченко вижда и представител на зараждащата се в Русия работническа класа, бодрия и снажен огняр, също разкрепостен селянин. Това дава повод на Шевченко да запише в своя дневник следните думи към създателите на парахода: „Вашето младо не по дни, а по часове растящо дете в скоро време ще изяде бичовете, престолите и короните, а с дипломатите и помещиците само ще закуси, ще си поиграе като ученик с бонбон. Онова, което започнаха във Франция енциклопедистите, ще го довърши по цялата наша планета вашето колосално, гениално дете. Моето пророчество е несъмнено.“ Значи Шевченко разбира революционната роля на техническото изобретение.

Затрговачи са сцените на срещата на Шевченко, от една страна, и Чернишевски и Добролюбов, от друга. Все пак тази част от филма отстъпва по образотворителна сила на предшествувашата — крепостта. Взаимоотношенията между Шевченко и Чернишевски и Добролюбов в действителност са по-затълбочени, по-творчески. Под влиянието на вождовете на руската революционна мисъл Шевченко доизяснява своята собствена революционна мисъл и отношението си към някои видни на времето украински деятели-националисти. Такъв е бил писателят-помещик Кулиш,

„ПОКОЛЕНИЕ НА ПОБЕДИТЕЛИ“

Народите на Съветския съюз издигат днес гигантските строежи на комунизма. Това е началото на новия, комунистически свят. Но това може да стане и става само поради победата на Октомврийската революция, благодарение на мъдрото ръководство на Болшевишката партия.

В редицата филми, посветени на героичния път на ВКП (б), особено място заема филмът „Поколение на победители“. Той обсяга една от най-интересните страници от историята на борбите на работническата класа за освобождение от самодържавието и капитализма в царска Русия — времето от края на миналия век и началото на нашия век, времето на обособяването на Болшевишката партия като партия от нов тип, различна от партиите, влизащи във Интернационал. Още през 1902 г. великият Ленин писа: „Дайте ни организация на революционерите, и ние ще преобрънем Русия.“

Тъкмо на тези първи революционери, които трябва да преобрънат старата Русия, е посветен филмът „Поколение на победители“. Филмът ни пренася в края на миналия век — 1896 г., в императорския университет, показва ни работата в марксистическите работнически кръжоци, които Ленин обедини в Петербург в „Съюз за борба за освобождение на работническата класа“ — това начало за създаване на марксистическата работническа партия, която ще играе велика роля в освободителните борби на трудещите се. Това е времето на внедряване на марксизма сред широките народни маси, на разширяване и задълбочаване на работническото движение. Зрителят вижда работата в тези кръжоци, жестоките мерки на полицията към техните членове, арестите, заточенията в далечна Якутия, работническата демонстрация през януари 1905 г. пред Зимния дворец („Кървавата неделя“), барикадите по улиците на Москва през декемврийските дни на революцията.

В образите на Ал. Михайлов (Щчукин), Ст. Климов (Плотников), София Морозова (К. Тарасова), Н. Годеридзе (Канделаке) и др. ние виждаме различни представители на работническото движение и тяхната съдба: едни твърдо, правилно, неотклонно тръгнаха по пътя на борбата, за да влязат с чест в поколението на победителите, други — вярващи в „добротата“ на царя, трети — неориентирани и колебаещи се, които в процеса на борбата по силата на обстоятелствата намират своя път, каквато е Варвара — „Чорт“, най-сетне и такива като Климов, които се опълчват срещу болшевиките и срещу революцията.

Главното действащо лице във филма е Александър Михайлов — Саша. В неговия образ артистът Щчукин дава този човек от нов тип, твърд революционер, болшевик, който ясно върви по пътя,



Вера Марецкая във филма „Поколение на победители“.

начертан от Ленин и Сталин. Това е най-яркият и правдив представител на поколението на победителите. У него всичко е сложено здраво, твърдо, непоколебимо. Той не е дърдорко, запаляно и не се люшка като своя другар Жения Климов. Напротив, Саша е пуснал дълбоки корени сред народа, изработил си е верен усет за събитията, далновиден е. Когато настъпва разколът в РСДРП, Саша и Жения са заточени далече сред сеговете на Сибир. Пощата им донася новината за настъпилите разногласия във II конгрес на партията през 1903 г. и очерталите се две течения — болшевишкото и меншевишкото. Саша правилно долавя, макар далече и откъснат от събитията, кое е революционното, марксистическо течение и кое — опортюнистическото. В избухналата свада по вина на Жения Саша застава смело и непоколебимо на позициите на Ленин. Така във филма се дава ехото от голямата идеологична борба в РСДРП и очертаните два непримирими лагера в лицето на Саша и Жения, на болшевика и меншевика. Прекрасен човек, с великата душа на победител, Саша вижда ясно, че съвместното съжителство с доверения другар е вече невъзможно. Техните пътища се разделят. Той напуска в бурната нощ бедната заточеническа барака и тръгва през урагана, какъвто е пътят на самата Болшевишка партия, път през бури. Напразно след това Жения му прави предложение: да бягат в чужбина. Саша не иска да бяга никъде. Той знае, че това значи бягство от живота, от борбата. Пред него стои онова голямо и велико, което се надига, за което трябва да работи, да бъде на своя пост. Това голямо и велико ние виждаме показано в дните на барикадните боеве. Тук филмът ни дава още нещо значително, важно и категорично — позицията,

(Продължава на стр. 17)

който оставя името си в историята на украинската литература не чрез своето творчество, а чрез своето злосторство, т. е. с непрекъснатите си опити да обърка и привлече на своя страна Шевченко приживе и да фалшифицира творчеството му след неговата смърт. Това във филма не е показано, а само се подразбира. Във филма е наблегнато повече на човешката страна на отношенията между Шевченко и Чернишевски, зад когото стои революционно настроената младеж. Шевченко е изпълнен с най-гореща признателност и любов и преклонение пред великия Чернишевски, изпълнен е с любов и признателност към руския народ. „С какво мога да ви се наплата аз, искрени мои приятели? — се обръща той към русите. — С какво ще се наплата на добрите руски хора? Те ме изтръгнаха от крепостно робство, откриха пред мене вратите в храма на науката, а най-главното — аз намерих велики приятели, които ми помогнаха да укрепя вярата си в народната сила... вярата си във великото бъдеще на многострадална Русия и на

моята нещастна Украйна. Благодаря ви, мои приятели! Благодаря ви, мои братя! Вашето добро дело Украйна никога не ще забрави.“ „И никога не ще забравят руските хора верния приятел в нашата велика борба за общо щастие!“ — отговаря Чернишевски.

Нашият кинозрител действително има да научи много от богатото съдържателно и високохудожествено съветски филм „Тарас Шевченко“. Основната идея на филма — борбата на великите синове на руския и украински народи за братска дружба между двата народа, е и на нас, българите, близка и скъпа. Идеята за братски отношения между народите Ленин и Сталин подхващат от революционните демократи в миналото като скъпо идейно наследство, обогатяват го и го разширяват, и го поставят като основа на държавната политика на съветската държава. Помощта, която ние получаваме от великия съветски народ, иде именно по линията на дружбата на съветския народ с другите братски народи.

ДНЕСНАТА ГЕРМАНСКА ДЕМОКРАТИЧНА КИНЕМАТОГРАФИЯ

Днес в Германската демократична република с ускорени темпове се развива и укрепва в идеологическо и художествено отношение истински народна, прогресивна германска кинематография. Борбата за нова германска демократична кинематография се подема в съветската зона със съдействието на съветските власти от неколцина оцелели от свирепия хитлеристки режим филмови режисьори и артисти. Това става още през есента на 1945 година, т. е. още в първите дни на духовното възраждане на немския народ, освободен заедно с другите европейски народи от хитлеристкото варварство в резултат на историческите победи на великата Съветска армия.

Както е известно, още в годините на суровата борба на съветския народ срещу хитлеристката агресия другарят Сталин заяви, че съветският народ няма за цел да избтри германския народ и да унищожи германската държава. „Би било смешно, казва Сталин, да се отъждествява кликата на Хитлер с германския народ, с германската държава. Опитът на историята говори, че хитлеровци идват и си отиват, а германският народ, а германската държава остава.“ Разгромяването на ултрареакционния и кървав фашистки режим в Германия, както се каза, разкри пред германския народ пътя към мирен труд и културно строителство. Важен сектор от възраждащата се германска култура се явява кинематографията. По този начин новата германска демократична кинематография е един от ценните плодове на доброжелателското отношение на благородния съветски народ към германския народ, плод на съветско-германската дружба, на гениалната сталинска политика на дружба между народите.

