

КИНО



7

ГОДИНА СЕДМА * СОФИЯ, 30 ЮЛИ 1952

СЪДЪРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| Тр. М. Доброславски. Изводи от Димитровските награди — за филмопроизводството през 1951 година . . . | 1 |
| Да разширим и подобрим кинообслужването на трудещите се' | 2 |
| Ангел Ангелов. Домът на киното | 3 |
| Арманд Барух. За конфликта в драматургията (Продължение от кн. 6 и край) | 4 |
| А. Соловьев. Език и характер (Продължение от кн. 6 и край) | 5 |
| Георги Стоянов-Бигор. Към преодоляване на занаятчийството в нашия научно-популярен филм (Продължение от кн. 6 и край) | 6 |
| Владимир Голев. „Светлина в Коорди“ | 8 |
| Дим. Н. Праматаров. „В степите“ | 9 |
| Тодор Динов, Димитър Тодоров. Първият български куклен филм | 10 |
| Иван Боров. Един изоставен въпрос | 11 |
| Ст. Шарланджиев. За родно производство на цветни филми | 12 |
| Тематични кинопокази в цялата страна | 12 |
| Борис Милев. Франция, която се бори | 13 |
| ВГИК — Москва в помощ на нашата кинематография | 14 |
| Из опита на съветските кинотеатри: Екранът — с лице към зрителя, от Н. Ткаченко | 15 |
| Военноподпалвачески и шовинистически филми в югославските кина | 16 |
| Нашият дневник: Документален филм за живота и делото на Георги Димитров; Откриването на Дома на киното; Кинофестивалът в Карлови Вари; За младите кинокадри в Чехословакия; Чехословашкият кинематографен музей; „Тридесет години съветска кинематография“ | 17 |
| На първата страница на корицата: кадър из новия съветски художествен филм „Светлина в Коорди“. | |

Главен редактор: **Стефан Станчев**

Редакционна колегия: **Алберт Декало, Николай Стайков,**
д-р Александър Тихов, Рашо Шоселов

Техн. редактор: **Стефан Сърмабожов.** Коректор: **Люб. Иванов**

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

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

Дадено за печат на 23. VI. 1952 година. Формат 70/100/8. Печатни коли: 2
Авторски коли: 8-20. Тираж: 3000. Поръчка № 888/101
Държ. книгопеч. предприятие „Д. Стефанов“, А. Кънчев 1, София, 759—1952

Тр. М. Доброславски
председател на Комитета за кинематография

ИЗВОДИ ОТ ДИМИТРОВСКИТЕ НАГРАДИ — ЗА ФИЛМОПРОИЗВОДСТВОТО ПРЕЗ 1951 ГОДИНА

Филмопроизводството през 1951 г. бе зачетено с две Димитровски награди: наградена беше младата артистка Милка Туйкова за образа Данка в едноименния филм и композиторът Тодор Попов за музиката и песните във филма „Утро над родината“. И на двамата деятели в нашето младо филмопроизводство са дадени *втори* награди. Какви са изводите за ръководството на Комитета за кинематография и за киноработниците?

1. Все още нашето филмопроизводство закъснява да се нареди за първа награда. Време е сред творческите кадри на филмопроизводството да се внедри благородната амбиция да се догонят Димитровска награда — първа степен. Следващите продукции трябва да покажат значително по-високи качества и идейно-художествени постижения.

2. И тази година сценарият беше отминат без награда. Това показва и действителността е тази, че нито един от сценариите не е достигнал безупречността на самостоятелен и пълноценен литературен труд. Съвсем очевидно е, че както ръководството на Комитета за кинематография, респ. Сценарната му комисия, така и Съюзът на писателите са работили недостатъчно с писателя в догонване на високохудожествени и идейно наситени издържани сценарии. Възлов въпрос и през настоящата година е следователно въпросът за сценария.

3. Режисьорите на филмопроизводството през 1951 год. са отминати без внимание от Постановлението на Министерския съвет за Димитровски награди. Особено това е поучително за режисьорите на игрални филми. Ако поредицата от режисьори в „Данка“, без да е оправдание, е обяснение за неподчертаването и в известен смисъл за неблагоприятното на режисьорската работа, случаят с ре-



МИЛКА ТУЙКОВА

удоствена с Димитровска награда за образа на главната героиня във филма „Данка“, е талантлива възпитаничка на Висшето театрално училище. С много любов и усърдие тя успя да създаде един от най-живите положителни образи в нашето младо киноизкуство.

жисьорите на „Утро над родината“ е съвсем различен. Те, режисьорите на „Утро над родината“, не работиха поредно, а заедно. Оценката е, че Маринович и Сърчаджиев работиха дружно, при взаимно разбиране. Тогава? Нека режисьорите си спомнят критиките на тяхната цялостна работа както на производствени съвещания и художествените съвети, така и в дружеска обстановка. Сега те са на терен и в значителна степен от тях зависи да могат догодина да се похвалят с по-добри успехи.

4. Постановлението на Министерския съвет за Димитровски награди отмина с мълчание останалата филмопроизводствена дейност: хроникално-документална, научно-популярна и мултипликационна. Още веднъж се потвърди, че е налице „сериозно изоставане на българската кинематография в областта на хроникално-документалния филм. След постигнатите успехи на Хроникално-документалната студия през 1948—1949



ТОДОР ПОПОВ

удоствен с Димитровска награда за музиката и песните във филма „Утро над родината“, е един от най-даровитите наши млади композитори. Неговата музика се отличава със свежест и богата мелодика. Песните му са широко популярни сред нашия народ.

година и начало на 1950 година, когато бяха пуснати такива документални филми, като „Той не умира“, „Пет години народна власт“, „Васил Коларов“ и други, които получиха всеобщо признание, а някои от тях и Димитровска награда, през 1950—1951 г. качеството на работата 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, да 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 студията не проучват пред-

варително и задълбочено своите обекти, не разработват сериозно и обмислено сценарните планове, разрешават повърхностно и шаблонно своите задачи“.

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

Художественият съвет на студията не се е утвърдил като авторитетен орган по художествено-творческите въпроси и не може да окаже сериозна помощ на творческите работници. На лице е неразбиране на задачите на тази студия и на жанровите особености на научно-популярния филм“ (91-во постановление на Министерския съвет от 31 януари 1952 г. относно състоянието и задачите на българската кинематография).

За работата на студията за мултипликационни филми не би могло въобще да се приказва. Това обаче не оправдава нито Комитета за кинематография, нито творческите и ръководни кадри на студията. Време е работата на тази студия да се наложи на нашия зрители и да заслужи вниманието на правителствената комисия по Димитровски награди.

От тези изводи трябва да си вземат добра бележка както ръководителите на Комитета за кинематография и филмопроизводствените студии, така и киноработниците. Нека пожелаем по-добри успехи!

ДА РАЗШИРИМ И ПОДОБРИМ КИНООБСЛУЖВАНЕТО НА ТРУДЕЩИТЕ СЕ

В забележителния си доклад пред Третия конгрес на Отечествения фронт другарят Вълко Червенков подчерта, че ние вече завършваме изграждането на основите и пристъпваме към градежа на самата величествена сграда на социализма в нашата страна. Под ръководството на Българската комунистическа партия и с неоеценямата братска помощ на великия Съветски съюз нашият народ уверено крачи към все по-шастливо бъдеще — към социализма и комунизма.

Расте нашата стопанска и политическа мощ, расте благосъстоянието на трудещите се, а заедно с това растат и техните културни нужди и изисквания. Развиват се във всички си клонове нашата наука и нашето родно изкуство.

Оценявайки киното като най-важно и най-масово от всички изкуства, Партията и Правителството полагат системни грижи за непрекъснатия растеж на цялата наша кинематография, за все по-пълното и по-добро кинообслужване на населението. Израз на тия грижи на Партията и Правителството е и 91-то постановление на Министерския съвет, което подчертава необходимостта киното „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“.

Пред всички киноработници постановлението постави конкретни задачи по разширяване и подобряване кинообслужването на трудещите се, които задачи трябва срочно и безусловно да бъдат изпълнени.

Третият национален преглед за най-добро кино, който се провежда от 1 юли до 1 октомври, ще трябва да даде нов решителен тласък за разширяване и подобряване кинообслужването на населението, ще трябва да превърне в живо дело указанията, които постановлението дава на нашите киноработници.

През месец юни в цялата страна бяха проведени окръжни конференции за подготовка на прегледа. Основните доклади на конференциите бяха изнесени от представители на Комитета за кинематография, а съдоклади изнесоха началниците на отделите „Просвета и култура“ при окръжните народни съвети и представители на окр. комитети на Профсъюза на работниците по просветата и печата.

Радостен е фактът, че в третия национален преглед за най-добро кино Централният съвет на профсъюзите и ЦК на Профсъюза на работниците по просветата и печата се включват много по-дейно. Това важи особено за Профсъюза на работниците по просветата и печата. Съдокладите на представителите на ОК на профсъюза в Ст. Загора, Бургас и др. показваха, че окръжните ръководства на профсъюза вече следят отблизо работата на профорганизациите и профгрупите при кината, като активно ги подпомагат при провеждането на прегледа.

Все още обаче не са малко случаите, когато окръжните и околийските ръководства не са разбрали значението на прегледа и не са се включили дейно в неговото провеждане. Пред конференцията в Сталин, Русе и др. представителите на ОК на профсъюза изнесоха съвсем общи доклади, които ясно показват, че досега тия окръжни комитети не са проявили достатъчно интерес към работата на профгрупите при кината, не са ги подпомагали. В Карнобат, Айтос, Мичурин, Тополовград и др. околийските ръководства на профсъюза са оставили съвременноането между киноработниците да се води само по административна линия. Въведената за пръв път тая година практика — на конференциите представител на ОК на профсъюза да изнася съдоклад — ще помогне на профсъюзните ръководители по места да видят ясно мястото на профсъюзните звена в организирането и провеждането на прегледа и да поемат като важна своя задача разгарянето на съвременноането между киноработниците.

Окръжните конференции подчертаха необходимостта от по-системни и постоянни грижи на окръж-

ните, околийските и местните народни съвети за подобряване кинообслужването на населението. В някои окръзи (Русе, Ст. Загора и др.) отделите „Просвета и култура“ при народните съвети вече гледат на работата на кината като на свое дело — участвуват в нейното планиране и насочване, следят за изпълнението на плановете, дейно подпомагат колективите при кината. Но не са малко случаите, когато отделите „Просвета и култура“ при окръжните и околийските народни съвети недооценяват работата на кината, не ги включват в своя план за културно-масова работа, не се интересуват от техните постижения и слабости (Бургас, Сталин, София, Коларовград и др.). Подценявайки ролята на киното, околийските народни съвети в Преслав и Омуртаг са отнели отпуснатия бензин за подвижните кина и го използвали за други нужди, не осигурили превоз и оставили кината да бездействува. А председателят на селсъвета в с. Левски Търговишко, изразил отношението си към киното с думите: „Ние няма кино да гледаме, ами цекло ще събираме.“ В селата Антоново — Омуртагско, Пет могили — Новопазарско, Смядово — Коларовградско, и др. кинозалоните са превърнати в складове за храна, памук, джибри и пр., а пейките на лятното кино в с. Гагово — Поповско, се използват за връзване на биволици.

Очевидно е, че за разширяването и подобряването на кинообслужването подобно отношение на народните съвети към киното не може да допринесе, че такова отношение е съвсем неправилно и недопустимо.

Правилното отношение на народните съвети (отделите „Просвета и култура“) и на районните профсъюзни ръководства към въпроса за кинообслужването на населението ще доведе до активизирането на техните представители в окръжните и околийските комисии по прегледа за най-добро кино, до заздравяването и активизирането на тези комисии. На тазгодишните окръжни конференции бе отчетено, че много комисии в миналогодичния преглед са съществували само формално и са се задоволили да бъдат безстрастни регистратори, вместо да бъдат организатори и вдъхновители на прегледа. Окръжната комисия в Коларовград се е събрала за втория национален преглед само три пъти — веднъж, за да изработи плана, и накрай, за да отчете резултатите. Околийските комисии в Нови пазар Ихтиман, Омуртаг и др. напълно са се разпаднали, не са проявили никаква дейност. През настоящата година Централната комисия въведе практиката отделни членове на комисията да отговарят за определен окръг. По същия начин членовете на окръжните комисии ще трябва да поемат индивидуално грижата за отделни околии, а членовете на околийските комисии да си разпределят кината в околията, за да упражняват върху тях непосредствен контрол и им оказват помощ.

Окръжните конференции позволиха да се видят редица слабости в работата на кинематографията, някои от които вече бяха изтъкнати в досегашните два прегледа.

Все още не са преодолени напълно сериозните слабости в програмната политика на ДП „Разпространение на филми“, за които говори и 91-то постановление на Министерския съвет. Месечните репертоарни плановете на кината нерядко се съставят формално, не се свързват достатъчно с конкретните правителствени мероприятия. Програматорите на ДП „Разпространение на филми“ не познават основно филмовия фонд, не могат да използват докрай неговите възможности. Още по-малко се познава филмовият фонд от директорите на кината, които от години вече очакват да им се изпрати каталог на заглавията, с които нашата кинематография разполага. Каталогът от 1948 година е остарял и непълнен, от много посочени в него филми вече няма сносни копия и прожектирането на тия филми е невъзможно. Обща слабост на много директори на кина е, че правят искания да им се програмира филми, които не съществуват в никакъв каталог, а други изобщо не правят предложения за програмиране, като оставят тая грижа на съответната кинобаза. В ДП „Разпространение на филми“

не винаги се държи сметка в кое кино кой филм е прожектиран, което води до чести повторения. В с. Черница, Бургаско, филмът „Смели хора“ е прожектиран през м. април, а през май е изпратен повторно на прожекция. В с. Славянци, Карнобатско, „Островът на съкровищата“ бил изпратен 4 пъти, а в Елхово един преглед бил изпратен 3—4 пъти. Подобни повторения има на много места.

Не са редки случаите, когато установената вече месечна програма се нарушава в последния момент и кината получават не тоя филм, който са очаквали и разгласили. От кинобазите се твърди, че обикновено това се дължи на недисциплинираността на ръководителите на някои кина, които забавят препращането на прожектираните от тях филми и нарушават верижното движение на филмовите копия. С проявите на подобна недисциплинираност трябва да се води безпощадна борба.

Пред ДП „Разпространение на филми“ стои задачата да скъса решително с формалното съставяне на репертоарните плановете и безусловно да ги свързва с конкретните правителствени мероприятия. Непосредствена задача в това отношение сега е свързването на прегледа с кампанията за прибиране на реколтата и изпълняване на държавните зърнодоставки. В периода на тая кампания основните зърнопроизводителни райони трябва да получат подходящи филми, а кината в цялата страна трябва да бъдат осигурени с подходящи лозунги, които да се прожектират преди започването на филма.

Недостатъчни и малко резултатни са досегашните мерки за преодоляване подценяването на документалните, научно-популярните и инструктивните, селскостопански филми от страна на директорите на кината. Към тия филми отдел „Пропаганда“ трябва специално да заостри вниманието си — да осигури за тях повече пропаганден материал, либрето, тезиси за доклади и беседи, рецензии и др.

Окръжните конференции показаха, че все още не са ликвидирани слабостите и на отдел „Пропаганда“, изтъкнати още в миналогодичния преглед. Представителите на кината настоятелно искат да им се изпращат повече материали, които те могат да използват за пропагандирането на филмите и за организиране на беседи и обсъждания. Много оплаквания се правят за ненавременен получаване на рекламния материал.

Третият национален преглед ще бъде свързан с провеждането на редица тематични кинопокази на съветските филми. От ДП „Разпространение на филми“ и специално от отдел „Пропаганда“ трябва да се положат всички усилия кината да бъдат подпомогнати в провеждането на тия кинопокази, като им се осигурят подходящи пропагандни материали и им се помогне в подбора на филмите.

Основна задача, която в третия национален преглед трябва да получи разрешение, е широкото свързване дейността на кината с партийните, отечественофронтовските, професионалните и други масови организации. Изграждането на кино-организаторски активи към всяко кино трябва да се поеме преди всичко от директорите на кината, които трябва да се опрат на помощта на партийните, отечественофронтовските и масовите организации. Някои кина (при завода в Димитрово, „Георги Димитров“ — София, кината в Русе, Габрово, Сливен и др.) имат вече натрупан опит, който чрез бюлетина на Централната комисия трябва да бъде предаден на всички киноработници.

Много директори на кина робуват на заблудението за изчерпаемостта на филмовия фонд. Вместо да полагат усилия за все по-пълно използване скритите резерви от зрители в своя район, такива директори виждат възможност за изпълняване на финансово-производствените си плановете само в прожектирането на премиерни филми. А практиката недвусмислено показва, че нашият филмов фонд има неизчерпаеми възможности, стига да го познаваме и да знаем как да използваме тия възможности. Прекрасните съветски филми са творби на едно велико изкуство, което за дълги години не губи действителна си

Домът на киното

В изпълнение на Постановлението на Министерския съвет относно състоянието и задачите на българската кинематография, взето на заседанието му от 31. I. 1952 г., на 12 юни т. г. в салона на Клуба на културните дейци в София бяха положени основите на новата организация на Дома на киното в България. На свиканото за целта събрание, на което присъстваха почти всички ръководни, творчески и научни работници при кинематографията, бе основан статутът на този дом и бяха избрани управителният му и контролен съвети. Учредяването на новата организация към Комитета за кинематография бе продиктувано от необходимостта да се създаде у нас един център, в който да се съсредоточи целият идейно-творчески и културно-просветен живот на дейците от нашата млада кинематография. Именно нуждата от активно водене на такъв живот, който досега в кинематографията бе крайно слаб, предизвика създаването на новия дом, който по подобие на съществуващите в Москва и Ленинград домове на киното ще играе извънредно голяма роля в живота на нашата кинематография.

Благодарение на братската помощ на великия Съветски съюз и на усвояване богатия опит на съветската кинематография нашата кинематография успя през последните години не само да преодолее стадия на изостаналото занаятчийско производство и да се превърне в съвременно предприятие от социалистически тип, но и да завоюва сериозни успехи в областта на игралния, документалния и научно-популярния филм. Без да се спираме подробно на постигнатите успехи, които са известни на всички наши киноработници, ще отбележим, че високата оценка за кинематографията, която нашият любим председател на Министерския съвет другарят Вълко Червенков даде в речта си, произнесена на 28 май т. г. пред Третия конгрес на Отечествения фронт, като каза, че „нашата млада и жизнерадостна кинематография стремително върви напред“, изпълва с чувство на законна гордост сърцата на всички киноработници, посветили усилията си и живота си на нейното създаване и преуспяване. Тая висока оценка обаче не само радва, тя и задължава извънредно много. Тя задължава преди всичко нашите кинотворци час по-скоро да ликвидират с допуснатите в досегашната им работа слабости в

сила. Характерен е например случаят с филма „Чакай ме“, който през 1951 г. бе поставен повторно на екран и за по-малко от седем месеца бе гледан от 360 000 зрители — повече, отколкото при първото му пускане като премиерен филм. На столичните екрани редица филми имат при подновяването толкова посетители, колкото са имали и на премиерните прожекции.

Третият национален преглед ще внедри широко и новия начин за обсъждане на филмите — обсъждане по предприятия, заводи и учреждения. Директорът на кино „Москва“ — Русе, др. Ангел Даскалов докладва пред окръжната конференция, че той е получил много по-добри резултати при обсъжданията на филмите по предприятия, отколкото при обсъжданията в самото кино. Обсъждането на филма по предприятия, заводи, ТКЗС и МТС дава възможност да се пренесат някои общи въпроси към конкретните условия, да се направят някои актуални изводи.

