

# КИНО



2



## СЪДЪРЖАНИЕ

Киноизкуството в борбата за мир, от Лозан Стрелков . . . . .	1
Непобедимата Съветска армия — страж на мира . . . . .	1
<b>Стоян Шарланджиев.</b> Изоставане, което тревожи . . . . .	2
По примера на съветските киноработници . . . . .	2
<b>П. Иванов.</b> Проблемът за прекрасното в марксистко-ленинската естетика (продължение от кн. 1) . . . . .	3
<b>Н. Кастелин.</b> Някои особености на документалния киноочерк . . . . .	5
„Тревога“ (либрето) . . . . .	6
Режисьорът за създаването на филма „Тревога“, от Захари Жандов . . . . .	7
За музиката в „Тревога“, от Любомир Пипков . . . . .	7
<b>Л. Арнцям.</b> „Подпалвачи на война“ (откъси от сценария) . . . . .	8
Изобразителят на Чапаев за „Чапаев“, от Стефан Станчев . . . . .	10
<b>Крум Христов.</b> „Победата на китайския народ“ . . . . .	11
<b>Тодор Стоянов.</b> „Великото сияние“ . . . . .	12
„Рацек закъснява“, от Хаим Бенадов . . . . .	12
<b>Павел Спасов, Георги Крънзов.</b> „Под игото“ (откъси от сценария по едноименния роман на Иван Вазов) . . . . .	13
<b>Д-р Ив. Боров.</b> Цветната кинематография . . . . .	14
Нашите документални филми: „Спорт и техника“, от Антон Антонов; „Европейско първенство по волейбол“, от Стоян Бонев . . . . .	15
<b>Любомир Борисов.</b> Титовци слугуват на американските филми . . . . .	16
Нашият дневник . . . . .	17

На първата страница на корицата: Партизанският митинг в село Брезово (из филма „Тревога“)

---

**Редактира комитет. Главен редактор: Стефан Станчев**

---

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

---

*Сп. „Кино“ (до края на год. V „Кино и фото“) излиза веднъж в месеца. Годишен абонамент: за България — 500 лв., за чужбина — 1000 лв. Абонаментът се внася по чекова сметка № 13560 на адреса на администрацията: Държавно издателство „Наука и изкуство“, бул. „Руски“ 8, София, телефон № 8-37-16.*

---

Държ. печатница „Дечо Стефанов“, София; 414—1951



## Киноизкуството в борбата за мир

Във взаимодействия на всички оръжия в битката за мир изкуството добива особена сила, а дори в даден момент — и решаваща роля. И това не е случайно. Спомняме си думите на един командир на партизански отряд: „В отряда можехме да минем цяла седмица без сън и храна, в непрекъснати боеве, в поход през непроходими места и полярни виелици. Това бе тежко, ужасно тежко, но издържахме. Едно нещо само не можехме да издържим — липсата на песни и стихове. Те заместваха хляба и съня, те възстановяваха силите и действаха по-силно от шмайзера...“

Всяко изкуство има своя сила, но силата на киноизкуството е най-голяма. Тя се измерва от обсега на въздействието. А киноизкуството в това отношение има неограничени възможности. То е изкуство на широките народни маси. А битката на мира днес се решава именно от широките народни маси по целия свят.

Народите от капиталистическите и колониални страни воюват срещу войната в защита на мира против своите собствени империалисти и колонизатори. В Западна Европа народите под ръководството на комунистическите партии със средствата на стачките, демонстрациите, със събирани подписи за мира ежедневно воюват против опита на предателските правителства в своите страни да ги продадат на американските империалисти като пушечно месо за новата война, която готвят против Съветския съюз и страните с народна демокрация. Докерите отначало отказваха да разтоварват американското оръжие, предназначено за Европа. Сега те го разтоварват и хвърлят в морето. Герои като френския моряк Андре Мартен заедно със своите другари следват примера на Андре Марти, който вдигна на бунт моряците от френските кораби против интервенцията в гражданската война в Русия. Дъщерята на Франция Раймонда Диен легна върху релсите и спря влака с оръжие, който тръгваше за Виетнам. Работниците от Западна Германия отказват да произвеждат оръжие във военните заводи. Железничарите от Югославия саботират износа на руди от тяхната страна и вноса на оръжие от Западна Германия. Английските миньори намалиха производството на въглища и правителството на Великобритания бе принудено само в един-два месеца да преустанови движението на повече от 7500 влака. Стачките, които заливат американския континент, са също така решаващ удар против плановете на американските империалисти за нова война. Народите на Африка се надигат спонтанно против колонизаторите и грабителите на техните страни за пълната си свобода. Многомилионният Китай изгони от своята земя американските завоеватели. Примерът на Китай следват Виетнам, Бирма, Тайланд, Филипините, Индонезия, а героичният корейски народ грои империалистите и с кръвта и живота си изгражда и брани мира.

А народите от Съветския съюз и страните с народна демокрация с невиджани досега темпове възстановяват разрушенията от войната и разгъват грандиозно строителство. Индустриалното производство ежедневно се удвоява и утроява, селското стопанство дава добиви, които учудват света. Посоката на реките се изменя, равнините и пустините се прорязват с напоителни канали, те се превръщат в градини.

Това всичко се дължи на мирната политика, която СССР и страните с народна демокрация водят. Докато в капиталистическите страни и особено в САЩ всички пропагандни средства зоват за война, за превъзржаване, за поставяне във законите на борците за мир и за унищожаване последните остатъци от личната и гражданска свобода на американския народ, в нашата страна Народното събрание гласува закон за защита на мира, в който се предвиждат тежки наказания за подстрекателите към война у нас.

А това показва, че нашият народ твърдо се нарежда в лагера на мира и социализма и ще води безкомпромисна борба не само срещу подпалвачите на война от международна величина, но и срещу останките от техните лакеи, притаили се в нашата родина. Едновременно с това род-писката за народен заем за развитието на народното стопанство, който нашият народ бляскаво проведе в три дни, като надхвърли с 5 милиарда контролната цифра, е ново ярко доказателство, че страната ни се готви не за военни авантюри, за каквито се готвят американско-английските престъпници и техните слуги на Балканите, а за строителство, за по-скорошното изграждане на социализма в нашата родина.

Насочено от нашата народна власт по правилния път на социалистическия реализъм, българското киноизкуство си постави за основна задача да подпомага всеотдаването ни социалистическо развитие и да внесе своя вклад в общата борба за мир. Ние имаме вече късометражни филми, с които можем да се похвалим. Студията за игрални филми пусна по екраните втория художествен игрален филм „Тревога“, който е вече голяма крачка напред в развитието на народното киноизкуство. Тия успехи се дължат изключително на съветския опит, от който се учат нашите киноработници. А нашият народ расте в политическо и културно отношение под благотворното влияние на съветските произведения на киноизкуството. Филми като „Тайната мисия“ разобличават задкулисният планове на империалистите за нова война против Съветския съюз. Този филм, изграден върху автентични документи, отваря очите на слепите, разпалва гнева на пробудените, изостря омразата на масите към тия, които искат да превърнат кръвта им в долари, от костите им да издигнат палати. Филми като „Падането на Берлин“ вдъхват вяра и сила в непобедимостта на съветските народи, в тяхната героична армия, армия, която не заробва народите, а им помага в тяхното освобождение, в осигуряването на мира и творчеството.

Една атомна бомба може да отнеме живота на десет хиляди души, да разруши техните домове, но един филм, като „Падането на Берлин“ или „Кубански казаци“, като „Среща на Елба“ или „Победата на китайския народ“ могат да съживят и възродят силите, да вдъхновят и мобилизират милиони хора да си подадат ръка и предотвратят избухването на атомната бомба, да спасят живота си и домовете им да останат невредими.

Ето в това се състои непобедимата сила на киноизкуството — поставено в служба на народа. И тази непобедима сила на киноизкуството днес служи като могъщо оръжие на масите в тяхната ежедневна борба в защита на мира.

Империалистите и подпалвачите на нови войни твърде осезателно изпитват тази сила, върху гърба си, затова забраняват съветските филми и филмите на страните с народна демокрация в своите страни. А собственото си киноизкуство превърнаха в средство за притъпяване съзнанието на хората, за въздействие върху ниските страсти, за изопачаване на истината. Но те никога не могат да излъжат.

Не могат, защото на света има съветско киноизкуство, което служи на човека и неговото щастие. То мобилизира народите в борбата за мир. А „мирът — както казва И. В. Сталин в своите отговори на кореспондента на в. „Правда“ — ще бъде запазен и заздравен, ако народите поемат делото на запазването на мира в свои ръце и го отстояват докрай“.

И нашето киноизкуство като своя учител — съветското киноизкуство, трябва да помага на народа да отстоява докрай делото за запазването на мира. В това се състои неговата най-важна задача днес.

ЛОЗАН СТРЕЛКОВ

### НЕПОБЕДИМАТА СЪВЕТСКА АРМИЯ СТРАЖ НА МИРА

На 23 февруари т. г. се навършиха 33 години от създаването на великата и непобедима Съветска армия, освободителка на народите, верен страж на мира, социализма и прогреса в целия свят.

Родена и укрепнала в пламъците на борбата за запазване и утвърждаване завоеванията на Великата октомврийска социалистическа революция, възпитана и ръководена от Болшевишката партия и нейните мъдри водачи В. И. Ленин и И. В. Сталин в дух на истински пролетарски интернационализъм, Съветската армия влезе в историята на човечеството като най-светъл пример на беззаветна и предана служба на своя трудов народ, на героизъм и жертвоготовност в името на класовите интереси на световния пролетариат.

Годините на Великата отечествена война поставиха на сериозно изпитание издръжливостта и боеспособността на Съветската армия. В кървавия сблъсък с хитлерофашистките пълчища Съветската армия подръководството на великия пълководец и стратег Генералисимус Сталин одържа бляскава победа, като разгроми напълно германската военна машина и спаси човечеството от жестокия бич на фашистките варвари.

В резултат на всемирноисторическите победи на Съветската армия редица страни от Централна и Югоизточна Европа развиха оковите на фашисткото робство и застанаха твърдо по пътя на социализма, ръководени от своите комунистически партии.

Великата победа на Съветската армия срещу фашистка Германия и империалистическа Япония развихри пламъка и на националноосвободителното движение в азиатските страни. Многомилионният Китай се отърси от гнета на американските империалисти и откри нова страница в историята не само на своя народ, но и на народите в цяла Азия.

Нашият героичен народ храни чувства на най-дълбока любов и признателност към Съветската армия, без чиято решителна помощ би била невъзможна победата на славното народно антифашистко въстание на 9 септември, която донесе на нашия народ свобода и възможност да строи свое светло социалистическо бъдеще при братската и безкористна помощ на съветските народи.

Тридесет и три години Съветската армия отстоява вяро и непоколебимо мирната политика на своята велика родина, вдъхновявана от учителя и вождата на цялото прогресивно човечество, великия миротворец Сталин. И днес тя е горд и непреклонен страж на световния мир и сурово напомняне за ония, които се мъчат да минират творческия труд и щастието бъдеще на милионите обикновени трудови хора от целия свят.

Вечна слава и признателност на великата и непобедима Съветска армия!



## ИЗОСТАВАНЕ, КОЕТО ТРЕВОЖИ

По примера  
на съветските  
киноработници

Съветският печат неотдавна с присъщата си болшевишка скромност обяви кратко: „Филмът „Тайната мисия“ е последният чернобял филм на студията „Мосфилм“. Още в текущата петилетка най-крупните киностудии на СССР изцяло или почти изцяло ще преминат към производството на цветни филми.“

Кратко и ясно. — Велико събитие! Започва нова епоха в развитието на киноизкуството. Цветният филм — това е ново масово идеологическо оръжие, което има огромно значение в общия арсенал от средствата в борбата на съветския народ под ръководството на великата Партия на Ленин и Сталин за тържеството на комунизма.

Минаха сто години от откриването на фотографията и за това време тя постигна голямо съвършенство. Достигнати са високи успехи в областта на изготвяне най-разновидни, високочувствителни емулсии и разтвори за обработка на негативни и позитивни материали. Изработена е стереоскопическата фотография, която даде на света обемни снимки. Опитите да се получат цветна фотография и кинематография срещнаха огромни трудности.

В продължение на много години успоредно с развитието на фотографията и кинематографията непрестанно са правени опити за получаване на цветна фотография, но решителни резултати в тази област бяха достигнати едва през последните години.

Още през 1910—14 год. руските учени С. О. Максимович и С. Прокудин—Горский са патентирали така наречения адитивен способ за получаване на цветно кино. И както много велики руски научни открития, като тези на Ломоносов, Менделеев, Попов и Жуковски, така и това откритие е било ограбено от хищните американски капиталисти и „запатентовано“ от американската фирма „Техниколор“. Но капиталистическият строй носи в утробата си гангрена, която души и погубва всяко ново откритие, което не носи сигурна и безспорна печалба.

Съветският цветен филм, роден под грижите на Болшевишката партия, доби мощно развитие. В резултат на дълга и упорита теоретическа и практическа работа на голяма група съветски учени беше създаден и усвоен метод за получаване, снимане, размножаване и прожектиране на цветен филм. Появяването на цветния филм е истинска културна революция в кинематографията и фотографията. Цветният филм открива пред нас невиджани досега възможности, широки и необятни перспективи.

В съветските киностудии се снимат десетки цветни художествени, научно-популярни, документални и учебни филми, в които се използват комбинирани снимки, снимки под микроскоп и цветна мултипликация. Хиляди фотолюбители и научни изследователи ползват цветната фотография за ежедневна практическа дейност. Цветът обаче в съветските филми не е добавъчно разкрсяваща игра както в американските филми, а едно от допълнителните средства да задълбочи и по-реалистично и пълно да отрази богатата съветска действителност, живота на героичния съветски народ. Постиженията на съветския цветен филм намериха световно признание. Достойно бяха оценени и „Каменното цвете“ на международния кинофестивал в Кан, както и „Падането на Берлин“, „Кубанските казаки“ и „Тайната мисия“ в Марианске Лазне и много други. Заслужено и достойно съветският цветен филм заема първото място в света. Само съветският строй в епохата на великия Сталин може да даде пълен ход на развитието и на цветната кинематография. Победилата работническа класа в СССР, авангард на прогресивното човечество, успешно строи комунизма в областта на индустрията и селското стопанство.

Нима в социалистическото планоно стопанство най-масовото изкуство — киното, ще изостане от общия тържествен и победоносен темп на развитието? — Не, цветното кино му позволява достойно да бъде в крак с класата и да твори гордо и щастливо мирната културна революция.

От опита и примера на съветската кинематография се учат киноработниците от народнодемократичните страни. Цветният филм е създаден и в Ки-

тай, и в Чехия, и в Унгария. Какво чакаме ние? Нима не се осъзнава грамадното значение от усвояване производството на цветен филм у нас? Трябва направо да се каже, че в тая важна област ние решително и тревожно изоставаме. Чернобелният филм си отива. След няколко години той ще бъде минат етап. Нима е нужно да агитираме? — Но кой не оценява значението на цветен филм у нас, който единствен може да предаде чудните багри на нашата пролет, на щастливото ни социалистическо строителство, на нашите розови градини, китни кооперативни поля, богатата и плодородна есен, на нашата щастлива Димитровска младеж в селото и града, на нашите прекрасни шевици и носии, в които е вплетена любовта на младата бригадирка, на нашите прочути килими и пр., и пр. — цветни филми за нашата героична работническа класа, единствен господар на богатата и красотите в нашата прекрасна родина, за пръв път за нея едва сега достъпни, свои, близки и родни.

„Който изостава, го бяга“ — казва Сталин. Нужен е решителен тласък по посока на ликвидиране на самодуспокоението и осигуряване още сега на минимални условия за започване усвояването на производството на цветен филм.

Главната дирекция на кинематографията трябва да оцени в най-голяма широта дълбоките преобразования, които се осъществяват в областта на кинематографното изкуство в СССР и народнодемократичните страни, и да вземе бързи мерки.

Нашето преустройство на базата на цветния филм е историческа необходимост. Колкото, по-на време я осъзнаем, толкова по-смело, по-настойтелно и по-широко трябва да я осъществим.

Похвална и радостна е инициативата на партийното бюро при Кинематографията да централизира и да осмисли единичните опити на отделни групи оператори, любители, лаборанти — „цветни запалковци“, пионери на цветната кинематография у нас. Настърчителни са и техните първи опити.

Главната дирекция на кинематографията трябва да осигури всички условия да се започнат вече производствени опити. Сложни и многостранни ще бъдат трудностите по усвояване на цветната кинематография, затова пък толкова по-упорито, по-навреме и с по-голяма грижа трябва да се започне. И тук нека да не повтаряме същите грешки — да правим открития — отдавна известни и достъпни за точно, пълно и бързо производствено усвояване.

Производството на цветен филм трябва да бъде поставено като най-срочна, най-актуална задача. Всяко забавяне и колебание ще бъде непростима грешка. Преустройството на техническата база не трябва да се поставя в зависимост от изграждането на киноцентъра. А въпросът за превъоръжаване на кадрата трябва да се разгледа в неговата широта. Нужен е щаб от квалифицирани майстори-лаборанти, химици, оператори, режисьори, който да започне работа, да се учи и работи.

Усвояване производството на цветния филм у нас е първостепенен обществен, политически, културен и партиен въпрос.

В най-кратко време ние трябва да го поставим, подработен и добре обмислен, пред Партията и правителството. Широкият размах и болшевишки стил на умелата и далновидна държавна политика, осъществена от нашето правителство през 1950 год. под ръководството на нашия любим председател на Министерския съвет и генерален секретар на БКП др. Вълко Червенков, трябва да ни внуши смелост и увереност да поставим въпроса за цветния филм в неговата пълна широта и час по-скоро като най-близка задача за усвояване и изпълнение от българските киноработници.

Ние сме сигурни, че ще намерим подкрепата на Партията и правителството.

Да се учим от опита и указанията на майсторите на ненадминатата съветска цветна кинематография и да следваме пътя, който ни чертае ВКП(б) и великият Сталин!

Най-важната и могъща сила за подема на нашето народно стопанство е социалистическото съревнование, което като „комунистическият метод за строителството на социализма“ (Сталин) увлича и нашата работническа класа за героични трудови подвизи.

Социалистическото съревнование безспорно трябва да стои в центъра на партийната и профорганизационна работа в Главната дирекция на кинематографията и да се разгръща и разгаря непрекъснато за масово въвлечане на всички киноработници в предсрочното изпълнение на производствения план. А това значи нашата кинематография, която има редица постижения, но има и редица слабости и грешки, да пристъпи още по-енергично към подобрене на организацията на труда за икономия и снижение на себестойността, за да получи увеличена производителност, качество и съкисени срокове. В това отношение съветският опит наистина ще ни спаси и от загуби, и от неудачи, и от напразни лутания.

Още през декември м. г. Министерството на кинематографията в СССР може да обсъди резултатите от своята работа през изтеклата 1950 година и да планира задачите си през 1951 година в тематично и производствено отношение. Експедитивността в изпълнението и съставянето на плана наедно със суровото отчитане и бой по слабостите и грешките е почетно задължение на всеки киноработник към държавата и народа в СССР.