Помощта на Съветския съюз за германската прогресивна кинематография е в най-реалния смисъл на думата незаменима и благотворна. Без нея при състоянието на нещата в Германия след войната и най-тесните усилия на киноработниците не биха постигнали реален резултат. Съветската помощ се явява в най-критичния, първоначалния момент от създаването на новата кинематография на първо място като морална и материална помощ. Веднага след като се съвземат от зашеметяването си вследствие военния разгром на фашистка Германия капиталистите-собственици на филмовите предприятия в съветската зона „Уфа“ и „Тобис“ бързат да пренесат каквото могат отгук в американския сектор на Берлин, а каквото не могат — да изпочупят и опожарят. Представителите на съветската власт осуетяват тази капиталистическа вандалщина. По решение на Министерския съвет на СССР филмовите предприятия в съветската зона се обявяват за собственост на германския народ. Така благодарение на Съветския съюз германската държавна кинематография — „ДЕФА“ — получава солидна материална база. „Дефа“ се обзавежда с напълно модерна кинотехника, като получава и някои видове фина апаратура от Съветския съюз.

Неизмеримо по-съществена, по-решителна за правилното развитие на новата германска кинематография е идеологическата и художествена помощ от Съветския съюз, от великата съветска кинематография. Нещо, което важеше и сега напълно важи и за останалите млади народнодемократични кинематографии.

Германската кинематография в миналото е една от най-старите кинематографии в Европа. Тя обаче винаги се е движила в сферата на буржоазното идеологично господство и е била капиталистическо предприятие. През времето на фашисткия режим филмовите магнати-капиталисти поставят германската кинематография всецяло в услуга на отровна гьобелсова пропаганда. Със средствата на най-долна демагогия и най-нагло фалшифициране на историята и на действителността, задушаваша се от най-дива злоба към работническата класа и останалите трудещи се народни слоеве, люто преследваща макар и най-слабият опит за прогресивно и хуманно мислене, гьобелсовата кинематография затъмнява съзнанието на германския народ и трови душата му с расова ненавист към другите народи, въздига до небеса империалистическата завоевателна война, рисува убийството като най-финото удоволствие

за човека. Благородната задача да заличи пораженията, нанесени на германския народ от тази архизлокачествена филмова продукция, се пада на демократичната германска кинематография. Изобщо общественно-политическите и патриотични задачи на новата германска кинематография получават своята по-конкретна формулировка на 17 май 1946 год. — рождения ден на „Дефа“, деня, в който полковник Тулпанов предава разрешението на съветските власти за учредяването на „Дефа“. Съветският представител казва: „Филмовото дружество „Дефа“ има да разрешава сериозни задачи. Най-голямата от тях е борбата за демократичното изграждане на Германия, борбата за възпитанието на германския народ, особено на младежта, в духа на истинската демокрация и човечността, за да се събуди по този начин уважение към другите народи и страни. Филмът като масово изкуство трябва да стане мощно оръжие срещу реакцията и за растящата в низините демокрация, срещу войната и милитаризма и за мир и дружба между народите от целия свят.“ Израз на това, как самите германци схващат задачите на своята кинематография, и същевременно интересни данни за душевното и нравствено състояние на германския народ по това време дава отговорът на министъра Паул Вандел: „Филмът днес трябва да дава отговор на всички жизнени въпроси на нашия народ. Той трябва да отговаря на изискванията, които времето му поставя. Той вече не трябва да бъде опитум за съзнанието, а трябва да внедрява в широките слоеве на нашия народ сила, смелост, воля за живот и жизнелюбие. Преди всичко обаче филмовото творчество трябва да бъде проникнато от честност, която търси истината, проповядва истината и буди съвестта.“

И действително създателите на новата демократична германска кинематография поставят филма в най-пряка служба на своя народ, доведен от хитлеристките човеконенавистници до най-тежка национална катастрофа. Първите филмови, продукции са късометражни филми, предизвикани от нуждата да се препоръчат на населението срочни санитарни мерки против избухването на епидемии. Появява се едновременно с това и хроникалният филм, наречен от неговия създател, дебютиращия млад филмов режисьор д-р Курт Мециг „Очевидец“. Хроникалният филм от своя страна иде да отговори на върховната патриотична повеля за вземане на срочни мерки за излекуването на обикновения германец от фашистката идеология, мерки за мобилизирането на германския народ на борба за запазване единството на германското отечество, на борба за изпълнение на държавния стопански петгодишен план, на сурова борба срещу подготовяното от англо-американските империалисти възраждане на фашистката идеология и превъоръжаване в Западна Германия, срещу опасността от нова световна война. Служейки на тези високи патриотични задачи с неизтощима енергия и себеприщание, създателите на кинохрониката и документалния филм създават творби с мощно въздействие върху съзнанието на германския масов зритель, творби, които същевременно представяват траен документ за подема в Германската демократична република. Ще споменем само някои от тях: „Единство“ — филм за обединяването на комунистическата и социалистическата партия в Германска социалистическа единна партия (1946); „Пратеници на мира“ — филм за гостуването на ансамбъла на Александров (1948); филм по случай 70-годишнината на великия Сталин (1949); „Пътят нагоре“ — филм за борбата на германския народ за нов живот от 1945 до 1950 г. и „Вилхелм Пик“. Последните два филма са на Андрию Торндайк, един от подчертано талантливите германски режисьори в областта на документалния филм. По този начин документалният, научно-популярен, културен и хроникален филм, които отразяват големите политически събития и разработват стопанските и културни проблеми, популяризират новите методи в производството и новите хора, сами се превръщат в деен организатор на новия живот на германския народ.

Друга крупна проява на новата германска кинематография е художественият игрален филм.

Измежду най-добрите в идейно и художествено отношение филми могат да се посочат: „Убийците са между нас“ (първият по време художествен игрален филм — 1946); „Верноподаникът“ (1951) на режисьора Волфганг Штаудте; „Хората с пъстрите карета“ (1949) и „Съветът на боговете“ (1950) на Курт Мециг; „Хляб наш насущен“ (1949) и „Семейството Бентин“ на Златан Дудов; „Семейство Зоненбрук“ (1951) на Георг Кларен; „Саботаж по линията S“ („Влаковете вървят нерешовно“, 1951) на Ерих Фройнд. Тези филми обхващат широка обществена тематика, която в основните си линии се заключава в до-разгромяването на старата буржоазно-капиталистическа и фашистка идеология или просто еснафска психология, в разобличаването на „топовните крале“ — военноподпалвачи, на саботьорите срещу изграждането на нова демократична Германия. Осъществяването на тези филми в началото се извършва в обстановката на крайно напрегната обществена и идейна борба, която накратко може да се охарактеризира като борба за прогресивна, демократична и хуманистична идеология и за здрав художествен метод — за художествен реализъм.

Под заповедите на англо-американските империалисти бонските прелатели на германския народ се заемат с възраждането на фашистката идеология в Западна Германия, а това значи и в киното. Западногерманското капиталистическо кино заедно с холивудската филмова продукция, която залива Западна Германия и която си прилича с гьобелсовата продукция като две капки вода, дават храна на стария мироглед и псевдохудожествен вкус у някои филмови работници на „Дефа“. За известно време колективът на „Дефа“ изживява остра вътрешна идеологическа борба. През този период на лющкане и на опити на някои влиятелни киноработници да тикнат германската кинематография по погрешен път изникват филми, отречени от прогресивно мислещия германски кинозрител и критиката. Такива филми са „Не мечтай, Анета!“ (в главната роля Жени Юго) и „Момичето Кристина“. В края на краищата „Дефа“ се разделя с нежеланите да тръгнат в крак с живота стари кадри. Оформя се предан на народа талантлив колектив от киноработници. Между тях са бележитият театрален артист Едуард фон Винтершайн, Хари Хиндемит, Ирене Корб, Шефи Ширах, Камила Шпира, Паул Вилдт, Курт Дайкерт, оператори — Роберт Барбеске, Карл Плиншнер, Бидл Бен-Грунд. Няколко души киноработници стават носители на национална награда. Своите успехи германската демократична кинематография дължи преди всичко на обстоятелството, че тя се намира в ръцете на демократичните обществени организации и че има за свой учител съветската кинематография.

Проблемът за реализма във всичката негова сложност е стоял още в началото, стои и сега в центъра на вниманието на германските киноработници както у нас. На първо време това е било кадров въпрос — въпрос за обществените позиции на сценаристи, артисти, и е получил положително разрешение. По-нататък той се превръща специално в проблем на художествената форма. Кинотворците трябвало да преодолееят наследството от буржоазен лъжеобективизъм, безсъдържателен формализъм и безкрил натурализъм. Обективизмът трябвало да бъде заменен със страстно партийно отношение, формализмът и натурализмът — с реализъм. Всичко това означавало и означава и за германските кинотворци неуморима борба за овладяване на марксистко-ленинската естетика, за изучаване живота в Германската демократична република, борба за прилагане метода на критиката и самокритиката. Пред германските кинотворци, както пред нашите, стои в същата острота въпросът за пълнокръвното пресъздаване на новия положителен герой — работника-активист, новия селянин, предания на народа интелгент, които днес преобразяват лицето на своята страна. Германските киноработници се стремят да преодолееят и някои характерни за тяхната кинематография недостатъци, като подмяната на живото изображение от диалога, сантментализма. В условията на тази борба за реализъм в изкуството, за учене от съветския опит новата германска демократична кинематография вече създаде блестящи художествени творби, наситени с актуална проблематика и остра публичествена страстност, като „Съветът на боговете“ и „Вилхелм Пик“, които съдържат дълбока поука и за българския зритель.