Стремежът да се направи киното достояние на най-широк кръг трудещи се, особено на трудещите се в селата, повсеместно е довел ръководителите на много селски и на някои подвижни кина към въвеждането на абонаментна система за членовете на ТКЗС. Необходимостта от сериозно проучване на въпроса за абонаментната система изпълна още през втория преглед за най-добро кино, но тоя въпрос и досега остава недостатъчно проучен и разяснен. Има указания, че

(Продължава на стр. 14)

областта на сценария, режисьорската работа и професионалната им подготовка, подробно отбелязани в 91-то постановление на Министерския съвет, и в най кратък срок да усъвършенствуватъяс и страните с народна демокрация. В своето професионално майсторство. Това от своце се устроят научно-творчески кабинет, библиотека и художествено ниво на произвежданите у нас филми.

Партията и Правителството искат от нашата кинематография да насочи вниманието си върху производството на филми, и то на такива филми, които да отразяват нашето социалистическо строителство, които да екранизират образите на новите хора — герои на труда от града и селото, и техните високи идейни и морални качества, филми, посветени на героичната борба на нашия народ против турското и фашисткото иго, филми за могъщите характери на великите хора, които са волили и волят нашия народ по пътя на прогреса и социализма, с една реч филми, за които нашият велик учител и вожд др. Сталин казва, че трябва „да възпитават трудещите се в духа на социализъм, да мобилизират масите на борба за социализъм и да издигат тяхната култура и политическа боеспособност“. С оглед именно на тая цел, за да се облекчи изпълнението на така поставената пред кинематографията задача, поменатото по-горе министерско постановление задължи Комитета за кинематография да създаде Дом на киното, който чрез своята идейно-творческа и културно-просветна работа сред нашите киноработници да съдействува за марксистко-ленинската им подготовка и за повишаване на професионалното им майсторство. Без това в последна сметка е невъзможно повдигането на идейно-художественото ниво на българския филм и оттам — резултатното осъществяване на определената от Министерския съвет производствена програма на нашия игрален филм.

В изпълнение на така сложените цели и задачи на новия Дом на киното централно място в неговата дейност трябва да заеме курст по марксизъм-ленинизъм, през който задължително и без изключение трябва да преминават всички ръководни, творчески и научни кадри на кинематографията. Това ще помогне тия кадри не само да повишат своята марксистко-ленинска подготовка, с помощта на която свободно и без мъка ще се ориентират в сложната международна и вътрешна обстановка, но и ще ги подпомогне да си изяснят идейните позиции по основните въпроси на своята ежедневна кинопрактика, като се отърсят от буржоазно-формалистичните, натуралистични и др. „теории“, на които мнозина от тях още плащат данък.

Второ по важност място в работата на Дома ще заеме изучаването, разясняването и усвояването на богатия съветски опит по въпросите, свързани с филмопроизводството въобще, с изучаването на марксистко-ленинската естетика, прогресивната теория на съветското киноизкуство, принципите на большевишката партийност в изкуството и внедряването на тия принципи в нашата ежедневна кинопроизводствена практика. Резултатът от това ще бъде от огромно и решително значение за бъдещата работа на нашите кинотворци.

Трето по важност място ще заема творческите дискусии по обсъждането на нашите, съветските и други филми, което ще съдействува за повишаване идейно-художествения урвен на нашите творчески работници и по-нататъшното повишаване на идейното и художествено ниво на българския филм.

На четвърто място стоят курсовете за квалификация на нашите кадри, които имат за цел както повишаването на професионалното майсторство, така и пълното овладяване на технологията в производството на филми.

Най-накрая Домът ще служи като средище, където кинодейците ще разискват въпросите, свързани с дейността и развитието на кинематогра-

фията, както и като място, където ще стават срещи с творците от сродните на киното изкуства. Знайно е, че киноизкуството е тясно свързано с литературата, театъра, живописата и музиката и че то при своето развитие и усъвършенстване използва изцяло многовековния опит на тия изкуства. В това отношение тия срещи с творците от сродните изкуства ще допринесат извънредно много за развитието на нашата кинематография.

Освен тези основни задачи в Дома на киното ще се провеждат и редица други начинания,

посветени на знаменити дати, чувствуващи се забележителни личности, вечери, посветени на културата и изкуството

и страните с народна демокрация. В своята дейност Домът на киното е доброволна организация с идеална цел, в която членуват творческите, ръководните, организаторските и научни работници, работещи в цялата система на кинематографията. Ръководните органи на тази организация са общото събрание на нейните членове и избраният от него управителен съвет, дейността на който се контролира от ревизионна комисия.

Основната работа на Дома ще се провежда чрез учредените към него секции, броят на които се определя според нуждите. Към новосъздадения Дом се проектира първоначално да се създадат следните секции:

- 1) секция по теория, критика, режисура и драматургия;
- 2) секция на операторите;
- 3) секция на артистите;
- 4) секция на монтажистите;
- 5) секция на художниците;
- 6) секция на композиторите и звукооператорите;
- 7) секция на научно-популярния филм;
- 8) секция на документалния филм;
- 9) секция „Наука и техника“;
- 10) секция на организаторите в производството и
- 11) секция на художник-фотографите.

Дейността на всяка секция се обуславя от естеството на нейното предназначение. Така напр. основното внимание на секцията по теория, критика, режисура и драматургия ще бъде отделено за проблемите на киноизкуството, сценария, режисурата и обсъждането на филмите. На особените вечери, посветени на отделни кинотворци, ще се обсъжда майсторството, стилът и методът на работата им и т. н. Теоретици, критици и режисьори ще изнасят подробни доклади, по които ще стават разисквания. В секцията на операторите пък ще се разглеждат въпросите, свързани с операторското майсторство, научната и творческа работа на отделните оператори, стила в работата и т. н. Членовете на Дома се разпределят по отделните секции, където членуват и работят по специалността си. Средствата по издръжката на Дома се набират от членски внос, субсидии от държавата и мероприятията срещу заплащане.

Така както са очертани, целите и задачите на новоучредения Дом на киното у нас сочат, че той има да играе огромна възпитаваща и мобилизираща роля в нашата кинематография. Чрез активното и постоянно съдействие, което ще дава на нашите основни творци на кинофилма, той ще допринесе извънредно много за усъвършенстването и идейно-художественото развитие на нашата кинематография. Гаранция за това е помощта, която той ще получава от Партията, Правителството и Комитета за кинематография. Гаранция за това е и съставът на неговия управителен съвет. В него влизат изтъкнати и заслужили деятели на нашето киноизкуство, мнозина от които са получили прекрасна подготовка и възпитание от бележити майстори на великата съветска кинематография, която е наш велик учител и която сочи перспективния път на развитието на нашата млада и жизнерадостна кинематография.

Дълг на всички български кинотворци е активно да съдействуват на Дома на киното, за да може нашата кинематография да изпълни всички задачи, сложени от Партията и Правителството, и да превъплъти в живо дело решенията на историческото 91-о постановление на Министерския съвет.

Да пожелаем успех и плодотворна работа на новоучредения Дом на киното, да му пожелаем час по-скоро да учреди своите секции и незабавно да започне своята работа!

ЗА КОНФЛИКТА В ДРАМАТУРГИЯТА

(Продължение от кн. 6 и край)

Без да се отрича съществуването на такива конфликти, трябва да се отбележи: първо, че те не са така леко разрешими и, второ, все още в нашите условия подобни конфликти почти винаги са свързани с класово-антагонистическите противоречия, приели нови своеобразни и разнообразни форми.

Поради неправилно разбиране на неантагонистичните конфликти у нас се написаха доста произведения и трябва да се каже, че винаги тия произведения са несполучливи именно поради стремежа да се потушат съществуващите в действителността конфликти, да се потушат въобще конфликтите, да се заменят те с представите на авторите за тия конфликти. Такъв отчасти е случаят с повестта на П. Вежинов „В полето“, където вторият и най-разработен, с най-богати данни конфликт между бащата (мандраджията) и сина (офицера) е изоставен от автора.

Вярно е, че в социалистическото общество част от конфликтите се разрешават чрез постепенното надделяване на положителните сили. Старите, онаследени от капиталистическото общество качества се преодоляват с постепенно натрупване на нови качества и те се внедряват чрез възпитанието и превъзпитаването. Така се спасява изоставеният. Вярно е, че в социалистическото общество изоставените, носителите на отрицателните качества, носителите на изостаналостта, на пречките в развитието, когато не са врагове на това развитие, биват спасявани, за разлика от капиталистическото общество, при което една от борещите се сили, носителки на конфликта, трябва да загине.

Значи ли, че конфликтите в драмата през епохата на социализма трябва да се градят само и грубо на производствени, на пряко политически теми и сюжети? Значи ли, че героите следва непременно да изявяват винаги пряко своите схващания и да бъдат показвани *изключително* в трудовия процес или в непрестанни разговори за Партията и за производството? „Тенденцията — пише Енгелс — трябва сама по себе си да произтича от положението и действието, без да се сочи специално... писателят не е задължен да поднася на читателя в готов вид бъдещото историческо разрешение на изобразяваните от него обществени конфликти.“ При социализма положителният герой има пълнокръвна и разностранна индивидуалност. Изобщо личността в социалистическото общество става все по-разностранна, развита и индивидуална и се нуждае от вярно пресъздаване и образна индивидуализация. „Всяко лице е тип, но заедно с това и напълно определена личност“ — пише Енгелс.

А вестник „Правда“ констатира определено: „Социалистическият реализъм изисква многостранно и пълно художествено изобразяване на живота в цялата негова сложност и преди всичко изобразяване на богатството на духовния облик на човека. Едностранността при изобразяването на човека, пренебрегването на неговия бит, на неговата култура разкриват недостатъчно познание на живота.“

Трябва да се прибави, че едностранното показване на положителните образи ги окарикатурира. То окарикатурира новия човек, обеднява го, изопачава го и понякога го прави смешен, макар образът да е замислен като положителен. Едностранното, схематично изобразяване на героя го прави неспособен да бъде страна в значителен конфликт и неспособен сам да предизвика конфликти.

Конкретността на драматичния конфликт във всеки отделен случай зависи от точно определен характер. Ярките и богати характерни създават ярки конфликти. Затова бледният образ на Великов от пиесата на Орлин Василев „Любов“ не може да създаде или не може да понесе почти никакъв конфликт. Или обратното, понеже в пиесата няма значителен конфликт, образът на Великов е бледен; няма сили, които, като се борят с героя или като се защитава той от тях, да разкрие свои качества. Затова и Живков от „По московско време“, както и партийният секретар от същата пиеса, нямат физиономия. Или обратното,

поради това че в пиесата няма значителен конфликт, образите на Живков и на партийния секретар остават интересни характерни сами за себе си в отделни ситуации и сцени, без обаче да изкривят значителни свои качества.

Силните и реални конфликти, които ражда животът, разкриват характерите. Не е възможно никакво разкриване на образи, не е възможно никакво характеризиране дори в шрихи, ако за това няма причина, ако в пиесата няма противодействие, ако няма никакво противоречие, ако няма никакви сили, срещу които героите да се борят, да се проявяват и разкриват в процеса за защита на своята личност, на своите интереси, на своята кауза и по този начин да разкриват своите положителни или отрицателни черти. И обратното, ярките характерни определят, създават, насочват и разрешават конфликтите. Не би се породила никаква драма, ако Борис Годунов не беше силна и богата натура и тази негова натура не би се разкрила в събитията, които ставаха в Русия и руския царски двор в негово време. Нямаше да има комедия, ако Големанов не беше такъв, какъвто ни го показва Костов, и не би имало Големанов, ако нямаше конфликт, ако нямаше събития, които да го разкрият.

Конфликтът и героят са неделими, взаимно разкриващи се и развиващи се страни в драмата. Затова винаги независимо от замисъла на писателя център в драмата стават образите, които действуват или които носят драматическото действие и основния конфликт. Много често се среща такова явление: в репертоарното бюро при Комитета за наука, изкуство и култура донасят пиеси, в които се разработва темата за привличане на средняка към мероприятията на нашата власт. Разгръщайки пиесата и в нея виждаш, че средният, за когото предварително знаеш, че авторът се бори да го постави в конфликт и да се добере на края до това, че той да промени своето съзнание и да бъде привлечен към строителството в селото — той средният стои някъде настрана от основния конфликт, от главното драматично действие. Обикновено в центъра на такава пиеса стои друг герой, а най-обикновено кулакът. Неговият образ е по-добре развит, по-добре изяснен. По този начин авторът измества конфликта; центърът на пиесата е другаде и централен герой на такава пиеса остава не средният, а кулакът. Това се дължи на простата причина, че кулакът се разработва по-действено, той движи пиесата и действието в драмата, защото той носи конфликта. От това именно се определя централната драматична линия на всяко произведение независимо от намеренията на автора.

Тъй в „Тревога“ на Орлин Василев център на основния драматичен конфликт е не Великов, а Витан Лазаров и Борис Лазаров. Драматичният конфликт се разразява и развива между двамата Лазаровци, между бащата и сина, а Великов остава настрана, той не движи пиесата.

На основата на недобре разбираня конфликт, а оттам и на основната идея, се наблюдава такава недоразумение, каквото е тълкуването на филма „Утро над родината“. Има изказвания, от които проличава, че мнозина искаха да видят в него филм с тема из бригадирското движение и колкото и да се мъчеха, и колкото и да търсеха израз на бригадирското движение във филма, не можах да го намерят. Затова почнаха да критикуват. Някои казваха: „Няма го бригадирското движение в „Утро над родината“, не може да се види във филма нашето бригадирско движение и следователно филмът е лош.“

Тези критики не разбраха, че конфликтът, а оттам и темата на филма не е бригадирското движение. Те не разбраха, че конфликтът и драматичното действие във филма лежи в образа на Бобчев. Той е централният герой. Така е замислен филмът, така бе написан сценарият, така беше създаден филмът и там трябва да се търси конфликтът и темата.

Може да се случи избраната тема и сюжетът да не могат да разкрият значителен конфликт.

Темата или сюжетът при всички случаи разкриват конфликта. Избраната тема или сюжет трябва да се окажат достатъчно широка арена за разгръщането на конфликта. Характерни в това отношение са множеството написани пиеси с тема за селото. Тия пиеси имат следната схема: кулак или средняк, дъщеря и годеник-комунист. Годеникът-комунист се оженва за дъщерята, кулакът или среднякът влизат в ТКЗС. Това са десетки случаи в написаните пиеси и сценарии на селска тема. Къде е грешката на тия пиеси и сценарии? Защо авторите им не могат да разрешат основния проблем, поставен предварително и напълно съзнателно?

Порокът на тия пиеси и сценарии се дължи на това, че големият конфликт — класовата борба в селото, конфликтът около ликвидирането на съпротивата на кулаците срещу социалистическото строителство или преодоляването на частнособственческата психология на обикновения селянин, е затворен в тесния триъгълник на бащата, дъщерята и годеника. В тези случаи няма характерни, няма персонаж, който да понесе основния драматургичен конфликт, създаден от борещите се страни. Говорейки за драмата на Фердинанд Ласал, в писмо до автора Маркс пише: „Замислената от тебе колизия (конфликт, б. р.) е тъкмо онази, която съвършено основателно доведе до краха на революционната партия през 1848 до 1849 г. Но се питам: пригодна ли е взетата от тебе тема за изобразяването на тази колизия?“

В какво се състои противоречието между темата и конфликта в пиесата на Ласал? Това е пиеса, която има малко значение в историята на театъра, но забележителното в случая е, че тя предизвиква изказванията на Маркс и Енгелс за драмата и театъра. Прочее какво е противоречието в тая пиеса между темата и конфликта?

Конфликтът и темата, които Ласал замисля и в името на които пише пиеса, макар да не е драматург, е национално-революционното освободително движение в Германия. Обаче този голям конфликт Ласал затваря в ограничена тема — борбата между аристокрацията и част от буржоазията, зараждаща се между част от същата тая аристокрация, която се бори за обединението на Германия. Липсва основната революционна сила. Явно е, че стеснената тема и ограниченият персонаж, както и в други случаи, не позволява на големия конфликт да се разрази.

Подобно явление се наблюдава и в „Любов“ на Орлин Василев.

Конфликтът не може да се схваща ограничено той е винаги богат, сложен, многообразен и своеобразен във всяко произведение, във всяко действие, дори във всяка драматична ситуация. Така в „Хамлет“ има няколко конфликта: на първо място основният — между ренесансовия хуманизъм и феодализма. Друг — в отношението между Хамлет и краля, между Хамлет и Офелия, и още един вътрешен конфликт — у самия Хамлет, тъй като Хамлет трябва да преодолява противоречия в себе си. Такава сложна конфликтна мрежа е характерна за драмите на Горки и Островски. Тая сложна конфликтна мрежа се среща и в цялото творчество на Толстой, най-характерна е тя в „Ана Каренина“.

Но за разлика от романа и повестта конфликтът в драмата не може да се разкаже или да се загатне. В драмата конфликтът трябва да се покаже, да се разрази пред зрителя пълно и ясно, и то в действие. При това тук драматичният конфликт е сгъстен, и то посредством действието. И именно на основата на действието, на действения характер на драмата и на действителната характеристика на образите Станиславски дойде до метода на физическите действия, който метод е школа не само за актьора, но и за драматурга. Говорейки за легитимиста Балзак, чито симпатии са на страната на класата, осъдена да загине, Енгелс пише: „Неговата сатира никога не е по-остра, неговата ирония никога не е по-горчива, отколкото когато застава да действуват аристократите, мъже и жени, на които той дълбоко симпатизира.“ Именно в действие се разкриват образите на Балзак такива, каквито ги знаем.

Вярно уловеният и разгрънат конфликт прави драмата и образите действени и течението на действието логично и съдържателно.

Такава е най-общата характеристика на проблема за конфликта и драмата. В пълна мяра тая важи и за сценария, романа, повестта, както и за останалите литературни жанрове.

ЕЗИК И ХАРАКТЕР

(Продължение от кн. 6 и край)

На авторите на филма „В мирни дни“ се е удало много: нас ни вълнува темата на произведението, историята на мъжествената борба на съветските моряци за спасяването на своята полводница, запомня се своеобразният характер на моряка Паничук. Но не е ли твърде малко един запомнящ се характер в голямо художествено произведение? В сценария на този филм има правда, но „правдата е необходимо условие, а не още достойнство на произведението“ (Н. Добролюбов).

На нещо повече от тъжни размисления навещат сценарият и филмът „Пролет в Сакен“. Сценарият е написан по мотив на интересното и своеобразно едноименно произведение на Г. Гулиа. На автора на сценария и филма (Н. Санишвили) „се е удало“ да освободи произведението на Г. Гулиа от всички негови достойнства, оставяйки само тематическия замисъл и сюжетната схема. Изчезнали са преди всичко интересно описаните в повестта характери на хората от Сакен, изчезнало е и своеобразието на езика, на които разговарят сакенци. Действащите лица във филма разговарят с някакви прекъсвания на фразата, с междуметия, често и не намаesto се смеят, паразитно нетактично „се шегуват“ (Рахим например при всеки повод неизвесно защо повтаря думите „хенде хох“). У някои действащи лица външната характерност подменя отсъстващия характер. Бедност на мисълта, бедност на езика, бедност на характерите — ето кое определя художественото лице на това антихудожествено произведение и в неговия сценарий, и в неговото екранно въздействие.

В нашата критическа литература кой знае как се е установила рядко нарушавана традиция да се говори за сценария само във връзка с неговото екранно въздействие. При това критическият анализ на сценария именно като литературно произведение — неговата образна система, неговата драматургия, неговата езикова форма — може да има решаващо, важно значение в борбата за повишаване качеството на сценариите.

Съществуващата всред авторите увереност, че все едно ще трябва да работят над X плюс първия вариант дава повод на някои да се отнасят към първата редакция на своя сценарий с минимална отговорност.

