

# КИНО



3

## СЪДЪРЖАНИЕ

|   |    |
|---|----|
| Борбата за мир на нов етап, от <b>Стойне Кръстев</b> . . . . .  | 1  |
| Призив за мир в света . . . . .   | 1  |
| Кинодокумент за зверствата на интервентите в Корея . . . . .  | 2  |
| За тъй наречения „Съюз на филмовите дейци“, от <b>Георги Стоянов — Бигор</b> . . . . .  | 2  |
| Най-важната задача . . . . .  | 3  |
| <b>Йиржи Хаек</b> . Чехословашкият филм по нов път . . . . .  | 4  |
| <b>П. Иванов</b> . Проблемът за прекрасното в марксистко-ленинската естетика (продължение от кн. 2) . . . . .   | 5  |
| Сталинските награди за художествена и хроникално-документална кинематография за 1950 година . . . . .   | 6  |
| Студията за хроникално-документални филми през 1950 година — I. Кинохрониката . . . . .   | 7  |
| <b>Богомил Нонев</b> . „Далеч от Москва“ . . . . .  | 9  |
| <b>Павел Вежинов</b> . Крачка напред . . . . .  | 10 |
| <b>Яко Молхов</b> . За сценария на „Тревога“ . . . . .  | 12 |
| Седмица на чехословашкия филм в България: „Идат нови борци“, от <b>Михаил Шакле</b> ; „Победни крила“, от <b>В. Стаматов</b> . . . . .  | 13 |
| <b>Валери Петров</b> . Италианското киноизкуство се бори за живот и мир . . . . .   | 15 |
| Нашият дневник: Всеволод Вищневски почина; Представител на съветската кинохроника у нас; По страниците на „За траен мир, за народна демокрация“; Героят на „Крадци на велосипеди“ за СССР; Албанската кинематография; Първи опити за цветна кинематография у нас; Два конгреса; Среши на колектива от „Тревога“ със зрителите; Творческо обсъждане на „Тревога“ в ЦДЖ; За нашия кинематографен музей; Конкурси за литературни сценарии; Редакционно съобщение . . . . . | 16 |
| На първата страница на корицата: кадър из филма „Мусоргски“ (в ролята на Мусоргски — народният артист на СССР Александър Федорович Борисов).  |    |

---

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

---

Адрес на редакцията: улица „Алабин“ № 39, София, телефон № 8-29-55. Издава: Държавно 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“, ул. „Цар Самуил“ № 50, София, телефон № 8-37-16.

---

Държавна печатница „Дечо Стефанов“, София; 552—1951

## Борбата за мир на нов етап

Изявленията на великия Сталин пред кореспондента на „Правда“ и решенията на първата сесия на Световния съвет на мира поставят началото на нов етап в развитието на борбата на народите за мир.

Думите на Сталин—„мирът ще бъде запазен и заздравен, ако народите поемат делото за запазване на мира в свои ръце и го отстояват до край“, представляват конкретно указание как народите трябва да водят борбата, за да провалят плановете на империалистите и да защитят мира. А решенията на Световния съвет на мира сочат пътя за практическото осъществяване на

Световният съвет на мира поставя пред миролюбивите главна и първостепенна задача организирането на масово сключване пакт на мира между петте велики държави. Ако такъв пакт, войната сигурно ще бъде изгнана и мирът ще се дължи години. Затова с пълно право обръщението се прави предупреждение

„Ние ще смятаме отказа на коя и да е от великите държави да участва в една среща за сключване пакт на мира като доказателство за агресивните замисли на това правителство.“ По такъв начин здраво са притиснати до стената западните империалисти, които непрекъснато приказват за мир, а с всички средства готвят нова война. Те трябва сега на дело да покажат дали са за мира или са за войната.

Сегашните американски и английски управници, които стоят начело на подпалвачите на война, колкото и да се мъчат, не могат да скрият агресивните си замисли. Те открито провъзгласяват силата за основа на своята международна политика. Предизвиквайки и разгаряйки войната в Корея, те се стремят към нейното разширяване. Главната им цел е да подготвят военен удар срещу Съветския съюз, стълба и опора на лагера на мира, демокрацията и социализма. Затова западните империалисти предприемат невиджано надпреварване във въоръженията. Над 75% от значително увеличеният тазгодишен бюджет на САЩ е предназначен за военни цели. Военният бюджет на Англия е повече от утроен. Във френския бюджет са предвидени над един трилион франка за въоръжаване. С подобни пропорции се увеличават военните бюджети и на останалите маршализирани страни. Цялото стопанство в западния капиталистически свят се поставя на военна нога. Гражданското строителство и производството на продукти от първа необходимост там се намаляват за сметка на военното производство. Безработицата и скъпотията растат непрекъснато. Труман обявя в САЩ извънредно положение. Народите в западните капиталистически страни са натоварени с непосилно данъчно бреме.

В опитите си да оправдаят своята военнорлюбива политика и да излъжат народите, западните империалисти се мъчат с всички средства да представят себе си за защитници на мир, а действителния смел борец за мир—Съветския съюз—за агресор, който ги застрашава с нападение. Никакви лъжи и измислици обаче не са в състояние да оклеветат последователната миролюбива съветска политика.

За разлика от бюджетите на западните капиталистически страни тазгодишният бюджет на Съветския съюз е бюджет не на войната, а на мира. Огромната част на неговите разходни пера е предназначена не за военни цели, а преди всичко за гигантските комунистически строежи на електростанции, канали, напоителни системи и пр. Народите знаят, че една страна предприема такива огромни строежи само когато мисли за мир, а не за война.

За разлика от западните капиталистически страни в Съветския съюз не само че няма военно положение, не само че няма поскъпване на живота, а има редовно и непрекъснато поевтиняване на продуктите от първа необходимост. На 1 март т. г. съветското правителство обявя четвъртото по ред намаление на цените на различните продукти и стоки. Този факт е ново красноречиво потвърждение на съветската миролюбива политика и нов тежък удар върху лъжците и клеветниците против Съветския съюз. Само народи, които мислят за мир и мирно развитие, могат да произведат повече продукти за потребление и да намаляват цените. Поевтиняването на живота в една страна е най-добрият признак за нейната миролю-

бива политика и за нейните миролюбиви намерения. В страните, които се готвят за война, не само че не е възможно намаление на цените, но не е възможно и задържането им на едно ниво. В тях има непрекъснато поскъпване на живота.

За да бъде осъществено искането за сключване на пакт на мира, миролюбивите народи и хора в света предприемат кампания за най-широк международен референдум. Всеки гражданин от коя и да е страна, всяка организация, независимо каква е, щом като искрено се стреми към мир, трябва да се присъедини към това историческо обръщение за сключване на пакт на мира между великите държави. Кампанията за подписване на обръщението ще бъде най-решителна крачка напред по пътя към осуетяване на една нова война, за заздравяването на мира.

Предстоящото подписване на обръщението за сключване на пакт на мира ще има в целия свят много по-голямо значение от проведената преди няколко месеца кампания за събиране на подписите под Стокхолмското възвание за забрана на атомното оръжие. Това се потвърждава от извънредно големия интерес, който обръщението предизвиква в цял свят. Непосредствено в борбата за мир се включват нови милиони хора с добра воля и великата армия на защитниците на мира бърже расте.

За борците за мир думите на великия Сталин, че „широката кампания за запазване на мира има сега първостепенно значение“, са нов стимул за още по-упорита борба срещу подпалвачите на война. Народите са изпълнени с решителност да предотвратят войната и те водят борбата за мир с всички средства. Печатът, радиото, литературата, изобразителните изкуства, киното и всичко, с което се агитира и с което се мобилизират силите на народа в миролюбивите страни, е впрегнато изцяло в борбата за мир.