С такова съзнание за отговорност към държавния план през януари т. г. колективът на ленинградската киностудия „Ленфильм“, носител на Лениновия орден, излезе с обръщение към всички съветски киноработници и ги призова на социалистическо съревнование за съксяване на филмопроизводствените срокове. В призива си „Ленфильм“ конкретизира и своите задължения, като месец по-рано да завърши филма „Нашите песни“ с икономия на средства и материали, да изготви десет нови игрални сценарии, да помага творчески и технически на други студии и т. н. Този призив намери широк отзвук сред съветските киноработници. Веднага „Союзмулфильм“ обеща да завърши вместо за 18 за 13 месеца пълнометражния цветен филм „Нощ пред рождество“, а Киевската киностудия обеща да предаде филма „В мирни дни“ 43 дни преди срока и месец по-рано „Зелената улица“ Московската студия „Горки“ пък пое задължението да дава 10% повече полезен метраж от запланираната, да работи два дни месечно от икономисани средства и материал и т. н.

В резултат на призива на „Ленфильм“ днес съветските киноработници водят непрекъсната борба за висококачествени филми и за съкисени срокове на тяхното предаване, борба за месеци, за дни, за часове. . .

И в нашата кинематография се води съревнование, но то все още не се организира и разгръща в широките рамки на истинското социалистическо съревнование. Настъпило е време и ние смело, решително и обществено да отчитаме своите слабости и грешки и въз основа на съветския опит да осъзнаем, че Партия, правителство и народ очакват от нас висококачествени идейно-художествени филми, които освен това трябва да излизат и навреме по екраните на страната.

За да изпълни напрегнатия план за 1951 година, нашата кинематография трябва да се освободи от досегашната практика на съревнование „в чест на...“ и да го планира и разгръща като постоянна задача на държавния план с основен лозунг: качество и съксяване на сроковете. За това е необходимо да се разполага навреме с тематичен план, който ще осигурява сценарии за всички студии и не ще позволява никакви превазходи. А тематичният план осмисля производствения, който трябва да бъде скъсен с всички сектори на кинематографията. В социалистическото съревнование в нашата кинематография ние трябва да се вдъхновим от почината на „Ленфильм“ и да поведем борба преди всичко за качество, съкисени срокове, ритмика на производството и икономия на средства и материали. Само в такова социалистическо съревнование нашите киноработници ще изпълня своя дълг към Партията, правителството и народа в борбата ни за мир в целия свят.



# Проблемът за прекрасното в марксистко-ленинската естетика

(ПРОДЪЛЖЕНИЕ ОТ КН. 1)

3

„Животното твори съобразно степента на потребностите на вида, към който то принадлежи, докато човекът умее да произвежда в съответствие със степента на потребностите на всеки вид и винаги умее да подхожда към предмета с подходяща мяра; ето защо човекът твори по законите на красотата.“<sup>1</sup>

Уместно е да се каже, че по онова време, когато тази мисъл бе казана от Маркс, подобно съждение бе изказано в Русия от Чернышевски. В дисертацията „Естетическите отношения на изкуството към действителността“ той писа:

„От всички е признато, че има такава степен на развитие на естетическото чувство в народа ... когато под преобладаващото влияние на стремежа към прекрасното се замислят и се изпълняват почти всички предмети на човешката производителност.“<sup>2</sup>

Как трябва да се разбира характерът на човешкото творчество за разлика от характера на творчеството на животното?

Животното асимилира действителността според своите нужди, т. е. неговото отношение към действителността се диктува само от особеностите на неговия биологически вид. То произвежда под натиска на физическата нужда само онова, което му е непосредствено нужно. Затова неговото „производство“ има винаги едностранен характер, продуктите на неговото „производство“ непосредствено принадлежат на физическото му тяло. Всичко, което не може да бъде изядено или използвано за жилище, за защита (според потребността на вида), не съществува за животното. Животното значи твори, без да знае, че твори, неговото производство е неосъзнато, то е само биологическо приспособление.

За разлика от животното човекът е съзнателно същество; неговото творчество е винаги насочено към определена цел и винаги така или иначе е осъзнато; художествената обработка на предметния свят е съзнателен акт на неговото творчество. За разлика от животното, човекът твори универсално, той възпроизвежда цялата природа. Но преди да обработи един или друг предмет, например, преди да построи каквото и да е, той си представя мислено какво иска да създаде, а в края на процеса на това свое производство той получава резултат, за който той е имал представа, преди да започне своето творчество.

„Той не само изменя формата на това, което е дадено от природата: в това, което е дадено от природата, той осъществява същевременно и своята съзнателна цел, която като закон определя начина и характера на неговите действия и на която той трябва да подчинява своята воля. И това подчинение не е единичен акт.“<sup>3</sup> — пише Маркс.

Следователно човек въздействува на природата и я създава в определени обективни качества, той „твори по законите на красотата“, които притежава. Както вече се каза, естетическата потребност и самият човек, който притежава способността за естетическо възприятие, не е обикновен продукт на природата. Естетическото възприятие е резултат на раз-

витието на материалното производство, което е достигнало до онзи стадий, когато то само е излязло от състоянието на първоначалната грубост и непосредственост, когато в резултат на своето развитие чрез упражнения и повторения е достигнало степента на изкуство.

Творчеството „по законите на красотата“ е един от моментите на познанието на обективния свят. Творческият процес по законите на красотата предполага, че човек не може да твори независимо от свойствата, вътрешните и външни качества и характер на предмета. Когато твори, човек винаги е длъжен да се съобразява със собствената на предмета диалектика, той не може да я игнорира, той е длъжен да твори, като я взема под съображение.

При творчеството си човекът постига това, обработваният от него материал да се разкрива и оформя, като запазва вътрешните си качества. Следователно творчеството по „законите на красотата“ не е нищо друго освен естетическо отношение към околната среда — предметен свят; то се гради на диалектичното единство на целта на човека с качества и свойства на явленията, процесите и предметите на обективния свят.

Марксизмът учи, че диалектическите закони са действителни закони на природата, че природата не е случайно натрупване на предмети и явления, изолирани и откъснати един от други. Всички явления и предмети на обективния свят са органически свързани помежду си, взаимно обусловени и тази взаимна връзка и обусловеност е закономерността.

„Взаимодействието на телата — както на мъртвата, така и на живата природа — включва в себе си както хармония, така и колизия, както борба, така и сътрудничество“<sup>4</sup> пише Енгелс.

От това следва, че възпроизвеждайки природата универсално, човек не може да осъществи своето целесъобразно творчество без строго съблюдаване на закономерностите на самата природа. Защото съвършено ясно е, че ако природата не е хаотична, то и човекът не може да не изхожда в своята практическа дейност от закономерностите на природата, от нейната обща хармоничност и съгласуваност. Следователно изворът на красотата съществува в действителността, обективната красота лежи в самата природа, а така наречените „закони на красотата“, художествената обработка на предметния свят, производството „по законите на красотата“ е само отражение от човека на господстващите в обективния свят отношения, закономерности, истини, чието осъзнаване се събира в понятието за прекрасното.

По такъв начин обективните закони на красотата не лежат зад пределите на обективните закони на диалектиката. Напротив, доколкото художествената обработка на предметния свят е един от начините за неговото познание, те протичат, обуславят се и се определят от тези обективни закони.

4

В класово-антагонистическите социално-икономически формации по силата на наличността на частна собственост върху оръдията и средствата за производството и произтичащото отук разделение на материалния и духовен

труд произлиза разрушаването и отчуждаването на „човешката същност“. Пропастта между ръста на производителните сили и условията на материалния и духовен живот на трудозите класи достига на-голямата си дълбочина при капитализма. В недра на капиталистическото общество концентрацията на капитала достига най-висшата си степен, вследствие на което на една страна е класата на собствениците и в нейно разпореждане са огромни богатства, разкош и доволство, а на другата страна — класата на бедните, която понася глад, нищета, материално и духовно робство. Но както е известно, именно тази класа е гробокопач на капитализма, тя унищожава гнусната капиталистическа действителност и строи комунистическото общество, което е способно да осигури напълно на човечеството материалните и духовни условия, които обезпечават нормалното развитие както на отделния човек, така и на цялото общество.

„Само работническата класа разбира — писа М. Горки, — че старият свят я заплашва с подивяване, израждане и че той трябва да бъде разрушен.“<sup>5</sup>

Комунистическото общество е онзи идеал на обществена организация на хората, към който се стреми цялото трудещо се човечество. Построяването на това общество напълно ще задоволи закономерните стремежи на трудещите се хора да живеят в нормални материални и духовни условия. Говорейки в този смисъл за творчески процес, който се извършва между човека и природата по законите на красотата, може да се каже, че построяването на комунистическото общество е по същество съблюдаване на тези закони, доколкото комунистическото общество е онова общество, което освобождава труда и създава на човека условия за прекрасен живот. Именно това положение ни дава основание да смятаме, че прекрасното е най-типичният елемент в творческата дейност на светския човек, на човека от социалистическото общество.

Понятието за прекрасното в живота е значително по-широко от понятието за прекрасното в изкуството. В природата съществуват неща, предмети, които облаждат естетически свойства. Такива са например златото и среброто, които по израза на Маркс благодарение на своя предметен цвят стават естествен материал за блясък и украшение. В обществото също така има много прекрасно за човека. Красотата на света излиза извън пределите на изкуството; изкуството не изчерпва цялата красота на действителността. Именно затова и майсторът от всеки клон на обществено производство може да създава красота.

„Във всичко — писа Горки, — което е направено и се прави от човека, във всяко нещо е заключена неговата душа.“<sup>6</sup> На друго място: „Човек по своята природа е художник. Той навсякъде така или иначе се стреми да внесе в своя живот красота. Той иска да престане да бъде животното, което само яде, пие и достатъчно безсмислено, полумеханически произвежда деца.“<sup>7</sup>

Прекрасното е способно да приема най-разнообразни форми. Обаче от това не следва, че няма възможност да се набележи неговата главна, основна форма.

Всяко прекрасно трябва да бъде целесъобразно. В признаването на целесъобразността на прекрасното няма нищо оскърбително за естетиката. Истинската красота не се създава произволно, чисто субективно, а се обуславя от обективните закони. Практическата целесъобразност на прекрасното се изразява в неговата жизненост. В социалистическото общество съществува диалектично единство на прекрасното и практически целесъобразното.

„Предметът на изкуството — писа Маркс, — а така също и всеки друг продукт — създава публика, която разбира изкуството и е способна да се наслаждава на красотата. За-

<sup>1</sup> „Маркс и Енгелс об изкустве“. Сборник, 1938 г. стр. 57.

<sup>2</sup> Н. Г. Чернышевский, Статии по естетике, стр. 78.

<sup>3</sup> К. Маркс. Капитал, т. I, стр. 129.

<sup>4</sup> К. Маркс и Ф. Енгелс. Избранные письма, стр. 305.

<sup>5</sup> „Горький об изкустве“. Сборник, стр. 214.

<sup>6</sup> М. Горький. Не собранные литературно-критические статьи, стр. 481.

<sup>7</sup> М. Горький. О литературе, 1935 г., стр. 35.







# Някои особености на документалния киноочерк

За съжаление все още някои работници от документалната кинематография имат неправилна представа за киноочерка, за неговото значение и особености. Очеркът все още се смята за „малка форма“ изкуство, която не изисква голямо майсторство, за разлика от пълнометражните филми, които според мнението на тези другари представяват единственото пълноценно явление в документалната кинематография. Междувременно практиката показва, че да се създаде добър киноочерк-новела е трудно и често пъти не е по силите дори на опитния режисьор: колкото по-малко е произведението, толкова по-голямо майсторство изисква то.

В тази статия ние няма да се занимаем с особеностите на географския и научно-популярен киноочерк, а ще се ограничим само с публицистичните киноочерци. В зависимост от съдържанието тези киноочерци могат да бъдат подразделени (естествено напълно условно) на историко-биографични, обзорни (прегледи), събитийни и местнотематични.

Към историко-биографичните очерци принадлежат късометражните филми, посветени на живота и дейността на видни хора в нашата родина. Такъв очерк е например късометражният филм „Владимир Маяковски“.

Обзорните (прегледните) киноочерци запознават зрителя с отделни отрасли от социалистическото строителство, с явления от културно-политическия живот на нашия народ. В такива очерци темата се развива като че ли в ширина, обобщавайки няколко най-важни момента и явления от живота, които понякога съвсем не са свързани събитийно непосредствено едно с друго, но разкриват общата тема на филма. Като пример за такъв киноочерк може да послужи — макар и късометражен — филмът „Знания в масите“.

Местно-тематичният очерк е поставен по правило на конкретен, отделно взет от действителността факт — реално съществуващ колхоз, завод и т. н. Пример за такъв очерк е късометражният филм „На Бялото море“, посветен на колхоза „Организатор“. Към този вид очерци трябва да отнесем и късометражните филми за отделни новатори в производството или челници в селското стопанство.

Събитийните киноочерци се определят от самото им название. За пример можем да вземем късометражния филм „Страната гласува“.

Отразявайки разнообразните явления на действителността и на първо място най-важните събития от политическия и културен живот на нашата страна, авторът на киноочерка като художник-публицист не прави, разбира се, само фотография на живота, а го осмисля, подбери най-типичните факти и страни от този живот и се стреми да ги покаже чрез средствата на кинематографията във взаимна връзка и последователност. Това естествено предполага, че в основата на всеки такъв киноочерк трябва да легне добре обмислен сценарен план, който разкрива идеята на бъдещия филм и отношението на сценариста и режисьора към отразяваните събития и набелязва във връзка с това основните епизоди, които трябва да се заснемат.

В статията си „В защита на сценария за документалния филм“ („Советское искусство“, 25 април 1950 г.) С. Гарин пише: „Ако се опитаме да проанализираме което и да е произведение на документалната кинематография, непременно на първо място ще изпъкнат достойнствата или недостатъците на литературния сценарий — основа на основите на филма.“

Безспорно значението на сценария и тук е огромно. Но въпросът е там, че анализирайки което и да е произведение на документалната кинематография, трябва да поставим практически „на първо място“ не литературния сценарий, а реалния живот, който е отразен с една или друга документална точност в даденото произведение. Филмът „Младостта на света“ например е интересен не толкова поради достойнствата на литературния си сценарий, колкото поради самото събитие, притежаващо своя собствена логика.

Нека да бъде ясно обаче, че ние съвсем не сме против сценарните и сценарните планове в документалното кино. Тяхното отричане би довело до липса на гледна точка (през време на снимките), до анархия в снимките, до господство на стихийността в самото събитие, т. е. до натурализъм.

Между сценария на художествения филм и сценария или точно сценарния план на документалния филм обаче има съществена разлика. Литературният сценарий на художествения филм разкрива идеята на бъдещия филм в художествени образи. Имайки предвид актьorskото изпълнение, писателят поставя в устата на действащите лица диалога, свободно ги движи, определя тяхното поведение, измисля и подробно описва специфичната обстановка на действието. Всички тия особености липсват в документалната кинематография, която се

занимава с реални хора, взети от истинския живот и действащи в дадена, предложена от живота реална обстановка.

Централната студия за документални филми активно сътрудничи с най-добрите сценаристи в документалната кинематография — Б. Агапов, Е. Кригер, И. Бачелис и др. работят много добре в тази област. С тяхно сътрудничество са създадени редица отлични документални филми. Не са малко у нас и режисьорите-документалисти, които умеят внимателно да наблюдават живота, да забелязват в него най-характерните, типични явления и да създават партийно насочени високохудожествени и вълнуващи филми по свои сценарни планове. Така бяха създадени филмите „Освободена Чехословакия“ и „Нова Албания“ от И. Копалин; „Сталинград“ и „Полша“ от Л. Варламов; „Разгромът на немските войски пред Москва“ от Л. Варламов и И. Копалин; „Ленинград в борба“ и „Съдът на народите“ от Р. Кармен, „Черноморци“ и „Народни отмъстителни“ от В. Беляев; „Младостта на света“ от А. Ованесов и др. Всички тези филми получиха общонародно признание и бяха удостоени със сталински премии.

Изискването на социалистически реализъм, изискването на жизнена правда от изкуството важи изцяло и за киноочерка, който отразява живота в цялата негова истинска красота и непременно с документална точност. Оттук — и първият и основен критерий при оценката на киноочерка: доколко правдиво и точно е отразена една или друга страна от действителния живот.

Но както вече споменахме, светският киноочерк, отразявайки действителността, подбери най-типичните явления, осмисля ги и активно поставя и разрешава едни или други проблеми на живота. Оттук — и вторият критерий: обществената значимост на проблема, поставен в киноочерка, доколко той е актуален, доколко правилно, партийно е разрешен от киноочеркиста. Следователно светският художник-публицист, автор на киноочерк, трябва да умеє да види растежа на новото в обществения живот, да го покаже ярко и убедително и да привлече към него вниманието на зрителите. И именно с оглед на това не трябва да се установява за късометражния филм никакъв шаблон, никакъв трафарет. Киноочерците могат и трябва да бъдат като самия живот — разнообразни по своя характер, винаги оригинални по композиция и по форма изцяло.

Зрителният материал, текстът, музиката — всеки един от тези компоненти притежава в киноочерка извънредно важно значение. Но най-главен компонент се явява безусловно изобразителният материал, определящ и музикалното оформяване и текста на киноочерка. Ето защо главно внимание и на сценариста, и на режисьора трябва да бъде съсредоточено върху подбора на зрителния материал, чрез който трябва правдиво и точно да се изрази идеята и партийната насоченост на киноочерка. Принципът на партийността се явява основа в работата над киноочерка и именно поради това режисьорът, литераторът и операторът са длъжни да създават интересни, занимателни, красиво разнообразни, насочени не само към интелектуално, но и към емоционално възприемане от зрителните киноочерци.

И така при всички възможности на кинопублицистиката като изкуство документалната точност при отразяване на произтичащите събития се явява за нас най-първо и необходимо изискване. Инсценировката трябва да бъде безусловно изключена. Организирането и възстановяването на фактите, към което ние прибягваме понякога в нашата практика, е допустимо като изключение, но непременно при задължителното условие, че режисьорите, „организиращи фактите“, не изопачават действителността. Активното организационно вмешателство на документалистите в живота е оправдано само тогава, когато то помага да се разкрият типични за нашата светска действителност явления от онези области на живота, които са предмет на дадения киноочерк.

Най-труден вид киноочерк, който изисква особено голямо майсторство, е кинорепортажът, посветен на конкретен човек, например новатор в производството или виден колхозник. Често такъв киноочерк изглежда крайно фалшив. В поведението на героя се чувствава напрежение, неестественост. Това се случва тогава, когато авторът на очерка измисля изкуствени положения, застава своите герои да заемат неестествени пози, възпроизвежда сцени с „психологически преживявания“ или др. Между някои кинорежисьори съществува своеобразна теория за „метод на работа с хората“. На практика обаче най-често зад този „метод“ се прикрива опасно желание да се заставят героите на документалните филми — обикновените светски хора — да играят пред киноапарата. Този „метод“ не допринася нищо друго освен вреда. Необходим е голям такт и режисьорско майсторство, за да се запечата върху кинолентата човекът в типичната му работна обстановка, с естествени, характерни за него движения, с постъпки, които са свойствени за него в обикновения живот.