Критиците непременно трябва да имат пред очи сценариите и в онова тяхно качество, в което те излизат непосредствено изпод перото на писателя-драматург. Това безспорно би съдействувало авторите да се отнасят с много по-голяма отговорност към първата редакция на сценария.

Затова ние смятаме за правилно и необходимо да кажем за езика и характера и на тия сценарии, които по някаква причина не станаха основа за създаването на филми.

Би могло само да се поздравя намерението на такъв драматург, като Н. Вирта, да напише сце-

нарий за комедия филм, ясно, рязко осмиващ ония, които поради самоуспокоение са загубили чувството за новото, стремежа да се движат все напред и напред. Сценарият „Тихият кът“ е написан от ръката на истински майстор. С хубави подробности, в комедийна интонация е показан животът на хората в колхоза. Но внезапно в реалистичната тъкан на събитията, в многообразната среда на съветските хора, на които са дадени интересни и подробно описани характери, жив индивидуализиран език, навлиза нов персонаж — кохозният счетоводител Сутягин. Но това не е жив, художествен образ, макар с много сложен и оригинален характер, това е сатирична маса сред живи хора, гротескна фигура, на която са дадени мислими пороци: сваддджия-психопат, мошеник, пияница, враг на нашето общество, смес от глупак и хитрец. Постъпките, които той извършва и които разкриват неговия характер, са противоречиви и непоследователни. И съвсем закономерно с, че и езикът на Сутягин рязко се отличава от езика на целия останал персонаж със своята изкуственост, маниерност, усложненост и неправилност.

И този измислен, съвсем нереалистичен персонаж е бил необходим на автора само за да включи в атмосферата на правдивите и интересни събития вмъкнат, естрадно-ексцентричен номер, който илюстрира свадливостта на Сутягин: откровено разчитайки на комическия ефект от безкрайната си реч на заседанието на народния съд, Сутягин обосновава своя иск от 20 милиона рубли към инженер Лучников, чийто автомобил случайно е смазал кокошката, принадлежаща на Сутягин...

Донякъде ни се струва спорен и начинът, с помощта на който авторът на сценария ни предлага да се борим за чистотата и правилността на руския език. В този сценарий има персонажи, които говорят подчертано неправилно по руски. Те изговарят предмет, процент, случайно и т. п. Авторът фиксира вниманието на тези езикови неправилности, подчертава ги и с усилията на другите персонажи изправя тези грешки. Но има опасност, че именно изкривеното, а не изправеното произношение може да остане в паметта на зрителя...

В процеса на работата над сценария „У нас в Астар“ младият кинодраматург Г. Сеидбейли е сметнал за необходимо да измени основно образа на директора на совхоза Керимов, неговия характер, ролята в сюжета, съдържанието на неговия конфликт с околните. Но авторът е изпуснал из предвид, че изменяйки характера, поведението, постъпките на действащото лице, е необходимо да измени и неговата езикова характеристика, начина на говорене, дори речника, защото езикът и характерът не могат да се разкъсат.

В процеса на по-нататъшната си работа над сценария авторът изправи тази грешка.

Аналогична грешка може да се намери и в сценария на младите автори Ф. Хуциев и Г. Миронер „Градостроители“.

позициите на автора и съвременната драматургия.

Нашата действителност е такава, че предлага всичко, което е необходимо за правилното изграждане на едно художествено произведение. Нашата действителност е пълна с теми, със сюжети с остри конфликти — антагонистични и неантагонистични. Нашата действителност блика от такива конфликти и драматургията има възможност да преодолее слабостите си. По-широкото изясняване на проблема за конфликта ще разшири кръгозора на нашата нова, социалистическа драматургия и може да улесни по-нататъшното ѝ развитие. Изясняването на въпроса за конфликта ще помогне особено много на нашата млада кинодраматургия, където проблемите за конфликта имат основно значение. Разработването на въпросите за същината на конфликта ще изясни и много други въпроси, което ще даде нов тласък в развитието на всички изкуства.

В този сценарий има интересен по замисъл образ на майстора-зидар Бирюков. Възрастен човек, скромен, твърде немногословен, отзивчив възпитател на младите строителни кадри, на които той предава своя богат опит, Бирюков внезапно, само поради произвола на авторите, се превръща в някакво разпуснато, със съмнителен вкус, прекалено многословно конферансие. Ето той заедно с младите строители обхожда бъдещите квартири на още незавършената сграда.

„... Вътре в сградата, в квадрата на стълбището, стоят строителите. Пред тях — отвор в стената — бъдещата врата на бъдещата квартира.

— Да идем на гости? — предлага Бирюков.

— Може — усмихват се строителите.

— Не мога да намеря никакъв звънец, трябва цо стария начин.

Бирюков учтиво почуква на края на стената.

— Ще позволите ли? Само че аз не съм сам, ние сме мнозина...

Хората влизат в отвора.

— Стоп, сваляйте палтата и шапките... А, изтривалка! Да си изтрием краката — подът е почистен.

Бирюков старателно изтри подметките си в грапавия цимент. Всички последваха неговия пример.

— Сега можем да влезем.

Бирюков и всички останали влизат в стаята. От краката им се вдига тухлен прах и се завърта в слънчевите снопове, нахлуващи през прозоречните правоъгълници.

— Ако не се лъжа, ние сме в гостната — огледа се Бирюков — Не е лошо оформено. Добре сте се наредили. Какво удобно кресло — той се отпусна върху преобърнатия сандък.

— Ух! От такава нещо и да станеш е трудно. Той поправи панталона си, закачен за гвоздеа.

— А това бюфет ли е? — той посочи празните носилки, изправени до стената.

— Какво, вие ослепяхте ли? — Това е огледало — възрази Лубенцов.

— Ах, огледало — изуми се Бирюков. — Голямо огледало. Трябва да се поизбърснете, другарю Лубенцов. Как така — небръснат, на гости?

Самсон важно поглади едва забележимия мъх над устната си.

— Да. Обрасъл съм.

Строителите се засмяха.

— Почакайте, как така? — неочаквано се смути Бирюков. — Стоим, беседваме, а досега не сме се запознали. Трябва да се представим на стопанина. Разреши да се представя — наведе глава той — Бирюков Григорий Платонович... А това е Иван Соколов, майстор-виртуоз на каменна зидария. Така строителите преминават от една стая в друга, като не подминават и „санвзъзла“, и навсякъде Бирюков пръска перли от „изискано остроумие“.

Тук е налице съвсем очевиден авторски произвол: недостатъчно добре познавайки своя герой, авторите са накарали зидаря да извършва постъпки, противоречеши на неговия характер, на целия му психически строеж, накарали са го да говори по съвсем несвойствен за него езиков маниер, с чужда интонация. Само с недооценяване на ролята на словото в сценария може да се обясни (но не да се оправдае!) подобно разваляне на образа, изкривяване на замисъла и нарушаване на жизнената правда.

Грешка от друг род може да се намери в първата редакция на интересния сценарий на Л. Иванушева „Стопанка на тайгата“. Познавайки добре хората, за които пише, Иванушева се е увлякла по външно, привидно точно, а всъщност натуралистическо възпроизвеждане на езика на ловците от тайгата. Загубвайки чувство за мярка, тя не само не е възсъздадала действителното своеобразие на живия език на своите герои, но в отделни случаи го е направила просто непонятен.

Но именно защото Иванушева добре познава своите герои, тя стумя да изправи грешките на първата редакция на сценария и да разработи действително жив диалог.

Общозвестен е гигантският разцвет на социалистическата по съдържание и национална по форма култура в нашата страна. Забележителните успехи на националната литература на братските съветски народи са успехи на националната драматургия. За съжаление националната кинодраматургия изостава от този общ растеж.

Националната форма на културата се проявява преди всичко в езика на народа. Затова най-важно значение има въпросът за качеството на езика

У нас теорията за безконликтната драма не намери теоретици, освен в някои отделни случаи. Но очевидно е, че неизяснеността на проблема за конфликта в нашата съвременна драма спъва нейното развитие. Затова може да се съди по малкото число пиеси на съвременни теми.

Правилното и пълно изясняване на въпросите за конфликта ще даде възможност на нашите драматурзи да пристъпят смело към действителността, да не се боят от острите ситуации в драматургията, да не избягват парливите въпроси на нашето време.

Но, разбира се, ако към тия въпроси се пристъпи без твърда партийна принципност, а с обективистическа мярка, може да се изпадне на изненадваща и за самия писател антиреалистична позиция. Нашето изкуство и нашата драма трябва да утвърждават обществената база, на която служат.

Това е правилната постановка на въпроса за

КЪМ ПРЕОДОЛЯВАНЕ НА ЗАНЯТЧИЙСТВОТО В НАШИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРЕН ФИЛМ

(Продължение от кн. 6 и край)

Очевидно др. Стайков тясно и недостатъчно правилно разбира въпроса за партийността. Той навярно смесва научно-популярните и учебните филми с хроникалните прегледи. Др. Стайков е прав само доколкото стои на правилни принципни позиции за идейна целеустременост и партийна страст в изображението, но неправилни и неудачни са указанията на др. Стайков за начина, по който следва да се осъществяват неговите изисквания. Необходимо е да се изясни този въпрос, защото на същите примитивни позиции седят и някои творчески и административни работници от студията.

Поради вулгарно разбиране на партийността в изкуството студията е постигнала обратни резултати в своите филми през ранните етапи в нейното развитие. Тя е обеднявала партийното въздействие на ония филми, за които се счита, че са партийни, ако се заснеме в тях партийен секретар със „сталинка“ или се представи председателят на ТКЗС в двуколка, или пък се изпъстрят с шаблонно употребени лозунги, плакати и високопарни епитети. На това наивно тълкуване в прилагането на партийността, на неоправдания страх за „аполитичност“ се дължат до известна степен хроникалните увлечения в научно-популярните филми, което се обяснява с непрекъснатия стремеж към агитационна трактовка. Като че ли пропагандистката трактовка, която характеризира научно-популярния или учебния филм, не може да бъде партийна? . . .

Да бъде партийен научно-популярният филм не значи да е хроникално-агитационен или да има непременно портрети на партийни и държавни ръководители. Филмът „Копривщенска архитектура“ е високо партийен без лозунги и плакати. Същото се отнася и за филма „Едно ценно наследство“. Те са партийни, защото проблемите и въпросите са третирани художествено в тях от позициите на марксистко-ленинската естетика. От позициите на патриотичната гордост е направена оценката на нашето културно наследство, изтъкнати са ония върхови демократични

моменти, които трябва да се развиват и запълват с нови, социалистически черти. Партийни са и селскостопанските учебни филми, като „Първи грижи“ и „Памукопроизводството“, които не отвайманисти, а от мичурински, от наши партийни позиции популяризират сред кооператорите агротехнически знания за социалистическо изобилие, за още по-големи успехи на Партията.

Войнстващата болшевишка партийност изисква не „да седиш“, а „да стоиш на марксистическа гледна точка“. А това значи да проявяваш творческо отношение към партийността, да се съобразяваш с конкретния замисъл на филма. Не е зле да се припомним ценното изказване на Калинин за партийната насоченост в творчеството: „Не може да се каже, че на съветските кореспонденти не достига разбиране за необходимостта от определена насоченост и партийност. Не, главната трудност е в това, че много от тях не са се научили да изразяват творчески тази насоченост и партийност. Необходимо е всеки художествен очерк, дописка, радиопредаване да бъдат реалистични, пропити от идейно съдържание не в такъв смисъл, че в края или в началото да се поставят думите „партийност“, „социализъм“ и т. н., а *самите факти, самото действие да навеждат читателя на партийността*“ (курсивът мой — Б.)

Именно така творчески трябва да гледаме на въпроса за партийността, който е един от основните принципи на марксистко-ленинската естетика. Така трябва да разглеждаме и нашите филми, да преценим дали външно, плакатно, или задълбочено и страстно е разработена и изчерпана темата в тях, дали „самите факти, самото действие“ „навеждат читателя на партийността“, дали кинематографното изображение е на такава художествена висота, че да усвои зрителят научните знания, да разбере същността и ползата напр. от агротехническите мероприятия или новия метод за топене на метали чрез безкасовата формовка.

„Изкуството на всеки пропагандист и всеки

агитатор, подчертаваше Ленин, се състои в това, че да въздейства по най-добър начин върху дадена аудитория, като ѝ направи известна истина възможно по-убедителна, възможно по-леко усвоима, възможно по-нагледна и по-твърдо вряща се в ума.“

А тези задачи могат „да се врежат в ума“, да проникнат в съзнанието само с ярка художествена форма, само със занимателен, действен и запомнящ се начин при разкриването на основната тема. Така че наред с изискванията за строга научност и партийност, за страствен и целеустременост грижата на сценариста и режисьора за занимателен сюжет, за умело използване на всички изразни средства и технически прийоми има първостепенно значение в драматургията на научно-популярните филми. И най-малкото подценяване и повърхностно отношение към художественото майсторство намалява партийността, научната убедителност и силата на въздействието, стеснява обхвата на аудиторията¹ прави филма скучен и безинтересен.

Слабото кинематографно изображение напр. на филма „Работници-физкултурници“ (снимки и режисура Васил Бакърджиев), липсата на логична последователност в неговия сюжет, отсъствието на яснота, на целеустременост и жанровата неизясненост в разказа правят посредствен филма, а оттам — и посредствено неговото въздействие.

За да се оправдае научно-популярният етикет на филма и за да се „спаси“ неговият хроникален характер, Бакърджиев произволно е заличил автентично-документалните факти. Показани са въобще заводи, игриша и физкултурни паради. Къде се развива действието, за кой работнически физкултурен колектив се отнасят заснетите постижения — не е ясно! Ако имаше някои документални факти, филмът щеше да бъде поне документален, а така, както е „разрешил“ Бакърджиев „жанровия въпрос“, се е получило стъчинителство и естествено от тоя занаятчийски трик е пострадало най-важното качество на филма — неговата убедителност.

В резултат на незадълбоченото промисляне и проучване на обекта „Радиксоа“ от режисьора Б. Грежов на зрителя също не е достатъчно ясно главното, заради което е заснет този обект. Какво значи радиксоа, какви са постиженията на професор Марков, как и в какво се изразява лабораторното изпитване на соевите бактерии и по какъв начин почвата се обогатява с азот? Зрителят слуша непонятен дикторски текст и вижда редица кадри с професор Марков и неговите асистенти, наблюдения, епруветки, но не и същността на откритието, заради което той е награден, не неговото постижение, за което кинематографията е получила задача да бъде популяризирано чрез киножурнала „Наука и техника“.

Понякога и най-малкото нехайство към яснотата и точността на изображението, към дребните на вид технически дефекти или непълноти, каквито се срещат често в нашите филми („Гръцките деца“, „Автомобилни радиатори“, „Гробницата край Казанлък“, „Стохилядници в автотранспорта“ и др.), разстройва впечатлението от общата художественост и затруднява асоциирането на редица изображения, пречи за усвояване субективното намерение на режисьора. Недостатъчната художествена изясненост е характерна за много от филмите на студията. За пример обаче нека посочим филма пак от Бакърджиев — „Присаждане на дини върху кратуни“. Там е дадена трикова диаграма, но така е направена, че съвсем не допринася за разясняването на дикторския текст, а напротив — затруднява и буди недоумение.

Такова подценяване и неуважение на зрителя е обидно!

Най-сериозен недостатък за някои филми си остава все още неяснотата по техните задачи и

в произведенията на националната кинематография.

Израз на огромните грижи на нашата Партия за възхода на националната култура на братските народи е например това, че филмите, пуснати на руски език, се дублират на множеството езици на нашата многонационална родина, а филмите, създадени в националните републики, се дублират на руски език.

Дублирането на филмите е задача далече не само от техническо, но и творческо естество. Това е дело от огромна политическа важност, съвсем не по-малко отговорно, отколкото например преведането на голям роман.

При дублирането е необходимо да се предаде в превода цялото богатство на езика от оригинала, не само да не се изопачи, но и да не се обедни, да се запази националният колорит и едновременно с това преводът да се насити с богатството на езика, на който се дублира филмът.

Великият руски език стана средство за общуване между всички народи на нашата многонационална родина. Милиони хора от целия свят и преди всичко в страните с народна демокрация с ентусиазъм изучават руския език, който стана за много от тях втор роден език.

Дали се проявяват достатъчно грижи при дублирането на филми за запазване на цялото богатство на руския език? Дали се отделя достатъчно внимание на борбата за високо качество на езика в националните филми?

*

Повече от един милиард зрители в нашата страна и петстотин милиона зрители в чужбина са гледали нашите филми през течение на миналата

година. Големите мисли и идеи, с които са наситени най-добрите произведения на съветското киноизкуство, бяха доведени до тази огромна аудитория чрез словото.

В борбата за качество на езика, който играе огромна възпитателна роля в произведенията на съветското киноизкуство, ние трябва да помним винаги оная оценка, която другарят Сталин дава на ролята и значението на езика в човешкото общество:

„В историята на човечеството звуковият език е една от онези сили, които са помогнали на хората да се отделят от животинския свят, да се обединят в общество, да развият своето мислене, да организират общественото производство, да водят успешна борба срещу природните сили и да достигнат до този прогрес, който ние имаме сега.“¹

Трудът на другаря Сталин „Марксизмът и въпросите на езикознанието“ има непреходно, исторически важно значение. Мъдрите и ясни отговори на най-актуалните въпроси, поставени в епохата на строителството на комунизма, са дадени в това произведение.

В гениалните изказвания на другаря Сталин се съдържат и отговорите, които творческата практика поставя на прогресивното съветско киноизкуство.

Само опирайки се на тия изказвания, съветската кинематография като могъщо оръжие за духовно въздействие върху масите може да изпълни стоящите пред нея задачи.

¹ И. Сталин, Марксизм и въпроси езикознания, Госполитиздат, 1950, стр. 46.

жайрови особености. Тази неяснота се прояви и в изказванията на дискусията. Повечето другари смесваха научно-популярния с учебния филм или с обектите от киножурнала „Наука и техника“ и хроникално-документалния филм. Поставяха ги под един знаменател и подхождаха към тях с едни и същи изисквания и правила за драматургия, художествено майсторство, сюжет, действие, емоционална образност и т. н. Говореше се за „липа на човека“, за „отсъствие на конфликта“, за „лъженаучност“. Същото смесване и неумение да се определи жанрът на някои от филмите е характерно и за разискванията в художествените съвети на студията, където учебните филми се считат като „демонстративни“ („Силажиране на фураж“, „Първи грижи“), „агитационно-пропагандистки“ („Памукопроизводството“) или само агитационни („Радиолюбительството“); хроникалният киночерк „Слънце над Пирин“ се смята за видо-в, а-видовият филм „Из нашите пещери“ — репортажен, и т. н.

Изясняването на жанровите особености на студията има решаващо значение, доколкото този проблем е свързан със специфичните задачи на студията, доколкото е оправдано нейното самостоятелно съществуване, доколкото Постановлението ѝ поставя задачи да произвежда филми, които да се превърнат в „своеобразен киноуниверситет“ (курсивът мой — Б.). „Научно-популярният филм — се казва в Постановлението — 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 светска техника, медицина, агробиология, икономика и пр., да запознава зрителите с научните паметници у нас, с природните красоти на нашата родина“ (курсивът мой — Б.).