Особено масово се използва в борбата срещу подпалвачите на война киното—„най-важното изкуство“, както го нарече Ленин. Първо място в това отношение държи основният стълб на световното движение за мир—Съветският съюз. През последните години съветската кинематография посвещава на борбата за мир по-голямата част на своята продукция. Забележителни разобличители на подпалвачите на война са съветските филми: „Среща на Елба“, „Руският въпрос“, „Падането на Берлин“, „Заговорът на обречените“, „Те имат родина“, „Тайната мисия“ и др. Ценни филми. посветени на борбата за мир, създават и кинематографиите на страните с народна демокрация. Прекрасен принос в това отношение даде и нашата национална кинематография със създаването на пуснатия преди един месец филм „Тревога“.

Сега, когато предстои ново още по-силно разгаряне на борбата за мир във връзка с кампанията за събиране на подписи под обръщението на Световния съвет на мира, нашата кинематография трябва да мобилизира всички свои възможности и да развие най-широка дейност. Чрез провеждане на прекрасните съветски филми и на филмите на страните с народна демокрация, посветени на борбата за мир, чрез създаване на нови мобилизиращи активности на народа в защита на мира кинокартини нашата кинематография ще повдига все повече нивото на борбата на нашия народ срещу подпалвачите на война.

Изявленията на великия Сталин и решенията на Световния съвет на мира поставят пред миролюбивите народи и хора в света нови конкретни задачи. Те дават нов силен тласък на световното движение за мир. Историческият призив на Втория световен конгрес на привържениците на мира „Мирът не трябва да се чака, а трябва да се завоюва“ става боеви лозунг за действие на всички, които ненавиждат войната. Лагерът на мира, демокрацията и социализма се разраства непрекъснато и предизвиква все по-голям страх сред лагера на империалистическите военнорлюбци. Милионите борци за мир в целия свят се сплотяват все по-тясно около непобедимия Съветски съюз и под ръководството на великия Сталин отстояват смело делото на мира с пълна увереност, че могат и трябва да провалят пъклените планове на подпалвачите на война, да защитят мира и да докажат, че войната не е неизбежна.

СТОЙНЕ КРЪСТЕВ

## Призив за мир в света

Всички хора с добра воля от цял свят радостно и горещо одобряват Обръщението на Световния съвет на мира за сключване Пакт на мира между великите държави—Съветския съюз, САЩ, Великобритания, Китайската народна република и Франция.

Мир и труд—нищо друго освен мир и свободен труд искат хората от целия свят срещу империалистите, които искат да подпалят нова война. И срещу агресивните военни пактове като Атлантическия и Средиземноморския и всякакви други явни и тайни агресивни и фашистки споразумения под натиска на американско-английските империалисти народите днес противопоставят своята воля за живот и мир чрез великия исторически призив за Пакт на мира.

А мирът—както заяви великият му знаменосец др. И. В. Сталин—може да бъде запазен и заздравен, ако народите поемат делото за запазване на мира в свои ръце и го отстояват до край.

Нашият народ, който строи социализма под ръководството на Комунистическата партия начело с любимия другар Вълко Червенков и в нерушима дружба с народите на великия Съветски съюз, е поел в свои ръце делото за запазването на мира и ще го отстоява до край.

И ние—цял народ—ще се подпишем под Пакта на мира, защото неговият призив е призив и на народа ни: за мир в целия свят, за живот и щастие на всички хора.

## За тъй наречения „Съюз на филмовите дейци“

Много отдавна е трябвало да се даде публичност на този въпрос, за да види нашата общественост отекчителния бюрократизъм на някои отговорни институти, за които изглежда не съществува Януарски и Октомврийски пленум на Партията и които не са си взели поука от досегашните болшевишки постановления на ЦК на БКП и Министерския съвет. Изглежда, че има отговорни ръководители, които блаженствуват в еснафско самодоволство, без да ги интересува, че „простосмъртните“ ще настояват някога да се потърси сметка за техните дела. Става дума за така наречения „управителен съвет“ на Съюза на филмовите дейци, чието отчетно събрание се протача повече от три години. Става дума и за ръководството на Комитета за наука, изкуство и култура, което вместо да съдейства, е пречило за свикването на отчетното събрание. Ние не знаем дали Комитетът за наука, изкуство и култура е запознат със състоянието и делата на въпросния „филмов съюз“ и дали другарите от КНИК биха могли да отговорят в какво се е изразила ръководната му дейност по отношение „Съюза на филмовите дейци“, колко пъти е проконтролиран управителният съвет на „Съюза“, искано ли е поне веднаж отчет и дали ръководството на КНИК си е задавало въпроса, кой следва да носи отговорност, че толкова време „Съюзът на филмовите дейци“ бездейства, докато другите творчески съюзи имат планове, водят организиран живот, правят дискусии, изнасят лекции, усвояват съветския опит, уреждат курсове за квалификация и пр.

Нима не е срамно дейността на филмовия съюз да се изчерпва с поддържането на една кръжка, когато стоят такива важни задачи пред младото българско киноизкуство? За какъв съюз на филмовите дейци може да се говори, когато управителният му съвет не се е събрал от една година насам на заседание? Какъв е този „управителен съвет“, който вече три години не е направил нищо, за да се отчете пред своите членове?

Ръководството е забравило отдавна устава на Съюза, в който са изброени към двадесет „цели“ и по всяка вероятност няма намерение да изпълни поне една от небелязаните задачи. Неговият „председател“ Ал. Вазов не си е помръднал пръста, за да осигури поне три-четири реда в бъдещия си отчет за . . . извършена дейност“. Ръководството не се е „сетило“ да поднесе от името на Съюза дори венец по случай смъртта на др. Васил Коларов. Движение за мир, подпомагане на борещия се корейски народ, социалистическо съревнование, народен заем, всенародни кампании и акции, които възбудят цялата страна, не са възбудили никакво чувство на патриотична съвест в членовете на управата.

Председателят Ал. Вазов и секретарят Ив. Фичев са предоставили цялата текуща „работа“ на техническия „секретар“ Люба Петрова, а касиерът В. Холиолчев е поверил своята финансово-счетоводна отговорност на касиера на „клуба“ Стефан Петров. Каква работа вършат останалите членове на „управителния съвет“ Борис Михайлов или Пеню Христов, е трудно да се отговори. Неизвестна е също и дейността на „художествено-техническата“, научно-културната и „артистична“ секции и особено на „контролната“ комисия, която претендира и за заседанията, възлизащи към 70,000 лева. Бившият управител на „клуба“ Начо Евстатиев е изпратен в затвора за черноборсаджийство и злоупотреби с средства, а бившият „касиер“ Любомир Мишайков доскоро беше интерниран.

На членовете не е известно от къде и с чие разрешение Иван Фичев е взел пари и за чия сметка са закупените кожухчета на продукцията „Сините робини“. Никой не знае какво става със съюзните пари, в чий ръце отиват постъпленията и кой проконтролира тяхното „съхранение“ и кой ще връща отпуснатите „кредити“ на Съюза. По всичко личи, че само Комисията за държавен контрол би могла да даде по-точна информация за финансовите „дела“ на Съюза.

Годишното събрание е избрало още през 1947 г. за председател на Съюза Орлин Василев, за подпредседател — Ал. Вазов и за секретар — Ив. Фичев. Как обаче се е получило, че за сега с „въпросите“ на Съюза се занимават само двама велможи: Ал. Вазов и Ив. Фичев, това никому не е известно. Как и по какви причини е отпаднал Орлин Василев и кой е избрал Ал. Вазов за председател на „управителния съвет“ остава гатанка за членовете на несъществуващия филмов съюз. Защо Орлин Василев е направил „инцидент“ и защо не е разобличен публично, носи отговорност „управителният съвет“. Нито „новият председател“ — Ал. Вазов, нито Ив. Фичев, нито В. Холиолчев, или който и да е член на „управителния съвет“ не може да каже имат ли точен списък на членовете и правена ли е чистка на случайните и неблагонадеждните елементи. При техническия „секретар“ Люба Петрова се съхраняват няколко списъка на членовете и самата тя не знае кои от тях са действителни и кои спомогателни членове, кои от тях са прочистени „окончателно“ или „полуокончателно“, кои от тях имат право на купони . . . II категория, и изобщо не се знае с какво се занимава техническият „секретар“.

