

# КИНО



8

## СЪДЪРЖАНИЕ

Борислав Петров. Осем години родна кинематография . . . . .	1
Я. Дворжачек. VII Международен кинофестивал в Чехо- словакия . . . . .	2
Могъща манифестация на киноизкуството за мира . . . . .	2
А. Буров. Трудовете на Й. В. Сталин по езикознанието и проблемите на марксистко-ленинската естетика . . . . .	4
Бурян Енчев. За авторското отношение към киносценария . . . . .	7
Николай Стайков. Раждането на филма „Под игото“ . . . . .	8
Тито — холивудски клоун, от Стефан Станчев . . . . .	11
Подвижното кино № 2 — Търговище . . . . .	12
Из опита на най-добрите, от Ал. Тихов . . . . .	12
В. Викторов, М. Голубьов. Образът на човека в научно- популярния филм . . . . .	13
Филм за града на младостта, от Ис. Наимович . . . . .	14
„По примера на Левченко и Муханов“, от Тодор Стоянов . . . . .	15
„Ликът на предателите“, от Борис Темков . . . . .	16
„Скъпи гости от Китай“, от Йордан В. Величков . . . . .	17
Нашият дневник: И Великобритания под холивудска пета . . . . .	17

На първата страница на корицата: кадър из новия български художествен филм „Под игото“ (на преден план: Огнянов — арт М. Миндов, и Боримечката — арт. П. Карлуковски).

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 25.VIII.1952 година. Формат 70/100/8. Печатни коли: 2  
Авторски коли: 8,30. Тираж: 3000. Поръчка № 1031/101  
Държ. книгопеч. предприятие „Д. Стефанов“, А. Кънчев 1, София, 849—1952

Борислав Петров

## ОСЕМ ГОДИНИ РОДНА КИНЕМАТОГРАФИЯ

Славната деветосептемврийска победа на българския народ му откри нов път за политически, стопански и културен напредък, път за социалистически възход.

Тази победа е резултат на тежките борби, които българският народ води срещу силите на реакцията и фашизма под ръководството на героичната Българска комунистическа партия начело с непрежалимия Георги Димитров и на решаващата помощ на братския Съветски съюз — два пъти наш освободител.

Преди осем години българският народ отлѣхна от фашистката робия и се устреми към изграждане на нова народна държава, поведе решителна борба с тежкото фашистко наследство, за ликвидиране на нашата изостаналост в областта на промишлеността, селското стопанство и културата.

Заредиха се успехите на победилия български народ. Национализираната ни промишленост за небивал кратък срок достигна и далеч надмина довоенното производство, селското ни стопанство успешно се преустройва на кооперативни, социалистически основи. Нови заводи се пуснаха в експлоатация, нови производства бяха усвоени, нова, съветска техника запя по нашите кооперативни поля. Израстват и нашите нови хора: герои на труда, лауреати на Димитровска награда и орденосноци, стахановци и ударници. Твори се нова, социалистическа култура. Герои на нашите произведения на изкуството са все повече обикновените прости трудови хора. Овладева се все повече методът на социалистическия реализъм в изкуството и литературата.

Не изостава от това темпо на развитие и нашата родна кинематография.

На 9 септември 1944 година за кинематография можеше да се говори дотолкова, доколкото в страната съществуваша 213 кина, от които 143 градски и само 70 селски. Опити за производство на игрално-художествени филми са правени от отделни киноработници и частни капиталисти. Фашистката държава не е полагала никакви грижи за създаване на наше, българско киноизкуство. Малкото наши екрани бяха заети от разни гангстерски, бясошовинистични и упадъчно развращаващи филми. Няколкото съветски филма, които се прожектираха у нас известно време, заслужено събираха най-голям брой зрители въпреки лудите гонения на озверялата фашистка полиция.

Грижите на Партията и Правителството, личните грижи на непрежалимия Георги Димитров и сега на другаря Вълко Червенков създадоха и тласнаха далеч напред развитието на българското кинематографно дело. От нашата кинематография в продължение на осем години основателно се е искало и се иска тя да стане активен помощник на Партията и Правителството — за образно и мобилизиращо разясняване на задачите, стоящи пред нашия народ, за възпитанието на младежта и превъзпитанието на народа в дух на социалистически патриотизъм, за ярна и нерушима дружба с великия Съветски съюз, за преданна обич към най-големия миротворец гениалния И. В. Сталин.

Нашата кинематография трябваше бързо да отговори на тези задачи и това тя направи благодарение на братската и безкористна помощ на най-прогресивната кинематография в света — съветската.

Значителни са успехите на нашата кинематография за изминатите осем години — по производството на филми, разпространение на филми и кинификация. След обобществяването на кинематографното дело (5 април 1948 г.) смело и уверено се тръгна напред. Започна се производството на художествени игрални филми, изправи се тематиката на нашите хроникално-документални и научно-популярни филми, изгонени бяха от екраните всички развращаващи и упадъчни западноевропейски буржоазни филми, значително се разшири българската кинорежа.

Пуснатите на екран български филми заслужено се радват на топлия прием, който им оказва нашата публика. „Калин Орелът“, „Тревога“, „Утро над родината“ и „Данка“ с успех се прожектират и извън пределите на нашата страна, в Съветския съюз и в страните с народна демокрация.

Нашите научно-популярни филми все повече придобиват физиономията на своя жанр. Ярната тематика на тези филми и тяхната ярна идейно-политическа линия ги прави жадно търсени от нашите кинозрители. Те са в пряка помощ на трудовите ни хора. Филми, като „Силажирането“, „Отглеждане на новородените домашни животни“, „Царевцата“, журналите „Наука и техника“ и др., непосредствено помагат на нашето кооперативно село, а „Копривщенска архитектура“, „Ценно наследство“, „Пещерите“ и др. обогатяват културата на българския кинозрител и повишават патриотичното му чувство.

Успехи има и Студията за хроникални и документални филми. Кинохрониката все по-добре отразява нашите ежедневни политически, стопански и културни събития; все по-успешно се популяризира нашите постижения по пътя към заможен и щастлив живот и все по-остро и убедително със средствата на киното се разобличават намеренията на подпал-

вачите на нова война и техните агенти на Балканите. Тук с право трябва да бъдат споменати филмите: „Благодарим ти, другарю Сталин“, „Бойният път“, „Ликът на предателите“ и др., произведени през последната година.

Заслужено мнозина киноработници бяха удостоени с димитровски награди за игрални и други филми. Димитровски награди бяха дадени за художествените филми „Калин Орелът“ и „Тревога“, за музиката на филма „Утро над родината“ бе награден композиторът Т. Попов, а за филма „Данка“ — изпълнителката на главната роля Милка Туйкова.

Българските филми през последните три години получиха висока оценка и на международните филмови фестивали в Чехословакия. През 1950 година българският филм „Калин Орелът“, първата наша художествено-игрална продукция, бе награден с почетна грамота, през 1951 година филмът „Тревога“ бе удостоен с голямата премия „Борба за свобода“, през 1952 година младото българско филмово производство получи три премии на VII международен кинофестивал в Карлови Вари: специален почетен диплом, една от големите премии на фестивала, получи филмът „Утро над родината“, премия за най-добро артистично изпълнение получи младата и талантива артистка Милка Туйкова за ролята на Данка от едноименния филм и премия за остър политически сюжет получи документално-публицистичният късометражен филм „Ликът на предателите“, който разобличава предателя Тито и неговата шайка.

Успехи са регистрирани и по линията на разпространение на филмите у нас. Само за първата половина на 1952 година 22 300 000 зрители са гледали филмите, играни на нашите екрани.

Развива се кинификационната мрежа на страната, която е увеличена близо пет пъти за изминатите осем години.

Очевидно всичко това ясно говори, че *„стремително върви напред нашата млада жизнерадостна кинематография, смело и с умение, следвайки великото съветско киноизкуство“* (В. Червенков).

С 91-то постановление на Министерския съвет от 31 януари т. г. се даде нов тласък на нашето родно киноизкуство. Постановлението, след като отбелязва постиженията на кинематографията, констатира и редица слабости, които следва в най-кратък срок да бъдат отстранени. Създаденият Комитет за кинематография и седем самозлѣжращи се предприятия към него се явяват добри условия за нов подем в цялостната работа на кинематографията. Сега работата е обособена на отрасли, по-лека е борбата със слабостите, премахнат е „кюпът“, който съществуваше, мина онова време, когато всеки трябва да разбира от всичко, за да може да се произнесе по даден въпрос. След 91-то постановление на Министерския съвет се създадоха реални условия за повеждане борба за отстраняване на безплановостта, стихийността, създадоха се условия за колективно обсъждане работата на творческите работници, за по-задълбочено професионално майсторство, за ликвидиране на занаятчийството в производството, за конкретно внедряване на съветския опит, създадоха се възможности за по-добро организиране на задачите и най-важно — прекрасни условия (с новата структура) за здрав контрол и ефикасна проверка на изпълнението на поставените задачи.

Обстоятелството, че в производство са пет нови филмови продукции („Под игото“, „Наша земя“, „Песен за човека“, „Септемврийци“ и „Без межда“), говори красноречиво за новите възможности на нашата кинематография след 91-то постановление на Министерския съвет.

Високата оценка, която дават Партията, Правителството и народът на нашето младо киноизкуство, задължава българските киноработници още повече да напрегнат усилията си за изпълнение на поставените задачи и да отстранят слабостите, които се допускат и са отбелязани в 91-то постановление на Министерския съвет. Нужно е внасяне на основен прелом в работата на кинематографията, по грижата за подготовка на сценариите, по метода на работа на ръководството, по организирането на задачите и контрола на тяхното изпълнение, по деловото внедряване на съветския опит.

Сценариите, които се пускат в производство, все още не се довеждат докрай, допускат се не само дребни поправки на терен, но и такива по същество („Под игото“ и „Наша земя“). Художественият съвет все още не преглежда режисьорския сценарий преди пускането му в производство. Ръководството на Комитета все още не преглежда като колективен орган заснетия материал на филмите в производство, за който трябва да се произнася, което е негово задължение по устава на Комитета. Това говори за още неправилен метод на работа. Грижата за сценарии трябва дълбоко да залегне не само в членовете на сценарната комисия. Сценариите въпроси трябва да се разработят, като се използва съветският и досегашен наш опит из основи, да се привлечат повече писатели за сценарна работа. Прелом трябва да се внесе и в работата на седемте предприятия към Комитета за кинематография. Нужна е здрава организация, издигане на подо-

(Продължава на стр. 10)

# МОГЪЩА МАНИФЕСТАЦИЯ НА КИНОИЗКУСТВОТО ЗА МИРА

## VII Международен кинофестивал в Чехословакия

В радостно оживения курортен град Карлови Вари, където възстановяват своите сили десетки хиляди трудещи се от заводите, работилниците и канцелариите, на 12 юли бе открит Международният кинофестивал на най-добрите филми на световното производство през текущата година.

Международният кинофестивал в Карлови Вари се явява единственият конкурс в областта на киноизкуството, в който вземат участие най-добрите произведения на световната кинематография. През настоящата година в конкурса участвуват пак почти всички държави, произвеждащи най-добри филми. Вече обстоятелството, че зрителите гледат новите най-добри филми на Съветския съюз, на народен Китай, на героична Корея, страните с народна демокрация и Германската демократична република, е предимство за кинофестивала в Карлови Вари спрямо другите кинофестивали, където филмите на посочените страни не се представят. Освен това в кинофестивала участвуват и такива страни, като Франция, Италия, Великобритания, САЩ и др. Забележителност на кинофестивала е участието на борещия се Виетнам, на Индия и Индонезия. В продължение на две седмици върху екрана на фестивалния кинотеатър в Карлови Вари се прожектират десетки хиляди метра лента от пълнометражни художествени, документални, научно-популярни, куклени и мултипликационни филми. В зрителната зала присъствуват не само специалисти в областта на киноизкуството, но и множество трудещи се от града и околностите, така също и курортисти. През време на фестивала в Карлови Вари се провеждат съвещания и конференции на изтъкнати работници и теоретици на киното от състава на делегациите на отделните страни. Те обсъждат въпросите на световното прогресивно киноизкуство и неговата роля в борбата за мир.

Кинофестивалите в Карлови Вари се превърнаха в мощна манифестация за мир в целия свят. Лозунгът на кинофестивала „за мир, за нов човек, за по-съвършено човечество“ не е само етикет на кинофестивала. Този лозунг напълно изразява смисъла и съдържанието на карловварския преглед на киноизкуството, а също така и неговата прогресивна мисия. В противовес на филмите, събуждащи най-долните инстинкти и по такъв начин подготвящи човека за кървавата професия на палач в служба на империалистите, в противовес на произведенията, фалшифициращи правдата и насочени против миролюбивите държави, на първо място против Съветския съюз, в противовес на декадентските филми, отвличащи зрителя от борбата за по-добро бъдеще, от вярата в живота, филмите, включени в програмата на VII международен фестивал, дават на зрителя нещо съвършено обратно. Тяхното съдържание е действително хуманистично. Те отразяват картината на човешкия героизъм, на борбата за мир, за свобода, за щастливо бъдещо човечество. В тях са отразени най-добрите човешки чувства, които могат да се развият успешно само в обществото, избавено от аморалния гнет на капитализма, в социалистическото или вървящо към социализма общество. Такива са филмите на Съветския съюз, като „Незабравимата 1919 година“, „Пржевальски“, такива са произведенията на киноизкуството на народен Китай, филмите на героична Корея, произведенията на страните с народна демокрация и Германската демократична република, такъв е румънският филм „Митря Кокор“, чехословашкият „Утре ще се танцува навсякъде“, полският „Младостта на Шопен“, българският „Данка“, немският „Осъденото село“ и др. Прогресивните филми, включени в програмата на кинофестивала, имат благородната тенденция да покажат на света красотата на живота, силата на солидарността на трудещите се, солидарността на работническата класа, здравината и непобедимостта на фронта на мира, в който се сплотиха всички прогресивни, честни и

на 3 август т. г. приключи VII международен кинофестивал в Карлови Вари — Чехословакия.

Световната филмова хроника познава и други кинофестивали, уреждани периодически в капиталистическите страни, но огромната разлика между тях и кинофестивалите в Карлови Вари се измерва с разликата между агонизиращия, военнo-любив капиталистически свят и бурно развиващия се, млад и жизнерадостен свят на мира, демокрацията и социализма. Кинофестивалите в капиталистическите страни, отразяващи човеконенавистническата идеология на своите евтино продали се създатели и техните безскрупулни господари, се превръщат в мрачна трибуна за пропагандиране на бактериологическата война и славословие на долните човешки инстинкти. Обратно, кинофестивалите в Карлови Вари вече седем години наред като глантаи на мира и прогреса разпращат по всички краища на света благородни и дълбоко хуманен призив: „За мир, за нов човек, за по-съвършено човечество.“ В това именно се корени огромното значение на карловварските кинофестивали, от това произтича признанието и огромният интерес, с който милионите привърженици на мира и прогреса от целия свят ги очакват и следят. Тазгодишният кинофестивал в Карлови Вари още веднъж ярко и убедително доказва своята дълбока преданост на интересите на прогресивното човечество, своята огромна действена сила в борбата за мир и социализъм. Прожектираните повече от 100 художествени, документални, научно-популярни и мултипликационни филми на 26-те страни — участници в кинофестивала, доказваха, че „най-големият успех постига онова изкуство, което е понятно и достойно за народа, вдъхновява го на трудови подвизи, на борба за делото на мира“ (Михаил Чаурули, „Смотр прогресивной кинематографии“, в. Правда 5. VIII. 1952 г.). Огромна част от прожектираните на кинофестивала филми доказваха също така жизнеността и победното развитие на действителността, която те отразяват, високото идейно и художествено равнище на своите създатели. Затова и работата на журито на кинофестивала при определяне на наградите за най-добрите кинопроизведения беше особено трудна тази година. „За присъждане премията се наложи — пише народният артист на СССР М. Чаурули — да се избират най-добрите произведения от най-добрите.“

И тази година „Голямата премия“ на кинофестивала беше присъдена на великата съветска кинематография за забележителната цветна картина „Незабравимата 1919 година“.

„Премия на мира“ бе присъдена на художествено-документалния филм „Ние сме за мира“, производство на кинематографията на Съветския съюз и Германската демократична република. С „Премия на мира“ е награден също така и

съзнателни хора от целия свят. Правдива картина на живота се стремят да дадат и филмите на прогресивните киноработници от капиталистическите страни. Такъв е италианският филм „Внимание! Бандити!“ и френските филми „Фанфан ле тюлип“ и „Господин Фабр“. Прогресивните филми на кинофестивала са насочени против сеячите на смърт, престъпниците на бактериологическата война, против убийците на жени и деца, против вълчия морал на капиталистическия свят, против престъпните действия на империалистите и техните прислужници.

В кинофестивала в Карлови Вари си дават среща не изменилите на своята мисия дейци на киноизкуството, не тези, които са станали бездушни занаятчии в киноизкуството, а истински художници и честни хора, които изпълняват своите задачи и съзнават своята отговорност. Тук се срещат най-добрите работници от киноизкуството на Съветския съюз, техните другари от страните с народна демокрация и страните, в които господствуват американските империалисти. Те се събират тук, за да манифестират своя стремеж за поставяне на най-масовото изкуство в служба на народа.

филмът на Германската демократична република „Осъденото село“.

С премия „Борба за свобода“ са наградени филмът на Китайската народна република „Народни бойци“ и филмът на Корейската народно-демократична република „Отново на фронта“.

С премия „Дружба на народите“ — цветният чехословашки филм „Утре ще се танцува навсякъде“.

С премия „Борба за социален прогрес“ — румънският филм „Митря Кокор“ и индийският филм „Бабла“.

С премия за военен репортаж — хроникалните и документални филми на Корейската народно-демократична република, в частност документалният филм, който изобличава американските империалисти, прилагащи бактериологичното оръжие в Корея.

С премии за биографичен филм — полският филм „Младостта на Шопен“ и унгарският филм „Земелвайс“.

С премия за музикален филм — унгарският филм „Еркел“.

Премията на Чехословашкия комитет на привържениците на мира е присъдена на чехословашкия цветен документален филм „Победен марш“.

Специален почетен диплом посмъртно е присъден на съветския кинорежисьор Игор Савченко за филма „Тарас Шевченко“. Със специални почетни дипломи са наградени също така френският режисьор Клод Отан-Лара за филма „Червената кръчка“, българският филм „Утро над родината“ и индонезийският филм „Сакатият“.

Премия за режисура е присъдена на италианския режисьор Карло Лицани за филма „Внимание! Бандити!“ и на немския режисьор Златан Дудов за филма „Женска съдба“.

Премия за сценарий — на сценариста на Китайската народна република Ван Чжен-чжи за филма „Син на степите“ („Победата на народа на Вътрешна Монголия“).

Премия за снимки — на оператора на Китайската народна република Фин Си-чжи за филма „Червено знаме над Зелена скала“.

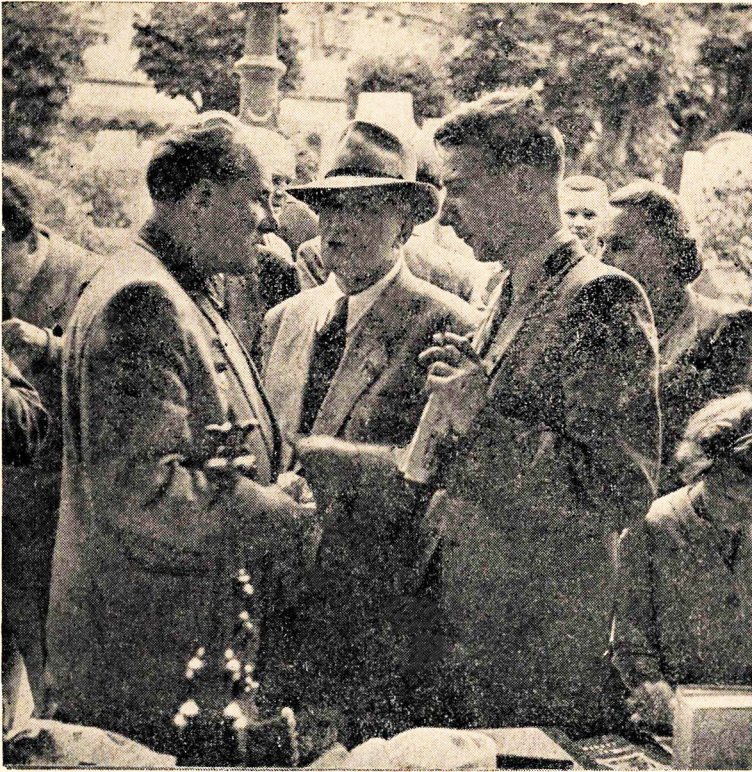
Премия за музика към филма „Монголската народна република“ — на монголския композитор Гончик-Сумла.

Премии за изпълнение са присъдени: на съветския артист Сергей Бондарчук за изпълнение ролята на Тарас Шевченко в едноименния филм, на българската артистка Милка Туйкова за изпълнение главната роля във филма „Данка“, на френския артист Пиер Френе за изпълнение ролята на прогресивния френски педагог и учен във филма „Господин Фабр“, на полския артист Ян Чечерски за изпълнение ролята на работника Плева във филма „Първи дни“.