Много често драматургическото начало в документалния киноочерк произлиза от реалната събитийност. И наистина, в какво друго се заключава „драматургията“ на такъв забележителен документален филм като „Страната гласува“? Залог за успеха на такива филми се явява кинорепортажът, създаден върху политическия и художествения подбор на фактите, върху остро усещане на разкриващите се явления.

Нашата действителност е необикновено разнообразна, увлекателна, интересна и героична. Необходимо е да се научим да я отразяваме в цялата нейна дълбочина, в цялата ѝ динамика и красота. Тогава киноочерците за живота на хората и за събитията, в които те участват, ще се отличават с драматургическо напрежение и голяма емоционалност и ще добият необходимата художествена сила и изразителност.



# Тревога

Сценарий — ОРЛИН ВАСИЛЕВ и АНЖЕЛ ВАГЕНЦАГИН

Режисьор-постановчик — ЗАХАРИ ЖАНДОВ

Оператори — ЕМИЛ РАШЕВ и ЗАХАРИ ЖАНДОВ

Музика — проф. ЛЮБОМИР ПИПКОВ

Художник — АСЕН ПОПОВ

Директор на продукцията — НИКОЛА ВЪЛЧЕВ

В главните роли:

Витан Лазаров — засл. артист СТЕФАН САВОВ

Райна Лазарова — засл. артистка НАДЯ СТАНИСЛАВСКА

Борис Лазаров — ГАНЧО ГАНЧЕВ

Сава Величков — ДИМИТЪР ГАЧЕВ

Лили Велиčkова — КАРОЛИНА ГАНЧЕВА

Добри, партиен секретар — ГЕОРГИ БАНЧЕВ

Бойко, партизанин — РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

\* \* \*

В своето стопанство „Земен рай“, край София, живее агрономът Витан Лазаров с убеждението за „неутралитет“ към заобикалящата го политическа действителност.

Синът му Борис — офицер от българския корпус в Югославия — се завръща в отпуск. Отровен от шовинистическа и фашистка пропаганда, той влиза в остър спор със своя зет — инженер Сава Величков, активен член на нелегалната Българска комунистическа партия.

В завода, в който работи инженер Величков, е разкрит саботаж. Предупреден от партийния секретар, леляра Добри, инженер Величков унищожава нелегални, изобличаващи го материали. Ненадейно в стаята влиза жена му. Сава Величков ѝ разкрива смисъла на своята борба, но жена му не е в състояние да го разбере и с плач напушта стаята.

Напразни са опитите и на бащата — Витан Лазаров, да убеди зет си, че неговата активна намеса в политиката не може да донесе нищо добро. Неговите позиции обаче в защита на „пасивния неутралитет“ са съвсем неубедителни, за да отклонят Сава Величков от активната борба за мир, за ненамесване на България в антисъветска война, за дружба със Съветския съюз.

Идва полицията, за да арестува инженер Величков. Ранен, той успява да избяга и да се добере до квартирата на комуниста Бойко. Полицаите арестуват жена му Лили. Като използва авторитета на своя офицерски мундир, Борис успява да освободи сестра си. Миналият в



Партизаниите пристигат навреме . . .



Американо-английските бомби са разрушили техния „земен рай“ . . .

нелегалност Сава Величков се среща с жена си, вдъхва ѝ бодрост и ѝ съобщава паролата, с която тя ще бъде потърсена тогава, когато нейната помощ ще бъде необходима за съпротивителното движение.

Витан Лазаров е потресен. Разрушено е грижливо пазеното споконствие в „Земен рай“. Гигантският двубой на изток дава своето огражение и в неговото малко, грижливо пазено в „неутралитет“ семейство. . .

\*

Нижат се тъмните години на герmano-фашисткото робство. . .

Произведеният в чин капитан Борис Лазаров вилнее със своята жандармерийска част срещу партизаниите.

Получените чрез Лили сведения улесняват партизаниите да нападнат един германски оперативен щаб. При преследването на партизаниите от жандармерийската част под командата на капитан Борис Лазаров младият партизанин-картечар Бойко бива обграден и пленен от фашистите.

\*

Събитията поднасят всички горчилки на Витан Лазаров. Американска бомба разрушава из основи неговия „Земен рай“. Семейството напушта София и се евакуира в село Брезово, където действа Борис Лазаров с жандармерийската си част.

Тук Витан Лазаров е свидетел на окончателното падение на своя син, когото местното население ненавижда и нарича „черния капитан“.

Потресен от виденото, Витан залазва оглушителна плесница на пияния Борис.

Действащите наблизко партизани решават да нападнат селото, да ликвидират „черния капитан“ и да освободят задържаните антифашисти. Шурмовата група се ръководи от инженер Сава Величков. В дома на капитана обаче той не намира Борис Лазаров, а своето семейство. Капитанът е заминал за мястото, където през тази нощ ще бъдат разстреляни задържаните.

Напътени от Лили, партизаниите пристигат навреме. Черният капитан е убит, жандармерията разпръсната, задържаните освободени.

Витан Лазаров разбира, че неговият неутралитет е бил вреден, че той е бил съучастник в престъпленията на народните врагове, че в борбата срещу фашистките убийци всеки честен човек трябва да застане на страната на народа.

В слънчевото есенно утро на селския площад е свикан митинг. Говори командирът на партизанския отряд, леляра Добри. Съветската армия приближава границите на България. Народът е готов за последния решителен бой срещу фашизма, за завоеване на народна власт, за дружба с великия Съветски съюз, за мир и братство между народите.

Свободата иде. Мечтите на борците от съпротивата, на целия трудов български народ се сбъдват. Громейки герmano-фашистките плъчници, Сталиновата героична армия носи дълго жадваната свобода на нашата изстрадала родина. Ликуващият български народ с неописуем възторг посреща храбрите съветски бойци-освободители.



# Режисьорът за създаването на филма „Тревога“

# За музиката в „Тревога“

З адачата, която Партията и Правителството чрез „Българска кинематография“ възложи на нашия колектив, бе много трудна: да създадем за пръв път за нашия екран реалистичен филм със съвременен сюжет, който обхваща събитията около 1941—1944 г.

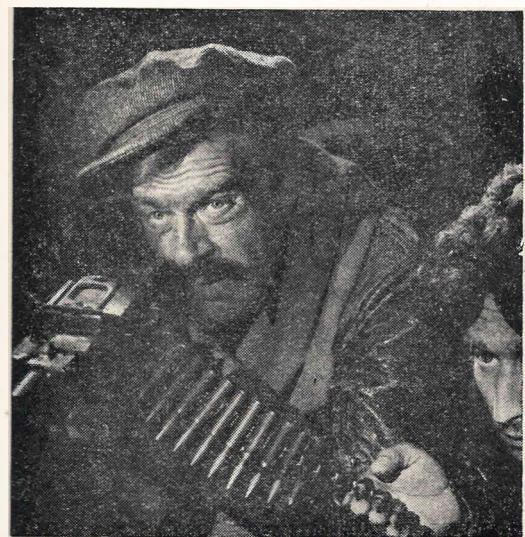
В сценария на другарите Орлин Василев и Анжел Вагенщайн, който постави остро въпроса за несъществуващия политически „неутралитет“, личната драма на семейството на Витан Лазаров (героят на филма) бе поставена на широк обществен фон, който обхваща както партизанското движение и хитлеристката окупация, така също и зверските изстъпления на българските фашисти. Рамката на филма по този начин ставаше много широка, тя го превръщаше в един едва ли не масов филм, извънредно труден за нашите условия на производство.

Филмът постави пред колектива голямата задача — да се създадат правдиви, убедителни образи не само на главните герои, но и на многото епизодични лица.

Особено важно за нас бе да отразим правдиво съвременния положителен герой в образите на Сава Величков, Добри, Бойко, Стойна, партийния секретар в селото Станю, цялата група партизани, ятаци и обикновени селяни. Поради това че в основната си линия сценарият не задържа вниманието подробно върху тия герои, ние се опитахме да изясним ония по-важни от тях, които не са дотам добре оформени в сценария, и да създадем общо положително впечатление за хората на съпротивата, общо впечатление на възхищение, преклонение пред техния подвиг. Опитахме се да дадем типичния образ на нашия партизанин, на нашия работник, на селянина — дейци от съпротивата.

Що се отнася до нашия главен герой Витан Лазаров, ние се опитахме, доколкото това позволяваше сюжетът на филма, да създадем от него типичен представител на колебаещата се дребна буржоазия и опирайки се на положителните му качества — любов към истината, към родината и към семейството, да го заставам да изостави идеята за своя „неутралитет“. Това се отнася донякъде и за Лили Величкова, която под влияние на мъжа си и благодарение на по-близкия контакт с живота разбира значително по-рано истината и дори помага на съпротивата.

Главният отрицателен герой е капитан Борис Лазаров. От офицер с фашистко възпитание и възгледи той достига до крайната степен на падението — звяр и мародер, жандармерист — мъчител и убиец на народа. В последния стадий от неговото развитие ние имаме



... Врагът няма да избегне народното възмездие.

възможността да поставим този образ на фона на цяла редица епизодични отрицателни герои-жандармеристи, селски първенци, полицейски агенти, с което той става още по-отвратителен на зрителя.

Филмът „Тревога“ постави пред колектива още много задачи, които както по мащаба си, така и по организация не съществуваха в опита на нашата кинематография и можах да бъдат разрешени само с помощта на извънни учреждения и партийните и масови организации.

Няма да бъде пресилено, ако кажем, че без подкрепата на народната войска филмът „Тревога“ бе немислимо да бъде осъществен. Хората, транспортът, осветлението, пиротехническите ефекти, оръжията, снаряженията и облеклото при масовите сцени, всичко бе организирано само благодарение помощта на народната войска. Подкрепата по настаняването ни, хора за статисти и фигуранти при масови и епизодични сцени ни се дадоха от партийните и масови организации по места.

Така можа да се снемем началната сцена с немската колона, в която участваха около 900 души, така се снемем германската радиостанция, партизанските епизоди, митингът в селото с 3000 души и т. н.

Масовите сцени, разнообразните места за снимане и ношните снимки изискваха специално внимание в областта на декорите, осветлението и филмовата снимачна техника.

На всяка крачка, във всеки декор се появяваха нови и нови проблеми, които ние сами, с малкия си опит, трябваше да преодоляваме. Наложих се да построим част от завод в студиото и да го свържем с натурните снимки в самия завод — огромен за нас декор, огромно осветление. Другаде трябваше да получим илюзията от целия град София, който се вижда през прозорците. Послужихме си с гигантска фотография и постигнахме желаното.

По отношение на снимачната и осветителна техника външните ношни снимки по улиците и площада в селото и София се оказаха наистина най-трудни, особено тия от ношните сражения при построения на открито декор на германската радиостанция.

Въобще различните технически въпроси около декори, осветлението и снимането бяха за нас нещо ново, с което трябваше солидно да се преборим.

Относно музиката във филма трябва да се изтъкне, че тя допринесе особено много за емоционалното въздействие на картината и затова режисьорът и колективът трябва да благодарят на композитора Любомир Пипков за големия му принос към художествената стойност на филма.

Ако филмът „Тревога“ изпълни своята обществена задача — с идейно-художественото си въздействие да допринесе за стягане редиците на борците за мир и да разбие идеята в някои колебаещи се честни български граждани за възможността от някакъв си „неутралитет“, като ги приобщи към фронта на социализма и на мира в нашата страна; ако наистина сме успели да постигнем едно реалистично произведение, ползувайки се от опита и примера на голямото съветско киноизкуство; ако „Тревога“ е крачка напред в изграждането на нашия нов български художествен филм — ние ще знаем, че нашите усилия не са отишли напразно.

„Тревога“ за нас, неговите създатели, представлява голям опит, от който ще се учим, един трамплин, от който ще трябва да отскочим, за да отидем към нови по-големи завоевания по пътя на развитието на нашия социалистическо-реалистичен филм.

В това ще ни помогне преди всичко нашият масов зрител с напътствията и критиката си.

Захари Жандов

М оето участие във филма „Тревога“ е важен момент в творческата ми дейност.

За първи път имах пред себе си творческа задача, свързана със сюжет, бликнал от пълната с героизъм и напрежения борба на нашата работническа класа през време на войната и хитлеристката окупация.

И в предишните си творби (песни, камерна, симфонична или оперна музика) винаги съм се стремил да отразявам нашата прогресивна, революционна действителност. Никога обаче моят предварителен литературен материал, върху който се изгражда музиката, не е бил идейно така конкретно и образно свързан с нашата борческа действителност и тъй силно възбудяващ, както във филма „Тревога“.

Без да избягвам да подчиня музиката си на закономерностите на художествената творба — както е например при създаването на една песен, симфоничен или оперен откъслек — тук пред мен изникваха и нови задачи, произлизащи от специфичността на филмовото изкуство. Често пъти със стопер в ръка, трябваше да уточнявам моите мисли, а заедно с това и изразните си средства, защото във филма кулминационните моменти се измерват само със секунди, а противоречието между музика и кадър може да накърни чувствително въздействието на филма.

По този начин се стремях да напиша музика, която не илюстрира моментите от филма в техните външни динамични изменения, но ги следи неотклонно и разкрива тяхното идейно-емоционално съдържание по пътя на симфонизма.

Този опит ние черпим от съветските филми, в които симфонизмът в музиката не само способствува да не се получи раздвоение между кадър и музика, но и непрестанно подчертава основната идея на филма в нейния непрекъснат растеж, стълкновения и изменения, до пълното ѝ разкриване.

В този си стремеж за обединяване контрастите около основната идея се натъкнах на множество проблеми, най-сериозната от които беше за интонационния език. С какъв интонационен език ще подпомогнем разкриването на идейно-емоционалното съдържание на филма, ако не определим неговия климат, не навлезем в неговите герои, не се осъществим в събитията му и във вътрешното му съдържание?

Мисля, че моят интонационен език е близък до онай наша народна песен, в която революционното на филма „Тревога“ може да вирее. Старал съм се същевременно да доловя съвременни интонации; които проличават например в кадрите на хитлеристкото нашествие, в нападенията на жандармерията, в завода и другаде.

За всички тези важни, основни въпроси на нашата днешна реалистична музика е казано и писано много, формули за творчество обаче няма и на композиторите се пада с всяка нова творба да проверяват себе си, правотата на своите възгледи и творчески намерения в пряк контакт с публиката, ако желаем да бъдем истински полезни за осъществяването на нашата нова реалистична музика; а заедно с това — и на нашето младо киноизкуство.

Пълно овладяване на художествените средства на игралния филм с неговите характеристики е задача, поставена пред нашата млада кинематография. Филмът „Тревога“ е решителна крачка напред в тази посока. Но тази задача е поставена и пред нашите композитори. Близко до филма, ние получаваме възможност да работим над истински герои на нашата съвременност — прекрасни, умни и дълбоко чувстващи, нови, прогресивни български хора.

За мене работата над филма „Тревога“ беше радост и творческо увлечение. Ако и публиката почувствува това, наградата ми ще бъде пълна.

Любомир Пипков



# „Подпалвачи на война“

(ОТКЪСИ ОТ СЦЕНАРИЯ)

И ето, каминът с шурмуващите изчезва в нощната мъгла. Редките минувачи плахо обграждат малкото тяло, проснатото на павераната улица.

— Боже мой! — шепне някаква жена. — Но той е цял в кръв! Не, не, това не са хора... това са зверове!

И в същата минута наред с жената се появява Димитров. Той слиза на паважа. Вижда малкото, слабо лице с хлътнали бузи, със слаба шия, увита с покъсан шал, вижда окървавените къдрици на изруселите коси.

— Ей, ей, момченце... Димитров грижливо подлага своите големи длани под главата му. — Какво стана с нас? Хайде, хайде...

— Ресниците едва трепват, устните едва се разтварят:

— Роте фане... Роте фане... — в полузабрава шепне момчето. — Телман зове... Телман зове... Комитетите... Бойните комитети...

— Дръж се, момченце, дръж се! Малко бойно кръщение... Нали така? — шепне Димитров, като се навежда над самото ухо на момчето. — Кажй адреса си. Твоя адрес, дете!...

„Вединг ще си остане червен.“ Платното с този лозунг е опънато през тясната Мюлерщрасе на онова място, където тя излиза от Леополдплатц.

Тревожно е тази вечер в работническите квартали. Край вратите, във входовете на сивите еднообразни къщи стоят неподвижни фигури на жени. Те чакат мъжете си така, както жените край морето очакват звръщането на своите близки след буря.

Като вдига извехтялата яка на кожената си куртка, Елза Ланге се вглежда в нощната тъмнина. Тя отдавна вече се разхожда край дома си на Панктщрасе. Най-последно познати стъпки!

— Хенрих!

— А... Елза?

— Защо толкова късно, мили? — този въпрос е зададен като че ли случайно: тук не е прието да издаваш с нищо безпокойството и тревогата, които понякога с такава сила измъчват душата! Мъжът и жената се скриват във входа, едва осветен от мъждивата лампичка.

— Не, не! Помисли само, Елза, какви са негодия... Ах, какви негодия!

Те преминават през полутъмната кухничка в стаята.

— Но какво става с тебе, Хенрих? — извиква тя, когато той попада в ивицата на светлината. Куртката му е разкъсана, под очите му има кървави отоци.

— Нищо! Малка неприятност с нацистите. Но не е в това работата. Ти само помисли тези соци... те пак провалиха стачката. Той уморено се отпуска на дървената табуретка. В какво бласто, в какво страшно бласто те вкарват работниците!

Като присяда на малката скамейка, Елза мълчаливо развързва обувките му. Той е в толкова състояние, че тя знае — сега трябва да му даде да се наговори.

— Но нищо... нищо! Фашистите ще си грошат зъбите с нас! Разбира се, много е възможно на всички ни скоро да се наложи да минем в нелегалност.

Тя вече му е поддала домашните пантофи, но той, без да ги обува, изведнъж тревожно се оглежда.

— Чакай, а къде е Вили?

„Подпалвачи на война“ е нова съветска кинокартина, която се снима сега от „Мосфильм“ под режисурата на Л. Арнцям, автори на нейния сценарий. В центъра на филма е вълнуващият и прекрасен образ на вождя на Българската комунистическа партия и учителя на нашия народ др. Георги Димитров. Филмът не е биографичен, а обхваща само събитията от 1933 год. във фашистка Германия, в които неволен участник се оказва др. Георги Димитров. Неговото мъжествено поведение през време на следствието, а след това и през самия Лайпцигски процес предизвиква тогава огромно впечатление в целия свят. То влезе в историята на международното комунистическо движение като образец за непобедимостта на болшевиките, въоръжен с идеите на марксизма-ленинизма.

Задачата на сценариста не е била да фотографира фактите, а да проникне в психологията на образа, да разкрие дълбоко вътрешно съдържание на великата личност на др. Георги Димитров, чиято богата биография естествено не е могла да бъде отразена в сценария изцяло.

