

НЯКОИ ВЪПРОСИ НА КОМИТЕТА ЗА КИНЕМАТОГРАФИЯ¹

Кинематографията регистрира значителни успехи както в областта на филмопроизводството, така и в областта на филмопоказа. Наистина, учи ни другарят Червенков, успехите са наши и никой няма да ни ги отнеме. За тях ние получихме благодарността и на Партията, и на Правителството, и на народа. Толкова по-досадно, толкова по-виновни сме, че допуснахме сериозни слабости. И тези слабости са преди всичко на ръководството — слабости на председателя, на подпредседателите, на директорите и на техните помощници.

В „Работническо дело“ е постъпила статия по въпросите на кинематографията, в която се вменява във вина на ръководството, че се занимава малко с идейно-художествените въпроси. Това е вярно. Противоположният недостатък обаче съществува в по-остра форма — някои наши ръководители, става реч за административни ръководители, считат — цитирам! — „наша задача е да правим филми, а не да се занимаваме с преписки“. А в тези преписки влиза контролът по изпълнението на плана, нарушения на плановата, финансната, щатната и въобще държавната дисциплина. А вярната позиция е тази: без да се дезинтересираме от идейно-художествените въпроси, да обезпечим на творческите кадри такава организация, при която те спокойно и без нарушение на държавната дисциплина да дадат най-плодотворна работа.

Преди няколко дни направих широка проверка на работата на административните ръководители в едно от филмопроизводствените предприятия. Бяха намерени неуредени и неразпределени преписки, които, ако бъдат наредени една върху друга, ще образуват библиотечен ред, висок един метър; ясно е, че сред тези преписки седи по турски неблагоприятното по линията на държавната дисциплина !!

¹ Изказване на председателя на Комитета за кинематография д-р. Трайчо Доброславски пред националното съвещание за работата на културния фронт.

От един месец анкетираме как се е случило, че една част от негатива на „Под игото“ е вече издраскан и виновен не откриваме. Вярвам, другарите ще се съгласят с мене, творческите кадри и организацията по производството на филма „Под игото“ свършиха добре своята работа. Но ето, че организационните и технологически неуредици в лабораторията можеха да опропастят това дело. Двадесет души пипали негатива, а никой не може да каже къде, кога и от кого беше нанесена повредата.

За разлика от всички останали културни дейности и изкуства кинематографията се нуждае от широк профил технически и оптически апаратури и специалисти, поглъща значителни капиталовложения в машини и строителство и всичко това се използва от всички видове изкуства, за да получим ФИЛМ. Следователно повече, отколкото за коя да е друга културна дейност за нас важи добрата организация и уважение към всестранината държавна дисциплина.

Сериозен недостатък в нашата работа е и това, че нивото на нашето филмопроизводство е под нашите възможности. Ами това е така и защо това е така?

Макар филмовото изкуство да е съвсем младо у нас, макар нашите кадри отскоро да работят филми, не им липсва олимпийска поза, надценяване на възможностите, всезнайство и оттам успокояване пред постигнатото, успокояване пред недостатъците. Някои от присъстващите другари знаят, че имаме режисьори, които сега почват режисьорската си работа, но говорят за свой „стил“, за „свой метод“, и то говорят за „свой“ стилове и методи точно когато следва да се вслушат в основателна и справедлива критика. Такава погрешна самомнителност очевидно намалява възможностите и бие по качеството.

Други творци у нас са размножили във факсимиле наивни младежки оценки за техен филм и упорито не искат да видят недостатъците в своята работа и поради това повтарят стари грешки в новите

си филми. Такова окопаване срещу правената ни критика очевидно бие по възможностите и качеството на произвежданите филми. Трети мъчно делят своите заслуги от заслугите на темата, от актуалността и остротата на темата. Все още нашите режисьори се явяват на терен без ясно и подробно режисьорско виждане, а не липсват случаи, когато на терен се импровизира. Това не може да не даде отражение върху качеството на филма.

Идейно-политическото ниво и марксистко-ленинската просвета на киноработниците са на незадоволително ниво. Това е може би по-оправдано, отколкото незадоволителната работа за повишаване на идейно-политическото ниво. Недостатъчно се учат и ръководителите, и творческите кадри, и редовите киноработници. Опитваме се да го усукваме, че нямаме все още дом на киноработниците. Трябва да признаем обаче, че не бяхме достатъчно находчиви и настойчиви при съществуващите условия да засилим културната, политическата и професионалната просвета. Недостатъчната марксистко-ленинска култура очевидно се отразява в нашата производствена работа.

И в трите студиа сценарните комисии и редакционни колегии все още не могат да разрешат в срок и на високо идейно и художествено ниво проблема на сценария. Всички наши сценарии са под нивото на творческите възможности на авторите. За това са виновни преди всичко редакторите на сценарните комисии, които трябва тук да го кажа и като предупреждение, намират повече време да работят над различни свои трудове и занимания, а за редакторската си работа считат, че са се назовоуали с автора. „Толкова авторът може!“ А твърде често е очевидно, че авторът може значително повече. От друга страна нашите най-изтъкнати писатели и научни работници не са привлечени в сценарна работа. За това имат еднакво вина Комитетът за кинематография и Съюзът на писателите.

За да не се връщам на сценарния въпрос, трябва да заявя на съвещанието, че в кинематографията все още се подценяват киноновелите. Ние можем да произведем максимално три пълнометражни игрални филма в годината. А проблемите, а острите въпроси на нашия кипящ живот, пъкат около нас. На много от тези въпроси ние можем да отговорим с филмови новелки от по триста до шестотин метра. Тях по-лесно ще произвеждаме, защото ще бъдат с малко персонаж, при един или два декори или натурни площадки, без специален гардероб и реквизит. Но сценарната комисия недооценява

задачата и досега е показала несериозно и незадълбочено отношение. Подготвените новели са или непълноценни произведения, или неподходящи за екранизиране катс новели.

Наистина в работата на художествения съвет, на първо място в Художествения съвет при Комитета, настъпи значително подобрение. Все още обаче студийните художествени съвети работят непълноценно, защото творческите работници, от които са съставени, са заети със свои производствени задачи; Художественият съвет при Комитета трудно се събира, а някои другари, макар и да им е известно, че са натоварени от Министерския съвет, са се самоизключили от състава на съвета. Така проф. Илия Петров не е участвувал в нито едно заседание на Художествения съвет, а др. Христо Радевски е участвувал в две или три заседания.

Недостатък в нашата работа е и щурмовщината. Тя бие по качеството, особено в работата на Студиото за научно-популярни филми, но тя има като злокачествен остатък и в работата на Хроникално-документалния филм. Щурмовщината произлиза преди всичко от закъсняване в работата по сценариите. За да наваксаме, ние в най-добрия случай смесваме предснимачния и снимачния период, от което произлиза както недоработка на материала, така и нервност в работата на колектива.

В областта на кинообслужването особено неблагоприятно стои въпросът за кинообслужването на село. Въпросът не е стоял на прицел в нашите обслужващи предприятия. Налице е и механично и бездушно отношение към съществени въпроси. Наскоро трябваше да отговаряме на висшестоящо място защо с Граматиково, Малкотърновско, където има и промишлени работници, е оставено без кинообслужване. Поднесе ми се отговор, в който се виначе местното читалище, че купило апарат, пък агрегат не купило, а в околния нямало подвижно кино. Както отговорът, така и отношението бяха изменени, но трябваше да се поскараме: в праничната Малкотърновска околия ще работи занапред подвижно кино, а читалището на с. Граматиково ще бъде подпомогнато да купи агрегат — срамота е да има апарат, а кинообслужване да няма.

Продължава да бъде лошо, за да не кажа по-тежка дума, отношението на кинообслужващите предприятия към българския филм. Стават просто катастрофи в пропагандирането и екранизирането на нашите игрални филми. Има редица стари филми, които ние възстановяваме в

първоекранни кина, а „Тревога“ някой знае ли да е поставена отново в първоекранни кина? Плакатите за „Наша земя“ са стояли една седмица из канцелариите, без да подпомогнат афиширането на филма.

Нашите късометражни научно-популярни и документални филми се използват недостатъчно на екрана, за да не кажа, че стоят на полица. Дори нашата общественост не знае, че родното филмопроизводство е дало значителна бройка хубави и полезни късометражни филми.

Тези и редица други по-малки недостатъци са на мушка в нашата работа. Напрягаме усилия да ги ликвидираме. Ние отчетливо знаем, че ликвидирането на всеки недостатък значи повишаване на качеството на нашата работа. Ние обещаваме пред съвещанието и лично пред другаря Червенков, че ще си поддърпаме ушите, но подобрение в работата си ще проведем, недостатъците и слабостите ще отхвърлим на бунището. Ние не само сме видели тези си недостатъци и слабости, но сме в борба с тях.

Позволете ми, другари, да кажа няколко приказки и за пречки в нашата работа.

Преди всичко на някои важни институти у нас не е ясно мястото на кинематографията в нашето социалистическо развитие. От това какво произлиза? Партията и Правителството възлагат задачи на кинематографията, а когато трябва да се обезпечат производствени възможности, другари от възлови позиции заявяват: „Чакайте да направим язовира „Сталин“, пък тогава кинематография.“ Друг отговорен другар ни убеждаваше, че филмите са ни достатъчно хубави и не ни е нужна по-добра база. И сега има другари, от които лю нещичко зависи, които считат, че не е нужно да правим киноцентър и да произвеждаме наши, родни филми. Достатъчни ни били съветските филми.

В Плановата комисия има един другар,

Димитров се казва, той така ни определя фонд работна заплата и бройки: „снимачна група от трима души — режисьор, оператор, организатор.

Не може ли без оператор?

Не може!

— Не може ли без организатор?

— Не може!

След още дълги такива „може ли“ и „не може“ др. Димитров отсича: „Какво ще се разправяме повече — искате 160, давам ви 130, пък вие си трошете главата.“ И ние наистина си трошим главата, макар да считаме, че другиму трябва да бъде стросена главата. Аз моля другаря Червенков да изиска мнението на Планова комисия по лимита за „Септемврийци“ и там ще се убеди, че вицът е още по-интересен. Считам, че трябва да се помисли кой с тези въпроси в такива институти да се занимава.

Поради тази недооценка на кинематографията СГНС досега не е заделил за кинематографията нито едно жилище.

Ето поради това твърде често ние просто затрупваме другаря Червенков с неуредени въпроси. Ние му се извиняваме и му благодарим!

Пречи ни сериозно също така както нашата, така и по целия културен фронт безпринципност. Нека бъде ясно на съвещанието: между „За романа „Тютюн“ и „За едно вредно произведение“, или както накратко го казват, между „Тютюн“ и „Деляна“ стои пустош. Наместо двете статии да послужат за семафор и да улеснят критиката, получи се смразяване. Разбира се, не по вина на двете статии, а поради безпринципност. Другарите, които пишат критика, считат, че им е тесен възноломът, образуван от двете статии, и се страхуват да ги не близнат възните. Безпринципността носи поражения всеки ден и по кадрова линия.

Нужно е да се подпомогне и облекчи принципността, нужен е повече бой по безпринципните.

ДА ПРЕТВОРИМ В ЖИВО ДЕЛО РЕШЕНИЯТА ЗА ПОДОБРЯВАНЕ РАБОТАТА В КИНЕМАТОГРАФИЯТА

Проведеното на 30 януари т. г. национално съвещание с партийните, държавни и съюзно-творческите ръководители за работата на културния фронт и речта на другаря Вълко Червенков на това съвещание бяха нов, мощен стимул за всички работници от идеологическия фронт да погледнат с болшевишка острота на досегашната своя работа, да ликвидират с благодушието и самоуспокоението от постигнатите досега успехи и с чувство на най-голяма отговорност пред народа за своето творчество да набележат ония мероприятия за 1953 г., които ще осигурят още по-голям разцвет на нашата култура, поставена всецяло в услуга на комунистическото възпитание на трудещите се.

Вземайки предвид националното съвещание за работата на културния фронт, изводите от това съвещание и речта на другаря Вълко Червенков, Комитетът за кинематографията проведе в средата на месец февруари т. г. съвещание с киноработниците, на което бе отчетена работата през 1952 г. и бяха набелязани мероприятията, които ще подпомогнат изпълнението на плана за 1953 г. За първи път от своето съществуване досега кинематографията проведе съвещание от такъв мащаб, за първи път така искрено, смело и честно бяха поставени и разчоплени толкова животрептящи въпроси пред киноработниците.

Нашата кинематография завоюва в кратко време безспорни успехи, които бяха признати и оценени от Партията, Правителството и народа. И мнозина между нас смятаха, че ние постигаме вече само успехи, че слабости и недостатъци не допускаме, а и да има такива, те не са от естество да попречат на успехите ни. Съвещанието разкри, че наред с успехите по редица звена и по различни линии в кинематографията все още съществува неблагоприятно положение, че още много усилия са необходими, за да издигнем нашето любимо киноизкуство на оная висота, на която то трябва да стои, за да отговаря пълномерно на важните идеологически задачи, поставени му от Партията и Правителството.

Добра основа за протичане на съвещанието в дух на сериозна и задълбочена критика и самокритика беше докладът, изнесен пред съвещанието от председателя на Комитета за кинематография д-р. Трайчо Доброславски. Изграден напълно в духа на изводите от националното съвещание за работата на културния фронт, този доклад даде изчерпателна картина на състоянието в кинематографията, на основните и решаващи слабости в нейната работа.

Критическият анализ на работата в кинематографията през 1952 г. потвърди изцяло посочените ни в уводната статия на в. „Работническо дело“ от 31 януари т. г. слабости. Преди всичко на съвещанието бе отчетено, че идейно-политическото въоръжение на нашите кадри отгоре до долу сериозно изостава. Няма как иначе да си обясним например такъв факт, че обсъждането на важни правителствени и партийни документи не става у нас своевременно, достатъчно задълбочено, а понякога просто се пропуска. Такива са случаите със статии на в. „Работническо дело“: „За романа „Тютюн и неговите злополучни критици“ и „Едно вредно произведение“, които статии са от пряко и извънредно важно значение за нашата работа. Не може да има никакво съмнение, че незадоволителното идейно-политическо равнище на нашите кадри дава сериозно отражение върху общата работа в кинематографията и главно върху идейно-художествените качества на създаваните от нас филми. Повече от ясно е, че ние няма да създадем вълнуващи, високо художествени и партийно страстни филми, няма да отидем нито крачка напред в своето развитие, ако не повишим политическото си равнище, марксистко-ленинската си съзнателност, ако не скъсваме завинаги с безпринципността, ако не се борим непримиримо с всички и всякакви остатъци от буржоазната идеология. В своята заключителна реч пред съвещанието за работата на културния фронт другарят Вълко Червенков казва: „... да осигурим теоретически добре подковани, творчески овладели марксизмо-ленинизма дейци,

дейци боеви, високо принципиални, неприемливи към всяка проява на реакционната буржоазна идеология, непреклонни и упорити борци за осъществяване докрай на партийната линия на идеологическия фронт — такава е практическата задача, която ние трябва да решим.“ Това е практическата задача, която на първо място трябва да реши и кинематографията в своя сектор, като обърне най-сериозно внимание на идейно-политическото възпитание на кадрите, за да се преодолее нашето изоставане в този най-важен за всички работници от идеологическия фронт сектор. Да възпитаваме кадрите — това значи преди всичко да положим грижи за тяхната марксистко-ленинска подготовка, за политическото им издигане. Необходимо е освен това да възпитаваме в нашите кадри и такива качества, като деловитост, скромност, нетърпимост към пустословието, щестлавие и към всякакво самоуспокоение. Важно е при това с оглед спецификата на нашата работа в кинематографията да се положат грижи за квалификацията както на творческите кадри, така и на техническите и административни кадри, които имат значителен дял в общото изграждане на националното ни киноизкуство.