Премия за документален филм за борбата на трудещите се за свобода и мир е присъдена на филма на Китайската народна република „Съпро-

Именно благодарение на широкото разпространение на киноизкуството и на неговото влияние върху съзнанието на хората този кинофестивал на мира представлява такава голяма събитие. Примерът на съветския филм и неговите творци служи за мощна опора на прогресивните кинодейци от целия свят. Съветското киноизкуство доказа превъзходството си над произведенията на псевдоизкуството на империалистическите прислужници.

Подобно на кинофестивалите в миналото VII кинофестивал в Чехословакия, който става в момент на повишените усилия на трудещите се маси за запазване на мира в целия свят, свидетелства, че истинското изкуство върви ръка за ръка с народа. Наред с другите начинания на привържениците на мира този преглед на киноизкуството ще послужи като доказателство за предимството на лагера на мира пред лагера на престъпниците, които се стремят да въвлекат човечеството в пожара на нова война. Именно в това се състои главното значение и благородната мисия на кинофестивала в Карлови Вари.



В Карлови Вари: вляво — съветската делегация; вдясно — българската делегация, начело с председателя на Сценарната комисия Богомил Нонев (крайният вдясно), в разговор с лауреата на националната премия на ГДР кинорежисьора Златан Дудов (вторият отляво).

тивлявайте се на Америка, поддържайте Корея“ и на филма „Борещият се Виетнам“.

Премия за биографичен документален филм — на филма на Германската демократична република „Вилхелм Пик — нашият президент“.

Премия за документален репортажен филм — на съветския цветен филм „Първи май 1952 г. в Москва“.

Премия за публицистичен документален филм — на българския филм „Ликът на предателите“, разобличаващ изменническата клика на титовските фашисти и империалистически прислужници.

Премия за научен филм — на съветския цветен филм „Вселената“.

Премия за възпитателен филм — на унгарския цветен филм „Героична младеж“.

Премия за късометражен филм с оглед на сюжета — на полския филм „Ченстохов“.

Премия за късометражен филм с оглед на сценария — на уругвайския филм „Хосе Артигас“.

Премия за кулкен филм — на чехословашкия цветен филм „Съкровището на птичия остров“.

Премия за мултипликационен филм — на съветския цветен филм „Сармико“ и на чехословашкия цветен филм „Ябълчица — златни плодове“.

Премия за детски филм — на чехословашкия художествен филм „Гордата принцеса“.

Премия за цветен филм — на съветския документален филм „Съветска Грузия“.

Премия за документални снимки — на унгарския оператор Ишван Гомоки-Над за видовия филм „Животът на нашите езера“.

Почетни дипломи са присъдени на полския филм „Чудо при мелницата“, на английския художествен филм „Белите коридори“, на чехословашкия художествен филм „Входовете се пробуждат“, на чехословашкия художествен филм „Велики приключения“, на албанския пълнометражен документален филм „Пътят на славата“, на инструктивния филм на Германската демократична република „Свободни движения“, на холандския късометражен документален филм „Музикални инструменти“ и на чехословашкия късометражен филм „Мария Юстинова“.

На втори август, един ден преди връчването на премиите, се състоя внушителен митинг на участниците във фестивала, които приеха обръщение към киноработниците от всички страни в света. В обръщението се казва:

„Вече за седми път ние се събираме на Международния кинофестивал в Чехословакия, за да дадем в благородно съревнование оценка на киноизкуството, което се стреми да изпълни лозунга на кинофестивала: „За мир, за нов човек, за по-съвършено човечество“.

Ние, киноработниците от 26 страни, събрани тук, се обръщаме с призив към киноработниците от целия свят. През периода, изтекъл от миналогодишния кинофестивал, в целия свят се усили борбата за запазване и укрепване на мира.

Подпалвачите на нова световна война поставят под заплаха тези наши усилия. Редица международни политически събития, на първо място варварските методи на вдене на война, разпалена от американските агресори против корейския народ, опитите да се превърне територията на Западна Германия в плацдарм за нова война в Европа, стремежът да се превърнат западноевропейските народи, притежаващи класически традиции на култура и свобода, в унижени васали — всички тези събития, станали в периода след нашия миналогодишен фестивал, извикаха гняв у честните хора в целия свят. Тези събития разшириха обединеното под знамето на Световния съвет на „мира-движение в защита на мира, което

пристъпи към ефикасни действия от голям мащаб и с все по-нарастващи сили.

VII международен кинофестивал в Карлови Вари се явява звено в редицата усилия, прилагани за запазване на мира между всички народи.

Филмът е мощна сила на мира. Всички съзнателни и честни киноработници трябва да станат борци за делото на мира. Затова ние се обръщаме към всички честни киноработници от целия свят: „Борете се против всички, които използват изкуството против живота.“

Внимателно се вслушвайте в народа от своята страна и изразявайте чрез своето изкуство неговия стремеж към човешко щастие, към радост, свобода и мир.

Със своето изкуство водете народите към дружба и към взаимно сътрудничество.

Напред за щастливо бъдеще на човечеството!“

На тържеството по случай закриването на кинофестивала произнесе реч министър-председателят на Чехословакия Антонин Запотоцки. В своята реч другарят Запотоцки, отчитайки блестящите резултати от прегледа на прогресивното киноизкуство, призова горещо участниците в кинофестивала на още по-упорита борба за създаване на филми, разобличаващи античовешката същност на подпалвачите на нови войни и страстно предани на великото общочовешко дело на борците за мир.

\*

Високите успехи на националните кинематографии на VII международен кинофестивал в Карлови Вари изпълват с дълбока радост и законно чувство на патриотична гордост народите на участващите в кинофестивала страни. Същите чувства възбудват и нашия, победно настроен към своето социалистическо бъдеще народ. Отличаването на нашите филми на кинофестивала свидетелства недвусмислено за правилното и бързо идейно-художествено развитие на нашето ново, социалистическо-реалистично киноизкуство, за огромните идейно-творчески сили на нашия народ — вдъхновен създател на своето прогресивно киноизкуство. Наред с това обаче успехът на българския филм на кинофестивала в Чехословакия поставя пред нашата родна кинематография още по-остро и настойчиво въпроса за упорита и непрекъсната борба за създаване на нови, още по-дълбоко идейни и художествени филми, отразяващи социалистическия подем и вековните революционни традиции на нашия героичен народ, филми, които да го мобилизират във великата борба „за мир, за нов човек, за по-съвършено човечество“.



Сърдечна среща между китайската киноартистка Тхен Хуа, изпълнителка на главната роля във филма „Белоколата девойка“, и Милка Туйкова, лауреат на Димитровска награда, изпълнителка на главната роля във филма „Данка“

# ТРУДОВЕТЕ НА Й. В. СТАЛИН ПО ЕЗИКОЗНАНИЕТО И ПРОБЛЕМИТЕ НА МАРКСИСТКО-ЛЕНИНСКАТА ЕСТЕТИКА

Трудът на И. В. Сталин „Марксизмът и въпросите на езикознанието“ открива нов етап в развитието на съветската наука и на първо място на обществените науки.

Цялото революционно значение на това гениално произведение на творческия марксизъм за съветската наука още не може да бъде напълно оценено. Посветен на специален проблем и даващ пределно ясни отговори на най-основните въпроси в областта на езикознанието, трудът на И. В. Сталин развива, задълбочава и конкретизира цяла редица най-важни положения на диалектическия и историческия материализъм, представлява нова, по-висока степен в развитието на марксизма-ленинизма. Гениалното положение на И. В. Сталин за предмета на марксистко-ленинската наука, определението на понятията база и надстройка и на тяхното взаимоотношение във връзка с решението на въпроса за езика като обществено явление, за характера на скоковете (качествените преходи) в съветското общество, за диалектиката на взаимната връзка между езика и мисленото, езика и културата, съдържанието и формата — всичко това се явява нов, извънредно драгоценен влог в съкровищницата на марксистко-ленинската естетика.

Но и с това далече не се изчерпва значението на това забележително творение.

Универсалната, отнасяща се към всички без изключение отрасли и форми на човешкото знание ценност на произведението на другаря Сталин се състои преди всичко в това, че то дава гениално точни и ясни указания по отношение на научната методология. Без да се вземат предвид тези мъдри Сталинови указания, не може нормално да се развива нито една наука, в това число естетиката и теорията на отделните изкуства, в частност теорията на киното. Указанието на другаря Сталин за това, че „*никаква наука не може да се развива и преуспява без борба на мненията, без свобода на критиката*“<sup>1</sup>, нанася удар по всякакъв вид любители на аракеевския режим в науката, по „непогрешимите авторитети“, оградящи се с понякога далече ненаучни средства от всички възможности за критика. Извънредно плодотворното значение на научните дискусии, на принципалната болшевишка критика и самокритика в науката очевидно показва протеклите през последните години дискусии по философията, биологията, физиологията, езикознанието. Бидейки изнесени пред съда на общественото мнение, всички, чужди на съветската наука школи, течения, тенденции с изключителна нагледност разкриват своята научна несъстоятелност и идеологическа вредност. Така напълно разобличиха своята идеологическа вулгаризаторска същност привържениците на вайсманизма-морганизма в биологията, антипавловските тенденции във физиологията, учението на Мар в езикознанието. В резултат на протеклите дискусии биологията, физиологията, езикознанието твърдо и уверено тръгна по единствено правилния, научен път — по пътя на материализма, ръководейки се от сигурния методологически компас — марксистко-ленинската теория.

Трудът на другаря Сталин „Марксизмът и въпросите на езикознанието“ предизвика в съветската естетика извънредно оживление, което се изрази в цяла редица научни конференции и дискусии, специално посветени на въпросите на теорията на изкуството, в появата на статии върху важни теми от марксистко-ленинската естетика. Това оживление на творческата мисъл се явява залог за по-нататъшното успешно развитие на естетическата наука.

В каква насока трябва да бъдат приложени

тук творческите усилия на теоретиците на изкуството — на този въпрос трудът на другаря Сталин ни дава прост и мъдър отговор. И. В. Сталин ни сочи преди всичко решаващото условие, за да съществува една наука самостоятелно. Всяка наука, со и той, може да съществува като самостоятелна наука само в този случай, ако тя не се ограничава с изясняването на общото, което съществува в нейния предмет наред с другите страни от действителността, а преди всичко и главно се занимава с разкриването на специфичните особености на своя обект за изучаване — на спецификата на неговата същност и форма, на специфичните закономерности на неговото развитие.

За нашата естетическа теория това указание има особено важно значение, защото няма нужда да си затваряме очите за този факт, че тя по цяла редица най-важни въпроси се намира в стадия на младенчостта. Достатъчно е да се посочи това, че до днес намират почва споровете относно самия предмет на естетиката като наука, относно предмета (съдържанието) на изкуството, без да говорим за другите проблеми. След това със Сталиновото указание се хвърля в очи недостатъчността например на такова общо определение: „изкуството е форма на общественото съзнание“ (с последващото указание за това общо, което изкуството има с другите идеологически форми до неговото разтваряне в политиката, философията, историята).

Основният дискуссионен въпрос, който застава пред теоретиците на изкуството — това е въпросът за мястото на изкуството сред другите обществени явления, за отношението на изкуството към производството, базата и надстройката.

Чрез своя класически анализ на езика като обществено явление другарят Сталин с неопровержима яснота доказва, че езикът не е надстройка над базата, както предпологаха Мар и учениците му. Другарят Сталин с това сочи, че може да има такива обществени явления от втори разред (невлизачи в общественото битие), които не влизат в надстройката, следователно понятието надстройка не обхваща всички подобни явления. Напълно погрешно е, че това ни застава да се замислим над такова обществено явление, като изкуството, задължава сериозно да пристъпим към въпроса за определяне на неговото място и роля в общественния живот. Дискусията по този въпрос е напълно закономерна.

Както е известно, в течение на споровете се оформиха две мнения: първото утвърждава, че изкуството е надстройка, второто, напротив, се стреми да докаже, че изкуството не трябва напълно да се включи в понятието надстройка, че в него има „ненадстроечни моменти“. Веднага ще забележим, че в този спор съществува известно недоразумение, произтичащо от терминологическата бърканица.

Изкуството надстройка ли е? Според нашия възглед въпросът не трябва да се поставя така, защото изкуството като изкуство е форма на идеологията. В този смисъл, казано строго, не е надстройка нито философията, нито религията, нито правото, нито правостеността. Философията, като устойчива идеологическа форма, съществува повече от 2000 години. Не по-млади са и останалите форми на проява на общественото съзнание. Тази устойчивост се определя от спецификата на кръга от явления и закономерности на действителността, които намират отражение в дадените форми на съзнанието. Другарят Сталин с всички сила подчерта в своята работа конкретно историческия характер на базата и надстройката: „Базата е икономическият строй на обществото на даден етап от неговото развитие. Надстройката — това са политическите, правните,

религиозните, художествените, философските възгледи на обществото и съответстващите на тях политически, правни и други учреждения“ (стр. 3). Очевидно е, че щом се поставя въпросът за отношението на изкуството към базата и надстройката, то ще трябва да се говори за неговото конкретно историческо съдържание и форма. Подхождайки към въпроса по такъв начин, ние ще се убедим, че всяка конкретно историческа разновидност на изкуството по своето съдържание напълно подхожда на определеното надстройка.

Нека да разгледаме аргументацията на привържениците на противоположната гледна точка. Така според мнението на др. Трофимов напълно „надстроечни“ (т. е. според неговото разбиране исторически преходни, изчезващи без остатък, несъдържащи в себе си обективна истина) се явяват произведенията на антиреалистичното изкуство; колкото се отнася до произведенията „на великото реалистично изкуство“, то те, напротив, почти напълно излизат извън пределите на надстройката.

„Явявайки се една от формите на общественото съзнание, то (т. е. великото реалистично изкуство — А. Б.) съдържа в себе си както надстроечни елементи (обществените, естетическите възгледи на господстващите класи, изразени в произведенията на изкуството), така и елементи, излизащи вън от рамките на надстройката и имащи значение за следващите епохи (обективната истина, прогресивните идеи, свързани с живота на народа, художествените достойнства)“ (Вопросы философии, № 2, 1951 г., стр. 170). Според мнението на другарите, споделящи тази гледна точка, понятието „надстройка“, както изглежда, е несъмнено с понятието „обективна истина“. Надстройката — това като че е нещо винаги реакционно, тясно класово, егоистично, субективно, лишено от всякакво обективно съдържание.<sup>1</sup>

Позволено е да попитаме другарите смятат ли те, че например философските идеи и възгледи за това влизат в надстройката, защото не съдържат и по принцип не могат да съдържат обективна истина? Ако другарите не са съгласни с това, то може ли да смятат, че елементите на обективна истина във философските възгледи на разните епохи са ненадстроечни елементи? Именно така предлагат да се реши въпросът др. Трофимов и неговите едномишленици. Но И. В. Сталин говори, както е известно, не за реакционните, неистински, субективни и други подобни идеи и възгледи, а за всички политически, философски художествени, правни и други подобни идеи и възгледи. Представата за идеологическата надстройка като за нещо принципално ненаучно се явява съвършено нелепа. Надстройките на реакционните класи са ненаучни за това, че те фалшифицират своя предмет в угода на класовите интереси, които противоречат на реалното състояние и развитие на тези предмет. Съветската идеологическа надстройка се явява истински научна, но това не значи, че тя е престанала или в бъдеще ще престане да бъде надстройка, в същото време например религията, бидейки принципално ненаучна форма на общественото съзнание (защото тя няма реален предмет за изучаване), постепенно отмира и ще отмере съвършено.

Ако се вгледаме по-внимателно в аргументацията на др. Трофимов, то ще забележим, че говорейки за обективната и абсолютната истина, той явно се осланя на съществуването на изкуството на някои извънвременни, „вечни“ общочовешки истини и ценности. В цитираната вече статия той, уточнявайки характера на ненадстроечното в изкуството, сочи абстрактните „възвишени човешки качества“ — героизма, чувството за неразривна връзка с обществото и т. н., говори за изкуството на „истинската човечност“, противопоставяйки всичко това на исторически преходното, родено от базата. Позовавайки се на известното изказване на Маркс за гръцкото изкуство, което запазва за нас в определен смисъл значението „на норма и непостижим образец“, др. Трофимов смята, че Маркс различава в гръцкото изкуство исторически преходно, отразило своята база, политическата борба и т. н. (всичко това уж е умряло и затова се явява надстроечно), и непреходно, което Маркс определял като отражение на нормалното детство на човечеството. Това най-

<sup>1</sup> На времето си позитивистите (например О. Конт) смятаха, че политическите, философските и други теории — това уж е безплодна борба на субективните мнения и недостойна за вниманието „на позитивно мислещите хора“. Това беше буржоазна проповед на аполитичност и безидейност в общественния живот, а също така и в изкуството.

<sup>1</sup> И. Сталин, Относно марксизма в езикознанието, изд. БКП, стр. 31.

малко е доста волно предаване на мислите на Маркс.

Да. Маркс говори за детство на човечеството, но съвсем не в такъв абстрактно-символически смисъл. Маркс говори за това ранно стъпало на общественото развитие (именно за робовладелческата формация), през което са минали всички цивилизовани народи, но което в Гърция се е проявило в класически форми. Пита се, нима не в базата и не в политическите и други конкретно-исторически възгледи (т. е. в преходното, в надстроечното) е намерило преди всичко отражение това „нормално детство“? Нима може да се разглежда това „детство“ откъснато от неговите конкретно исторически обществени форми, които имат, разбира се, преходен характер? И нима античният художник е могъл иначе да отрази този безвъзвратен период, без да е живял напълно с живота на своето време, без да е изразявал идеите (напълно преходните идеи) на определена специална група, без да е участвувал в политическата борба? Живите, макар и преходни възгледи, стремежи, радости, отсенки на античния художник не трябва да се третираат като нещо, което няма никаква цена. Именно те са му дали възможността да отрази неповторимата историческа правда, именно те се явяват основа на правдата и красотата, които ни пленява досега независимо от това, че античното изкуство сега вече не обслужва базата непосредствено и остава паметник на минала епоха.

Анализирайки и оценявайки творчеството на Л. Толстой, В. И. Ленин започва с анализа на икономическия и политически живот на следреформена Русия, т. е. на конкретните исторически условия, породили творчеството на Толстой. В тях намира Ленин обяснението на силните и слаби страни в творчеството на писателя. Скъсал със своята класа и преминал на позициите на селячеството, Толстой е отразил в своето творчество цялата противоречивост на възгледите на селячеството, което искрено е ненавиждало съществуващия ред и се е стремело към неговото унищожение, но не е знаело къде да търси отговора на всички въпроси за бъдещото устройство на обществото. Именно оттук, сочи Ленин, ние имаме у Толстой „От една страна, най-трезв реализъм, смъкване на всички и всякакви маски; от друга страна, проповед на едно от най-гнусните неща, които съществуват на света, именно: на религията...“<sup>1</sup> Това значи, че и величието на Толстоения реализъм (разбира се, при условието на неговата лична гениалност), и неговата непълнота — всичко това е било обусловено от социално-икономически причини. За да обясним силата и правдата на реализма на Толстой, съвсем не е необходимо да ги определяме като „ненадстроечни“ моменти от неговите произведения. Художествената правда на произведенията на Толстой има класов, исторически конкретен характер, реализъмът на Толстой по своето съдържание е надстроечно явление.

Конкретно историческата правда в класовото общество по необходимост всякога има класов характер, но всичко това не значи, че такава правда не може да бъде обективна истина и в известна степен не може да бъде дори общочовешка правда. Търсейки някаква друга, „вечна“ „ненадстроечна“ истина, ние изпадаме в положението на ония, осмени от Ленин либерали, които крещат, че Толстой — това е уж „великата съвест на човечеството“, че той е изразил някакви предвечни идеи за „правда, добро“ и други подобни. Между това, както подчертава Ленин, Толстой затова е бил велик реалист, защото той активно се е намесвал в съвременния му обществен живот, безпощадно рязко е изнасял пред съда на общественото мнение „най-проклетите“, най-болните въпроси на своето време, живял е с неговите идеи и ги е изразявал в своите творения. Това положение, че произведенията на изкуството се пораждат от базата и активно въздействуват на базата, намира своето потвърждение, когато ние се обръщаме към разкриване предмета на изкуството. Съдържание на изкуството се явява общественият живот в неговата цялост, синтез; произведенията на изкуството поставят и решават въпросите от базисен и надстроечен характер. Именно за това изкуството се обръща към човека като към основен свой предмет. Човек според определението на Маркс представлява съвкупност от обществени отношения. Общественият живот може най-добре да се отрази синтетически чрез

изобразяването на обществения човек. Определянето на съдбата на конкретния обществен човек, на съдбата на класата, народа, човечеството, борбата против общественото зло, търсената на социалната справедливост или, обратно, стремежът да се представи съществуващото като венец на развитието на обществото, фалшифицирането на действителността за тази цел — ето в какво е същността, съдържанието, смисълът на цялата художествена дейност в класовото общество.