В списъците се мъдрят имена на дейци, които никога не са се занимавали с творческа филмова дейност, а също така и имената на „филмови работници“ като Румен Герчев, Константин Костов и др., отдавна изхвърлени като врагове от Главната дирекция на кинематографията.

Филмовите работници считат за „незаконно и противоустановно“ задържането на новогодишното отчетно събрание на Съюза, но ние считаме, че такова задържане е в разрез с демократичните свободи, които дава Димитровската конституция за организирането на трудещите се в свои съюзи и клубове, че това е в разрез с държавната и партийна политика в момента и че никой не е дал такива неограничени пълномощия на КНИК да умува няколко години, трябва или не трябва да има филмов съюз. По този въпрос не бива да забравяме смисъла на пожеланията на другаря Георги Димитров към филмовия съюз по случай новата 1945 година!

Не бива да се позволява съществуването на „управителен съвет“, който още не е взел отношение към движението за мир и който не се е занимавал с нито един проблем на българското социалистическо киноизкуство. Не бива да се търни бездействието на „управителния съвет“ и да се позволява безконечното дискредитиране на организацията на нашите филмови работници.

Киноработниците при Главната дирекция на кинематографията искат от отговорните фактори да се сложи край на досегашното бездействие на „управителния съвет“, да се разформира „Съюзът на филмовите дейци“ и той да се преустрои по примера на съветския „Дом кино“.

Ние искаме да работим така, както работят съветските киноработници, да усвояваме техния опит, да повишаваме своята квалификация и да овладяваме основите на марксизма-ленинизма, да обсъждаме проблемите на българското филмово изкуство и да внедряваме в своята работа метода на социалистическия реализъм. Искане истински Съюз на българските киноработници!

Георги Стоянов — Бизор



„Военните обекти“ на империалистическите агресори в Корея (документална киноснимка).

## КИНОДОКУМЕНТ ЗА ЗВЕРСТВАТА НА ИНТЕРВЕНТИТЕ В КОРЕЯ

В началото на март т. г. Специалната комисия при Централния комитет на Единния демократичен отечествен фронт в Корея за разследване и определяне загубите и злодеянията, причинени от американските агресори и кликата на Ли Син Ман, изпрати до председателя на Общото събрание на ООН и до председателя на Съвета за сигурност съобщение за злодеянията на американските агресори и на кликата на Ли Син Ман в градовете Сеул, Инчон и техните околности по времето на тяхната окупация.

В съобщението между другото се казва, че по време на краткотрайното престояване на американските гангстери и техните лакеи, лисинмановци са успели да избият, избесят и изколят над 72000 корейски патриоти, да хвърлят в затвора 75000 души, между които стотици малолетни и кърмачета. По време на отстъплението от Сеул, от сеулските затвори са били откарани на юг 30000 души. По пътя са били разстреляни 10000 от тях.

В същото съобщение се привеждат много случаи за гнусни насилия, извършвани от американските войници. Само в районите Сонбуктон и Индинри са били изнасилени над 300 жени между които домакини, студентки и момичета, докарани от околните села.

Но американските бандити и техните слуги не се задоволили само с това. Комисията установила, че представителите на западната „демократия“ систематически са грабили и изнасяли материални ценности, принадлежащи не само на държавата, но и на отделни семейства, а това което не са могли да ограбят, са го унищожавали.

Само в Сеул и Инчон американските и лисинмановски бандити са разрушили инвентара на около 180 училища, 3 болници, 6 театри и музеи и 4 редакции. Те са разграбили Националния музей на Сеулския университет, класически картини, които са се пазили в двореца Доку и пр.

Вследствие на пожарите и бомбардировките напълно са разрушени 785 предприятия и над 118000 жилища.

Във връзка с тия и други жестокости на американските интервенти и куизлинговските лисинмановски войски Корейската народна армия създаде късометражен документален филм, в който чрез попадналите в ръцете ѝ кинодокументи на американското и лисинмановско командване е показана една нищожна част от тия жестокости, но все пак достатъчна, за да охарактеризира зверствата на окупаторите.

Филмът разобличава американските нашественици, като документално показва подготовката и провеждането на провокационното нападение на лисинмановските войски на север от 38-ия паралел. Вижда се известният на цял свят подпалвач на войни Дълес в момента, когато инспектира позициите при 38-ия паралел кратко време преди нападението.

Във филма много ясно са отразени жестокостите и зверствата на нашествениците. Авторитетни кинодокументи показват десетки и стотици избити демократи и безпартийни, закопани в общи ями, разрушените из основи от американската авиация корейски градове Нам-По и Уон-Сон, жестоките бомбардировки на Сеул, Пхенянг и пр., където за прицелни точки на американските гангстери са послужили обекти като болници, детски ясли, градини и домове, училища, театри и пр. Показано е още как същите гангстери бомбардират селяните по нивята и покосяват с картечен огън мъже, жени и деца.

Целият филм е ярък разобличителен кинодокумент на американския империализъм и лисинмановската предателска клика. Той разкрива кой се крие зад продаденото знаме на Организацията на обединените народи.

Предложена да бъде проектиран в ООН, САЩ чрез своите послушни оръдия са успели да възприемат изнасянето на тоя силно разобличаващ ги документ.

Всички тия факти, изнесени в съобщенията на Комисията при ЦК на ЕДОФ от 18 август, 26 септември, 19 ноември и най-новото от 1 март, както и филмът приготвен от властите на НР Корея говорят красноречиво за отчаяните опити на загиващия и дискредитиран пред очите на широките народни маси в целия свят войнстващ американски империализъм.

Но историята не прощава на никого. Тя не ще прости и на Труман, Дълес, Айзенхауер, Атли, Бевин и на всички останали пионки на магнатите на САЩ и другите империалистически страни. Корейският народ, сплотен още по-силно около своя единен демократичен отечествен фронт, съвместно с доброволците от Китай, въодушевяван от историческите победи на китайската армия, от освободителните движения в цяла Азия и от искрената симпатия и съчувствие на СССР и страните с народна демокрация и на всички честни хора в света, ще съумее да разгроми интервентите и да освободи цялата страна от игото на капитализма.

# Най-важната задача

Решението на Комитета за наука, изкуство и култура за състоянието и задачите на „Българска кинематография“ постави началото на нов етап в развитието на нашето филмово дело.

През тия две години Главната дирекция на кинематографията достигна значителни успехи. Много от недостатъците, изтъкнати в постановлението на КНИК, благодарение на съвместните усилия между административното ръководство и партийната организация са преодолени. Излизането на филмите „Калин Орелът“ и „Тревога“ разби вредните твърдения на някои ръководители от онзи период, че с наличната техника и малкия брой опитни кадри не може да се създаде национален игрален филм.

Под влиянието на критиката и препоръките на партийната организация директорите и ръководителите на отделните звена отстраниха редица недостатъци и подобряват непрекъснато своите методи на работа. По инициатива на партийната организация се въведеха месечните производствени съвещания, които активизираха борбата за срокове и икономии в отделните цехове и продукции. Бяха разгледани на открити партийни събрания най-важните въпроси на дирекцията, като състоянието на идейно-възпитателната работа, на техническия парк, на финансите, планоността и борбата за икономии. През изтеклата година административното ръководство проведе няколко анкети за разточителства, излезе с решения за нередностите в продукцията „Сините робини“, за Мултфилма и Сценарната комисия, изработи правилник за вътрешния ред, таблици за хонорари, учреди художествен съвет, затегна планоността и финансово-счетоводната работа по отчетността и контрола.

Проучването на предприятието от вредители и саботьори като Новак Богданов, Г. Начев и други вражески елементи и привличането на десетки нови, предани на Партията и народа кадри спомогна за оздравяването на производствения сектор и за разкриване корените на много неблагоприятия, по-голямата част от които се дължат на хаотичното наследство от периода до постановлението.