ФИЛМИ НА ГЕРМАНСКИЯ НАРОД ЗА НОВ ЖИВОТ

Филмите на ДЕФА показват, че германските кинодейци добре са разбрали поставените пред тях от партията и народното правителство задачи и в своята творческа работа са отразили изискванията на тази директивна линия.

Прекрасните творби на съветската кинематография с техния социалистически реализъм, с новия положителен герой — човека, който воюва за мир и се стреми към по-добър живот, вдъхват германските киноработници. Новото германско киноизкуство благодарение на използването на съветския опит през изтеклите години направи значителна крачка напред в своето прогресивно развитие.

Тематиката на новия германски филм дава ярък израз на желанието на огромното мнозинство от германския народ да живее в мир и братско сътрудничество с миролюбивите народи. Строителството на нова, демократична Германия, превъзпитанието на новия човек, възстановяването на разрушената от войната, изпълнението на народно-стопанския план, борбата за единна, миролюбива и демократична Германия са теми, които германските киноработници с любов и майсторство разработват в своите творби.

Художествените игрални филми „Тайното поръчение“, „Саботаж по линията S“ и „Верноподаникът“, както и забележителният документален филм „Вилхелм Пик“ не могат да не бъдат посрещнати с голям интерес от трудещите се у нас.

„Тайното поръчение“ и „Саботаж по линията S“ имат тематика из стопанското строителство на Германската демократична република. „Саботаж по линията S“, снет по сценарий на П. Беахт от режисьора Ерих Фройнд, разказва как обикновените германски хора — железничари и представители на народната милиция, се борят в защита на интересите на своята страна и осуетяват опитите на американските шпиони и диверсанти да вредят на народното стопанство и на транспорта в Германската демократична република. Филмът има приключковски характер и увлича с динамичния си сюжет. Действието е напрегнато и занимателно. В идеологическо отношение главното достойнство на този филм, както и на „Тайното поръчение“, е, че те са един призив за бдителност — нещо, което е от особено значение за германския народ в сегашния момент.

В художествено отношение обаче филмът „Саботаж по линията S“ има редица слабости: остатъци от формалистичен подход към разкриването на действието и преди всичко недостатъчно ярко обрисуване на подожителните герои. Докато отрицателните герои (Йохен, Елена и др.) са убедителни и правдиви, положителните герои (Ерих, Инге, началникът на народната милиция и др.) са бледи и схематични. Съществена слабост е, че авторите не са отделили достатъчно място, за да покажат новия, възраждащ се Берлин.

Но въпреки тези слабости зрителят гледа филма с интерес и напрежение и заедно с героите се радва на победата на силите на прогреса над полззовенията на отвъдокеанските империалисти.

Крупно постижение на новото германско филмово изкуство е високохудожествената творба на режисьора Волфганг Шаудте „Верноподаникът“.

Снет по едноименния роман на бележития германски писател-антифашист Хайнрих Ман, този филм е ценен принос за идеологическото превъзпитание на германския народ.

Както и самият роман, за който на времето Хайнрих Ман е бил обявен за „враг на народа“ от пруската военщина и германската буржоазия, филмът е една остра, разобличителна сатира срещу германската буржоазия, състояща се от верни служители на Вилхелм, на прусацината и на хитлеризма, които доведоха германския народ до две катастрофални войни.

Главен герой на филма е фабрикантът Дидерих Хеслинг. Рожба на своята класа, още от училищната скамейка той е закърмен с чувството на робско преклонение и страхопочитание към „властта“ и тя, които я имат. Това чувство става

пътеводна нишка в целия негов по-нататъшен жизнен път. Възпитан в див национализъм, през целия си живот той е „верноподаник“, изпълнен с васална вярност към прусашката военщина, разпаден ратник на нейните империалистически стремежи, ревностен служител на олигархията на финансовите магнати.

Егонст, жаден за власт, подлизурко и страхливек, без никакъв морал, превиващ гръб пред силните, Дидерих Хеслинг е олицетворение на немски буржоа от началото на нашия век, на филистер, който безжалостно експлоатира работниците си и тъпче по-нискостоящите от него по иерархическата стълба на живота в кайзерова и буржоазна Германия. Достойни партньори в неговия живот на верноподаник са пенсионирани професионални офицери, назадничащи бюрократи



Вождът на германския народ Вилхелм Пик сред пионерите.

от рода на окръжния управител, бесни националисти-фабриканти. С една дума — глутница васални души, които през трупове на германските работници изграждат своето лично благоденствие и с всички сили се стремят към обожаваната от тях власт.

Освен богатство, придобито чрез жестока експлоатация на работниците си, Хеслинг достига и до тази власт — става член на градската управа като избранник на консервативната партия. Той всецяло се наслаждава на властта, но той вижда, че тя има и обратна страна — жестоко е мъмрен от стоящите по-горе, че в техния град още не е издигнат паметник на кайзера.

Верноподаникът развива огромна „дейност“ и най-сетне паметникът е готов. Въпреки дъжда и бурята в деня на неговото откриване Хеслинг произнася дивашката си ултрашовинистическа реч.

А паметникът, грандиозен и безобразен, остава неповреден дори и тогава, когато целият град Нециг след Първата световна война се превръща в куп развалини. Той стои като паметник на верноподаничествия дух, спомогнал да се създаде в Германия царство на покорността, подкупа и варварството — на фашистката нош.

Филмът разкрива и другите сили в царството на немския буржоа. В Германия освен хеслинговци в тази епоха живеят и други хора. Това са класо-съзнателните работници и честномислещите германски граждани, които бранят човешките си права и се противопоставят на бруталната сила. Те мислят не само за настоящето, но и за бъдещето, дълбоко вярват, че сградата на грубата сила и на насилието в края на краищата ще се сгромоляса.

След толкова години, когато мина и тъмната нош на фашизма, тази тяхна вяра днес става действителност. Свободният народ от Германската демократична република сега твори своя нов живот и изличава от съзнанието си духа на хеслинговщината, духа на „верноподаничеството“ към кайзеровци и алчните буржоа-капиталисти, чиято жертва германският народ стана два пъти.

В документалния филм „Вилхелм Пик“ — забележително постижение на новата германска кинематография — е показан борческият път на видния

борец за освобождението на германската работническа класа — президента на Германската демократична република Вилхелм Пик.

Филмът не е биографичен документ. Неговите задачи и стойност са много по-големи. Той е една филмирана история на борбите на германската работническа класа, на Германската комунистическа партия, на германския народ срещу господството на капитала за свобода и мир. В документални филмови откъси от разни епохи, в снимки, в позиви и манифести той рисува историята на тия борби в продължение на няколко десетилетия.

С неотразимата сила на документите филмът изнася на показ престъплението на пруската военщина и на крупните германски монополи през Първата световна война — касапницата, в която Витхелм, Хинденбург, Круп, Стинес хвърлиха въпреки волята му германския народ да гине по бойните полета на Фландрия, Франция, на Източния фронт и на Балканите.

И след погрома — борбата на Германската комунистическа партия, на Карл Либкнехт, Роза Люксембург, Ернст Телман, Вилхелм Пик за спасението на германския народ. Тази борба продължава смело, неотстъпно и срещу кафявата чума — хитлеризма — чудовищната рожба на германски, английски и американски монополистичен капитал, който готви нова световна касапница. Филмови откъси дават историята на подготовката — бесният „фюрер“ в компанията на своите господари — крупци, хисеновци, стинесовци.

Изобилини са и документите за претелството на „социалдемократите“ Носке, Конрад Аденауер, Шумахер. Изобличителната филмова лента показва тяхното гнусно престъпление към германския народ и неговата родина. Конрад Аденауер след Първата световна война тъй безсрамно е продавал интересите и бъдещето на германския народ на френските империалисти, както сега заедно с крупци и др той продава Западна Германия на американските подпалвачи на нова война.

Няколко части от филма са посветени на следвоенното строителство в Германската демократична република. Трудещият се германски народ под ръководството на Единната социалистическа партия, възновяван от желанието да живее и твори в мир, изгражда своя нов живот, строи заводи и културни домове, бори се за единна демократична, миролюбива Германия.

Зрителят с дълбоко възмущение гледа кадрите, на които са изобразени големата любов и уважение, с които трудещите се от Германската демократична република ограждат своя любим президент — верния син на германската работническа класа Вилхелм Пик.

Във филма са дадени и възвълнуващи картини на признателността на германския народ към Съветския съюз, към великия Сталин за братската и безкористна помощ, която получава нова, демократична Германия.

Незабравими впечатления оставят със своята художествена сила някои кадри, които представляват рядко постижение на съчетаване на зрителна картина със съответен прочувствен дикторски текст или музика. Например дава се стара снимка на постната физиономия на Аденауер и веднага — кадър с Аденауер в едър план, Аденауер мазно, угоднишки кланящ се и усмихващ се навярно на някой генерал-янки. А дикторският глас звучи изпълнен едновременно с ирония и страстно презрение — „Познавате ли това лице?“

Диктор е филмният артист Хари Хиндеммит. Напълно заслужава нашите киноработници да се поучат от дикторското изпълнение на Хари Хиндеммит — толкова богато нюансирано, толкова страстно партийно е то.