По такъв начин идейно съдържание на изкуството при дадено стъпало в развитието на обществото се явяват политическите, морално-правовите, естетическите, религиозните и философските идеи и възгледи, изразени в системата от художествени образи. Следователно произведенията на изкуството имат „надстроечно“ съдържание, в последна сметка родено от базата и призовано активно да въздействува върху нея. По този признак всяко произведение на изкуството представлява надстроечно явление. Но тук пред нас възниква още един въпрос. Известно е, че в експлоататорското общество на определена степен от неговото развитие съществуват две идеологии — прогресивна, демократическа идеология и охранителна, реакционна идеология; те съществуват в пределите на живота и действието на една и съща база. Ако господстващата идеология (като идеология на господстващата класа) изпълнява функцията на защита и укрепване на своята база, то прогресивната, демократическата идеология, обратно, насочва всички усилия към разколебаване и унищожаване на съществуващия господстващ икономически и политически строй. Пита се, първо, пораждат ли се прогресивните идеи от база и от каква именно, ако те нямат своя база? Второ, явяват ли се те следователно надстройка и ако да, то над каква база? Ние вече приведохме решението на този въпрос от др. Трофимов, който изключва прогресивното изкуство, прогресивните идеи изобщо, възникващи още в периода на действието на старата база, от надстройката, обявявайки ги просто за „идеология“.

Отговаряйки на тези въпроси, следва да помним основните марксистки положения за базата и надстройката, отговарящи на въпроса за произхода на обществените идеи, възгледи и теории и обосноваващи по този начин материалистическото разбиране на историята. Може ли да се каже, че прогресивните, напредничавите, политически, философски, правови и други възгледи и теории не се пораждат от базата? Това не може да се каже. Ако не може, то по този решаващ признак можем да ги определим като надстроечни явления.

Но от каква база се пораждат тези възгледи и идеи? Те се пораждат от тази база, в недрата на която възникват. Няма нищо парадоксално в това, че буржоазните икономически отношения пораждат социалистическите идеи. Работата е там, че самата капиталистическа база (както и всяка друга) не е нещо неизменно, неразвиващо се. Отначало буржоазната база беше, както е известно, прогресивна, доколкото капиталистическите производствени отношения до известен момент обезпечаваша ръста на производителните сили. След това се откри противоречие: буржоазните икономически отношения се превърнаха в спирачка за по-нататъшния прогрес. Това реално противоречие на самия икономически строй напълно естествено породило и противоречие в идеологическата надстройка. Пролетарската идеология, както е известно, се зароди още в условията на капиталистическата база. Но господстваща тази идеология стана едва с победата на Великата октомврийска социалистическа революция, като се затвърди в съответните политически, правови и други учреждения.

Другарят Сталин определя надстройката като идеи, възгледи и съответствувачи на тях учреждения. Понятно е, че ако в някакъв период на дадените идеи и възгледи, родени от базата, не съответствуват определени учреждения, то това значи само, че дадените идеи и възгледи не се явяват господстващи, и съвсем не значи, че те се отнасят не към надстройката, а към някакво промеждутъчно между базата и надстройката явление. Известно е, че такива явления не съществуват. И така следва очевидно да различаваме надстройки-идеи и надстройки-учреждения (държава, правосъдие, църква, печат и т. н.), съществуващи като показатели за господството на дадените идеи. При това трябва да се има предвид, че възникналите в недрата на старата база

идеи и възгледи, на първо място, се опират на някакви, макар зачатъчни, елементи на новострой. Енгелс например сочеше, че в икономически смисъл пролетарските брачни и семейни отношения се отличават коренно от буржоазните, което представляваше известна основа за новия пролетарски морал. Второ, още в най-началния стадий на своето възникване новите идеи и възгледи се стремят към затвърдяване в съответните организации, учреждения (партии, профсъюзи, издателства и т. н.) и постепенно достигат в това доста сериозни успехи, борейки се с възгледите на господстващата класа. Няма следователно никакво основание за противопоставяне на напредничавите идеи и възгледи (като идеологии) на понятието „надстройка“.

И. В. Сталин подчертава в своя труд преходния исторически характер на надстройката за разлика от езика, когато сочи, че надстройката, обслужвайки дадена база непосредствено, се изменя и ликвидира заедно с базата. Този преходен характер на надстройката някои другари тълкуват неправилно. Например въпросът за надстройката се решава по такъв начин: това, което безследно изчезва, е надстройка, онова, което не изчезва безследно и може да бъде използвано за по-нататъшното развитие, не е надстройка. И оттук отново следва изводът: всичко истинско, правдиво, реалистично, прогресивно и т. н. в идеологията не е надстройка. Този неправилно разбран признак за надстройката се изтъква в качеството на решаващ и почти единствен неин признак.

По отношение изменението на надстройката във връзка с измененията на базата въпросът е ясен. Що с касае до изчезването, ликвидацията на надстройката, то това трябва правилно да се разбере. Сравнявайки езика и културата, другарят Сталин сочи, че „културата по своето съдържание се мени с всеки нов период от развитието на обществото, докато езикът в основата си остава същият език в продължение на няколко периода, обслужвайки еднакво както новата култура, така и старата“ (стр. 20).

Явленията на изкуството (както и на философията, политиката, нравствеността и т. н.) коренно се изменят, напълват се с ново съдържание в съответствие с измененията в икономическия строй на обществото или замаяната на една база с друга. В този смисъл изчезва, ликвидира се старото изкуство и възниква ново изкуство. С измененията в базата или с ликвидацията ѝ се изменят или ликвидират старите обществени отношения, изменят се хората, изменят се социалните противоречия, намиращи отражение в изкуството; изменя се или съвсем изчезва следователно старото съдържание на изкуството — ситуацията, конфликтите, идеите, характерите. Всичко това се заменя напълно понятию с ново съдържание.

Но значи ли това, че старите произведения на изкуството са преминали при това в небитие? Съвсем не. Исторически преходният характер на надстройката не изключва приемствеността в развитието на културата, не отрича значението на художественото наследство. А според др. Трофимов — отрича. Това, което се наследява (истинното), според др. Трофимов не е надстройка.

Излиза, че по отношение на надстройката се отхвърля известното положение на Енгелс за относителната самостоятелност на идеите. Между това да вземем например християнската религия. Тази по принцип илюзорна, неистинна форма на идеологията е започнала да живее при робовладелческата база и доживя до социалистическата, при това тя изменяше характера и окраската на смяната на своите идеи в зависимост от смяната на базата. В нашата страна изчезнаха за нея всички питателни корени от базисен характер, но тя все още живее, опирайки се на преживелниците на старото в съзнанието на масите. Не е така проста работа с ликвидирането на старото, макар то да е неистинно и непрогресивно, както това се струва на някои другари.

Има още един твърде важен признак на надстройката, който сочи другарят Сталин: надстройката не е свързана с производството непосредствено, тя е свързана с него косвено, посредством икономиката, посредством базата. По този признак всички явления на изкуството по отношение на тяхното съдържание също така минават под определението надстройка, защото на изкуството не се определя пряко и непосредствено от състоянието на производството, забележително Сталиново указание има за

<sup>1</sup> В. И. Ленин, статьи о Толстом, Госизгиздат, 1949, стр. 4.

естетика грамадно практическо значение. То поставя край на всички опити за вулгаризиране на разбирането законите на развитието на изкуството, определя метода на подхода към явленията на изкуството и техния анализ. До излизането на бял свят на труда „Марксизмът и въпросите на езиковедството“ теоретичните и историите на изкуството настоячиво търсеха например причината за „диспропорцията“ между равнището на развитието на производителните сили и състоянието на изкуството в един или друг период. Камък за препъване, да речем, беше въпросът за причините на разцвета на руското класическо изкуство през XIX век в условията на изостанала Русия. Сега стана съвършено ясно, че за да се разбере правилно едно или друго явление на изкуството, необходимо е преди всичко да се анализира в детайли породилата това явление база, да се разкрият особеностите на икономическия строй на обществото в дадения етап (т. е. не „изобщо“ икономическата база или, да речем, буржоазната база „изобщо“); нужно е следователно да се изясни разпределението на борещите се социални сили, класи; нужно е след това да се проследи взаимовлиянието на изкуството на даден период и другите форми на идеологията, защото факторът на взаимовлиянието на надстройките в процеса на развитие на една от тях има твърде важно, а понякога дори решаващо значение. Казано накратко, необходим е конкретен анализ на епохата, на периода, на техните особености, специфика, без което не може правилно да се разбере и оцени никое явление на изкуството. Механическото прилагане на всякакъв вид готови схеми („съответствие“, „диспропорции“ и др. п.) неизбежно ще доведе до вулгаризиране.

Основната причина за неправилния възглед за изкуството като обществено явление лежи според нашето мнение в това, че някои не са си изяснили докрай принципиалното различие между езика и всички без изключение форми на общественото съзнание. Езикът е извънредно своеобразно обществено явление. Езикът, сочи другарят Сталин, не може да се отнесе нито към разреда на базите, нито към разреда на надстройките, нито към оръдията на производството. „Той не бива също така да се причислява към разреда на „промеждутъчните“ явления между базата и надстройката, тъй като такива „промеждутъчни“ явления не съществуват“ (стр. 36). И в същото време, сочи другарят Сталин, сферата на действието на езика е всеобхватна, той обхваща всички обществени явления — от производството до базата, от базата до надстройката. Работата е в това, че езикът, бидейки универсално средство, оръдие за общуване на хората помежду си, се явява не обществено съзнание, а необходимо условие за съществуването на всички разновидности на общественото съзнание и в този смисъл е тяхна всеобща форма.

Езикът се отнася към общественото съзнание, към мисленето, както формата към съдържанието. Определението на Маркс „Езикът е непосредствената действителност на мисълта“ трябва да се разбира така, че езикът и съзнанието, мисленето, както и формата и съдържанието се намират в неразривно, диалектично единство. Съзнанието само тогава е реално, когато то е оформено, т. е. когато то се проявява. А без форма нищо не се проявява. Затова другарят Сталин подчертава непосредствената връзка на езика и мисленето, тяхната неразривност: у нормалните хора, владеещи езика, мислите „могат да възникнат... само върху базата на езиковия материал“, „оголени мисли, свободни от езиков материал... не съществуват“ (стр. 39). Но тъй като диалектичното единство на формата и съдържанието не е тяхното тъждество, то езикът сам по себе си не е съзнание. Другарят Сталин предупреждава прогив отъждествяването, смесването на езика и съзнанието, езика и културата, той сочи, че „културата и езикът са две различни неща“ (стр. 19).

Затова не може да се разглежда развитието на културата по аналогия с развитието на езика. Изкуството като частно проявление на културата се поражда от определена база, неговото пряко назначение е да обслужва своята база. Затова „сферата на действие на надстройката е тясна и ограничена“ (стр. 9). Как трябва да разбираме тази теснота и ограниченост? Какво значи „сфера на действието“?

Когато другарят Сталин говори за широка, универсална сфера на действие на езика като

обществено явление, то той сочи преди всичко това, че езикът обхваща всички сфери на действието на обществения човек. Това значи, че езикът е необходим и в производството, и в културата, и в бита. Без езика хората не могат да устроят производствената дейност. Напълно понятно е, че изкуството не се явява условие за съществуване на производството, условие за съществуване на икономическите, политически, правови и други обществени отношения. Изкуството само се явява форма на отражението, осмислянето на тези отношения, оръдие на идеологическата борба. Широтата на предмета на изкуството поради това не е онай широта на сферата на действие, за която другарят Сталин говори по отношение на езика. Що се касае до продължителността на съществуването на езика във времето, то опасността при решаването на този въпрос, както ние вече говорихме, се състои в това, да не би да се подхлъзем към примитивно архаичския възглед за смяната на надстройките, към недооценка на ролята на надстройката. Гениалното Сталиново определение на диалектичната връзка между езика и мисленето, на езика и културата като форма и съдържание има неограничено значение за естетиката при решаването на въпроса за диалектиката на съдържанието и формата в изкуството. Безспорно е, че изкуството се явява своеобразна разновидност на общественото съзнание. Действителността се отразява в изкуството не пряко и непосредствено, а посредствено, като по определен начин осмислена, т. е. правилно или неправилно разбрана действителност. В този план ние говорим за идейно съдържание на произведението на изкуството, от тук произтича изискването за висока идейност на изкуството.

Следователно по своето съдържание изкуството е съзнание, мислене. Но за да бъде практическо, реално съдържание, то трябва да бъде затвърдено в определен материален израз, т. е. трябва да има форма. С изключение на художествената литература и в значителна степен киното и театъра всички останали видове изкуство (музика, живопис, скулптура, танци) съвсем не се ползват от словесната форма за изразяване на идеите и мислите. Очевидно е, че те имат свой „език“. Ето той по наш възглед е напълно уместно да бъде разглеждан по аналогия с езика.

Казано строго, езикът на изкуството — това са неговите образи. Художникът „говори“ чрез образи, но само в този смисъл, в който ученият (или изобщо всички ние в обикновената разговорна практика) говори чрез изречения (съждения, умозаключения). Изречението — това е мисъл, облечена в думи. Думите — речниковият състав на езика, явяващ се, както сочи И. В. Сталин, само „строителният материал за езика“ (стр. 22), трябва да бъдат следователно организирани според съответните правила на граматиката, за да изразят мисъл, за да станат изречения. Така стои работата и със създаването на художествения образ като конкретно единство на идейното съдържание и материалната форма. Съществуват цяла редица специфични за всеки вид изкуство изобразително-изразни средства (багра, светлина, обем, линия, музикален звук и т. н.), специфични за всеки вид изкуство закони на композицията, колорита, перспективата, хармонията, стихосложението и т. н. С тяхна помощ се създава художественият образ. Тези средства и закони се развиват също така бавно, както и езикът, те са също така устойчиви и не претърпяват взривове, те са също така безразлични към класите и класовата борба, така както и езикът могат еднакво да обслужват всички класи на обществото, те накрай също така непосредствено са свързани с производството, използват неговите успехи. Това особено се забелязва в киноизкуството, природата и спецификата на което не е възможно да се разбере, без да се имат предвид връзките му с постиженията на техниката.

Партията и съветската общественост вече отдавна и настоячиво поставят пред нашите художници задачата за повишаване на художественото майсторство, повишаване на художественото качество на произведенията на изкуството. Тази задача е невъзможно да бъде разрешена успешно без настойчивото изучаване на „речника“ и „граматиката“ на този или онзи вид изкуство.

Без изучаване спецификата на създаване образа (въплътяване на идейното съдържание) в различните видове изкуство не може да се създаде пълноценна теория на този или онзи вид изкуство. Само разкриването на тази специфика

ще даде възможност да бъде създадена напълно теория на киноизкуството, защото само в този случай ще бъде понятно с какво кинообразът се отличава от театрално-сценичния или живописния, литературно-художествения и т. н. образ. У нас досега по правило се говори само за това, че киноизкуството има нещо общо с другите видове изкуства, почти до подмяната, до отъждествяването на един вид изкуство с друг (например определението на кинокадъра и кинофилма в цялост като движещо се цветно изображение по аналогия с живописата).

За да развиваме успешно теорията на киното, следва да се обрнем към изучаване на самото киноизкуство, към изясняване на неговите собствени специфични средства и вътрешни закономерности. Пред теоретичните и киноизкуството стоят редица неотложни задачи по обобщаване богатия практически опит на съветските майстори на киното.

Сега съвършено очевидна е например нуждата от специални работи по кинодраматургията, разкриващи специфичните особености на литературната основа на филма — киносценария, който, имайки нещо общо с драматическите и литературно-художествените произведения, предназначени за четене и поставяне на сцената, в същото време качествено се отличава от тях и изисква от автора особено майсторство, особено кинематографическо виждане.

Особеностите на работата на актьора и режисьора в киното, ролята на музиката в драматургията на филма, значението на светлината като изобразителен компонент в създаването на кинообраза, особеностите на колористичното решение на цветния филм за разлика от живописата и т. н. — всички тези въпроси отдавна чакат да бъдат разрешени.

Предварвайки обвиненията във формализъм, следва да кажем, че тук всичко зависи от това, как ще бъде проведен анализът на формалните особености на този или онзи вид изкуство във всеки даден случай.

Бедата на формалистите в изкуството се състои в това, че те не разбират разликата между художествената форма и изобразително-изразните средства; за тях да се работи над формата, значи да се правят експерименти със звуковете, багрите, думите независимо от съдържанието. Между това собствено художествената форма съществува само тогава, когато тя оформя някакво съдържание. Откъсвайки формата и съдържанието, формалистите по този начин я разрушават. Към същото довежда и отъждествяването на съдържанието и формата. „Опоязовците“ на времето си, криейки се зад тезата за неразривността на съдържанието и формата, заявяваха, че формата е именно съдържанието. Това отъждествяване точно тъй довеждаше до абсолютизиране на формата, т. е. до откъсването ѝ от съдържанието.

И. В. Сталин убедително показа как отъждествяването от Мар на езика и мисленето е довело до тяхното идеалистическо разкъсване. Изучаването на изобразително-изразните средства, на тяхната специфика в отделните видове на изкуството не трябва, разбира се, да подменя художествения метод; това изучаване е необходимото подготовително стъпало, без което не може да се мине и за което никога не трябва да забравяме. Особено това се отнася към подготовката на младите кадри в художествените учебни заведения. Без да сме овладели цялото богатство в областта на изобразително-изразните средства, което е натрупано в класическото изкуство на миналото в протекание на вековете, не можем да създадем пълноценни произведения, достойни за нашата епоха.

Другарят Сталин ни учи творчески да подходим към въпросите на теорията и практиката, да се отнасяме непримиримо към догматизма и начетничеството, към схоластиката в науката, особено в такава наука като марксистко-ленинската теория.

Гениалният труд на И. В. Сталин ни сочи ясният път на развитие на марксистко-ленинската естетика. Вървейки по пътя, посочен от най-великия мислител на съвременността другаря Сталин, марксистко-ленинската наука за изкуството ще достигне истински успехи в своето развитие и ще може да внесе своя извънредно важен влог при създаването на великото изкуство на комунизма.



## ЗА АВТОРСКОТО ОТНОШЕНИЕ КЪМ КИНОСЦЕНАРИЯ

Киното е най-младото от изкуствата. Малко повече от половин век делят първите ленти на „кинематографа“ на Люмиер от „Незабравимата 1918 година“ на Чаурели. През този половин век гениите на човечеството казаха: „От всички изкуства за нас най-важно се явява киното“ (Ленин) и „Киното в ръцете на съветската власт представлява огромна, неопенима сила“ (Сталин).

Потвърждение на тези мъдри думи са аплодисментите, които се носят от всички краища на земята, където се е появил съветският филм.

У нас цяло поколение расна и се бори против фашизма, следвайки Чапаев, пазейки скъпан навек образа, донесен от киното. В кратките минути на партизанския отдих, по трудния път на нелегалните борци, на масовите акции на младежта песните на Клим Ярко от „Трактористи“ и „Широка страна моя родна“ и от филма „Цирк“ даваха нови сили и бодрост, бяха верен залог за чаканата свобода. Все в тези години на фашистки гнет, когато съветските филми започнаха с надпис: „Аплодисментите строго се забраняват!“, кинотеатрите се тресяха от овации, народът ръкопляскаше на безпризорния Мустафа от „Пътният лист на живота“, на красноармееца-герой Акчури от „Тринадесетте“, на Александър Невски — победителя на тевтонските пълчища.

Откъде черпеше и черпи сили могъщото съветско киноизкуство, което особено сега, през последните години, достигна невидан размах и художествена сила? От метода на социалистическия реализъм, с който Партията и великият Сталин въоръжиха съветското изкуство и с помощта на който съветските кинотворци се научаха правилно, с вдъхновение да отразяват конкретната историческа действителност в нейното революционно развитие.

Съветската кинематография расна и расте на базата на кинодраматургията — на базата на пълноценния и художествено завършен сценарий, който се явява идейно-художествената основа на всеки филм. Кинодраматургията стана род литература, сценарият — литературно произведение, авторът на киносценария — писател.

Сценарият в Съветския съюз заема своето място наред с романа, повестта, пиесата, поемата. Заедно с професионалните кинодраматурзи Е. Габрилович, М. Смирнова, М. Палава, Е. Помещиков и др. редица именити писатели, като П. Павленко, В. Вишневски, В. Катаев, С. Михалков, редовно пишат сценарии за киното, защото наред с темите, пригодни за драма или разказ, има теми, които най-добре биха намерили своето осъществяване в киното.

\*

Пред малкото число български писатели, работещи сега в киното, и пред още по-малкото квалифицирани сценаристи предстои трудната и отговорна задача да създават високо идейна и художествено пълноценна основа на българския филм. Тази задача ще бъде изпълнена само при условие, че нашите киносценаристи се учат непрекъснато и търпеливо от богатия съветски опит, от професионалното майсторство на съветските кинодраматурзи и от трудностите, които е преодоляла съветската кинодраматургия. Ние сме щастливи, че както в обществения, стопански и културен живот, тъй и в киноизкуството получаваме в наследство съветския тридесет и четиригодишен опит, което пък от своя страна ни задължава по-бързо да откриваме грешките си и по-бързо да се преборваме с тях.