Съвещанието на киноработниците потвърди, че най-слаб момент в работата на всички производствени студия продължава да бъде сценарният въпрос. Особено остро този въпрос стои пред студиото за игрални филми. Художественият ръководител на това студио д-р. Слав Славов много точно формулира в какво се състои сценарният въпрос за студиото: а) нямаме достатъчно сценарии; б) нямаме достатъчно добри сценарии и в) няма изгледи да имаме достатъчно и достатъчно добри сценарии, ако продължаваме да работим както досега. Действително твърде нерадостна картина, като имаме предвид решаващото значение на сценария — идейно-художествената основа на всеки филм. Може ли да се каже, че сценарната комисия е бездействувала, че не е сключила достатъчно договори с добри автори? Очевидно това не можем да кажем. Бедата идва от другаде: сценарната комисия не е воювала за високо качество на сценариите, не е проявявала нужната настойчивост и вискателност към авторите и често пъти е изпадала в примиренчество пред тях, като е представяла на художествения съвет недоработени, сурови сценарии. Срещу тая своя слабост сценарната комисия ще трябва да се пребори решително, защото нейно първо задължение е, особено след речта на другаря Вълко Червенков пред съвещанието за работата на културния фронт, да вою-

ва за изтръгване от автора на всичко, на което той е способен като творческа личност, „да не прощаваме сурогатите“!

За незадоволителното състояние на сценарния въпрос вина носи и Комитетът за кинематографията, който месеци вече не намира време да разгледа състоянието и работата на сценарната комисия и с това на дело подценява значението на сценарния въпрос у нас.

Извънредно важно значение за правилното разрешение на сценарния въпрос има и отношението на Съюза на българските писатели към този въпрос. За съжаление това отношение все още продължава да бъде неправилно, подценяващо. Съюзът на българските писатели продължава да гледа на сценария като на въпрос, засягащ само кинематографията и лично дадения автор, все още не вижда в сценария самостоятелен и равноправен жанр литературно творчество, за което и той трябва да поеме полагащата му се отговорност. А повече от ясно е, че за да се развие нашето киноизкуство напред, да не изостава то в темповете си от стремително развиващата се наша икономика, е необходимо създаването на богати по своето жанрово разнообразие и идейно-художествено издържани сценарии. Това, разбира се, не може да стане, докато Съюзът на българските писатели не постави въпроса за киносценария на централно място пред своето внимание, наред с въпросите за романа, драмата и поезията. Комитетът за кинематографията трябва да положи всички усилия Съюзът на българските писатели да погледне именно така на сценарния въпрос.

Немалко неблагоприятно се разкриха и в работата на режисьорския кадър на кинематографията. Вредно самоуспокоение, самоувереност в придобитите познания, незадоволителна изобразителна култура, недостатъчно задълбочена работа над режисьорския сценарий — това са слабости, допускани от почти всички режисьори в трите производствени студия на кинематографията. Най-сериозен недостатък на режисьорите от игралното студио специално е все още незадоволителното равнище на работата им с актьора. Като се има предвид, че замисленият от автора образ получава плът и кръв от актьора чрез неговото изпълнение, че въпросът за образа е централен въпрос в игралния филм, защото преди всичко и главно чрез актьорския образ достига до зрителя идейният замисъл на сценария, ясно е, че е необходима упорита борба от нашите режисьори за овладяване майсторството на работа с актьора. Необходимо е час по-скоро да се ликвидира с експериментирането в тази

важна област на режисьорското творчество, да се поставят в архивата разните теории за „натурщика“ и „театралщината“, да се обърнем с лице към съветския опит и да разберем, че художествени и правдиви образи в нашите филми ние ще имаме, първо — когато работим с добри професионални актьори, и, второ — когато се научим да работим добре с тези актьори. Комитетът за кинематография сполучливо се е насочил към привличане и на театрални режисьори към игралните ни продукции. Със своя опит в работата с актьора тези режисьори ще подпомогнат и допълнят нашите кинорежисьори и ще допринесат за повдигане художественото ниво на нашите филми.

На критически анализ бе подложена и работата на всички производствени и административни звена на кинематографията. Изтъкнато бе, че в студиото за игрални филми все още се допускат недоработени сценарии да влизат в производство, все още не е налице здрава финансова дисциплина, която творческите работници подценяват, въобразявайки си, че за тях са допустими специални принципи в това отношение. В студиото за хроникално-документални филми съществува неоснователно самоуспокоение от постигнатото, незадоволителна режисьорска работа и с малки изключения посредствена операторска работа. Студиото за научно-популярни филми още не е изяснило жанровите особености на своето производство, още не се е превърнало в „своеобразен народен киноуниверситет“, незадоволително е професионалното и идейно-политическо равнище на кадрите, особено на редакторите, не се спазват сроковете, ниско е качеството на триковата работа, сериозно се подценяват мултипликационните филми.

В сектор „Разпространение на филми“ се допуска грубо нарушаване на финансовата дисциплина, което се отразява зле върху финансовото състояние на целия Комитет. Програмацията на филмите се изготвя без достатъчно задълбочено политическо и тематическо обмисляне, недостатъчно пълно се използва детският филм. От много сериозни слабости страда и програмирането на българските филми — игрални и късометражни. Към нашите филми секторът проявява недооценка, не възстановява игралните ни филми на достоен екран, не полага систематически грижи за разпространението на къ-

сометражните ни филми. Незадоволително е пропагандирането на филмите, рекламата също е недостатъчна, формална и в много случаи се явява със закъснение. Сектор „Кинелефикация“ не е подобрил достатъчно кинообслужването, особено на трудещите се в селата. Твърде малко грижи се полагат и за кинообслужването на детския зритель. Слабости се допускат в лабораторията и в НИКФИ, които трябва да положат по-сериозни грижи за усвояване на цветните процеси в нашето филмопроизводство, за усвояване на тясната лента, без която 535 теснолентови киша ще останат в скоро време без филмов фонд, за подобряване качеството на специалните процеси. В сектор „Фотография“ идейно-политическото и художествено ръководство не са на нужната висота, недостатъчни са грижите за професионалната квалификация на кадрите, почти никакви грижи не се полагат за фотолюбителите.

В тридневни разисквания киноработниците се изказаха свободно по всички тези въпроси, разочупа ги, критикуваха и се самокритикуваха. Сериозна критика получи и ръководството на Комитета за кинематография за недооценка на младите кадри, за подценяване на известни звена от кинематографията и пр. Не всички изказвания бяха на нужната висота. Някои от изказалите се недовидяха истинските задачи на това съвещание, не говориха за големите и важни въпроси, занимаха съвещанието с дребни лични истории. Повечето от изказванията обаче свидетелствуват, че киноработниците виждат задачите, които Партията и Правителството са поставили пред кинематографията, разбират политическата линия за работата на фронта на киноизкуството и най-важното — виждат своите слабости и ще положат всички усилия за прилагането на партийната линия в своята работа.

От съвещанието нашата кинематография излезе със значително разчистен път напред за своето развитие, с ясно очертани перспективи. Това ние дължим на Партията и Правителството и затова сме им дълбоко благодарни. Обширните материали от съвещанието дадоха възможност на Комитета за кинематография да вземе конкретни решения за подобряване на работата, за осигуряване изгълблението на задачите по плана за 1953 г.

Да претворим в живо дело тези решения — това сега е нашето първо и най-важно задължение!

СВЕТЪЛ ПРАЗНИК НА НЕРУШИМАТА ДРУЖБА

С чувството на неизразима радост и гореща признателност към братския руски народ-освободител на 3 март целият наш народ чествува 75-годишнината на своето освобождение от петвековното турско робство. В Сан Стефано, пред вратите на Цариград, на 3 март 1878 г. Турция се преклони пред победоносната руска армия и беше принудена да признае създаването на новата свободна славянска държава — България. От този ден нататък вражи крак на турчин-поборител не погази родната земя. Трети март се утвърди като велик национален празник — ден на нашето национално освобождение, светъл празник на българоруската, а по-късно и на българо-съветската дружба.

Зарята на нашето национално освобождение от турския феодален гнет изгря, обогрена в кръвта на двеста хиляди синове на братския руски народ. Тя дойде след хилядите кървави жертви и на нашия народ, който дори в годините на най-тежката робия не преклони глава, не се примири с кървавия султански деспотизъм и произволите на турските паши и бейове. През целия период на робството българският народ не е престанал да се бори против омразната турска феодална система. В летописа на тая борба са записани много светли страници на героизъм и преданост към страдащата родина.

И трябва да се подчертае: вековната борба на нашия народ за отхвърляне на омразното турско иго винаги е намирала съчувствие и поддръжка у братския руски народ. Искрата на надеждата е разгаряла пламък в сърцата на българските родолюбци при всички случаи, когато „дядо Иван“ се е вцепкал на борба с поборителя. Във войните, които царска Русия води с Отоманската империя през 18 век и началото на 19 век, участвуват като доброволци и много българи. По времето на руско-турската война от 1808—1812 г. в състава на руската войска действувала голяма българска войскава част, а Сифроний Врачански като представител на българите при щаба на руската армия призовава българския народ „да посрещ-

не руските войни като свои родни братя“, да ги подпомага с всички сили. Одринският мир, с който приключи руско-турската война от 1828—29 г., утвърди националното освобождение на гърци и сърби, но не донесе свободата на българския народ. Кримската война (1853—1866 г.) събужда нови надежди, предизвиква нов патриотичен подем сред българските родолюбци. Лошият за Русия край на Кримската война бе почувствуван особено осезателно в България, дето съдбата на робите стана още по-непоносима.

След Кримската война процесът на разложението на турската феодална система се ускори. Отоманската империя изпадна в полсцението на полуколония на западните капиталистически държави — английските и френските капиталисти се настаниха на командните позиции в целия стопански живот на Турция.

Настъпилата криза в занаятчийското производство и търговията, предизвикана от неудържимата конкуренция на западното капиталистическо производство, доведе до масовото разоряване на занаятчиите и дребните търговци. Жестоката експлоатация на селската беднота в България се засили до крайни предели. Назряваха условията за създаване на масово, организирано национално-революционно движение.

В забележителната си статия „Към 80-годишнината от гибелта на Васил Левски“ (в. Раб. дело от 18. II, 1953 г.) другарят Вълко Червенков подчертава, че „българското национално-революционно движение против турското господство по своя социален характер е селско движение, представлява проява на българската буржоазно-демократическа революция, главният белег на която е нейният селски характер“. Това движение се развива под най-близкото и непосредствено влияние на руското революционно движение от онова време, на руските революционни демократи. Плеадата български революционери начело с Васил Левски и Христо Ботев бяха пламенни последователи на великите руски революционни

демократи Херцен, Чернишевски, Добролюбов и Писарев. И това не беше случайно. Като посочва сходството между българското революционно движение и зреещата по онова време в недрата на царска Русия буржоазно-демократическа революция, другарят Червенков в цитираната по-горе статия за Левски пише: „Сходството произтичаше от приблизително еднаквата социална обстановка в двете страни. Разликата е само в степен-та и мащабите на развитието. И в България по онова време стояха за разрешение също такива исторически задачи, каквито стояха за разрешение в Русия. В това обстоятелство се корени причината за грамадното влияние на руското революционно движение и на руските революционни демократи върху българското революционно движение и неговите дейци.“

Трябва да се отбележи, че идеолозите и организаторите на българското революционно движение са имали правилна оценка за руския царизъм и управляващите класи в Русия от една страна и за чувствата на руския народ към поробените славянски братя, както и за историческата роля, която Русия обективно има да играе при разрешаването на Източния въпрос и специално на въпроса за освобождението на българите. В писмото си до Филип Тотю неуморимият апостол на българската революция Васил Левски пише за руския император: „Дай Воже да помогне и да подпише бар за нашата република, ако техните републиканци гони и наказва до смърт в тъмница.“

Когато на 24 април 1877 г. бе обявена официално войната между Русия и Турция, българските революционери и огромното мнозинство на българския народ посрещнаха това събитие с неописуема радост и патриотичен подвиг. Българският централен революционен комитет в Румъния отпрати към българския народ пламенно възвание и го прикани да застане в борбата срещу поробителите редом с братята руси. В състава на руската армия се включиха и български опълченски дружини, командувани от генерал Столетов. Българското опълчение бе съставено от революционната част на емиграцията, от хъшовецете, които бяха непримирими врагове на турските сатрапи и техните български помагачи и съдружници — чорбаджиите. В Освободителната война едрата българска буржоазия в Румъния и чорбаджийството в самата България показваха още веднъж противонародния си лик. Нито един представител на едрата българска буржоазия в Румъния не изпрати свой син в опълчението, а едрите чорбаджии в България виждаха в идването на освободителните руски войски така-

ва „напаст“, каквато виждаха самите аги и бейове. Изразител на възмущенията и интересите на българското чорбаджийство стана русенският владика Григори, който се одързосва да отпрати позорно възвание към българския народ да се сплоти . . . около престола на султата. . . !

Българският народ плъс с омерзение на предателите владци и чорбаджии, които в сянката на султанския ятаган живееха на гърба на трудовете хора. Българският народ посрещна преизпълнен с радост и неизразима благодарност братята освободители. Той застана рамо до рамо с тях в борбата срещу вековния поробител, в борбата за ликвидиране на турския феодален гнет. Българските опълченски дружини, командувани от опитни руски офицери, проявиха изумителна храброст и издържливост, които бяха оценени от руското командване. В предния отряд на генерал Гурко бяха включени четири опълченски дружини, които участваха в кръвопролитните боеве за Стара Загора и Нова Загора, а две дружини заедно с бойци от корпуса на Радечки записаха в историята светлата страница на Шипченската епопея. По целия път през градове и села руските освободителни войски бяха посрещани от населението като скъпи родни братя. Български патриоти доставяха на руското командване сведения от разузнавателен характер. Български патриоти превеждаха руските войски по кози пътеки и проходи, които турците не знаеха или смятаха непреодолими. При най-кръвопролитните боеве на Шипка български патриоти се заеха с подвоза на храна и вода за бойците. Когато на руските войски се налагаше да отстъпят временно освободени области, цялото население търсеше спасение от турските зверства само при братята руси, искаше оръжие да се бие заедно с тях против поробителите. „Ние само с вас ще се върнем в нашите домове, не ни оставяйте, не си отивайте. Без вас ни очаква сигурна смърт“ — говореха българите на руските войници.

Руско-турската война от 1877—1878 г. нашият народ с право нарича Освободителна. Като освободителна война я приемаше и великият руски народ, който проля на наша земя кръвта на двеста хиляди свои синове. И не в дипломатическите канцеларии, а на победоносния щик на братската руска армия, от кръвта на тия двеста хиляди руски войни, както и от кръвта на хилядите борци от нашето национално-революционно движение се роди националното освобождение на българския народ.

Руско-турската война от 1877—1878 г. е освободителна не само с това, че донесе националното освобождение на

българския народ. Тая война е освободителна и от всемирно-историческо гледище. Независимо от целите, които преследваше царското правителство, тя изигра обективно прогресивна историческа роля. Ленин посочи, че Руско-турската война ускори края на турската феодална система и на най-варварския абсолютизъм в Европа, като откри пътя на буржоазно-капиталистическото развитие, пътя за раждането едновременно с това и на работническата класа, която укрепва като гробокопач на капитализма. Освободителната война доразви онова, което българската национална буржоазно-демократическа революция бе започнала и сама не можеше да довърши. Тя „не само освободи България от чуждо иго, но така също ускори и довърши аграрната революция, която се извършваше в нейните недра. Избягалите турски паши, бегове и чифликчи, побързаха да продадат чифлиците си на безценца на околните селяни или техните земи бяха чисто и просто разграбени и поделени между последните. Беше премахната ангарията и всяка лична зависимост на дребните стопани. . . . Така свободна България се създаде и оформи като дребнобуржоазна демократическа страна, страна на дребна поземлена собственост, освободена от всякакви феодални тежести. . . .“ (Васил Коларов).