В значителна степен през изтеклата 1951 год. в общи линии студията се е ръководила от тези задачи. Но не във всичките си филми тя е била наясно по същността на своята специфика, по същността на основната си задача да бъде популярен пропагандатор на научно-просветни знания. Не е достатъчно да се включат в производствения план изброените в Постановлението теми. Такива теми могат да съществуват в хроникалната или студийта за игрални филми. Но решавашото и разликата е в композиционно-изобразителния подход, в начина, по който се разкрива темата, в своеобразието на „достъпната форма“, която е най-удачна за подпомагане внедряването на научните методи“, в подхода, по който трябва „убедително да (се) пропагандира прогресивното учение на Мичурин и Лисенко“. От това именно се определят и жанровите особености в научно-популярния филм.

В нашата литература писа Горки, не трябва да има *язка граница* между художествената и научно-популярната книга. Как ще постигнем това? Как да направим просветната книга действена и емоционална?

Преди всичко — и още веднъж! — нашата книга за достиженията на науката и техниката трябва да съдържа не само *крайните резултати* от човешката мисъл и опит, но да *въвежда читателя в самия процес на изследвателската работа*, показвайки постепенно *преодоляването на трудностите и търсенето на точния метод*.⁴

Науката и техниката трябва да се изобразяват не като *сбор от готови открития* и изобретения, а като арена за борба, на която конкретният жив човек преодолява съпротивата на материалата и традицията“ (курсивът мой — Б.).

От това следва, че особено *язка граница* не може да има в *тематичния обект* на изображението, в *стрежежа да се отрази дейността на човека* в хроникалния и научно-популярния или игралния филм с научна тематика. Елементите на партийност, научност, правдивост и занимателност в изображението са еднакво задължителни при разкриването на една и съща тема. Тези филми могат да бъдат еднакво правдиви, еднакви по силата и резултатите от въздействието, но в начина, по който е разкрита темата, в подхода, по който се установява научната истина — главно в това се състои съществена разлика в жанровите особености на филмите.

Хрониката например подхожда към новия сорт домати № 10 X БИЗОН, създаден от професор

Христо Даскалов, като отразява във филма крайните резултати от постижението. Тя третира научното явление документално в неговия готов, завършен вид или се стреми да улови и запечата на лентата най-съществените черти от външните изменения на конкретното явление.

Документално-автентичните факти са главният обект в изобразенията на хроникалния филм. Той показва самия изобретател и неговите сътрудници в процеса на работата, показва конкретния пейзаж, засажданията с новите сортове, изнасянето на доматите, образите на хората, които ги обработват, техния радостен израз и ентусиазъм, разговорите им с професора, показват се приветствията, които той получава, награждаването му и пр.¹

В научно-популярния филм „Нов сорт домати“ (режисьор Топалджиков) е подходено съвсем другояче в разкриването на същата тема. Той показва не само крайните резултати и самото постижение, а въвежда зрителя в начина, по който професор Даскалов се е добрал до поставената си цел — получаването на специален сорт домати, годен за ранно производство. Филмът има за обект не непосредственото фотографно изображение на професор Даскалов, както това е в хрониката, или неговия характер, индивидуалност, възнения и т. н., които ни интересуват в научния игрален филм. Той изобразява резултата от търсенята на учения, проследява самите изменения на явлениято, показва мичуринския метод, по който проф. Даскалов преодолява трудности, изследва, прави опити, стреми се до крайния резултат. Пътят, по който режисьорът довежда зрителя до създаването на новия сорт домати, съставлява вътрешната логика на съдържанието, разкритието на темата или, така да се каже, действието на филма. Това развитие на темата чрез възпроизвеждане на фактите до определен научен извод дава зрително впечатление за най-главните моменти от изследвателската дейност, определя нейния екранен образ. Не навсякъде обаче режисьорът на „Нов сорт домати“ е успял да фиксира само ония факти, които допринасят за изграждането на екранния образ. На редица места той подхожда хроникално, насочва своя обектив към факти, които са извън развитието на темата, които биха могли да бъдат изобразителен материал в хроникалния филм. В много кадри той се увлича по външно фотографната страна от изследвателската дейност на проф. Даскалов. В дикторския текст се казва, че Даскалов проверява със специален уред процента на сухото вещество, но вместо да се даде самото вещество и начинът, по който то се установява, на екрана е изобразена сцена как проф. Даскалов наблюдава нещо под рефлектометра. Такъв хроникален подход е характерен и за „Присаждане на дини върху кратуни“. В този обект операторът Бакърджиев се е увлякъл повече в хроникално-събитийната страна, отколкото да насочи камерата си изключително върху същността на новия агротехнически метод. Хроникален е подходът в „Шитизин“, „Радиксоя“, на редица места в „Памукопроизводството“, „Из далечното минало в нашите земи“ и особено в „Слънце над Пирин“, където вместо замисления по сценарий видов очерк се е получил филм, какъвто следва да прави студията за хроникални филми. Страничните отклонения във външните особености и илюстрации не позволяват задълбочено разкриване на темата, отличат вниманието по нетипични, второстепенни факти в изображението, правят филма повърхностен, обедняват неговото научно съдържание, намаляват пропагандисткото му въздействие, принижават неговата роля като „своеобразен народен киноуниверситет“. Корените на този метод — да се подхожда хроникално в научно-популярните филми, трябва да търсим в погрешните разбирания за партийността и особено в резултат на неправилните критики, които е получавала студията, в това число и от сп. „Кино“, че в своите филми тя не отразява достатъчно човека. Изискването да се отрази човекът е правилно и по това не бива да се спори, но не всякога напр. редакцията на сп. „Кино“ е стояла на правилни позиции в своите рецензии за начина, по който трябва да се представи човекът в научно-популярния филм. При повечето критични бележки се е изхождало от жанровите особености на хроникалния филм. Опитът на съветския научно-популярен филм ни учи, че отразяването на

човека се състои не в неговото присъствие в кадъра, а в разкриване вътрешните пътища на неговите търсения, „в показване съдържанието на неговата дейност“ (В. Ждан). В това именно се състои специфичният конфликтен строй в сюжета на научно-популярния филм.

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

Обаче много от изискванията за научно-популярния филм съвсем не бива да се откъждестват и да се отнасят изцяло за учебния или за киножурнала „Наука и техника“, така както е неправилно да се смесва научно-популярната книга с учебника или с научните новини в периодичните списания.

Неправилно е да се изисква от малкия обект „Присаждане на диня върху кратуна“ да развие в 100 м „вътрешните пътища на явлениято“, когато той има съвсем конкретна практическа задача — да запознае нашите кооператори с техническата страна на метода — как става самото присаждане. Не трябва също да се търси в учебния филм „Силажирането на фуража“ конфликтен строй, „скрити пружини за поведението на човека спрямо изобразяваната действителност“, „художествени обобщения“ и редица изисквания, характерни за произведенията на изкуството.

Ако в научно-популярния филм може да се търси специфична драматургия, конфликти и пр., ако той би могъл да се причисли към художествено-образната страна в отразяването на обективната действителност, то учебният и другите научно-просветни жанрове се отнасят към научно-логическата страна на познавателния процес. Емоционално-образните и публицистични елементи в тези филми, както това е в „Първи грижи“, са само илюстрация за засилване яснотата и убедителността на научното изложение, на дидактически формулираните истини. Тези елементи допринасят за ръста на художествените качества в учебния филм.

Неотдавна кандидатът по педагогически науки Б. Тол излезе с остри критични бележки в статията си „Против безплодното теоретизиране“ по повод книгата на В. Ждан „Драматургия на научно-популярния филм“ („Сов. искусство“, бр. 57, 1951 г.). И Б. Тол, както и повечето от изказалите се другари на нашата дискусия, смесва учебния с научно-популярния филм. На тази основа се дължат и крайните позиции на Тол спрямо В. Ждан, правейки опити да отнесе всички видове на научно-популярния филм само „към научно-логическата страна на познавателния процес“. Тол обвинява В. Ждан в „безуспешни опити“, заедно искал да докаже, че „строежът и задачите на научно-популярния филм се определят от задачите за отразяване на света в художествени образи“. Б. Тол отрича всякаква драматургия в научно-популярния филм и счита, че неговият сценарий „не е вид художествена литература“. Тези позиции са правилни донякъде, що се касае за учебния и останалите научно-просветни видове, но не и за научно-популярния филм, за който говорих Ждан в своята книга.

Нашите киноработници обаче съвсем не трябва да гледат на въпроса за жанровете, на техните различия и особености като на някаква неизменна догма, като строго определени правила и рамки, на които следва да се подчиняват сценаристите и режисьорите. Жанрът не е самоцел, той се определя не от темата, а от целесъобразността на идеята. Конкретната задача и спецификата на съдържанието трябва да диктуват жанра, а не обратното.

Задълбоченото отнасяне към научния проблем и смелият научно-популярен творчески подход в разкриването на темата не може да не даде все нови и нови жанрове с интересни изобразителни решения. Такова оригинално жанрово явление е научно-популярният филм „Радиолюбительството“ (сценарист и режисьор Топалджиков), който въпреки че не може да се причисли към изброените дотук жанрове, звучи убедително и оказва огром-

¹ Тези примери се отнасят за конкретния случай.

но емоционално въздействие. А това е най-важното.

Само по този начин, учейки се от новаторството на съветските майстори, студията ще се освободи от жанровото еднообразие и шапката на досегашните изобразителни решения. Крайно време е тя да се насочи към смели творчески задачи, към създаване на наш сюжетен високохудожествен научно-популярен филм по примера на „Случка в гората“ и „В пясъците на Средна Азия“.

Постиженията в отделните филми съвсем не оправдават сериозните неблагоприятия в целокупната дейност на студията. Посочените успехи са резултат на мобилизацията, която се получи под знака на очакващото се постановление сред една част от творческите работници.

За тези успехи те заслужават и следва да бъдат насърчени! Но следва да се посочат и причините за много от недостатъците и несполуките на отделните филми, да се изтъкнат ония методи и порядки в студията, които определят нейния занаятчийски облик.

Така напр. ниското художествено равнище на пусканите в производство сценарии се обяснява не само със слабата професионална подготовка на редакторите, но и с липсата на яснота в методите на работа. Редакторите са работили с отделните сценаристи не по системата на еднотелната отговорност, а „общо“ и „еднакво“ са отговаряли за качествата на сценарите. Не е имало правилник, в който да се изяснят задачите и пределът на техните отговорности. В повечето случаи те са се оказвали в ролята на „консултанти“ и не са се считали задължени да се интересуват от съдбата на сценарите след пускането им в производство. Административното ръководство от своя страна е влизало понякога в договорни отношения с автори и е одобрявало за производство сценарии без знанието на редколегиата. Често са налагани по административен път изменения на филми, за които редакторите не са се съгласявали. Характерен в това отношение е случаят с филма „Първи грижи“. Под влияние на научните консултанти администрацията задължи режисьора Стоян Христов да заснеме редица кадри, непредвидени в сценария. В резултат на неоправданото вмешателство се получи и тематичната претрупаност на филма, за която филмът бе критикуван на дискусията. Такъв е случаят и с учебния филм „Памукопроизводството“, където режисьорът Вл. Юрицин направи произволни изменения на сценария, изпълвайки началото на филма с редица натуралистични елементи. Обектите от киножурнала „Наука и техника“ „Български повърхностен вибратор“ и „Радиксоа“ са заснети по работна книга, която се отличава от одобрените сценарии. Особено повърхностно, занаятчийско отношение към проучването на сценарния материал е проявявал др. Васил Бакърджиев. Той има формално отношение към предварителното проучване на темата, не работи задълбочено върху работната книга, на снимачен терен е бърз, не промисля достатъчно и не проявява творческа високостепенност. Но ниското художествено ниво на неговите филми, тяхната тематична и сюжетна разбърканост се дължат и на обстоятелство, че др. Бакърджиев изменя своите сценарии до неузнаваемост. В заснетия от него филм „Работници-физкултурници“ от сценария и дикторския текст на Иван Делчев не е останала нито една дума.

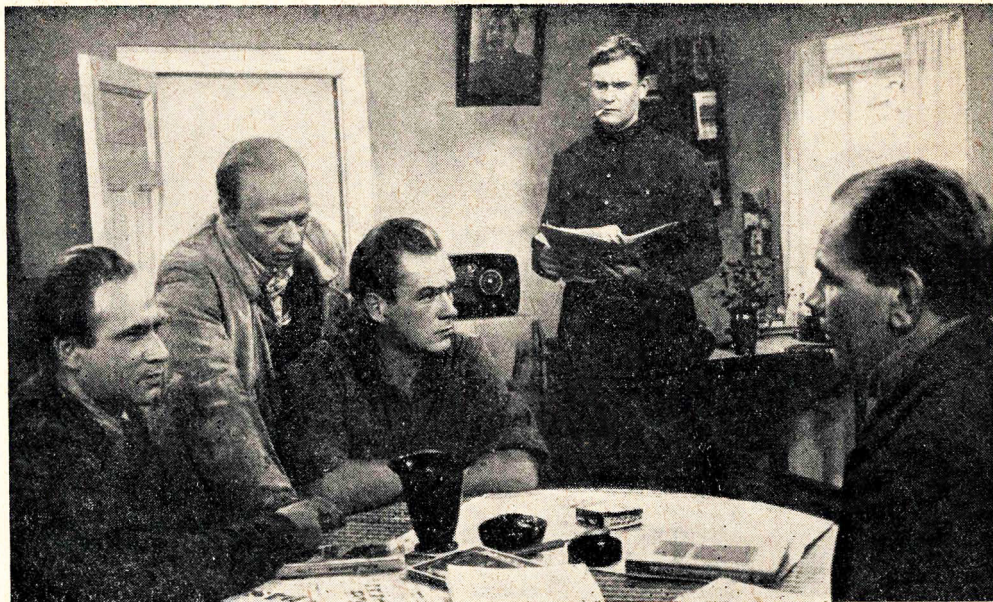
Типичен момент на занаятчийство е и твърде поучителната история с видовия киноочерк „Слънце над Пирин“ (режисьор Д. Грънчаров). Лекомислено и безотговорно др. Грънчаров се отнася към художествените качества в сценария на Кр. Белев и Георги Бицин, чийто сюжет придобива съвсем друг вариант в режисьорския сценарий. С недоделана книга, без яснота за жанра и основния замисъл, без логична последователност в сюжета режисьорът и операторът заминават на снимки, представяйки си смътно какво ще видят и за какво точно трябва да разкажат на зрителя.

Монтираният филм, по който е написана и оригинална музика от Константин Илиев, не задоволява обаче нито режисьора, нито художествения съвет на студията. И ето че започват безконечните „премонтирвания“ на „материала“ (а заедно с него и на музиката), правят се всевъзможни опити за „сюжетна организираност“, за „антититовски моменти“, за „сполучлив финал“, прави се най-сетне и „нов“ текст, но от „новия“ вариант на филма Грънчаров не успя да създаде художествено произведение. И не само че се по-

(Продължава на стр. 16)

Владимир Голев

„Светлина в Коорди“



Кадър из филма „Светлина в Коорди“.

Светлина в Коорди“ е нов съветски художествен филм, разкриващ живота на естонските селяни след Отечествената война, в периода на колективизацията.

Филмът е създаден по едноименната, удостоена със Сталинска награда повест на талантливия естонски писател Ханс Леберехт. Авторите на сценария — Ханс Леберехт и Юрий Герман, не са се задоволили с простото преразказване на повестта. Запазвайки нейното основно сюжетно развитие, те са разширили кръга на героите, успели са да покажат в пълна сила живота в естонското село след войната, да предадат картината на естонската земя.

Богат на жизнен материал и драматични конфликти, филмът е героичен откъс из живота на съвременното естонско село. Трудностите на следвоенния период, борбата с недоубития класов враг, опитът на руските съветски колхозисти — всичко това, предадено с подкупваща простота и жизненост, завладява зрителя. Малкото село Коорди възлнува и трогва с уюритата си борба за щастие, с делата и мечтите на неговите прости, трудолюбиви селяни. С много драматизъм и жизнена правда са наситени още първите картини на филма. През клоните на тъмната естонска гора се открояват величествените корпуси на отминаващите съветски танкове, оръдия, минохвъргачки, бойни коли. Войските непрекъснато вървят. Фронтът се измества на запад. Кулакът Курвест изгрява своята хитлеристка униформа, избягва от селото и търси убежище в горите и полето, осяено с безконечни блата и тресавища. . . В Коорди започва новият живот. Съветската власт раздава на бедните селяни земя, добитък, инвентар. Тя им открива пътя към благоденствието.

„Светлина в Коорди“ е филм за укрепването на съветската власт в Естония, за новите стопани на естонската земя. От картина на картина пред зрителя израсват все по-уверено доверчанините ратаи и бедняци. Току-що завърналият се от фронта Паул Рунге, бедните селяни Роози, Семидор, Маасалу, Сааму се променят бързо в процеса на труда, стават упорити строители на новия живот. Те започват да разбират все повече великото дело на партията на Ленин и Сталин, вярват в нея и казват: „Ние имаме една партия — тази, която ни даде земята.“

Каго зловещи чудовища на пътя на освободените селяни се изпращат старите експлоататори, селските кулаци и търговци Камар и Курвест. Те се опитват да спрат движението на селото напред, да продължат своето потисничество над бедните трудолюбиви труженици на земята. Извърш-

ват провокации. Подготвят убийства, грабежи, пожари.

Борейки се с враговете на народа и съветската власт, Паул Рунге и бедняците от селото мечтаят за коренно преустройство на живота. „Вече не може да се живее по старому“ — казва жизнерадостната, упорита селянка Айно. Но нито тя, нито Рунге, нито другите успяват да намерят изведнъж пътя към това преустройство. Този път им показва партията в лицето на парторга Муули. „Трябва да създадем колхоз!“ — заявява той. Създаването и развитието на колхоза става основна цел в живота на бедняците от Коорди. Един от възлнуващите моменти във филма е сцената в дома на Паул Рунге. Бившият боец от армията е получил писмо от фронтния си другар, колхозник от Ростовска област, в което се разказва за големите постижения на стария руски колхоз, за живота и богатството на членовете на колхоза. Въпреки неурожайната година и вредите, нанесени от врага, селяните не тъгуват. Те виждат пред себе си открития път на успехите.

Във филма „Светлина в Коорди“ са показани и такива честни селяни, като Вао, баща на Айно. Въпреки своето трудолюбие и обич към земята Вао се отнася скептично към новите хора на селото. Попаднал под влиянието на кулаците, той не вижда, че е настъпило друго време. Той е чужд на борбата за новото, живее само с мисълта за своето стопанство, грижи се само за своите земи. Благодарение обаче на помощта на партията и примера на изградения вече руски колхоз той разбира заблудеността си, скъсва с враговете на народа и става активен агитатор на колективния труд. Неговият разказ за прекрасния живот на колхозниците, мострите от произведението в колхоза жито, тежкият живот в Коорди — всичко това говори за единствено правилния път — кооперативното стопанство. За всички селяни от Коорди колхозът става истинска цел, единствен път към новия живот. И затова те решават да нарекат новосъздадения колхоз „Нов живот“.

Върху простия сюжет на сценария режисьорът Г. Раппопорт, лауреат на Сталинска премия, заслужил деятел на изкуствата на Естонската ССР, операторът С. И. Иванов, художникът С. Я. Малкин и целият колектив естонски артисти са успели да създадат талантлив и дълбоко възлнуващ филм. Характерните черти на хората от новото естонско село са възлгнени в образите на Паул Рунге, неговата жена Айно и парторга Муули. Това са образи на хора деятелни, ярки, нови. Изпълнени с голямо майсторство — Паул

Рунге от артиста Г. Отс, лауреат на Сталинска награда, Айно от артистката В. Терн и Муули от И. Тамур — те будят възторг и симпатии и оставят трайни следи.