Връзката между кинематографията и писателите, автори на художествени киносценарии, се осъществява от Сценарната комисия при Студията за игрални филми.

За последните седем-осем месеца Сценарната комисия е разширила до известна степен работата си с писателите, привлякла е редица известни наши писатели и публицисти, но всичко това още далеч не значи, че въпросът за осигуряването родната кинематография с пълноценни сценарии е вече на нужното ниво. Разглеждането на редицата слабости и грешки в работата на Сценарната комисия не е целта на настоящата статия, но едно обстойно и конкретно обсъждане дейността на комисията в светлината на 91-то постановление на Министерския съвет и ЦК на БКП е крайно необходимо. Според нас това е необходимо да стане съвместно с писателите, работещи в киното, и при активното участие на бездействащата сега кинокомисия при Съюза на българските писатели.

Всичко това е едната страна на въпроса. Другата страна, на която искаме главно да се спрем — това е въпросът за авторското отношение към киносценария.

И тъй... авторът излиза от централното управление на кинематографията творчески окрилен, подписал договора за написване либрето за пълнометражен художествен киносценарий на такава и такава тема, под едн-какво си временно название... Идва срокът за предаване либретото (обикновено то се предава със закъснение) и авторът поднася на Сценарната комисия своето либрето, твърдо вярващ, че половината работа е вече свършена и сега остава само непосредственото написване на сценария, покриването на скелета с плът и кръв. Но... оттук почват хилядите „но“, които съпровождат сценария до момента, в който с червен молив ще бъде написано напреко на корицата му: „в производството“... Сценарната комисия е разгледала либретото и дава своите препоръки, предложения, своята оценка, а най-често връща либретото за доработки или нов вариант. Оттук нататък започват „сценарните мъки“ за писателя, които не се прекратяват до самото написване на сценария или до захвърляне работата въобще...

Този, кратко разказан „път на мъките“ е типичен и много от авторите, които са изпитали неговите горчивини, навярно са се зарекли повече да нямат работа ни със Сценарна комисия, ни със сценарий.

Защо се получава така? Защо авторът, повече или по-малко известен в нашата литература, дошъл с искреното желание да напише сценарий, не чувствава повече влечение към кинодраматургията?

Причините са много и разнообразни. Ние ще се спрем само на творческите, като имаме предвид, че методологическите и административни недостатъци, имащи място в работата на Сценарната комисия, предстоят да бъдат широко обсъдени и повдигнатите там въпроси според нас трябва да намерят своето място в редица статии, поместени от нашия културен печат.

\*

Както във всеки вид изкуство, така и в кинодраматургията главното е талант и труд, при това колкото се може повече труд. Има, разбира се, и много други важни предпоставки, които обуславят сполучливото написване на сценария. Най-важната част от тези предпоставки ние ще се постареем да посочим, без да влизаме в задълбочен разбор на основните черти на кинодраматургията.

И тъй да почнем пак отначало. Този път обаче не от това място, от което сценаристът получава своя пръв аванс, а оттам, където у автора се заражда желание да напише не роман, не стихотворение, не повест или фейлетон, а именно кинопроизведение — киносценарий.

Могат да ни възразят, че са твърде малко тези писатели, които, вгледайки се в жизнения материал, виждат неговото най-ярко възплъщение именно в сценарий. Това лесно може да се обясни с липсата все още на кинодраматургическо виждане и усет, които нашите киносценаристи всячески трябва да развият у себе си, като използват съветския опит и се учат в процеса на самата работа.

Киното е синтетическо изкуство с богати възможности, в него литература, театър, живопис, музика, с техния хилядолетен опит, са органически съединени в едно цяло и качествено преграждат в едно ново изкуство. Ясно е значи с каква богата палитра разполага кинодраматургът и заедно с това колко упорит труд и усилия са нужни, докато той я овладее напълно.

Киното единствено измежду всички изкуства има такъв богат арсенал от художествени и изразни средства, такъв широк обхват за предаване на действието и движението. За киното единството на място, време и действие не е вече в сила, то свободно бори с пространството и времето. Само за киноизкуството е възможно с еднаква убедителност и сила да улови и предаде конкретно, зрително както най-тънката гама от мисли и чувства на отделния герой, така също да изобрази пълни с драматизъм и движение грандиозни масови сцени. Затова трудовият ентузиазъм и масовият подем намират своя най-добър израз в киното, което пък го прави най-съвременното от всички изкуства. Съчетанието на епоса и драмата, показване съдбата на отделния човек, тясно свързана със съдбата на колектива, на народа — всичко това дава възможност да се отрази най-пълно нашата действителност и героите на социалистическото общество. Заедно с това ограничената вместимост на сценария изисква от автора неговата ясна и явяна политическа концепция да намери своя израз в *предельно* точно и ясно обрисувани конфликти и сюжетни линии, в ярки и запомнящи се характери.

От всичко казано дотук става ясно, че сценарият не може в никой случай да се нарече „низш вид литература“ и да се пише „между другото“. Такава недооценка на сценария от страна на някои автори се явява главната причина за творческите им неуспехи. Оттук вместо пълноценно художествено кинопроизведение се получава само „записване“ на главните сюжетни линии, недоработен и бледен диалог, превръщане в схема отразената действителност. Както всяко литературно произведение сценарият изисква пълна завършеност, отработеност, изисква най-голяма конкретност и подробност на описанията, пределна яркост на разкритието на героите, умение да се пише най-кратко, най-икономично, да се строи здрава композиция, изхождайки от богатия и добре изучен жизнен материал.

Това са главните професионални изисквания от кинодраматурга, които едновременно са в сила и за „голямата литература“.

Сценарии, като „Чапаев“, „Шчорс“, „Депутатът от Балтика“, трилогията за Максим, „Падането на Берлин“ и множество други съветски сценарии, доказват високата литературна стойност на кинодраматургията, утвърждават нейното място като пълноценен род литература. Такива сценарии могат да се създават само въз основа на дълбоко познаване на живота, като резултат на добросъвестно събиране и изучаване на материала, който ще легне в основата на бъдещия филм. В дългосрочни командировки, понякога цели години, прекарват съветските киносценаристи и писатели при събирането на материал за даден сценарий. След събирането на жизнения материал, а често и в процеса на самото събиране, узрява замисълът, идеята, откристиализирва темата, проясняват се основните черти и някои образи, появяват се първите композиционни наброски...

Всичко това у нас изглежда по-иначе. Авторът най-често формално подава заявка за бъдещия сценарий, която по-скоро служи като служебно оправдание за сключения договор, вместо да бъде творчески промислена основа на киносценария. Болшинството от либретата, които са в архива на Българската кинематография, носят повърхностен характер, явяват се само сухо, безжизнено резюме, което често показва едно формално изпълнение на договорните задължения, но не и желание за работа, любов към материала.

(Продължава на стр. 11)

# Разкриването на филма „Под игото“

За част от колектива на Българска кинематография и нейните многобройни външни сътрудници летните месеци на сегашната 1952 г. бяха месеци на извънредно голямо творческо напрежение. Те привършваха заснемането на филма „Под игото“ — заснемаха неговите последни батални сцени в околностите на Копривщица. Колективът на кинематографията полага упорити усилия за празника на Великата октомврийска социалистическа революция да представи на екрана филм за нашето героично Априлско въстание. Довеждането до щастлив край на работата по филмирането на „Под игото“ ще означава, че Българска кинематография се е справила с една трудна, но благородна задача, поставена от Народното правителство и нашата любима Българска комунистическа партия.

През лятото 1950 г. у нас тържествено беше чествувана стогодишната от рождението на Иван Вазов. В това голямо културно тържество за нашия народ взеха участие редица изтъкнати представители на литературата на великия Съветски съюз и на литературите на братските народнодемократични страни, с което се подчерта широкото, общославянско и световно значение на Иван Вазов. Министерският съвет излезе със специално постановление (№ 1410 от 28. V. 1950 г.) за Вазов. Точка 10 от постановлението възлага на Българска държавна кинематография да изработи сценарий по романа на Иван Вазов „Под игото“ и да го филмира.

Чествуването на литературното дело на Иван Вазов, както и решението на Партията и Правителството да се филмира „Под игото“, са нещо напълно закономерно в наши дни. Романът „Под игото“ е наше класическо литературно произведение, с огромно патриотично-възпитателно значение. Основните идеи, вложени от Вазов в това произведение, много от неговите обществени разбирания и чувства, които са го ръководили при написването на романа, са съзвучни на нашето героично време. На Иван Вазов се е удало да обогати младата българска литература с действително крупно литературно реалистично произведение, защото той е бил писател-патриот, защото е живял със и за народа си. На Вазов се е удало това, защото още като младеж-емигрант в Румъния и изобико като участник в борбите за освобождение той си е изработил сравнително здрав мироглед, изгълнен с елементи на дрезво материалистическо виждане. Именно благодарение на здравия си мироглед Вазов е съумял да постави в основата на своето произведение схващането за народния характер на Априлското въстание, идеята за народния колектив като действителен двигател и

творец на историята. Същевременно Вазов отразява в произведението си разбиранията и чувствата на търговско-занаятчийската народна маса, която е преобладавала в градчетата — центрове на въстанието. Тези разбирания и настроения се сливат в общия поток на горещото желание за отхвърляне на непоносимото турско иго и във вярата, че това ще стане с помощта на великия братски руски народ.

Накратко идейните сполуки в романа „Под игото“ Вазов дължи, както се каза, на своя сравнително прогресивен мироглед. Обаче в мирогледа си Вазов не се е изкачил до онези доста високи за времето си стъпала на обществено-научната мисъл, на които е стоял Ботев, именно до социалистически (утопични) разбирания. Оттук изхождат и идейните недостатъци, люшкания и противоречия във Вазовото произведение. Така Вазов, от една страна, като представя правилно въстанието за народно, от друга, той го рисува като възникнало и протекло стихийно, а не подготвено и ръководено от народна революционна партия, каквато е историческата истина. Вазов не вижда класово разслоение сред българското общество от описания период и на думи се сили да представи въстанието за общонародно, като в „народа въобще“ той слага и народните врагове — чорбаджиите. Тук е уместно да се забележи, че по време на написването на романа — края на 90-те години на миналия век — чрез „Под игото“ Вазов е водил своего рода обществена полемика. Възбуждащите картини на обича на поробен народ към мощна братска Русия Вазов противопоставял на реакционната Стамболова политика на насаждана омраза към народа-освободител. Тази полемика е била безспорно високо прогресивна. В същото време със заличаването на класовите про-

тиворечия в българското общество от епохата на въстанието Вазов полемизирал със социалистите в угода на определени кръгове, т. е. угода на младата българска капиталистическа класа. Последното е белег, че Вазовият мироглед търпи промени, и то по пътя на упадък. По въпроса за това, доколко Вазовият мироглед е запазил до края своя прогресивен и народен характер и доколко отрицателните елементи са се настанили в него, най-пълна и марксистки издържана формулировка намираме в публикуваните в печата тезиси на Комитета по чествуването на Вазовата стогодишнина, начело на който комитет стоеше председателят на Министерския съвет любимият Вълко Червенков. „Но консервативните и националистически елементи, се казва в тезисите, представляват само едно отклонение от главното съдържание на Вазовото творчество; тези елементи са странични, второстепенни, нетипични. Главното съдържание на неговото творчество съставляват неговият демократизъм и реализъм, правдивото, художествено възсъздаване на народния живот, дълбоката вяра в народа, в народния труд, вазовското народолюбие, неговият безкористен и искрен — и тогава, когато се е заблуждавал — патриотизъм, неговата вяност към народа и родината.“

Първият извънредно труден — може би най-трудният — етап от създаването на филма е сценарият. Начален момент от написването на сценария е поставянето на тезиси пред сценаристите от страна на кинематографията. С тезисите ние се запознаваме чрез статията „Основни моменти по екранизацията на „Под игото“ от Иван Вазов“ от тогавашния председател на Сценарната комисия др. Слав Славов, сп. „Кино и фото“, бр. 20, 1949 г. Статията представлява изложение на тезисите и мотивировка

към някои техни положения. Тезисите поставят задачата върху материала на „Под игото“ „да се постигне голям епичен филм за Априлското въстание като най-висок момент в борбата на нашия народ за национално освобождение на фона на епохата — робска и борческа едновременно“.

Понеже сценарият се явява напълно самостоятелно литературно произведение, на практика при филмирането например на роман (най-често) се налага събирането на съдържанието на романа в значително по-тесните рамки на сценария и неговото драматургическо преорганизиране. В случая и тезисите за бъдещия филм „Под игото“ дават подобна препоръка: да се запазят в тяхната основа материалът и сюжетната линия от романа, като се намали прекомерно големият брой на действащи лица и епизоди; да се дадат по-правилни мотивировки за някои събития и постъпки на героите; да се доразвие в сценария някои социални мотиви или художествени образи, едва зачекнат или оставени недоразвити в романа. Като необходима основна корекция на романа, корекция, от която действителната историческа картина ще изпъкне по-вярно и от която ще спечели безспорно и самият Вазов, тезисите сочат внушителното изтъкване на ролята на революционната партия и комитетите във въстанието, влиянието на руската революционна мисъл върху нашите революционни дейци, изясняване на класите и класовите отношения през време на народната революция и пр. Справедливи и полезни са препоръките на тезисите и по профилирането на основните образи — герои в бъдещия филм. Също така необходими и полезни са указанията за исторически по-вярно представяне на турската страна в конфликта. По-нататък в допълнителния към тезисите авторски текст се дават извадки от романа, в които Вазов психологически мотивира някои постъпки на главния герой Огнянов. Тези мотивировки и постъпки са толкова несъвместими с характера на професионалния революционер, какъвто е Огнянов, че необходимостта от освобождаване на образа от тях и неговото доизкрystalизиране става съвършено освидна за читателя, т. е. за бъдещия сценарист. Въз основа на наличния в романа материал за Рада, въз основа на народния епос и на други женски образи от творчеството на Вазов справедливо се вадят заключенията, че образът на Рада може и трябва да се доразвие до образ на напълно съзнателна, пламенна и активна боркиня наред с Огнянов, Соколов и Кандов.

С написването на сценария се заемат писателите Павел Спасов и Гео Крънзов. Това е вторият решителен момент от създаването на сценария. Като се движат в рамките на тезисите и се ползват от помощта на Сценарната комисия и още на двама външни консултанти, сценаристите написват сценария в първия му вариант. В него вече ясно прозира бъдещият сценарий. Изпълнени са основните изисквания, предявени в тезисите. В пролога са дадени картини на икономическата експлоатация на селяните и дребните занаятчии от страна на турските бейове и българските чорбаджии, картини на непоносимия политически гнет и турски произволи. В сценария няма добродушни бейове, какъвто е в романа белочерковският бей, няма добродушни чорбаджии. Двете антагонистични класи са ясно очертани. По посоката на образите-герои също



Кадър из филма „Под игото“ — боят на Зли дол

така е направен решителен напредък. Огнянов е пратеник на Българския централен революционен комитет. Той пристига в Бяла черква с мисията да организира въстание, като първо оживи създадените от Левски комитети и разшири тяхната мрежа. Соколов, дясната ръка на Огнянов, е освободен от множество неестествени за образа черти, приписани му от Вазов несправедливо. Освободен е от карикатурност и Кандов. Ето как Вазов представя Кандов. Той е честен български младеж—студент в руските университети, където се е надъхал с „книжни“, социалистически идеи. Като попада във водовъртежа на събитията около въстанието, Кандов „отрезвява“ от идеята си екзалтация и изпълнява доблесно дълга си към родината. Вазов не е имал никакво право да постъпва тъй с Кандов, т. е. да представя работата така, че уж като че ли е необходимо Кандов да се раздели със своите социалистически убеждения, за да изпълни дълга си към родината. Зашто на Вазов е било добре известно, че на социалиста Ботев идеите далеч не са попречили да изпълни патриотичния си дълг. Напротив, дали са му нови, допълнителни идейни доводи и нравствени сили към такава героична постъпка. Вазов изобщо изопачава образа на социалиста, като представя Кандов като някакъв герой на евтини либерални фрази. Той влага в устата на Кандов следната реплика: „Кажете му (на Шериф ага), моля ви, че моята лична неприкосновеност, моето най-скъпо човешко право, въпреки всяка законност и справедливи основания...“ Кандов в сценария е образ на български социалист отпреди Освобождението, който отлично разбира историческата необходимост и народния характер на борбата за национално освобождение. И той се бори рамо до рамо с Огнянов, като му помага да застане на по-високи идейни позиции.

За да се изтъкне напълно релефно действителната роля на революционната организация, в сценария са въведени като герои, за разлика от романа, Бенковски и Волон и е създадена сцена на историческото събрание на Оборище. Бенковски и Волон са изведени напред само доколкото, доколкото е необходимо да се изтъкне, от една страна, ролята им на исторически водачи на въстанието и, от друга, Огнянов все пак да си остане главен герой във филма. Пак за разлика от романа в сценария е изведен английски журналист, с когото държи връзка Тосун бей (карловският бей). Създаването на този нов герой е напълно оправдано от гледище на историческата истина. Както се знае, из Отоманска Турция са шетали не само английски журналисти. Английски съветници е имало по големите и по-малките места на турско управление, английски военни инженери и инструктори са работили в турската армия и пр. В сценария представителят на в. „Таймс“ подстрекава Тосун бей към зверска разправа над разбунтувалата се рая и го уверява в покровителството на Англия. С хладен цинизъм англичанинът прикачва към зловецата разправа над въстаналия народ етикета „полицейски мерки“, тъй както днес „войските на обединените нации“, както се знае, извършват в Корея само „полицейска акция“. „По-добре да загинат сто хиляди българи, казва гадният подстрекател, отколкото да се промени положението тука.“ „Като удряте тука, вие удряте върху нашия общ вековен враг — Русия.“ С този нов ярък

момент в сценария и във филма се удовлетворява не само историческата истина за това, колко невинна българска кръв е пролята поради гнусното вмешателство и подстрекателствата в миналото на реакционна Англия, на перфидния Албион. Филмът придобива и остро съвременно звучение, като има предвид отношението днес на ултразареакционния англо-американски агресивен блок към нашата млада Народна република, като имаме предвид, че ан-

казват мнението, че първата част на сценария, която излага събитията до избухването на въстанието, е незадоволителна. Втората част те приема за много сполучлива в драматургическо отношение и дават указания само за някои отделни поправки. След първата консултация с Ром, станала на 6. VI. 1951 г., режисьорите подхвърлят сценария на преработка и се явяват при Ром на втора консултация, станала на 14 юни. Ром одобрява насоката на пре-



Постановчикът на филма „Под игото“ Дако Даковски на работа с копривщеници граждани, участници във филма

глейските и американските подпалвачи на война са тези, които прехвърлят през нашите граници шпиони и диверсанти.

Други по-значителни промени в сценария, които същевременно са подобрение на материала, са премахването на любовта на Кандов към Рада като драматургически ненужна, любовта между Соколов и Лалка и съкращаване на голям брой епизоди от романа. Вариантът е приет от Сценарната комисия като добра основа за работа по-нататък. Със сътрудничеството на Сценарната комисия сценаристите написват трети и окончателен вариант на сценария, който се одобрява, отпечатва се и се спуща в производство със заповед № 803 от 22. VI. 1950 г. на Главната дирекция на кинематографията. Веднага към Студията за игрални филми се формира продукция „Под игото“; осъществяването на бъдещия филм „Под игото“ се възлага на младите режисьори Дако Даковски и Борис Шаралиев. Другарите Даковски и Шаралиев са възпитаници на ВГИК—Москва, и филмът лично за тях ще има значение на дипломна работа. Между другото след няколко месеца съвместна работа Борис Шаралиев поема друга продукция. Докато работят заедно, двамата режисьори поставят в движение целия огромен апарат на продукцията, правят пробни снимки с артистите — изпълнители на роли във филма. На ръка със сценария и пробните снимки в началото на лятото 1951 г. те заминават за Съветския съюз, за да се консултират. Съветските специалисти, от които нашите млади режисьори получават консултация, са Михаил Илич Ром, народен артист на СССР, лауреат на Сталинска награда и професор във ВГИК, Лев Оскарлович Арншам и Якоб Базелян.

Консултациите на съветските специалисти е в извънредно висока степен плодотворна, творческа. Най-напред и тримата единодушно из-

работката и дава допълнителни указания.