Санстефанският мир създаде на Балканите една голяма българска държава. Но още в зората на своето освобождение българският народ изпита ударите на империалистическата агресия. Не беше в интересите и сметките на западните империалисти създаването на една голяма славянска държава на Балканите. Още по време на войната между Англия и Австро-Унгария се заведоха тайни преговори. Лондон предложи австро-унгарски войски да навлязат в Румъния и да ударят в тил руските освободителни войски. Английската флота стоеше пред Дарданелите. Германия на Бисмарк желаше войната между Русия и Турция да протече така, че Русия да бъде изтощена, обезсилена. И се получаваше това, че докато царска Русия обективно действуваше за очистването на Европа от непоносимия турски феодален гнет, „демократичните“ западни империи, на първо място английските империалисти, се стараеха всячески да спасят „болния човек“, както тогава наричаха султанска Турция. Това впрочем беше политиката на западните империалисти още отпреди войната. Когато поробеният български народ напругаше сили да отхвърли турския ярем, когато башибозуците и редовната турска войска подлагаха на огън и меч десетки български села и градове, управляващите среди в западните страни си затваряха

очите, юставаха глухи за воплите на жертвите, глухи за протестите на отделни хуманисти в собствените им страни. Английският посланик в Цариград, Хенри Елиот, насъскваше турското правителство за кървава разправа с българските революционери, препоръчваше да се потуши въстанието, „без да се подбират средствата“. Резултата на тия подстрекателства нашият народ знае, изпитал ги е на гърба си — само в Априлското въстание жертвите на българското население надминават повече от тридесет хиляди души мъже, жени и деца. И ако революционната борба на българските патриоти дълбаеше все по-голяма пропаст между българския народ и неговите поробители, тя естествено задълбочаваше и пропаста между българския народ и крепителите на неговите поробители. Единствено Русия неотменно е защитавала поробените славяни. И затова братските чувства към великия руски народ са така дълбоки, така искрени и неувяхващи.

Не искаха да се помират западните империалисти със създаването на Санстефанска България, която ще бъде признателен и верен съюзник на Русия на Балканите. И на Берлинския конгрес те се постараха да провалят колкото е възможно повече от онова, което победоносното руско оръжие и българското национално-революционно движение бе завоювало на освободения български народ. Атакуван от английските и австрийските империалисти, поддържани от Бисмаркова Германия. Санстефанският договор бе съборен. „Той биде заменен — казва другарят Васил Коларов — с фаталния Берлински договор — той източник на безкрайни злини, които оттогава насам се изсипаха върху главите на балканските народи.“ На Берлинския конгрес западните империалисти не държаха сметка за волята на народите. Берлинският договор другарят Васил Коларов нарече „едно от най-подлите и гнили творения на международния империализъм“, който само подготви многобройни поводи за конфликти и войни в бъдеще. Изтощена от войната, Русия бе изправена в Берлин срещу англо-австрийската коалиция, поддържана от Бисмаркова Германия. Тя не можеше да рискува война с такъв противник и трябваше да отстъпи. Берлинският конгрес отново даде възможност на българския народ да види своите врагове и приятели.

Но Освободителната руско-турска война от 1877-78 г. даде резултати, които никакви напъни на империалистите не можеха и не ще могат никога да заличат.

На първо място, както вече бе подчертано, Освободителната война изигра ролята на буржоазно-демократична рево-

люция в нашата страна. Тя даде национална свобода на българския народ и откри пътя за буржоазно-капиталистическо развитие на нашата страна.

Вторият незаличим резултат, който винаги е смущавал и продължава да смущава западните империалисти, това е, че в тая война се изгради бойното дружество между българския и руския народ върху такива основи, които останаха непоклатими при всички превратности в съдбата на двата братски народа. Дружбата с братския руски народ българите са носили в сърцето си дълго отпреди Освободителната война, но сега тая дружба стана плът от плътта и кръв от кръвта на целия български народ. Плевен, Шипка, Шейново, Хайнбоаз, Стара Загора, София, Пловдив — цялата страна е осеяна с паметници на героите, пожертвували живота си за нашето освобождение от петвековното турско робство, паметници на ненарушимото руско-българско братство. В сърцето на всеки честен българин гори жертвеникът на вечна признателност към нашите освободители. И тия паметници никой не можа и не ще може да разруши, тия жертвеници микой не можа и не ще може да угаси. В годините на най-черната фашистка реакция новите поробители — заместниците на някогашните турски сатрапи, не можеха да задущат любовта и признателността на българския народ към братския руски народ, не можеха да разрушат установената в Освободителната война бойна дружба. Колкото и да желаеха хитлеровските агенти в България — царборисовци и богданфиловци, не можеха да изпратят българци срещу Съветската армия.

Пред много изпитания е бил изправян българският народ в годините след освобождението си от турско робство. И всякога е отправял пълни с упование очи към старшия брат — към Русия. След Великата октомврийска социалистическа революция, когато в необятната братска страна пълнен господар стана народът, към вековната дружба между българи и руси се прибави и възхищението от успялата революция, надеждата, че пак оттам, пак от братска Русия, ще изгрее слънцето и на нашата свобода. Тая надежда гореше в сърцата на най-доблестните народни синове, които по примера на Ботев и Левски излизаха с оръжие в ръка срещу новите поробители.

И тая надежда се сбъдна.

Когато през септември 1944 г. Съветската армия, изпълнявайки великия Сталински план за разгромяването на хитлеристката военна машина, стъпи на българска земя, нашият трудов народ отново с неизразима радост посрещна своите освободители, посрещна внуците на ония,

които бяха проливали кръвта си при Плевен, Шипка и Стара Загора. Сега те, съветските войни, му носеха пълно освобождение — носеха му свободата, за която бяха мечтали Ботев и Левски. При тяхната неоценима помощ българският народ се вдигна на въоръжено въстание и строчи веригите на фашисткото робство и чуждестранната империалистическа робия. Когато орлите от армията на маршал Толбухин минаваха през българските градове и села, народът постилаше техния път с цветя, посрещаше ги като дългоочаквани родни братя — така както някога бяха посрещали техните деди. Сбъднаха се думите на прославения генерал Гурко, който в заповедта си до войниците по случай освобождението на София писа: „Завърши се преходът през Балкана . . . Ще минат години и нашите потомци, посещавайки тези диви планини, с гордост и тържество ще кажат: „Тук минаха руските войски и възкресиха славата на Суворовските и Румянцевските чудо-богатири.“

И отново както някога верните синове на нашия трудов народ се наредиха до своите братя-освободители в борбата срещу общия враг. Сто хиляди български бойци воюваха редом с орлите на маршал Толбухин и дадоха своя принос за доразгромяването на хитлеро-фашисткия звяр.

Братската помощ на Съветската армия-освободителка не само позволи на нашия народ да се отърси от гнета на домораслите и чуждите капиталисти — тя не позволи нашата страна да бъде окупирана от войските на английските или американските империалисти или от техните балкански оръдия — гръцките монархо-фашисти и турските реакционери. За втори път братският руски народ воюваше за нашата национална свобода и независимост, воюваше сега и за пълното освобождение на народите, потъпкани от ваялка на хитлеро-фашистката военна машина.

На Берлинския конгрес след Освободителната руско-турска война западните империалисти застанаха срещу царска Русия, принудиха я да подпише тежкия Берлински договор. След края на Втората световна война на мирната конференция в Париж империалистите се опитаха отново да се нахвърлят върху България. Под тяхна диктовка гръцките монархо-фашисти поискаха да стигнат до Пловдив, а потомците на някогашните паши и бейове заговориха, че България била турски вилает. Но в Париж сега заседаваше не пратеник на изтощена царска Русия, а представител на великия Съветски съюз. Думите на др. В. М. Мологов прозвучаха твърдо пред враговете на

българския народ, радостно за всяко българско сърце:

„Аз желая да уверя нашите български приятели и да им кажа: „Бъдете спокойни! Вашите граници ще останат непоколебими.“

Империалистите отстъпиха. Твърдата защита на Съветския съюз запази нашата териториална цялост и национална независимост. Това нашият народ няма никога да забрави. Завинаги ще помни той пророческите думи на своя безсмъртен син, на учителя и вождя Георги Димитров:

„Два пъти в историята на България великият руски народ ни е протягал своята благородна ръка за освобождението ни от чуждо иго. И сега Съветският съюз искрено и безкористно прави всичко възможно да ни помогне, за да защитим своето право на свободно национално съществуване, да запазим своята земя от чуждо посегателство и да отстоим своята справедлива национална кауза.“

Осем години от нашето второ освобождение изминаха. Години на творчески труд, на усилено изграждане основите на нашия нов живот — основите на социализма. И всеки ден, всеки час, всякъде и във всичко ние виждаме да се проявява тая искрена и безкористна помощ, която е основата на нашето настояще и на нашето все по-щастливо бъдеще. Опрян на тая помощ, нашият трудов народ гради успешно основите на социализма, без да се смущава от злобните ръмжения на непримиримите си врагове — американско-английските империалисти и техните балкански лакеи. Разцъфтява и крепне все по-ярко, по-здрава и нерушима тожбата на нашия народ с народите на великия Съветски съюз — два пъти наш освободител, гранитна опора на мира, гаранция за свободата и независимостта на нашата родина и на всички народнодемократични страни.

Славната 75-годишнина на освобождението си от турско робство българският народ посреща в условия на истинска свобода, сплотен под знамето на Отечествения фронт, ръководен от изпитаната и закалена в тежки борби Българска комунистическа партия. По примера и с помощта на своите съветски братя-освободители нашият народ ентузиастично изгражда онова общество, за което мечтаеха Ботев и Левски — общество без чорбаджии и изедници, без грабителите и тунеядци.

На дружбата с братска Русия и по-късно с великия Съветски съюз са посветени най-възбуждащите творби на българското национално изкуство. За тая друж-

ба народът песни пее, класиците и най-видните представители на нашата съвременна поезия и проза са посветили най-прекрасните си произведения. За укрепването на тая дружба, която безсмъртният Георги Димитров ни завеща да пазим като зеницата на око си, младото българско киноизкуство също дава своя принос. Идеята за българо-съветската дружба намира отражение както в цялата продукция на нашата хроникално-документална кинематография, така и в социалистическо-реалистичните творби на художествено-игралната ни кинематография. Трябва спредено да се каже обаче, че ние все още нямаме филми, съответстващи на дълбоките чувства, които нашият народ питае към народите на великия Съветски съюз, към своите освободители. Има всички основания да се очаква, че през настоящата година нашата кинематография ще успее значително да навакса изоставането си в тая област. Студиято за хроникални и документални филми работи усилено върху създаването на документален филм „По стъпките на освободителите“ по сценарий на Веселин Хаджиниколов и Румен Григоров. С радост българските киноработници и цялата наша общественост научиха вестта, че е подписан договор между Министерството на кинематографията на СССР и Комитета за кинематография за съвместно създаване на голям художествен игрален филм, посветен на Освободителната война и на дружбата между българския народ и народите на Съветския съюз. Филмът със заглавие „Герои Шипки“ ще се снима по сценарий на съветския писател Аркадий Первенцев. За режисьор-постановчик на филма е определен познатият и обичан от всички български кинодейатели виден съветски режисьор Сергей Василев, народен артист на СССР и два пъти лауреат на Сталинска награда.

За младото българско киноизкуство и за всички наши кинодейатели темата за нерушимата българо-съветска дружба ще бъде винаги неизчерпаем извор на вдъхновение и творчески импулси.

Чествувайки 75-годишнината от освобождението на България от турско робство, нашите кинодейатели заедно с целия български народ се прекланят пред паметта на падналите в борба срещу поробителите синове на братския руски народ и отправят своята гореща благодарност към великия Съветски съюз — два пъти наш освободител, към героичната Съветска армия-освободителка, към вождя и учителя на съветските народи и на нашия народ Йосиф Висарионович Сталин.

ВЪПРОСИ НА КИНОДРАМАТУРГИЯТА

ХРИСТО САНТОВ

ЗА ЕКРАНИЗАЦИЯТА ВЪВ ФИЛМА „ПОД ИГОТО“

Екранизацията на романа „Под игото“ поставя пред нас основните въпроси на екранизацията изобщо. И тук, както и при всяка сериозна филмова преработка на белетристично произведение изникват въпросите: Правилно ли авторите на сценария са подбрали и подредили онова малко, което може да се включи в едно филмово произведение от огромния материал, който предлага романът? Запазен ли е и трябва ли да бъде запазен стилът на автора-романист, трактовката на отделните образи, на отделните ситуации? Спазена ли е основната идейна концепция, легнала в произведението? Верни ли са доработките, направени от авторите на сценария, отговарят ли те на авторския текст? И още редица въпроси вълнуват зрителя, когато гледа филмовото произведение, създадено по литературната основа на най-забележителното произведение в българската класика.

Всички тези въпроси, дълбоко творчески по своята същност и характер, стоят преди всичко пред сценариста, преди да започне работа по екранизацията на белетристичното произведение. От тяхното правилно, творческо разрешение зависи и успехът на неговата работа, успехът на бъдещото филмово произведение.

Всичко това показва колко трудна и отговорна е била задачата на сценаристите Павел Спасов и Гео Крънзов при работата им над романа „Под игото“ по създаване на сценария.

Без съмнение няма такава повест, разказ или роман, който би могъл цялостно да влезе в рамките на една екранизация, на един написан за филмиране сценарий. Заснемането на какъвто и да било род литературно произведение винаги води след себе си редица коренни изменения както в композицията, така и в сюжета на това произведение, а често пъти и в развитието на отделните образи и основната идейна трактовка на заложения в него материал.

Определяш момент в тази преработ-

ка на предлагания материал имат не количеството на страниците в романа, поестта или разказа, не и филмовата специфика, от която така често се плашат авторите, въпреки че и с'едното, и с другото сценаристите трябва да се съобразяват, защото съвършено ясно е, че в 2700 метра, които има филмът, не може да се вмести един роман от 500 или 800 страници и че в никакъв случай, колкото и да се стараят авторите, не биха могли да бъдат предадени всякога литературските отстъпления, размишления и пр., ако на тях в сценария не им се даде една подobaваща за филмиране действена форма.

И въпреки всичко не това е определящо при сценарната разработка на белетристичното произведение. Трудното е там, че сценарият, както и всяко художествено произведение, има свой вътрешен живот, своя специфична композиция, свой ритъм, които взаимно се определят, взаимно се обуславят и му дават в крайната сметка цялостна, завършена форма. Екранизацията на белетристичното произведение е ново качество на материала, третиран в това произведение. И поради това на него трябва да се гледа не като на механично пренасяне, сглобяване и съкращаване на епизоди, а като на съвършено ново произведение, предназначено за екран, възникнало на базата на известния вече роман, повест и т. н.

Такова отношение към екранизацията определя успешната работа над нея.

*

„Из песни слова не выкинеш“ — казва една руска поговорка, т. е. из песента не можеш да изхвърлиш нито думица — толкова здраво е споено всичко в нея, така много отделните компоненти. Всяка дума и образ, които съставят песента, са нужни в общия строеж. Тази пословица е еднакво значима за всяко художествено произведение. Но работейки над екранизацията на белетристично произведение, авторът-сценарист неми-

нуемо трябва да съкращава и да дописва, да се прощава с много авторски страници. Невъзможно е такъв роман като „Под игото“ да се втикне в сценарий от 60 печатни страници. Ясно е, че подходът на автора на сценария към белевтристичното произведение трябва да бъде творчески, т. е. материалът, който му предлага романът, трябва да бъде преработен по такъв начин, че да се получи свършено ново произведение — по-кратко, по-стегнато, по-наситено драматургически. Ясно е още, че той трябва да подбере основната линия от многото, които му предлага романът, най-ярко изразяваща замисъла на автора, неговото съвременно звучане и на нея да подчини всичко останало. В резултат трябва да се получи ново произведение, от което също така „слово не выкинеш“, където отделните епизоди да са така здраво споени и взаимно обусловени в общия развой на действието, че да не мисне да има в него места, които по споразумение между сценариста и режисьора да се изгонят или съкращават произволно.

Така ли стои въпросът с екранизацията на „Под игото“?

Правилно оценявайки особеностите на сценария като драматургическо произведение, авторите при подбора на материала от романа „Под игото“ са се спрели на основното в него — подготовката и провеждането на Априлското въстание. Те са отхвърлили редица Вазови странични линии и са се постарали да изведат линията, която най-ярко изразява основната идея — бунта на един народ.

Този хубав замисъл и това правилно отношение на авторите-сценаристи към романа обаче не са намерили в сценария своето пълно решение. Стараяйки се да запазят онзв, което им предлага романът, боейки се да нахърнят художествената цялост на редица познати, станали вече исторически епизоди, като вечерята у бай Марковия дом и др., сценаристите са изпаднали в основна грешка. Те са прехвърлили тези епизоди в сценария механично, не са им създали нужната атмосфера, не са ги подчинили на общия ритъм, който движи сценария. По такъв начин тези сцени композиционно просто смислово отпадат, не се запомнят, не движат действието напред.