С изключителна сила и драматизъм, на места топло лирично, са предадени и образите на бедната ратайкиня Роози и на слепия старец Сааму, отлично изнесен от артиста Хуго Лаур. Мълчаливата Роози, която цял живот слугува на помешника Камар и не успява да припечели поне толкова, че да се ожени за годеника си, бедняка Семидор, накрая бива оставена без зърно храна. Кулакът, който ѝ „предоставя“ земи и добитък, ограбва всичко, което тя е засяла. Своего щастие тя намира в колхоза. Личната съдба на Роози, разкрита с голямо майсторство от Е. Райнер, предизвиква дълбоко съчувствие. Роози престава да бъде само отделен образ във филма. Със своята борба за нов живот тя е олицетворение на нова Естония.

Затрогващ, изключително добре поставен е и образът на стареца Сааму. Съветската власт му възвръща зрението. Но той проглежда не само за да види чифлика, полето, хората. Той вижда новия живот. Вижда приятелите и враговете. Пред него за пръв път се разкриват светли хоризонти. И той с пълни сили тръгва към тях, готов да пожертвува и живота си в борба със старото

Един от най-хубавите образи във филма е и мъжествената девойка Айно, която намира сили в себе си да се противопостави на консервативността на баща си и да поеме решително пътя на Паул. Заедно с Паул тя е един от основателите на колхоза.

С не по-малка сила и драматизъм са обрисувани и образите на враговете. Цяла галерия от кулаци, бивши хитлеристи и главни престъпници — те разкриват тъмния свят на империалистическата агентура. Макар и загатнати, във филма се разкриват и онези техни господари извън пределите на Естония, които непрекъснато подготвят провокации, саботажи и убийства. Сцената в съда, където са изправени да отговарят за своите престъпления заловените врагове, е не само силен момент от филма — тя е разобличение и потест срещу империалистите, подпалвачи на нова война.

Създателите на филма са отделили място и на живота в руския колхоз, където отива делегация от Коорди. Широко внедрената техника, новите методи на работа, високите добиви, богатствата на колхоза — всичко това внася разнообразие и колоритност във филма. Особено силни са последните сцени. Колхозниците в Коорди пресушават Змийското блато, прокопават канали, засяват земята. На колхозния празник се изпълняват прекрасни естонски танци. Колективният труд е преобразил селото. Други са хората. В Коорди е настанал празник. Трудещите се селяни са победили глада, недоверието, лошата почва. Пред тях са дни на радост и нови трудови победи...

Филмът „Светлина в Коорди“ е производство на „Ленфильм“ и Талинската киностудия. Той е вторият голям художествен филм на Естонската съветска република, изпълнен изцяло от естонски артисти, и е безспорен успех на младото киноизкуство на Естония.

Филмът „Светлина в Коорди“ е особено навременен за нашата страна. Той разкрива, че единствено правилният път за преуспяването на нашето земеделско стопанство е кооперирането. В това е гаранцията за неговия всестранен напредък и успех.



Кадр из филма „Светлина в Коорди“.

Дим. Н. Праматаров

„В степите“

Селското стопанство в Съветския съюз напредва с всеки изминат ден. Колективизирано, машинизирано, електрифицирано и на много места прорязано от напоителни канали и залесителни пояси срещу сушата, то дава възможност на колхозните селяни да водят заможен, културен и радостен живот.

Съветското село живее в братско и плодотворно сътрудничество с града. Когато селяните имат нужда от работна ръка, трудещите се от града им се притичват на помощ и с дружни усилия завършват полската работа. Селото пък подпомага града със своето производство и така се развива богатият и щастлив живот на страната.

Филмът „В степите“ ни разказва за случай на такава дружба между града и селото по време на прибиране на реколтата. Когато полетата на един колхоз са натежали от богат урожай и селяните изпитват трудност да го съберат навреме и без загуби, от града пристигат помощници и се включват в радостната битка за хляба на народа.

Главни герои на филма са децата-пионери. Здравото съветско възпитание ги приучва още от малки да участвуват в обществения и стопански живот на своята велика родина, да помагат на нейното движение към комунизма. И на екрана виждаме да пристигат в село градски пионери да помагат в прибирането на реколтата и да разширяват по този начин своя жизнен опит и закаляват своя характер.

В село гостите биват посрещнати от местните пионери. И тук възпитанието на децата е същото като в града — да се живее с нуждите на обществения и стопански живот, да се участвува според силите в труда като дело на чест, на доблест и на слава.

Малка селска пионерка разказва на гостенчето си Сергей:

— Мама цял ден е в пчелина и домакинството е на моите ръце. А и Яшка ме вика да събираме класове...

Характерни са в това отношение думите на пионера Яшка към неговия дисциплиниран отряд:

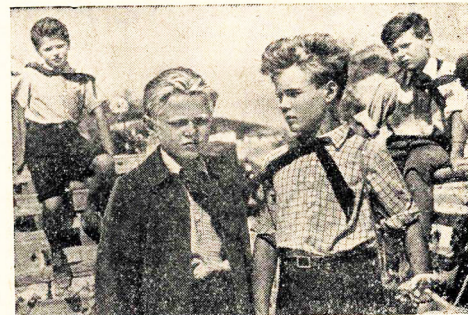
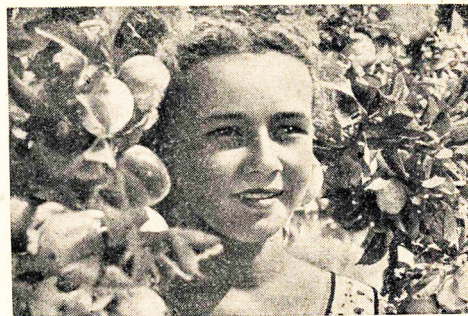
— Нашият колхоз излиза на първо място в областта. Каква е нашата цел? — Нито грам загубено зърно! В един хектар има 10 000 кв. метра. Ако съберем по един клас от метър и всеки клас тежи по един грам, колко кила ще съберем?

Ето с какви задачи живее съветското пионерче и какъв широк поглед има то за смисъла на тия задачи.

Социалистически е и методът на работата при малките. Те си обаяват съревнование и в него влягат цялата си енергия да постигнат успех. От трудовите им бригади се издигат ударници в производството — утрешни челници на социалистическия труд, тъй много обичани и уважавани в страната на победилите социализъм.

Във филма е показано отношението на възрастните към пионерите. Те ги насърчават и възпитават да бъдат достойна тяхна смяна като строители на комунизма. Дълбоко разбиране на детската душа и правилен такт се чете в постъпките на всички. Особено е разкрита тази черта в образа на градския шофьор Сергеев. Още когато пътува с колата си от Ялта за колхоза и вижда, че детето му е потиснато от предубеждение, че в степта ще бъде скучно, бащата го различа и увелича с уверението, че колхозът е бил в обсега на военните действия, че в околността му ще има интересни трофеи и че ще се осъществи мечтата на пионерчето да има военна каска и матерка. Зарадвано, детето запява с баща си и лети с машината към предвкусваното щастие.

Когато пък, незакусил и неприспособен към жаркото степно слънце, малкият Серьожа попада и изгубва съревнованието, баща му привежда случай на своя неудача на фронта и го убеждава, че станалото с детето може да се случи и се е случвало с всеки човек. Целта е да се изведе детето от завладялото го отчаяние, да повярва в силите си и да го раздвижи на борба срещу трудностите на първите дни. И ние виждаме Серьожа да воюва с тия трудности и да се утвърждава като истински ленинско-сталински пионер.



Кадри из филма „В степите“.

По същия начин действа и председателят на колхоза — Тужиков, когато се чуди как градските пионери са напълнили до обед по правилата на добри стопани 40 коша плодове от колхозната градина. Той не пести похвалите си, знаейки силата на насърчението към добро при възпитанието на децата.

Всички обичат и всички се отнасят внимателно към пионерите, но най-близо до тях стоят комсомолците. Срещата на комсомолца от райкома с малките класосъбирачи грее от такава взаимна обич между тях и показва основата, върху която се изграждат отношенията им. А обещанието към пионерите, че при класирането на колхоза на първо място в кампанията те ще отидат в Москва, е наситено с педагогическа правда. Да уловим най-интимните пружини на детското същество, да хвърлим най-силната примамка към високата цел, значи да знаеш с кого работиш и как да работиш...

Чудно ли е тогава, че децата участвуват в борбата с урагана редом с възрастните, че бранят заедно с тях плодотелите на колхозния труд и че всеки ден искат да разширяват полето на своята дейност? Да разширяват и да побеждават!

Не е само физически трудът на пионерите в тази кампания. От репликите във филма ние разбираме, че те издават стенвестник, в който отразяват трудовите подвизи на хората в колхоза или атакуват слабостите. В тази пълнота на живота крепнат и се развиват техните сили, растат характерите им на истински патриоти и общественици. При този растеж Серьожа моли да се приберат в града по-късно, защото утре ще почистват курниците, други ден ще издават вестника и пр. Тук се проявява вече не 11-годишното дете, а отговорен пред работата си гражданин, разбрал какво значи дълг пред обществото.

Сцената на тръгването за града и раздялата със селянчетата е и художествено силна, и дълбоко поучителна. Тук е показана спойката, която се е създала между децата от града и селото в процеса на тяхната дружба. Чувствата са вече разширени, социалните връзки — по-богати, познанията за родината — по-пълни и усвоени чрез непосредствени наблюдения.

Децата си обещават писма, записват си адресите, разменят си подаръци.

Серьожа и баща му летят с колата към Ялта и пеят:



Кадръ из българския куклен филм „Страшната бомба“.

Който искаш труд ти хващай,
който искаш път хвани!
Всички водят те към щастие,
към прекрасни мирни дни.

Градове в Русия — много
и шосета дивни много,
и прекрасни хора много.
Всички ний ще навестим.

В тази проста песничка, с която завършва филмът, е изразено чувството за сигурност на хората от социалистическото общество, дружбата между тях и щастливият живот, който имат те.

Филмът вълнува със своята актуална тематика, вълнува с правилното и убедително разрешение на отделните образи и с трудовите пейзажи, в които се очертава ликът на колхозния живот. Но особено старателно той поставя и разрешава проблема за възпитанието на младия човек чрез труд, дисциплина, режим на живеене, непосредствено опознаване на прекрасната съветска действителност и дружбата между хората от града и селото.

Играта на артистите е талантива, създаваните от тях образи — ярки и запомнящи се

Следейки филма, нашият зритель естествено живее с нуждите на социалистическото ни строителство на село и вижда на екрана колко приложимо е и за нас онова, което вършат съветските хора. В този смисъл филмът е мобилизиращ и високо поучителен. Особено е ценен той по посока на възпитанието на нашите деца — утрешната наша смяна.

В това отношение се налагат сериозни изводи: Да възпитаваме децата в труд, борба с трудностите, стрелнование, ред и дисциплина, необходими за техния утрешен живот на строители на социализма и комунизма.

Да ги приучаваме от малки в обществен живот, като ги включваме в тяхната Димитровска пионерска организация — богата школа за социалистическо възпитание на децата ни.

Да разширяваме детския опит с даване възможност на малките да видят повече, да почувствуват многообразието на живота, да се свързват с другарчета от далечни краища.

Да насърчаваме детето в неговите творчески усилия, да насаждаме у него вяра в собствените му сили, да се отнасяме към малките внимателно, възпитателно и с любов. Ние ще укоряваме за недостатъците, но да градим върху положителните прояви, да закаляваме волята към добро чрез упражнения в правене на добро, та доброто творчество да стане навик.

Изобщо да възпитаваме децата така, че те да израснат като достойни потомци на безсмъртния Димитров и мъжествения продължител на неговото историческо дело — любимия покровител на децата др. Червенков.

С оглед на това и нашето младо киноизкуство трябва да даде своя принос. При наличието на толкова много деца-герои от борбата срещу фашизма и при богатия живот на стройната Димитровска пионерска организация време е да се помисли за създаването на игрален филм за нашите пионери, време е екранът да заговори за нашите прекрасни, трудолюбиви и героични деца.

Много са темите, които зреят за обработка от нашите сценаристи, кинорежисьори и киноактьори. Ние очакваме при героичния Ваня Сонцев от съветския филм „Синът на полка“ да се строи на екрана и нашето овчарче Калитко или друго българче, родено от своя героичен, храбър, свободолюбив и прогресивен народ.

ПЪРВИЯТ БЪЛГАРСКИ КУКЛЕН ФИЛМ

На нашите екрани се прожектира филмът „Страшната бомба“ — първият сериозен опит в областта на кукления филм на киноработниците от куклената мултипликация при Студията за научно-популярни филми.

Филмът „Страшната бомба“ се роди като резултат на неколкмесечен упорит труд на хора, които за първи път се заемат с това сложно изкуство, хора, работещи при лоши битови условия и слаба техническа база. Естествено е, че при такива обстоятелства и резултатът на тяхната работа не може да е блестящ. И все пак филмът „Страшната бомба“ по начало заслужава положителна оценка, защото ние имаме вече първия куклен филм, налице са и явните творчески възможности на хората, работещи в тази студия (особено що се отнася до техническата страна на филма). Но ще бъде неправилно, ако изхождайки от условията на работата, изтъкнем само положителните страни на филма и прикриме недостатъците, които при по-задълбочено творчество можеха да се избягнат и при тези условия на работа.

В кукления филм, както и в игралния филм основата на успеха е заложена в сценария. Сценарият „Страшната бомба“ на Диаватов не дава възможност за разгъване на богатите изразни средства на куклената мултипликация. Той е доста схематичен и лишен от драматургия. Диаватов доста конспективно ни описва героите, пейзажа, обстановката. Той не ни рисува една пълна картина, която би извикала определени емоции у читателя. Сценарият независимо от своите особености е литературно произведение и като такъв той трябва да ни дава пълноценни, емоционално въздействащи художествени образи. Навярно Диаватов плаща голям данък на незнанието спецификата на този вид литература.

Режисьорът на филма др. Димо Лингорски създава в отделни епизоди твърде характерната за съвременна империалистическа Америка атмосфера. Военна история е обхванала магнатите от Уолстрийт. В паника изпадат те след новината за притежаване от Съветския съюз на тайната на атомната енергия. Много добри в това отношение са епизодите на „вестникопродавца“, „бъгството на колите към скривалищата“. Режисьорската работа на филма „Страшната бомба“ обаче има и редица слабости. Преди всичко цялата постройка на филма е повече театрална, отколкото кинематографична. Това са отделни картини, след всяка от които може да се спусне завеса. Във филма липсва един монтажен ритмичен строй, поради което и на зрителя не е ясно какво точно иска да му каже режисьорът. Няма една логически и ритмически развиваща се сюжетна линия. Това се е подсилило особено и с отсъствието на вътрешния монтаж, а известно е, че със средствата на вътрешния монтаж ние можем „да прехвърляме вниманието на зрителя от един обект на друг, без да развиваме сцената на отделни планове“ (С. Герасимов). Снимката в движение дава възможност да се покаже без прекъсване действието, ставащо пред очите на зрителя, освен това тя му дава възможност да разгледа събитията от „разни страни; той се приближава или отдалечава, за да види детайл (едър план) или обща картина на събитията (общ план); той си повдига или спуща главата (ракурси)“ (С. Герасимов). Всички тези специфични за киното средства не са използвани или са много слабо използвани във филма „Страшната бомба“. Това е довело, както казахме по-горе, до липсата на монтажно-ритмически строй. Допущането на тази слабост е станало възможно благодарение и на друг един факт — липса на разкадровка. Известно е, че в разкадровката режисьорът закрепява своите виждания за цялостното последователно сюжетно развитие на бъдещия филм. Това

е графическото изображение, което ни дава представа за монтажа на филма и даже за това, как той ще изглежда от екрана. Разкадровката дава възможност на оператора и на мултипликаторите да се запознаят с ритъма на филма. Това е особено важно за мултипликатора, който се явява и актьор в мултипликационния филм дотолкова, доколкото той движи героите (куклите). А ако актьорът не е почувствувал ритъма на филма, то и по-нататък филмът ще се окаже неритмичен. Филмът е колективно творчество. Това е особено важно за мултипликацията. Всичко това пишем, за да предпазим другаря Лингорски от грешки при работата му над новия филм „Майстор Манол“, защото такава опасност съществува и сега.

Друга слабост, която режисьорът допуска в този филм, е неправилното разбиране на кукления филм като особен вид киноизкуство. Налице е стремежът да се достигне ритъмът на игралния филм (кадрите, рисуващи Москва). Тогава какъв смисъл има да се прави куклен филм, ако се стремим да излъжем зрителя, че това не е куклен, а игрален филм. Та нали качеството на този род филм се състои именно в това, че той е куклен. Като имаме предвид, че естествеността на поведението на героите в кукления филм е коренно различна от тази на поведението на героите на игралния филм, т. е. реализмът им е различен, следва да искаме и реализмът в декора, обстановката да е по-различен от този в игралния филм. Това съвсем не значи, че ще трябва да се стигне до някакви абстрактно-символични решения, не, а да се дойде до една стилност, различна от тази в игралния филм. Безспорно е, че рамките на една критична бележка не ни позволяват да се спрем подробно на този въпрос.

Най-важното във всеки филм е създаването на образа на човека (героя). Режисьорът и мултипликаторите на „Страшната бомба“ са се отнесли с еднакво отношение към създаването на отделните образи. Те са се задоволили само да ни покажат външния облик на героите и не са се помъчили да ни разкрият целия техен характер. Естествено, че при такова отношение към персонажа ще се стигне до известна схема. Героите ходят по един и същ начин, реагират на събитията по един и същ начин. Ние не се съмняваме, че за да се стигне до този резултат, причина е и слабо професионално майсторство на мултипликаторите. Последните схващат своята задача навярно като умение да се раздвижат крайниците на героите, а това, че всички тези движения са плод на едно вътрешно изживяване, на едни отношения към другите герои и обстановка, на това мултипликаторите не са обърнали внимание. Освен това много от движенията не са в ритъма на психологическото състояние на героите. Това особено силно е подчертано в последните сцени, където мистър Мънки, изпаднал в панически страх, вижда летящия гълъб като самолет. Тук мистър Мънки, вместо да бърза да спасява кожата си, се движи много бавно, дори спокойно и благодарение на това моментът на припадането не действа убедително.

Художникът по типажа не е отчел ограничените възможности на куклената мултипликация в областта на мимиката. Куклите имат застинало изражение, рисуващо в повечето случаи само едно вътрешно състояние (радост, уплаха, изненада, гняв и пр.). Ние смятаме, че по-правилно би било едно такова скулптурно решение, което, отчитайки изменението на маските на куклите в зависимост от осветлението, би давало възможност винаги да се създава един вътрешно оправдан образ.

Ние се сприяхме повече на слабостите не защото, че филмът няма своите качества. Напротив,

ЕДИН ИЗОСТАВЕН ВЪПРОС

Ленинизмът ни учи, че възпитаването на съветския прогресивен човек и формирането на неговия мироглед не е възможно без точни знания и съзнателно усвояване на най-важното и най-същественото от това, което е придобито от опита на човешката култура и развитието на науките* (С. Н. Преображенски, „Кино как метод на научно изследователство“).

Социалистическото обучение трябва да бъде от високо качество, с голяма резултатност и действеност, такова именно обучение, при което учебният материал става плът и кръв на подрастващите кадри и образува здрава основа за по-нататъшното им развитие в практиката. От това гледнище добре известните свойства и особености на филма го правят незаменимо средство за обучение, което със своята недостижима за никой друг метод нагледност допринася за вживяването в учебния материал, за основното разбиране на последния и трайното му усвояване. Обширните изобразителни възможности на филма и неговата способност за аналитичен или синтетичен подход към явленията на обективната действителност създават такива възможности за неговото приспособяване към изискванията на учебното дело, към практиката на обучението, които не са достъпни за никое друго педагогическо средство.