Критиката на Ром, тъй да се изразим, на първата част на сценария в общи черти се състои в следното. Ром намира, че тя е драматургически слаба, недействена вследствие на обилието от лица и епизоди. Това се е получило в резултат на желанието на авторите на сценария да включат едновременно много идеи. Много лица и епизоди са дошли именно като илюстрация на тези идеи. А в едно художествено произведение мисълта не трябва да бъде илюстрирана чрез действие, а да произтича от действието. Ром предлага материалът от първата част да се концентрира около главния герой Огнянов и около средищното действие — събиране на силите за народно въстание и неговата непосредствена подготовка. Да се изостави това, без което може и което Вазов е описал, като е изхождал от желанието да нарисува широкообхватно платно на народния бит. Ром също намира, че Огнянов, Соколов и Кандов един от друг не се различават чрез индивидуални черти, че поаявата на Рада в къщата на чорбаджи Йордан е неподготвена, неподготвена е и първата клетва и др. Турските потисници и чорбаджиите не са само свирепи и тълпи — те са хитри, коварни. Само ако те бъдат представени така, може убедително да изтъкне героизмът на борците против тяхното господство. Някой от главните герои, обаче не Огнянов, трябва да остане до края на филма (да дочака освобождението).

И Арншам, както се каза, намира първата част на сценария за нецентрализирана без действие. Епизодите му се струват подбрани като илюстрация на известна идея, на известно тематично разклонение. И той предлага реорганизиране на материала. Арншам определя романа „Под игото“ като роман с революционноромантичен, приключенчески характер. Сценарият е получил облика на

битова, психологическа пиеса, изсушил е емоционално романа. Арншам предлага връщане към смелите, романтични постъпки у героите, например прескачането на Огнянов в двора на бай Марко в началото на романа. Смелите, романтични постъпки, казва той, действуват силно на младежта, на народа. Филмът „Под игото“ трябва да бъде именно революционноромантичен филм. Арншам вижда конфликта на епохата в борбата за организиране на революционните сили и отбелязва, че в сценария не е ясно показано, че обществените условия са наизрекли за това.

Базелян формулира главния недостатък на първата част като отсъствие на „сквозное“ действие. А то ще се получи, като се изясни конфликтът и се обединят около него епизодите. Той също набляга на това, турските потисници да се представят не само като мъчители и убийци, но и като врагове на националната култура на българите Той препоръчва поаявата на Боримечката да не бъде само епизодична. По замисъл Боримечката е представител на най-бедните селяни, които участвуват във въстанието и скъпо заплащат за това участие, и следователно съдбата му трябва да бъде здраво вплетена в действието.

Ясен е характерът на консултациите на съветските специалисти. Те целят да се постигне, на първо място, възможно най-верният идеен и художествен израз на събитията из нашата история — израз чисто национален, български. На второ място, съветските специалисти сочат необходимостта материалът да се организира според общо признатите закони на драматургията и по-специално на кинодраматургията. Филмът не би бил това, което трябва да бъде, ако в него съществуват такива неща, които си разбираме само ние, българите. Филмът трябва да бъде напълно понятен и за масата зрители от другите страни, следователно той трябва да изразява по-общо представи за герои и героични постъпки. Тая мисъл ще илюстрираме с пример, като забегнем малко напред в изложението. Беше заснет епизодът „Лагерът на Тосун бей“ така, както е в сценария. Огнянов на път за Клисурата минава през башибозушкото събрание на Тосун бей и тук пристъпува, предрешен, разбира се, при измъчването на селския момък Петър Овчаров. Ние, т. е. мнозина работници от другите звена на кинематографията, гледахме на екран този епизод и не видяхме нищо нередно в положението на Огнянов. Та нали образът на Огнянов трябва да представлява синтез на Левски и Бенковски, а смелият Левски често е практикувал това — да се появява неузнаваем в осинното гнездо на врага. Обаче видният съветски режисьор Сергей Василев, който сега помага на своите български колеги със съвети при филмирането на „Под игото“, възразява срещу Огняновото пристъпване в лагера на Тосун. Неговият довод е, че зрителият от другите страни положително ще сметне тази постъпка на Огнянов като несовместима с положението му на въстанически вожд, чието място е в шаба на ръководството на въстанието. В един такъв върховен момент Огнянов не може да се нагърбва с изпълнението на второстепенни задачи. Създателите на филма се убеждават в правотата на тази теза и решават казаният епизод да бъде драматургически преустроен и прerasнет. Трябва да прибавим и това, че на практика измененията на един

# Осем години родна кинематография

(Продължение от стр. 1)

сценарий се налага чак до заснемането на целия филм, дори се правят презаснемания на някои детайли, защото тяхното изменение се оказва в последния момент наложително. Така става и с филма „Под игото“. Всичко това говори каква огромна роля играе и какво централно място заема сценарият при създаването на един филм. Защото добрият сценарий означава добър филм и — обратно казано — блестящ филм излиза само от блестящ сценарий. Над всичко е ясна грижата на съветските специалисти произведението на Вазов да получи по възможност най-безуспорно екранно пресъздаване — грижата им за авторитета на българския класически писател Иван Вазов.

Въз основа на общо взето установения сценарий режисьорите правят своята режисьорска експликация и работна книга. Експликацията представява изложение на това, как режисьорите схващат темата, основния конфликт и задачата на филма, как те виждат образите-герои и какво изобразително разрешение мислят да дадат на кинокартината. Работната книга представлява изложение на самия сценарий, придружен с точни режисьорски ремарки, т. е. точни указания кое как ще бъде заснето. За точност ще прибавим, че свои експликации правят също операторът и художникът. По-нататък огромната работа по осъществяването на филма условно можем да разделим на материална страна и актьорско изпълнение.

Само ще споменем, че кинематографията е снабдила продукцията на „Под игото“ с необходимата апаратура. По дълга и любопитна е историята с издирването или създаването на естествения и изкуствен декор, набавянето на реквизита — старо облекло, старо оръжие и пр. Цялата работа се движи от директора на продукцията др. Александър Христов при указанията на режисьор-постановчика и художниците другарите Стоян Сотиров и Георги Попов. Най-напред кинематографията избира град Копривница за място, където да бъдат направени по-голямата част от натурните снимки, снимките с крупна масовка. Изборът пада върху Копривница с оглед на това, че тя се намира в центъра на въстаническата област и предлага отлични възможности за филмиране със своите стари площади, къщи, черкви, музейни вещи и околности. И действително с помощта на малки приспособления в Копривница бяха инсценирани „Клисурският“ и „Бело-черковският“ мегдани. Епизодът на посещаването на руските освободителни войски (така завършва филмът съгласно указанията на тезисите, за разлика от романа) се филмира също в града Копривница. Като великолепен терен за инсценировката на въстаническата позиция „Зли дол“ (истинският „Зли дол“ е край Клисура) послужи височината Джафарица южно от града, където от преваля шосето се спуска към с. Стрелча. Освен дето височината предлага отлични условия за разгръщане на крупна военна масовка, от нея се разкриват като на длан чудесни гледки на север към Стара планина и на юг към равна Тракия и сините Родопи. Задачата, поставена от тезисите, е този епизод (както и някои други, например „Лагерът на Тосун бей“) да се разгъне на прекрасния фон на нашата родна, българска природа. Защото безсмъртните борци от Априлското въстание са проливали кръвта си и за своята скъпа, родна, поетична земя. Местността

„Джафарица“ е интересна за нас не само защото дава терен за филма „Под игото“. Тя самата е историческа. Тук въстаническият отряд на копривщеници се е сражавал с дошлия от юг турски аскер. През тук на 29 декември 1877 г. след схватка с настъпващите руски освободителни войски турците през глава побягнали на юг.

Терен за други по-крупни външни снимки освен Копривница дават: Троянският манастир — епизодът с Огнянов в черквата, с. Черни Осъм — натурни земни снимки за околностите на село Алтъново от романа, Оборище — епизодът „Оборище“, с. Устина, Пещерско — „Пред селската джамия“, с. Средец, Пирдопско — тук се опожарява махалата „Чебъра“ (която без друго е трябвало да бъде разрушена за държавни нужди), за да се представи внушително изгарянето на Клисура и пр. Множеството от закритите снимки — епизодите „Конакът на Тосун бей в Карлово“, „Изпитът“, „Гостната у чорбаджи Йордан“, „Воденицата“. „Тлъка в Алтъново“ — се извършват в павилъна на Студията в София.

След избора на мястото за даден епизод художниците пристъпват към изработването на портретните скици на действащите лица, на идейните и детайлни скици за костюмите и проекти за художественото декоративно оформление на епизодите в павилъна или на открито. За филма „Под игото“ се поръчва и ушива в шивашки ателиета най-разнообразно облекло — стилни женски и битови костюми, въстанически, опълченски и руски военни униформи — казаци, улани, кирасири и пр. Битово облекло се поръчва и ушива и при стари терзи из средногорските села. С твърде голям труд се издирва и старо турско облекло. То се издирва и получава предимно срещу замаяна от турци от Кърджалийско, Котленско и Коларовградско. Между това облекло са получени действително ценни от историческо и етнографско гледище екземпляри, достойни да бъдат съхранявани в музей. Очевидно много от събрания реквизит ще ползува не само филма „Под игото“. Интересен е и един такъв факт. В епизода „Посещаването на руските освободителни войски в Бяла черква“ вземат участие какъжд-реч всички копривщеници. От старите, украсени с изумително красива резба ракли те изваждат нови-новенички дрехите, в които техните деди и баби действително са посрещнали руските освободителни войски в 1877 г.

Естествено далече по-сложна е работата с намирането на подходящи изпълнители на ролите в „Под игото“ — едно класическо произведение на нашата литература, с чинито образи още от малки сме заживели като с много близки познати. Достатъчно е да кажем това, че до окончателния избор на актьор за ролята на Огнянов са правени проби с 20 души артисти, за Рада — 19, за Боримечката — 7, за Тосун бей — 3 и т. н. За изпълнението на ролите ние не можем да говорим, преди филмът да бъде обявен за окончателно готов. Все пак въз основа на видения на екран в Студията и на мувиолата в Копривница материал можем да признаем за резултатни усилията на артиста от Софийския народен театър Мирослав Миндов да изгради убедителен образ на революционера Огнянов. Постепенно, особено от епизода „Оборище“ нататък, образът става все по-пълтен, земен, топъл. Боримечката на Петко Карлуковски (Соф.

бавача висота плановостта и отчетността, необходим е организиран контрол за изпълнение на задачите във всички звена, необходимо е конкретно внедряване на съветския опит.

Нашите киноработници имат пълна възможност да ползват богатия съветски опит пряко не само чрез филмите, които гледат и обсъждат, не само от младите наши кадри, които са завършили в СССР, но и непосредствено да се учат от майсторите на съветското киноизкуство, наши скъпи гости, пратени за творческа помощ на нашата млада социалистическа кинематография.

Какво по-голямо щастие за нашите творчески кинематографически кадри от това, да могат да ползват непосредствено опита и неизчерпаемите възможности на народния артист на СССР, лауреат на Сталинска премия, кинорежисьора Сергей Василев — създател на незабравимия героичен филм „Чапаев“! Във всяка област на нашата кинематография са налице прекрасни условия за конкретно внедряване на съветския опит. Тога само ще придвижи работата напред, ще помогне на неукрепналите още творчески кадри да ликвидират със занаятчийството, изостаналостта, за овладяване на професионалното майсторство.

Успехите задължават. Успехите са толкова по-ценни, когато са последвани от нови, по-големи успехи. Трудности има, и то не малко. Някои киноработници ги считат за обективни. Вярно е, че има и такива, но обективните затруднения трябва да се преодоляват, необходима е последователна и докрай водена борба. Необходими са знания, последователна настойчивост, използване и анализиране на осемгодишния опит, увереност, оперативност. Необходимо е овладяване на болшевишкия стил в работата... „железна дисциплина, след като решението е прието... издигане и проверка на хората не по това, което те сами мислят и говорят за себе си, а по делата им, по резултатите от тяхната работа... развиване на критиката и самокритиката...“ (Сталин).

Партията и Правителството полагат големи грижи за родното ни киноизкуство, а това още повече задължава киноработниците. Българският народ с нетърпение чака новите български филми. Той ден по-рано иска да види на екрана героите от нашата националосвободителна епоха, да види Бойчо Огнянов, Рада, Боримечката, Кандов, Соколов, Колчо и другите герои на Вазовия роман „Под игото“. Той чака да види борбата на своите синове-герояри, борбата на българското гранично население за запазване на нашата териториална цялост, чака ден по-рано да види филма „Наша земя“. Българският зрител чака да види на екрана славното Септемврийско въстание от 1923 година и неговите легендарни герои. Чака да види своя любим поет Н. Й. Вапцаров, отдал живота си за свободата, за върна дружба с великия Съветски съюз, за мир между народите. Българският народ чака да види на екран нашите кооперативни поля; да види чрез филма своите постижения и успехи; да види своите знатни хора: героите на труда, лауреатите, орденосъщите; с нетърпение чака да види майсторите на високи добиви.

Всичко това българските киноработници са длъжни да осигурят. Обещанието, дадено пред другаря Вълко Червенков за завършване на филмите „Под игото“ и „Наша земя“ предсрочно, е голямо задължение, изпълнението му е въпрос на чест. Изпълнението на целия план на кинематографията е въпрос на чест. Нужна е още по-голяма мобилизация на силите и използване докрай на възможностите, отговорно движене на задачите, нужна е борба за високо качество, осъдително е всяко отстъпление от завоюваните позиции.

Кинематографията е могъщо средство в борбата на нашия народ за мир и социализъм и тя трябва да заеме своето подобаващо място. Това зависи най-вече от самите киноработници.

Ние сме уверени, че под ръководството на Партията, Правителството и под личното ръководство на любимия Вълко Червенков нашата родна кинематография ще отговори на задачите, които ѝ се поставят.

На борба за нови, по-големи успехи!

нар. театър), може смело да се каже, пленява отначало със своята детска наивност и непосредственост и по-нататък с духовния си растеж, чист патриотизъм и грамадна физическа сила. Лили Попиванова (Соф. нар. театър) е трябвало да занесе трудния образ на Рада Госпожина. Както се говори по-рано, в сценария Рада извършва дълъг възходящ път на развитието от скромна чорбаджийска храненица и народна учителка до храбра въстаничка. Твърде успешен, внушителен е Тосун бей на Стефан Пейчев (Соф. нар. театър). Тосун бей не е неже и просто кръвожаден тиранин. Той е културен, префинен деспот и лют реакционер, който с твърде разнообразни, изтънчени средства фанатично брани интересите на своята феодална експлоататорска класа. Като истински реакционер Тосун използва за отмъщение над

въстаналия народ крайното невежество и религиозен фанатизъм на турското население, макар това население наравно с българската рая да има в лицето на тосуновци жесток икономически експлоататор. Тосун бей е правдив праобраз на днешните мендересовци, които се явяват заклетни класови врагове и експлоататори на трудещия се народ в собствената страна и които разпалват долна националистическа омраза срещу нашия народ. Запомнят се и вълнуват образите на хората от народа, от неговите различни професии. Такъв е образът на чичо Марин въглищаря на народния артист Иван Димов, слепият певец Колчо на народния артист К. Кисимов, коравият българин и патриот дядо Стоян воденичаря на Стефан Великов и пр. Убедителната игра на артистите се дължи на две обстоя-

## За авторското отношение към киносценария

(Продължение от стр. 7)

Според нас не беглата заявка трябва да бъде този творчески документ, по който ще може да се съди за значителността и художествените достойнства на бъдещото кинопроизведение. Само разширеното либрето, а в отделни случаи и първият вариант на сценария трябва да служат за доказателство на сериозното отношение на автора към работата му, да отговарят на високите изисквания, които поставят Партията и Правителството пред българското киноизкуство, да показват, че той наистина иска да пише за киното.

Примери за това, как работят съветските кинотворци, има много, но ние ще посочим само най-ярките от тях:

Режисьорът Г. Рошал и сценаристката А. Абрамова са написали първия вариант на „Мурсорски“ през 1939 година и са работили над него десет години, до самата постановка на филма.

Лев Арншам буквално пет години писа непрекъснато сценарий за Лайпцигския процес срещу Димитров. Той основно беше проучил всеки документ, беше извадил хиляди страници материал. Особено високателен беше Арншам към литературната обработка и неговият сценарий наистина доби висока литературна стойност, четеше се като истински роман.

Години наред и Григорий Александров събира материал за сценария на бъдещия си филм „Славя, народ!“ (Глинка) и при наличието на невярна пуснат филм на същата тема успя да защити своя вариант и да започне неговата постановка. В периода на събирането на материала и писането на сценария може да се каже, че Александров е достигнал знанието на опитен музиколог и специалист по творчеството на Глинка. В процеса на създаването на сценария е открит нов, неизвестен досега библиографичен и музикален материал. С присъщата му творческа смелост Г. Александров е дал ново решение и разкритие на известната опера на Глинка „Руслан и Людмила“.

Пълноценен художествен сценарий, разбира се, може да се напише и се пише и в много по-кратки срокове, но горните примери са типични за високото съзнание на големите хора на съветското киноизкуство за отговорността, която те носят пред народа, за големите изисквания, които поставя пред тях съветското правителство и болшевишката партия.

В приветствието си по случай петнадесетата годишнина на съветската кинематография (1935 г.) другарят Сталин казва:

„Притежавайки изключителни възможности за духовно въздействие над масите, киното помага на работническата класа и неговата партия да възпитават трудещите се в духа на социализма, да организират масите на борба за социализъм, да повдигат тяхната култура и политическа боемощност.“

Нека всеки автор, пишещ сценарий — идейно-художествената основа на българския филм, винаги помни тези думи на най-мъдрия човек на нашата социалистическа епоха и нека не забравяме, че киното е най-масовата и най-високата трибуна, от която творецът на изкуството учи хората, говори с народа.

тества. Първото е, че нашите млади режисьори прилагат методите на великата съветска кинематография (системата на Станиславски) — подбор на актьори чрез изплънение на откъси, репетиционен период и др. И второто обстоятелство — това е сериозността, с която нашите актьори пристъпват към работата си, като проучват епохата и премислят образите. Някои от тях са едни от нашите първи, опитни артисти и от своя страна оказват дружеска помощ на режисьорите. За внедряването на

научните съветски методи в продукцията „Под игото“ помагат с широкото сърце и любовта на съветския човек и съветските специалисти — режисьорът Сергей Василев, художник-постановчикът Александър Жарьонов, художник-гримьор Анатолий Иванов и тон-инженерът Александър Бабий. Целият режисьорски колектив — режисьор-постановчикът Дако Даковски, режисьорът Продан Ортодоксиев, пом.режисьорът Алекс. Благоев, операторът Б. Карастоянов и неговите помощници,

гримьорите — всички те се стремят да усвоят съветския опит и да го прилагат в практиката си. Ценна е помощта и на народната армия чрез участието на едно войсково поделение при създаването на филма „Под игото“.

Музика към филма пише композиторът Филип Кутев. В нея се преплитат темата на робството и темата на борбата на българския народ за освобождение. Тя звучи енергично, с подкупваща сърдечност и емоционалност, според случая в нея про-

звучават мотиви от познатите ни възрожденски песни „Стани, стани, юнак балкански“ и „Боят настана“. Композиторът има амбицията неговата музика към филма „Под игото“ да добие облика на самостоятелно и оригинално музикално произведение, произведение с трайна художествена стойност.

Цялата работа с филма „Под игото“, от сценария до актьорския грим, можем смело да наречем тържество на колективния метод, който с успех се внедрява в кинематографията.

## Тито — холивудски клоун



От САЩ „култура“ си купува Тито и сам я рекламира като луд.

Вървят след клоуна на Холивуд не филмови, а истински бандити!

Вървят след него гангстери, убийци, изпратени от Ню Йорк, Вашингтон по заповед на злия Пентагон — актьори и актриси — кръвопийци!

Но... все пред игралната завеса крещи днес Тито, публика зове! На стълб позорен ще го прикове народът и с юмрук ще го калеса!

На Холивуд той хлопката не бие, а бие си... последния звънец! Въже очаква гнусния подлец, ще впримчи то и Титовата шия!

СТЕФАН СТАНЧЕВ

# Подвижното кино № 2 — Търговище

# ИЗ ОПИТА НА НАЙ-ДОБРИТЕ

През тази година подвижните кина в страната проявиха активна дейност особено по време на жътвената кампания. Персоналът на тези кина посещаваше трудово-кооперативните земеделски стопанства, помагаше им в работата, участвуваше в изработването на агиттабла, плакати, лозунги и др.

В тая насока особено активна дейност прояви държавното подвижно кино № 2 със седалище в гр. Търговище и с район на действие Търговищка околия.

Как провеждаше своята работа персоналът на това подвижно кино?

Преди да започне месечния си маршрут, персоналът на киното разпраща писма до селските, с които им съобщава датата на посещение в селото и филма, който ще бъде проектиран. В писмото той препоръчва на селските да се свържат с председателите на ТКЗС и с други отговорни местни дейци за организиране на колективни посещения или за откупване на проекцията. Едновременно с това той уведомява и ОК на БКП, РК на профсъюзите, ОФ, ДСНМ и службата „Просвета и култура“ при ОНС.

Още с пристигането си в първото село персоналът на подвижното кино се свързва с ръководствата на обществените и партийни организации и вече на място действат за добрата подготовка на посещенията на проекцията.

По време на усилената полска работа през м. юли т. г. киното е подпомогнато особено много ТКЗС, като е организирано проектирането на филми по работните блокове. Персоналът на киното предварително обхожда блоковете, разяснява съдържанието на филма, помага на жътварите в работата, а вечер провежда проекцията. Повечето от проекциите на филми са ставали или в чест на започване на жътвата, или при нейното завършване.