Без всякаква афектация с присъщата на социалистическо-реалистичното изкуство простота Л. Арнцям разкрива чертите на един голям характер. Ярко са показани умът и желязната логика на др. Георги Димитров, които му помагат да води победоносен словесен двубой със сганта от нацистите съдии и лъжесвидетели. Заедно с това е разкрит и неговият природен хумор, поддържан от страстната, непоколебима увереност в правотата на делото, за което се бори. Чувство на щастие и на голяма гордост прелива в гърдите, когато в заключителните епизоди на сценария великият Сталин се обръща към др. Г. Димитров със следните прости думи: „Вие, другарю Димитров, се държахте като истински болшевик!“

Живи и сбавелни са се получили и другите положителни образи в сценария. Особено мило и трогателно е създаден образът на Парашкева Димитрова, майката на др. Г. Димитров. Силно и вълнуващо е показано нейното поведение в сцената на свиждането и в сцената, в която тя пише след процеса писмо до др. Сталин с молба синът ѝ Георги да получи съветско поданство...

Сценарият „Подпалвачи на война“ ни разказва за онзи етап от борбата за мир, когато силите на прогреса и демокрацията още не бяха обединени в такава степен, както днес. Хората с добра воля изразиха тогава единодушно съгласие против престъпната провокация с подпалването на Райхстага и властно поискаха освобождаването на другаря Г. Димитров и другите обвиняеми. Но тогава войната не можа да бъде предотвратена. Черните сили на реакцията, вчерашните и днешни империалисти и техните лакеи успяха да я подпалят и да залееят отново с кръв света. Днес обаче това няма да им се удаде! И активната сила на сценария на Л. Арнцям е в неговия строг и идеино-художествен зов към мъжествена борба за делото на мира, на врага на непобедимостта на революционните сили на народите, способни да преодолеят тъмните сили на реакцията. Откъслещи от този вълнуващ и майсторски написан сценарий предаваме под неговото заглавие.

— Както винаги, препуска някъде.

— Но днес ти не трябваеш да го пускаш, Елзех. Такъв тревожен ден е.

— И както винаги, той се измъкна без пистолет! — Елза се усмихва на мъжа си.

Предпазливо почукване на външната врата.

— Чука ли се?

— Да. Кой ли може да е? Това не е неговото почукване.

Като преминава бързо през кухнята, Елза бързо отваря вратата. Чува се нейният рязък вик:

— Боже мой!

И изведнъж глуховат и сега необикновено мек глас:

— Не се тревожете, уважаема фрау, моля Ви, не се тревожете. Нищо страшно! Само малка загуба на кръв, уверявам Ви.

Тя не вижда човека, който я успокоява. Цялото ѝ внимание е приковано към малката фигурка, която виси на ръцете му. За миг тя се вцепенява. А човекът, като навежда глава, вече преминава през кухнята. Хенрих вече е изскочил насреща му. И тогава, спускайки се, тя грабва детето си. Тя го носи към кревата и го поставя на тюлената покривка.

— Какво ти е? Кой направи това, Вили? — забъркано бърби Хенрих и се навежда над сина си.

Погледът на Димитров е съсредоточен. Той като че ли завинаги иска да запомни тази проста стая на немския работник: две фигури, наведени над раненото дете, полица за книги с томчетата на Маркс, Ленин и Сталин, масичка, покрита с червена кърпа, на която е извезан портретът на Ленин, а отстрани портретите на Карл и Роза.

— Ох, мамичко... мамичко... — избухва най-последно отчаян, силен плач. — Ох, мамичко, как ме удари той!

И Елза изведнъж придобива спокойствие и решителност.

— Не плачи! — казва тя. — Хенрих, там в шкафаго има бинт... Боже мой, ние дори не благодарихме на този господин. И Елза, и мъжът ѝ едновременно повдигат глави. Там, в полутъмнината, при вратата е мощният силует. Като отмята назад глава и като издига свит юмрук, Димитров стои така още миг и след това, обръщайки се, бързо излиза. Чу-

ват се вече неговите стъпки, отдалечаващи се по стълбата. Нито Хенрих, нито Елза виждат лицето му. И никога не узнават кой им довежда в тази вечер техния син.

## II

От сутринта усилен полицейски отряд са обградили зданието на съда. Във вътрешните помещения са поставени паравани, които разделят стаите и коридорите на отделни части, взети от отрядите на полицията в пълна форма, а така също и от цивилни в еднообразни сини костюми, с професионално безпокойство в очите.

Парашкева Димитрова без бързане се промъква през лабиринта от паравани. Малката фигурка на майката, нейната черна селска кърпа, с която тя се забражда, привличат всеобщото внимание. Десетки любопитни очи я следят.

Когато тя най-последно влиза в залата, всички или почти всички господа, които са я изпълнили, скачайки едновременно на крака, вдигат десните си ръце: — Хайл! — крещат те едновременно и майката, зашеметена, замръзва на място. За миг ѝ минава през главата нелепата мисъл, че целият този рев има някакво отношение към нейното появяване в залата, но в следващата секунда тя вижда Гьоринг. Посрещнат с фашисткия поздрав, господин министър-председателят върви тържествено, протягайки дясната си ръка напред. Като се досеща изведнъж за всичко и като вежливо закрива устата си с края на кърпата, тя се усмихва умно. И веднага ръцете ѝ трепват, а в очите ѝ проблесва изразът на смутена нежност. Там, в дълбочината, между двама пазачи, е нейният син, нейният Георги.

А господин министър-председателят вече е на подиума. Като поздравява господа съдиите, той още веднъж изкрещява: — Хайл! — и измъчван от любопитство, поглежда косо към скамейката на подсъдимите. Ето го този българин! А българинът дори не си дава труд да погледне към него, към господин министър-председателя!

Да! Малката фигурка, която бавно се движи по пътеката, е приковала цялото внимание на Димитров. Той не вярва на очите си, обръща се, търка очи, отново гледа в залата. Не!



Той не сънува. Майка му Парашкева е тук, в Германия.

На господни министъра прави най-дразвено впечатление равнодушието, с което българинът се отнася към неговата особа. Без да сваля очи от Димитров, Гьоринг сумти недоволно, като навежда глава така, сякаш ей сега ще започне да бодне.

— Господин министър-председателю! — раздава се треперящият глас на председателя на съда. Като се приповдига от креслото, той се опитва да улови погледа на Гьоринг. — Доколкото вие извихте желание да излезете тук в качеството на свидетел, за вас се запазва правото да засегнете и онези обвинения, които във връзка с подпалването се разпространяват от известни кръгове в чужбина... по ваш адрес и...

— Какво! — крещи Гьоринг. — Това е лъжа! Аз, в ролята на Нерон!... Подпалвачите трябвало да се търсят между национал-социалистите?! Аз решително се отказвам да отговарям на всички тези измислици на международната червена папач! Решително! Аз се явих тук не за да се оправдавам. Моята постоянна грижа е унищожаването на комунизма! И където и да дигне една от главите си тази многоглава хидра, моят меч ще ги сече една след друга!

— Bravo! Bravo! Bravo! — като по команда изникват одобрително възгласи в разните краища на залата.

Зад завесите в незабележима за чужди очи ниша са онези, които днес присъствуват незримо — американецът мистер Джон Далес и банкерът Шрьодер.

— Ах, мамо, мамо... И тук ли можа да се вмъкнеш?! — поклащайки глава, тихо шепне Димитров. Тя сега е съвсем близо до него, ето там, в третия ред. Малката, остаряла, строга майка. Нейните очи изливат върху му цялата нежна сила на майчината любов.

Председателят на съда Бюнгер, който поглежда постоянно към българина, е поразен от детски-стеснителния израз на лицето му. А нахално гърмящият глас на Гьоринг настойчиво иска внимание от Димитров. Да! Предизвикателството е вече направено, предстои бой, нужно е да се съсредоточи върху онова, което този дебелак ще изплюе. Кимвайки още веднъж едва забележимо на майка си, Димитров отклонява без желание очи от нея. И отново неговото лице става както всякога сурово--затворено.

А в работническите райони на Берлин — Шпандау, Сименсщад — провлеченият рев на фабричните сирени известява за края на смяната. Чугунените и железни врати изплискват на сивите улици човешки потоци. Гъстите тълпи се разливат по улиците и пресечките в дълбоко и мрачно мълчание.

За миг в тълпата се мерва лицето на Ланге. Бърз диалог:

— Колко от Сименс, Курт?  
— Четиридесет и двама души положително!  
— Добре! Значи на пресечката Шпандауерщрасе и Луизенплац... Сигналът известен ли ти е?

— Аз съм с Борзиг — шепне на друго място млад момък, като се изравнява със Щепфел.

— Колко?  
— 7 петорки!  
— Значи на пресечката Шпандауерщрасе и Луизенплац...

— Да, да, господа съдии! В онзи момент, когато за пръв път прозвуча думата подпалване, ние вече знаехме, че комуната е запалила своята клада! — се разглаголствува Гьоринг. — Ние знаехме, че тази клада трябва да послужи като сигнал за комунистите и техните привърженици към таква четиричест престъпление, каквито обикновеният човешки мозък не може да измисли! И, господа, ако не беше нашата съкрушителна, стремителна енергия, комунистическата вълна би заляла цяла Германия и не само Германия, но и цяла Европа!...

И нека някои неблагоприятни господа европейци помнят това. Да, да! За щастие на Германия и на Европа ние, национал-социалистите, не се смутихме! Фюрерът постави пред мене безусловната цел — пълно унищожение на комунистическата чума! Тази цел ме водеше напред и аз казах на нашите славни шурмоваци: ако вие стреляте в комунистите — това е мой изстрел! Ако някъде пада убит комунист — аз съм го убил! О, ние се заехме дружно за работа и още в първата нощ постигнахме колосален успех! Кладата, запалена от комуната, се оказа смъртно пиршество за нея! И сега, сега, господа, аз мога да кажа с горделива увереност: в Германия с марксизма е свършено! Комуната е унищожена веднъж завинаги!

— Хайл! — реве залата. — Хайл!

Странен вид има сега Луизенплац! От шумящата през площада тълпа на работниците постоянно се отделят единици, двойки, малки групички. Те се спират на площада, разхождат се по тротоарите, спират се пред витрините на малките магазини, блъскат се край количката на търговеца на плодове, поглеждат се и си шепнат. Тревожно и напрегнато очакване е изписано по лицата на хората. И те стават все повече и повече.

Шупо, който се появява в края на площада, се оглежда неспокойно. Има нещо твърде прекалено за един делничен ден на празносказателите се.

И отново залата на съда. Отново гневно-суровото лице на Димитров.

Самодоволните муцуни на всички тези висши чиновници на Райха, на всички тези черни и кафяви, кръглите очила на Далес, острата, плешива муцуна на банкера Шрьодер.

И човешкото лице на майката.

А над всички гърми тържествуващият глас на Гьоринг, който завършва речта си:

— Да, да, господа съдии! И всички вие господа! Аз заявявам тук, пред лицето на всевиждащия бог, че както и да приключи този процес, където и да са се скрили подстрекателите на това злодеяние, под каквато и маска да са се прикрили виновниците — аз, Херман Гьоринг, ще направя тъй, че те ще изиграят, рано или късно, своя последен танц на бесилката!

И още един път залата му отговаря с единодушен рев. Като подира с юмруци хълбоците си, той самодоволно разглежда цялата тази сган, която сега скача на крака и простира приветствено ръце към него. Но изведнъж той потрепера, случайно срещнал погледа на майката Парашкева. В нейните очи той прочита такава съсредоточена сила на презрение, че за миг му става неловко.

Но Димитров вече става.

— Господин председател — той се обръща към Бюнгер. — Гласът на Димитров изглежда особено спокоен, като че ли дори твърде прозячен след оглушителния фойерверк, с който Гьоринг току-що е нагостил публиката. — На 28 февруари, още през нощта, вестниците поместиха изявлението на премиер-министъра Гьоринг за подпалването на Райхстага. В това изявление се казваше, че в „холандския комунист“ Ван-дер Любе при арестуването е иззета заедно с паспорта също и членска книжка от Комунистическата партия. Господин премиер-министър! — Димитров се обръща към Гьоринг. — Откъде вие сте знаели още тогава, че Любе е имал в себе си и партбилет?

Гьоринг е очаквал пламенни филипки и всичко друго, но само не този деловито-спокоен въпрос. Превъзходното настроение, в което той се намира след успеха на речта си, отстъпва място на глухо раздражение, което се надига у него срещу българина. Но той още се сдържа. Освен това той още се опитва да взема позата на снизходителна насмешливост.

— Слушайте, Димитров! — поклаща се той на широко разкратените си нозе, като се обръща само на половин към българина. — Чувах, че вие сте голям хитрец! — Крива усмивка

разтяга устните му. — И ако е така, то вие трябва и без моите обяснения прекрасно да знаете, че аз имам углавна полиция, която се занимава специално с тези неща, и тя е, която ми съобщава какво намира.

— Толкова по-странно, господни премиер-министре! — свива рамене Димитров. — Нали точно в същата тази нощ господин старшият следовател Фогт даде в печата сведения, от които е ясно, че у Любе не се е оказал никакъв партбилет.

Спокойната логика на Димитров обръква Гьоринг.

— Вижте какво... — той се почеса нетърпеливо по тила, — но през тази нощ не е било възможно да се провери всичко на един път! Някакъв чиновник чул за този партбилет. — Раздражнявайки се все повече и повече, Гьоринг хвърля рязко фраза след фраза. — В суматохата той е взел това за факт... Това и на мене съобщиха също като факт... Аз това и съобщих на вестниците... Впрочем, какво искате вие от мене? Ако този партбилет не е намерен, значи не го е имало... и стига с този въпрос! Не е ли така, господин председателю?

— О, разбира се, разбира се, господин министър-президент!

—Втори въпрос! — отново се раздава спокойният глас на Димитров.

— Е-е! — Гьоринг нетърпеливо тъпче ту с единия, ту с другия крак.

— Свидетелят, господин Гьоринг — невъзвутимо продължава Димитров, — е не само премиер-министър, но също и министър на полицията. По този начин неговата установка, че именно комунистите са подпалили Райхстага, очевидно е определяща за цялото полицейско и съдебно разследване.

— От само себе си се разбира! — подхвърля Гьоринг.

—... и аз ви питам, господин министър-председателю — Димитров леко повишава глас, — тази установка не отне ли напълно логично възможността да се върви по *други* следи, да се търсят и намерят на *друго* място истинските престъпници?!

Сега Гьоринг се обръща бързо към Димитров.

— Слушайте! — той с мъка се владее. — Аз вече ви казах. Аз не съм чиновник от углавната полиция, а отговорен министър! И за мене не е толкова важно да се установи личността на отделния дребен мерзавец, а оная партия, оная светоглед, който отговаря за това! — Бузите на Гьоринг червенееят и се тресат.

— Така, така, точно така, господин свидетел! — Димитров одобрително кима с глава и това окончателно кара Гьоринг да изгуби самообладание.

— От мое гледище — креска Гьоринг — това беше политическо престъпление и аз бях също така убеден, че престъпниците трябва да се търсят във вашата партия! Вашата партия — като прави крачка към преградата, зад която се намира Димитров, Гьоринг заплашва с юмруци, — това е партия на престъпници, която трябва да се унищожи!

— Известно ли е на господин премиер-министър — веднага се раздава спокойния глас на Димитров, — че тази партия, която „трябва да се унищожи“, господства върху една шеста част от земното кълбо, а именно — в Съветския съюз?...

— За съжаление! — яростно се изтръгва от Гьоринг.

— Аз стоя на противоположното мнение, господин министър-председателю! — отговаря незабавно Димитров на реплика с реплика.

— Но тук моето мнение е решаващо!

— Не мисля, господин министър-председателю!

— Димитров!... Димитров!... Бюнгер пак се опита да спре българина.

Все по-често и по-често потрепера десният клепач на мистер Джон Далес. Като се изправя изцяло и като полуоткрива завесата, той разглежда втренчено Димитров.

— Този болшевишки светоглед — продължава Димитров, — който „трябва да се уни-





Чапаев и Фурманов в другарска беседа. (Из филма „Чапаев“)

## Изобразителят на Чапаев за „Чапаев“

Великият Сталин през 1935 година каза на светските киноработници: „Съветската власт чака от вас нови успехи, нови филми, които като „Чапаев“ да прославят величието на историческите подвизи. . . Като „Чапаев“. . . — в тази сравнителна съпоставка е дадена най-точната оценка на това класическо вече кинопроизведение, което и днес звучи съвременно, дълбоко и ярко.

„Чапаев“ излезе на екран през 1934 година, когато съветското изкуство възсъздаваше патоса на Октомврийската революция и нейния положителен герой. По това време съветското киноизкуство решително се преориентираше вече от монтажния език към езика на драмата и на актьорското майсторство, който най-правдиво разкрива идейните замисли чрез техните възплъщения в живи образи. В ярък реалистичен стил блесна и образът на легендарния Чапаев, изразен в неделимо единство от слово и картина, като типично отражение на действителността в нейното революционно развитие. В тая забележителна кинокартина темата на гражданската война като борба за съветска власт и за болшевицията на селяните и дребната буржоазия се разкрива в летопис на епохата, партийно осъзнат и осъществен, както и художествено осмислен и изпълнен, който превръща достоверното и легендарното в истинско произведение на изкуството.

Филмът „Чапаев“ е екранизация на романа на Дм. Фурманов. По тая случай неговите създатели Василеви са казали: „Всички жанрове са добри освен непонятния.“ Драматургията на филма минава дълъг път, докато стигне до тях и намери възплъщение в майсторския сценарий, който не преправя, а превежда на киноезик романа, прекомпонира го, но запазва атмосферата му в истинската панорама на историческата действителност. Докато книгата има четири теми (гражданската война, Чапаев, дивизията и комисаря), филмът ги разкрива само около образа на главния герой, който възплътява епохата и нейните революционни сили. С образа на Василий Иванович Чапаев в съветската кинематография навлиза пълнокръвният положителен герой, с типичните жизненоправдивни черти на болшевика. А неговото изобразяване става възможно само чрез актьорското майсторство и късия, драматичен език на репликата. Затова и във филма отрицателният герой (Бороздин) не е шампа или схема, а правдиво изобразен класов враг, който именно поради това изяснява още по-ярко образа на положителния герой. Те не са различни по характер, а по действия и постъпки, които класово ги разграничават. Партийното, болшевишко разрешение на филма обаче е изразено в образа на комисаря Фурманов без когото Чапаев не би станал истински герой на революцията, защото образът на Фурманов определя и изяснява идейно-художествения замисъл на филма, който с болшевишката си страстност наистина стига до истинско народно изкуство, което е винаги понятно.

Из недрата на селския народ, в прикаспийските степи, изниква простият народен командир Чапаев, който полетява с крилатата си дивизия срещу врага. Той е смел, но и стихнен, изпълнен с противоречията на класата си, макар да води мъжествена борба с интервентите и белогвардейците. Но великата ВКП(б), която във филма е възплътена в образа на комисаря Фурманов, в чийто образ е показан болшевикът в действие, в борба за идеите на комунизма, наистина предизвиква ленинското преображение на чутовния Чапаев, който завършва героическия си живот като съзнателен болшевик, очистен от противоречията на класите си. Фурманов го пише:

— И Александър Македонски е бил пълководец, но защо трябва да се чупят табуретки?