Това важи преди всичко за първата половина на сценария, където задачата, която е лежала пред сценаристите, не е достатъчно изяснена. Тук на дело се е получило механично съкращаване на романа, нарушаване на неговата художествена цялост, която не е заменена със съответното драматургическо решаване на материала. Това от своя страна е довело и до нахъсаност и епизодич-

ност в първата половина на филма. Отделните епизоди, подбрани от сценаристите, са до голяма степен илюстрация на романа, не са свързани здраво в обща сюжетна линия и спойно биха могли да бъдат размествани и заменени с други.

Не така стои въпросът с втората част на сценария, която е много по-действена, драматургически много по-силно разработена и където отделните епизоди носят определена драматургическа функция. Тук пред сценаристите задачата е била по-ясна, затова и нейното превъплътяване в сценария е по-силно.

Това явно разделяне на сценария на две половини, в различна степен успешно разработени драматургически от сценаристите, нагледно доказва колко сложна и творческа е работата на сценариста-екранизатор. От многото публични обсъждания на филма „Под игото“ стана ясно, че публикация не е доволна най-вече именно от тази първа половина на сценария. А тя, трябва да се отбележи, е най-близко до текста на романа. Отклоненията от този текст и не само от текста, но и от композицията и сюжета във втората половина (провеждането на въстанието) са много по-големи. На места сценаристите са вмъкнали дори неща, които отсъствуват във Вазовия роман (хвърковатата конница, ролята на д-р Соколов и др.), и въпреки всичко тези места не дразнят, не са спорни. Те са на мястото си, тъй като те произлизат непосредствено от общото действие и имат определена функция в него, тяхното съществуване в сценария е оправдано. Това значи, че там, където авторите са пренасяли механично, макар и чисто Вазови епизоди и с чисто Вазов текст в неговото произведение, каквото е сценарият, е пострадала художествената правда, а там, където те са потърсили дълбоко в основния замисъл на романа истинския материал, където са се отнесли авторски към него, правдата е налице.

Говори се често пъти, че е невъзможно да се направи едно голямо белевтристично произведение като „Под игото“ в едносерийен филм, че за него са нужни две серии. С тази липса на място се оправдават често пъти и повечето слабости на сценария и филма. Внимателното разглеждане на сценария обаче показва, че това твърдение до голяма степен е лишено от основание. Като се има предвид, че основната задача на сценаристите е била да покажат подготовката и провеждането на въстанието, редица епизоди от сценария в този му вид биха могли да отпадат, без от това да пострада основната линия. И това са епи-



Кадър из филма „Под игото“

зоди предимно от първата половина на сценария. Така например не носят почти никаква драматургическа задача епизодите: вечерята в бай Марковия дом, тлъката в Алтъново, годяването на Боримечката, епизодът в гостната на чорбаджи Юрдан. Епизоди, като воденицата, училището, срещата на Марин въглищаря с турския селянин и др., имат до голяма степен чисто илюстративен характер. В тях няма драматургическа наситеност. Те не допринасят за общото развитие на сюжета и не характеризират основната идея. Прекалената претрупаност на сценария откъм епизоди се оказва до голяма степен лъжлива. Става ясно, че на мястото на илюстративните картини можеха да бъдат внесени в сценария нови сцени, нови епизоди, нови образи. Оказва се, че на дело площта, която предоставя на сценариста филмът, не е достатъчно използвана, не е достатъчно населена.

Тук трябва да се кажат няколко думи и за редицата на отделния епизод в сценария, за репликата на сценарния епизод от епизода в романа.

Известно е, че сценарият е драматургическо произведение. Поради това той се отличава в редица моменти от белетристичното произведение не само по изразните средства на киното, с които се съобразява авторът, но и по своя строеж. Ако отделният епизод в романа понякога може да носи определена задача,

която е оправдана в общия плавен развой на действието, то в сценария същият епизод, със същите драматургически задачи е недостатъчен. Оказва се, че това което е хубаво за романа, не всякога е подходящо за сценария. Сценарият изисква съгъстено действие, ярък конфликт, изключително голяма ясност на боите. Епизодът тук трябва да бъде динамичен и да има точно определено отношение към общия развой на сюжета. Ясно е, че ако излезем с такова разбиране за ролята на отделния епизод, не може и дума да става за механично пренасяне на епизоди от романа в сценария при екранизиране. Такива механично пренесени епизоди в „Под игото“ са вечерята у бай Марко, тлъката в Алтъново и др. Те показват как прекрасни моменти от романа могат да бъдат обеднени в сценария, да не са на мястото си, да са чужди в развитието на действието.

*

Особена трудност за сценариста при екранизацията на белетристично произведение представлява подборът на героите. В романа благодарение на обема и на начина, по който се повествува, авторът може да води няколко странични сюжетни линии, да внася десетки епизодични герои, без от това да страда художествената цялост на произведението му. Сценаристът в това отношение е по-ограничен. От друга страна всеки герой, на

ного то дава живот в сценария, трябва здраво да бъде свързан с общото развитие на действието, всеки епизод трябва ясно да се асоциира. От друга страна обаче, пишейки за киното, където на авторовото слово помагат актьор, режисьор, композитор и художник, сценаристът с много по-малко средства може да създаде много по-ярки характери. Това преимущество на сценариста му дава възможност да концентрира функциите на няколко герои в един. Именно така са постъпили в своята работа и сценаристите на „Под игото“. От близо сто и осемдесетте герои на романа те са избрали само няколко, и то такива, които най-ярко възплъщават в себе си основната идея на романа. Несъмнен успех в това отношение е образът на Боримечката, който значително се различава от този в романа. В сценария Боримечката израства до типичен представител на българското революционно селячество — главната движеща сила на въстанието. По същия път на историческо обобщение са тръгнали авторите на сценария при създаване образа на Огнянов. За разлика от романа Огнянов в сценария трябва да възплъщава в себе си чертите на революционера от национален мащаб, представител на Централния революционен комитет. Това без съмнение е правилно като замисъл и е напълно в духа на Вазовото произведение. Друг е въпросът, че сценаристите недостатъчно пълно са го обрисували, че не са му дали достатъчно действено място, където той би могъл да се изяви като герой.

Сполучливо са обобщени и образите на Тосун бей и представителя на английската мисия в България. Но с тези няколко образа почти напълно се изчерпват онези герои, които предварително са били замислени като обобщени, които играят непосредствена роля в общото развитие на действието. При подбора на останалите герои и по участието им в развоя на действието сценаристите пак са тръгнали по пътя на механичното пренасяне от романа в сценария. Чехов казваше, че „ако има една пушка, окачена на стената в първо действие, в трето — тя трябва да стреля“. В сценария „Под игото“ авторите не само, че не са помислили за пушката, но са изпуснали от действието редица герои. Много от тях влизат и излизат от сценария, без това да е обосновано предварително. И тук се създава лъжливо впечатление, че сценарият е пренаселен с герои, докато в действителност не е така. Простото авторите не са помислили достатъчно за това, каква непосредствена функция ще изпълнява всеки отделен герой, на който те са дали живот в сценария. По такъв начин

редица герои заемат само геометрическо място във филма.

Да вземем за пример образа на бай Марко. В сценария бай Марко се явява в началото, за да помогне на Огнянов да избяга. По-нататък той изчезва от поледата на зрителите, за да се яви отново с хляб и сол при посрещането на руските войски. А знаем, че в романа този образ има конкретна функция. Той характеризира колебаещия се градски елемент в навечерието на Априлското въстание. Да речем, че това сценаристите не са искали да покажат в сценария. Но тогава и присъствието му в него е излишно.

Не по-добре е положението на Рада в сценария. Нейната роля е бледа, не е свързана в общия драматургически строеж на сценария и се губи. Почти в същото положение са поставени и Кандов, дякон Викенти, Соколов, Мичо Бейзедето, Стефчов и др. Правилно съкращавайки излишните за сценария герои, сценаристите не са се постарали достатъчно да дадат действие, в което да изразят характера на останалите герои. В това отношение могат да се предявят претенции даже към такъв персонаж като Боримечката, който е сравнително напълно обрисован по сценарий. За най-важния епизод от живота му в сценария — момента, в който той разбира, че „не така“ трябва да се бори — ние научаваме само от една реплика: „Много научих аз от твоето престояване тук, даскале“ (тлъката в Алтъново). Общото впечатление от сценария, когато се проследява развоят на отделните герои, е, че те минават бледо. Особено в първата половина на сценария няма жизнени конфликти, няма такива ситуации, в които биха могли да се изявят характери, да се изградят герои. Това е един от най-големите недостатъци на сценария. Той убедително показва колко голямо значение има предварителното обмисляне на действителните функции на онези малко герои, които включва сценаристът, които му предлага обемистото белетристично произведение.

При екранизацията на такова произведение, каквото е „Под игото“, особено важна е внимателната преоценка на историческата трактовка, която авторът е дал на описаните в произведението събития. В това отношение сценарият значително се различава от романа.

Правилно са се насочили сценаристите на „Под игото“ към това да ни покажат историческите събития по-широко, да разкрият движещите сили на събитията, значението на Априлското въстание, да покажат лицето на английската империалистическа политика на Балка-



Кадр из филма „Под игото“

ните и ибрикчийската роля на турците. И въпреки че това в романа го няма, зрителите му вярват: така беше, така е. Ние, хората, които живеем почти век след Вазов, знаем, че това беше истината по тези събития. И ако в своето време Вазов е бил исторически ограничен и не е могъл да види толкова, колкото виждаме ние, неговите потомци, които виждаме от точни идейни позиции как са се развили политическите събития, длъжни сме да внесем онова, което той не е имал възможност да внесе дотам. В това отношение сценаристите са допринесли за задълбочаването на филма, за неговото съвременно въздействие.

Но и тук авторите не са отишли докрай. За сметка на хубавия замисъл те са лишили до голяма степен от художествено богатство образите и сюжета. Правилният исторически тезис не е получил своето най-ярко художествено разрешение. Остъществяването на правдивия исторически сблъсък в сценария е само половината от историческата обстановка. Другата част се корени дълбоко във вътрешната логика на героите. Правилно подбрали основната идея на Вазов, тръгнали по пътя на реализма, отхвърляйки настрана сантименталните места от романа, сценаристите не са

потърсили реализма и във вътрешната логика на героите и не са задълбочили автора в това отношение. Напротив, те до голяма степен са лишили персонажите на своя сценарий от вътрешна противоречивост, характерна за дадената епоха. Има историзъм външен, тезисен — това са постигнали сценаристите в своята работа, — и историзъм на художественото произведение, показване на епохата чрез живия човек. Това липсва в достатъчна степен в сценария. Екранизирайки художественото произведение, което отразява определена историческа епоха, авторите, внасяйки някои корекции във Вазовата историческа трактовка, е трябвало да вървят именно по този път — пътя на художественото превъплъщаване на епохата.

Нашето киноизкуство едва сега се утвърждава. Няколко негови филма поставят въпроси, които чакат своето разрешение. Особено място сред тях заемат онези, които повдига екранизацията на „Под игото“, тъй като това е първата среща на литературата с киното у нас. Редно е те да бъдат поставени на по-широко обсъждане и да бъдат направени нужните практически изводи.

ФИЛМ ЗА БЕЗЗАВЕТНАТА ЛЮБОВ КЪМ РОДИНАТА

Снародната победа на 9 септември 1944 г. настъпиха светли дни и за жителите на граничните области на нашата свободна и устремена към щастлив живот родина. Всестранните грижи на народната власт се простряха над всички кътове на страната, обхващаха и най-отдалечените гранични села.

Волен и радостен, пълен със светли перспективи, новият живот промени не само бита, външния облик на селищата от граничните райони. Извършена е дълбока промяна и в душата на техните обитатели. Порасна патриотичният дух на пограничните населениия, угълби се неговата любов към родината и готовността му да брани самоотвержено свободата и независимостта и срещу всякакви вражески домогвания. Отдадено на градивен труд, това население непосредствено чувства каква опасност за мирния възход на нашия народ представляват империалистическите агресори и техните балкански агенти. То е свидетел на честите провокации на бандата на Тито—Ранкович, гръцките монархо-фашисти и турските реакционери, продали съвестта си на американо-английските подпалвачи на война и предприемащи по заповед на уолстрийските си господари дръзки опити да смутят мирното развитие на нашия трудов народ, да разпалят нов пожар. И затова в гърдите му бушува гнев срещу враговете на родината, които горят от желание да я заличат от картата на Европа, да снемат големите завоевания на народа ни и му натрапят терора, безправиято и нищетата, които царят в западната и южната ни съседки.

Пропито с високо патриотично съзнание, пограничното население е готово да отстоява с цената на най-скъпи жертви независимостта и свободата на отечеството. Тази готовност и твърда решимост извира от увереността, че защитата на нашите граници е в здрави ръце, че като часови на нашите свободи и мирни развятия денонощно бдят храбри граничари, които изпълняват доблестно своя благороден дълг.

Кристалното родолюбие на пограничното население и самоотвержената готовност на граничарите за отбиване на всеки вражески пристъп срещу родината ни са намерили ярък израз в иг-

ралния филм „Наша земя“. Авторите на сценария на филма А. Вагъшайн и Х. Оливер са взели за сюжетна основа истинско събитие: осуетяването от страна на нашите граничари, подпомогнати от пограничното население, опитите на врага да стъпи на един български остров на р. Марица при пункта, дето се съединяват нашата, турската и гръцката граници. В канавата на своя сюжет те са вплели няколко теми, образувачи стройно органическо и логическо еднaство.

Филмът разказва живо и увлекателно за смелостта и самоотвержеността на граничарите, за сърдечните отношения помежду им и с населението, за готовността на жителите край границата на родината да дадат единствения заслужен отговор на смутителите на нашия свободен живот: „Прескочи ли враг насам, няма да се върне вече, отдето е дошъл.“ Граничари и селяни рамо до рамо се сражават срещу нашествениците в светата наша земя. Разбойниците от монархофашистката гръцка армия, предприели своя гнусен поход, получават заслужен урок.

Изворът на това патриотично единство, на готовността за самопожертвуване в името на родината, на непоколебимата решимост за бране на всяка педя българска земя от хищниците, които под камшика на уолстрийските дресьори прескачат границата ни и налитат за плячка, се крие в беззаветната любов към социалистическото отечество. Тази любов пламти в сърцата на всички положителни герои на филма. За всеки от тях социалистическата родина стои над всичко. Всеки е готов да даде кръвта и живота си за нея. Тя е възпитала във всеки от тях неустрашим борец за свободата и независимостта на народа и държавата ни. Социалистическият патриотизъм ги обединява в бойна солидарност в защита на нашите свободи, извоювани в епична борба срещу капиталистическата експлоатация и фашисткия гнет.

Главният герой капитан Стефан Велков, командир на граничното поделение, е минал суровата школа на партизанската борба срещу хитлеристките окупатори и тяхната българска агентура. Ранен, той попада в турска територия, дето намира подслон в дома на бедния турчин Дже-лал. Сега той е пак в тоя край като погра-



Кадр из филма „Наша земя“

ничен офицер, нежен и внимателен към населението, отзивчив към нуждите му, сърдечен към войниците, обичан от старо и младо. В нощното сражение за отблъскване на вражеското нашествие той е неразлъчно до граничарите ют поделението му, на огнената линия. Редом с бойците е залегнал с пушка в ръце председателят на кооперативното земеделско стопанство в селото бай Колю, стар ятак, чийто син е загинал като партизанин. Тук са всички мъже от кооперативното стопанство. Тук е и среднякът бай Пелин, който не влиза в стопанството, враждува с него, понеже заменило нивите му с други, макар не по-лоши, но „не негови“.

В силно действената картина на нощното сражение, увенчано с победа над врага, е намерила много сполучливо разрешение темата за патриотичното единство на народа ни. Свободата на родината извика на подвиг както бранителите на нашите граници, така и трудовите хора, които се вдигат като един човек, за да защитават своя имот, живота на близките си, плодовете на своя мирен труд, щастливото бъдеще на страната. В тая свещена борба съзнателно и с целия пламък на душата си се включват и всички честни хора като бай Пелин, които пред върховните интереси на отечеството потупшават себичните си сметки и лични огорчения и се сражават мъжествено за свободата на народа, за неприкосновено-

ста на нашата територия, за независимостта на родината, за осуетяването на пъклените планове на империалистите и техните агенти.