Заслужава нашите киноработници да обърнат сериозно внимание и на самия дикторски текст. Очевидно е, че германските киноработници добре са се поучили от съветския опит в тая област.

Майсторска творба на режисьора Ендрю Торндайк, документалният филм „Вилхелм Пик“ звучи като вдъхновен призив към германския народ да се сплоти на борба за обединение на Германия, против американско-английските колонизатори, които възбуждат фашизма в западната част на страната и подклаждат пожара на нова война.

МИХАИЛ ШАКЛЕ

Творческите работници в Кинематографията за „Утро над родината“

(Продължение от кн. 1)

Доклад на режисьора др. Антон Маринович

В срещата, уредена от сп. „Кино“, и при обсъждането в Централния дом на журналистите аз посочих идейно-тематичните основи на филма „Утро над родината“: всепобеждаващия социалистически организиран труд, който преобразява не само природата, но преобразява и душата на човека. Оттам и тематиката на филма — развитието на нашата нова младеж по пътя на социализма. Задачата на филма беше да се даде в ярки образи картината на живота на нашата младеж, да се отрази нейният оптимизъм, да се покаже развитието ѝ към едно сигурно светло бъдеще, за да се подпомогне превъзпитанието на целия наш народ в духа на социализма. Това разбиране се споделя напълно и от другарите Сърчаджиев и Камен Калчев. Ние не сме имали за цел да представим бригадирското движение, както основно погрешно счита в доклада си др. Яко Молхов — нашата задача бе да покажем превъзпитанието на българската младеж в процеса на колективния, социалистически организиран труд.

Тъй като в досегашните обсъждания на филма „Утро над родината“ въпросите за идейно-тематичната основа на филма бяха обстойно разяснени, аз ще се спра повече на някои въпроси от нашата практическа работа.

Първата трудност в нашата работа бе, че ние получихме един неокончателно оформен литературен сценарий. Вината за това не е нито у сценариста, нито в Сценарната комисия. Бързо променящите се у нас условия наложиха сериозни преработки на сценария, които трябваше да продължат дори и след окончателното му утвърждаване. Цели 59 дни от подготовителния период отидоха фактически за преработката на литературния сценарий, която бе извършена съвместно от сценариста, двамата режисьори, другарите Арманд Барух и Бончо Карастоянов при помощта на др. Странимир Рашев. Оттук нататък се застигнаха предварителният, подготовителният и предснимачният период, в цялата ни работа бе внесено неоправдано напрежение. Ние изработихме режисьорския сценарий за 17 вместо за 45 дни. Отначало считахме това за особен успех, но после разбрахме, че такива „успехи“ скъпо се заплащат.

Ние лекомислено се отнесохме и към нуждата от консултант по някои технически въпроси. В сценария беше вече разработен като сюжетен момент саботаж при построяката на мост, когато инженер-специалист ни обърна внимание, че разработената от нас сюжетна основа е коренно погрешна и публиката ще се смее на невежеството ни. След нови търсения с помощта на инженера се установихме да построим филма върху саботаж при построяката на язовир. Компетентен технически консултант е необходим още от първия момент, когато филмът се пусне в производство, той е необходим още при разработването на литературния сценарий.

За проваляне на производствените си планове и за закъснения ние отначало често се оправдавахме с неблагоприятното време. Другарите Филипов, Иржи Вайс и някои по-стари колеги ни помогнаха да разберем, че лошото време не е непреодолима пречка. Ако се подготвят за снимане няколко терена, ако бъдат готови да снимаме и в павилион, и в натура, ние в значителна степен ще се освободим от зависимостта от времето. Лошо ли е времето на единия терен, може да бъде подходящо на другия; невъзможно ли е да се снима в натура, ще снимаме в павилион.

Много време губехме ние и за нагласяването на осветлението. Понеже нямаше време да проведем както трябва репетиционния период, операторите често се запознаваха с мизансцена едва когато трябваше да започнат снимането. По тая причина ние имахме такива случаи: започваме грим в 19 часа — снимките почват в два часа през нощта; грим от 17 часа — снимки в полунощ; грим в 8 часа — снимки в 17 часа.

Опитът с „Утро над родината“ ясно ни показа, че от голямо значение за успеха на работата е разпределянето на задачите между членовете на творческия колектив, личната отговорност за изпълняване на определените задачи и съгласуваността в работата между членовете на колектива.

Най-после ние трябва да кажем откровенно, че не можахме в достатъчна степен да използваме съветския опит в нашата работа. Сега, след като филмът е вече завършен, аз виждам, че в началото на работата си ние само сме говорили за съветския опит, но нито добре сме го разбирали, нито сме го прилагали правилно. Едва когато се върнаха нашите другари от Съветския съюз и когато другарят Филипов ни даде напътствия, разбрахме ясно, че съветският опит не е само лозунг — той трябва да стане ежедневна практика, за да ни води към все по-големи успехи.

Изказване на режисьора др. Ст. Сърчаджиев за работата с актьорите

В отговор на зададени му въпроси режисьорът др. Стефан Сърчаджиев даде кратки сведения за работата с актьорите. Между другото той каза:

Метод за нашата работа с актьорите, това беше методът на физическото действие, методът на Станиславски.

Сериозна наша грешка беше, че нямаше почти никакъв репетиционен период, в който да разсъгрнем работата си с актьорите. На тая грешка се дължат до голяма степен и някои пропуски в актьорската игра. Ние едва успяхме да прочетем сценария пред актьорите, да изясним на главните действащи лица основната идея на пиесата, задачата, целта, отделните изисквания на всяка реплика — и снимачната работа започна. Нашата ре-

петиционна работа се проведе главно през снимачния период. Репетирахме обикновено на самия терен, няколко часа преди снимките.

От всеки актьор ние искахме да осъзнае напълно трите основни елемента: какво има да прави, защо го прави и как ще го прави. Първите два елемента ние им давахме, а третия изисквахме от тях, като свеждахме нашата работа до коригиране и направляване на тяхната игра.

Първата трудност за нас беше неяснотата на някои от образите в сценария. Такива неясноти съществуваха в сценария за образа на инж. Цачев и за някои други по-малки образи. Някои от тях неясноти ние и до завършването на филма не успяхме да отстраним. Това стана причина образът на инж. Цачев да бъде съвсем несполучлив и тук актьорът Петър Димитров няма никаква вина. Вината е главно наша, на режисьорите и на сценариста. За несполуката с образа на инж. Цачев допринесе и промяната в сценария — заменяването на моста с язовирна стена. При варианта с моста инж. Цачев беше уяснен образ, но при новия вариант той беше изпуснат от нас.

Ние се повлияхме от внушения на ръководители в кинематографията и пресушихме любовната линия Надя—Бобчев. Късно осъзнахме грешката си, опитахме се при монтажа да я поправим, но не успяхме. И нашият младежки филм си остана филм без любов.

При разгръщане на работата в нормални условия и срокове, ако ние бяхме проявили по голяма възкителност към собствената си работа и не бяхме се задоволявали с опасната формула „може и така“, сигурно е, че филмът „Утро над родината“ би станал много по-добър.

Доклад на др. Бончо Карастоянов за операторската работа

За растежа на нашите кадри съществена помощ оказват преди всичко специалистите от светската кинематография, както и от народнодемократичните страни, които дейно сътрудничат на нашето филмопроизводство.

Пред операторите на „Утро над родината“ бяха поставени не леки задачи, някои от които предстоеше за пръв път да се решават в нашата кинематография. Трябваше да се намери най-благоприятното разрешение на редица снимки, каквито за пръв път се правят у нас, като например:

1. Нощни снимки на масови сцени при изкуствен дъжд и буря — в бригадирския лагер, на открито и при съвсем оскъдно осветление;
2. Нощни снимки на изкуствено създаден бараж на река Искър — пак при буря;
3. Детайли от същия бараж, възпроизведен частично, в студио. Тук трябваше да се получи светотонално същият ефект както при натуралния бараж, което значи моделът на баража с нищо да не се отличава от големия натурален бараж;
4. Трикови снимки от същия бараж, възпроизведен в макет (прииждането на водната стихия и ударът на водата в баражната стена);
5. Сцени в пътнишки вагон от движещ се влак. Трябваше да се създаде илюзия за движение на влака чрез употреба на рирпроекция.

Естествено е, че основната задача на операторите беше да подпомогнат режисьорите в образното разрешение на тяхната трактовка.

Поради недостатъчния си опит и поради условията, в които се извършваше снимането, ние допуснахме някои операторски грешки, които нямаше възможност да изправим. Макар и да се „помирехме“ със съществуването на тия грешки, нужно е да ги подчертаем, за да не се повтарят в бъдеще нито от нашия колектив, нито от останалите оператори.