Въпреки значителните успехи през тия две години извършеното досега е крайно незадоволително в сравнение с общия стопански и културен подем на страната. Налице са твърде сериозни недостатъци, за които още преди две години се констатира в постановлението на КНИК с ясни изводи: „Лошата организация на работата в цялото предприятие.“ Липсата на координираност и сработване между отделите, липсата на планоност и отчетност, непростим либерализъм към разточителствата, неправилно използване на кадрите, слаба бдителност и пр. Главната причина за тия слабости е, че нашето предприятие все още не е съзряло да внедри съветския опит в своето структурно устройство и методи на работа.

През изтеклата година стана ясно, че въпреки усилията да се прилага съветският опит, особено в производствения сектор, се оказва, че съветският опит не е разбираем по същество, че структурното устройство и методите на работа в отделните звена са наследени в много отношения от занаятчийската практика на старите кинематографични и заемствувани от устройствата и методите на капиталистическите кинематографии. Фактът, че една част от административното ръководство на нашето предприятие е спорело в партийната организация по изяснени и доказани вече въпроси, говори, че не всякога то е било наясно по тях или пък е стояло само на теоретични позиции, поради което и се е забавило въвеждането на съветския опит. Това забавяне се чувствава най-ярко в порочната структура на Главната дирекция на кинематографията, в резултат на което се спъва и творческият характер на отделните звена, забавя се изпълнението на производствените планове, забърква се отчетността и се оскъпява продукцията. Непростимо е също, че досега все още не са внедрени съветските методи, че повечето от ръководителите на звената и цеховете не са положили необходимия труд да разучат конкретно и приложат в своята практика опита на съветските киноработници. Така например доскоро някои ръководители бяха против директния запис, спореха върху паралелния монтаж, за съвместната работа на композитора с режисьора, за функциите на диспетчера, за въвеждането на норми и тарифи и за редица неща, които отдалвна съществуват като задължителни методи в практиката на съветската кинематография. Не са били изключени и опортюнистични усуквания, че е невъзможно засега „при нашите условия“ такава прилагане, че ние сме „още в началото“, че „България не е Съветският съюз“, че „сега се учим“ и пр. Такова твърдение за невъзможността да се прилага съветският опит при нашите условия е по същество трайчостовска позиция, разгромена още на Януарския пленум на Партията. Съветският опит е 33-годишният опит на победилата работническа класа, е опит, който може да се прилага на общо основание и в производствения сектор на Главната дирекция на кинематографията. Опитът на съветските киноработници трябва да стане и наш опит, за да не е необходимо да изминат 20—30 години и чак тогава да констатираме „изминат начален период“.

Нима е бил нужен „самостоятелен опит“ на ръководството на филмово-производствения сектор, за да се убеди, че пускането на снимачния колектив на терен без окончателно утвърден сценарий и режисьорска книга, без план и бюджет води към разточителства и грешки, които само за „Сините робини“ и „Тревога“ струват 40—50 милиона лева и похабяването на десетки хиляди метра филмов материал? Нима е нужен „самостоятелен“ опит, за да се излезе след това с „изводи“, че систематическият провал на сроковете води до огромни разточителства на ценно време и материални средства? В ликвидирването на тази пакостна практика са постигнати големи успехи и въпреки всичко наследените структурни пороци на кинематографията са така скачени един за друг, че не можеше да не се повтарят същите истории с продукциите — макар в много по-малка степен — и през

изтеклата година, чиито сценарии и работни книги се поправяха по няколко пъти на терен, а за реален план и бюджет, за точно спазване на сроковете са необходими тепърва усилия, за да се догонят показателите на съветските снимачни колективи. Методите на работа са все още такива, че в момента никой ръководител в производствения сектор не може да отговори кога ще бъдат окончателно готови за екран филмите „Сините робини“, „Билет за република“, „Локомотив 0001“ или „Под игото“. Известно е, че филмът „Тревога“ трябваше да бъде завършен още през април 1950 година и че оттогава продукцията на този филм провали няколко нереални срока. Филмът „Сините робини“ също трябваше да бъде готов още преди една година, но и досега не е известно на неговия режисьор др. Иван Фичев кога най-сетне ще завърши филмът, за който зрителите се умориха да чакат и слушат всевъзможни клюки и истории. По същия начин се провалят безотговорно и сроковете, които бяха поставени в постановлението от Комитета за наука, изкуство и култура. А систематическото проваляне на сроковете подронва престижа на предприятието пред нашата общественост, която с право се възмущава от порядките, които могат да съществуват в българската кинематография след такива важни събития като Третата национална партийна конференция и Октомврийският пленум на Българската комунистическа партия, след болшевишките постановления на Министерския съвет и ЦК на БКП за електрификацията, транспорта, земеделието, за реорганизацията на банковото дело, за преминаване към открита свободна търговия с промишлените стоки и пр. Неспазването на сроковете и стихийните методи на работа поглъщат огромни производствени разходи за сметка на общото стопанско и културно развитие на страната, поради това че държавният план предвижда постъпления от дейността на Главната дирекция на кинематографията, чиито финансов дефицит в момента обаче е твърде голям.

Крайно време е да се ликвидира с експериментите за сметка на народа, да се внедри желязна производствена дисциплина, така както в съветската кинематография, където за всеки незаконен преразход се търси материална и съдебна отговорност на виновниците. Нашата общественост иска от ръководството на Главната дирекция на кинематографията да излезе публично с решение и санкции за разточителствата в производствения ъ сектор. Така е в Съветския съюз, така трябва да бъде и у нас. Не съществуват причини за еснафска разпуснатост и разточителства, за безплановост и стихийни методи на ръководство. Не съществуват причини за такива привилегии в развитието на нашата кинематография по „своя път“ извън съветския опит.

*Качеството и срокът трябва да бъдат основният лозунг*, около който да се мобилизира производственият колектив в предприятието. По този начин ще се реши в главни линии въпросът за икономии и за снижението на себестойността. Оскъпяването, което може да произтича от характера на филмовото производство, трябва да бъде за сметка на качеството, чието подобрене зависи от разширяването на снимачната площ, но в никакъв случай не може да бъде за сметка на безотговорни разточителства и безплановост.

Необходимо е за тази цел Главната дирекция на кинематографията да се заеме настойчиво с основната реорганизация на всеки цех и звено по съветски образец съобразно нашите условия и възможности. Необходимо е незабавно да се въведат норми и показатели, да се въведе качествен и технически контрол, да се внедрят окончателно директния запис и паралелният монтаж, да се създаде *творчески художествен съвет* и да се направят енергични постъпки за изискването на квалифицирани съветски работници, които да окажат помощ на творческия и техническия ни кадър.

Съветският опит обаче би останал само в административните наредби, ако всеки началник, всеки директор на продукция, режисьор и технически специалист не се заеме с неговото основно изучаване и внедряване в практиката. Във връзка с това стои с цялата си острота и неотложност задачата по повдигане на идейно-политическия уroveň и професионалната подготовка на творческо-техническите кадри на предприятието. Основната група творчески работници — режисьорите (като изключим съветските възпитаници), операторите, монтажистите, тон-майсторите и звукооператорите, доколкото познават работата си, я познават на занаятчийска основа. Направените усилия от отдел „кадри“ за повишаване на професионалната им квалификация даде известни резултати, но това е крайно недостатъчно и професионалният им ръст е под нивото на партийно-политическите задачи и върви много по-бавно от растящите изисквания на нашия зрител. В такъв смисъл проблемът за повишаване на професионалното ниво (на основния творчески кадър стои като решаващ проблем, без чието разрешение и дума не може да става за прилагане опита на съветските киноистори. Това налага да се набележат конкретни мероприятия за квалификацията на нашите киноработници, да се устройват творчески семинари и периодически дискусии, да се пристъпи към създаването на постоянно действащи кръжоци за квалификация. Значителна част от тази дейност би могъл да изпълни отдалвна заспалият Съюз на филмовите дейци, чието съществуване досега се е изразявало само в поддържането на тий наречения „клуб“, а всъщност долнопробна кръчма и даването на бележки за купони на членовете му. За да се ликвидира с такова безобразие, необходимо е отговорните фактори да се заемат час по-скоро с реорганизирането му.