Социалистическият патриотизъм е чужд на буржоазния национализъм, на шовинизма. Той е пропит с дух на пролетарски интернационализъм, с уважение на правата и независимостта на другите народи. Тази тема също е получила пътен израз във филма „Наша земя“. Заедно със заслужена гордост от подвига на нашите доблестни граничари и на крайграничното население зрителят изпитва съчувствие към турските и гръцките селяни.

Филмът убедително сочи кои са врагове на нашия народ. Не изпоксаните измъчени селски труженици отвъд турската и гръцката граници, не турският и гръцкият народи, които пъшкат под желязната пета на американския империализъм и на своите реакционни правителства, са врагове на нашия свободолюбив и демократичен народ, не. Жестоко експлоатирани, прегъвани се под чудовищния политически и икономически гнет, широките народни маси в Турция и Гърция стоят на един фронт с нас в борбата за човешки права, мир и демокрация. Пред анкетната комисия честният бедняк Джелал намира в себе си мъжество да каже истината в очите на „анкетаторите“: „Аз видях — българите не на-

паднаха, гърците нападнаха . . . Българите не искат война, те имат земя, електрика, машини за жътва! Танкове и топове има тука!“ Искрените думи на Джелал отекват в сърцата на гръцките селяни, свикани на разпит от анкетната комисия, които въпреки полицейските палки надават одобрителни възгласи и издигат решителен глас: „Долу войната! Вън американците от Гърция!“

Врагове на нашия народ, на мирното ни развитие, на грандиозното ни социалистическо строителство са фнези, които се въбесяват от успехите ни; онези, които не могат да се поберат в кожата си, че имаме „земя, електрика, машини за жътва“, че не желаем да поднесем на тепсия на империалистите отгъд и отсам океана нашата земя, свободата си, правото да редим сами живота и изграждаме бъдещето си. Те шетат по Западна Европа, в Изтока, в страните на балканските си сателити, кроят агресивни планове, трескаво се въоръжават, размахват главията на нов световен пожар, на война против Съветския съюз и миролюбивите народи. Зад невзрачните планове на анкетната комисия, зад техните слуги, като Фетхи бей, капитан Максимос, Паризис и други, които отвратителни ликове вижда на екрана, зрителят прозира вдъхновителите им от империалистически канцеларии и военни щабове, алчните за световно господство американски монополисти. Омраза и презрение изпълват сърцата на зрителите към тези врагове на човечеството, съзълкляници срещу мира, демокрацията и прогреса.

Социалистическият патриотизъм на трудещите се в нашата страна, това силно и дълбоко чувство на любов към родината, е яко споен с любовта към великата страна на Съветите. Всички успехи на нашето социалистическо строителство, всички победи на стопанския и културния фронт ние дължим на безкористната братска помощ на СССР. Залог за запазването на нашата национална и държавна независимост е нерушимата ни дружба със съветския народ. „В наше време и при сегашната конкретна историческа обстановка — ни учи другарят Вълко Червенков — патриот е само оня, който не на думи, а на дело се бори против агресивните планове и намерения на англо-американския империализъм, против неговите явни и прикрити агенти и шпиони, против буржоазния национализъм. Патриот е само оня, който с всички сили отстоява социалистическото развитие на родината. Патриот истински е само оня, който е за българо-съветската дружба и с всички сили работи за нейното укрепване и разширяване.“

Тази велика животворна дружба с на-

шия освободител и закрилник звучи във филма с особено действена сила в сцената с анкетната комисия.

Този момент, един от най-възнуващите, дълбоко се запечатва в паметта на зрителя. Капитан Велков става изразител на копнежа на всички трудещи се в нашата народна република за мир, на непоколебимата им воля да бранят с всички сили делото на мира. Неговите думи са ехо на твърдата увереност в победата на световния лагер на мира, под знамето на който е сплотена необозрима 800-милионна армия от всички континенти и страни, увереност, която произтича от факта, че начело на борбата за мир и демокрация стои великият Съветски съюз и гениалният вожд на цялото прогресивно човечество — Сталин.

Темата на борбата за защита на мира звучи с особено възнуваща сила в сцената с погребението на редника от пограничното поделение Петко Шило. Преминал през редовете на Димитровския съюз на народната младеж, с чиста душа и красиви мечти, жизнерадостен и безстрашен Петко Шило загива от куршума на подлите нападатели. На раздяла с този пламенен патриот, отдал младия си живот в защита на границите на нашата народна република, капитан Велков произнася пред ковчегата му дълбоко прочувствено думите: „Да бъде мир! Да бъде мир между народите!“ И всички другари на безвреме загиналия войн, цялото погранично население слагат подписа си под възванието на Световния съвет на мир като света клетва, която ще изпълнят с чест.

В задачата ми не влиза ценка на художествената и техническата страна на филма „Наша земя“. Трябва обаче да се подчертае, че целият творчески колектив е успял да създаде един възнуващ филм, който кара зрителя да вярва на всичко, което вижда на екрана и при някои епизоди — едва да сдържа съзлите си. А това е вече голям творчески успех.

Със своята издънена правда, с емоционалното си въздействие и политическа целенасоченост филмът „Наша земя“ ще изиграе голяма роля за патриотичното възпитание на трудещите се у нас и преди всичко на младежта. Той е значителен принос в борбата за мир и социализъм, която нашият народ води под знамето на славната Българска комунистическа партия. Той ще укрепи у зрителите съзнанието за беззаветна преданост и любов към родината, ще допринесе за изострянето на революционната бдителност на трудещите се към тъмните помисли и деяния на враговете на нашата независимост и свобода, на мирното ни развитие и всестранния ни подем.

ЗА РЕЖИСУРАТА И АКТЬОРСКАТА ИГРА ВЪВ ФИЛМА „НАША ЗЕМЯ“

След „Тревога“, „Утро над родината“, „Данка“ и „Под игото“ ново постижение на българското национално кино-изкуство е художественият филм „Наша земя“. Създателите на този филм са работили не само със съзнанието, че изпълняват сериозна творческа задача, но и със съзнанието, че са борци на фронта на мира, демокрацията и социализма. Вникнали дълбоко в своите задачи, те съумяват да създадат с остро политическо разбиране един откъс от живота и борбите на нашия народ срещу подпалвачите на нова война, срещу гръцките монархо-фашисти и турските реакционери, командувани от доларовите магнати на Уолстрийт.

Създателите на филма, познавайки основно борбите на нашето време, живеейки дълбоко свързани с устремите на нашия народ и неговата борба за построяване на социализма, успяват да начертаят със своя филм пътя за следване от нашия народ. Със своята остра съвременна тематика, филмът дава възможност на всеки да почувствува и разбере, че животът на нашия народ му поставя основна повеля: където и да се намира, не само да се бори за построяване на социализма в страната, но същевременно да се научи да бъде бдителен и с дълбока любов да обгражда и пазитова, което строи, да умее да съхрани светлия и хубав живот, който се разгъва в нашата земя.

Основна положителна черта в работата на режисьорите А. Маринович и Ст. Сърчаджиев е, че те умело и майсторски подчертават острите политически проблеми, свързани с бдителността и самоотвержеността на пограничните войски и пограничното население. При това те постигат забележително единство между своята работа и творческото изпълнение на актьорите, силно вътрешно напрежение на действието. Да вземем, например картините при прощаването пред ковчега на Петко Шилото: всяка

сцена тук е наситена с дълбоко вътрешно съдържание и речта на капитан Велков израства в бойна клетва на целия народ за защита на родината и строящия се социализъм — подвигът на Петко Шилото става апотеоз на социалистическия патриотизъм. Всички картини, свързани с живота на Петко Шилото в пограничния сектор, са постигнати с такива детайли, които говорят за богатото творческо въображение на режисьорите, съумяващи да обединят тези сцени в една завършена вътрешна драма, която придава жизнено правдива и поетична, действена линия на целеустремения живот на Петко Шилото! Тук всяко действащо лице е проникнато от сериозността на задачата. Получава се силно въздействаща и емоционална картина, която довежда зрителя до истинско вътрешно напрежение и му внушава императивно да следва пътя на този смел и героичен момък. Режисьорите са постигнали най-важното — възпитателното въздействие.

Друга положителна черта в творческата работа на режисьорите е ярката реалистична линия, под която е подведена и разгъната актьорската игра. Намерена е простота и естественост в актьорското превъплъщение на капитан Велков, Петко Шилото, Димо, Янка, бай Кюлю, Джелал и др.пейзажите във филма също са доведени до техния реалистичен рисунок. Но, струва ми се, че тук режисьорите биха могли да дадат по-пълно красотата на нашата природа и много по-богато, отколкото е сега във филма.

Разбира се, в режисьорската работа има и известни недостатъци, и то немалки, които се коренят, от една страна, в недостатъчното преборване с недостатъците в сценария, а от друга — в самата режисура. Така например общо явление във филма е неумението масовите сцени да се доведат до техния завършен край. В тях съпътствуват еле-

менти на любителщина, а в някои дори се чувства още присъствието на оператора (например картините при тържеството по случай електрифицирането на селото; кадрите, изобразяващи турското селско население, което наблюдава радостта на българските селяни на отвъдния бряг). Има редица картини недообработени, неизяснени, недогледани. Така например сцените, в които се рисуват отношенията между капитан Велков и учителката, не са свързани нито по време, нито по място с психологическото състояние на героите и затова зрителят ги възприема снизходително и иронично, понеже възнага се натрапва задачата на режисьорите (напомнят за любовен мотив), а след това става скучно, еднообразно, недомислено. В картините на сражението, в които е кулминационната точка на целия филм, би се постигнало още по-високо напрежение и патриотичен възторг, ако същите бяха доработени по-пълно, по-цялостно и по-правдиво. Режисурата наистина изтъква патриотически възторг, борбата между двете борецки се страни се следи с високо напрежение, патриотичната гордост от самоотвержената, героична битка на пограничните войски и населението срещу враговете на народа са дадени внушително и те упражняват въздействие върху всеки патриот — българин. И той наистина дава в този момент дума храбро да пази своята родина, както извършват това героите във филма. Но тук има редица моменти и подробности, които режисьорите, пък и сценаристите биха могли да догледат, за да не се приемат редица постъпки на героите само повади общото им патриотично звучание. Така например бай Пелин действа с картечницата, проявява се като добър българин, но интересно е да се запита приемливо ли е той така сърчно да борава, с картечницата. Макар и стар фронтовак, той трудно може да си служи тъй ловко с новите оръжия. Освен това сражението достига своя огнен разгар само от едната — от нашата страна, — а от другата — действията на противника са показани неравносложно, без оня размах, който е логичен при провеждане на таквава сериозна гранична провокация. Тук положително филмът щеше да спечели, ако враговете бяха показани като опасни авантюристи, които провеждат дълбоко обмислена военна операция, но биват сразени от правата кауза на един народ, който зорко бди и пази границите, мира и независимостта си.

Във филма „Наша земя“ работата на актьорите е особено показателна. Показателна в смисъл, че нашите актьори имат вече ясно и определено отношение

към творческите си задачи като филмови артисти и най-важното, че повечето от тях са освободени от съзнанието, че се намират пред обектива на кинооператора. Те творят естествено и просто. Няма съмнение, че при такъв актьорски колектив, който разбира и не отделя от своето творчество политическата заостреност на задачите, „Наша земя“ изглежда в един високохудожествен и политически действителен филм, чийто огромно възпитателно значение е неоспоримо. Филм, който възпитава в социалистически дух в борба за мир, демокрация, срещу подпалвачите на нова война, за нашето мирно интензивно социалистическо строителство.

Като напълно завършен художествен образ във филма се налага образът на капитан Велков, изпълняван от артиста Апостол Карамитев. Постигнението му в този образ е не само забележително, но то показва големите качества, които актьорът притежава, сериозното му и задълбочено отношение към голямата актьорска задача. У него всичко е разчетено, отмерено и точно предадено. Той е актьор, който умее да насити всеки момент с дълбоко психологическо съдържание, който успява неуловимо и майсторски да преминава от едно състояние в друго. Това особено ясно се чувства в първите картини на филма, които и по сценарий, и режисьорски не са изяснени и зрителят трябва да ги тълкува. Но тези картини са особено силни за бъдещия капитан Велков и той намира пестеливи и искрени средства, чрез които да предаде бореца-комунист, който се свързва с простия, но сърдечен турски селянин. През цялото действие на филма капитан Велков е навсякъде, той зорко бди за изпълнението на сериозната задача, която му е възложена от Партията и Правителството в този невралгичен пункт на нашата граница. Карамитев се справя лесно с всички задачи, защото разбира какво върши и защо го върши. С образа на капитан Велков Карамитев се утвърждава като филмов артист, който напред ще разгърне още по-широко своите способности във филма. Грешка е обаче, че той не е показан разгърнато, активно в картините на сражението. Неговото място в сражението като командир, който отговаря за резултатите от голямата акция, не се чувства. Правилно е камерата на оператора да обхваща преди всичко действията на пограничните войски и пограничното население, които самоотвержено и храбро се сражават, но също така беше необходимо да се предаде наистина голямото напрежение, което изживява капитан Велков, неговото чувство за отговорност, смело-



Кадр из филма „Наша земя“

стта на действията, които предприема, за да осъществи и осигури правилно ръководство и успешен завършек на предприетата военна операция.

Особено се налагат със своята игра изпълнителите на ролите на младите войници — Петко Шилото и Димо.

Георги Калоянчев в ролята на Петко Шилото съумява да се превъплъти така, че създава наистина крайно жив, интересен образ. Той успява да насити образа с емоционално съдържание, да предаде преходите от едно състояние в друго, непосредствено, просто. Така той лесно спечелва сърцето на зрителя. Откъснението му към любимата е естествено, правдиво — тези кадри между двамата са наситени с дълбоко съдържание, както и другите картини, в които Петко Шилото мечтае за своето бъдеще с Янка, за бъдещето на своя син, за радостта от хубавия живот, който иска да изгради с любимата си. В неговия другар Димо, който се изпълнява от студента при ДВТУ Георги Георгиев, се разкриват с прости средства душата, стремите на нашия войник, неговото високо патриотично съзнание, готовността му за жертвена борба в името на Родината. В изпълнението на двамата млади актьори се чувства и тънка линия на хумор, която те така умело вплитат в актьорската задача там, където е необходимо, че тя оцветява жизнено правдиво, като

допълва съдържанието на образите. Важно е да се забележи още, че те съумяват с фини психологически нюанси да обогатят тези интересни и живи образи.

В ролята на председателя на ТКЗС се явява наркдният артист Петър Димитров, който с прости и искрени средства създава интересен образ на ръководител на новия живот на село.

Стефан Великов в ролята на бай Пелин върно и правдиво предава сложния образ на средния селянин, който бавно възприема новия живот на строящия се социализъм в село. Бай Пелин се дърпа от общата работа и от радостта на своите съселяни в преодоляване трудностите при изграждане на социализма, но той в решителния момент, когато родната земя е в опасност, незабавно се притичва на помощ на народа си и в огъня на сражението успява да изгори дребнособственческата си психика и напълно да се приобщи към своята среда. Стефан Великов възсъздава всички тези моменти на колебание и съмнение с малко средства, но затова пък с умението да ги поднесе по такъв начин, че те да достигнат убедително до зрителната зала.

Особено значително постижение за филма е образът на добродушния и честен турски селянин Джелал в изпълнението на артиста Иван Тонев. С много правда и психологически задълбочено той рисува различните състояния, в които е

поставен. Особено силно Джелал на Иван Тонев преживява с проста наивност и вяра отношението към светлините, идващи от българското село, които му говорят за истинския живот на новите хора в тази близка и мечтана, но далечна за него страна. С дълбока искреност и честност на народен човек, на човек, който не може да лъже, той отхвърля обвиненията, които се приписват на българите от анкетната комисия на ООН. Тук трябва да отбележим, че групата на гръцките селяни предава добре протеста срещу скроената политическа комедия, която се разиграва срещу страните с народна демокрация от англо-американските подпалвачи и от послушното мнозинство на американските империалисти в ООН. За съжаление трябва да отбележим още, че правилно реагират селяните от първия план, а тези, които са на втори и трети план, бездействуват и развалят силата и въздействието на този протест. Режисьорите трябваше особено сериозно да обърнат внимание на тази картина.