В „Утро над родината“ има известна тонална неуравновесеност в близки по характер кадри. Особено ярко това се чувства при дневните снимки под *дърветата*, където слънцето бързо е изменяло своето положение и се е налагало преустройство на групите или преснимане на същите групи в други дни. Подобни грешки има и в сцените около лагерния огън. Допущането на тези слабости се дължи на погрешна операторска преценка на тоналностите. Несвършените светоизмервателни уреди, с които тогава разполагахме, не можах да ни помогнат да отстраним тия грешки. От друга страна снимките бяха провеждани в различни времена и са проявявани независимо една от друга. Така към операторските грешки се добавиха и грешки на лабораторията. При сега възприетия начин на негативна обработка по предварително установена гама такива грешки на лабораторията ще бъдат почти изключени. С получаване на правилен светлин баланс при самата снимка и при съответно *постоянно* стандартно проявяване ние ще осигурим висококачествен негатив и позитив, което ще спестява хиляди метри материал.

Наша операторска грешка е и прекалената пьстрота в декора „домът на Бобчеви“. Башата и синът там са в еднакви пижами, близки по пьстрота с общия тон на стаята (не с цвета на тапетите). Заблудата тук дойде именно от различния цвят.

В някои кадри е злоупотребено с движението на камерата (сцената между майката и сина при леглото на сина). Когато движението на камерата е обосновано, то даже не се забелязва от зрителя. Напълно естествено идва например придвижването на камерата при ставането на бригадирите един по един за нелегалната нощна работа или при една от сцените в бараката на инж. Цачев, която е дълга 70 метра. В такива случаи движението на камерата позволява да се съкратят плановете, дава възможност за по-плавна и цялостно развитие на действието и за по-естествена игра на артистите. За оператора такива снимки представляват по-голямо затруднение от обикновените кадри главно поради сложното си осветяване и

трудностите при поставяне на осветителните тела в.н от обсега на камерата. Тук всеки сантиметър снимаема площ трябва предварително да бъде проверен и съответно осветен или затъмен. При подобни кадри трябва много да се внимава изпълнителите *винаги* (при всяка репетиция) да попадат на точно определено петно на фона, за да се получи и съответно открояване на фигурата.

Считам, че сцените във влака са едни от най-сполучливите, макар че от операторска гледна точка те са едни от най-сложните.

В началната сцена съзнателно бе дадено движение на камерата обратно на движението на влака и на хората във вагона. Така се получава засилено впечатление от движението на самия влак, при все че в снимката още не се вижда пейзажът през прозорците. Движението на влака се чувства по вятъра върху косите на девойките, по люлеенето на вагона и в постоянното движение на бригадирите *срещу* камерата. Зрителят получава впечатление за движението на влака, което впечатление се подсилва и затвърждава в следващите кадри, където вече се вижда и пейзажът през прозорците. При разрешаването на снимачните задачи в този епизод трябваше да бъдат координирани следните елементи: общо запълващо осветление; ефектно динамично осветление, предизвикано от движението на влака (създаване на впечатление за светлина, която идва от прозорците през време на движението на влака). Такава светлина бе нужна не само за лицата на изпълнителите, но и за отделни места във вагона. Дъното на вагона например едва се вижда, но и върху него трябваше да се даде правдивоменяващата се при движението светлина. Преди да пристъпя към осветяването на тези сцени, аз няколко дни се качвах в трамвая, за да наблюдавам как се изменя осветлението през време на движение и при различно време на деня. Промените върху лицата на пътниците и върху различните площи от вътрешността на трамвая бяха различни при движение в права посока и при завои, различни при движение в града и вън от града. Тези преки наблюдения ми бяха абсолютно необходими за организирането на светлинните ефекти при сцените във вагона.

Поради липсата на опит допуснахме операторска грешка и в снимките на баражния макет с нахлуващата вода. Ние построихме макета точно мащабно, т. е. само със съответно намалени размери и почти нормална очна перспектива. Само след дълго лутане открих грешката си, но беше вече късно да я изправим. Макетът трябваше да бъде построен със силно водочертана, дори с пресилена перспектива. У нас на екрана се получи впечатление не за истински бараж, а за някаква играчка. Това впечатление се засилва от липсата на някакво познато мащабно сравнение (напр. бригадир). Само чрез монтажно бързо редуване на кадри от макета и от натура можа отчасти да са намали ефектът на тази грешка, която други оператори вече не бива да повтарят.

В заключение др. Бончо Карастоянов подчерта, че ръководна линия в работата на оператора трябва да бъде: да сътрудничи на режисьора при осъществяването на неговата режисьорска трактовка, на неговото тълкуване на вложения в сценария драматургически замисъл. Това операторът трябва да прави чрез своята образна трактовка по начин най-благоприятен за изпълнителите и без да се отива в някаква операторска естетична самоцел. Пълно единство между форма и съдържание — това е основното условие за всяка добра операторска работа. При осъществяването на всеки филм би трябвало да се получи *пълно* сработване между оператор и режисьор, *пълно* и *еднакво* разбиране по всички въпроси във връзка с осъществяването на филма. Най-малките разногласия по някой въпрос (напр. дали камерата да бъде неподвижна или в движение) не минуемо ще се отразят и върху качеството на филма. В осъществяването на филма „Утро над родината“ имаше такова *пълно* сработване между режисьори и оператори.

Съдоклад на др. Димитър Пенев за операторската работа

Съдокладът на др. Димитър Пенев върху операторската работа бе наситен с много общи установки за операторската работа изобщо. Спирайки се на операторската работа във филма „Утро над родината“, др. Пенев застана на становището, че неин характерен белег е разностилието, което се проявява понякога не само в отделните редуващи се сцени, но и в отделните кадри от една и съща сцена. За да получат типичната природа на лагера и работния обект, операторите уредили натурни площадки на различни по природата си места — киноцентъра, с. Студена, Искърския пролом, Витоша и Панчерево. От механическото събиране на заснетия материал по различните места не се е получила търсената обобщаваща природа. Втора причина за разностилието е несполучливото осветление. При натурните дневни снимки е допусната тонална неуравновесеност дори между отделни кадри на една и съща сцена. Например при сцената с песента в лагера привечер: дългите сенки на дърветата отначало показват, че снимките са правени късно след обед; следва един общ план, в който сенките са съвсем къси, както по обед; по средата на сцената се явява една панорама със светло небе и един тъмен кадър със силуетен преден план, докато слънцето е полускрито зад един облак; след това продължават да се редуват кадри на групата младежи, които пеят, и на края следва един залез. В цялата сцена липсва обща тоналност, която едва ли се дължи на лабораторна грешка, а по-скоро е резултат от неправилно разрешена операторска задача.

По отношение на осветлението операторите не навсякъде са получили задоволителни успехи. Наред с много добрите кадри, които радват око не само на обикновения зрител, но и на специалиста-киноработник, има кадри с лошо осветление и тонална неизравненост. Ето няколко примера на несполуки в операторската работа:

В сцените при вечерната проверка и при лагерния огън липсва единство по отношение на първоизточника на светлината. Осветлението в различните кадри на тия две сцени идва от съвършено противоположни страни. Това е особено очебийно при лагерния огън, където би било естествено

първоизточник на светлината да бъде огънят, около който са насядали бригадирите. И при двете сцени липсва дълбочина на снимките. Получава се впечатление, че светлината е използвана повече за получаване на необходимата експонация, отколкото за разработване на художествено осветление. Почти във всички кадри осветлението е равно в редуващите се планове. Липсва контурна светлина, която да отделя една група от друга.

Лошо е разрешено осветлението при „вечерната проверка“ и в общия план с бягащите в дъжда бригадирите. Предният план при бягащите в дъжда бригадирите е по-тъмен, а назад е доста по-светло — нещо, което е неправдоподобно.

При осветлението на отрицателните герои операторите са прибегнали до долно осветление, което е довело до изкривяване лицата на актьорите. Смятам, че това е формален подход към осветяването на отрицателните герои.

В целия филм няма установен метод на осветяване, а се е получила смесица от два метода. Така в помещението на бригадирите осветлението е построено на петна и с доста силно концентрирана светлина, докато в помещението на бригадирките осветлението е построено по метода на светлосенчестия образ. Това показва, че операторите са били в процес на търсене, че не са имали установен стил на работа по отношение на осветлението.

Др. Пенев смята, че операторите не са дали навсякъде успешно решение на задачите си по композицията. Това особено проличава там, където са заснемали подвижно, както и при свързването на съседни кадри, образуващи отделна монтажна фраза. При последния случай те са търсили да раздвижат вече заснетия статичен кадър, да компенсират допуснатата грешка със следващ кадър, който носи герой в движение. Това по-правилно би се поправило чрез слабо придвижване на камерата или чрез получаване на такова движение на актьора, което композиционно да допълни предходния кадър. Пример: бригадирската песен. Тук има несполучлива композиционна разработка на всички планове, заснемане от различна гледна точка, което нарушава единството на композиционния стил.

При използването на ракурсите във филма „Утро над родината“ в някои случаи се е стигнало до упорядяването на двете крайности — горен и долен ракурс. Неоправдано са използвани тия крайности: в сцената, когато Надя и Бобчев говорят за мнимото уволнение на бащата на Бобчев; при бригадирската песен и при финала с маршируващите бригадирите. Може да се допусне, че ракурсите са несъзнато използвани от операторите.