Персоналът на киното взе живо участие и в самата жътва. Така например в с. Васил Левски той пренесе и нареди 280 снопа, в с. Бряг написа два лозунга и нарисуваша 3 плаката, в с. Преседец направи едно агиттабло. На самата кола, с която превозва апарата, имаше два лозунга в чест на срочното прибиране на реколтата. На персонала на киното обаче не навсякъде е оказвана помощ от отговорните другари. Така например в селата Бистра и Давидово партийните секретари не оказва никаква помощ. Партийният секретар в с. Давидово предпочете да играе цял ден на шах, без да се интересува как работи подвижното кино, макар че киното потърси помощта му.

Добра помощ оказаха младежът-активист Енчо Илиев от с. Давидово, който заедно с другарите си обходи блоковете и агитира за филма, секретарят на ДСНМ в с. Въвдър др. Слави Стоянов, председателят и счетоводителят на ТКЗС в с. Бистра, председателят и партийният секретар на ТКЗС в с. Буковци и други отговорни другари в селата Буйново, Макариопол, Вардун и др. Помощ чрез писма са оказали ОК на БКП, РК на профсъюза. Въпреки неколкото молби обаче ОК на ДСНМ не е оказал никаква помощ.

За правилния ход на ежедневната работа персоналът на киното направи специална диаграма-график, по която следеше изпълнението на плана и се стремеше да не изостава от него. Освен това той въведе и тетрадка-дневник, в която на кратко вписваше впечатленията си от дадено село, как посрещат киното, как е протекла работата, за да може при следващата обиколка да се подхожда конкретно. Това подпомагаше извършено много неговата работа и му даваше възможност да не изостава.

На 11 юли на гара Дралфа държавното подвижно кино № 2 и държавното подвижно кино № 14 уредиха съвместна среща, на която размениха опита си и сключиха договор за съвременно през времетраенето на Третия национален преглед за най-добро кино. Това още повече подобри ежедневната им работа.

В своята практика персоналът на киното въведе и предварителното разясняване на филма преди самата проекция.

През месец юли киното проведе 25 редовни проекции с филма „Утро над родината“, 14 извънредни проекции с мултифилмите „Надхитрената лисица“ и „Лъв и заек“ в детските градини и 3 със селскостопанския филм „Опазване на зърнените култури“ при общ брой на зрителите 7595 души. Колективът на киното изпълни финансов си план със 117,75%, организира изясняването на 12 доклада по прибиране на реколтата, разясни съдържанието на 26 филма, 14 от които пред децата от детските градини.

Наред с това обаче колективът на подвижното кино № 2 допусна и известни слабости в своята работа главно по линията на отчетността. Така например киното не изпращаше необходимите ежеседмични информации за своята работа, не поддържаше редовна връзка със служба „Подвижни кина“ и пр.

Добре би било с оглед на още по-резултатната работа на киното и увеличаване деловеното значение на проекциите пред зрителите филми държавното предприятие „Разпространение на филми“ да снабдява киното с филмови копия и на азербайджански или турски език, като се има предвид големият процент малцинствено население в околията.

Добрата работа на колектива на държавното подвижно кино № 2 — Търговище, ярко свидетелствуват за правилно отношение и здраво чувство на отговорност към големите и важни задачи на Третия национален преглед за най-добро кино. Киноработниците от подвижните кина в страната трябва добре да проучат и широко да използват в своята ежедневна практика опита на държавното подвижно кино № 2 в гр. Търговище.

В разгарящото се социалистическо съревноваване през III национален преглед за най-добро кино се раждат нови ценни почини, израстват между киноработниците трудови герои с високо патриотично съзнание.

Като ярък пример за най-решителен прелом в работата може да послужи кино „Дунав“ в Тургакан с директор др. Иван Тодоров. От последното измежду околийските кина през време на миналогодишния национален преглед кино „Дунав“ излезе на второ място. Плана си за 1951 година то изпълни само за десет месеца и само поиска увеличение на плана. Макар за 1952 година планът на киното да бе увеличен с 80%, той е изпълнен от киното за първите пет месеца на настоящата година, както следва: януари — запланирано зрители 8500, изпълнено 9634; запланирано бруто оборот 320 000, изпълнено 377 040, или 118%; февруари — запланирано зрители 7000, изпълнено 11 646; запланирано бруто оборот 270 000, изпълнено 434 490, или 160%; март — запланирано зрители 8000, изпълнено 9375; запланирано бруто оборот 290 090, изпълнено 367 000, или 122%; април — запланирано зрители 7000, изпълнено 7054; запланирано бруто оборот 280 000, изпълнено 288 090, или 102%; май — запланирано зрители 5500, изпълнено 7819; запланирано бруто оборот 9600, изпълнено 12 858, или 134%. Още в първите 15 дни на месец юли т. г., т. е. на първия месец от националния преглед, киното е изпълнило плана за този месец за зрители с 92,9%, а за оборота — 95%. Това показва, че работата в кино „Дунав“ ежесдневно се подобрява, че колективът на киното се радва на такива резултати от своята дейност, които му дават основание да гледа с увереност напред в борбата за спечелване на съревноваването в тазгодишния преглед.

На какво се дължат тези отлични успехи, получени от кино „Дунав“? Основната причина е, че целият колектив на киното е осъзнал докрай ролята си на киноагитатор и пропагандатор, осъзнал е ролята на киното за социалистическото превъзпитание на трудещите се и е създал непрекъснат, ежеминутен контакт с населението. Особено трябва да подчертаем обаче работата на самия директор др. Иван Тодоров, който сам е ярък пример на ревностен агитатор, увлякъл е колективна след себе си и е проявил рядка изобретателност на форми и начини в борбата за зрители.

Назначен за директор на киното на 25 май 1951 година, др. Тодоров заварва кино „Дунав“ в окаяно положение — неприветлив салон с влажни и мухлясали стени, пробит покрив, огромна дупка — врата на сцената, от която достигат в салона миризми от съседния „Хоремат“ и неговите отходни помешения. С помощта на ОК на Партията и подпомогнат от кинематографията, др. Тодоров започва основен ремонт на киното, който той завършва срочно, без киното да загуби нито една проекция през време на ремонта. В скоро време салонът добива приветлив вид, подобрява се състоянието на кабината, доставят се части за машините, подобрява се проекцията и тонът.

Едновременно с подобряване на обстановката др. Тодоров с ценното съдействие на ОК на Партията започва борбата за зрители. Салонът се украсява с изказвания за киното на Ленин, Сталин, Димитров и Червенков. Не закъсняват и мобилизиращи лозунги за всички важни правителствени акции и мероприятия. Пред киното изниква рисувано светящо табло, светящ венец с платно на уличата, 8 големи табла за фотоси. В самото кино се инсталира микрофон, по който започват да се дават съобщения до зрителите за следващата програма и накратко се разказва съдържанието на художествения игрален филм.

По улиците на града се поставят 20 табла за афиши, на които редовно под личния контрол на директора се мелят афишите за всеки филм и се следи те да не се късат и замърсяват. Др. Тодоров не забравя и местната радиоуредба, която разполага с 300 домашни говорителя. Свързвайки се с п.т.г. станция, директорът започва

редовна реклама на филмите по радиоуредбата. Но използването на модерната техника не означава, че трябва да пренебрегнем старото, изпитано в нашата провинция средство за разгласа — барабана. И ето барабанчикът обикаля при всеки нов филм града, придружен от човек от киното, който чете разгласата на български и турски език. Др. Тодоров не забравя и печатната пропаганда. За всеки филм киното започва да печата по 1000 броя хвърчащи листчета, които, разпределени между членовете на колектива от киното, лично се разнасят по домовете на гражданите.

Но др. Тодоров знае, че борбата за зрители не може да се води изолирано, само от колектива на киното. Свързвайки се с политическите и масови организации, той изгражда постепенно около себе си апарат от киноорганизатори. И днес др. Тодоров разполага с киноорганизаторски актив от 30 души. Тук влизат представители на БКП, Отечествения фронт, БСД, отдел „Просвета и култура“ при ОНС, представител на турското малцинство в града — др. Жевахир Ибраимова, свещеникът Марин Павлов и др. Когато др. Тодоров очаква преди месеци първия киноафиш пред главния вход на църквата, свещеникът не проявява веднага нужното разбиране към усилията на ревностния киноагитатор. Но последният убеждава свещеника, в резултат на което той не само се съгласява пред входа на църквата да стои постоянно киноафиш, но позволява на др. Тодоров да произнесе и кратко слово пред събраните в църквата жени и баби и наносяйки имената им в списък, да организира колективно посещение на филма „Член на правителството“.

Верен на принципа си, че директорът на киното трябва да движи своята работа не по телефона, а чрез личен контакт, др. Тодоров не пропуска нито едно събиране на Отечествения фронт, където редовно съобщава следващата програма на киното. Той установява контакт и с учителя на турското училище, с помощта на който организира редовно колективни посещения на гражданите-турци. Благодарение на тази връзка първите оговорени турци в града не закъсняват да станат редовни посетители на киното. На родителско-учителските срещи в българските училища др. Тодоров разяснява ползата на учащите се от киното, в резултат на което пречупва някои отживели схващания в съзнанието на родителите и си осигурява отлично посещение на представенията за учащи се. Въздействието от намесата на др. Тодоров е такова, че учителите от своя страна започват редовно да провеждат в клас кратки обсъждания на гледаните филми.

На окръжната конференция в гр. Русе др. Тодоров заяви: „Салонът ни стана вече малък!“ Тези думи отразяват наистина най-добре отличните резултати от кипищата агитаторска дейност на кинодиректора Иван Тодоров. Докато в миналото киното е проектирало един филм седмично в продължение на три дни с по две проекции на ден, днес то проектира по два филма седмично с по три проекции дневно всеки ден. Независимо от това, за да улесни трудещите се от работническия квартал „Шеремета“, отстоящ на четири километра от града, др. Тодоров организира в салона на МТС кинопост, където всекидневно се проектира филм при много добро посещение, като машините от града се пренасят до кинопоста и обратно от самия директор.

Примерът с кино „Дунав“ ни сочи убедително неоспоримата правилност на Сталиновата установка, че кадрите решават всичко. Колективът на киното начело със своя неуморим директор Иван Тодоров работи с ентузиазъм и през настоящия преглед, в който е решен да извоюва първото място между околийските кина в страната, на които е обявил съревноваване, по всички показатели на прегледа. Той закрепил своята решение и чрез лично обещание до любима партийен и народен вожд др. Вълко Червенков.

АЛ. ТИХОВ

## ОБРАЗЪТ НА ЧОВЕКА В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ

В редакционната статия на „Правда“ „Псевдонаучен филм“ се сочи особеното значение на научно-популярната кинематография в наши дни, когато съветският народ успешно осъществява плана за преобразяване на природата, когато съветската наука направи множество важни открития, обогати се с нови изследвания.

Един от най-важните въпроси на теорията и практиката на научно-популярната кинематография се явява въпросът за образа на човека върху екрана. Струва ни се безспорно това, че в една или друга форма образът на човека, творещия на новия живот, преобразователя на природата, трябва да присъства във всеки научно-популярен филм, дори в такъв, където ние не виждаме или почти не виждаме неговото екранно изображение. В такива филми този образ трябва да възниква чрез показване резултатите от творческия труд на човека. Несполуката в създаването на образа на човека винаги води към несполука на филма като цяло независимо от неговите жанрови особености.

Така се случи с филма „Човекът върви по следата“. Разглеждайки недостатъците на този филм, „Правда“ посочи, че в него не е показан пълно и задълбочено творческия труд на съветските учени, които активно въздействуват върху природата, преобразяват я.

На научно-популярните филми от различните жанрове са свойствени различни начини и методи за създаване образа на човека.

Във филма „Те виждат отново“ (режисьор Н. Грачев), посветен на един от изтъкнатите съветски учени-окулисти В. П. Филатов, образът на героя се построява драматургически чрез показване на пътя, по който ученият е вървял към своето откритие. Екранното изображение на учения ние не виждаме дълго време. Но затова пък авторите на филма построяват всички епизоди така, че зрителят сякаш следи мисълта му, вижда как чрез дълъг и упорит труд той преодолява едно след друго пречките, които се явяват по неговия път. Опитите и изследванията на учения през всичкото време преминават на фона на разказа за хората, за които той се труди — с това се подчертава важността на неговата работа, подчертава се една от най-важните черти на съветската наука — хуманизмът.

По такъв начин зрителят се подготвя за възприемане на екранното изображение на учения, което той вижда едва в най-напрегнатия момент от работата на последния. Образът на В. П. Филатов се решава от авторите на филма като типичен образ на съветски учен-хуманист, който се труди за благото на своята родина и своя народ.

По друг начин се създава образът на човека в историко-биографичните документални филми. Авторите на научно-популярния филм за А. С. Пушкин, режисьорите С. Бублик и В. Николай, се стремят по възможност по-дълбоко да разкрият връзката на творчеството на великия руски поет с обществения и политическия живот през негово време. Дикторският текст, който използва максимално цитати от произведенията на Пушкин, съчетани с екранното изображение на най-интересните документи, разкрива ония мотиви, които са подбудили поета да напише дадено стихотворение. В това отношение показателен е епизодът, който разказва за Отечествена война от 1812 година, великите събития от която изграха голяма роля при формирането на характера на младия поет и оказаха влияние върху неговото творчество.

Върху екрана възникват едно след друго платна от баталната живопис през това време.

Това съединяване на текста и изобразителния материал убедително разкрива най-важните черти от характера и творчеството на младия поет: неговия граждански дух, беззаветна любов към родината, готовност да се сражава за нейното щастие.

Твърде важен за характеристиката на образа на поета е епизодът, който разказва как той е създавал своите произведения. Възстановеният чрез мултипликационни средства процес на работата на поета над ръкописа разкрива неговите

основни черти: задълбоченост, увлечение в своята работа, упоритост и трудолюбие.

Безспорна е необходимостта от създаване на научно-популярни филми, посветени непосредствено на забележителни хора, от създаване на пълноценен, задълбочен образ на герои. Обаче образът на човека трябва ли да присъства във филмите, които рисуват природата — във видовете филми? Непременно трябва.

Показвайки облика на нашата родина, необходимо е да се подчертае в пейзажа новото, което е извикано на живот чрез творческия труд на съветските хора, което е създадено чрез техните умели ръце. По такъв начин основно съдържание на видовете филми става творческия труд на съветските хора, които преобразяват природата, използват нейните богатства, откриват в нея нова красота и сила. Такова съдържание естествено не може да се разкрие напълно и задълбочено във видовете филми — творец и съзидател. Този обобщен, събирателен образ на съветския човек, който строи новия живот, трябва да възникне чрез показването на непосредствения труд на съветските хора и неговите резултати от дикторския текст.

Образът на човека трябва да присъства не само в големите научно-популярни филми, но и в късите сюжетни кинохроники. Естествено на 100—150 метра лента не може да се даде разгънат, детайлиран образ, но може така да се разкаже за новото научно откритие, за новото рационализиаторско предложение, че в този разказ да се чувствава творческия, вдъхновен труд на човека, при това не на човека изобщо, а трудът на конкретния учен, рационализатор, колхозник. Интересно е построен от гледна точка на създаване образа на учения сюжетът „Загадка на древността“ (режисьор В. Шредел). На авторите се е удало ярко и увлекателно да разкажат за работата на един от най-видните историци на Азербайджан А. Алескер Зале, който за пръв път прочел древните надписи-орнаменти върху дворците. В центъра на разказа е самият учен, онова, което е непосредствено свързано с неговото изследване. Зад всеки кадър, зад всяка фраза на дикторския текст се чувствава стремежът колкото може повече да се разкаже за забележителния изследовател, колкото може по-дълбоко да се викине в същността на неговата работа.

Да се спрем сега върху филмите, в които образът на човека се създава от актьор. Актьорите се използват в много научно-популярни филми. Обаче режисьорите и сценаристите на научно-популярното кино не са наклонни изглежда да гледат на създадените от актьорите образи като на едно от най-важните звена във филма. Затова те малко работят с изпълнителите, възлагат им илюстративни, помощни роли и актьорите по правило работят лошо, изпълнявайки механически задачите, поставени от режисьора.

В онези редки случаи, когато в научно-популярните филми се въвежда жива реч, това се прави крайно боязливо и примитивно. В това отношение е характерен снетият в 1952 година филм „Повест за лова“ (режисьори братята А. и Е. Алексееви). Филмът разказва за един от най-интересните видове спорт; действието му се разгръща върху фона на чудесни пейзажи от рурската природа. Чувства се, че авторите на филма познават и обичат лова. Добре са разработени и здраво споени отделните епизоди във филма. Но в него няма най-главното — ярки, запомнящи се образи на ловци.

Актьорите играят примитивно, шаблонно, техните движения са сковани, речта е неестествена. Зрителят не вярва, че тези хора ловуват в действителност, в действителност проследяват животните, прицелват се, стрелят. Осъществено на живи, запомнящи се образи на хора значително е понижено качеството на този твърде интересен филм.

За трудната, но почетна и увлекателна работа на ученияте-орнитолози и техните млади

помощници разказва новият научно-популярен сценарий „Крилата защита“, написан от К. Исаев и Б. Долин.

Този сценарий е особено интересен с това, че в него по начин, принципиално нов за научно-популярното кино, е показан образът на човека. Сценарият е написан с оглед на това да бъде създаден пълноценен актьорски образ-характер. Разбира се, този образ значително се отличава от образите на художествените филми. В научно-популярния филм разкриването на личните черти на характера строго е обусловено от изискванията за яснота и достъпност на разказа за трудовата дейност на човека. Чертите на характера трябва да присъствуват само в онези стени, в които това е необходимо за по-пълното и дълбоко вникване в трудовия процес, характеристиката на който съставя основата на сюжета на филма. Именно така е направено в сценария „Крилата защита“.

Първият епизод разказва за заседанието на орнитолозите в МГУ, където се обсъжда въпросът за необходимостта да се населят младите лесозащитни пояси с птици, за да бъдат защитени младите дървета от вредителите. Теоретичното решение на този проблем представя един от младите учени — Фьодор Иванович. Той предлага да се приложи в широки мащаби методът „ментор“, т. е. да се докарат птичетата, родени в северните горски райони, в районите на новите лесозащитни пояси. Птицата, както е известно, остава да живее в местата, където тя за пръв път е започнала да лети. Цялата следваща част от филма трябва да бъде посветена следователно на научния разказ за живота на птиците, за особеностите на отделните породи, за това, как птиците се борят с вредителите по дърветата, за метода „ментор“ и практическите резултати от неговото приложение.

На всички тези въпроси би могло да се отговори в суха, научна форма, но подобен разказ едва ли би увлякъл зрителя. Авторите на „Крилата защита“ са постъпили правилно, като са свързали научното разкриване на материала с конкретен разказ за работата на Фьодор Иванович и неговите помощници — пионерите Петя, Вася и Сева. Какви хора са те? Преди всичко това са живи хора със свои характерни особености, индивидуални черти. Всички те се запомнят и след прочитането на сценария лесно можем да си представим безгранично влюбения в своята професия и природата Фьодор Иванович — умен, любознателен човек, който не само разкрива пред децата тайните на природата, но и ги възпитава; увличащия се, темпераментен и в същото време по своему, по детски скептичен Вася, бавния, добродушен Сева, замисления, умен Петя.

Едно от най-важните достоинства на сценария „Крилата защита“ е това, че в него присъствава значителен, интересно разработен конфликт. Той е основан върху борбата на Фьодор Иванович и неговите млади помощници с трудностите, които се изпречат на техния път към опознаване на природата, към изтъргване от природата на нейните тайни. На мъничкия колектив орнитолози се е удало да преодолее тези трудности само в резултат на напрегната, упорита работа: той прекъсва безсънни нощи при „птичия телеграф“, защитава своите крилати питомци от горските хищници, внимателно ги превозва на новите места.

Голяма заслуга на авторите [на сценария се явява това, че наред с разказа за метода „ментор“, за това, как и защо той ще бъде приложен в новите защитни пояси, те запознават зрителя с най-новите постижения на съветската орнитоложка наука. Така например едва в последно време се изясни защо малкото куковиче изхвърля от гнездото останалите кукувичета. Съвсем неотдавна за пръв път бе приложен за наблюдаване живота на птиците „птичий телеграф“, който позволява с най-голяма точност да се установи броят на кацванията на тази или онази порода птици в гнездото за един ден и следователно количеството на вредителите, които те унищожават. Всички тези научни данни изкусно са вплетени от авторите в драматургическият кан на сценария.