В ролята на партийния секретар се явява заслужилният артист Борис Ганчев, който не задоволява, не по вина на актьора, а преди всичко на сценария, понеже не са дадени достатъчно ясно и точно необходимите задачи. По съдържанието на сценария партийният секретар е отместен настрани и неговата роля не се чувства. Трудно може да се изиска в такъв случай от актьора особено постижение. Образът на народната учителка се изпълнява от Милка Туйкова — младата и талантлива наша актриса от филма „Данка“. По сценарий и режисьорска трактовка този образ е предаден схематично и епизодично, макар че задачите, които са поставени, биха могли да бъдат по-значителни, ако режисурата би се намесила по-активно. Актрисата прави всички усилия и тя може с до-

стойнство да завърши образа, обаче като че ли режисьорите са погледнали мимоходом на вакантна роля, която играе народната учителка във филма. Тук трябва да отбележим, че грешката на режисьорите и сценария се състои в това, че изобщо илюстративно се представя не само животът в училището и детската градина, но изобщо животът и строителството в нашето село.

Образите на враговете във филма са постигнати правдиво и вярно. Те са предадени в лек сатиричен рисунк, който заостря задачите на тези образи. Актьорите, които изпълняват тези роли, се справят сериозно и задълбочено със задачите си. Така например образът на турския офицер, изпълняван от Иван Стефанов, образът на гръцкия офицер, превъзгласен от заслужилния артист Л. Бобчевски, както и диверсантът (Йордан Спасов), са хубави актьорски постижения. Виктор Георгиев в ролята на американския офицер не предава достатъчно ярко и с необходимите средства този образ. Някакви нехайство и небрежност съществуват в неговото изпълнение. Интересен и жив образ създава артистът Н. Узунов като председател на анкетната комисия на ООН. Също така жив и верен образ на подъл предавател на своя народ създава артистът Найчо Петров, когато идва в полупияно състояние да свидетелствува пред анкетната комисия срещу своя народ.

Филмът „Наша земя“ е значителен успех за нашето национално киноизкуство и бележи нови творчески завоевания на режисьорите и артистичния колектив. Това е филм, който изпълнява важни политически задачи и вярно стразява в истинска реалистична картина живота и борбите на народа срещу неговите врагове.

„КОМПОЗИТОРЪТ ГЛИНКА“

Класическото музикално наследство на великия руски композитор Михаил Иванович Глинка — основоположник на руската класическа музика, неизменно привлича вниманието на съветските кинодейци. След първия интересен филм за Глинка на режисьора Л. Армщам, съветското киноизкуство създаде нов забележителен филм за гениялния творец на „Иван Сусанин“. Кое в живота и творчеството на Глинка привлича така настоячиво съветските кинодейци и какво се стараят да разкрият те в неизчерпаемата тема за Глинка?

Основната идея, която авторите на филма са се старали да разкрият колкото се може по-пълно, е как великият композитор е служил на своя народ със своето творчество, как той е прославил безсмъртните подвизи на своя народ, как той е въплътил за първи път в музикалното изкуство най-добрите качества на обикновените руски хора. „Славяся народ“ — това са последните думи, които зрителят вижда на последния кадър от филма, и в тия две думи е съдържанието на целия живот на Глинка, на всички негови творчески търсения, на най-въдъхновените страници от неговата музика, на безсмъртните образи от двете гениялни опери „Иван Сусанин“ и „Руслан и Людмила“.

Правилно поставените идейни задачи са позволили на сценаристите П. Павленко и Н. Тренъова, на постановчика Г. Александров, на оператора Е. Тисе и на целия колектив да разкрият не само сложния индивидуален образ на композитора, но и да покажат условията, в които се ражда класическата руска национална музикална школа, как нейният пръв и най-изтъкнат представител води упорита борба срещу ограничеността, тъпотата и низкопоклонството на приворната аристократическа върхушка срещу зараждащата се руска музика.

Голяма заслуга на авторите на филма е, че те ни разкриват творческата биография на композитора не изолирано от ония подем на демократичната прогресивна литература и изкуство, а в тясна

връзка с идейно-художествените търсения на такива великани на руската поезия и литература, като Пушкин, Гогол, Грибоедов, Жуковски и др. Трябва да се съжалява обаче, че не са разкрити връзките на Глинка и с ведущите художници и по-специално с един от корифеите на руското изобразително изкуство К. Брюлов. Самият Глинка е бил също така добър художник с остро чувство към пейзажа и към красотите на природата (както показват последните изследвания на съветските музиковеди в тая област). Разкриването на връзките му с К. Брюлов би ни обяснило по-пълно някои живописни изобразителни моменти в неговата оперна и симфонична музика.

Живо и увлекателно създателите на филма ни показват идейния кръг от поети и музиканти, сред които укрепна могъщият талант на Глинка. Особено ярко е показана дружба на Глинка с Пушкин. Смелият и непокорен дух на Пушкин, неговите идеали за народно, руско, реалистично изкуство са били близки до идейно-творческите разбирания на самия Глинка. За първи път не само в съветското киноизкуство, но и в съветското музиковедие така пълно се разкрива идейно-творческата връзка между Пушкин и Глинка. Много от най-хубавите произведения на Глинка — операта „Руслан и Людмила“, редица великолепно романси и др., са написани по текст на Пушкин. Образът на Иван Сусанин се оформя като олицетворение на беззаветния патриотизъм на руския народ в другарските разговори с Пушкин. Насочвайки го към образа на Сусанин, пресъздаден в стихотворението на поета-декабрист Рилеев, Пушкин подсъказва на Глинка народния, патриотичен характер на героичния подвиг на Сусанин, а не изкористения в слабо либрето на придворния стихоплетец барон Розен текст, в който подвигът на Сусанин е даден в монархославинистичен план. Пушкин, Гогол и други дейци на новото руско изкуство са първите горещи защитници на творчеството на Глинка, те първи поощряват младия ком-

позитор в неговите смели търсения на народното реалистично изкуство, насочено с всяка своя мелодия, с всеки свой тон към простия руски народ.

Вълнуващи са сцените в дома на Глинка между сестрата на композитора и приемника на Глинка композиторът Даргомижски, когато последните научават за убийството на Пушкин. Глинка е в провинцията. Той не знае нищо за подлото убийство, той работи с увлечение над „Руслан и Людмила“, той е изпратил куп ноти с нови романси върху пушкинови текстове. Глинка е изпълнен с нови творчески планове, очаква обещаното от Пушкин либрето на „Руслан и Людмила“. Могъщият творчески подем у композитора Глинка и безвременната смърт на Пушкин — колко тънко и същевременно колко силно авторите на филма са разкрили „жестокия век“, за който говори Пушкин на вечерята след премиерата на „Иван Сусанин“. Колко безмилостно и коварно царското самодържавие е пресичало творческия път на най-добри синове на руския народ!

Но Пушкин живее и след смъртта си в безсмъртната опера на Глинка. Великолепно изградените сцени при премиерата на „Руслан и Людмила“ ни разкриват отношението на господстващата придворна аристокрация и на самия цар Николай I към тая опера. Възмутен от това, че Глинка е вмъкнал посвещение-прослава на Пушкин, Николай I напуска демонстративно театъра. Свързването от режисьора на „похищането на Людмила“ от змея-магьосник Черномор и напускането на театъра от жестокия самодържец Николай I, събужда в съзнанието на зрителя определена логическа асоциация за еднаквата същност на тия два образа. Николай I и придворните провалът операта „Руслан и Людмила“, салонът е празен, Глинка е съкрушен, но от сцената на театъра тържествува победата над силите на мрака, тържествува Пушкиновата поезия и светлата, жизнуетвърждаваща музика на Глинка.

Много обаяние има в образа на Грибоедов, който сам е бил добър музикант и отлично е разбирал по какъв път трябва да тръгне новата руска музика. С няколко кадри само е показан и Гогол, но колко мъдро звучат неговите думи за руската народна песен и неизчерпаемите сюжети за опери, които руската действителност, руската история, руската народна поезия могат да дадат.

Във филма са показани и руските музиканти. Всецяло предан на музиката и делото на Глинка е неговият по-млад съвременник Ал. Даргомижски. Кулминационна точка в техните отношения представлява „прослушването“ под луна

на музиката на „Руслан и Людмила“. Съвършено поновому режисьорът е разрешил „прослушването“ на операта, която звучи само в съзнанието на двамата композитори, а за присъстващата на тази дивна сцена сестра на Глинка остава необясним възторгът на „дватама безумци“. Но безспорно по-пълно биха били разкрити блестящите завоевания на руската класическа опера, ако зрителите биха научили нещо и за друг шедевр на руската оперна класика — „Русалка“ от Даргомижски.

Радва зрителя, радва и специалистите музиканти последната сцена в дома на Глинка — какво дружно творческо семейство: Глинка и Даргомижски, критикът Стасов, Серов и Балакирев — бъдещият ръководител на младата руска школа, човекът, който ще пренесе и развие в нова творческа среда заветите на Глинка. Наред с тях в разучаването на „Сусанин“ ние виждаме бележитите руски певци — знаменитият бас Петров и мецосопраното Воробьева, които със своето съдържателно певческо изкуство слагат основите на руската певческа школа.

Но как се утвърждава новото руско музикално изкуство? Пренебрегвана и подигравана от фадейбулгариновци, от богатите аристократи-помещици и от самия Николай I, руската класическа оперна музика е трябвало да си пробива път при невероятно трудни условия. Първото появяване на Глинка сред петербургската аристокрация в салоните на знатния покровител на музиката граф Виелгорски среща пълно неразбиране от страна на тая чужда на руската народна и художествена музика безродна феодална върхушка.

Учението в Италия безспорно обогатява композитора Глинка с нови впечатления и знания, но не го превръща в сляп подражател на модната италианска опера, за която бяха открити всички кралски и императорски оперни театри на Европа. В Италия народно-демократическите възгледи на Глинка за ново руско оперно изкуство, за нова руска музика още повече укрепват.

Голяма заслуга на режисьора и сценаристите е това, че зрителят вижда и чува как национално-руското неудържимо завладява съзнанието на композитора. Мъчителното търсене на ефективна вмъкната ария в една от оперите на Донизети за знаменитата оперна певица Паста се сменя мигом с широката, величавата тема на прекрасната ария на Сусанин „Ти ще играеш моя зря“, шом като композиторът се докосне до преголеми, свързани с родния дом, с природата и цветята на далечната руска земя



Кадр из филма „Композиторът „Глинка“

Колко майсторски ни води режисьорът от дома на Глинка в Ново Спаское през живописната широка земя в суровата снежна гора и колко органически е свързана мелодията на тази ария с руския пейзаж. Умението да се вдъхнат на природата ония чувства, които самият Сусанин ще разкрие в своята ария, придава на този пейзаж с музика приповдигнат патетически характер, превръща го в епическа монументална картина. И колкото и да пленява със своя ослепителен колорит Венеция със своите гондоли, канала Гранде, със своите карнавали, фойерверки — всичко това се превръща за Глинку в театрална бутафория, в карнавални маски, които уличният чистач на другия ден ще измете в мътните води на венецианските канали, за да израсне с пълна сила и величие родината, Русия, с нейните прости хора.

Смело са решени от режисьора и редица други сцени, в които музиката на Глинка се превръща не в илюстратор, но във водещ смислов елемент. Въздействието върху зрителя рязко би се потъжило, ако например в споменатите

по-горе мечти на Глинка за родината музиката отсъствуваше. Прекрасно решение е дадено на „Попътната лесея“, която не очертава само ритма на движението, но разкрива радостта на завръщания се в родината си композитор! Великолепно е разрешена музиката на знаменития „Марш на Черномор“. Без да прекъсва музиката, режисьорът показва ту залата, където Лист изпълнява своята транскрипция върху този марш, ту бързата тройка, която лети по снежните улици на Петербург, за да доведе Глинка и сестра му, преди да е свършила импровизацията на Лист върху темата на Черномор от Глинка.

С голямо познание на творческия процес на зазвучаване в съзнанието на Глинка знаменитата увертюра към операта „Руслан и Людмила“ авторите на филма решават тази най-сложна сцена. За творчески съзрялата в съзнанието на композитора увертюра е достатъчно да се намъри стремителната, динамична пулсация на ритъма, за да се излее на един дъх цялата увертюра. Може би по-късно недостатъчно се свързва музиката

на увертюрата с възникващите един след друг пейзажи и случки из живота на Глинка при премиерата на операта, когато композиторът се унася в миналото, може би тук липсва приказното, епическото, но струва ни се, че свежестта на родната природа, радостното възприятие на живота удачно е предадено от постановчиците на филма.

Както в прекрасния филм „Мусоргски“, така и във филма на Г. Александров „Композиторът Глинка“ са поставени за практическо разрешение основни въпроси на марксистко-ленинското музиковедение. Смело и успешно се решава въпросът за реалното съдържание на музиката и не само на вокалната музика, която има определено литературно съдържание и следователно насочва слушателя към конкретни образи и явления от действителността, но и на безтекстовата музика (както например с увертюрата към операта „Руслан и Людмила“). Буржоазното идеалистическо музиковедение разделяше музиката на програмна и абсолютна. Това е неправилно. Още Чайковски е изтъквал, че всяка музика в широкия смисъл на думата е програмна. И ето във филма „Композиторът Глинка“ ние виждаме първия опит не само на съветското киноизкуство, но и на съветското музиковедение да реши считаната досега „абсолютна“ музика на увертюрата към „Руслан и Людмила“ като музика с конкретно програмно съдържание. Може би във филма още не е обхванато в природни картини и човешки сцени цялото съдържание на тази музика, но значителната част от него вече стига и убеждава зрителя. Огромната култура и тънък художествен усет към музиката са позволили на режисьора да преведе езика на музиката на езика на киноизкуството с неговите богати изобразителни възможности. Към концертно слушане, така да се каже, на музиката от киноекрана се прибавят и зрителните образи, а това предава безспорно още по-голяма сила на музиката. Това разширява нейните изразни възможности, обогатява я с нови образи. Рядко ние сме се наслаждавали на толкова майсторско взаимопроникване на елементите на киноизкуството, при което водеща определница се оказва музиката.

На основата на музиката е решена с необичайна сила такава сцена като раждането на първата велика руска класическа опера „Иван Сусанин“. „Утринна заря на руската опера“ — така най-големият съветски музикален учен, академикът Б. Асафьев нарече „Иван Сусанин“. И действително цялата сцена с разучаването на тържествения химн-

прослава на руския народ от тая опера в неудобния схлупен бюфет на петербургския оперен театър, мощно нахлулите звуци на „Прославата“ на самата оперна сцена, където се разучава в умилително изкуствени пози нова италианска опера, майсторското използване на светлината, нахлула заедно с музиката през отворените врати, стъпването на оперния чиновник пред преградилите пътя му снопове лъчи — всичко това разкрива с пълна сила идеята за превъзходството на „Иван Сусанин“ над сантименталната и безидейна италианска опера (разбира се, това не се отнася до най-ценните творби на Верди, Росини и др.) И в тая сцена музиката позволява на режисьора да се издигне до монументално разрешение на грандиозния двубой между националната руска музика и чуждата космополитична музика.

Музиката на Глинка не би победила, ако тя не се опираше на руското народно песенно творчество, ако тя не засягаше най-съществени страни от живота на народа. Като лайтмотив в целия филм е прокарана идеята за кръвната връзка с народа, с неговите страдания и борби, с неговите радости и победи. Още първата сцена — страшното наводнение в Петербург, Глинка с ютен бележник е сред мъжествените руски хора, превъзможващи с песен на уста стихийното бедствие. В прекрасната народна песен Глинка намира опора и след като руската космополитична аристокрация безцеремонно отстранява него и крепостния хор, за да послуша току-що дошлите италиански певци. Колко самотитно звучи песента на девойките от натоварения със сено сал сред тихата руска река. Какъв възторг предизвиква у композитора изобретателността на никому неизвестния ветеран от Отечествената война срещу Наполеон Дмитрий Петров, който заедно със своите селяни премества селската църква, за да я запази за бъдещите поколения. В този върховен момент на разгръщане творческите сили на обезправения крепостен руски селянин у Глинка се заражда музиката на знаменитата „Прослава“ — музикалният лайтмотив на целия филм. Забележителна по своята музикална динамика и разнообразие е сцената на панаира, където Глинка се запознава с богатия музикален фолклор на различните народи. Логически завършък на целия филм е завръщането на славните севастополци, донесли обгорелите ноти на спасения марш-химн „Прославяй се народ“. Тоя дар на Героите от Кримската война ободрява забравения от феодалната аристокрация руски композитор. Неговото желание е и занатпред той да бъде със своя народ.