Като изхождаме от такива основни предпоставки, не е трудно да разберем двигателите на тези обширни производствени мероприятия, които се реализират в Съветския съюз за методичното създаване на дълги серии от учебни филми по ботаника, зоология, анатомия, физиология и др. отрасли на естествознанието, по техническите науки, география, геология, физкултура и много други области на приложното и теоретично познание. Всяка година съветското учебно дело се обогатява с нови поредици учебни филми и съветските ученици пътуват по далечни страни, участвуват в китолова в северните морета, слизат дълбоко под земята или се издигат в облаците, пътешествуват под водата; на тях им става конкретна и близка картината на този живот и тези дейности, за които нашите ученици имат най-далечна представа само от учебниците.

Една много важна част от съветската организация на учебния филм представляват създадените при някои висши учебни заведения (например Московския педагогически институт „Потемкин“, Ленинградския педагогически институт „Жерсен“, Московския държавен университет и др.) катедри по научна и учебна кинематография. Задачата на тези катедри е да дават подготовката на бъдещите учители, които следват във висшите учебни заведения, върху рационалното използване на учебния филм в дидактическия процес. По този начин учителите в разнообразните училища владеят практиката на учебния филм, познават неговите полезни страни и го използват най-широко и най-умело в педагогическата си работа. Подобно отношение към учебния филм се наблюдава и в други народнодемократични републики (Чехословакия, Унгария, Полша), които вървят твърдо по стъпките на Съветския съюз и

налице са възможностите на хората за правене на прекрасни макети, костюми, налице е хубавата работа на оператора и много други качества са налице. Нас ни възбува обаче въпросът, този ли е най-правилният път, по който трябва да върви нашата куклена мултипликация, и, второ: ние искаме да насочим вниманието на колектива към по-разгънато, творческо овладяване изразните средства на киното и по-специално на куклената мултипликация, към овладяване опита на всички видове изкуства (живопис, архитектура, музика, театър и т. н.), защото киното е синтетично изкуство, включващо в себе си всички други видове изкуства.

използват неговия огромен опит в учебното дело.

Свършено ясно е, че у нас сложната и грандиозна национална задача за изграждане на социализма в нашата страна изисква високо ниво на теоретичното и практическото обучение. Но у нас и до този момент не са взети мерки за планомерно въвеждане на учебния филм като нагледно помагало при обучението. Струва ни се даже, че някои гимназии, които разполагат с кинопроекторни апарати за 16 мм формат, и до днес се мъчат да използват ония долнокачествени учебни филми, доставени от Унгария и Германия преди 10—12 години и още пазени от държавното предприятие „Учтехпром“. Същото това предприятие вече от няколко години прави опити за производство на тесни учебни филми, които по начало са добри, но са нецелесъобразно организирани, при най-примитивни условия и поради това остават безплодни.

А ясно е, че въпросът за учебния филм у нас не може да бъде разрешен чрез изолираните опити на едно или друго предприятие, а само в органическа връзка с цялостната система и програма на училищното обучение. Обаче Министерството на просветата, доколкото ни е известно, и до този момент не е поставило въпроса за производството на учебен филм нито като своя програмна задача, нито пред Комитета за кинематография. Всъщност внедряването на учебния филм като учебно пособие е изцяло задача на Министерството на просветата, респ. отчасти и на тези министерства, които имат във ведомствената си мрежа специални училища. Тези министерства именно трябва да вземат инициативата за това, като потърсят съдействието на Комитета за кинематография. Обективни условия за осъществяването на такава задача са безспорно налице. Големият брой учебни филми, с които разполага съветската кинематография, винаги могат да бъдат използвани за нуждите на нашето училище било на нормален, било на тесен формат; техническите средства, с които разполагат лабораториите на нашата кинематография, позволяват не само да се възпроизведе на български дикторският текст, но и да се дублира при нужда. Нашето кинопроизводство разполага и с достатъчно възможности да поеме производството на филми от специфичен национален характер (географски, битов, исторически и др.) които не могат да бъдат внесени.

Когато говорим за учебния филм, не можем да отминем с мълчание и въпроса за *научния филм*. Под това название имаме предвид не само общоизвестната представа за филма като научна документация, но едновременно и главно като повече или по-малко самостоятелен метод за научно-изследователска работа с голямо значение за развитието на науката.

С помощта на киното като метод за научно-изследователска дейност са направени ред забележителни постижения в разнообразни области на техниката, биологията, медицината, физиката, химията и пр. Не трябва да се забравя, че кинематографията се зароди най-напред именно като метод за научно-изследователска работа и много по-късно стана това, което е днес. Имената на редица велики руски учени, като И. П. Павлов, Н. Н. Бурденко, В. А. Лебедев и др., са тясно свързани с прилагането на филма в научния експеримент. Не съществува отрасъл в съвременната прогресивна наука, в който да няма място за приложение на киното като метод за научно изследване и научна документация.

Положението у нас може да бъде илюстрирано от случая с инж. Б. от един държавен завод, който при работата си върху практическото приложение на електроерозията се натъква върху някои особености в процеса; за да се разреши възникналите при това въпроси от теоретично и практическо естество, било необходимо да се на-

правят редица скоростни микроснимки. Оказва се обаче, че нито в кинематографията, нито където и да е другаде у нас могат да се предприемат подобни снимки поради липса на съответни апарати.

В същото положение, в което е изпаднал инж. Б., се намират още множество наши учени и практически деятели, които многократно и напразно са търсили досега възможности да приложат филма в своята експериментална работа. Този факт показва нашата неподготвеност да се справим с тези нужди на нашата индустрия, техника и наука.

Ние трябва да смятаме, че вече са настъпили обективни условия да бъде поставен на дневен ред и въпросът за учебния и научен филм, да се обмисли и неговото целесъобразно разрешение. Имайки предвид богатия съветски опит в тази област, може да се предложи една по-цялостна организация по следната схема:

1. Министерството на народната просвета следва да проучи въпроса и начина за въвеждането на филма като учебно пособие в различните видове училища, а във връзка с това да се изработи и подробен материален план, подлежащ на осъществяване от съответните държавни учреждения относно доставката на готови учебни филми, кинопроекторни апарати, производство на учебни филми и пр. Едновременно за методичната работа с филма да се създаде *инспекторат* (или друга подходяща служба) при Министерството на народната просвета, чиято задача ще бъде да организира широкото и правилно внедряване на филма като учебно помагало в средните, общи и специални училища, техникуми и др., да се намира в тясна връзка с Комитета за кинематография, да контролира и направлява учебната работа с филма и т. н. Наличността на подобен орган ще бъде от огромно значение за учебния филм в нашето училище.

2. Доставянето на готовите учебни филми от Съветския съюз и др. производители ще става по обикновения ред от съответната дирекция на Комитета за кинематография и според конкретните планове на Министерството на просветата. Производството на учебни филми от национален характер да се възложи засега на Студията за научно-популярни филми. Задачата на тази студия ще бъде да поеме цялостното производство на филми за всички отрасли на обучението и за всички учебни заведения. Същевременно всички технически работи, необходими, за да се подготвят чуждите филми за използване в нашето училище (озвучаване, дублиране, прехвърляне върху тесен формат и т. н.), да се възложат на Дублажната студия и лабораториите при Комитета за кинематография. Производствените методи на учебния филм изискват да съществува дейна връзка между Студията за научно-популярни филми и учебните заведения с цел да се насочва производството според нуждите и изискванията на последните и техните програми; по тази причина би било от голяма полза създаването на един производствен съвет при студията с представители от заинтересуваните учебни заведения и учреждения.

3. Едно звено от особена важност в системата на учебния филм е *катедрата* по учебна и научна кинематография, която би следвало да се създаде при университета. Задачата на такава катедра се очертава от необходимостта бъдещите преподаватели да бъдат основно запознати с практиката на този по-специален дидактически метод; такава катедра освен това ще участвува в планирането на производството на учебния филм, ще изучава методиката му, научните проблеми в тази област и пр.

4. За научно-изследователска работа с помощта на филма да се създаде при Комитета за кинематография една *лаборатория-студия*, обзаведена с пособия за макро- и микроснимки, за скоростни, свръхскоростни, разредени, подводни, трикови и др. снимки, които днес се прилагат за научни цели. Тази лаборатория трябва да бъде в разположение на всички научни институти и отделения при промишлени предприятия, университети, академии и др., а също и за рационализатори, новатори, изобретатели и др. Към нея е целесъобразно да се присъедини фотоотдел за научна работа и документация.

Смятаме, че тази *цялостна, органически свързана* схема, която на практика може да претърпи изменения, е в състояние да даде очакваните резултати, да разреши един важен, но изоставен досега въпрос.

ЗА РОДНО ПРОИЗВОДСТВО НА ЦВЕТНИ ФИЛМИ

Киноизкуството в напредналите страни и особено в Съветския съюз се издигна на нов качествен етап. Цветът във филма стана негов нов, могъщ компонент, който разкрива с нова сила художествено-изобразителните решения във всички видове и форми на филмопроизводството — в игралните, научно-популярните, документалните и мултипликационните филми. Да се овладее цветът — това е сложна, многостранна и отговорна нова задача за всички категории творчески и научно-технически кадри — от сценариста и режисьора, художника и оператора до химика и сензитометриста. Усвояване на производството на цветни филми изисква сериозно преустройство на техническата база и кадрите. Това преустройство може да бъде бързо и резултатно само на социалистическа база. Не случайност, а научна закономерност е фактът, че именно в Съветския съюз, великата родина на построенния социализъм и строящия се комунизъм, цветният филм е главната, решаващата форма на киноизкуството. Носители на класическото руско наследство, съветските режисьори, художници и оператори използват цвета като ново, важно и могъщо средство по пътя на разкриването дълбоко идейното съдържание на филма. И както звукът в киното стана неотменим негов компонент отпреди двестилетия, така днес цветът се налага като допълнителен важен компонент, без който зрителят не изпитва пълна художествена удовлетвореност. Великият пример на съветското киноизкуство задължава нашата родна кинематография да вземе най-бързи, широко държавнически и смели мерки, за да ликвидира нашата изостаналост в областта на цветния филм.

В какво състояние се намира проблемът за усвояване на цветния филм у нас?

Известно е, че преди една година по инициатива на централното партийно бюро в кинематографията бе формирана комисия по цветния филм, която имаше задача да проучи производствения проблем по цветния филм и да даде начален тласък към неговото усвояване.

Наред с многото преодоленни трудности сериозна пречка за първите производствени опити бе липсата на елементарна машинна лабораторна база за обработката на цветни филмови материали. Но след като бе внедрено рационализаторското предложение за преустройство на една от нашите машини за черно-бял филм, откри се пътят за незабавното усвояване на първите пробни цветни филми. Като резултат от извършената работа тази година нашата родна кинематография започна производството на два научно-популярни филма „Плодовете на нашата земя“ (режисьор Ст. Христов, оператор Дим. Китанов) и два хроникално-документални филма — „Китайският ансамбъл в България“ (реж. Б. Милев, оператори Ж. Русев и Б. Шарланджиев) и „1 май 1952 година“ — от колектива на Студията за хроникално-документални филми с режисьор Румен Григоров.

Първите резултати са насърчителни и обещаващи — проявени са около 300 м цветни филмови материали и филмът „1-ви май“. В скоро време от екрана ще грейне в пестри багри нашата прекрасна социалистическа родина с нейните кооперативни поля и заводи, огласяни от песните на щастливия, радостен и мирен труд.

Това ще бъде първият наш успех, но този успех не трябва да ни главозамайва. Ние сме длъжни да извършим истински прелом в осигуряване на базата за едно стандартно и висококачествено производство на цветни филми.

Какво имаме ние и какво ни липсва?

В момента нашата кинематография разполага със снимачна техника, с база за машинна химико-фотографическа обработка и копиране на цветни филми, с всичките необходими сурови материали и химикали. Решителна роля ще изиграе фактът, че още първите опити в тази насока у нас се поставят на здрава основа.

Към Комитета за кинематография се изгради научно-изследователски кино-фотоинститут, който има като една от главните си задачи да подпомогне внедряването на цветния филм у нас на базата на усвояване опита на Съветския съюз и народно-демократичните страни. В това е гаранцията, че ние ще вървим бързо напред. Съоръжаването на нашата база трябва да се докомплектува: с нова снимачна техника, дъгови прожектори, контролно-измерителни прибори и апарати специално за цветния филм от съветската кинотехническа промишленост.

Успоредно с това с най-голяма острота се поставя въпросът за кадрите.

Механическото пренасяне на методите от черно-белия филм в цветния е осъден от съветските киноработници. Това важи в най-голяма степен за операторите и режисьорите. Налага се основна преквалификация в тази област. Много по-икономично и резултатно ще бъде, вместо да се хаят материали и средства у нас за натрупване на собствен опит, да се изпратят на специализация значително по-големи групи киноработници от всички звена, които да усвоят богатия опит на братските ни страни — СССР и народните демокрации. В договорите за културна и научно-техническа взаимопомощ със СССР, Германия, Чехословакия и Унгария за 1953 г. да се предвиди изпращането на специализация на значителен брой киноработници. И веднъж завинаги да се ликвидира с подценяването на техниката. Малкият наш опит ни показва, че ние не сме овладели техниката, че ние нямаме квалифицирани научно-технически кадри. А нима могат да се постигнат сериозни успехи във филмопроизводството без висока техника и добри специалисти по техниката? Нашето дублажно студио озвучава прекрасни съветски цветни филми. Ние имаме машинна база за обработка на филмите, но само липсата на опитни специалисти спъва възможността тяхното цялостно обработване да се извърши у нас.

Сериозно внимание трябва да се отдели и на проблема за цвета в кинодраматургията. Сценарните колегии на трите наши студии още не са си поставили като задача този проблем, а това повече не трябва да се отлага. Като се има предвид, че Постановлението на Министерския съвет изрично ни задължава да усвоим производството на цветния филм, необходимо е да се пристъпи и към разработката на сценарии за цветни филми. Естествено е, че от автора на сценария ние не можем да искаме съвсем пълни и точни указания за цветовете в бъдещия филм. Но когато авторът на сценария предварително знае, че неговата творба ще бъде основа за създаване на цветен филм, той ще отдели повече внимание на въпросите за цвета, ще нахвърли общите линии, които създателите на филма творчески ще доразработят. По този начин още от сценария и до окончателното завършване на филма цветът ще бъде включен като важен драматургически компонент. Време е у нас да се започне изготвянето на сценарии не само за документални и научно-популярни цветни филми, но и за игрални цветни филми. Ние вече имаме основната лабораторна база за химическо-фотографическата обработка на цветния филм, към края на настоящата година ще имаме и нов павилон с електротехническа база и осветлителни прибори, годни за цветен филм. Това ни дава възможност към началото на 1954 година, а може и по-рано, да пристъпим към снимането на първия наш цветен игрален филм. Това е абсолютно необходимо за натрупване малък опит във връзка с усвояване техническата база на новия киноцентър, който се предвижда да заработи към 1956 год. Така чрез решаването на по-малки задачи ще изковем и нашите кадри — творчески, научни и технически.

В нашата кинематография стои с най-голяма острота и въпросът за специалисти по техниката на комбинираните снимки. Домакетката, дорисов-

Тематични кинопокази в цялата страна

По случай третия национален преглед за най-добро кино от 1 юли до 1 октомври т. г. в цялата страна ще се проведат тематични кинопокази. Кинопоказите обхващат следните 26 теми: „Борбата за мир в целия свят“, „Образите на великите вождове на съветския народ в киното“, „Съветските републики“, „Трудовите подвизи на съветските хора в социалистическото строителство“, „Физкултурата и спортът в СССР“, „Героизмът на съветските воини във Великата отечествена война“, „Трилогията за Горки“, „Съветският патриотизъм“, „Великите руски пълководци“, „Щастливото детство на съветските деца“, „Успехите на социалистическото строителство в селското стопанство в СССР“, „Съветската младеж във Великата отечествена война“, „Знаменити руски композитори“, „Руските приказки на екрана“, „Радостният гравивен труд на съветските хора“, „Великите руски учени“, „Руската класика на екрана“, „Пътешествие по СССР“, „Великите строежи на комунизма“, „Героичното минало на народите на СССР“, „Съветският народ в борбата за власт на съветите“, „Пълководците от гражданската война в СССР“, „Съветското изкуство“, „Съветската агротехника“, „Постиженията на съветската наука, медицина и техника“, „Съветската кинокомедия“.

За да подпомогне кината в провеждането на кинопоказите, отдел „Пропаганда“ при ДП „Разпространение на филми“ приготвя и ще разпрати до всички кина в страната кратки доклади по темите. Докладите имат за цел да запознаят зрителите с основните проблеми, залегнали в отделните кинопокази, и ще бъдат четени преди почването на прожекциите.

ката, перспективното съвместяване се ползват еднакво както в черно-белия, така и в цветния филм. Единствено нашата кинематография не си служи с този толкова прекрасен и икономичен метод. Изглежда, че ние сме най-богатата кинематография в света, та си позволяваме да строим скъпи декори или рушим истински обекти, за да постигнем някои ефекти, които се решават така лесно чрез комбинираните снимки. Час по-скоро трябва двама-трима способни и млади оператори да специализират в тази област в СССР, това ще спести милиони левове на нашата държава.

Не тесногърд практицизъм, а смел и широк социалистически замах трябва да ни ръководи при решаването на важните проблеми.

Успехите на съветската кинотехническа наука и промишленост ни дават основание да считаме, че в кратки срокове ние ще имаме цветна негативна лента с чувствителност, близка до тази на черно-белия филм тип А, и ще се ползват обикновените лампови прожектори за цветен филм. Това ще позволи при сегашната, макар и елементарна техническа база да преминем към по-решителни резултати, усвоявайки съветския опит.

Сериозна, упорита и разностранна дейност ни предстои, за да ускорим преодоляването на нашето изоставане в цветния филм и да оправдаем високата оценка, която даде за кинематографията другарят Червенков в доклада си пред Третия конгрес на Отечествения фронт: „...стремително върви напред нашата млада жизнерадостна кинематография, смело и с умение следвайки великото съветско киноизкуство“. Тази висока оценка на др. В. Червенков ни задължава да организираме и осъществим нов качествен скок на нашата кинематография, за да бъдем в крак с работническата класа и целия наш народ, който „с крадмарковски стъпки върви напред уверен, смел, горд и честит, навеки свързан с чиста и искрена дружба с великия СССР, навеки верен на лагера на мира, демокрацията и социализма“ (Вълко Червенков). Решително звено за реализирането на такъв скок в качеството на родното киноизкуство е по-бързото и всестранно овладяване производствените проблеми на цветния филм у нас

ФРАНЦИЯ, КОЯТО СЕ БОРИ...

Никога един народ като нашия, с такова велико минало, не ще бъде робски народ. "Този патриотичен зов бе изтръгнат от душите на верните френски синове Морис Торез и Жак Дюкло в момента, когато над Франция се разстилаше сянката на двуглавия хитлеристки орел. Огнените думи на големите патриоти и видни комунистически водачи разпалиха чувството на национална гордост и волята за борба против хитлеристката окупация. Цели четири години френските народни маси начело с героичната работническа класа и нейния комунистически авангард се бориха с оръжие в ръка срещу хитлеристките потисници. Подпомогнати от победите на Съветската армия на Източния фронт, те извоюваха през 1944 г. национална независимост за своята велика родина.

Извоюваната с кръвта на стотици хиляди френски синове и дъщери свобода обаче бе предадена от управляващите реакционни правителства на английските и американските агенти Де Гол, Пол Рейно, Жюл Мок, Леон Блум, Робер Шуман, Анри Кьой, Рьоне Плевен, Пине и др.