В драматургията на научно-популярните филми вече не един път е използван такъв прием: едно от действащите лица на филма задава въпрос — въпрос, който интересува зрителната зала; второ — учен или лектор популяризатор отговаря на този въпрос. Но почти винаги този прием е бил изкуствен, не е бил свързан с научния и художествен материал, който намира възплъщение на екрана. Така възникваха десетки филми-лекции, филми-екскурзии и т. н. — филми, които не

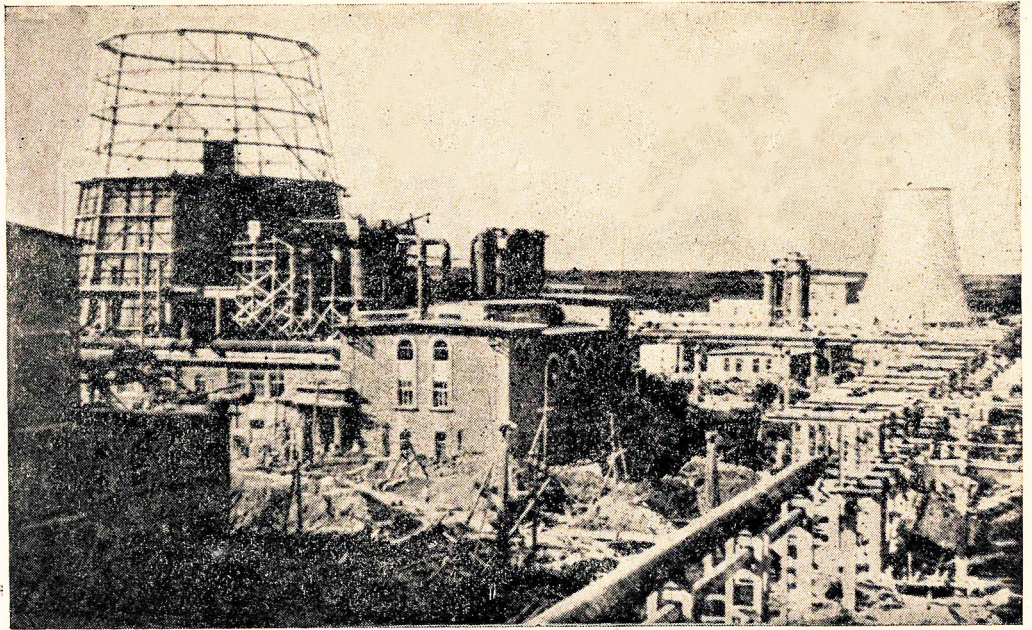
# ФИЛМ ЗА ГРАДА НА МЛАДОСТТА

Трудещите се в цялата страна посрещнаха с изблик на радостно вълнение и патриотична гордост завършването и пускането в действие на гигантския химкомбинат „Сталин“ и топлинно-електрическата централа „Вълко Червенков“ в Димитровград, плод на възторжения труд на нашата работническа класа, на целия наш трудещ се народ.

Край водите на Марица, там дето „само вятърът препускаше и гонеше тръните по голото поле“, израсна новият град, който носи името на безсмъртния вожд и учител на българския народ Георги Димитров. Днес там се издигат величествени паметници на нашето социалистическо строителство, които говорят на ума и сърцето за широките възможности на мирния творчески труд и вдъхват непоколебима вяра в крайната победа на социализма, към който целият наш трудещ се народ върви твърдо и неотклонно под ръководството на своята любима Българска комунистическа партия начело с другаря Вълко Червенков.

Филмът „Благодарим ти, другарю Сталин!“, в който са запечатани етапите на изграждането на младия град, като се започне от първите копки и се премине през целия процес на това огромно строителство, е голям успех на Студията за хроникални и документални филми при Комитета за кинематография. Режисьорът Юмен Григоров и операторът Жеко Русев са погледнали с нужната сериозност на своята важна и трудна задача. Без да се увличат в ефектна инсценировка, те са създали един прекрасен филм, който има не само познавателно значение, но и ще изиграе голяма възпитателна роля. Целия заснет документален материал, предназначен за седмичните кинопрегледни и киноархива, режисьорът е успял да спои в стройно логично и органично единство с основната идея на филма: дълбоката благодарност на трудещите се у нас към съветския народ и лично към великия Сталин за братската помощ, оказана в изграждането на химкомбината и топлинно-електрическата централа. Много кадри от филма убедително подчертават тази огромна и безкористна помощ, благодарение на която стана възможно осъществяването на великата задача, поставена от Партията и народната власт: и кадрите с машините, от етикетите на които се вижда, че са от СССР; и тези с плановете и чертежите, изработени от най-добрите съветски архитекти в Москва; и с пристигащите съветски параходи с пратки за строежа; и с участието на съветски инженери и специалисти, които „дни и нощи не слизаха от скелите и високите кули“, работиха рамо до рамо с нашите майстори и непосредствено на самите обекти предаваха богатия си опит на своите български другари. В процеса на това братско сътрудничество още по-силно укрепна и се задълбочи любовта и благодарността на широките трудещи се маси у нас към великата родина на социализма и нейния гениален вожд Сталин — и тази идея е намерила пълнокръвно възплъщение във филма.

Друга положителна страна на филма „Благодарим ти, другарю Сталин!“, която ще му осигури дълго задържане на екрана, е неговата политическа целенасоченост. Създателите му са успели, използвайки огромния фактически материал, да осветлят ръководната роля на Българската комунистическа партия в устрема на нашия



Из филма „Благодарим ти, другарю Сталин!“ — [Димитровград] в строеж.

трудещ се народ за изграждането на щастливото утре на Родината. Партията вдъхновява трудещите се у нас към подвизи в преустройството на целия ни живот на социалистически релси, издига съзанието им мобилизира творческите им сили, обединява волята и енергията им за разрешаването на граматни по размах и обхват задачи с историческо значение.

Темата за тази огромна роля на Партията — ръководителка на целия наш обществен, стопански и културен живот, е намерила пътен израз още в началния кадър на филма, в думите, с които безсмъртният Георги Димитров се обръща към бригадирите: „Ние трябва да създадем за десет-двадесет години онова, което други народи са създали за столетия.“ В по-нататъшното сюжетно развитие на филма тази тема добива разнообразни форми. И в ентузиазма, с който строителите на Димитровград работят денонощно и надвиват трудности и несгоди, и в техните трудови победи, и в увенчаването на делото им с успех зрителят вижда с любов и признателност как под бащинските грижи на Партията младият град расте, как заедно със заводите израстват, закаляват се и възмъжават нови хора, беззаветно обичащи родината си, с нов светоглед и нов морал.

Дълбоко възлнуващ е моментът, когато на 12 ноември 1950 година на величествения митинг в Димитровград любимият ръководител на Партията и държавата другарят Вълко Червенков отправя към славните строители пламенните думи: „АТЗ „Сталин“ и ТЕЦ „Марица-3“, два от най-големите заводи на Балканския полуостров, да бъдат завършени една година преди определения срок.“ Призив, който отекна в сърцата не само на строителите на младия град, но на трудещите се в цялата страна. В думите, в желанието на Партията се вслуша целият народ. От села и градове, от фабрики и заводи трудещите се утроиха своите сили, за да подпомогнат с необходимите материали и стържение строежа, който стана тяхно кръвно дело. И това топло съучастие на цялата страна вдъхна нови сили на строителите, които въпреки сгудените нощи и зим-

ните вихри упорито и ентузиазно работиха, за да оправдаят високото доверие, оказано им от Партията чрез нейния генерален секретар другаря Вълко Червенков.

Победата е извоювана. Ликуват строителите на града на младостта, ликува цялата страна. Силно се запечатват в паметта кадрите, които изобразяват прииждането в Димитровград на хиляди хора от всички кътове на Родината за тържеството по случай пускането в действие на двата гиганта-красавци. На 5 ноември 1951 година пред море от празнично настроени хора се поднасят приветствия на героите-строители. Ето на трибуната се възкачва другарят Червенков. Трудещите се в цялата страна слушат мощния му глас: „Вие оправдахте, скъпи другари и другарки, доверието на другаря Сталин, на нашето Правителство и на Комунистическата партия. Вашата работа е чудесна трудова епопея. Цяла трудова България е уверена, че вие няма да пожелите нищо, за да държите високо и чисто гермовското име на димитровградци. Напред към нови усилия за изпълнение на заветите на безсмъртния Георги Димитров, в името на мира, в името на светлото бъдеще на нашата страна! Да живее великият Сталин — наш учител и вожд!“

Филмът сполучливо илюстрира и грижите на народната власт за създаване на добри битови условия за строителите и техните семейства с построяването на просторни слънчеви жилища, откриване на магазини и пр. Разкривайки на екрана величествената панорама на строежа, той представя пред погледа на зрителя живия човек — герой на труда, горещ патриот и съзнателен зидар на социалистическото общество, неговата мъжествена борба с трудностите, победите му на полето на мирния труд.

С възплъщаването на образите на живите хора — строители на социализма, окрилени от заветите на непрежалия народен учител и вожд Георги Димитров, — на трудовете герои, които, вдъхновени за светли подвизи от Комунистическата партия, създават в борба с природата и времето величествени строежи и превръщат в реалност най-смелите мечти, филмът „Благодарим ти, другарю Сталин!“ нанася съкрушителен удар върху клеветниците на нашия народно-демократичен строй от продажния печат и радиостанциите на империалистическия лагер. Той е поема на мирния творчески труд, на животворната българо-съветска дружба, на сплотяването на целия наш трудолюбив и демократичен народ под бойното знаме на Българската комунистическа партия, която води трудещите се от града и селото от победа към победа, към все по-нови завоевания във всички области на живота. Строителите на младия град са дадени в него не портретно, не нагласено, а в действие, в борбата за постигането на целта и това му придава голяма действена сила.

Филмът „Благодарим ти, другарю Сталин!“ не е просто летопис на изграждането на Димитровград, хроника на един отрязък от нашата нова

увличаха зрителите, не разкриваха дълбоко същността на научния проблем.

В сценария „Крилата защита“ е използван този стар и на пръв поглед изтърган прием. Обаче тук той е свързан тясно с цялата драматургия на сценария, логически произтича от неговия образен строй. Фьодор Иванович, отговаряйки на въпросите на децата — и следователно на зрителите, разкрива живота на птиците, живота на природата. Всички въпроси на децата не изглеждат нарочни, изкуствени, тъй като те са свързани непосредствено с действието и са обусловени от интересите на младите орнитолози.

И все пак независимо от редицата положителни качества на сценария, независимо от принципно вярното за научно-популярната кинематография решение на образа на човека в него има

и редица недостатъци. Основният от тях е слабата разработка на диалозите в редица епизоди, отсъствието на индивидуалност на речта на персонажа. Почти няма разлика между речта на Фьодор Иванович и децата, които понякога говорят като възрастни хора, като натрупали многогодишен опит орнитолози.

Без ярък образ-характер на човека е невъзможен увлекателен действителен сюжет, невъзможна е ярка, образна популяризация на научните знания. Именно създаването на образа на човека е пътят към разрешаване на един от най-важните проблеми на научно-популярното кино — проблема за увлекателността, занимателността на филмите, които носят сред масите сведения от различните области на науката и техниката.

(От в. „Советское искусство“, бр. 62, 1952)



# „ПО ПРИМЕРА НА ЛЕВЧЕНКО И МУХАНОВ“

Богатият и разнообразен опит на съветските работници представлява за нас неизчерпаем извор, от който можем да черпим спълни шепи. Да се популяризира този опит, да се направи той достойно на широките трудещи се маси у нас е висока патриотична задача, която стои пред всички труженници на фронта на производството, науката и изкуството.

Студията за хроникални и документални филми прави смела крачка в това направление с късометражния филм „По примера на Левченко и Муханов“. Създателите на този филм сценаристът Барух Шамлиев, режисьорът Румен Григоров и операторите Г. Алурков и Я. Шахов са постигнали добър успех в разработката на важната тема — снижението на себестойността на всяка производствена операция.

Сценаристът правилно се е насочил към източника на новите социалистически почини, откъдето дойде и починът за снижението на себестойността на всяка производствена операция — Съветския съюз. Още със започването на филма за зрителя става ясно откъде нашите работници черпят опит и вдъхновение в своите героични усилия за построяването на социализма, от когото те се учат на високо майсторство в борбата за изковане на новия щастлив и радостен живот. Прекрасните съветски сребърни птици всеки ден ни донасят братския привет на строителите на комунизма и заедно с него — богатия опит на тези строители във всички области на живота, отразен в съветския печат.

Работниците от текстилния комбинат „Руно“ край София прочитат в съветския в. „Труд“ за новия почин на съветските стахановци от московската обувна фабрика „Буревестник“ Мария Левченко и Григорий Муханов за снижение на себестойността на всяка производствена операция. В този нов почин на съветските стахановци трудовият колектив на комбината „Руно“ вижда път за разрешаването на постановената му от Партията и Правителството задача да снижи себестойността на продукцията с нови 8%. Да се внедри новият почин в комбината — ето мисълта, която обхваща и ръководители, и изпълнители в колектива. Предачката Евдокия Крумова първа поема задължението да внедри новия почин в производството. Нейният пример бърже заразява целия колектив, който започва работа по новия почин.

За авторите на филма е била ясна задачата, че тук преди всичко е необходимо да се покаже разяснителната работа, която администрацията, партийната организация и профкомитетът провеждат в комбината. За всеки работник трябва да стане ясно какво огромно значение има за комбината и за цялото народно стопанство снижението на себестойността на всяка отделна производствена операция. Като втора задача пред колектива се явява нуждата от изучаване на отделните елементи на себестойността, от тяхното степенуване по значимост и възможности, от разкриването на скритите резерви в производството, та с оглед на това да се насочват и техните усилия. По-нататък следва въпросът за чистотата и културата на работното място, измерването на материалите, качествения контрол, отчетността и пр.

действителност, от нашето прекрасно героично време. Той същевременно разкрива същността, смисъла и значението на извършващия се в страната процес на дълбоки преобразования, които обуславят по-нататъшните ни успехи по пътя на социализма

Създателите на филма са работили с любов и с познаване на предмета. Трябваше обаче да се положи повече грижа за дикторския текст — на места той е излишно многословен, а на места твърде сух. Музикалният спровод не навсякъде е съзвучен на трудовия патос на самоотвержените строители на Димитровград. Но въпреки тези слабости този хубав филм е радостно постижение на Студията за хроникални и документални филми. Филмът вдъхва у зрителя бодрост, оптимизъм, вяра в творческите сили на нашия народ и в неговото бъдеще.

ИС. НАИМОВИЧ



Из филма „По примера на Левченко и Муханов“ — съветският вестник „Труд“ донася до нашите работници съобщението за почина на Левченко и Муханов.

Всички тези въпроси са взети предвид при създаването на филма, с което се постига поставената цел — филмът да послужи за обмяна на опит в национален мащаб, да послужи като мощно средство за масовизиране на почина на Левченко и Муханов.

Макар и не в подробности, във филма „По примера на Левченко и Муханов“ е показано, че борбата за снижаване себестойността на всяка производствена операция е възможна и резултатна във всички производства — в обувната индустрия, в жп. и речния транспорт, в металните предприятия, в работата на комбайнерите и пр., ако всеки производственник търси в своята работа всички източници и скрити резерви за снижение на себестойността на продукцията, за намаляване на производствените разходи и поевтиняване на произвежданния артикул.

Филмът „По примера на Левченко и Муханов“ е добре замислен и навременен. В изработването му обаче наред с всичките му добри страни са допуснати и някои неточности и празнини. Така например в текста се казва: „Материалът взема най-голям дял при образуването на себестойността на продукцията...“ Шом като е въпрос за степенуване елементите на себестойността на продукцията, би трябвало на първо място да се постави производителността на труда независимо от това, че материалът в някои производства наистина взема най-голям дял от себестойността на продукцията и че борбата за икономии на материалите в тях случаи ще бъде един от най-главните източници за снижение на себестойността. Но докато материалът все пак е нещо ограничено, производителността на труда с нищо не се ограничава и тя може да расте и трябва да расте до безкрайност. Ленин казва: „Производителността на труда — това в края на краищата е най-важното, най-главното за победата на новия обществен строй.“ Следователно, без да се подценява въпросът за икономии на материалите, въпросът за увеличаване производителността на труда трябва да стои като основен фактор за снижаване себестойността на продукцията.

Характерното в почина на Левченко и Муханов е това, че тук се води борба за снижение на себестойността на всяка отделна операция. Този почин дава възможности да се разкрият не общо, а конкретно всички елементи на себестойността, а те са много и различни. Това многообразие на елементите на себестойността, което би трябвало да бъде основата на филма, не е посочено достатъчно ясно.

В дикторския текст стои и такава фраза: „С помощта на партийната организация профкомитетът организира курс за повишаване на икономическите знания.“ От този текст излиза, че партийната организация подпомага, а не ръководи масовите организации, което е погрешно. Ръководната и направляваща роля на Партията се свежда към подпомагача роля. Професионалните съюзи са помощници на Партията, нейни трансмисии, чрез които тя установява връзка с работническата класа и осъществява своето ръководство. Авторите на филма са изпуснали изпредвид

това важно ленинско-сталинско разбиране за мястото и ролята на професионалните съюзи.

Примерът, че новият почин се внедрява в обувния завод „9 септември“, е несполучлив и недогледен. Ако авторите на филма бяха проучили по-добре работата в този завод, те щяха да узнаят, че там счетоводството не беше в състояние (поне за периода, през който е работен филмът) да определи себестойността на всяка отделна производствена операция. Прилагането на почина на Левченко и Муханов предполага преди всичко точна първична документация и отчетност. За работника трябва да бъде съвсем ясно каква е себестойността на отделната производствена операция, която той извършва, и какво е съотношението между отделните елементи на тази себестойност. Това нещо в завод „9 септември“ не само работниците, но и хората от счетоводството не го знаеха.

В снимачно отношение филмът също така страда от някои недостатъци. Някои снимки са тъмни, лицата на хората не са дадени в достатъчно жизнерадостна светлина. Режисьорът не се е справил достатъчно добре с някои отделни кадри. Ударничката Евдокия Крумова изслушва предложението на администрацията тя да поеме първа почина не като нещо радостно за нея, а като че ли и правят някаква неприятна забележка.

Въпреки тези и някои други слабости и недостатъци късометражният филм „По примера на Левченко и Муханов“ е успех за нашата кинематография. Този филм е крачка напред в сравнение с филма „Знатната тъкачка Лиляна Димитрова“, в който методите на работа на др. Лиляна Димитрова по многостаночното обслужване не бяха дадени и зрителят на можеше да почерпи нищо от опита на знатната тъкачка.

Ориентирането на Студията за хроникални и документални филми към трудовата тематика и особено към популяризирането на новите почини на съветски и български стахановци и челници в производството разкрива богати възможности за пресъздаване със средствата на кинематографията кипящия творчески живот и труд в нашата родина. Чрез такива филми българското киноизкуство ще даде своя ценен принос за развиването на консерватизма в производството и техниката, за масовизиране на новите стахановски почини, за превръщане опита на първенците в опит на масите.

Да се използва огромната въздействаща сила на киното за развитието и усъвършенстването на производството, за разгръщането на производителните сили на страната — това действително ще бъде огромна помощ за по-скорошното изграждане на социализма у нас, за възпитаването и превъзпитаването на трудещите се в нов, социалистически дух. Началото на това високо патриотично дело е поставено. Остава нашите сценаристи, кинорежисьори и други кинодейци да го продължат, разширят и задълбочат още повече, за да поднасят на трудещите се все по-ярки, повълнуващи и идейно издържани кинокартини.

ТОДОР СТОЯНОВ

# „ЛИКЪТ НА ПРЕДАТЕЛИТЕ“

Основна вече е известно, че троцкистката титофашистка клика е свързана с главните централи на военните подпалвачи в САЩ и Англия и действа по пряко указание и поръчка на военните разузнавателни служби ОСС и Интелидженс сървис. Тя е пряко подчинена на най-реакционните, най-империалистическите, най-военнолюбивите кръгове на финансовия капитал в САЩ и Англия — Уолстриит и Сити. Доказателствата за това са безбройни. Те се потвърждават открито и от изтъкнати представители на капиталистическия свят, които едва ли могат да бъдат уличени в някаква неприязън срещу своите белградски копои. Труман определи югославското правителство като оръдие на „стратегическите и политически интереси“ на САЩ, а „Ню Йорк Хералд Трибюн“ поясни, че „титовите оръдия и войници са ценна добавка към арсенала на Западна Европа“. Братята Олсон окачествиха югославската операция като „доходна сделка“, „извънреден бизнес“, а списанието „Бизнес Уик“ нарече Тито „най-евтино оръжие на САЩ“.

Разигралите се напоследък събития на Балканите и в Средиземно море показват каква роля е отредена за това „най-евтино оръжие“ на световните империалисти. „Трибюн дьо Женев“ още отдавна разясни, че „съюзът между атлантическите сили и Югославия е гаранция за Вашингтон, Лондон и Париж, че ако Западът счете за уместно, може да подпали барута на Балканите“. А бърбият маршал Папагос в припадък на откровеност разкри във в. „Катимерини“ на 3 юни 1952 г., че „Югославия може да послужи като база за предприемане на съгласувани съвместни действия... за широко нападателно движение с оглед да бъде доизграден балканският боен театър... да бъде навреме обезвредена Албания и по възможност в същото време или веднага след това и България“.