позкавайки дълбоко своя народ, прекланяйки се пред неговия музикален гений, Глинка е могъл да каже, че „народът твори музиката, а композиторите само я аранжират“. И не защото Глинка е обработвал (аранжирал) в тесния смисъл на тая дума народните мелодии, а защото композиторът може да създаде ценни музикални творби само когато има за образец руското народно песенно творчество, само когато се стреми да постигне неговия стил, неговото съдържание. А това Глинка постигна с гениална сила.

Във филма е изразена ясно идеята — колкото композиторът е по-близо до народа, толкова той е по-ненавиждан от царя и аристократите и неговото творчество няма достъп в императорските оперни театри. Такава е съдбата на Глинка.

Особено удачно авторите на филма са показали пълната незаинтересуваност и пренебрежение на руската аристокрация и дворянството към зараждащата се руска национална музика. Премиерите на двете опери на Глинка, сцените в салоните на просветения покровител на музикалното изкуство граф Виелгорски, където тъй велможа предпочита да проиграве на карти прекрасния си хор от крепости, отколкото да заплати загубата с рубли, всичко това ясно разкрива огромните пречки, които са стояли на пътя на руската класическа музика. Нищо прогресивно, нищо съдържателно не е било допускано от императорската цензура. Даже за руския народ не могат да се произнесат няколко възторжени думи, без да им се даде явна монархошовинистична окраска, както прави по нареждания на самия император придворният бездарен поет, немецът барон Розен с операта „Иван Сусанин“.

Изобличавайки хулителите на руското изкуство и поклонници на чуждото космополитично изкуство, създателите на филма са разкрили и друга една важна

страна от тогавашния музикален живот — задружната борба на такива талантливи прогресивни композитори, като французина Берлиоз, унгарецът Лист и русина Глинка, за национално изкуство срещу естетическите възгледи на космополитизма, застъпвани от композитора Майербер. В тия общи стремежи се чувствува ясно интернационалната връзка и взаимно разбиране между челните композитори от XIX век.

Много идеи събужда в нашето съзнание филмът „Композиторът Глинка“. С еднаква любов и увлечение той се гледа и слуша от оперно-театралните работници, които виждат в него образцово разрешение на редица постановъчни и музикално изпълнителски проблеми, от нашите композитори, чиито път и задачи са начертани в творческия живот на самия Глинка, от музиковедите, които намират практически отговор на много музикално-естетически проблеми.

Филмът за великия руски класик ще удовлетвори безспорно и милионния български зрител, защото всички тия сложни проблеми на тогавашната действителност, на самата музика, на творческия процес у Глинка са разрешени просто и логично, с огромно художествено майсторство.

Заедно с филма „Мусоргски“ новият съветски музикален филм „Композиторът Глинка“ открива нова страница в историята на музикалните филми — това са филми за велики композитори, които винаги са били с народа си и са го прославили със своята музика. Не откъснати от действителността и народа индивидуалисти и празни мечтатели, каквито буржоазната кинематография ни представяше даже и най-великите музиканти, а пламенни борци за ново народно реалистично изкуство, всеотдайно предани на изкуството и убедени в правотата на своето творческо дело прогресивни музикални творци ние виждаме във филма „Композиторът Глинка“.

НАШИЯТ НАУЧНО-УЧЕБЕН ФИЛМ

Необикновените показателни възможности на киното му осигуриха широко приложение в полето на науката. И ако първоначално сътрудничеството между учения и киноработника се изрази главно в онагледяване на научните въпроси, впоследствие киното си извоюва в ред случаи значение то на пълноценен научен метод, т. е. на метод за посматряне на научни факти и доказателства. Така се обособиха две разновидности на научния филм — научно-учебни филми и научни филми в тесен смисъл на думата. Научно-учебният филм стана незаменим спътник на изследователя и педагога в неговата практическа работа за предаване и вкореняване на опита му в по-широк кръг научни работници, студенти и др.

Обособеностите на научно-учебния филм произлизат от неговата задача да предаде известни познания или същности на един кръг зрители, които се стремят да ги усвоят като специалисти. Поради това материалът на научно-учебния филм трябва да бъде във всяко отношение извънредно грижливо и компетентно обработен, освободен от ненужен баласт и издигнат до действителния уровень на зрителя. Фактите, обстоятелствата, действията и пр., които се показват в научно-учебния филм, не търпят условно възпроизвеждане, изопачаване или субективно тълкуване. Те трябва да бъдат възпроизведени точно и съответно на основната задача на филма с оглед дидактичните изисквания за цялостно възприемане. С други думи построяването на всеки кадър и на целия филм трябва да бъде извършено с оглед на учебната задача, като се осигури най-пълно възприемане от зрителя, който в дадения случай се различава коренно от обикновения кинозрител по това именно, че трябва да запечата в паметта си най-подробно виденото върху екрана, да го разбере, да вникне в него и да го изучи във всичките му детайли.

*

Нашата кинематография въпреки относителната си младост проявява упорит

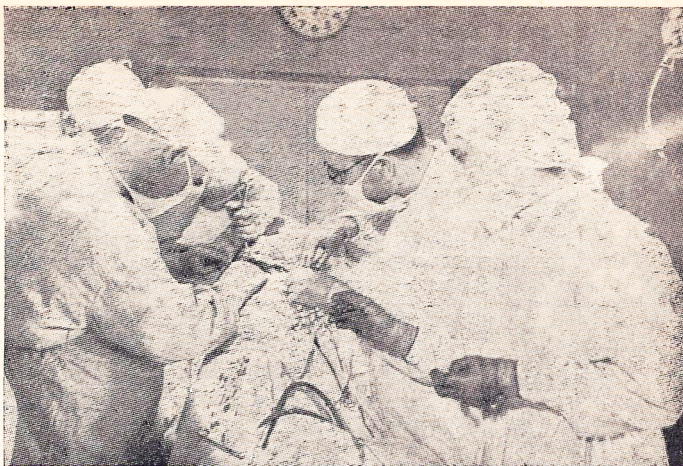
стремяж, подкрепяна от Партията Правителството, да не изостава назад от кинематографията в другите страни и в духа на този стремяж последователно въвежда в производство един филмов вид след друг. Особено важно е, че се пристъпва и към сериозни опити да се овладее техниката на научно-учебния филм, за да се осъществи и последният въпреки големите затруднения, свързани с него. Доказателство за желанието на нашата кинематография да преодолее затрудненията са вече изработените два първи цялостни научно-учебни филма из областта на хирургията.

Филмът „Хирургия на белия дроб“ (сценарий Ив. Ковачев, режисьор Йохан Розев, кинооператор Сашо Вълчев, научен консултант доц. Д-р Г. Попов) е изработен във връзка със забележителните постижения на съветската хирургия в една от най-трудните и доскоро избягвана област за хирургическа намеса. Тези постижения, пренесени с успех у нас от нашите хирурзи, помагат да се спаси човешкият живот при редица, по-рано напълно фатални заболявания, каквото е например ракът на белия дроб.

Вторият филм „Черепномозъчна хирургия“ (сценарий и режисура Йохан Розев, кинооператор Сашо Вълчев, научни консултанти д-р Ф. Филипов, д-р Н. Василев, д-р Г. Савев и д-р Г. Петров) възпроизвежда оперативната техника на някои чести и практически важни черепномозъчни операции (при тумори на различни мозъчни области, травматични повреди, пластични операции и пр.).

Главната задача на филмите е да покажат на зрителя, който в този случай е специалист-хирург и студент-медици, оперативна техника при известни интервенции на белия дроб и черепния мозък, за да се улесни нейното внедряване в по-широки кръгове хирурзи. Изучавайки тези филми, зрител-хирург трябва да получи достатъчно подробни указания върху показаната му опера-

Кадър из филма
„Хирургия на
белия дроб“



тивна интервенция, за да бъде улеснен да-я приложи в практиката си. Очевидно е, че при това положение филмът поема тежка и отговорна задача, от правилното разрешение на която ще зависи и неговата обективна годност да бъде използван за такова предназначение.

И двата филма са смела крачка в полето на научно-учебния филм с неоспорими показателни качества. Те ще демонстрират пред лекарите и студентите медици не само техниката на една редица оперативни интервенции, но ще очертаят и напредъка на нашата отечествена хирургия. Редица хирурзи ще извлекат от тях много полезни поуки, ще видят нови похвати и методи, ще разрешат някои възмущаващи ги проблеми в областта на практическата си работа, ще добият по-голяма сигурност в ръката си и по-голяма вяра в лекуващата сила на хирургическия нож. Филмите са безспорно едно много полезно начало, което е успяло да постигне в значителен размер поставените му задачи.

Но както всички първи работи, така и тези два филма разкриват недостатъците на това опипващо и още не съвсем уверено начало, което търси истинските си пътища и методи за работа.

Сериозно затруднение при научния филм е да се намери общ език на колектива, съставен от научни работници, които не познават техниката на филма, и от киноработници, които все още не познават достатъчно материала в дадения клон на науката. Може да се каже, че и в двата филма е намерен такъв общ език и поради това сценарното организиране и обработване на материала върви гладко, последователно и логично. Някои слабости на филмите от сценарен характер са, струва ни се, не толкова лични грешки на сценаристите, а произ-

лизат от това, че те не са могли да направят достатъчно критична преценка на исканията на специалистите-консультанти. Това се отнася до допускането на някои кадри, които не помагат за разкриването на основната задача на филмите, които претрупват гладкото развитие на темата. Още по-малко трябва да виним сценаристите за някои пропуски на важни от учебно гледище кадри.

Пропуски на важни кадри са допустими например във филма „Хирургия на белия дроб“ при анестезията, която е претрупана с общоизвестни за всеки хирург манипулации, а техниката на изключително важната интраторакална анестезия е показана бегло, което не позволява на зрителя да си състави ясна представа за нейното място и извършване. В същия филм не е показан с достатъчен брой последователни кадри начинът, по който се открива достъпът към бронхите и кръвоносните съдове около белодробния хилус, а това е необходимо за зрителя, ако той трябва да разучи детайлно тази операция. Показани са и кадри, които не интересуват зрителя-хирург, например някои средни и общи планове от хирургичната маса, от работата на помощниците и пр. В края на филма не е даден болен след оздравяването, за да се прецени косметичният и функционален резултат на операцията, а възпроизведените за завършек на филма рентгенографии, и то от друг болен, не са достатъчни. И във филма „Черепномозъчна хирургия“ са допуснати излишни кадри, например редицата снимки от различни положения на болия при енцефалографията, които са съвсем чужди тук, въпреки че са получили като техника и като режисьорски подход. При показването на рентгеновите фотографии и

микрофотографиите от хистологичните препарати е пропуснато да се съчат или очертават с показалец, стрелка или по друг начин местата, които имат предвид говорителя, а това е необходимо, макар че филмите са за специалисти, тъй като осигурява повече време за наблюдение на същественото върху екрана. Излишни са и кадрите от работата със замразяващия микротом, които се повтарят два пъти по един и същ начин, макар и да са външно ефектни. Изобщо сценарната обработка на научния материал трябва да става извънредно грижливо, при което се налага да се държи сметка не само за липсата на специална подготовка от страна на кинотворческата група, но в не по-малка степен за неизбежната едностранчивост на научните работници.

Не може да се твърди, че задачата на режисурата в научно-учебния филм е особено благодарна. Наглед режисьорът няма особено влияние върху хода на работата в този филм. Но естеството на работата в научно-учебния филм е такова, че от режисьора се изисква извънредно голяма изобретателност, за да намери възможностите за намесване в неща, намесата в които е изобщо мъчна или дори недопус тима, както е например при хирургическите операции. Ето защо ръководната и организационна роля на режисьора тук е много голяма и трябва да личи навсякъде. И ни се струва, че някои от допуснатите режисьорски грешки и слабости произхождат от това именно, че режисьорът И. Розев не е довидял в тази светлина значението на режисурата в тези филми. По този начин недостатъчната репетираност на операциите е станала източник за някои слабости. Например позициите на камерата и утютребените фокусни дължини не са навсякъде сполучливо подбрани, поради което зрителното поле често се покрива от лактите и гърбовете на опериращите, или плансвите не са съгласувани с характера и размерите на обекта. Едно възражение в смисъл, че тук не може да се говори за репетиране, защото операцията не може да се повтаря многократно по искане на режисурата, да се забавя или изменя и пр., не може да се вземе под внимание, тъй като думата „репетиране“ тук не трябва да се разбира в нейния обикновен смисъл. За този вид филми е необходима същата подготовка както за всеки друг, следователно главните детайли, които съставляват известния отнапред ход на операцията, могат и трябва да се проучат предварително заедно с опериращите лекари, макар и на здрав човек — заместител. В някои случаи е възможно да се наложат и

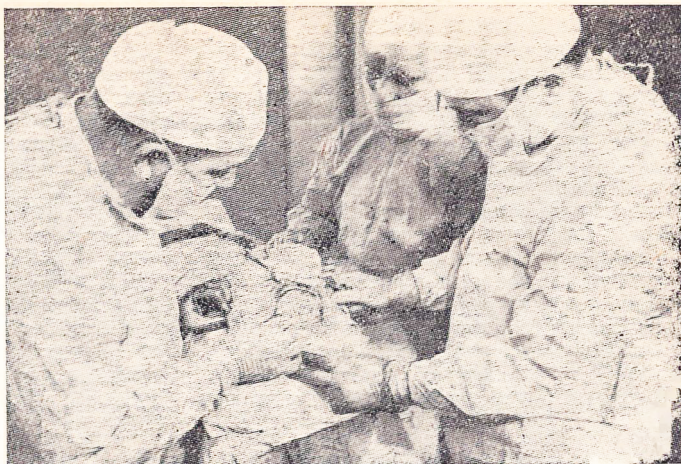
пробни снимки на труп, което представлява отлично средство за привикване на кинооператора към не съвсем привычните за него размери и съотношения на обектите и тяхната перспектива. Хирургичните снимки изобщо боравят с много едри планове и с оглед на това, а също и за преодоляване на още ред технически спънки (малко оперативното поле, възможни изненади и пр.) се налага използването на две кинокамери с възможното изобилие на обективи с големи фокусни дължини.

Тежък дал при осъществяването на научно-учебния филм се пада на кинооператора, като се вземат под внимание трудностите за снимка при условията на една хирургична операция. Изненадите, които могат да възникнат при операцията и да прѣвалят снимката, са толкова чести, че изискват голям снимачен опит, верен поглед, извънредна и бърза съобразителност и сигурно владение на камерата, за да бъдат преодоляни. Операторът на двата филма Сашо Вълчев притежава тези качества и затова е успял да се справи повече от задоволително със задачата си и да даде в много отношения изискана снимачна работа не само в сравнително по-леките средни и общи планове, но също така и в редица едри планове.

Специално изискване за операторската работа при научно-учебния филм е пределната острота на снимката и майсторското осветление. Всеки детайл в научната снимка трябва не само да се вижда съвсем остро и чисто, но и отделно от другите, в триизмерно пространство, релефно; всеки необходим за снимката детайл следователно трябва да бъде разрешен правилно както тонално, така и перспективно. Такова изискване се разбира само по себе си, тъй като тъкмо в научно-учебния филм и особено при обекти, които изискват предимно едри планове, детайлите съставляват същината на съдържанието. В това отношение са особено инструктивни редица съветски научни филми (като например операцията на око по Филатов, „Изкуствен хранопровод“ и др.), в които задачата на осветлението и фокусната дълбочина е разрешена почти по идеален начин. Тези филми трябва да бъдат проучени най-внимателно.