Прилагането на съветския опит в структурата и методите на работа, в борбата за качество и срок за внедряване на желязна производствена и финансова дисциплина, за овладяване майсторството на съветските киноработници е най-непосредствената, най-важната и най-неотложната от всички задачи. От прилагането на съветския опит зависи дали: ще бъдем годни да изпълним задачите, които ни поставя Партията и Правителството, зависи дали ще имаме българска социалистическа кинематография.

Тази година трябва да бъде *преломна година* в това отношение. Изминалият период досега подготви почвата за такъв прелом. Гаранция за това е правилният курс на ръководството и партийната организация при Главната дирекция на кинематографията да се преборят с всички трудности в борбата за прилагане на съветския опит. Много от слабостите ще бъдат в скоро време преодоляни етап в растежа на нашето предприятие. Гаранция за това е и решителната помощ, която ще ни окаже Партията и Правителството, помощта, която ще ни окаже братският Съветски съюз!

## ЧЕХОСЛОВАШКИЯТ ФИЛМ ПО НОВ ПЪТ

Тазгодишната седмица на чехословашкия филм в България има изключително значение за чехословашката кинематография. Във филмите, които през тази седмица българските зрители ще гледат, за първи път се проявява изключително голямото влияние на решението на ЦК на ЧКП от месец април 1950 година, което има значение на исторически прелом за цялата наша кинематография.

Българската публика познава някои от нашите филми от времето преди решението на ЧКП. Покрай няколко от значителни прогресивни творби тогава се създадоха и много филми, в които се чувстваха все още ярко упадъчността и безидейността на буржоазните филми. Същевременно някои наши млади и неопитни творчески кадри проявиха насоки към схематизация на образите от новата социалистическа действителност, към опростяване на сложната проблематика на съвременния живот.

Резолюцията на ЦК на Чехословашката комунистическа партия за нашите творчески задачи навреме посочи препятствията, които трябва да се преодолеят по пътя на идейния и културен растеж на чехословашката кинематография, и показа на творческите работници на чехословашкия филм същността на техните задачи при изграждане на социализма и борбата за световния мир.

Като главна опасност решението на ЧКП посочи безидейното рутинерство, което е остатък от неблагоприятните традиции на капиталистическия филм, аполитичността, формализма и космополитизма. С тези основни грешки, които обезформиха нашите филми, създадени през времето след февруарската победа на чешките и словашки трудещи се през 1948 година (например „Далечния път“), ние днес водим решителна и непримирима борба. Решението на ЦК на ЧКП начерта като главна цел чехословашкият филм да устои на големите си задачи при възпитанието на новия, осъзнатия гражданин на републиката, изграждайки се върху основите на високата идейност, на партийната борба и актуалност, неразривно свързани с усилията за високо културно първенство. Решението посочи по-нататък конкретно на творческите работници от чехословашкия филм как да преодолеят всички грешки, допуснати от тях при първите опити за осъществяване на съвременната тематика. Решението изрично подчерта искането „социалистическата тенденция да се ражда от самото художествено творение и да бъде негова убедителна органическа съставна част“. Изискването за актуалност е необходимо да се разбере според резолюцията така, че „филмите, занимаващи се със съвременността, трябва наред с размаха и величието на обществените проблеми да покажат и живота на израстващите нови хора, техните чувства и мисли, примера на първенците в труда, новото в индустрията, земеделието, науката и културата“. Тези филми трябва да „покажат как хората, преобразяващи действителността, преобразяват със своя труд и себе си“. Решението постави пред чехословашкия филм като най-главни тематически задачи отразяването на изграждането на социализма и на международното положение, в което чешкият и словашкият народ под ръководството на непобедимата страна на социализма — Съветския съюз, и ramo до ramo с всички народно-демократически страни водят борба за мир и щастие на трудещите се от цял свят. Решението посочи като пример на чехословашките филмови работници свършените художествени творби на първата в света съветска кинематография, които ясно сочат как конкретно да се разбира свързането на високата идейност с художествено майсторство. Възприемането и оползотворяването на огромния творчески опит на съветския филм е главното условие за чехословашкия филм да се превърне в истинско оръжие в борбата за световен мир, да може да изпълнява своето възпитателно предназначение, да бъде достоен за големите творчески усилия на работническата класа и трудещите се на Чехословакия, който под водачеството на любимия другар Клемент Готвалд променят Чехословакия в щастлив дом на всички трудещи се... И ние сме щастливи, че в тазгодишната седмица на чехословашкия филм можем да се явим пред братския български народ поне с първите частични резултати от нашите усилия към всеотдайно използване опита на съветския филм, за реализацията на решението на ЧКП.

От най-важните политически филми, които бяха създадени след публикуването на решението, успяхме да приготвим само филма „Идат нови борци“ на режисьора Вайс, чийто сценарий бе написан по романа на Антонин Запотоцки от Йиржи Фрийд. Филмът, който бележи началото на чехословашкото работническо движение през 80-те и 90-те години на миналото столетие, наред с филма „Закалени“ на режисьора М. Фрич, който спечели една от главните награди на Петия международен филмов фестивал в Карлови Вари пред 1950 година, е втори значителен опит за филмово пресъздаване на историята на чехословашкото работническо движение. „Идат нови борци“ е опит да се създаде исторически филм, който в смисъла на решението на ЦК на ЧКП „говори на съвременния зрители с близък и разбираем език, за мислите и стремленията на днешните хора, и за

идеите, за които се е борил нашият народ в миналото, които осъществява днес и които и за в бъдеще ще го насърчават“.

Към тези наши нови филми принадлежи и филмът на режисьора Фрич „Закалени“, който е вече завършен. Той показва ръководната роля на Чехословашката комунистическа партия в борбата за освобождаването на работническата класа от капиталистическото ограбване. През последната седмица завърши преработването на цветния филм „Тъмно“ на режисьора Карел Стекли, в който отразява по романа на големия класик на чехословашката литература Н. Ирасек съпротивата на чешките селяни против чуждото дворянство и реакционните държавни чиновници през 18-то столетие.

Словашката кинематография, завършва производството на филмите „Боят ще свърши утре“, в който по сценария на младия словашки писател Вл. Минач режисьорът Цикан се опита да създаде достоен събрат на филма „Закалени“, отражаещ борбата на словашкото работничество и дребните селяни против експлоатацията на чешката и словашка буржоазия. По тематика посветена на съвременното ударническо и рационализаторско движение са създадени два филма, които спадат към първите опити за нова социалистическа комедия, изразяваща радостта и щастieto на нашия нов живот: филмът на режисьора Хофбауер „Колективът на Кархан“ възниква чрез преработката на известната пиеса на В. Кани за началото на ударническото движение; необикновено въздействащата комедия на Мартин Фрич „Беше през месец май“; комедията „Кокоската и клисарят“ на младите режисьори Стрейчек и Липски за големия прелом в днешното чехословашко село, където кооперацията е главното средство за преход на нашето земеделие към колективно стопанисване; филмът за младежта „Малкият партизанин“, който ни разказва за края на немската окупация, за юношите — съзнателни помощници на съветските и чешки партизани, и др.