За разлика от външните ношни снимки и някои студийни снимки при много от вътрешните снимки операторите са се справили много добре с осветяването на декори и действащи лица, успели са да създадат една явна атмосфера (помещението на бригадирките, сцената във влака, заседанието в командирската стая, същия декор при бурята през нощта, заседанието на командирския съвет и др.).

В „Утро над родината“ операторите използват за пръв път различни видове комбинирани и трюкажни снимки, които дават възможност да се правят огромни икономии. Макар и с някои дефекти техният опит е напълно положителен и трябва да бъде продължен и разширен в практиката на нашите оператори.

Като се има предвид подготовката на оператора Бончо Карастоянов и практиката на Димитър Янакиев, операторската работа във филма „Утро над родината“ можеше да бъде на по-голяма висота. Ако сравним „Утро над родината“ с филма „Тревога“, който също има доста операторски грешки, не бихме могли да кажем, че в операторската работа във филма „Утро над родината“ е направена крачка напред.

Изказване на др. Ал. Вазов

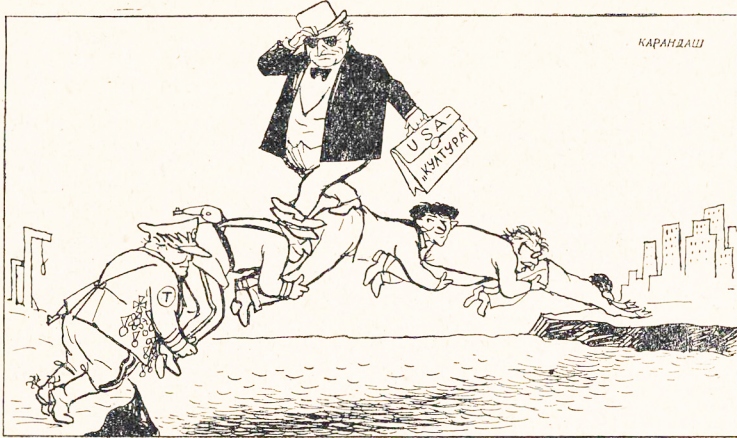
„Утро над родината“ е в много отношение добре направен филм и бележи успех за нашата кинематография. Но в него са допуснати и много грешки. Режисьорът и авторът на сценария подчертаха, че са работили напълно съгласувано. Това значи, че те носят вина за допуснатото на неясни образи (инж. Цачев). Положителният герой, както и в другите наши филми, е недостатъчно обрисуван, доста схематичен. Драматургическата линия на много места се къса. Диалогът е слаб, не е добре свързан с развитието на действието. Наред с главното действие във филма са зачекнати и редица по-малки конфликти, които остават недоразвити. Допуснато е вмъкването на странични конфликти, които не доизясняват основния конфликт и на места дори пречат на ясното развитие на главното действие.

Според режисьорите и автора на сценария свръхзадачата на филма е била да се покаже превъзпитанието на младежта в процеса на социалистически организиран труд. Но според мен тая задача не е сполучливо разрешена. Общото впечатление е, че в 80% от филма е показано бригадирското движение и само 20% от него представлява развитие на основното действие.

Обясненията на другарите режисьори за организационната работа показват, че се е работило при доста ненормални условия, които са довели до сериозни пропуски. За съжаление условия за пропуски в нашата кинематография продължава да има. Неправилно е да правим обсъжданията си, след като филмът е вече на екрана. Неправилно е сценарната комисия да дава на режисьорите сценарий, който след това да търпи още много преработки, както е неправилно сценарната комисия да критикува заснетия по одобрен от нея сценарий и да бие по грешки на сценария, за допуснатото на които е отговорна преди всичко тя самата.

Озвучаването на „Утро над родината“ е лошо, под всяка критика. Операторите са се справили общо взето със снимачната работа много добре. Допуснати са обаче немотивирани движения на камерата, а в някои случаи е оставена статична камера, макар да е било нужно движение.

(С л е д в а)



МОСТЪТ КЪМ АМЕРИКА

Попитайте който искате гимназист, и той ще ви каже, без да се заплъне, че автор на „Мадам Бовари“ е френският писател Густав Флобер. Ако попитате обаче новогодишния брой на титовския вестник „НИН“ (Неделне информативне новине), той ще ви каже, че се съмнява дали изобщо съществува такъв френски писател. Според „НИН“ „Мадам Бовари“ от главата до петите принадлежи на фабриканта на стандартни филмови сценарии Винченцо Минели. За американските филмови компании и титовските им глашатаи Густав Флобер е занаятчия в сравнение Винченцо Минели. Както съобщава същият „НИН“, „колкото и да е невероятно, но е истина, че само „Парамаунт“ получава дневно кръгло по три хиляди идеи за филми“. Естествено при такава конвейерна фабрикация достатъчно е да се използва само заглавието, защото в края на краищата френските класици не са познавали американския начин на живот и за тях ще бъде от полза, ако бъдат „поправени“ от „модерните сценаристи“, като Винченцо Минели.

Не е нужно да се казва, че „Мадам Бовари“ на Винченцо Минели няма нищо общо с едноименния роман на Густав Флобер, така както нахалните анки нямат нищо общо с окупираният от тях французи. Това, разбира се, ни най-малко не смущава нито фабрикантите на филмова отрова, нито новоизлюпените кинотитовчета, които като свраки са разтворили човките си и само чакат какво ще пъхнат в тях гарваните от „Метро-Голдуин-Майер“ и „Парамаунт“, за да започнат да гратчат, че американското филмово изкуство нямало равно на себе си.

Предприемчивите анки не само окупират Франция като тихоокеански остров, крадете на „кока-кола“ не само пренесоха на параходи в американските щати старите рицарски замъци на Фландрия, за да си устройват в тях маймунски забави, но чисто и просто холивудските бизнесмени захриха френската филмова индустрия, за да осигурят пълен монопол за стандартното си производство. От признателност за припечеленото бизнесмените все пак благоволяват от време на време да използват заглавията от романите на френските класици, за да филмират под тяхно прикритие кабаретни ревюта, с които обучават нагледно на американски начин на живот разпродадените от безбройните им правителства французи. Между другото анките намериха добър пласмент за стоката си и в своята балканска колония, на която американското филмово предприятие „Брайн“ посвети цветния филм „Титова Югославия“. Тук цветните тонове са предназначени да прикрият черните като туш

краски, които мистър Алко — директор на калифорнийските затвори, имаме удоволствието да види в занданите и концлагерите на Александър Ранкович.

Гръцкият вестник „Вима“ на 1 декември миналата година съобщи, че „постепенно югославските ръководители започнаха да откриват, че в западния свят съществува нещо приятно. Те откриха „социалистически стремежи“ в САЩ и Великобритания, които никой не е подозирал дотогава“. Мистър Едмънд Стивънс в една от десетте си статии за интимния живот на хофмаршала пише, че „лично Тито намира нещо много приятно и ужасно много се забавлява с ковбойски филми“. Някога остроумните французи казваха за своите крале: „Льо роа с'амюз“ — кралят се забавлява. Тито, за когото същият Стивънс пише, че искал „да се издигне до ранга на Стефан Душан, на Кара Георги и другите крале от югославската история“ — също се забавлява, защото мистър Джордж Алън управлява понастоящем Югославия и на Тито не му остава нищо друго освен да заяпа ковбойски филми, да си устройва оргии на остров Бриони, да разпродава богатствата на Югославия за долари по текущата си сметка и да се наслаждава от мъченията на заробените югославски народи.

Но за титовци не е достатъчно самите те „да откриват нещо приятно в западния свят“, те се сплитват насилно да наложат това „приятно нещо“ и на своите поданици и преди всичко на младежта, която искат да отровят и духовно да осакатят за да не вижда какво става в тюрмата Югославия. Титовският суингски лист „Омладина“ в броя си от 12 януари т. г. помества статията „Джаз, филми и бележки“, в която се казва, че филмът „Бал по водата“ е гледан от някои ученици и ученички по десет пъти. Същото се отнася и за филма „Леди Хамилтон“, и за филма „Мадам Бовари“. Ученичките пък от VI, VII и VIII класове четат по задължение романа „Отнесени от вихъра“.

Духовната храна, с която титовци гошават младежта, разбира се, не закъснява да даде своите плодове. Същият лист съобщава, че „повече от половината от учениците имат слаб успех“ и че „всъщност дългият разказ за този слаб успех прилича на голям мост, който се поддържа от стълбове, като: лоши филми, лоши стрипове, джазови оркестри, романи, модно облекло, нови танци — самба, румба и др.“ „Големият мост“ всъщност представлява мостът към Америка, мостът на предателството, който се поддържа от такива „стълбове“ като оберзлюдените Броз Тито, Александър Ранкович, Милован Джилас и останалите шайкаджии от титовата тайфа.