Тази стихийност и анархичност обаче постепенно отпада идеологически и психологически от съзнанието и поведението на Чапаев, за което най-ярко говори трагично преживяната от него раздяла с младия болшевишки комисар. Осъществен е в революцията съюзът между работниците и селяните, партията е победила врага, преди той да бъде окончателно бит и разгромен. А заедно с това филмът показва и началото на военната мощ на СССР, създаването на неговата непобедима армия. Затова и Чапаев не е просто Чапаев, а жив образ на революционния народ, който явява в своята непобедима сила и в мъдрото ръководство на Болшевишката партия.

Създаден по реалистичния принцип на Горки — „фактът не е още цялата истина“, — филмът на режисьорите братя С. и Г. Василеви превръща книгата на Д. Фурманов и фактите на историята в понятно за народа кинопроизведение, което правдиво му говори за истината на епохата, за нейните хора и легендарни дела. От претопения и сплавен жизнен материал изникват и положителните, и отрицателните герои на филма с техните класови черти и постъпки. И затова в „Правда“ го нарече „заслужено заел едно от първите места“ в съветската кинематография, „възлешно връщане“ към отшумялото героично време на гражданската война. А в центъра на тази историческа драма мисли и действа славният народен командир Чапаев, който възплътява партийното, народното начало на съветското изкуство. В неговия незабравим образ това начало диша с огромното и любещо цялото човечество сърце на Ленин и Сталин, на Партията, на съветските хора. . .

Този, който диша с това сърце във филма, е сега между нас, в страната ни. И когато на екрана, в малката зала на „Советспортфилм“, реката погълна героя, а вражеските куршуми още свистяха и търсеха потъналия, залата светна, филмът беше свършил. Но никой не ръкопляскаше. Може би всеки очакваше продължението на картината. Скъпият ни гост Борис Андрее-

щожки“, господствува в Съветския съюз, най-голямата и най-прекрасна страна в света!

— Димитров! — се възнува Бюнгер. — Забранявам ви да водите тук комунистическа пропаганда.

— Но господин Гьоринг води тук национал-социалистическа пропаганда! — спокойно отговаря Димитров на председателя. — Този болшевишки светоглед — продължава той, като гледа право в бесните зеници на Гьоринг — има и тук, в Германия, милиони привърженици в лицето на най-добрите синове на германския народ! . . .

— Време е! — казва Хенрих, като оглежда площада. Писва устна хармоника. От всички краища на площада изтичват хора. Всичко е предвидено от по-рано. Не минава и миг, когато Хенрих и другарите му застават начело на вече строилата се колона.

— Ксавер, знамето! — командува Хенрих. — Да! — Шимел измъква от пазвата си грижливо сгънатото червено платно и го запламтява над движещата се надолу по Шпандауерщрасе колона.

— Долу фашистите! — подхвърля Хенрих. — Да живее Германската комунистическа партия! Свобода за Телман! Свобода за Димитров!

Те не са много, тези смелчаци, не повече от двеста души. Те са се хванали за ръце, готови на всичко. Шупо, който едва не се сблъсква с тях, изчезва.

— Това е нашият последен и решителен бой. . .

— Да, господин министър-председателю! — говори Димитров със сдържана, но дълбока страст, поставил тежките китки на ръцете си върху преградата и леко наклонил се напред. — Аз действително съм възторжен привърженик на Всесъюзната комунистическа партия на болшевиките! Аз действително съм възторжен поклонник на тази партия, която, управлявайки най-голямата страна в света и давайки пример на целия свят, начело с нашия велик вожд другаря Сталин героично и победоносно строи социализъм!

— Мълчете, Димитров, мълчете! — крещи Бюнгер.

— Но господин министър-председателю — гневно продължава Димитров, — аз никога не съм бил представител на ВКП(б) в Германия! И това ви е също така добре известно, както и на мене!

— Мене ми е известно, известно ми е. . . — Гьоринг се задъхва. — Известно ми е, че тук вие се държите безсъвестно! Но имайте предвид, че аз не съм тук, за да ви позволя да ме разпитвате като съдия. . . и да ме упрекувате! В моите очи вие сте престъпник, чийто място е на бесилката! — Гьоринг реве и кряска. Като побеснял, но вече смъртно ранен бик, той се мята пред парапета.

— Димитров! — в отчаяние вика Бюнгер. — Казах ви вече да не водите тук комунистическа пропаганда! Затова сега не се очудвайте, ако господин свидетелят — Бюнгер с ужас сочи с пръст към Гьоринг — така. . . така се възмущава! . . .

— Но, господин председателю! Аз съм много доволен от отговора на господин министър-председателя.

— Безразлично ми е дали сте доволни! — стене Бюнгер. — Отнемам ви думата.

— Но аз имам още един въпрос.

— Не, не! Никакви въпроси!

— Махнете се, вие сте мошеник! — крещи Гьоринг.

В залата царя хаос. В прореза на завесата е изкривеното от злоба лице на Далес; изведнъж, като изругава грубо, той се обръща и се маха, последван бързо от Шрьодер.

— Изведете го. . . и колкото може по-скоро! — бързо се обръща Бюнгер към охраната.

Но полицаите се страхуват да се докоснат до Димитров.

— Господин Димитров! — умоляващо шепне един от тях.

— Вън! Вън! Вън! — крещи лудо Гьоринг.

— Е, тръгваме. . . казва тихо Димитров и полицаите, едвам докосвайки лактите му, се отправят заедно с него към изхода.

— Вие навярно се боите от моите въпроси, господин министър-председателю! — подхвърля Димитров. Но последният поглед той праща към своята скъпа майка Парашкева. А майката поздравявайки своя мъжествен син, изведнъж вдига малкия си юрук. . .

Превел: Ив. Сестримски



## „ПОБЕДАТА НА КИТАЙСКИЯ НАРОД“

вич Бабочкин, изпълнителят на ролята, скромно стоеше встрани. Той леко се усмихваше и стана, когато започнаха закъснелите ръкопляскания. Такова нещо, казва той, се случило и на премиерата на филма в Москва преди 16 години. След дълбоко мълчание избухнала буря от възторзи, а после „Чапаев“ тръгнал по съветските екрани наистина като филм-герой. . .

— А веднъж — добавя Бабочкин — срещнах момче, което редовно не излизало от салона след проекцията. Надявало се Чапаев да излезе от водата, смятал, че той се е само гмурнал!

На Б. Бабочкин, народен артист на РСФСР и лауреат на Сталинската награда, не му е пристоило да говори за себе си и за своята „скромна картина“, както той нарича филма. И тая скромност не е принудена, а откровена. Той сега не е на тридесет години. Русите му коси са побелели. Около сините му, топли и весели очи има тънки браздици. Само смехът му изглежда „чапаевски“, бодър, честен съветски смях. Среден на ръст, той стои прав, стегнат. Темпераментно, твърдо и ясно говори. Ръкомаха енергично. Вълнува се сърдечно.

„Чапаев“ е етапна картина. Нейният стил е монументален. Точните и значителни реплики го определят, те са малко, но говорят много. . .

Мъчително трудно е било раждането на кинокартината „Чапаев“. Целият творчески колектив е вървял неотстъпно по дирите на документацията и фактите, рамо до рамо с живите още чапаевци.

— И аз бях служил в дивизията на Чапаев, петнадесетгодишен бях тогава. И сигурно съм виждал героя си, но не го знаех. . .

„Чапаев“ се смуги. Промени се бодрият му глас, спадна. Изви глава, а когато се обърна, беше тъжен. Сигурно си беше спомнил за пламъците на Октомври, за страданията през Гражданската война, за другарите си от филма, също като него революционни бойци и червеноармейци, като режисьорите братя Василеви. Тогава заговорих тихо:

— Само Василев, Чирков и аз сме живи. Другите ги няма, погинаха в блокадите и войната. . . Но и мен да ме няма, „Чапаев“ е жив, картината говори. . . Режисьорите наистина държат в юмрук зрителя! Искам си така още веднъж да играя. . . Чапаев не е загинал! Той воюваше и в Испания, и в Севастопол, и в Сталинград. . .

Някой се обади:

— И у нас, в партизанската бригада на негово име. . . Да, и у нас. . . Чапаев е жив! Защо ли? Защото и филмът като неговия герой носи великата идея на борбата за мир, която и сега ни води напред. . .

И той припомня епизода, в който детето във войнишки шинел до петите пита братията капелевски казак:

— Чичко, защо хората воюват? Защо се убиват?  
— Хората се бият — отвърща старикът, — за да живеят. . . по-хубаво. . .

За този хубав живот се бият и бойците на Чапаев, за живота през социализма и комунизма. И Чапаев мечтае за него. На своя Петка и неговата Анка, вознесенската тъкачка, той казва:

— Войната ще свърши. Ех, прекрасен ще бъде животът. . .

Тази борба за социалистически мир и за комунистическо щастие осмисля идеята на филма „Чапаев“, чрез образа на легендарния герой тя и днес е същата борба за мир, която Болшевишката партия води мъжествено от Октомврийската революция насам.

Това сподели с нас Борис Бабочкин. А той е истински чапаевец, вдъхновяван в своето творчество от комунистическите идеи и техния гениален носител Сталин. И сега, в дните на годишнината на славната и непобедима Съветска армия, думите на изобразителя на Чапаев за „Чапаев“ наистина отново мобилизират и зоват на борба за нашия социалистически мир по земята.

Стефан Станчев

Китай дойде като велик приток в могъщото движение на нашата съвременност за мир и вял в борбата, която води прогресивното човечество, ръководено от Съветския съюз, неизтощимите сили на своя народ и на своята земя. Достоинството, с което Китай излезе на световната арена и заема в международния живот мястото, което му се полага, ни изпълват с радост, възхищение и надежди.

Това поставя пред нас въпроса: какво е Китай? Да, огромна територия от няколко милиона квадратни километра, 500 милиона души — една четвърт от населението на земното кълбо!

Това безспорно не е малко, но кой би могъл да каже, че то е достатъчно? Едва след като се види филмът „Победата на китайския народ“ може да се почувствува каква голяма празнота попълват тези картини, които просто се втурват в съзнанието на зрителя с непреодолимата си жизнена сила и с цялостната си историческа правда. Филмът със скромно название е наречен още по-скромно документален. Но това документ говори за най-непосредствения, най-патетичния и най-понятен език, в него говорят самите събития и хората, които са ги творили — от най-скромните бойци, работници и селяни — скрити в анонимността на великото народно множество, до най-известните политически и военни ръководители. Силата на този документ не е в това, че той илюстрира зрително онова, което ние вече знаем, а в това, че ни показва да видим, да разберем и да почувствуваме онова, което досега не сме знаели. А именно — какво е Китай, каква е неговата мощ, какви са движещите идейни и материални сили, които въздушевяват тая древна и чудно млада страна, проснала своята богатирска снага от снежните степи на Манджурия и от високите хребети на Тибет до палмите на южните крайбрежия.

Впрочем да се преразкаже такъв филм е невъзможно, както не е възможно да се преразкаже животът на тези 500 милиона души и на стотиците милиони, които са живели преди тях, на онези, които са се борили и умирали, и на онези, които идат с вечната

младост на тая страна, устремени в бъдещето с порива на един хилядолетен стремеж към свобода и щастие.

Филмът започва така, както се ражда новият ден — новата ера в историята на Китай — 1 октомври 1949 г., когато Мао Цзе-дун провъзгласява Народната република: в зарята на хилядите червени знамена над Народния площад в Пекин. Завинаги се запечатва в паметта простия, но величествен жест на Мао Цзе-дун, гордият му поглед, с който съпровожда издигането на червеното знаме на Народната република. Тръпки минават по тялото на зрителя — човек не може да не се запита: какви ли мисли и какви чувства възбудят сега вдъхновения народен вожд, неговите верни съратници — прославените гълководци Чжу Де, Лин Бяо, Лю Шао-ци, бойците от старата гвардия. . . Не си ли спомнят те годините на епични борби и неописуеми страдания, милионите жертви на империализма и на предателите-генерали, другарите от първите дни — които не дочакаха тоя миг, но които умираха с поглед, отправен към бъдещето.

И сякаш в предчувствие на тези въпроси режисьорът Л. Варламов с неподражаемо майсторство ни връща назад в грандиозната ретроспектива на най-новата история на Китай.

. . . Първата среща на Мао Цзе-дун и Чжу Де на планината Чингканшан, образуването на първото ядро на народната армия, наброяващо едва хиляда души, първото съветско правителство на границата на Хунан и Кянгангс в Южен Китай. Великият поход до Северен Шанзи — орловото гнездо на Мао, гр. Йенан, столица и люлка на Нов Китай и притегателен център, магнит на патриотичните сили на страната, които се стичат тук от всички краища: работници, студенти, селяни. После годините на великата борба против японците. Поразителните картини на всенародно участие в тая борба. Където и да стъпи врагът, стъпва на горещо: китайската земя пари под краката му, пътищата са миниранни, камъните избухват, когато ги докосне японец. Ето мирен стар орач пори нивата на своите прадеди. Навежда се, взема шепа пръст и я хвърля, като че ли сее. Обикновен, невинен жест? — Не, това е знак, че приближават японци. И очите, които следят, знаят какво трябва да се прави. Веднага се дава тревога, селото опустява, а партизаните потъват в подземните ходове, за да излязат в гърба на неприятеля, километри далеч.

И така години продължава непрестанната, жестока и безмилостна борба против врага, до август 1945 г., когато победоносната съветска войска разгроми японската квантунска армия и застави Япония да капитулира: величествените паметници в чест на съветските воители напомнят за събитието и за дълбокото чувство на признателност към СССР. Но очакваният мир не настъпва. Нови врагове не искат да има мир в Китай. САЩ се заемат да „подпомагат“ китайския народ. Те изпращат оръжие и съветници на стария предател Чан Кай-ши и когато мислят, че са достатъчно силни, започват офанзива против Червен Китай. Народната армия отстъпва, отстъпва дори Йенан през пролетта на 1947 г. Но през лятото на същата година започва връщането — началото на една от най-големите в историята освободителна военна кампания, епопея на героични дела и на „необясними“ за врага победи.

Но това, което показва филмът, обяснява всичко — и зрителят вижда гигантската сила, неумолима като тоя на времето, която вдига и въздушевява тоя народ. Тая сила е могъщият кълн на живота, поникнал от семето на Великата октомврийска социалистическа революция, от семето на победоносните идеи на марксизма-ленинизма, и чрез Китайската ко-



Победилата народоосвободителна армия влиза в Пекин. Започва възходът на Нов Китай



# „ВЕЛИКОТО СИЯНИЕ“



На фронта на първата световна война: болшевиките искат мир и братство между народите... (Из филма „Великото сияние“)

мунистическа партия пуснала корени в недра-та на народа.

Из тия недра извират милиони доброволци, накичени с цветя и червени ленти. Сияят чистите и свежи лица на младите вдъхновени бойци, прелива всякаш от екрана шумната им радост: те стават ударна сила на народа, негово пулсиращо сърце. И навсякъде, където стигне Народната армия, се ражда нов живот — древните роби се превръщат в свободни хора, селяните получават земя, мъже и жени искат да помогнат с каквото могат — носят подаръци, постъпват доброволци, за да пренасят на гръб с десетки и стотици километри провизи и боеприпаси за армията.

Трябва да се видят тези непрекъснати върволици от доброволци-носачи, от доброволци-санитари, от доброволци-лодчари. Трябва да се видят тия незабравими лица, които се мяркат за миг и изчезват, но които се сливат в едно лице — лицето на Китай. Като лицето на оная възрастна жена, която напрегнато гребне на своята лодка, за да прекара повече войници на южния бряг на Янгце, като лицата на работниците, които са завзели моста при Пукоу, за да го запазят от разрушаваче, или на железничарите, които разглобяват локомотивите, за да не могат да бягат с тях гоминданците. Трябва да се видят селяните-доброволци, които, потънали до гърди в ледената вода, поддържат понтоните, за да могат да минат войниците по тях, или младите войници, които подават молби, за да бъдат първи в нападението. Трябва да се види всичко — за да се разбере ликуването на народа, когато армията на Лин Бяо навлиза в Мукден и после в Тиенцин, и после в Пекин.

Трябва да се види сериозната тържественост по лицата на младите герои, които токущо са излезли от битката и още обвезани от барутен дим, получават там, в окопите, най-голямата, върховната награда за своето геройство — стават членове на Китайската комунистическа партия.

Трябва да се види всичко това, за да се разбере силата, която смазва петмилионната армия на гоминданците, снабдена с американско оръжие и подхранвана с милиарди долари, силата, която освободи Китай и преустрои живота на четвърт от земното население, за да се разбере ентузиазма на онези, които отиват доброволци в Корея. И, разбира се, никой няма да пропусне да обърне внимание на унило висналото знаме на американското посолство в Нанкин в деня, в който освободителните войски влизат в змийското гнездо на доларовия слуга Чанг Кай-ши: то обявява злобата и дивата омраза на американските империалисти към Нов Китай.

Нека беснеят, нека скърцат със зъби — казваше за такива случаи безсмъртният Ленин. В същото това време цялото прогресивно човечество чествува 70-та годишнина на своя учител и вожд и зрителят се пренася в Москва, Мао Цзе-дун стои до Сталин. На злобата на империалистите се противопоставя дружбата между Съветския съюз и Китай, между всички народи от великия лагер на мира и напредъка.

Филмът „Великото сияние“ (продукция на Тбилиската киностудия по сценарий на Г. Цагарели и М. Чаурели) ни дава покъртителни картини от фронта и тила през онези дни, когато в Русия назряваха условията за гражданска война, когато приближаваше революционната буря.

Действието се развива през лятото на 1917 г. Вместо мир и хляб предателското правителство на Керенски и Церетели под влиянието и в угода на своите англо-френски господари започва настъпление на руските войски на фронта срещу германците.

— Долу войната! Незабавен мир без анексии и контрибуции! — звучи гласът на Болшевишката партия, на Ленин и Сталин, достигнал до фронта чрез в. „Правда“, чрез хилядите агитатори-болшевики във войнишките окопи. Този лозунг отговаря на желанието както на руските, така и на немските обикновени хора — да се прекрати тая братоубийствена война за сметка на капиталистите. Особено характерен и трогателен в тая насока е епизодът на побратимяването между руските и немски войници. Вместо куршуми измъчените фронтозици си разменят песни, бликнали дълбоко из техните сърца. Пушките се заменят с бели флагове. Брадясали руски войници се прегръщат с изтощени немски войници. Не е нужно да знаеш език, за да изразиш желанието си за мир, братство и разбирателство.

С тези кадри, които вълнуват дълбоко, филмът „Великото сияние“ звучи и днес актуално като манифест към човечеството за мир и за борба срещу подпалвачите на нова война. А няма по-голяма опасност за капиталистите и империалистите от побратимяването на народите, от чувството на международна солидарност и разбирателство между трудещите се.