Операторът на двата наши филма е успял да разреши сполучливо пространствените проблеми в снимките си, но не винаги и проблемите на осветлението. Осветлението, особено в едрите планове, т. е. именно в детайлите, на места не е достатъчно по сила или е плоско, без

Кадър из филма
„Черепномозъчна
хирургия“



релеф. Едновременно с това на места се среща и недостатъчна острота в дълбочина, което отчасти сигурно се дължи на широка диафрагма поради слабо осветление. Поради това някои от едрите планове са останали тъмни и неясни, без достатъчна острота в дълбочина и без перспективност.

Едно специфично затруднение при снимките на двата казани филма е изобилието на светорефлекси, свързано със структурата на сниманите повърхности, които представляват главно влажни и лъскави лигавици, силно отразяващи светлината в многобройни плоскости. Борбата с рефлексите в този вид филми изисква особено внимание и грижа и трябва да се води в „широк фронт“, т. е. с всички възможни и познати средства — както чрез изкуството на осветлителя, така и с помощта на оптиката и ред приспособления, между които особено трябва да се споменат поляризационните противорефлексни филтри. Борбата с рефлексите в казаните два филма е на много места сполучлива, но на други не е достатъчна. Изобщо във всяка научна област се бори със специфичен материал, който има свои особенни изисквания във фотографно отношение. В медицината такъв материал са най-често тъканите на тялото и кръвта. Този материал също така има ред специфични фотографни свойства и особености, които трябва грижливо да бъдат проучени, за да се отстранят произтичащите оттук пречки за високо качество на снимачната работа. Особено проучване изискват фотографните свойства на кръвта, която е основен структурен елемент на човешкото и животинско тяло и поради това е неизбежна съставка на множество обекти. Както обаче е известно, кръвта е мъчен проблем за чер-

но-бялата фотография поради тъмночервения си цвят и затова изисква изкустно съгласуване със свойствата на фотографната емулсия, за да бъде предадена добре. Съвсем друго е третирането на живите тъкани на тялото с цветните емулсии, поради което трябва да пожелаем на нашата кинематография и специално на научнo-учебния филм да преминат в най-скоро време към цветния филм, който единствен е в състояние да възпроизведе вярно и пълно действителния облик на обектите и да ги направи реални.

Струва ни се по-нататък, че в тези филми, както и въобще в научните и научно-учебни филми, съществува широк простор и голяма нужда за използване на мултипликацията. Мултипликацията с нейните неограничени възможности трябва да стане важна съставна част на научния и особено на научно-учебния филм като незаменимо и специфично кинематографно средство за обяснение в тези случаи, където с директна снимка не е възможно да се направи нагледно едно явление, един процес и пр. Ние сме убедени, че филмът „Хирургия на белия дроб“ би спечелил много в дидактично отношение, ако бяха включени още пояснителни мултипликации, например при техниката на интраторакалната анестезия, при откриване достъпа към белодробния хилус и др., с което би се изяснило по-добре топичното съотношение на органите и неговото значение за техниката на операцията. Същото следва да се каже за много случаи и в другия филм. Мултипликацията обаче трябва да бъде изпълнена не само с разбиране и остроумно, за да покрие напълно предназначението си, но и с голямо изкуство в художествен и технически смисъл. Това

може да се постигне, разбира се, само с работата на специална и добре подготвена мултипликационна група към научния филм, тъй като инцидентната работа, както се вижда от казаните два филма, не винаги се намира на необходимата висота. И в това отношение трябва да се изучават внимателно съветските научни филми, които си служат с отлично изпълнени мултипликации.

Накрая трябва да отбележим с голямо учудване, че все още е нужно да се обръща внимание върху качеството на лабораторната работа, която не е навсякъде задоволителна. Нашата кинематография бе снабдена с толкова модерни и качествени лабораторни инсталации, че

неизравнеността на копията и другите лабораторни дефекти, които още се срещат и понижават възпроизводителната и художествена стойност на филмите, би трябвало да бъде вече забравена история!

Двата първи цялостни научно-учебни филми, изработени от Студиото за научно-популярни филми при Комитета за кинематография, са много полезно и добро начало, в което творческият колектив и ръководството на студието са вложили най-големи усилия и воля, за да постигнат високи резултати. Но тези два филма са едновременно и прекрасен извор на поука, който трябва да бъде изчерпан докрай.

СТЕФАН СТАНЧЕВ

БЕЗПОЛЕЗНА ФИЛМОВА КЛОПКА

ФАЛШИФИКАЦИЯ НА ШЕКСПИР Според прословутия американски сърбин Славко Боркапич най-добрият път за развитието на киното в титова Югославия е „златната среда“. С това той иска да каже — нито наляво, нито надясно. За да подчертае, че няма друг начин за успех, и за да спечели наивния читател, този холивудски „теоретик“ се позовава на великия Шекспир. Трябва да се правят, заяви той от страниците на в. „Политика“ на 22. VI. 1952 г., филми като пиесите на великия класик „едновременно много забавни и високо артистични“! Тази фалшификация на Шекспир, както и „теорията“ за златната среда са подли измислици, зад които се крие титовския план за систематично заблуждаване на народа. Всъщност титова Югославия върви направо по пътя, в който вашингтонските бандити тласкат с ботуша си своя балкански послушник и лакей. А той води направо в пропастта . . . С формулата пък за „артистичното“ се търси оправдание на холивудския буламач, който залива по заповед на Уолстрийт всички югославски екрани.

ФРОЙДИТСКИ ОПИУМ

Във вестник „Победа“ от 19 юни м. г. някой си А. З. дава рецензия за американския филм „Отмъщението на една жена“. Авторът е цинично откровен. Той не скрива от читателя, че филмът е фройдишки патологичен по съдържание. Както титовският писач казва, филмът е „психологическа драма“ на един бонвиван, който живее извън света, не се занимава с нищо, не упражнява никакъв труд и като всеки капиталист смята, че около него трябва да се върти целият свят. Господинът има болна жена. Тя е искрена, добра, но нейната физическа немощ отблъсква бонвивана. И той си намира любовница, която отгова-

ря на холивудската рецепта. Тя е преди всичко млада, наивна и остро чувствена. Но избавеният герой и в нея не намира търсения тип жена. Тогава прави опит с трета жена — „интелектуалка“. И открива себе си в нея, своя патологичен образ — в нейния! Ето това е „драма“ това е „сложен“ живот . . .

А тази „драма“ завършва със съдебен процес, със затвор . . . и с щастлив край! Сам титовският автор осъжда отвратителния налудничав филм. Той пише: „И затова зрителят, когато напусне кинозалата, усеща огромно облекчение.“ Той продължава, за да се мотивира: „Съдебният процес, сцената в затвора . . . морфин, отрови . . . всичко това са добре познати и отдавна предъказани реквизити.“ Наистина интересна откровеност на титовските кинокритици! Но тя е само привидна, хитро маскираща подлата цел: да се каже очевидната истина, но след миг да се хвърли примка на шията . . .

Авторът А. З. не само си спасява главата от УДБ-а, но и изпълнява своя титовски дълг, когато веднага след като казва от немай къде истината, пристъпва към нейното умъртвяване. Това става по препоръчания от Воркапич „дълбок анализ на артистичността“. Макар филмът да „не представлява нищо по-ново от онова, което сме гледали досега“, в него има все пак забележителни качества. И това е „забележителната му артистичност“! А. З. тук пише например, че „режисурата е постъпила нещо, като е поверила главната роля на Шарл Боайе, който притежава, несъмнен талант за филми от тоя жанр“. И други глупости съчинява кинокритикът, за да поблазни зрителя да види филма, да си даде динарите на американските търгаша с филми в титова Югославия. Невъзможно е, признак на „съветска опасност“ е, ако някой в титовата държава си позволи да отрече нещо, което носи марката USA!

МОНТАЖ С БЕЛИ КОНЦИ

Филмът „Отмъщението на една жена“ се рецензира и в така наречения „орган на Югославската комунистическа партия“. В броя си от 8 юни м. г. вестникът помества статия за филма от литавия Александър Вучо. Този автор е особено полезен на титовци, защото си въобразява, че умее да крие истината зад мъгливия език. В тази рецензия той употребява следните непонятни за народа думи: „диференцирани характери“, „вивисекция“, „микромимика“, „сюжестия“, „хиперкомбинация“, „контрапункт“! Какво бихте разбрали, ако някой ви каже, че в едно художествено произведение „херметически е затворен култът на душевната констелация“? И понеже това било именно така, Вучо пише, че „против това никой не може да възрази нищо“. Така той умува над тази фройдитска филмова помия, така му се иска да я „обясни“ на читателя. Очевидно е, че никой нищо няма да разбере. . . Но Вучо преследва определената от Тито цел: да рекламира холивудската продукция. На халост обаче титовските кинокритици шумят. Техните скършени с бели конци монтажи за някаква „артистичност“ не могат да измамат народа.

„НЕПОЗНАВАЕ- МИЯТ СВЯТ“

Те продължават обаче да бъдат тъпана, защото циркът на Тито има нужда от публика. И за да бъдат убедителни, те прибавят до философията на бизнесмените. Според тъй наречения прагматизъм и неговата „по-съвършена форма“ персонализма, реалното в живота е дущата, тя е обект на познанието, всичко произлиза от нея. Кому е нужна обективна истина, казват титовци, когато светът е непознаваем! Те искат на всяка цена да заслепят очите на народа, да го опият с отровата на махизма, за да не вижда и да не усеща мрачната действителност. Но може ли югославският работник и селянин да се съгласи с тях, че светът с негова представа, че не съществуват противоречия извън неговата представа, че не съществуват противоречия извън неговото съзнание, когато той си представя социализма като труд и благоденствие, а на практика се получава робия и глад? И въпреки това титовци продължават да дърдорят, че виновникът за всичко не били класовите противоречия, а раздвоеното съзнание на човека, че то било арената, върху която се разигравала човешката история, от това се пораждали и войните! С камшика на УДБ-а и с холивудските филми титовци искат да наложат на народа тази философска

гнилост, да го убедят, че цялостното зависи от душата на човека. . . И за особено доказателство титовци поднасят холивудски филми като. . . „Отмъщението на една жена“ и други.

ГНУСЕН ЦИНИЗЪМ

Но това е още недостатъчно за тях. Титовци подготвят чрез печата космополитичната инвазия на империалистическия си господар. Ако разгърнете кой да е брой на техните вестници и списания, непременно ще ви поразят особеното и видно място, което се отделя на филмовите „новини“. Ето снимка на Мишел Морган в порочна поза, ето ръка, която операторът е направил като огромно ветрило. . . Че този печат извършва младежта, че рекламираните филми оскобяват децата, това не тревожи титовци. Напротив, това именно ги задоволява и приятно вълнува. И те садоволно, с гнусен цинизъм пишат в „Борба“ от 3 юни м. г. зърку отговорността за възпитанието на югославските деца: „... на първо място родителите са длъжни да се грижат за възпитанието на децата, а не. . . държавата.“ Напълно по американски образец! А в същия орган на предателите от 17 юни м. г. титовци доказват не друго, а на английските социалисти, за да покажат лицеприятието си пред САЩ, че те не са „източните комунистически князе и барони“, а са строители на „истински социализъм и истинска демокрация“. Тук е съвсем безсмислено да се спори с тях, тук е достатъчно човек само да се смее с пълен глас. . .

АНТИСЪВЕТСКИ СЕНЗАЦИИ

Но за да се посмеем повече на този „социализъм“, който титовци разпространяват и чрез филмите и филмовия печат, нека разгърнем в. НИН от 15 юни м. г. Там има забавно четиво за някой си Карл Брисон. Този човек е особено велик, За-Брисон не само е открил Грета Гарбо, бо! Титовци обаче и тук искат да уверят империалистическия си господар, че наистина мразят Съветския съюз, и бързат да направят още по-голяма сензация чрез този забравен англичанин, Брисон не само е открил Грета Гарбо, но главното е, че е бил и някога боксьор, който се боксира с американския първенец Джек Джонсон пред царската фамилия в Петроград! Това е наистина смешно за нас, но за титовци е политика и реклама за стар филм, който Холивуд ще пласира по югославските екрани по случай смъртта на неизвестния Карл Брисон. . .

По тази линия на мили спомени за самодържавна Русия и на съответни мечти за самодържавничество в Югославия Тито трябва да е изпаднал в те-

лески възторг от друга сензация, отпечатана в същия брой на жълтия седмичник. Съществувал, представете си, и друг неизвестен досега, но велик човек — Йосиф Ермолиев! Той бил продуцент и създател на много филми в . . . царска Русия, „един от последните ветерани на стария руски филм“. И какво мислите е направил този белотвардеец? Нищо. Просто Холивуд пуснал ново копие от неговия филм „Последният пристъп“, в който френските колониални войски водят бой срещу мароканските спахии . . . „Този филм, пише вестникът, носи печата на неоспорима автентичност“, а според нас — на неоспорима фалшификация, която има предназначението да скрие истината за действителното положение в Мароко, дето френските колониални войски преследват не романтичните спахии, а разгневения марокански народ, който вече се пробужда и започва борба за свобода.

РАЗВРЪЗКАТА СЕ ЗНАЕ

Очевидно титовци виждат, че холивудската смет не се харесва. И затова те я рекламират с всички средства, за да подмамят зрителя да влезе в киносалона. Но сензационните съобщения се оказват ялови... Ялови се оказват обаче и напъните им да скрият безсъдържателността на филмите чрез възхвалата на тяхната „артистичност“. Във в. „Народни студенти“ от 15 октомври м. г. под рубриката „филм“ някой си Вид. Мойсирович пише статия под заглавие „Досада“. Още в първите си редове авторът изпада в необикновена титовска откровеност: „За да убием досадата си, ние често отиваме на кино. . .“ Титовци ходят на кино именно, за да убият досадата си, да разсеят скуката си, да се освободят от жестокия кошмар на действителността. За тях киното е развлечение, а не изкуство, то е опиум, който трябва да приспи и убиеца на народа, и самия народ. . . Но въпреки това, продължава цитираният автор, „ . . . най-често в киното налитаме на още по-голяма досада . . . Досадно е, казва той, да се гледа завръзка, на която се знае развързката, и да се слушат тривиални и мелодраматични диалози, когато се знае, че търпението има граници.

ДА, ТЪРПЕНИЕТО ИМА ГРАНИЦИ

Без да има и най-леко намерение да отрича холивудската кинопродукция изцяло, авторът на тази самоизобличителна изповед на титовци изплюва камъчето... Да, търпението има граници. Но не това търпение, което избухва, когато филмите предизвикват досада, а голямото, великото търпение на югославските народи има граници. И то вече клокочи, буботи като подземен огън, ще изригне като вулкан. Буржоазните типове, техните камини и „уиски със сода“, смокингите и хермелините, гангстерите и проститутките и изобило целият буламач, който Холивуд праща в титова Югославия, не интересуват поробения народ. Филмите „Топси и Ева“, „Небесна повест“, „Отмъщението на една жена“ и пр., които се доставят срещу рудите и свинското месо за сметка на гладувания народ, не троват вече никого освен верните палета на разбойника Тито. Но тия палета си позволяват и да пропускат понякога срещу някой филм. Това е обаче подла титовска куртоазия пред народа, която завършва винаги с дълбок поклон пред „виртуозната артистичност“ на филма, която характеризират с „психологическа игра“, „изразна мимика“, „прекрасен щимунг“ и пр. нелепости. И затова в. НИН в цитирания брой, за да ликвидира другите условни критики, пуска рецензия за филма „Отмъщението на една жена“ под заглавието „Най-сетне един хубав филм“. И защо бил хубав филмът? Защото разкривал „интимна драма, всекидневна за човека“, всеки я носел в себе си! Освен това филмът бил наситен с мистика, вдъхвал упование в бога, показвал колко е беден животът, а колко е богата човешката душа! С една реч истински филм за приспиване на народа, за пропаганда на военноподпалваческата космополитична философия.

А палачът Тито разчита на тези филми, защото те служат на неговата предателска политика, на неговия бизнесменски социализъм. Но въпреки бесилките и тюрмите на УДБ-а народите на Югославия не се поддават на подлата филмова клопка. И те ще докажат на Юда-Тито, че техните сдружени воли и юмруци са необходими. Но тоя исторически ден, който приближава, няма да бъде филм, а гибелна буря за гнусния империалистически лакей.