Но не е наша задача да направим преглед на цялата дейност на чехословашката кинематография от публикуването на резолюцията на ЦК на ЧКП до днес. Искаме само да покажем, че тази резолюция беше най-силният идеен и творчески импулс за цялата работа на чехословашкия филм и че всичко ново и силно, което днес се ражда в нашата кинематография, води своето начало от интереса и вниманието на Чехословашката комунистическа партия и цялата наша работническа класа към работата на нашия филм. Ако оценяваме обаче днес постигнатото в резултат на големите изисквания на резолюцията, която ни постави като ръководен пример най-големите световно известни творби на съветския филм, не можем ни най-малко да бъдем доволни. Новите филми, за които споменахме, далеч не означават още приключване на основния етап за тематическо преустройство, ни най-малко не изчерпват редицата важни проблеми из живота на днешните чехословашки трудещи се. Те отразяват същността само малка част от грамадната политическа проблематика на нашето време, радостите и красотата на новия живот на нашия народ. Същевременно обаче Чехословашкият филм създаде през изтеклата година основните предпоставки за създаването на такива филми, които да отразяват борбата за освобождаването на нашата работническа класа, филми на езика на партийната борба. Това са най-ценните ни резултати през изтеклата година.

От тях трябва да посочим монументалния филм на режисьора От. Вавра „Синовете на народа“ за епопеята на борбите на чехословашкия народ с фашистките окупатори и буржоазните предатели до освобождението на народите на Чехословакия от героичната Съветска армия; филма „Крепост“ по сценария на Мария Маерова, който показва развитието и укрепването на силите на работническата класа на Чехословакия през времето между нашето освобождение от Съветската армия и историческите февруарски събития през 1948 година; филма „Ана пролетарката“ по романа на заслужилния писател Ив. Олбрахт, който за първи път ще пресъздаде на екрана революционните събития през 1920 година, след които през 1921 година се създаде Чехословашката комунистическа партия; филма „Батострой“ на режисьора К. М. Вало за зверските експлоататорски методи на бившия собственик на чехословашката обувна индустрия през старата капиталистическа ера Томаш Бата и за растежа на силите и революционното осъзнаване на работническата класа, която все по-ясно съзнава методите на класовия си враг и въпреки бясната жестокост на неговите лакеи се учи да воюва с него и да го побеждава. Освен тези филми през тази година чехословашката кинематография ще произведе и редица други значителни по своята идейност филми. Между тях ще бъдат филмите за борбата с църквата и нейните сътрудници, за живота на нашите миньори, за прелома на чешкото и словашкото село и новите форми на колективно стопанисване, за повишаване производството на индустрията, биографически филм за чешкия изобретател на парната машина Я. Божик и др.

Посочих няколко главни линии, по които се движи тазгодишната драматургия на чехословашкия художествен филм. Съвместно с нашите режисьори и всички творчески киноработници ще се стараем да създадем творби, които ще бъдат в помощ на борбата за световен мир, които да бъдат и на българския народ в помощ при изграждане на социалистическа България, които да станат достоен изразител на творческото усилие на Чехословашката работническа класа, изграждаща по примера на съветския народ щастливо бъдеще на нашата родина. Щастливи сме, че сме упълномощени от министъра на информацията и от ръководството на Чехословашкия държавен филм да отдадем почит пред светлата памет на безсмъртния Георги Димитров и неговия най-близък съратник Васил Коларов, че можахме да видим голямото строително дело на българския народ, ръководено от братската комунистическа партия начело с верния ученик на Сталин и продължител на делото на Димитров др. Вълко Червенков. Щастливи сме, че можахме да се срещнем и обменим опит с творческите работници от българската кинематография и да се уверим от примера на нейната нова значителна творба „Тревога“ и на други ваши драматургически планове за необикновения радостен и изненадващо бърз растеж на силите на българската кинематография, която според нашето мнение скоро ще заеме своето достойно място в бойния фронт на прогресивните световни кинематографии, начело на които крачи към нови и нови победи славният съветски филм.

Съкратено изложение на доклада, изнесен от др. Йиржи Хаек, ръководител на драматургическата секция при Чехословашкия държавен филм, на срещата с представителите на печата в ЦДЖ по случай Седмичата на чехословашкия филм.

# Проблемът за прекрасното в марксистко-ленинската естетика

(Продължение от кн. 2)

Героят на социалистическия труд, конструкторът Ф. Токарев, заявява: „Градливият труд е радостен.“ Той добавя, че и произведенията на изкуството, посветени на трудовата дейност на съветските хора, трябва да бъдат радостни, бодрни.

Чертата на трудолюбието характеризира всички положителни герои в романите на С. Бабаевски. Авторът рисува портрета на Семьон Гончаренко например така: „Когато ръцете му не са заети с нищо, той не си намира място: и сучае, и се сърди, и усеща болки в тялото, а нощем страда от безсънница. Тази необикновена любов към труда му беше в кръвта. Залавяйки се за работа, той се отдаваше целият на нея и не знаеше какво е умора, а самият процес на труда му донасяше само наслада — направеният предмет му се струваше необикновено красив.“

В романа на В. Ажаев „Далеч от Москва“ един от героите — старият инженер Тополев, буквално не си намира място, когато прекъсва трудовете си занимания. Друг герой на същото произведение — Умара Махомед, казва: „Да стоя без работа — кучешки живот...“

Във филма „Непокорените“ има такъв епизод: Работниците от едно чугуноляроно предприятие в Донбас, лишени при условията на немската окупация от възможността да се наслаждават на свободния труд, отливат от метал прекрасно цвете. Това не е било просто забава. Желязното цвете е било символ на мъката по ози свободен труд, който само е способен напълно да донесе на човека здраво естетическо наслаждение. Това било мечта, фантазия. Но изобразяването на прекрасното цвете, отлято от работниците, не трябва да се разглежда като резултат на игра на човешката фантазия. Прекрасен е бил именно свободният труд, който работниците са загубили. Образът на цветето е бил най-добрият израз на загубеното прекрасно и заедно с това благородна мъка по това прекрасно.

У човека на социалистическото общество понятието за прекрасен живот винаги се асоциира с труда. Всеки социално нормален човек не може да живее, ако не се труди постоянно. Да се лиши съветският човек от труд, значи да се лиши от най-прекрасното, от най-високото наслаждение в живота.

Обаче на съветските хора не е свойствена отвлечената, т. е. безидейна любов към труда: труд заради труда, труд за наслаждение от труда „въобще“ — е безсмислица. Наслаждението на хората от труда е възможно само тогава, когато човек знае целта, в името на която се труди. „Великата енергия се ражда само при велика цел“<sup>1</sup> — казва И. В. Сталин.

При условията на съветската социалистическа действителност такава цел е комунистическото общество. „Великата енергия на съветския народ, насочвана от Партията за изпълнение на тази благородна цел, вдъхновява милионите обикновени хора по света. Трудът на гражданите на социалистическото общество, който съединява в себе си най-добрите надежди и желания на хората в света, е прекрасен образец за народите от всички страни.

5

Благото на родината, която строи прекрасното комунистическо общество, е онази цел и онази идея, които озаряват живота и творческите деяния на човека от нашето общество. Социалистическият труд е осъзнат от съветските хора като лична потребност и обществена необходимост. Трудът като задължение и трудът като дело на

чест са неразривни в дейността на съветския човек за благото на родината.

Съобразно с развитието на свободния труд се развива и степента на естетическото наслаждение от него. Характерно е например, че шлосерът-стахановец от завода „Красное Сормово“ на името на А. А. Жданов, другарят Новожилов, разказва:

„Основното, което застава новатора да върви напред — това е интересът към работата, любовта към нея, умението да се организира целият процес на работата. Всеки майстор, като получи чертежа на една или друга работа, преди всичко си задава въпроса: „Как да започна?...“ Той изучава технологията на детайлите критически. Често гледаш двама работници от една професия. Защо един от тях непрекъснато върви напред? И двамата са прекрасни хора, и двамата се стараят. И понякога долавяш тези зрънца на своеобразното. Има работници, които си поставят задачата да направят нещо така, че то да излезе по-хубаво, отколкото у всички други. Те се грижат за качеството, точността и красотата. Тяхната работа се отличава от работата на другите, понеже те работят вече за комунизма, където ще бъде срамно да създадат лоши неща.“

Радостта на наслаждението от свободния труд е ярко отразена от Елизар Малцев в романа „От все сърце“. Когато звеното на героя на романа Родион постига блестящи резултати в работата си и това е признато от обществеността на колхоза, Родион тържествува. Авторът на романа описва състоянието на героя така: „Родион стоеше смуген и развълнуван, разравяйки с пръчица жарката пепел. Обхвана го гордото, отдавна неизпитвано чувство на сливане с всички. Той се шегуваше, смееше се от душа, радвайки се на това, че с нищо не изпъкна сред тези прости, жадни за работа хора. Само на фронта така властно го подчиняваше общото възбуждение, особено в дните на подготовката за мощното настъпление... Нещо подобно изпитваше Родион и сега, като гледаше смеещите се лица на косачите, и чувствуваше някакъв необикновен прилив на сили. И на него му се искаше по-скоро да започне отново работа.“

В буржоазното експлоататорско общество трудът по правило е тежко робско задължение, само средство за задоволяване на нуждите, несвързани с труда. Затова в определението — прекрасното е трудът — винаги е необходимо да се има предвид и целостобразният и свободен труд.