За царския офицер, който наблюдава тази картина със своя бинокъл, въпросът е ясен. Ясен е и за нашия зрител, който, дори ако не познава историята на революцията, е опознал дейността на капитализма в последния му фазис преди неговата неизбежна смърт в Корея, Виетнам, Бирма и пр.

Заповед! — Огън! — и кръвта на руските и германски войници се смесва ведно. Картината е потресаща. Възмущението сред войниците е голямо. Те обръщат гръб на речите на предателите от Временното правителство и на техните англо-френски господари, дошли на фронта да ги убеждават да се бият докрай.

Във филма убедително е показано заседанието на Първия конгрес на Съветите. Меншевиките и есерите се мъчат да убедят делегатите, че единствено спасителен е пътят на коалицията, на съглашателството с буржоазията и контрареволуцията. Предателите твърдят, че няма партия, която да изведе страната на спасителния бряг, освен тях.

— Има такава Партия! Това е Партията на болшевиките! — прозвучава могъщият глас на Ленин. Под ръководството на тази партия петроградските работници, войници и моряци излизат на улицата, за да манифестират своята и на целия трудещ се народ воля за мир, хляб и свобода, за върхост към Съветите.

Нито картечниците на Временното правителство, нито интригите на предателите от троцкистко-зиновиевската опозиция могат да спрат назрялата революция. Хиляди работници, войници и моряци, мъже и жени, младежи и девойки, въодушевявани от Ленин, като море прииждат в Смолни и тръгват на бой за сричане на стария и прогнил феодално-капиталистически строй, на бой за съветска власт.

Светло сияние озарява небосклона над Русия.

— Това е великото сияние, то ще озари целия свят — казва другарят Сталин.

„Великото сияние“ е исторически филм, който правдиво и художествено пресъздава велики и незабравими страници от историята на ВКП(б), на съветските народи. Като разкрива най-съществените моменти на ония исторически дни, филмът показва неизчерпаемата енергия на вождовете на революцията Ленин и Сталин и на техните другари в борбата им за победата на пролетариата.

Образът на създателя на Болшевишката партия и съветската държава — Ленин, е пресъздаден с голямо майсторство от съветския артист К. Мюфке. Мюфке ни дава образа на Ленин като обаятелен, жив и енергичен, прекрасен другар и съветник, гениален стратег и ръководител. Образът на най-близкия другар и съратник на Ленин — великия Сталин — е пресъздаден великолепно от М. Геловани.

Филмът „Великото сияние“ ни напомня, че никога не трябва да забравяме нравите на капиталистическите тигри, които преди смъртта си се стремят да убиват, колкото се може повече, да не забравяме, че без победата на Великата октомврийска революция и нашата свобода беше немислима. Той ни напомня да ценим и пазим българо-съветската дружба като зеницата на очите си и да се борим с всички сили за победата на мира, социализма и комунизма.

## „Рацек закъснява“

Новата чехосл овашка кинокомедия „Рацек закъснява“ (режисьор Йозеф Мах) е екранизация по сценария на Йв.Освалд на едноименната комедия на К.Фелдс.

Около една забавна история с гълъби авторите на филма са ввели основната тема — въпроса за привличане на работна ръка и доброволни бригади към мините. Герой на филма е Ян Рацек — тип на обикновен чешки работник, който не е в състояние да прозрее големите преобразования, които стават около него в резултат на победата на работническата класа и установяването на народната власт. Неговият кръгзор е ограничен около пекарницата, в която работи, и около гостилницата, където помага на майка си в неделните дни. Единственото му развлечение е неговата страст към отглеждане на гълъби, за което Рацек често има неприятности с годеницата си Руженка. Той отблъсква всяка подкана да се включи в едnodневните бригади, които в неделни и празнични дни отиват на работа в каменовъглените мини и спомагат за увеличаване производството на въглища.

Наред с Рацек в тая комедия са дадени и други образи, които твърде често срещаме и в нашето ежедневие. Тук е показан типичният кръшач — работникът Кутилек, който се крие зад добрите работници, съвестно изпълняващи плановете си, без да дава необходимото производство, което се изисква от него. Сам бивш частник, Кутилек постоянно въздижда за „доброто старо време“, което му е давало възможност да печели на гърба на народа. Неговият девиз е по-малко и по-лоша работа. В „Рацек закъснява“ достойно място заемат обаче представителите на героичната младеж, обхванати от възторга на строителството на социализма. Това са членовете на Чехословашкия съюз на младежта Ирка и неговата другарка Вяра — организатори на трудовите бригади.

По хитро скроен план от Руженка и Ирка Рацек попада за един ден в подземните шахти на мината в Кладно. Тук той има възможност да види героичния труд на миньорите. Оказва се, че между миньорите работи на шестмесечна бригада и неговият колега, пекарят Холуба. Прекарианият ден в непосилна за него труд в шахтата предизвиква у Рацек уважение към труда на миньорите — творци на народни блага, строители на социализма.

Филмовата комедия „Рацек закъснява“ е наситена с картини от трудовия процес на работниците в пекарниците и мините, с новото отношение към труда и към задачите, които Правителството и Партията поставят пред трудещите се за по-скорошното изграждане основите на социализма в Чехословашката народна република.

Като поставя в центъра на филма работника в трудовия процес и разрешаването на проблема за привличане на работна ръка в производството на въглища и честното социалистическо отношение към труда, с филмовата комедия „Рацек закъснява“ чехословашката кинематография наистина се придвижва напред, за да преодолее редица слабости, допуснати в някои от по-ранните й кинокомедии по линията на безсъдържателен и безидеен хумор, който разсмява не с външни ефекти, лишен от съдържанието на героичната проблематика на новото време. Затова и кинокомедията „Рацек закъснява“ е изпълнена с оптимизъм, наситена е със здрав народен хумор, повишава нашата социалистическа радост.

Хаим Бенадов



# „Под игото“

(ОТКЪСИ ОТ СЦЕНАРИЯ ПО ЕДНО-ИМЕННИЯ РОМАН НА ИВАН ВАЗОВ)\*

На позицията „Зли дол“ е тихо. Никакво движение. Топчиите са по местата си. На възвишението при знамето Огнянов на кон гледа с далекогледна тръба. Ордата приближава. Кандов, залегал на една предна част на позицията сред група въстаници, съсредоточено се цели. В тишината грочава един единствен изстрел.

Турското знаме се разлюлява. В краката на Тосун-бей се струполява знаменосецът заедно с големия червен байрак. Конят на Тосун-бей, изплашен, се изправя на задните си крака. Сганта се раздвижва и ропот преминава като вълна.

Тосун-бей прави два грамадни скока с коня си напред, обръща го към Ордата, дига глава и всички затихват. В настъпилата тишина проехтява гласът му:

— Османлии! Нечестивата рая е дигнала глава, потъпканиге искат нас да потъпчат, поруганите да ни поругаят. Петстотин години сме владели тая земя и пак ще я владеем! Петстотин години гяурите са ни робували и още петстотин ще ни робуват! Да удавим в кръв краставата рая! Велик е аллах и неговият пророк Мохамед! Аллах! — и той измъква ятагана си и пришпорва коня.

— Аллах! Аллах! — реве ордата и се втурва след него.

Възгласите „аллах, аллах“ се изгубват в рева на чершовите топчета и пушечните залпове от позициите на Зли дол. Гюллетата попадат в турските редици. Падат убити. Цвилят ранени коне. Настъпва суматоха. Нови и нови вълни башибозуци напират към височината, стреляйки безредно.

Стрелбата на въстаниците затихва.

От позициите се спускат стремително две колони, едната начело с Огнянов, другата — с Караджов, и се връзват като клин във фланговете на ордата. Започва страховит ръкопашен бой. Цвиленето на конете се смесва със звъна на оръжието и виковете „напред“ и „аллах, аллах“.

Викенти, вкопчил се в един турчин, забива кама в гърдите му и заедно с него полита към земята. Изправя се — срещу него се навесва друг турчин. Викенти го хваща за краката, позова го, грабва пушката му и с приклада му разбива главата. Трети турчин се закрива зад трупа на първия убит и стреля с пищова си. Викенти политва и пада.

Чичо Марин с ятаган в ръка изтичва и съсича турчина, замахва към други налитачи турци и сечейки, се загубва в множеството.

Кандов, хванал пушката си за дулото, я развърта на разни страни и нанася смъртоносни удари.

Караджов, приклекнал на едно коляно, стреля с барабанен револвер — два пъти, три пъти, гледа револвера си — празен, хвърля го и измъква, страшен и с устрем, сабята си и се връзва в турската сган.

Петър Овчаров, вдигнал високо знамето в лявата си ръка, навлязъл дълбоко напред в башибозука, сече наляво и надясно. До него се сражават други въстаници.

Мегданят в Бяла черква е пълен с народ. Две групи въстаници са строени в редата: едната — пеша, другата — конна. Въстаниците държат в строя конете си за юздите.

Васил Марков, с въстанически калпак, държи поводите на оседлан кон. Наоколо народът шуми възбуден. Лицата на хората са сериозни. Бай Марко е застанал с цялата си челяд до портата на къщата си, угрижен, слисан.

Пред строената чета са членовете на комитета, облечени във въстанически дрехи. Колчо слепецът жадно опипва униформата на Калчо Букчето, калпака, лъвчето, орловото перо и ръката му шари по дръжката на знамето, което Калчо държи: чувствителните пръсти минават по коприната и опипват взмото „Свобода или смърт“. Тук Колчо го поднася до устните си и шепне дълбоко развълнуван: — Блазе ви, братя! До дуvara на бай Марковата къща са изправени с вързани отзад ръце: Стефчов, баят, онбашията, две заптиета и трима турци-селяни, между които и Ахмедаа.

Облеченият в командирски въстанически дрехи Соколов завършва кратко съвещание с Ганчо Попов, Мичо, Рада и вдига ръка. Мегданят притихва. Отчетливо и тържествено Соколов говори и гласът му ечи металически:

— В името на въстаналия български народ Революционният съд обявява за виновни тия органи на омразната султанска власт... и заради безправиято, унижението и робското иго, в което са държали българския народ... заради грабежите, безчинствата и мъките, на които са го подлагали... заради кръвта на най-добрите му синове — ги осъжда на смърт чрез разстрелване заедно с тоя родоостъпник, предател и ортак на поробителите! — той сочи с пръст сгърчилиия се в животински

страх Стефчов. — Кръвта им да се пролее веднага! Революционният съд освобождава мирните селяни Ахмедаа Мурадоглу, Салих Салихов и Бюлал Салихов от Рахманларе и ги пуца на воля!

Десетина въстаници правят няколко крачки напред. Мичо Бейзедето отвежда настрана тримата турци и с ножа си разрязва вървите, с които са вързани ръцете им. Чува се отсечената команда на Соколов: — Огън! Пли!

И в настъпилата тишина отеква дружен оглушителен залп. През барутния дим се вижда как се олюляват и рухват петте трупа.

— На конете! — отново ечи гласът на Соколов, метнал се на коня, който му е довел притичалият Васил.

Конните въстаници яхват конете и строят се развала. Соколов се изравнява с Калчо Букчето, който едва сдържа кончето си. Третата в редицата е Рада, във въстаническата Куртка, гологлава.

— След мене, братя! — командуваша Соколов и повежда колоната.

Изотзад, някак изведнъж се подема песен и следващия миг всички въстаници пеят из цяло гърло. „Боят настана...“ Конната група по двама, а пешата — в редици по четири, се източват по улицата покрай бай Марковата порта сред облак прах. Бай Марко е пребледнял. По челото му е избила пот на ситни капки. Очите му са широко отворени. И между тези познати, а сега почти неузнаваеми лица, той вижда сина си. Яхнал на голо собствения му кон, Васил, вдъхновен и суров, пее с все сила. — Василе! — простена бай Марко и прави крачка напред.

Васил, без да прекъсва песента, помахва с ръка, докато отминава с редицата си. После се обръща още веднъж и пак помахва. Напразно Марковица си трие сълзите. Те се стичат по бузите ѝ и когато след последната редица на пешата чета се затичват децата, старците... целият народ, Баба Иваница се кръсти бързо и после с широк, гръжовен жест прекръства отминаващата колона.

Мегданят опустява. Само тримата турци стоят още като втрещени. Мичо поставя на пост при труповете двама въроръжени мъже, а с други двама се приближава към турците, най-младият от които го е зяпнал в калпака, лъвчето и ширитите.

— Ха, вървете си, по живо, по здраво! И тъй кажете на вашите ните турци ние не закачаме! — После се отправя към бай Марко.

Е, Марко, честито! Започнахме!

— Започнахте, Мичо!... Ами да видим как ще се свърши?!

— Помни ми думата, Марко! Московците няма да ни оставят!

Бай Марко изпъшква, обръща се и влиза във вратнята.

Колчо прекосява мегданя, почуквайки с тояжката си, високо вдигнал глава. Лицето му е вдъхновено. Някак отвътре озарен, той шепне: — Бият се! Виждам! Виждам свободата!...

Белочерковската чета бърза към Клисурата. Чува се вече далечният тътен на битката.

— По-скоро! По-скоро! — шепне Рада на Соколов и пришпорва коня си.

И цялата конна чета полетява към Балкана. Пешите въстаници затичват след тях. Над главите на обкръжените свистят куршумите и се сплескват в стената, като вдигат пушилка.

Соколов пее и стреля. Изведнъж песента прекъсва. Рада се извърща. До обгорялата стена се е свлякъл Соколов, ръката на когото още здраво държи димящата пушка. Рада пропъзлява до него, обръща лицето му към себе си. От челото, под русите къдрави коси, бавно се стича струйка кръв. Очите са затворени, устните ядно стиснати. Рада полага внимателно, нежно главата му на земята, после грабва пушката, скача и в прилив на страшен гняв се провиква:

— Варвари! Ние умираме, но България ще бъде свободна! — и тя изправя пушката в гърдите на един върхлитач турчин и пада улучена. Огнянов се навежда над нея, докосва с устни челото ѝ, после изскача от воденицата, изправя двата си пищова в турците, изтегля сабята си, връзва се стремителен и страшен сред налитачата тълпа и нанася страховити удари наляво и надясно...

Тосун-бей с измъкнат ятаган се хвърля насреща му. Сабята и ятаганът звънват, ударени една в друга. Огнянов отскача. Сабята му изсъсква във въздуха... и Тосун-бей пада сразен. Над главите на Огнянов блесват ятагани...

Трепти от вятра знамето „Свобода или смърт“. Редом с него трепти Самарското знаме в ръцете на Боримечката. Калчо Букчето държи другото. Двамата са в опълченска униформа, на коне. Следват руски бойни знамена.

По улиците на опожарената Бяла черква минават руските освободителни войски и българското опълчение.

От двете страни на пътя се е струпал ликуващ народ.

Беловлас старец посреща освободителните войски с хляб и сол на дървен поднос, покрит с бял месал. Мъжете свалят шапки и калпаци. Жени и девойки хвърлят цветя, подават бълкици, даряват кърпи...

Баба Иваница се отскубва от множеството. Простреляла ръце напред, тя върви срещу войниците. Прегръща един руски войник и го целува по челото. — Дочаках, синко! Бог да ви поживи!

Марковица, пребрadena с траурна забрадка, заобиколена от децата си, рони сълзи от радост.

На мегданя генерал на кон с извадена сабя поздравява минаващата войска и струпания народ:

— Слава павшим в боях за свободу Болгарии!

Мощно, нестихващо „ура“ се носи...

Минават: кирасири... улани... хусари... казаци... пехота — минават сибирци, московци, украинци, минават руските хора.

И всички — народ и войска — викат „ура!“

\* „Под игото“ е първият български сценарий, който се отпечатва в отделна книга от Главната дирекция на кинематографията, издател: Държ. издателство „Наука и изкуство“, София. По този сценарий ще бъде свет филмът „Под игото“.



# Цветната кинематография

Бъдещето безспорно принадлежи на цветния филм, който е ново стъпало във възходящото движение на кинематографията. Това бъдеще е вече обезпечено от съветската кинематография, която стои начело на световното киноизкуство и впряга в широк фронт огромния си технически потенциал, за да премине бързо и окончателно към производство на цветни кинокартини.

„Едно от най-значителните постижения в тази област — казва К. Плетников, зам. министър на кинематографията в СССР („Советское искусство“, № 69, 1950) — е усвояването на цвета. През 1950 г. съветската кинематография премина към масово производство на цветни филми. Цветът в нашето кино е един от най-важните елементи за художествено въздействие върху зрителя, той е програмен в най-точния и пълен смисъл на тази дума.

Понастоящем се извършват големи мероприятия за реконструкция и строеж на цветни лаборатории в киностудията „Мосфилм“, Централната студия за документални филми в Киевската и Тбилиската киностудия. Там се усвояват нови методи за цветни комбинирани снимки, разширява се енергетичната база и се попълня осветителната апаратура. Кинофилмовата промишленост вече напълно усвои производството на цветни негативни и позитивни многослойни филми. В московската фабрика за масово копиране на цветни филми е въведен процесът за пряко контратипиране. Това позволи да се увеличи тиражът на цветните картини до 1000 копия и осигури запазването на цветните негативи. В Научно-изследователския кино и фотонститут са разработени нови прибори за изпитване на цветните филми, с които ще бъдат снабдени лабораториите на киностудиите.

Наистина и в капиталистическите страни, а особено в САЩ, цветният филм е също известен и овладян технически. Но защо тогава не само никоя капиталистическа страна още не е преминала към такава масово производство, както СССР, но и цветните филми там изобщо са рядко явление? Причината за това е естествено капиталистическата производствена система, от гледището на която цветният филм е преди всичко фактор в печалбата. При такова основно гледище преминаването към масово производство на цветни кинокартини е търговски *неизгодно*, не е добра *делка*, тъй като цветният филм е скъп материал, изисква обширни преустройства и приспособявания на студията и пр., а поради това може да донесе голяма печалба само в редки случаи. Ето защо капиталистическата филмова промишленост пуска цветни филми само в тези редки случаи, когато е убедена, че тези филми ще донесат сигурна печалба.

В противоположност на това съветската кинематография, без да се бави, премина към масово производство на цветни кинокартини. Докато за съветската кинематография цветът е „един от най-важните елементи за художествено въздействие върху зрителя, програмен в най-точния и пълен смисъл на тази дума“, за западната кинематография цветът е само прост множител в системата на капитала. В отношението си към цветния филм съветската кинематография изхожда от интереса на целокупния народ, а капиталистическата кинематография може да изхожда само от интересите на кинопромишлените тръстове и фирми. Възхваляването на цвета като естествена съставка на киноизображението стана за съветската кинематография една упорито търсена възможност да се поднесе на зрителя най-високо качество изкуство без търговски съображения, които са неизбежен елемент само за всяко производство в капиталистическите страни. Накъсо, цветната кинематография е един очевиден пример за това, в каква степен е способна социалистическата политическа система да разпространява масово всяка нова придобивка на науката, техниката и изкуството и доколко в противоположност на това буржоазно-капиталистическата система е спирачка на подобна масовост, т. е. на демократичния прогрес на човечеството.