Кликата на белградските предатели представлява пряко оръдие на подпалвачите на война. Тя играе ролята на техен шурмов отряд, а титова Югославия — тяхно важно предимство и изходна база за агресивна война срещу СССР и страните с народна демокрация и в частност срещу нашата страна. Ето защо борбата за обезпечаване мира на Балканите и сигурността на нашата страна е свързана тясно с борбата срещу авантюристическата клика на Тито, за нейното безмилостно и пълно разобличаване. Това е задача, голяма и благородна. Тя стои с всичката си острота пред нашата прогресивна и патриотична общественост. Тя стои с всичката си острота и пред нашата кинематография.

Филмът „Ликът на предателите“, производство на Студията за хроникални и документални филми, идва да се отзове на тази важна задача. Този документален филм показва истинската физиономия на белградските епигони на Хитлер и Труман, безпощадно разобличава югославската клика от троцкисти-фашисти — това последен уродлив изтърсак на умираещия капитализъм и „шедьовър“ на социалната и политическа провокация.

Кървава и зловеща е историята на титовото предателство. Това предателство е заченато още по международните тържища на шпионажа в буржоазния Запад, то е цъфтяло по кафаните на предвоенния Белград, то е пуснало корени още по занданите на старата, кралска Югославия, където някои чужди на работническата класа политически карьеристи и авантюристи капитулираха пред фашистката кралска полиция и пред великокръсбската буржоазия и станаха техни сътрудници. Тези подли юди — провокатори и международни шпиони, образуват днес ядрото на троцкистката клика в Белград, те стоят начело на титовото правителство. А има ли по-голяма подлост и низост от тая на предателите и ренегатите? Филмът „Ликът на предателите“ показва, че такива рекорди на подлост и низост трудно могат да бъдат надминати. На екрана се изреждат мрачните свидетелства за това човешко падение.

Войната бушува. Югославските народи водят героична борба за своето освобождение. На техните бойни знамена са написани огнени думи за Съветския съюз и за Сталин. Не може да се върви открито срещу революционния народ. Затова титовци се присламчат към него под маската на народни приятели. Те действуват не-

димо, из заугла нанасят удар след удар в гърба на народната революция. Свидетелствата за това са написани по планините на Босна, по реките Сутиска, Кривая, по каньоните на Дива и Тара, където титовци по споразумение с хитлеровите генерали извършиха своето най-кърваво престъпление, като устроиха капан и избиха 10 000 бойци от народната армия.

На екрана дефилира галерия от фигури и типове, един от друг по-„забележителни“, по-„колоритни“. Ето и главните вдъхновители на „геройствата“ и „подвизите“ на Тито. Шефовете на шпионската мисия на „Интелидженс сървис“, която се спуска при титовия шаб през 1943 г. Бригадният генерал Фицрой Маклин, който сам разказва в книгата си „Източни подстъпи“, че веднага е установил с Тито по-добри лични отношения, отколкото той смее да се надява. Известният немалко „откровен“ и доволно глупав син на Чърчил — Рандолф, който още тогава, според неговите собствени думи, е виждал в титова Югославия „проброза на следвоенна Европа“. С тях титовци кроят планове за завладяване на Югославия и на Балканите от англо-американски войски. Но Съветската армия осуети англо-американските планове, разгроми хитлеристите и донесе свободата на Югославия. Заедно със съветските войски и българската армия води в Югославия боеве срещу германците. Неописуема е радостта на освободения народ. Но тая радост не е задълго.

Животът в Югославия след войната носи разочарования за трудещите се. Те тнат в мизерия и болести, изнемогат от принудителен труд в „доброволни бригади“. В същото време кликата на Тито живее в охолство и разкош. Личен пример за това дава сам главатарят, който се е разположил в Белия дворец — бившата резиденция на принц Павел. Същият Маклин (сега вече посланик) описва тая промяна така:

„Тито с неговата естествена слабост към хубавите неща в живота скоро се устрои в своята нова обстановка така, като че ли е живял в дворци през целия си живот. Неговите костюми и униформи бяха направени от най-добрия шивач в Белград. Неговите ризи се изготвяха от най-модерния шивач на ризи. Той ядеше най-добрата храна и пиеше най-хубавото вино. Конете, които яздеше, бяха най-красивите в страната“ и т. н. („Източни подстъпи“). „Големият“ партизански „водач“ затлъстява, тялото му се отпусна, омеква, очите подпухват, ръцете, покрити с брилянтни пръстени, се подуват като от подагра. Тито се превръща в същинско подобие на Гьоринг. Наситина поразителна е приликата! И същата слабост към ордени и цяла гора от отличия до раменете и кръста. Има нещо символическо във въпроса на диктора: „Накъде ли се е запътило това гьорингово подобие?“

„Тито е свиня, но наша свиня“ — казва за него един американски сенатор. Тоя път несъмнено сенаторът е казал истината.

Около главатаря Тито се навират и суетят неговите най-близки сътрудници — предателите на югославските народи: палачът Ранкович, троцкистът Кардел, авантюристът Джилас, отрочето на Гьобелс Моша Пиляе. Това са те, които с изама и подлост завзеха властта в Югославия, установиха фашистки режим, реставрираха капитализма и днес предлагат народите на Югославия като пушечно месо на световните империалисти, а тази чудесна и славна страна — Югославия — с нейните природни богатства продават на чуждите капиталисти. Помнете делата им! Това са те, които заговорничат денем и нощем със своите атлантически господари, с пратениците на Пентагона (Колинс, Хариман, Пъркинс, Маунтбатън и пр.) и кроят планове за нападателни операции, за обща агресия с гръцките и турски фашисти срещу България и страните с народна демокрация.

„Ние сме давали и сега даваме най-много от всички страни за въоръжаване“ — рекламира Тито своето раболепие. През 1952 г. 77% от бюджета на Югославия отива за военни цели. И балканският копои на империалистите се тупа в гърдите: „За нас те (страните с народна демокрация, Бел. авт.) няма да представяват никаква трудност, ако бъдат сами.“ Тито сам не вярва на думите си. Все по-осезателно той чувства, че пощата под краката му се нажежава. Все по-широко се развива ненавистта и възмущението на югославската работническа класа, на всички трудещи се в Югославия срещу шпионско-фашистката шайка на Тито. Тая шайка се е впила като кърлеж в снагата на доблестните югославски народи и се



Неизбежният край на предателя Тито. (Из филма „Ликът на предателите“)

опитва да ги принесе в жертва на капиталистическия Молох, да ги прати на заклонение в една нова, кървава и страшна война за защита на умираещия капитализъм. Срещу тая разбойническа шайка се възправят най-добрите синове на югославските народи. Филмът ни припомня характерни примери от тая борба, която с всеки изминат ден се разширява и ожесточава. Пред титофашисткия съд героят Милойко Филипович гордо заявява, че не търси милост от предателите на народа. Военният съдия Мирко Кърджич категорично отказва да съди приятелите на Съветския съюз и на мира. Писателите Радован Зоговиц и Милка Жицина, мнозина честни журналисти, черногорският министър Боже Дюмович и хиляди други герои отиват в титофашистките зандани, стават жертва на кървавия терор, но уверено сочат на югославските народи пътя на борбата и подготвят неизбежния край на титовските бандити. През страшни изпитания и страдания югославските народи се надигат на борба срещу титофашистката клика. Те знаят, че водят борба не само за себе си, не само за своята родина — те са бойци от огромния фронт на мира и свободата, начело на който стои могъщият и непобедим Съветски съюз, в който като гранична стена стоят всички народнодемократични страни, в който приобщават силите си честните хора на труда от всички страни в света. И тоя могъщ фронт неминуемо ще одържи победа над силите на войната и империалистическата робия.

Авторът на сценария Богомил Нонев и режисьорът на филма Нюма Белогорски показват основно познание на положението в Югославия и умение да разкрият убедително онова, което най-ярко характеризира това положение. Особена сполука във филма е умелото използване на мъртвия изобразителен материал — фотографии, факсимилета от документи — цитати от вестници и списания, карикатури и др. п., които режисьорът и операторите Георги Дуров и Борис Шарланджиев са успели да раздвижат и да свържат с документалните кинокадри, обединявайки ги в разработката на общата идея на филма.

„Титовци ги очаква съдбата на военнопредателниците от Нуренбергския процес, Тито следва стъпките на Гьоринг...“

Тия думи на диктора звучат като естествен извод, тях зрителят на филма слуша, като да слуша собствените си мисли. И в това е най-голямата сполука на филма „Ликът на предателите“. Разкрито е змийското гнездо, смъкнати са маските на предателите и те стоят пред зрителя в истинския си отвратителен лик. Но филмът не само разобличава — той дава перспективата на предателите, сочи техния неизбежен край и укрепва вярата на здравите народни сили в тяхната неминуема победа, в тържеството на великото дело за защита на свободата и мира.

„Ликът на предателите“ ще въздейства възвращащо върху трудещите се в нашата страна, ще изостри бдителността на всички истински патриоти и ще засили готовността за защита на родината срещу поплъзновенията на балканските копеносци на империализма, срещу подпалвачите на нова война. Най-последно твърде радостно е за нас премирането на филма „Ликът на предателите“ на наскоро приключилия VII международен кинофестивал в Карлови Вари. Тази премия означава, че нашата родна българска кинематография чрез този филм внася значителен влог в арсенала на идейни оръжия за громане на презрените титофашистки шпиони и провокатори.

БОРИС ТЕМКОВ

# „СКЪПИ ГОСТИ“ ОТ КИТАЙ“

През месец април в нашата страна дойдоха скъпи гости — членовете на Младежкия художествен ансамбъл на Китайската народна република, лауреат на Световния младежки фестивал в Берлин. Близко един месец членовете на ансамбъла прекараха в нашата страна и показаха пред нашите работници и селяни, младежи и пионери, бойци от народната армия, пред целия наш народ своето прекрасно и оригинално изкуство, изкуство, бликащо из недра на един древен и велик народ, из неговата многовековна история, из неговите борби за свобода и независимост. Това беше празник за нашия народ, тържество, в което той по най-ярък начин показа обичта, почитта и възторга си към синовете на великия многомилионен китайски народ, народа на легендарния Мао Цзе-дун, народа, който с труда и подвига си пише историята на азиатския континент.

Спектаклите, които ансамбълът даде в толкова много градове, заводи и села в страната, в театрални зали, по площади и игрища, на селски мегдани, бяха гледани от много трудещи се, възторжени приятели на китайския народ. Същински празници бяха спектаклите на ансамбъла в столицата — в Народния театър, в работническият театър „Г. Димитров“. Посещението на членовете на ансамбъла в пионерския дворец „Вълко Червенков“ е трудно да се опише. Нашите димитровски пионери видяха в лицето на китайските младежи скъпи приятели, герои и учители. Какви възторжени зрители бяха нашите пионери на програмата на китайския ансамбъл, на голямото майсторство на изпълнителите, на дълбокото съдържание на показаните пиеси! Колко възторжено пионерите акламираха победата на краля-маймуна в едноименната танцово-акробатическа пиеса! А червената пионерска връзка китайските младежи приеха като скъп дар от своите искрени български приятели и почитатели.

Голямо е цирковото изкуство на китайските майстори. Изумителни по своето съвършенство са номерата на еквилибристите, на гимнастиците и акробатите. Музикалната пиеса „Девојката с побелелите коси“ показва на нашия народ жестоката и безчовечна експлоатация на китайските чокои-изедници над трудовия народ, борбата на народа за свобода и събъването на мечтаната свобода, дошла след жестока, упорита и многогодишна въоръжена борба. Чудна и оригинална е китайската музика, изпълнявана от стари народни инструменти, която макар и далечна, попада на нашия народ със своята самобитност, чистота и народностен дух. В музикалната пиеса „Рамо до рамо“ ансамбълът ни показа бойната дружба, която свързва китайския и корейски народи, безкористната помощ, която по-старшият брат оказва на героичния си събрат, малкият, но храбър корейски народ, близо две години устояващ срещу пристъпите на жестоките американо-английски интервенти. „Рамо до рамо“ вдъхва вяра, че правото дело на корейския народ рано или късно ще възтържествува и неканените „гости“ ще бъдат пометени от свещената и слънчева корейска земя. „Рамо до рамо“ вдъхва вяра и в това, че освободеният велик китайски народ е мощен страж на мира в Изтока и в целия свят и има достатъчно сили да обуздае забравилите се подпалвачи на нова война.

Великата магия на документалното кино да запазва свежи неповторимите събития, които ни вълнуват, гъха с нова сила почти от всеки кадър на новия документален филм „Скъпи гости от Китай“. И ако трябва по справедливост да се даде заслуженото на създателите на филма (режисьор Борис Милев, оператори Жеко Русев и Б. Шарланджиев, монтаж Вили Румп и муз. оформяване Г. Антонов), то те заслужават похвала най-вече за това, че във филма ни показват, от една страна, силно, заразяващо, вълнуващо възторга, радостта и благодарността на нашия народ към своите скъпи гости и, от друга — възшебството на китайските артисти, на китайския танц и песен, на старото китайско народно изкуство. Целият огромен материал, заснет по време на гостуването на ансамбъла, е добре организиран, подчинен на известна сюжетна и драматургиче-



Из програмата на гостувалия у нас китайски художествен ансамбъл — популярен народен танц. (Кадър от филма „Скъпи гости от Китай“).

ска линия. Няколко възлови драматургически моменти са добре акцентирани и създават нужното напрежение и динамика във филма.

За съжаление лошо отражение върху качеството на филма дава фактът, че всички изпълнения от програмата на ансамбъла са заснети по време на самите спектакли. А съветският опит и нашата малка практика ни учат, че за такова заснемане би трябвало да се организира специално представление, като отделните номера се снимат под предварително записана фонограма (система Плейбен). Този начин на заснемане дава възможност богато да се детайлират показваните номера и на практика чрез големите възможности на киното да се постигне много по-силно въздействие върху зрителя, отколкото дори при самото изпълнение. Колко по-силно щяха да звучат отделните номера на ансамбъла, ако във филма те бяха разработени с повече детайли, с повече кадри ведри и средни планове. Тези детайли щяха да подчертаят високо майсторство и завидна здравина и издръжливост на цирковите артисти-акробати, съвършената, изумителна техника на еквилибристите, чудната грация на танцьорите. Детайлите в музикалните пиеси щяха в няколко степени да повишат силата на въздействие върху зрителя и да подчертаят идеино-емоционалната страна на сюжета в тези пиеси. Трябва да се съжальва, че по тази причина музикалните пиеси „Девојката с побелелите коси“ и „Рамо до рамо“, едни от най-вълнуващите пълнения на ансамбъла, не звучат от филма със своята естествена сила. Заснемането на програмата на ансамбъла по време на спектаклите, т. е. при неблагоприятни условия за работа, е дало своето отражение и върху самите снимки тонално и композиционно. Не са малко кадрите от програмата на ансамбъла, които са лошо осветени и лошо построени композиционно — не се чувствава дълбочина в кадъра, не е акцентувано значимото. Тази слабост на филма не е от малко значение за общото му качество, тъй като „Скъпи гости от Китай“ е и художествено-музикален филм.

Музикалното оформление на филма е една сполука за музикалния оформител Г. Антонов. Той правилно се е насочил, като е подбрал по-дълги, цялостни музикални пиеси от китайски, български и руски автори и по този начин музиката следва основната, вътрешна линия на филма, като е избягнато обикновеното, илюстративно звучене на музиката. Някои музикални пиеси със своето мелодично богатство се налагат на зрителя и се запомнят. Умело е използван на няколко места като подчертаващ елемент един от основните мотиви на музиката от пиесата „Рамо до рамо“. Победно, уверено и мобилизиращо звучи маршът от финала на филма.

Професионално майсторство ни показва монтажът Вили Румп, той обаче е трябвало да организира синхронно звучене на картина и тон в повечето от номерата.

„Скъпи гости от Китай“ е един успех за Документалната ни студия, успех за целия снимачен колектив.

ЙОРДАН В. ВЕЛИЧКОВ

# Нашият дневник

## И ВЕЛИКОБРИТАНИЯ ПОД ХОЛИВУДСКА ПЕТА

Отровна кинолента на Хوليوуд всеки ден по-здраво и по-тясно се затяга в неумолима примка около филмопроизводството на страните от американската политическа орбита. От тази всеобща мярка на хوليوудска филмова агресия не е пощаден и главният ортак на САЩ — Великобритания. На първо място, това се изразява в наводняване екраните на Великобритания с хوليوудска филмова продукция и оттук постепенното разоряване на националното филмово производство. На второ място, то проличава в тематичното подчиняване на английското национално филмопроизводство на изискванията и интересите на американските филмови продуценти и техници директно от Уолстрийтския път. При това положение английските филми се превръщат в нископробни хوليوудски еднотипи и заедно с тях участвуват в похода за отравяне съзнанието на зрителите, за насаждане човечко-националистически идеи на военноразорвателите.

В това отношение твърде красноречиво говори фактът за ликвидацията на най-известното британско дружество за документални филми „Краун филм юнит“, което е било, разорено вследствие все по-голямото наводняване на Великобритания от хوليوудски филми. Този факт е дал повод на секретаря на британското обединение на филмовите дейци Г. Елвин да окачестви ликвидацията на дружеството като „нещастие за цялата британска филмова индустрия“. Очевидно скептицизмът на Г. Елвин е бил предизвикан не само от конкретни случаи, а и от съзнанието за нерадостните перспективи на цялото британско национално филмопроизводство, което се задължава под тежката пета на Хوليوуд.

От друга страна недооценката на сегашната британска филмова продукция недвусмислено свидетелствуват за влиянието на хوليوудската агресивна политика и върху тематиката на британския филм. Комедията „Хотел Сахара“, която възвеличава военната окупация на една миролюбива страна, „Веднъж да стана милионер“ — славослов на английския полицейски апарат, бруталните гангстерски филми „Безскрупулният“ и „Долината свят“, както и гадният колониален филм „Прокълнатите острови“ са ярки белези на хوليوудски шампи и извадат отвратителното споразумение между човечко-националистичните от Ню Йорк и Лондон, обединени от общата им страст за бизнес и кръв.

Хوليوудската филмова експанзия във Великобритания обаче се натъква на все по-нарастващата съпротива на английската прогресивна общественост. На отрова от американските филми прогресивните обществени организации противодействуват с организиране на филми, които отразяват живота в неговия истински и неподправен образ, които с реализма си намират радушен прием в сърцата на трудещите се, възвещават утрешния щастлив ден на човечеството и го мобилизират в борбата за мир и по-добро бъдеще. И тук на съветските филми е отредено да играят своята велика роля.

Показателен е в това отношение организиранят от дружеството за англо-съветска дружба кинофестивал на съветските филми през м. юни т. г. Ето какво пише в „Правда“ в броя си от 11 юни т. г. за този фестивал:

„С най-голям успех се ползуваше показаният в Англия филм „Кавалерът на златната звезда“. Стотици желаещи не можах да влязат в залата, изпълнена със зрители дълго преди започването на филма. Разказът за живота и борбата на съветските хора, за построяването на комунизма, който от мечта стана истина, раздушава зрителите, на много от тях се отвориха очите. Художественият филм „Мичурин“ привлече голям брой хора на науката. Топъл прием бе оказан на филмите „Сказание за сибирската земя“, „Кубански казаци“, „Смели хора“, „Солистката на балета“, а така също и на съветските мултипликационни филми.

С особен успех се ползуваха през време на фестивала документалните филми: „На строежите в Москва“, „Артек“, филмите за съветските републики Туркмения, Азербайджан и Армения. Трудно е да се предаде възторгът, с който зрителите посрещнаха документалния и убедителен летопис за всекидневния живот на съветските хора, изпълнен със съзидателен труд в името на мира — далечен като небето от земята от задушаващата обстановка на капиталистическия свят, който е затънал в хомота на военната истерия.“

По време на фестивала в един от централните лондонски кинотеатри „Ню Галери“ се е проектирал съветският художествен филм „Падането на Берлин“. В продължение на един месец филмът е бил посетен от десетки хиляди зрители, които прочувствено и спонтанно са аплодирали великите идеи, залегнали в този незабравим филм. Успехът на филма е толкова по-лесно обясним, като се има предвид, че мнозина от зрителите сами са участвували в антихитлеристката война и са се жертвували в името и в защита на ония общочовешки идеали, срещу които наследниците на Хитлер отново организират погром. Успехът на този филм е бил толкова очевиден, че дори и реакционният печат не е могъл да се въздржи от признаване на неговите достойнства. А в „Дейли уоркър“ — орган на английската компартия, изразявайки отношението на прогресивните английски зрители към филма, писа: „Падането на Берлин“ е филм, който показва разгрома на Хитлер не само като военна операция, но и като победа на хуманизма над варварството. Това е военен филм, авторът на който нито за миг не забравя, че простите хора от всички страни искат мир и щастие. Това е велик филм, който няма да бъде забравен от поколенията.

По този начин, противодействайки успешно на хوليوудската филмова експанзия, съветските филми подготвят английската работническа класа и всички честни англичани за тяхната отговорна историческа мисия в борбата за запазване на мира, в борбата за щастливото бъдеще на английския народ.