Именно такъв труд доставя пълна естетическа наслада не само тогава, когато човек сам непосредствено се труди, но и когато наблюдава живата, боева, дейна работа на друг свободен човек. Само за тунейдеца и безделника, за нетрудовия човек трудът няма никакъв естетически смисъл.

„Търговецът на минерали вижда само паричната стойност, но не красотата и особената природа на минералите: той няма минералогическо чувство“<sup>2</sup>, пише Маркс.

Обаче както е известно, самото тунейдство, ленивостта не е биологическа, а социална черта на хората, която изчезва с коренното изменение на обществените отношения. Коментирайки изказванията на френския социалист-утопист Фурие по този въпрос, Енгелс пише:

„Фурие доказва, че всеки човек се ражда на света с известна склонност към някакъв вид труд, че *абсолютната ленивост* е безсмислица, че тя никога не е съществувала и не би могла да съ-

ществувала, че в природата на човешкия дух дълбоко е заложена потребността да бъде деен и да упражнява своето тяло в дейност; че поради това няма нужда да се принуждават хората насилствено към дейност, както това се прави и сега, но трябва само да се насочва тяхната естествена потребност към дейност в правилно русло. Той показва по-нататък единството на труда и наслаждението и разкрива цялата безразсъдност на съвременната социална система, която откъсва едно от друго тези две понятия, която прави труда тягостен и лишава болшинството от работниците от радост. И след това той показва, че при разумни условия, когато всеки ще следва своите наклонности, трудът ще стане това, което той трябва да бъде, именно наслаждение.“ И по-нататък Енгелс добавя: „Аз, разбира се, не мога тук да развивам цялата теория на Фурие за *свободния труд*, но мисля, че казаното е достатъчно, за да убеди английските социалисти в това, че фуриеризмът заслужава най-дълбокото им внимание.“<sup>1</sup>

Когато ние разглеждаме прекрасното като труд, ние нямаме предвид ленивите хора, егоистите, немарливците — те стават все по-малко и все по-малко в нашето общество. Ние говорим за хората, които притежават чувството на наслаждение от труда. А такива хора независимо от това, каква е тяхната професия — забойчик или артист, учен или поет, — винаги се възхищават от своята работа и виждат добността на своя труд на другия човек, неволно възклициват: колко е забележително, колко е прекрасно!

Трудът е алфата и омегата на социалистическата естетика.

Но утвърждавайки труда като основа на естетическото чувство на човека, ние съвсем не сме склонни да го обожествяваме. Само на управляващите класи на капиталистическото общество е присъщо фетишизираното, тоест абстрактното, а не конкретното разбиране на труда като дейност на хората и оттук — преувеличаването на неговата самостоятелна, някак си чудотворна сила. По този повод Маркс пише:

„Буржоата имат много сериозни основания да приписват на труда *свръхестествена творческа сила*, тъй като именно от естествената обусловеност на труда произтича, че човек, който не притежава никаква друга собственост освен работната си сила, какъвто и де е той по общественно положение и културен урвен е принуден да бъде роб на другите хора, които са завладели материалните условия на труда. Само с тяхно разрешение той може да работи, следователно само с тяхно разрешение — да живее.“<sup>2</sup>

Следователно всяко абстрахиране и обожествяване на труда, разглеждането му откъснато от съзнателната воля на човека, от определена конкретно-историческа обстановка е свойство, буржоазно, реакционно.

Трудът слага отпечатък върху външните данни на човека, формира и неговата духовна красота. Трудът създава красотата на човешката същност в нейната цялост. Природните възможности на човека, умствени или физически, получават и получават пълното си развитие в процеса на труда. Борейки се със стихийните сили на природата, преобразувайки природата, човекът на нашата родина заедно с това изменя от година на година и своята собствена природа. Независимо от това, какъв е той по професия: колхозник, който е получил необикновено високи добиви, или работник, който е увеличил скоростта за стружение на своята машина, инженер, който е открил начин за ускоряване добива на каменни въглища, или учен, който е открил нов закон, познал е една или друга истина, художник, който отразява реалистически действителността — всички тези хора станали прекрасни само благодарение на трудовата дейност.

Портретът на човека на социалистическото общество е нарисуват от писателя В. Ажаев в романа „Далеч от Москва“. Ето как характеризира Ажаев своя герой Ковшов:

„Малко по-висок от среден ръст, широкоплещест и строен, къркбор, скиор и гимнастик. Славно руско лице. Отделните му черти не са много правилни и красиви — челото разтегнато на ширина, малко повдигнат нос, светли коси, неподчиняващи се на гребена, сиви очи.

(С л е д в а)

<sup>1</sup> И. В. Сталин. Сочинения, т. 1, стр. 20.

<sup>2</sup> К. Маркс—Ф. Енгелс об изкустве, 1938, стр. 43.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Енгелс. Соч., т. II, стр. 396.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Енгелс. Соч., т. XV, стр. 269.

# СТАЛИНСКИТЕ НАГРАДИ

## за художествена и хроникално-документална кинематография

### за 1950 година



Гр. Л. РОШАЛ



А. Ф. БОРИСОВ

Съветът на министрите в СССР е издал постановление за присъждане Сталински награди за най-добрите произведения в областта на художествената и хроникално-документалната кинематография през 1950 година.

#### ЗА ХУДОЖЕСТВЕНА КИНЕМАТОГРАФИЯ

##### Награди първа степен в размер 100000 рубли получават:

1. За цветната кинокартина „Мусоргски“: Гр. Л. Рошал — заслужил деятел на изкуствата на РСФСР, автор на сценария и режисьор; А. А. Абрамова, автор на сценария; А. Ф. Борисов, народен артист на СССР; Н. К. Черкасов, народен артист на СССР; Ф. М. Никитин, артист; В. П. Балашов, артист; Л. П. Сухаревская, заслужила артистка на РСФСР и Таджикската ССР; Н. Г. Суворов, заслужил деятел на изкуствата на РСФСР, художник; М. Ш. Магид, оператор; Л. Е. Соколски, оператор; А. А. Шаргородски, звукооператор.

2. За кинокартината „Тайната мисия“: М. И. Ром, народен артист на СССР, режисьор; К. Ф. Исаев, автор на сценария; Н. Б. Маклярски, автор на сценария; Е. А. Кузмина, народна артистка на РСФСР; Н. В. Комисаров, народен артист на Украинската ССР; С. М. Вечеслов, заслужил артист на РСФСР; М. Н. Перцовски, артист; Б. И. Волчек, оператор.

3. За цветната кинокартина „Освобождения Китай“: С. А. Герасимов, народен артист на СССР, режисьор; Е. Ю. Волк, режисьор; Хе Ши-де, композитор; Чжоу Ли-бо, литературен консултант; В. А. Рапопорт, оператор; Н. А. Блажков, оператор; М. Е. Гиндин, оператор; В. Н. Киселев, оператор; Б. А. Петров, оператор; Б. К. Макасеєв, оператор; А. Л. Хавчин, оператор; Сюй Сяо-бин, оператор; Су Хе-цин, оператор; Чжоу Фин, артист-четец.