Челници на борбата за възвръщане на похитената национална свобода останаха пак комунистите. Начело на френския народ, те днес се противопоставят на посегателствата на националните потисници и на предателствата на френските управляващи кръгове. Като върна и изпитана ръководителка на народните борби за хляб, свобода и национална независимост, Френската комунистическа партия печели симпатите на широките трудещи се маси в цялата страна. Пет милиона и половина избиратели и избирателки гласуват за „Партията на разстреляните“, както я нарече великият писател Ромен Ролан, за нейните 70 хиляди членове, паднали в борбата против хитлеристкото иго. Над 10 милиона привърженици на мира следват борческите лозунги на партията на Морис Торез и Жак Дюкло, с които лозунги тя вдига френските патриоти и патриотки на решителна борба за защита на мира.

Отговорът, който дават трудещите се на похода на силите на войната срещу силите на мира, е отговор, достоен за героичното минало на френския народ. Не ще мине фашизмът във Франция! Френската реакция може да беснува, американските и господари могат да изпаднат в антиработническа и антикомунистическа истерика, но те не ще успеят да задушат гнева на френските патриоти, да разбият Комунистическата партия и да я откъснат от широките народни маси. Със своя терористически курс правителството на Пине поиска да спланира и внесе смут в редовете на работническата класа и на силната Комунистическа партия. Напразно. Резултатите са тъкмо обратни. Комунистите се сплотяват още поплътнито около своя Централен комитет начело с изпитаните комунистически ръководители Морис Торез, Жак Дюкло, Андре Марти, Марсел Кашен и заедно с тях се обединяват около партията и хиляди други безпартийни. Само в първите две седмици след арестуването на Жак Дюкло повече от 1000 работници и служители са ввели своите сили в редовете на славната, преследвана и несъкрусима Комунистическа партия. Десетки отговорни и стотици редовни членове на социалистическата партия също са изразили своята пълна солидарност с комунистите и тяхната борба за освобождаването на Франция от свое и чуждо иго.

В една лична декларация по повод арестуването на Жак Дюкло смелият борец-писател Веркор заявява: „След произведенията на изкуството — хората! След задигнатите картини, забранената пиеса — белезниците! Значи връща се времето на затворите и на списъците на заложниците! Тези, които можаха да се противопоставят на потисничеството на духа, ще знаят, ако потрябва, да започнат отново борбата. Аз лично съм готов за тази работа!“

Като Веркор са готови да участват в „тази работа“ множество честни и прогресивни интелектуалци на Франция. И още отсега те участват активно в протестното движение за опазване на демократическите придобивки, за свобода на ми-

сълта. Като Веркор те знаят, че днес ударите на реакцията се съсредоточават срещу комунистите, които са най-смелите и последователни френски патриоти, но скоро тези удари могат да се стоварят върху всички защитници на свободата на мисълта, върху всички борци за национална независимост.

След арестуването на Жак Дюкло повече от 50 видни киноартисти, режисьори, критици, сценаристи издадоха енергичен протестен апел, в който се казва:

„Подписаните филмови дейци, без разлика на политически убеждения, защитаващи една професия, която е вече силно засегната от военновременните данъци и от американската конкуренция, протестираме енергично срещу тежките посегателства върху свободата на словото и мнението, каквито посегателства представляват фактическото възстановяване на театралната цензура, конфискацията на множество вестници, произволното арестуване на депутати, журналисти и обикновени хора от улицата, забраняването на манифестациите в защита на мира. Те се възмушават и се обявяват против всички тия мерки, защото с тези мерки се подготвя въвеждането във Франция на фашистки режим и подготовянето на войната.“ Под този протест стоят подписите на: Жорж Садул, Синьоре, Фернан Граве, Рьоне Клеман, Луи Дакен, Жан Габен, Жерар Филип, Лара, Даниел Делорм, Раймон Венкел, Франсоаз Розе, Ив Алегре, Ал. Астриук, Роберт Базил, Бернар Ълие, Марсел Бристен, Сюзан Бон, Жан Кене, Роже Двир, Пол Фейде, Жан Гремийон, Абел Жакен, Франсоаз Жаве, Пиер Леви, Манда, Мариам, Пало, Владимир Познер, Пол Тан и др.

С особена сила прогресивните френски киноработници протестираха и срещу опита на правителството да забрани антивоенната пиеса на Роже Вайян „Полковник Фостер се признава за виновен“. Те се солидаризираха решително с всеобщата защита на писателя на Роже Вайян, защото на собствен гръб са изпитвали и продължават да изпитват остри зъби на полицейската цензура. Те не могат да се примирят преди всичко със забраната, която се упражнява по отношение на съветските филми. Фактически широката френска публика е лишена от възможността да се радва на шедеврите на великото съветско филмово изкуство. Във Франция са забранени филми, като „Руският въпрос“, „Заговорът на обречените“, „Кубански казаци“, „Сказание за Сибирската земя“ и други безспорно високохудожествени филми. А когато под напора на общественото мнение все пак цензурата е принудена да отстъпи, тя позволява някои съветски филми да бъдат гледани при... закрити врата, т. е. от съвършено ограничени кръг хора. Но колкото и да е строга цензурата на полицейския министър Брюно, обявянето на съветските филмови шедеври прониква и завладява душите на прогресивните филмови режисьори и артисти. Най-големият френски прогресивен режисьор Луи Дакен, получил златния медал на Световния комитет за мир за своя филм „Битката на живота“, открито заявява, че в своето творчество той се вдъхновява и учи от недостигнатия съветски филм, от социалистическия реализъм на съветското изкуство.

Филмовата цензура във Франция наистина не само срещу съветските филми. Тя се нахвърля и задушава с не по-малка сила всеки прогресивен френски филм. Така тя забрани великолепните филми на Луи Дакен „Битката на живота“ и „Господар след бога“, както и документалния филм „Човекът, който най-много обича“, посветен на 70-годишнината на вождя и учителя на народите великия Сталин.

Френските прогресивни филмови деятели работят при извънредно тежки условия. Техните усилия са спъвани на всяка крачка не само от полицейската цензура. Те са лишени от солидна материална база. Големите кинематографически ателиета са в ръцете на реакционните филмови магнати.

Американската кинематография така се настанява във Франция, че задушава до смърт френ-

ското киноизкуство. През 1951 г. Съединените щати са внесли във Франция 250 филма, от които са получили чисти два милиарда франка, като франковете се изпращат на американските филмови търгове в долари. А срещу това в Съединените щати Франция е внесла само 26 филма с 48 милиона франка доходи. В края на м. юни пристигнал в Париж г. Ерик Джонстън, пълномощен представител на американските филмови къщи на правителството на Съединените щати по въпросите за кинематографията. Съгласно предварителното договаряне с френския министър на информацията Лувел, Джонстън е „поискала абсолютна свобода“ за внасянето на американски филми във Франция. Тая „абсолютна свобода“ би била истинско американско нашествие върху френските екрани и пълно задушаване на всякакви по-сериозни прояви на френското кино, това би значело, че Франция не би могла да внася никакви други филми освен американски. Тая „абсолютна свобода“ е толкова очевидно заробаваша, че дори френският реакционен в. „Монд“ от кумова срама трябваше да се десолитаризира с тази „свобода“. Г-н Анри Манян в една своя статия, поместена в същия вестник от 10 юни, беше принуден да привлече вниманието върху неблагоприятните за френската кинематография и държавна хазна клаузи на френско-американските филмови договори и да се провикне: „Внимавайте, господа, при сключването на френско-американските договори!“

Условията, при които работят всички френски кинематографисти, са безспорно тежки. Но те са особено тежки за ония работници на филмовото изкуство, които чрез филма искат да служат на народа, на делото на мира и прогреса. И все пак смелите кинодеятели успяват да поднесат на своя жаден за реалистично изкуство народ филми, в които говори и се слуша гласът на правдата, мира и свободата.

Смел е опитът в това отношение на младия постановчик Робер Менегоц. Той реализира документалния филм „Парижката комуна“. Цяла една година той е изучавал героичната история на смелите парижки комунари, на тяхното велико дело, на първата временно победил пролетарска революция. Сам той в края на изработването на филма е станал един от добрите историци на незабравимата Парижка комуна. Робер Менегоц се натъкнал на редица трудности. Той имал твърдото намерение да създаде един прогресивен филм, а се оказало, че оцелелите документи на Комуната са от версайски произход, т. е. реакционен. Въпреки това режисьорът на великолепия филм „Да живеят докерите“ продължи упорито да работи и в края — да представи комуната в нейното истинско настояще и перспективно величие. „Документът, казва Робер Менегоц, дори неодошвен, беше, разбира се, също толкова жив, колкото документът, който получих, когато филмирах докерите. Но трябваше да му се даде животът, който той съдържа в себе си. Историци като Дотри, Собул и други ме улесниха много в моите търсения. Впрочем аз реализирах филми си само с документи от 1871 г. (рисулки, фотоснимки, афиши), но аз си служих с камерата почти като при един игрален филм. Разбира се, в рамките на една лаборатория. И все пак зрителят пътува по парижките улици, минава по двете страни на барикадите, качва се на балон, макар че разполага само с рисулки и фотоснимки.“

Запитан дали този документален исторически филм ще има значение за днешния зрител, Менегоц отговорил: „Комуната не е мъртва, нейните надежди, нейните проекти, нейните скицирани реализации са днес конкретна действителност и моят филм има само за цел да покаже богатството на поуките, които извлякохме и бихме могли да извлечем от великата Парижка комуна!“

За въздуващото въздействие, което филмът на Робер Менегоц оказва върху зрителя, много допринасят бодрите песни на Анри Басис и Жозеф Козма, които звучат като „шурмуването на небето“, за което говори възхитеният от чувствения героизъм на парижките комунари Марк.

Борбата за свобода е тежка, но славна. Във Франция тя одържа една прекрасна победа. Тя изтръгна от лапите на френската реакция и американските нашественици смелия и верен син на Франция Жак Дюкло. И този път фашизмът не мина в отечеството на Парижката комуна. Той не ще мине дотогава, докато народът начело с работническата класа и комунистическия авангард взема делото на своето освобождение и на мира в свои ръце и докато е решен с всички сили да го отстоява докрай!

Да разширим и подобрим кинообслужването на трудещите се

(Продължение от стр. 3)

въвеждането на абонаментната система става по най-различни начини и в някои случаи може да доведе до извращаване на партийната и правителствена политика на село. Така някои кина в Сливенска околия сключват договори с ТКЗС, които им плащат постоянна субсидия, а срещу това членовете на ТКЗС имат право да ходят безплатно на кино. Такъв вид абонамент пада върху всички кооператори — желаещи и нежелаещи да отидат на кино — и има за тях характер на задължителен налог, гласуван от управителния съвет. В Чирпанска околия се държи сметка кой кооператор колко пъти е ходил на кино, но не се знае какви места (от каква цена) е заемал, за да му се задължи съответно сметката. Абонаментната система се практикува широко в Бургаска, Карнобатска, Айтоска и др. околии. В с. Просеник, Айтоско, на кооператорите се издават специални картони с толкова купони, колкото прожекции ще има кино през тримесечието. При отиване на кино кооператорът дава един купон, срещу което се задължава съответно и сметката му към ТКЗС. Крайно време е въпросът за абонаментната система да се проучи и на ръководителите на кината да се дадат ясни указания как да практикуват тая система, без да влизат в противоречие с постановлението на Министерския съвет за кинематографията и с общата партийна и правителствена политика на село.

Опазването на киномашините и на филмовите копия е постоянна задача, която в периода на прегледа трябва да бъде още по-дълбоко осъзната от всички киноработници, особено от киномеханиците. Широко трябва да бъде популяризиран опитът на най-добрите киномеханици. Похвала и насърчение трябва да получават всички, които проявяват истинско социалистическо отношение към киномашините и филмовите копия. Масово трябва да бъде последван примерът на оператора в кино „Ангел Кънчев“ — Русе, др. К. Софрониев, който е поел обязательство така да поддържа машините си, че да получи, по примера на съветските оператори, поне 1000 прожекции от едно филмово копие вместо определената норма 600 прожекции.

За достигането на киното да възможено най-голям брой трудещи се в селата третият национален преглед поставя пред киномеханиците от теснолентовите селски кина една изключително важна задача — кинообслужването на малки райони от по 2—3—4 села. Много киномеханици с ентузиазъм подеха тоя начин, който ще даде възможност на стотици хиляди трудещи се от селата да станат редовни кинозрителни. Киномеханикът на теснолентово кино в с. Богдан, Карловско, др. Богдан Иванов премина на „малък район“ и обслужва редовно пет села. За месец април т. г. той е увеличил повече от пет пъти броя на зрителите и брутна сбор. Като него работят киномеханиците Димитър Петров — с. Лесново, Елинпелинско, Пейко Нанков — с. Баховица, и др. Техният патриотичен пример трябва да бъде последван от киномеханиците на всички теснолентови кина.

Творческото усвояване на съветския опит и поуките от проведените у нас национални прегледи през 1950 и 1951 г. не само ни дават възможности, но и изрично ни задължават да проведем третия национален преглед за най-добро кино много по-резултатно и на много по-високо ниво. Окръжните конференции за подготовка на прегледа и първите дни от месец юли показват, че е постигнат чувствителен напредък, но че всички възможности далеч още не са използвани и поуките от досегашните два прегледа недостатъчно са ни помогнали. Задача на Централната комисия, на окръжните и околийските комисии е да активизират организационната си дейност, да разгорят и канализират трудовия ентузиазъм на киноработниците от цялата страна и решително да гласнат напред кинообслужването на трудещите се в нашата родина.

ВГИК — МОСКВА В ПОМОЩ НА НАШАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ

През м. април т. г. в Московския дом на киното при тържествена обстановка директорът на Всесъюзния държавен институт за кинематография в Москва, именитият съветски кинооператор Головня, връчи дипломите на 85 млади киноспециалисти. Между завършилите с отличие института през тази година са и тримата български студенти: сценаристите Бурян Енчев и Христо Ганев и операторът Сашо Шекерджийски.

Високият успех на другарите Енчев, Ганев и Шекерджийски — нов радостен успех и на цялата наша кинематография, се корени безспорно и преди всичко в здравата, дълбока и животворна дружба, в братската и безкористна помощ, която великата съветска кинематография ежедневно, щедро и многостранно оказва на нашето младо киноизкуство. Тази помощ особено ярко проличава при подготовката на наши млади кинокадри в съветските филмови студии и институти и преди всичко във Всесъюзния държавен институт за кинематография в Москва.

Тук, в института, под непрестанните грижи и ръководство на най-известните съветски киноспециалисти — творци на великото съветско киноизкуство, и искрената другарска обич и помощ на целия студентски колектив българските студенти действително живеят и работят сред най-благоприятни условия за основно и задълбочено усвояване на преподавания материал, за израстването и оформянето си като истински висококвалифицирани киноспециалисти, способни да окажат на свой ред авторитетна и действена помощ на родната си кинематография. Именно това внимателно и грижливо отношение на съветските кинопедагози и студенти към израстването в техния дружески колектив млади български киноспециалисти е вълнувало и др. Бурян Енчев при произнасяне на словото му след защитата на дипломната си работа.

„Съветските майстори на киното, нашият, моят институт — заяви др. Б. Енчев — ми дадоха всички възможности, за да се уча на майсторство у най-напредничавата, най-високохудожествената кинематография в света — съветската. Аз ще бъда радостен, ако в моята работа мога, макар и малко, да се отблагодаря на моя народ, който ме е изпратил да се уча в Москва, да се отблагодаря на съветските хора за щастие то да се уча и работя заедно с тях.“

Същите топли чувства на признателност са намерили отражение и в изказванията на другарите Христо Ганев и Сашо Шекерджийски.

В своето слово другарят Шекерджийски подчерта: „Голямо щастие за нас, българите — деца на страната на Г. Димитров, е да се учим в Съветския съюз, в Москва — столицата на мира и труда. Тук, в института, ме научиха да не бъда безпристрастен фотограф, а художник, съзнателен политически работник в изкуството. Благодаря на моите професори, които ме учиха на майсторство, благодаря на моите съветски другари, без чиято помощ аз не бих успял да се справя с учението.“

Грижливото отношение на съветските кинопедагози и помощта на колектива на студентите от ВГИК — Москва, към другарите Енчев, Ганев и Шекерджийски, както и техните лични качества, особено ярко проличаха в качествата на дипломните им работи — сценариите „Димитровградци“ и „Песен за човека“, както и документалния филм „Международна пионерска дружба“.

В рецензията за дипломната работа на др. Енчев — сценария „Димитровградци“, от доцента по изкуствоведчески науки при ВГИК и член на Художествения съвет при Министерството на кинематографията на СССР Погожева, в изказванията на членовете на изпитната комисия (Филимонов, от секцията по кинодраматургия при Съюза на съветските писатели, Туркин — профе-

сор по кинодраматургия във ВГИК, Юнаковски — декан на постановъчния факултет, и Головня — директор на ВГИК), както и в заключителното слово на председателя на комисията, завеждащ Сценарната комисия при Министерството на кинематографията на СССР Чекин, на сценария беше дадена висока оценка. „Димитровградци“ е голямо и сериозно произведение, написано с високо майсторство и проникнато от чувство на пламенен патриотизъм. Основната тема, отразяваща героичния и самоотвержен труд на българския народ и неговата младеж за построяването на Димитровград, е правилно разрешена в сценария. На автора напълно се е удало да покаже как в процеса на строителството растат новите хора, за които трудът е дело на чест и доблест, а любовта и верността към родината — най-висш закон. Правилно е решена в сценария и линията на дружбата между българския и съветските народи, на помощта, която Съветският съюз оказва при строителството на социализма в България.

Основателно получи отлична оценка от изпитната комисия и сценарият на др. Христо Ганев „Песен за човека“, по който нашата кинематография осъществява вече едноименен филм. В сценария „Песен за човека“ др. Христо Ганев е разработил темата за живота и делото на големия български пролетарски поет и пламенен революционер-антифашист Никола Вапцаров. Безспорните качества на този сценарий отразяват ярко и недвусмислено богато овладяване на материала от автора, вярна партийна трактовка на лицата и събитията, широко приложени съветски киносценарни опит и забележителните творчески качества на сценариста, изковани и целенасочени сред творческия киноколектив на ВГИК — Москва.

Изпитната комисия за оператори (лауреатите на Сталинска премия Беляев, Кирилов, Тнсе, Головня, Урусевски и Траянковски) даде отлична оценка и на дипломната работа на др. Сашо Шекерджийски — документалния киночерк „Международна пионерска дружба“. В своето изказване три пъти лауреатът на Сталинска премия, операторът Съомин подчерта: „На оператора е била ясна идеята на произведението — да покаже ярко дружбата на децата от различни страни в международния детски лагер край град Сталин. Операторът Шекерджийски е успял талантливо да разкрие тази идея. Творческа удача представляват портретните снимки, които дават характеристика на всяко дете. Въпреки многото трудности, срещнати при снимането, Шекерджийски е проявил репортажност, умение да строи правилна композиция, създал е ярък и убедителен разказ. Теоретическата част представлява обновен труд, който говори за здравата обща и специална култура на оператора. Работата на Шекерджийски заслужава висока и положителна оценка.“

В напътственото си слово към завършилите студенти народният артист на СССР, лауреат на Сталинска награда Чиатурели, изтъквайки, че младите киноработници са се възпитавали и учили на майсторство при най-добри условия и под ръководството на най-големите майстори на съветската кинематография, изрази вярата си, че завършилите киноспециалисти ще се превърнат в неуморими борци за създаване на още по-висококачествени и художествени кинопроизведения — могъщо оръжие в борбата за мир и комунизъм.

Нашата родна кинематография, която благодарение на братската съветска помощ обогатява своите редове с още трима висококвалифицирани специалисти, също така вярва в действителната сила на придобитите от тях знания и разчита на усилията им в борбата за по-нататъшното укрепване и развитие на младото българско социалистическо-реалистично киноизкуство.