Марксистко-ленинската теория учи, че изкуството е форма на общественото съзнание, която отразява възприетите чрез сетивните органи форми и свойства на действителността и битието. А от това следва, че колкото дадено изкуство по-правдиво пресъздава света, толкова по-високо ще бъде и неговото реалистично равнище, а следователно и толкова по-големи — познавателните му качества, и толкова по-значителна — ролята му в класовата борба и в борбата изобщо за социалистическо преустройство на живота, за комунизъм.

Цветът е типично свойство на възприеманата от човека действителност и поради това е очевидно, че цветната тонална гама, като естествена и неразривна от своите свойства на сюжета съставка, става основно изискване при възпроизвеждане действителността със средствата на изобразителните изкуства.

Въвеждането на цвета в кинематографията засилва по извънреден начин прогресивните позиции на киноизкуството в социалистическото общество. Цветът разширява и задълбочава идейно-художественото съдържание на кинокартината като средство за реалистично опознаване на света, тъй като е в състояние да предаде по-точно от чернобелия филм обективната жизнена правда. Същевременно и в тясна връзка с това цветът още повече утвърждава киноизкуството като най-демократичното между изкуствата, като масово средство за комунистическо възпитание, за реалистично отразяване на действителността — а от-

тук като особено ефикасно средство за борба против реакционното и упадъчно буржоазно изкуство.

Възможността на зрителя да се приспособи към особеностите на ахроматичния филм (чернобелия) е изразена практически най-добре при *игралния* филм. Тази възможност произхожда от различни психични механизми у човека и усвоени през живота навици, но между другото и от упражняваната векове наред практика да предава и възприема косвено света и неговите явления още посредством *разказ* или *четене*, т. е. по два начина, при които също така не се използват преки зрительно-сетивни възприятия, а се оперира с лишени от изобразителна форма представи и образи. Като, увеличава вниманието на зрителя предимно по линията на вътрешното развитие на действието в кадъра, игралната кинокартина създава достатъчно благоприятни условия за възприемане на чернобялата картина; при такава настройка на вниманието не се осъзнава липсата на цвят върху екрана. Ето защо истински големите постижения на киноизкуството в областта на ахроматичния филм, като „Чапаев“ или „Великия гражданин“ и много други, и днес, и по-късно нищо няма да загубят от своята художествена и реалистична сила и стойност, както още не е загубила стойността си създадената през периода на немия филм кинокартина „Броненосецът Потемкин“.

Причината за такова явление е, че емоционалната сила и идеологична значимост на игралния филм не са така тясно свързани с повърхността, както изобщо и с техниката на нейното предаване; фактурата в кинокартината — безразлично дали е изградена като чернобяла или оцветена — има главната цел да създаде видимата характеристика на това вътрешно съдържание, чрез което игралната кинокартина трябва да възпроизведе правдата на живота. По тези причини цветът в рамките на социалистическия реализъм, макар да не е необходим съставен елемент, не може да придобие никакъв особен и изолиран смисъл в игралния филм. Цветът в игралния филм — както това се вижда ясно от последните големи съветски кинокартини „Падането на Берлин“, „Смели хора“ и „Заговорът на обречените“ — е конструктивен елемент с голямата и важна задача да направи *вярно* оптичното възприятие на екрана и да засили неговото идейно-художествено въздействие над зрителя, да повиши реализма на кинокартината по линията и на вътрешното и на външното построение, да засили емоционалното въздействие на обстановаката и пр. Този елемент подобно и на всички останали в композицията не трябва да накърнява, нито да умаловажава драматургичната идейност и художественост на кинокартината. При такива условия цветът се явява значителен плюс за по-пълното внедряване на социалистически реализъм като творчески метод на прогресивното изкуство.

Значението на цвета при документалния и географски филм и сродните им жанрове е също голямо. *Точното* възпроизвеждане на действителността от тези кинокартини е неизбежно условие за пълнотата на възприетия и за познавателната стойност на показваното. Предаването на истинската формено-фактурна структура на нещата е безусловно необходимо при казаните видове картини. Цветът е една от съществените съставки на тази структура, а често пъти и съществена характеристика на индивидуалния или видов обект (растение, животно, кристал, минерал и пр.). Достатъчно е да си спомним кинокартините за Тимирязев или „Случка в гората“, да възобновим в паметта си богатите показателни възможности на цветния филм и да направим едновременно сравнение с някоя подобна ахроматична картина или да си представим същите картини в ахроматична тонална гама. Тогава ще ни стане ясно колко е непълноценен ахроматичният филм за документалната кинематография и защо зрителят остава хладен и равнодушен, когато дикторът му говори за „свежа зеленина на тревата“ или за „небесносини тонове на водата“ и пр., а той гледа пред себе си неутрално сините тонове на ахроматичното изображение.

Днес цветният филм навлиза с бързи и смели крачки в прогресивното киноизкуство, защото е наложен и утвърден от самите основи на това изкуство. Годината 1950 ще бъде синуру̀т между ахроматичната и хроматична кинематография — сину̀р, който се издига вече с такъв широк замах от най-прогресивната, технически и художествено най-издигната, водещата съветска кинематография.

Нашата кинематография също не бива да остане настрана от тези преустройства. Тя още не разполага с материална база за незабавно преминаване към производство на цветен филм. Обаче независимо от този технически въпрос творческите киноработници трябва да преценят правилно естеството на преустройствата, които сега се извършват в съветската кинематография. Те трябва да доловят по най-осезателен начин факта за вече настъпил технически прелом, който ще предизвика най-разнообразни, по-малки или по-големи отражения във всички разклонения на киноизкуството: кинодраматургия, режисура, композиция, операторско майсторство, осветление, костюмировка, грим, декорация и т. н. Те трябва да се готвят за техническите и художествени промени, които новата фаза на киноизкуството ще наложи в отношението към най-разнообразните проблеми на последното. Усвояването на цветния филм у нас *не може и не трябва да се забавя*, защото със същата бързина, с която зрителят изостави преди двадесет години немия филм, ще изостави и чернобелия.



## „СПОРТ И ТЕХНИКА“

Филмът „Спорт и техника“ (сценарий — Иван Делчев, снимки — В. Бакърджиев) има за задача да популяризира сред младежта и трудещите се редица спортни и технически дисциплини, които бяха застъпени в организацията НССТ, и да покаже нагледно значението на тези дисциплини, да спомогне за тяхното масовизиране. Днес, когато физкултурата и спортът са неделима част от социалистическото възпитание, този филм иска да допринесе за подготовката на младежта за високо производителен труд и за отбрана на Родината. Цели се след проектирането му спортната стрелба, гребането, ветроходството, безмоторното летене, парашутният, мотоциклетният и автомобилният спорт, ездата и техническите дисциплини да спечелят хиляди нови последователи, синове и дъщери на нашия трудов народ.

Наред със сполучливите снимки най-голямото достойнство на този филм е динамичното, отговарящо напълно на съдържанието темпо, с което той преминава на екрана. Доброто музикално оформление на Д. Грива от своя страна допринася още повече филмът да се гледа с голям интерес и действително на „един дъх“.

Но заедно с тези добри качества филмът има и свои слабости.

Преди всичко трябва да се отбележи, че той не дава никаква представа, че нашата физкултура и нашият спорт вървят по пътя на съветското физкултурно движение, че черпят ежедневно от богатия съветски опит.

Освен това разказът на места е недостатъчно логично подреден. При гребането, вместо да се започне с тренировачните снимки в езерото на Парка на свободата, а след това да се покаже състоянието (гребният поход по Дунава и по море), се започва обратно и се завършва с тренировката в малкото езеро. Във филма съществуват и неясни за обикновения зритель моменти. Не е изяснен например и важният момент, когато се вземат проби за установяване вида на бойния газ. Не всички участъци са и достатъчно добре подбрани. Например сцената с русата автомобилстка напомня сцена от гангстерския филм. Срещат се и някои несъответствия между дикторския текст и картината. Буди смях онзи момент, когато шпикерът съобщава: „Моторното дело се поема от млади ръце“, а зрителят вижда един доста възрастен мотоциклист с широки два пръста мустаци. Неудачно по възраст е подбран и парашутистът.

Във филма има и други слабости, които се дължат на недоглеждане. Така например моделът на безмоторния самолет, който юношата хвърля, пада веднага след хвърлянето.

Не може да не се отбележи и фактът, че днес Народният съюз за спорт и техника е вече обединен със Съюза на бойците против фашизма в нова организация, чиито цели и задачи не са намерили отражение във филма. Благодарение на забавяне в изготвянето на филма, а и благодарение на това, че филмът ще излиза тепърва на екрана, той ще загуби следователно от своята актуалност при новосъздалата се обстановка в този сектор.

Но въпреки тези слабости филмът „Спорт и техника“ положително ще спечели млади поклонници за дисциплините, които застъпва. Значката „Народен стрелец“ ще украси гърдите на нови хиляди работници, ударници, отличници в ТКЗС и учаци се. Стотици нови младежи от градове и села ще започнат да изучават и прилагат с любов автомобилното, моторното и тракторно дело. В школите и аероklubовете димитровската младеж ще овладява моторното и безмоторно летене, парашутизма и авиационната техника. В радиолюбителските, автомоделните и корабомоделните кръжоци любознателните септемврийчета

## „ЕВРОПЕЙСКО ПЪРВЕНСТВО ПО ВОЛЕЙБОЛ“

През октомври м. г. в София се проведе състезание за излъчване на европейски първенец по волейбол за 1950 г. Участваха най-добрите волейболни тимове от Европа начело със съветския първенец — отбора на Съветския съюз, както и отбора на Чехословакия, Полша, Унгария, Румъния и България.

Това бяха девет прекрасни дни за демокрацията на високия ръст на физкултурното движение в СССР и страните с народна демокрация, манифестация на братската дружба, на твърдата решимост и несломима воля под мъдрото ръководство на великия Сталин — да се завоюва победата в борбата за мир, демокрация и социализъм.

Тези дни — истински празник за нашето физкултурно движение — не останаха чужди и на нашата кинематография, която изготви за тях късометражния филм „Европейското първенство по волейбол, 1950 година“.

Не бихме могли да оценим филма за спортна проява от такъв международен характер, ако не го разгледаме от две страни: от идейно-политическа гледна точка и откъм неговото спортно съдържание. Политически филмът е построен успешно. Братската дружба, борбата за социализъм и комунизъм, за мир, любовта и предаността към народите на великия Съветски съюз и към гениалния Сталин лъхат съвсем непосредствено от свежите кадри на той нов спортен филм като възторжена и спонтанна патриотична проява. Филмът ни показва и големия интерес, който проявяват към състезанието министри, партийни и обществени дейатели начело с председателя на Министерския съвет и генерален секретар на БКП, любимия другар Вълко Червенков.

Разгледан от неговата техническо-спортна страна обаче, филмът няма онова съдържание, което би дало действителен принос в развитието на нашето физкултурно движение и по-специално за развитието на волейбола, тъй като целта му е строго ограничена — да пропагандира първенството като политическо-спортна проява. Със съжаление обаче трябва да се каже, че е пропусната една прекрасна възможност — чрез киното да се помогне на нашия волейбол. Къде е например прекрасният ансамбъл на съветските мъжки и женски тимове в тяхната игра? Как е показана във филма високата класа на съветския волейбол? Къде е богатото разнообразие и бързото темпо на играта, красивите и майсторски сполучливи измамвания на противника, острите и неспасяеми сервиси, непробиваемият блок? Къде са Шагин, Якушин, Рева? . . . Нима е достатъчен ужасът, който виждаме по лицето на

ще строят модели за родната авиация и корабоплаването.

Филмът ще помогне значително изпълнението на задачите, които другарят Вълко Червенков постави, а именно: да се подготвят „хиляди и хиляди такива граждани и гражданки, особено младежи, които да овладяват техниката в най-разнообразните отрасли на производството — да са изкусни шофьори, добри познавачи на автомобилното и моторно дело, радио и фото дело, да са точни стрелци, пъргави ездачи, издръжливи, опитни и смели въздушни и водни спортисти“.

И ако врагът се опита да разруши това, което строим, той ще срещне един железен народ, една гранитна младеж, която ще го отблъсне навсякъде, където той се появи — по суша, по море или във въздуха.

Антон Антонов



Съветските волейболисти излизат на игрището с победните си знамена . . .

една девойка при биенето на един неспасяем сервис, за да видят нашите волейболисти как Шагин печели точка подир точка от своите сервиси? А къде е Чудина? — На мачтата, издига знамето! Това е силно въодушевяващ, също необходим момент, но как ни е показана тя в играта? — Почти не я виждаме. А Кундиренко? На тия спортни герои — самопожертвувателно устремени в нападението и винаги сигурни в отбраната, които печелят точки за отбора си и положения, считани за напълно неспасяеми, и които ние с удоволствие бихме гледали десетки пъти на филм, за да се наслаждаваме на играта им и да се учим от нея, трябваше да бъде отделено достойно място във филма. Тук при нас бе в продължение на девет дни съветският опит, жадно черпен от нашето физкултурно движение, а ние не съумяхме добре да го използваме. Това се чувства и в редакцията на филма, която запълва липсата на такива кадри с дикторски текст. Но макар и с добро съдържание, дикторският текст съвсем не е в състояние да запълни липсата, а дори разкрива още повече недостатъците на филма в картинно-действено отношение. За заснемането на по-характерни моменти от играта на съветските волейболисти материал не биваше да се скъпи. Ако е трябвало да се спазва строго определен метраж, то трябваше да се съкратят сцените от подготовката на състезанията и да не се показват всички срещи, защото така, както са дадени, няма особена полза, тъй като снимките от тях са обикновена фотография без дълбоко съдържателен спортен замисъл. Можеше например да се направи съпоставка на един блок на съветските волейболисти и лоша групировка на нашия отбор. А колко много подобни случаи имаше през време на състезанията! С това щеше да се помогне на нашите волейболисти да изучат методите на игра на съветските волейболисти, тяхната техника и тактика. От всичко това трябва да се направи сериозен извод, че когато се снимат спортни прояви, са необходими специални познания и усет за развитието на играта.

Друга слабост на филма е, че кинорежисьорът затваря състезателите само в очертанията на кортовете и колодрума. А ние знаем, че те посетиха редица скъпи за нашия народ места: положиха венец пред мавзолея „Георги Димитров“ и гроба на Васил Коларов, посетиха музея на националната съпротива, паметник-костницата „Чавдар“, редица изложби, представления и т. н.

Филмът не страда от особени технически грешки и се следи с интерес. Но ако се бе обърнало сериозно внимание на спортното му съдържание, далеч по-добре щяха да бъдат оценени усилията на другарите, които са работили върху него: редакторите Григоров и Гетов, операторите Алурков, Младенов, Тошев и Славчев, монтажиста Румл, музикалния оформител Антонов и др.

Ние имаме създадени вече няколко български спортни филма, които доказват, че Главната дирекция на кинематографията се стреми да бъде в услуга на развитието на нашето физкултурно движение. Нужно е обаче изработването на тия филми да става и по-качествено, и по-бързо и те да излизат своевременно на екраните за да оказват своето действено влияние за масовизирането и активизирането на физкултурното движение сред трудещите се още през спортния сезон, за който тия филми разказват.

Стоян Бонев



# Титовци слугуват на американските филми

Американците казват: „Рекламата е душата на търговията.“ Тито разбира добре това. Разбира го и Джилас.

И затова титовци се запретнаха здравата да рекламират американския филм: в интереса на бизнеса и в интереса на целите, преследвани от американския филм. Трябваше да бъдат впрегнати вестници, да се почне издаването на списания, да се създават радио-часове, посветени на „филмовите новини“, да се разлепят пъстроцветни големи афиши.

В дните, когато започнаха да пристигат американските филми в Югославия и хората още не предполгаха, че тези филми са едно от най-важните средства за начертаната от Джилас агитация и пропаганда на ЦК на ЮКП, те намериха отдушник на своето възмущение. Дори и във вестниците се описваха подобни случаи.

Вестник „Словенски порочевалец“ от 10 юли 1948 година разказа как американският филм „Серенада на езерото“ е бил посрещнат в Люблина. В знак на протест публиката отворила чадъри пред прожекторния апарат и направила невъзможно по-нататъшното представяне на филма. И вестникът пише: „С тази спонтанна демонстрация срещу представянето на американския филм „Серенада на езерото“ люблианската младеж показва своята зрелост.“

Ще се съгласим с това, нали? Но кой ли би се осмелил днес да постъпи така в Югославия, кой ли би помислил да освирка американската филмова развала? Та след това ще последва незабавно арест, побой, лагер.

Дори през последната година един младежки вестник — „Млад борец“ — тъжно заключаваше по повод филма „Джентълменът Джими“: „От възпитателна гледна точка този филм в никакъв случай не може да послужи като педагогическо средство. Нашите пионери например, които още не са в състояние да отделят положителното от лошото, които без резерви приемат живота, след такъв филм, както това става след всички гангстерски филми, преди всичко ще бъдат склонни само да се бият, а не ще схванат бокса като полезна физкултура.“

А вестник „Народен студент“ писа: „Факт е, че ние не можем да поръчваме от Холивуд бог знае какви напредничави филми поради простата причина, че такива там не се правят.“

Но има титовци имаха нужда от „напредничави“ филми? Те знаеха точно какви филми им трябваша и такива си поръчваха: и от Холивуд, и от Лондон, и от Рим, и от Хамбург. А зрителите трябва да мълчат.

Джилас се погрижи скоро да няма нито протести срещу американските филми, нито пък да се въздиша за възпитанието на младите. Неговият богато платен апарат трябваше да помогне утвърждаването на американските филми за тяхното пропагандиране и разпространение.

Първа грижа на Джилас бе да въведе „филмова страница“ във всички вестници — всекидневници, младежки, културни, стопански. Нея вие ще я намерите веднъж седмично, два пъти, дори и три пъти. В тези страници се дават сведения за филмите, които ще се прожектират, печатат се „критични“ статии и широко се пръска американската филмова информация: кои са последните филми, изгрените нови филмови звезди и залезлите режисьори.

В една от тези информации можете да прочетете, че в Америка е награден като най-добър филм през последните десет години „Отнесени от вихъра“ според познатия реакционен роман на Маргарет Митчел, който идеализира робството в Южните щати. В друга информация ще научите, че в някакъв последен конкурс като най-добър американски филм, откак е основана киноиндустрията, бил признат този на режисьора Давид Грифит — „Раждането на народа“, в който се пропагандира погромджийската организация Ку-Клукс-Клан и се разгаря омразата на белите към негрите.

Но това са така да се каже

Друго нещо са „критичните статии“. За кино всички: и писатели, и артисти, и журналисти, и младежки деятели, и хора, на които никога не е чувал имената освен родителите и близките им роднини. Страната беше обхваната така да се каже от някаква киноманя. Всички почнаха да разбират от кадри и секвенции, от ракурси и инфрачервена фотография. Когато четете югославските вестници, просто ще си помислите, че авторите на тези филмови статии не са закърмени с мляко, а с филмови монтаж и че в детинството им вместо с обикновено кречетало те са си играли само с клапи и с неукрепнали детски гласчета са викали:

— Внимание! Кадър 50! Дубъл 5!