Седмицата на германския демократичен филм

В изпълнение на културната сподобка между Германската демократична република и Народна република България Комитетът за кинематография и Комитетът за приятелство и културни връзки с чужбина през м. февруари т. г. проведоха Седмица на филма на Германската демократична република.

По случай Седмицата у нас пристигна германска филмова делегация в състав: Гюнтер Алтхаус, директор на Студията за хроникални и документални филми и първи подпредседател на Профсъюза на работниците при „ДЕФА“, Шарлоте Шлотер, ръководител на чуждестранния отдел при „ДЕФА“, и Шарлоте Кютер, кинорежисьор и депутат в Парламента. Тържественото откриване на Седмицата стана на 25 февруари, 20 часа, в салона на кинотеатър „Република“. На тържеството присъстваха германските гости, членове на правителството, представители на братския Съветски съюз и страните с народна демокрация.

Писателят Арманд Барух, председател на Секцията за кинематография при Съюза на българските писатели, изнесе кратък доклад за киноизкуството на Германската демократична република. След него говори Шарлоте Шлотер, която поднесе приветствията на германските киноработници към българските им приятели. Тържеството завърши с прожектирането на новия германски историкодокументален филм „Вилхелм Пик“.

На уредената в Централния дом на журналистите пресконференция с представители на столицната преса водачът на германската филмова делегация Гюнтер Алтхаус изнесе доклад за развитието на новото германско демократично киноизкуство, в който между другото каза: „... Основата и предпоставките за развитието на новото германско киноизкуство не бяха създадени от нас — германците. Това ни дължим преди всичко на представителите на великия Съветски съюз, които гласуваха доверие на нас — германските фил-

мови дейци, и с насърчителни думи ни поставиха отново камерата в ръце. Особено важно и решаващо е обстоятелството, че от самото начало кинопроизводството в Източна Германия бе освободено от властта на монополистичния капитал и по такъв начин то можа да израсне като киноизкуство, произхождащо от народа и принадлежащо на народа.“

Присъстващите на пресконференцията журналисти зададоха много въпроси и направиха критични изказвания за новите германски филми. Както Гюнтер Алтхаус, така и другите членове на делегацията дадоха изчерпателни отговори на въпросите и направиха интересни изказвания относно ръста на производството на филми, за разпространението на тези филми в Западна Германия, заради което разпространителите биват преследвани, глобявани и затваряни.

След завръщането на гостите от гр. Сталин и Пловдив, където са били посрещнати най-сърдечно, в Клуба на филмовите дейци се състоя творческа среща на гостите с нашите киноработници.

По-интересни от въпросите бяха: как се вербуват режисьорските кадри и каква е тяхната теоретична подготовка, през какви етапи преминава производството на филмите, в какъв срок се изготвя работната книга, какви са задачите на режисьора, писателя-сценарист и на другите членове на творческия колектив, както и редица въпроси около подготвителния период на далена продукция. От своя страна германските гости отбелязаха неправилната програмация на някои германски филми у нас.

Германските гости изказаха отличните си впечатления от радушия прием, който им е бил оказан, благодариха за изказванията на техните колеги и приятели — българските киноработници, за филмите на Германската демократична република и обещаха да предадат техните поздравии и техните изказвания на кинодейците от „ДЕФА“.

Между другото „големият мост“ се поддържа и от такива „стълбчета“, като жълтия вестник „НИН“, който с пана на устата се разсипва от хвалби за филма „Мадам Бовари“ на Винченцо Минели, за „филмираня нов роман на Бромфийлд“ и за „югославската музикална комедия „Всички на море“ от Сава Попович, която е написана без особени претенции и ще представлява лек, забавен музикален филм за публиката“.

Разбира се, по липса на друго титовата „надкласова публика“ заяпа тези филми и „гледайки такива филми — според „Омладина“, — ученичките започват да вярват в необходимостта от „преориентиране“, те търсят по-леката страна на живота, а това с други думи означава да се промъкнат през училището с по-малко усилия и труд. Често те си казват: „Виж какво е станала тя без училище и университет“ — това се отнася за артистката на филма или за героинята на романа. Или: „Аз мога да стана секретарка“.

На пръв поглед изглежда, че целта на титовци е постигната — по собствените признания на титовите драскачи младежта доста успешно се трови с кабаретните филми и булевардните романи на американската филмова и книжна индустрия и започва да се храни с голата надежда, че

един ден слабата ученичка може да стане „секретарка“ на титовите лакеи или на американските им господари и да намери своя „добър шанс“ в титовата тюрма. Но това е така само на пръв поглед. На въпроса на „Омладина“: „Може ли един ученик да гледа филмите „Бал по водата“ и „Мадам Бовари“, да чете романа „Отнесени от вихъра“, да слуша джазова музика, да танцува и в същото време да бъде добър ученик?“ — директорът на една от белградските гимназии предпазливо отговорил:

„Знаете необходима е умереност, и то голяма. В противен случай...“

Понякога е защо предвидливият директор не се е изказал докрай — Александър Ранкович не прощава никому излизаната откровеност. Но съвсем понятно е също така какво е искал да каже неизвестният директор:

„В противен случай цялата тази смет от „Мадам Бовари“, „Бал по водата“, „Леди Хамилтон“ и „Отнесени от вихъра“ ще отиде на бунището, където й е мястото, заедно с нейните автори и техните лакеи!“

И този случай няма да закънее — историята учи, че отделни хора могат да бъдат заблудавани, но никой досега не е успял да заблуди цели народи.

НИКМАН

„Поколение на победители“

(Продължение от стр. 11)

която заема Саша, и онази, на която застава Жения. Докато Саша се сражава на барикадите, Жения идва да агитира работниците да напуснат барикадите — сцена, в която е даден опортюнистът, който стига до предателство. Противопоставен на този отрицателен образ тук ние виждаме Годеридзе, истински революционер, ученик на Сталин (тогава Джугашвили).

Успоредно със съдбата на Михайлов и Климов са дадени още редица релефно изваяни образи на революционери, като София, Варвара и др. Типичен образ на несъзнателен работник е Андрей, който вярва в справедливостта на царя-баштошка и се противопоставя на агитацията на болшевиките. Трагичната му смърт през „Кървавата неделя“ от куршумите на царя отваря обаче очите на жена му Варвара и на другите. Работническата маса разбира, че сиасението от мизерията е само и единствено във въоръжената борба. В образа на Варвара, която вместо да плаче над трупа на своя другар, вдига смело глава, ние намираме във филма потвърждение на казаното в Краткия курс по историята на ВКП (б): „Още вечерта на 9 януари в работническите райони започнаха да се издигат барикади. Работниците казваха: „Царят ни наби, но и ние ще му платим!“ И ние виждаме малко по-късно и Варвара на барикадите. Тук съдбата кръстосва повторно нейния път с пътя на Михайлов: най-напред на събранията на кръжока, където я бият, без да знае защо, и тя ожесточена хвърля камък в лицето на Михайлов, и сега, вече друга Варвара, израснала и тръгнала по пътя, посочен и някога от същия Михайлов. Борбата именно сближава честния борец Варвара с онзи, когото довчера тя не е разбирала.

Особено внушителни са масовите сцени във филма (демонстрацията с иконите на 9 януари и уличните боеве през декември). Незабравима остава за зрителя и сцената на заседанието на I-я московски съвет на работническите депутати. Тук са показани прекрасно двете тактики: на Троцки, Парвус и др., които позиции защитава Жения, потънал в благото на опортюнизма, и революционната позиция на Ленин и Сталин, която храбро защитава Саша, позицията на въоръженото въстание. В образа на Михайлов, на болшевика, ние виждаме потвърждение на думите на Сталин, казани на митинга в Тифлис при обявяването на царския манифест: „Какво ни е нужно, за да победим наистина? Нужни са ни три неща: първо — въоръжение, второ — въоръжение и трето — пак въоръжение.“

След разгрома на революцията, след отстъплението ние виждаме революционните герои в чужбина. Те са болди, те ще работят пак неуморно за решителния двубой през 1917 г., за да победят.

Такива прекрасни филми като „Поколение на победители“ изпълват зрителя не само с радостно възлущащо чувство, но му дават и дълбоки познания. Учейки историята на ВКП (б), в такива филми ние виждаме съвсем нагледно показан героичния и правилен път на Болшевишката партия, героизма на нейните самоотвержени дейци, които сринаха през Великия октомври прогнилия царизъм и днес изграждат комунизма в необятната страна на Съветите.

Първокласните сили на съветското киноизкуство, които участват в този филм, както и режисьорите Вера Строева и Сергей Роп, са създали наистина прекрасно художествено произведение. Талантливата игра на артистите кара зрителите да забравят за седалта в кинозалона, зрителите се вживяват в събитията, те напускат залата с възторг пред героизма и себоторициането на първите пионери на болшевиизма и с твърдо решение да работят за осъществяването на социализма и в нашата страна.

Наред с „Виброгостката страна“, „Великото сияние“, „Човекът с пушка“, „Ленин през октомври“ и др. филмът „Поколение на победители“ ще спечели сърцата на всички зрители с героизма на победителите в борбата за новата ера в нашата история, за ерата на Ленин и Сталин, за ерата на комунизма.