ЕКРАНЪТ — С ЛИЦЕ КЪМ ЗРИТЕЛЯ

Пред работниците от кинотеатрите стои голяма и отговорна задача — да бъдат пропагандисти на най-хубавите съветски кинопроизведения, да съдействуват за възпитанието на съветския зрител в комунистически дух и да удовлетворяват неговите културни изисквания.

Да се приближи екранът към зрителя — ето задачата на всеки кинотеатър и тази задача се решава с чест от колектива на кинотеатър „Т. Г. Шевченко“ в град Сталино. Ние издирваме всички пътища, водещи към зрителя, където и да се намира той: в завода, в мината, в колхоза.

Пътищата са различни и разнообразни. Не всички още са намерени от нас, но ние сме длъжни непрестанно да ги търсим и откриваме.

През миналата година кинотеатър „Т. Г. Шевченко“ бе удостоен с честта да заеме първо място във всесъюзния преглед за най-добър кинотеатър. Това доказва, че макар и да имаме отделни недостатъци в работата, ние сме изпълнили всички изисквания на Партията и Правителството.

Колективът на кинотеатъра не се задоволява с постигнатите успехи и се стреми през 1952 г. да извоюва първото място по изпълнение на държавния план и по привличане на повече зрители.

В нашия кинотеатър са създадени всички условия, които спомагат зрителите да не се разочаят безцелно из фойето преди почването на филма, а да прекарат времето си в културна обстановка, удовлетворявайки духовните си изисквания.

Във фойето вниманието на зрителите се привлича от големи щандове, на които са поставени портретите на знатните миньори на Донбас, портретите на великите учени Павлов, Мичурин, Попов и други, на които бяха посветени прожектирани в нашия кинотеатър филми. Тук също са изложени портретите на онези артисти, които създадоха на екрана образите на нашите гениални съотечественици.

Художествено оформена карта на гениалния Сталински план за преобразуване на природата и великите строежи на комунизма демонстрира не само днешния ден, но и величественото утре на нашата родина.

В добре уредената читалня посетителят намира вестници, списания, брошури. „Вестник на новините“ препоръчва за четене най-хубавите произведения на съветските писатели и класическата литература и дава кратки сведения за излезлите художествени технически книги.

В специална лекционна зала се провеждат лекции и беседи на научни теми, по международни въпроси, за великите строежи на комунизма. Отбелязват се и забележителни дати. Провеждат се беседи, свързани с прожектираните филми. Така преди филма „Донецките миньори“ лектор прочете доклад на тема „Всесъюзният ден на миньора“, преди филма „Большая жизнь“ — доклад на тема „Грижата на Партията и Правителството за миньорите“; прожекцията на документалния филм „Слава на труда“ беше предшествувана от доклад на тема „Великите строежи на комунизма“, филмът „Това се случи в Донбас“ — от доклада „Комсомолът в Донбас — член отряд на ВЛКСМ“.

В дните на кинофестивала, посветен на резолюцията на пленума на Съветския комитет за защита на мира, преди филмите се провеждаше лекция за борбата на народите от цял свят за мир.

Трудно е да се изброят всички лекции, прослушани от трудещите се на Донбас в лекционната зала на нашия театър. Те са твърде много. Ще изброим само най-актуалните, възпитаващи нашата съветска младеж в комунистически дух: „Какво даде съветската власт на младежта“,

„Владимир Илич Ленин и Иосиф Висарионович Сталин за комунистическото възпитание на младежта“, „Моралният облик на съветския човек“, „Световната младеж в борбата за мир и демокрация“, „Нашата цел е комунизмът“.

На целия наш колектив беше приятно да чуе изявлението на един студент от Сталинския индустриален институт, който каза, че счита кинотеатъра за свой втори университет.

Всички политически кампании, провеждани в нашата страна, намират отражение в нагледната агитация. През Ленинските дни, преди прожекцията на филма „Ленин през 1918 година“, в лекционната зала на кинотеатъра, в съответствие с траурните дни обстановка, беше проведен доклад за Ленин.

В паметта на зрителите се запечата фотоизложбата и монтажите „Образите на В. И. Ленин и И. В. Сталин в киното“.

При пушането на филма „Под знамето на мира“ на естрадата на кинотеатъра беше организиран литературно-музикалният монтаж „Щафетата на мира“ в постановка на композитора В. Дунаевски и заслужилия артист на УССР Балашин.

С голяма любов на нашите зрители се ползува оркестърът на кинотеатъра под ръководството на опитния диригент Подиновски. Преди представленията оркестърът изпълнява най-хубавите произведения на класическата и съветска музика. В програмата му влизат също сюити и песни из филмите.

За популяризиране на излизащите нови филми оркестърът на театъра обикаля в пълен състав мините, заводите, където изнася концерти.

Колективът на театъра установи тясна дружба с миньорите, металурзите, химиците в Донбас и справедливо се гордее с подарените му в знак на дружба миньорски лампички.

Особено трябва да се отбележи практикуването от нашия театър устрояване на изобразителни изложби; успешно преминаха изложбите с произведения на донецки и московски художници, изложбите, посветени на Деня на морския флот, Деня на авиацията, изложбата на изобразителното изкуство на жените-домакини в Донбас.

Всички работници в кинотеатъра се стремят колкото се може по-добре да обслужват посетителите; ето защо в много отзиви на донбасци за работата на нашия кинотеатър може да се срещне топлата, идееща от сърцето фраза: „Колективът на театъра умее културно да посреща зрителите.“

Ние широко използваме още един начин за привличане на зрителя — рекламата. Художникът на театъра А. Оханесян преди пушането на екрана на нов съветски филм поставя на фасадата цветна реклама, която правдиво и художествено разкрива идеята и съдържанието на филма.

Освен от фасадната ние се ползуваме и от анонсираната реклама, даваща възможност на всеки зрител отрано да се запознае с програмата на нашия кинотеатър. Такива реклами-обяви за филмите и датите на тяхното пушане на екрана се поставят на различни места из града на големи щандове. Рекламата на филмите се провежда също така и чрез радиото и вестниците. Използват се и рекламните щитове, които се окачват в трамваите и тролейбусите.

Ние употребяваме и реклами-афиши, както и хвърчащи листчета, разпръсквани над града със самолет. Интересен опит беше проведен преди прожекцията на филма „Щедро лято“. 200 малки щитчета, рекламиращи филма, бяха поставени на всяка трамвайна и тролейбусна спирка и по телеграфните стълбове. Тази реклама даде прекрасни резултати. В течение на три седмици при стопроцентно посещение на кинотеатъра филмът „Щедро лято“ беше видян от повече от 62 000 души.

Огромен успех имаше фестивалът на филмите на Китайската народна република сред миньорите, металистите, колхозниците и всички трудещи се от град Сталино. През дните на фестивала нашият кинотеатър бе посетен от повече от 43 000 зрители, от които по колективни заявки — 13 650 души.

Фестивалът беше предшествуван от голяма организационна подготовка. В областните вестници „Социалистически Донбас“, „Радянска Донечина“, а също и по радиото се съобщаваха за провеждането на фестивала.

Из град Сталино и в околността му бяха разлепени 500 литографни афиши, на фасадата на кинотеатъра поставихме цветна реклама, разказваща за предстоящия фестивал и за репертоара на филмите. Рекламата нагледно отразяваше дружбата на народите на Съветския съюз и Китай.

В навечерието на фестивала над града и околността му бяха пръснати със самолет 10 000 хвърчащи листчета, съобщаващи на населението за предстоящия фестивал.

За привличането на зрителите голяма помощ оказаха на нашия театър местните партийни и комсомолски организации.

През дните на фестивала на естрадата на кинотеатъра артисти от оперния и драматичен театър, а също и артисти от филхармонията показаха литературния монтаж „Освобожденият Китай“.

В читалнята беше организирана фотоизложба, посветена на втората годишнина на Китайската народна република.

Във фойето, красиво оформено в китайски стил, се намираще книгата за отзиви за кинофестивала. Тук зрителите записваха впечатленията си за видените филми и обслужването.

В лекционната зала на нашия кинотеатър ежедневно се провеждаха лекции на тема „Икономическите и политическите преобразувания в Китайската народна република“.

Многобройните отзиви свидетелствуват за огромния интерес на нашите зрители към филмите на Китайската народна република. Бюрото за разпространение на билети оказва голяма помощ в организирането на зрителите. Широко е организирано доставянето на билети в къщи. През миналата година бяха доставени по къщите 100 000 билета. За същото време бюрото за разпространение на билети обслужи над 50 000 души.

След културния отход преди представлението зрителите спокойно, без блъсканица отиват в зелената, гълъбовата и малката зала на кинотеатъра. Прислугата настанява публиката по местата. Бързото и умело прислужване по настаняването в залата помага за пускането на филма по графика.

Светлината в залата е загасена. Настъпва най-отговорният момент в работата на кинотеатъра — пушането на филма. Но може да сте спокойни, че задръжки, прекъсвания и излишни паузи, така дразнещи зрителите, няма да има.

Най-добрите киномеханици под наблюдението на техническия ръководител на апаратурата дават примери за безаварийна работа, изцяло съхраняват апаратурата. Колективът на киномеханиците е в съревнование за икономии на коксове, да не се допуща свръхнормално износване на филмовите копия, да се работи безаварийно, да се икономисва електроенергия и да се повишават техническите и политически знания.

През миналата 1951 година нямаше нито един случай на свръхнормално износване на филмите и предвременен ремонт на апаратурите.

В цеховете на кинотеатъра работниците сключиха цехови и индивидуални договори за социалистическо съревнование. Всеки цех се бори за завоюване на преходното черено знаме.

Трудовата дисциплина, стегнатото, внимателно и сериозно отношение към труда и своите задължения, а главно суровата, но делова критика на грешките и пропуските помагат на нашия колектив да излезе победител във Всесъюзното социалистическо съревнование за изпълнение и преизпълнение на държавния план, за повишаване доходите от киното, за най-добро кинообслужване.

Н. ТКАЧЕНКО
директор на кино „Шевченко“,
гр. Сталино (Донбас)

(Из „Новини на съветското кино“)

Към преодоляване на занаятчийството в нашия научно-популярен филм

(Продължение от стр. 8)

лучи недоляган, недомислен и беден по въздействию филм, но отгоре на всичко това режисьорът постави в надписите на филма имената на „сценаристите“.

Със законно основание авторите ще попитат др. Димитър Грънчаров и началника на студията др. Киров кой ги е делегирал с такива неограничени права да се разпореждат както си искат с творчеството на българските писатели! На какво основание сценаристите Кръстьо Белев и Георги Бицин или композиторът Константин Илиев трябва да отговарят пред зрителя за своеволията и занаятчийските методи на работа в студията? Може би др. Грънчаров ще заяви, че литературният сценарий е бил слаб, но за това той следваше да се мотивира преди одобриенето на сценария, следваше да направи предварителен доклад върху работната си книга, а не при свършен факт да се търсят „спасителни“ поправки.

Постановлението критикува и незадоволителната дейност на художествения съвет, който „не се е утвърдил като авторитетен орган по художествено-творческите въпроси и не можа да окаже сериозна помощ на творческите работници“. Режисьорите (Стоян Христов, В. Бакърджиев и др.) и операторите идват често на заседанията, без да са проучили разглеждания сценарий, изказват случайни любителски хрумвания и предложения, не разбират елементарни въпроси на марксистко-ленинската естетика. В заседанията не се приличат представители на Академията на науките, научни консултанти и други специалисти. И досега няма правилник за функциите и задачите на художествения съвет.

Сериозна причина за занаятчийския облик на студията е извънредно слабата идейно-политическа и професионална подготовка на кадрите. Административното ръководство не прояви инициатива и не съумя да организира никакви курсове по квалификация и кръжоци по марксистко-ленинската естетика. Системното гледане на съветски научно-популярни филми и обсъждането на статии от „Советское искусство“ и „Литературная газета“ също не са се провеждали. Не се е разглеждала даже дискусиата по въпросите за драматургията на научно-популярния филм, която стана миналата година в Съветския съюз.

Преди известно време в Комитета за кинематография се разгледа дейността на сценарната комисия за научно-популярни филми. От доклада на главния редактор Иван Ковачев и изказванията се изтъкна, че констатациите за занаятчийския облик в 91-то постановление на Министерския съвет и до този момент важат за състоянието на студията. Редколегията въпреки увеличения си състав не се справя задоволително със своята задача, не работи достатъчно върху проблемите на научно-популярния филм, не следи и не проучва, както трябва, съветския опит. Сценаристите „се преработват“ или се пишат „нано“ от самите режисьори и очевидно при такива „семеиствени“ порядки политиката спрямо писателите не би могла да бъде в завидно положение. Режисьорите, вместо да се заемат сериозно със своята квалификация, с овладяване художественото майсторство, губят значителна част от времето си в разpravни по сценарния проблем. В административното ръководство на Студията напоследък съществува отпускане и известна демобилизация. Др. Киров не проявява необходимата зискателност за въвеждане на строг държавен порядък, за установяване на принципи отношения с творческите кадри. Той проявява либералистично отношение към трудовата дисциплина, не се бори срещу занаятчийските прояви, не прилага временни правила. И до този момент продължава вредната практика да се пращат групи на снимачен терен без окончателно одобрен сценарий и работна книга. Лекомислие в това отношение прояви и режисьорът Юри Арнаудов, който пристъпи към външните снимки на филма „Христо Ботев“ без

ВОЕННОПОДПАЛВАЧЕСКИ И ШОВИНИСТИЧЕСКИ ФИЛМИ В ЮГОСЛАВСКИТЕ КИНА

Белградските фашистки управници напънат всички си сили да подчинят културния живот на страната на интересите на своята военноподпалваческа политика. Видно място в това заема киното, което титовци успяха да превърнат в средство за пропагандиране на нова война, в средство за разпалване на шовинизма и на буржоазния национализъм. Американските и американизираните филми проповядват култ към грубата сила, издигат до звездите империалистическите агресори и оправдават престъпленията им против миролюбивите народи. Пропити с фашистката човеконенавистническа идеология, те пропагандират зловещия „американски начин на живот“, морално троят публиката. Именно такива отровни филми днес представят най-много всички югославски кина.

Още през втората половина на 1948 година титовци сключиха договор с американския филмов магнат Ерик Джонсон и широко отвориха вратата на Югославия за американските гангстерски филми. През 1950 година те сключиха с холивудския агент в Европа Ървинг Мас още един договор, според който — както пише вестник „Филм Дейли“ — американците получиха право да представят свои филми в Югославия и получават освен процент от входните билети още и месечен аванс за всеки филм, който се представя. В резултат от тези договори в Югославия беше създадено смесено филмово предприятие, което изчислява всички сметки в долари. По такъв начин холивудските магнати заграбиха в свои ръце не само монопола за представяне на военноподпалваческите си и неморални филми, но още и правото на абсолютен контрол над югославската филмова индустрия.

За да американизира напълно югославските филми, титовата банда изпрати в САЩ директора на югославската филмова индустрия Гаврилович и закоравелия пропагандатор на „американския начин на живот“ Владимир Деидер. От друга страна много американски филмови специалисти посетиха Югославия и като инструктори дадоха директиви във връзка със снимането на югославските филми.

По примера на своите господари — американските империалисти, които използват холивудските филми за разпалване на нова световна война, титовата клика се опитва да използва своите филми за военноподпалваческа пропаганда и за клевети против Съветския съюз и страните с народна демокрация. Целейки да замаскират пред югославския народ престъпленията си със страните на народната демокрация и да разпалят шовинизъм против миролюбивите народи на народнодемократичните страни, през 1950 година титовци изработиха филма „На границата“. Филмът „Последен ден“, сценарият на който е написан от закоравелия титофашист Оскар Давичо, съдържа най-отвратителни клевети и измислици против Съветския съюз и страните с народна демокрация.

За да постигнат своите пропагандни цели, титовци скверният спомена за великите синове на югославския народ. Те снеха филма „Негош“, в който обезобразиха светлия образ на П. П. Негош. Естествено титовци нямаха смелостта да покажат истинското величие и историческата роля на великия поет, чиито художествени произведения говорят как трябва да се води борба

експликация и обсъждане на работната книга в художествения съвет. Очевидно е, че от такова повърхностно, любителско отношение при създаването на документален филм за Христо Ботев не могат да се очакват сериозни художествени постижения!

Тези факти потвърждават, че преломният момент в занаятчийските порядки на студията за научно-популярни филми все още не е настъпил и че съществува сериозна опасност новите филми да бъдат под общото равнище на продукцията от 1951 год.

против предателите на родината и враговете на народа.

До каква степен титовските режисьори копират своите холивудски учители, доказва и снетият неотдавна словенски филм „Кекец“. Този филм, който трябваше да бъде снет по мотиви на словенско народно предание и придружен с народна музика, всъщност представя как словенските дървосекачи, овчари и деца маршируват под трясците на американския джаз.

Титовската клика посвещава голямо внимание на сценария, стреми се неговото съдържание да отговаря на целта и задачите на титовци. За изработването на този лъжехудожествен клеветнически бълвоч титовци ангажираха такива пропагандатори на „американския начин на живот“, като Ч. Миндерович, А. Вучо, Р. Мимича, Оскар Давичо, братя Нойгебауер и други. Много от тях, като например братя Нойгебауер, се занимаваха със същия занаят през режима на Павелич.

Виждайки цялата гнилост и реакционност на тази лъжекултура, която титовата банда се опитва да натрапи на народа, югославските трудещи се все по-активно бойкотират титовските и американски филми. Броят на посетителите в белградските, загребските и другите югославски кина намалява от ден на ден. На 1 ноември 1951 година например в много белградски кина не са се състояли представления, защото не е имало нито един посетител. Много кина, като „Душановац“ в Белград и други, бяха принудени да преустановят своята работа. Към средата на февруари централното белградско кино „Београд“ е отложило на два пъти представленията си, защото не е имало посетители. Опитвайки се да оправдаят масовото бойкотиране на филмите, титовци пишат, че публиката не иска да посещава кината, защото били скъпи билетите. В действителност трудещите се не искат да гледат шовинистически, военноподпалвачески и неморални филми.

Против натрапването на „американския начин на живот“ в Югославия издигат глас и прогресивните филмови работници. Така филмовите работници бойкотираха снимането на филма „Застава“, поради което гестаповците на Ранкович арестуваха повече от десет души. В надеждата си да ликвидират кризата, в която изпадна югославската кинематография още през 1949 година, титовци свикаха в Белград конференция на филмовите работници. На тази конференция титовските „културтрегери“ се опитаха да привлекат филмовите работници, приканиха ги да работят активно. Те обаче погнаха неуспех. Достатъчно е да се изтъкне, че в продължение на седем месеца през 1950 година работниците от седем филмови студии снеха само един „художествен“ филм. И този филм („Езеро“) титовци критикуваха, като обвиниха създателите на филма, че са „изопачили“ политическата линия, провеждана от белградските фашистки управници.

В борбата против гнилата американска „култура“, която белградските управници натрапват на югославските трудещи се, се включват активно все повече прогресивни филмови работници.

В много кина на страната публиката открито се обявява против представянето на холивудски и титовски филми. Все по-често се чува викът: „Дайте ни съветски филми!“

(Из в. „За социалистичку Югославию“)

Необходимо е административното ръководство на студията да скъса с досегашната си инертност и самоуспокоение, че критиката в Постановлението се отнася за „по-стар етап“.

Крайно време е да се мобилизира колективът на студията за осъществяване конкретните решения на Комитета за кинематография, за превръщане в дело задачите, които й постави 91-то постановление на Министерския съвет.

Тя има достатъчно сили, за да следва „смело и с умение опита на великото съветско киноизкуство“ (Червенков).

ЦЕНА 2 ЛЕВА