Но все пак основното в тези критични статии остава анализът. И в него титовските критици са големи майстори: черното веднага става бяло, лошото — хубаво, отвратителното — прекрасно.

Дълго време беше даван филмът „Червените пантофки“ с прочутата съвременна английска балерина Мойра Ширер и с престарелия глупав Адолф Волбрюк. Героят на филма, за да бъде цинизъм още по-голям, се нарича Лермонтов — някакъв директор на пътуващ балет (очевидно става дума за белогвардейския балет Дягилев или нещо подобно, но сценаристът не е намерил друго име — толкова знае

човека, толкова направил!). Този Лермонтов развива идеята за „любовта и изкуството“ и твърди, че този, който създава изкуство, той не може да люби. Художникът приличал на нежно, екзотично цвете, той е изолиран от живота и хората и е осъден да живее само със своето абстрактно изкуство. Само така и в никакъв случай другояче. И понеже героинята се влюбила, господин Лермонтов ѝ държи кратка беседа, поучава я на горните мъдрости и тя, ще не ще, хвърля се от една скала под влака. Както се вижда — гадост.

Но няма е позволено да се пише остро срещу всичко това? Не, това е изключено.

А критиците нека му намерят леснината — тъй да го извъртят, че нито кинопроизводителът да се обиди, нито режисьорът и артистите, нито киноимпресариото — Милован Джилас.

Загребският „Илюстрирани вестник“ пише: „Въпреки че филмът „Червените пантофки“ няма истинска завръзка чак до половината на филма — и до този момент действа нединамично, и въпреки че няма оправдан край, той има своята художествена стойност. Балетът, в който техникolorът, музиката и хореографията бяха една цялост, правят филма интересен и привличат вниманието на зрителите. Поради това този филм изпълва между най-новата английска филмова продукция.“

Тук истината е скрита, но авторът на статията все пак не е искал и много да лъже: ей тъй, някак си да се отърве с общи думи, и то главно за техническата страна на филма. Къде по-решителен е белградският вестник „Глас“. Там направо е казано: „Червените пантофки“ пробуди интерес сред белградската публика със своите несъмнени качества на вдъхновено и филмово реализиран балет.“ А тъкмо този балет е безвкусна смесица от парижки сюрреализъм, мистични идеи, вулгарност.

Или да вземем друг филм: „Бланш Фюри“. Заглавието е крайно скромно — името на една жена — и кажи-речи нищо не казва. Откъде зрителят може да знае, че в този филм се води дълга и ожесточена борба около едно заграбено наследство, което незаконният син, но фактически законният наследник, модният красавец Роберт Гренджер, иска да си го върне с цената на кръв и убийства. И той убива: строго, методично и обмислено — убива един, втори, трети, четвъртото убийство не успява, а британската госпожа Бланш Фюри бива прелъстена. Над наследствения кръвав замък лежи проклятието на някаква маймуна — прадядовски символ на наследствено владение. И прочее, и прочее — убийства, прелюбодеяния, лъжи, жажда за злато.

Нека оставим настрана печата за „възрастни“. Да погледнем какво писаха младежките вестници. Вестник „Народен студент“ например: „Нашата публика прие този филм с интерес... Всички личности в този филм са психологически задълбочени и естествени, което наред с добрата режисура е заслуга и на майсторската игра на носителите на главните роли... Този филм няма никакви морално-възпитателни качества, нито пък поставя какъвто и да е проблем, но представлява една възбудителна семейна трагедия. Поради твърде успешната режисура, занимателност и извънредно умела техническа обработка филмът заслужава признание и внимание.“

В излизания в Сараево вестник „Нови средношколац“ двама тамошни хлапака завръзват дълга полемика: кой от тях е по-голям „спец“ в киното и по-правилно е разбрал филма „Бланш Фюри“. Но в едно и двамата са съгласни — филмът е хубав. Единият — Милан Дорошки — пише: „Темата на „Бланш Фюри“ се развива в аристократическата атмосфера на красиви салони, между хора, които единствено се стремят към домашен комфорт и богатство. Те имат в себе си извештен цинизъм. Но все пак те са благородни. Направен е опит да бъде показано това благородство: у Филип — в неговото внимание към конете, у Бланш — в голямата ѝ любов към Лавиния, у Лоуренс — при неговата среща с Бланш...“ А неговият колега, някой си Жан Беран, пак някаква Джиласова рожбица, пише: „Споменатият филм увлича, трогва до сълзи и възбужда до крайна степен благодарение на това, че неговите образи и по-ожения са докрай логични, задълбочени и осъществени високо-художествено.“

Тъй пишат сараевските критици, тъй пишат филмовите критици в Белград, тъй е заръчано да пишат всички, които показват своите филмови и умствени познания в югославския печат.

Джилас създаде и специални филмови списания. В страната не достига хартия, няма учебници и буквари, няма тетрадки и учебни пособия, но филмови списания и вестници има. И то няколко.

В Белград излиза вестник „Филм“ под редакцията на Александър Вучо. Излиза на осем големи страници в два цвята с много клишета на фотоси и скици. Вестникът има за цел да популяризира местната „киноиндустрия“ (!), да издига филмовите „познания“ на широкия зрител, да даде помощ на „кинолюбивите“, да... но просто, за да прави реклама на американския филм, а другото са празни приказки.

Александър Вучо, редакторът на вестника, е познат в миналото сюрреалист и пишеше многостранични иероглифни романи и нераздаеми стихове. Това не бе тъй отдавна. А след освобождението той се хвърли във филмовото поприще. Вучо поддържаше теорията, че в Югославия щели да се самосъздадат филмови кадри и че е грешно да се



## ПО СТРАНИЦИТЕ НА «ИСКУССТВО КИНО»

В кн. 6 на сп. „Искусство кино“, орган на Министерството на кинематографията в СССР, е публикувана статия на главния директор на българската кинематография, др. Трайчо Доброславски, под заглавие „Филмите и кинотеатрите в България“.

В статията си др. Доброславски подчертава изключителната заслуга на Българската комунистическа партия и лично на безсмъртния учител и вожд на нашия народ др. Г. Димитров за изграждането и развитието на новата българска кинематография, станало възможно само след победата на 9 септември 1944 година.

Статията посочва и значителните успехи на нашата кинематография по създаването на редица научно-популярни, хроникално-документални и художествени филми с тематика из борбата на трудния български народ за мир и социализъм, както и успехите по създаването на широка мрежа от кинотеатри и подвижни кина в цялата страна — необходимо условие за най-широкото м. совизиране и популяризиране на прогресивното киноизкуство сред народа.

В статията е отразен и въпросът за порасналия естетически вкус и изисквания на нашия кинозрител, който посреща с искрена радост проектираните по екраните на страната ни прекрасни съветски филми, както и фил-

мите на братските народнодемократични страни.

Др. Трайчо Доброславски отбелязва също, че в борбата за създаване на високо идейно и художествено истинско народно киноизкуство българските киноработници се учат непрестанно от опита на своите съветски другари, от епохалните произведения на съветското киноизкуство.

В края на статията се изтъкват постоянните грижи и напътствия на Българската комунистическа партия, народното правителство и лично на председателя на Министерския съвет и генерален секретар на ЦК на БКП др. Вълко Червенков за укрепването и развитието на българското киноизкуство на базата на социалистическия реализъм — единствено здрава и непоколебима гаранция за негово по-нататъшно процъфтяване.

## СЪВЕТСКИ ФИЛМИ ПРЕЗ 1951 ГОДИНА

През 1951 г. киностудиите на СССР ще завършат 26 пълнометражни художествени кинокастини, а същевременно и редица филми ще бъдат пуснати в производство с оглед да бъдат завършени през 1952 г. Сега се подготвят за предаване филмите: „Пролет в Сакен“ (реж. П. Санишвили), „Тарас Шевченко“ (реж. И. Савченко), „Огньовете на Баку“ (реж. А. Зархи и И. Хайфич), „Пържевалски“ (реж. С. Юткевич), „Битка за въздушница“ (реж. Л. Луков), „Кавалерът на Златната звезда“ (реж. Ю. Райзман

търси помощ и съвет от съветския филм, понеже това щяло да лиши югославския филм от „оригиналност“. Така той подло криеше своята антисъветска злоба. Но — бездарен писател, той се показва още по-бездарен сценарист и режисьор. Той бе авторът на филма „Софка“ и се опита да възсъздаде от известния сръбски реалистичен роман на Бора Станкович „Нечиста кръв“ — филм. И пропадна. Така пропадна, че дори Джилас го смени от поста председател на Комитета за кинематография. Но това много не му попомчи на кариерата: защото знаете, все пак той беше титовец. И то какъв!

Вучо е главен и в списанието „Филмова култура“, което също започна да излиза в Белград — той е главен и в Съюза на филмовите дейтели, той е главен навсякъде, където става дума за филм. От него поглави са само Владислав Рибникар, сегашният председател на Комитета за кинематография, и подпредседателя Мирослав Митрович. Това са познати личности.

Например Рибникар. Дядо му създал най-разпространения белградски вестник „Политика“, баща му разширил предприятието, а дебелият Владислав гълташе милионните му печалби. „Политика“ умело гравитираше между немците и англичаните в навечерието на Втората световна война и вземаше пари и от едното, и от другото място. Рибникар обикаляше Берлин и Лондон, служеше и на едното, и на другото разузнаване, а изведнъж, когато немските бомби се изсипаха над Белград през априлските дни на 1941 година, Йосип Броз Тито се оказа негов гост във вилата му на хълма Дединье. Тук по-късно се настани цялата немска висша командатура за Балканите, но нейното съседство не смущаваше нито Тито, нито Рибникар. И после кой знае как и по чия воля и Тито, и Рибникар се оказаха „партизани“, и Тито, и Рибникар станаха „ръководители.“

Мирослав Виторович няма такива забележителни връзки. Той изобщо е твърде невзрачна фигура, със съмнително минало и с доказана умствена тълпост. Че как тъй доказана? Ей тъй, съвсем просто — той пише за външна политика, за театър, за литература — пък и за филм. Той пише такива глупости, че е станал за смях на всичките си колеги. Но те се боят да споменат за това и дума — защото Виторович работи открай време в УДБ и ако Рибникар е човек на Тито, то той е човек на Ранкович.

Това са филмовите писатели в Югославия. Това са главните редактори на филмовите издания.

Джилас вярно следва указанията на Ерик Джонстън, указанията на американската търговия. Той разбира принципа: „рекламата е душата на търговията“. А филмовата търговия служи на американската държавна пропаганда: пропаганда на доктрината Труман, пропаганда на плана Маршал, пропаганда на американските военни авантюри, пропаганда на Атлантическия пакт и американската военна политика на „отбрана“, която се опитва да се простре по бреговете на всички океани, по всички материци и острови.

Във връзка с даването на прочутата американска помощ на Югославия Труман бе съобщил едно от най-важните условия, които е приел Тито:

„На доставките от САЩ ще се даде пълна и продължителна гласност чрез печата и радиото на Югославия.“

Но Труман съобщил нещо, което титовци отдавна вече провеждаха. Те отдавна вече рекламираха американската „благотворителност“, отдавна вече рекламираха американската външна политика, отдавна вече рекламираха американските филми.

„Светлина в Коорди“ (реж. Г. Ропопорт), „В мирните дни“ (реж. В. Браун), Филмите: „Спорна чест“ (реж. В. Петров), „Селската лекарка“ (реж. С. Герасимов) и „Песента на дружба“ (реж. В. Стрелова) ще бъдат завършени в първата четвъртина на 1951 г.

Определени са за пуцане през тази година и филмите: „Процавай, Америка!“ (реж. А. Довженко), „Съвестта на света“ (реж. А. Ром), „Подпалвачи на война“ (реж. Л. Арнцанд), „Садко“ (реж. А. Нтучко) — в киностудията „Мосфильм“; „Нашите песни“ (реж. С. Василев), „Пламенно сърце“ (реж. И. Хейфин) — в студията „Ленфильм“; „Победители на върховете“ (реж. Д. Рондели) — в Тибилската студия; „Вторият керван“ (реж. А. Бек-Назаров) — в Ериванската студия; „Джамбул“ (реж. Е. Дзиган) — в Алма-Атинската студия; „Сватбен подарък“ (реж. Е. Иванов-Барков) — в Ашхабадската студия и други.

Освен това в течение на годината предстои да бъде започната и завършена постановката на девет филма. Между тях са: „Незабравимата 1919 година“ (реж. М. Чиатурели), „Дзержински“ (реж. М. Калатозов), „Адмирал Ушаков“ (реж. М. Ром), „Семейството Лутонини“ (реж. И. Пирьов), „Зеленият океан“ (реж. М. Донской), „Звезди“ — по сценарий на А. Корнейчук), „Зелената улица“ — по едноименната пиеса на А. Сурков (реж. В. Ейсимонт).

## СЕДМИЦА НА ЧЕХОСЛОВАШКИЯ ФИЛМ

Главна дирекция на кинематографията урежда от 19 до 25. III. „Седмица на чехословашкия филм“, през която на българската публика ще бъдат поднесени премиерите на три нови чехословашки игрални филма: „Идат нови борци“ — по пиесата на Антонин Запотоцки, „Веселият двубой“ и „Победни крила“.

За седмицата в страната ще пристигнат гости от чехословашкия държавен филм, които ще се водят от Иржи Вайс, режисьор на филма „Идат нови борци“. В състава на делегацията влизат още Антоние Хегерликова, киноактриса, и Франтишек Жаичек, кинорежисьор.

## НАШИЯТ КИНОЖУРНАЛ «НАУКА И ТЕХНИКА»

В производствения си план за 1951 г. Студията за научно-популярни филми, използвайки съветския опит, започва производството на специален киножурнал „Наука и техника“, който ще излиза периодически. Задачата на този киножурнал е да популяризира най-важните рационализации в индустрията, достиганията на нашата нова социалистическа наука и да спомогне за внедряването на нови и важни агротехнически мероприятия в нашето земеделие. На първо място ще бъдат отразени постиженията на лауреатите на Димитровската награда.

За успешното изпълнение на тази задача Студията за научно-популярни филми е установила непосредствена връзка с Академията на науките, Института за рационализации и министерствата на земеделието и индустрията.

Първият киножурнал „Наука и техника“ наскоро се пуска на екран. В него са включени три обекта: „Скоростно Рязане“, „Допълнително опрашване на слънчогледа“ и „Рационализация при изготвяне на нов тип автомобилни радиатори“.

Като обекти за следните журнали са избелязани: мероприятията по снегозадръжането, почина на шофьорите-стохилиядници, изготвянето на азбестова хартия у нас, добиване на нови сортове домати, присаждане на дини върху катуни, нова скеля в зидарията, нова машина за изготвяне на брикети от дървени стърготини и др.

## ЧЕХОСЛОВАШКИЯТ НАУЧНО-ПОПУЛЯРЕН МЕДИЦИНСКИ ФИЛМ

От 14 до 21 януари т. г. бе проведена в София седмица на чехословашкия медицина с научни доклади, изложби и филми.

Като завършек на тази седмица в Клуба на културните дейци се състоя вечер на чехословашкия научно-популярна кинематография, на която бе прочетен доклад от д-р В. Бакърджиев на тема „Съвременният чехословашки научно-популярен медицински филм“ — успешно теоретично пояснение към проектираните филми „Нов живот“, „Кератопластика“ и „Витамин С“.

Един от главните белези за бързото и идейно правилно преустройство на

чехословашката кинематография е усвояване на отношението на съветската кинематография към науката. Резултат на това правилно отношение са редицата филми от научен характер, с които бяха илюстрирани повечето от изнесените през изминалата седмица научни доклади.

Ние ще се спрем на трите филма, които бяха проектирани на вечерта на чехословашкия научно-популярна кинематография.

Първият филм „Нов живот“ третира проблема за така наречения Rh-фактор в човешката кръв: наличието на този неотдавна открит биологичен компонент на кръвта е свързан с редица патологични прояви при кръвопреливане, а също и с развитието на детето в утробата на майката и в първите дни след раждането. Тези прояви могат да дадат застрашаващи живота усложнения и те играят голяма роля при смъртността на новородените. По тези причини мерките при наличие на Rh-фактор се издигат до степен на обществен и общонароден проблем. Филмът е построен в научно-популярен стил. Третирането на съжетата не е лишено от някои формалистични и натуралистични похвати и уклони. Един от съществените недостатъци на този филм се крие именно в неговата „игрална“ част. Друг значителен недостатък се дължи на режисурата — филмът се развива от начало докрай в прекомерна съдържаност, липсва му радостният и бодър оптимизъм, свързан с вярата в силата на науката, която, подкрепена от организацията и средствата на социалистическата държава, се бори успешно със съществувалите врагове на здравето и живота.

Вторият филм — „Кератопластика“, се отнася до широко известната вече метода на съветския учен — академик Филатов, за възстановяване на зрението при помътяване на очната роговица чрез присаждане на роговица от мъртво око. Върху тази тема ние познаваме вече съветския филм „Те виждат“, който пръв запозна българското общество с това извънредно важно постижение на съветската наука. Филмът „Кератопластика“ се отличава с последователното си тематично развитие, построено с оглед да се даде ясна картина на специалист за техниката на операцията.

„Витамин С“ представлява съвсем къс пропагандно-популярен филм, даден изцяло в силуетна трикова техника, който третира въпроса за замаяната на чуждестранните източници на витамин С (портокали и лимони) с местни естествени източници. Филмът е предназначен за най-широк кръг зрители, включително и деца от първите училищни класове.

Научният, научно-популярият и учебен филм у нас още чакат своето време; заедно с това обаче нуждата от тях е толкова изострена, че всеки принос в това отношение трябва да се смята желан и ценен. Ето защо тази вечер на чехословашкия научно-популярна кинематография трябва да ни послужи като сериозно напомняне за тях важни задачи на нашата кинематография, които трябва да намерят разрешение наред с всички други нейни задачи.

## ЗА КУРСА ПО МАРКСИСТКО-ЛЕНИНСКА ЕСТЕТИКА

Преди три месеца Главната дирекция на кинематографията откри кратък курс по марксистко-ленинска естетика със задачата да възбуди нашите киноработници с познания върху основните положения на теорията на социалистическото изкуство. Курсът се провежда в осем лекции, изнесени от другарите Дако Даковски, Борислав Шаралиев, Христо Ганев и Анжел Вагенщайн, които отразиха в тях редица важни, принципиални въпроси на марксистко-ленинската естетика.

Навреме осъзнатата необходимост от този курс и неговото успешно провеждане безспорно ще изиграе голяма и положителна роля при правилното разреждане на проблемите по идейно-художествената стойност на бъдещата ни кинопродукция, ще помогне до голяма степен за отстраняването от нашите филми на остатъци от влиянието на упадъчния буржоазен филм, ще внесе теоретична яснота в борбата на нашите киноработници за създаване на пълноценни идейно-художествени филмови произведения по образец на тях, които създава най-прогресивната в света кинематография — съветската, без чийто опит наистина не бихме могли да вървим напред.

Поради липса на място редакцията прекъсва поместването на резюмето на изнесените лекции. Тя ще продължи поместването им в някак от следващите книжки, когато мястото позволи това.