ИЗ ОПИТА НА КИНОТЕАТРИТЕ-ПЪРВЕНЦИ

През проведения от 1 юли до 1 октомври м. г. Втори национален преглед за най-добро кино в страната държавното кино „Максим Горки“ в Русе за втори път стана носител на почетното звание *национален първенец* между кината в окръжните градове, като изпълни плана си за зрители със 135% и за брутооборота със 133,44%.

По инструкцията на централната комсия по провеждането на прегледа работниците от кино „Максим Горки“ изработиха свой подробен оперативен план за работата си през тримесечието. В изпълнение на плана целият колектив взе лични обещания. Контрольорът Д. Гочев например се задължи да организира през време на прегледа 50 колективни посещения с контролна цифра 2000 зрители, а също така и да не допусне при експедицията на филма нито едно закъснение. Операторите Ст. Енев и К. Малаков обещаха да не допуснат нито една повреда на филмово копие, нито една некачествена проекция, както и да поддържат във всяко време киномашините и кинокабината в изградена изправност и чистота. Билетопродавачките Анастасия Енчева и Лилия Рачева обяха съвременно на всички билетопродавачи при кинотеатрите в страната за реализиране на максимум икономии при употребата на скици и канцеларски материали, за нелопускане на нито едно дублиране на номерата на билетите, за организиране на 80 колективни посещения с контролна цифра 5000 зрители и пр. Лично обещание даде и директорът на киното др. Димо Енев, който се задължи да организира работата по плана така, че той да бъде изпълнен със 115% по финансовата част и със 117% за посетителите. Общо за тримесечието на прегледа колективът взе обещания за организиране на 14 000 зрители за колективни посещения, а го изпълни с 23 423 зрители, или със 167%.

В своята практическа работа по организирането на колективни кинопосещения работниците от кино „Максим Горки“ съумяха да използват резултатно и оказваната им от партийните и масови организации помощ, като пропаганда и предварително разясняване значението на всички предстоящи за проектиране филми чрез инструктажите по культурно-масова линия. За тази цел просветниците на партийните и масови организации своевременно бяха снабдявани с пропаганден материал: хвърчачи листчета, либрета, материали от пресата и др. Най-добри резултати обаче работниците от кино „Максим Горки“ получиха при системното слизване по места (в предприятия, учреждения, учебни заведения, военни подразделения, ОФ организации и др.) с билети, прилагайки съветската система. Сливането по места се извършваше от самия директор и целия колектив.

Колективът положи и много усилия за установяване и поддържане на връзка със селата и околната. Редовно бяха разпращани писма, покани, пропаганден материал и др. до трудово-кооперативните земеделски стопанства и местните народни съвети, в резултат на което бяха организирани 32 колективни посещения от ТКЗС, 3 от ДЗС и 3 от МТС.

През време на прегледа по инициатива на директора на киното бяха въведени и специални картони за отчитане на колективните посещения по предприятия, учреждения, организации и др. Наред със своето първоначално предназначение тези картони са спомогнали и за създаването на по-сериозно и задълбочено отношение у отговорниците за колективни кинопосещения по места към ролята и задачите на прогресивното киноизкуство за социалистическото възпитание на трудещите се.

За разширяването на образната агитация колективът поместваше редовно в местната преса рекламни материали (текст и клишета), разпространяваше хвърчачи листчета и либрета, поставяше на централни места в града големи художествено оформени плакати и пр. За пропагандирането на филмите се използваше и градската радиоуредба. Образната агитация обаче би могла да бъде още по-добра и по-действена, ако беше поставена на по-високо качествено ниво. Това особено се отнасяло до хвърчачите листчета, в които често се срещаха елементи на сензационност при отразяване на рекламния материал, стили и правописни грешки и пр.

През време на прегледа колективът уреди за деца и юноши 20 специални

Нашият Дневник



Кът от фойето на кино „Максим Горки“ в Русе — национален първенец за 1951 г.

проекции на съветски художествени и документални филми. През целия период късометражните документални и хроникални филми редовно се пропандираха и проектираха.

Украсата на кинозалона, фойето и фасадата на киното през периода на прегледа беше конкретно-агитираща и политически целестремена. Киноработниците уредиха специален кът с диаграми и други материали, отразяващи хода на съревнованието при изпълнение на плановете. Редовно се поставяха фотосите на предстоящите за проекция филми. По стените на фойето бяха подредени портретите на майсторите на съветското киноизкуство, познати и любими на зрителите от прекрасните съветски филми.

За повишаване качеството на проекциите и социалистическото съхраняване на киномашините колективът също работи добре. Операторите-проекционисти Енев и Малаков проявиха истинско социалистическо отношение към поверените им киноапарати. Те ги почистваха след всяка смяна на филмовата ролка, смазваха ежедневно триещите се части и извършваха редовна проверка на емисиите на лампите. За поддържане качеството на тона високоговорителите редовно бяха продухвани. Филмовите копия се съхраняваха в специален камфоран шкаф. В резултат на тази дейност през тримесечието на прегледа не беше допуснато нито едно спиране на проекциите поради техническа неизправност.

Трудовият опит на колектива на киното-първенец „Максим Горки“ задължава всеки работник от кинотеатрите в страната добре да го познава и прилага в своята ежедневна практика. Неговите постижения — заслужено оценени и отличени, трябва да бъдат непрекъснат стимул към ежедневна, неуморна, упорита борба за още по-високи успехи в областта на социалистическото кинообслужване на трудещите се в нашата страна.

ПЕТ ГОДИНИ „РАЗПРОСТРАНЕНИЕ“

На 19 януари 1952 г. в Клуба на филмовите дейци Кинематографията чествува петгодишнината от създаването на своя отдел „Разпространение“.

Законът за кинокултурата от 14. X. 1946 г. даде изключително право на тогавашната фондация „Българско дело“ да разпространява всякакъв вид кинокартини в страната. И през м. януари 1947 г. се създаде отдел „Разпространение“, който пое цялостното разпространение на филмите у нас. Основането на отдела означаваше пълна ликвидация на частнокапиталистическия начин за внос и разпространение на филмите, създаването на най-добри условия за правилна държавна организация на този важен участък.

През петте години отделът се организира, закрепваше и стигна до благоприятни резултати. Така неговият филмов фонд, освободен от холивудския боклук, сега брои 388 заглавия на игрални и други кинокартини (от които 277 съветски). Отделът, усвояващ постепенно съветската система на разпространение, подобри организацията си и главно поставя вече на правилна основа своята репертоарна по-

литика, която свързва все повече с партийните и правителствени задачи. Статистиката за съветските филми говори най-убедително за големия интерес на българския зрител към най-съвършеното, съветското киноизкуство. Докато през 1947 г. зрителите на съветски филми бяха 8 300 000 души, през 1952 г. те станали 39 000 000. А общият брой зрители през миналата година беше 45 000 000.

Между другите постижения на отдел „Разпространение“ през изтеклите пет години трябва да се споменат: разширяването на кинорежета и особено в селата; изграждането на дублажна студия, осъществяването на националната конференция на кината (1948 г.) и провеждането на национални прегледи за най-добро кино по съветски образци.

В доклада си на честването-началникът на отдела др. Ив. Иванчев посочи и редица техни слабости и грешки, от които най-важни са: изоставането на репертоарния план от политическите и стопанските задачи, още неправилния подход към работата с документалните и научно-популярни филми, неконкретния и несъобразен с всеки кинотеатър репертоарен план, все още слабата връзка на кината с обществените и масови институти и организации, не се изтъква и популяризира опитът на най-добрите кина и киноработници и др. И затова на отдела предстои сериозна работа главно по посоката на репертоарния план и неговото политическо осъзнаване и активизиране, както и за широко използване на целия филмов фонд и на документалните и научно-популярни филми.

На тържеството присъства главният директор на Кинематографията др. Тр. Доброславски, който приветства отдела за неговата петгодишнина. Редовно беше присъствието на др. Григор Павлович Диленко, представител на Союзспортфилм, който в приветствието си изказа пожелания, които сърдечно развълнуваха събрането. Голяма още дирекция на отдела др. Хр. Мазалжиев и др. На 20 служители от отдела бяха поднесени в дар книги за отлична им работа през изтеклите пет години на отдел „Разпространение“.

ПЪРВИЯТ ПИОНЕРСКИ КИНОЦЕНТЪР В СОФИЯ

На 22 февруари т. г. в салона на кино „Левски“ бе тържествено открит първият пионерски киноцентър в Червенковския район на София с подкрепата на Комитета за кинематография.

В пионерския киноцентър ще се проектира систематично в извънучебни часове, по специална програма, научно-популярни и документални съветски и наши филми пред учениците от 13-те училища на района за тяхното нагледно обучение.

Този интересен почин, възприет от съветския педагогически опит, несъмнено трябва да се разрасне у нас. Комитетът за кинематография безспорно ще оказва активна си подкрепа в тази нова практика на нагледното обучение в нашите основни училища.

ЦЕНА 50 ЛЕВА