4. За цветната кинокартина „Далеч от Москва“: А. Л. Столпер, режисьор; Н. П. Охлопков, народен артист на СССР; П. П. Кадочников, заслужил артист на РСФСР; Л. Н. Свердлов, народен артист на РСФСР; С. Д. Столяров, артист; М. Н. Бернес, артист; А. В. Шеленков, заслужил деятел на изкуствата на Латвийската ССР, оператор; И. Е. Чен, оператор.

##### Награди втора степен в размер 50000 рубли получават:

1. За цветната кинокартина „Кубански казаци“: И. А. Пирьов, народен артист на СССР, режисьор; Н. Ф. Погодин, заслужил деятел на изкуствата на РСФСР, автор на сценария; И. И. Дунаевски, заслужил деятел на изкуствата на РСФСР, композитор; М. А. Ладина, народна артистка на СССР; С. В. Лукянов, заслужил артист на РСФСР; К. С. Лучко, артистка; В. С. Володин, народен артист на РСФСР; В. Е. Павлов, заслужил деятел на изкуствата на РСФСР, оператор; В. А. Лещев, звукооператор.

2. За цветната кинокартина „Заговорът на обречените“: М. К. Калатов, режисьор; Л. А. Скопина, заслужила артистка на РСФСР; И. Я. Судаков, народен артист на РСФСР; Б. А. Ситко, артист; С. С. Пилявская, заслужила артистка на РСФСР; М. М. Штраух, народен артист на РСФСР; А. Н. Вертински, артист; И. А. Шпинел, заслужил деятел на изкуствата на РСФСР, художник; М. П. Магидсон, оператор.

3. За цветната кинокартина „Жуковски“: В. И. Пудовкин, народен артист на СССР, режисьор; Д. И. Василев, режисьор; Ю. И. Юровски, народен артист на Латвийската ССР; В. В. Белокуров, заслужил артист на РСФСР; Б. В. Битюков, артист; А. Д. Головня, заслужил деятел на изкуствата на РСФСР, оператор; Т. Г. Лобова, оператор.

4. За кинокартината „Александър Попов“: Г. М. Рапопорт, заслужил деятел на изкуствата на Естонската ССР, режисьор; В. В. Ейсмонд, режисьор; Н. К. Черкасов, народен артист на СССР; А. Ф. Борисов, народен артист на СССР; К. В. Скоробогатов, народен артист на РСФСР; Б. А. Фрейндлих, заслужил артист на РСФСР; Е. В. Шапиро, оператор; А. М. Назаров, оператор.

5. За цветната кинокартина „Смели хора“: К. К. Юдин, режисьор; М. Д. Волпин, автор на сценария; Н. Р. Ердман, автор на сценария; С. С. Гурзо, артист; А. Н. Грибов, народен артист на СССР; И. В. Гелейн, оператор.

##### Награди трета степен в размер 25000 рубли получават:

1. За кинокартината „Великата сила“: Ф. М. Ермлер, народен артист на СССР, режисьор; Б. А. Бабочкин, народен артист на РСФСР; В. И. Хохлаков, заслужил артист на РСФСР; А. К. Колцати, заслужил артист на Белоруската ССР, оператор.

2. За кинокартината „Те имат родина“: А. М. Файнцимер, заслужил артист на Белоруската ССР, режисьор; В. Г. Легошин, режисьор; М. Ф. Астангов, народен артист на РСФСР; Ф. Г. Раневская, народна артистка на РСФСР; Л. Н. Смирнова, артистка; Г. П. Юдин, артист.

#### ЗА ХРОНИКАЛНО-ДОКУМЕНТАЛНА КИНЕМАТОГРАФИЯ

##### Награди първа степен в размер 75000 рубли получават:

1. За цветната кинокартина „Победата на китайския народ“: Л. В. Варламов, заслужил деятел на изкуствата на РСФСР, режисьор; И. В. Лукин-

ски, режисьор; Лю-бе-юй, литературен консултант; С. Е. Гусев, оператор; А. А. Крилов, оператор; В. В. Микоша, оператор; А. Г. Семин, оператор; Д. Г. Римарев, оператор; В. С. Цитрон, оператор; П. Д. Касаткин, оператор; У Бен-ли, оператор; Хо Юй-шен, оператор; Ли Хуа, оператор; Сюй Лай, оператор; Ли Бин-дзун, оператор; Е Ху-ей, оператор.

##### Награди втора степен в размер 40000 рубли получават:

1. За цветната кинокартина „Нова Чехословакия“: В. Н. Беляев, режисьор; В. Влчек, режисьор; Ян Капр, композитор; Р. Б. Халушаков, оператор; Ю. В. Монгловски, оператор; И. И. Соколников, оператор.

2. За цветната кинокартина „Демократична Германия“: Н. Ф. Садкевич, заслужил деятел на изкуствата на Белоруската ССР, режисьор; Г. М. Вобров, оператор; И. В. Бесарабов, оператор.

3. За цветната кинокартина „Съветска Латвия“: Ф. И. Киселев, режисьор; В. С. Мас, оператор; Г. В. Шулятин, оператор.

4. За цветната кинокартина „Съветска Естония“: В. Е. Томберг, заслужил деятел на изкуствата на Естонската ССР, режисьор; И. Л. Гиндин, режисьор; В. М. Рейман, композитор; В. Ю. Парвел, оператор; С. С. Школников, оператор.

5. За създаването на киножурнала „Наука и техника“ (№ 1 — 12, 1950 г.): С. Ф. Чулков, режисьор; К. А. Когтев, режисьор; Д. И. Яшин, режисьор; П. Г. Петрова, режисьор.

##### Награди трета степен в размер 20000 рубли получават:

1. За кинокартината „Слава на труда“: Р. Г. Григорев, режисьор; Б. Р. Небилицки, оператор; О. Б. Рейзман, оператор; Е. В. Мухин, оператор.

2. За кинокартината „Съперници“: Я. Г. Задорожни, режисьор; А. А. Сухомлинов, оператор.

3. За цветната кинокартина „Обновена земя“: И. П. Копалин, режисьор; М. М. Глидер, оператор; С. И. Киселев, оператор; С. Я. Уралов, оператор; З. Л. Фелдман, оператор.

\* \* \*

Ръководени и вдъхновявани от великите идеи на комунизма, от гениалното марксистко-ленинско учение, съветските творци в науката, литературата и изкуството постигнаха през 1950 година нови и наистина очудващи творчески успехи, които говорят за прекрасните условия за свободен труд и творчество във великата страна на победилия социализъм.

Удостоените със Сталински премии най-добри произведения в съветската кинематография през 1950 година са ново свидетелство за богатия разцвет на социалистическата по съдържание и национална по форма съветска култура. В тях е показано правдивото, художествено и пълноценно възплъщение в незабравими образи на героичния в борбата за мир и комунизъм съветски народ-герой.

Законът за развитието на съветското изкуство гласи: на неговата висока болшевишка народностна идейност трябва да съответствува високо художествено майсторство, т. е. неговото съдържание трябва да се облича в най-съвършена форма. И Сталинските награди в областта на кинематографията свидетелствуват именно за новия ръст на съветското киноизкуство, за неговото дълбоко съдържание, изобразено в прекрасни форми, обогатено с новаторски средства и жанрове. Това съветските кинематографисти са постигнали, защото вървят по пътя, който им сочи 'Болшевишката партия и народа, и защото активно участвуват в комунистическото строителство, вдъхновявани и ръководени от великия Сталин.

Главна тема на съвременността е борбата за мир. И съветските киномайстори в своите произведения, удостоени със Сталински награди, издигат своя страстен глас против империалистите-гробокопачи на света, разобличават отвратителните им цели и подлите им методи, демаскират хищническите им намерения към хората и народите („Тайната мисия“, „Заговорът на обречените“, „Те имат родина“).

Но съветското кино води борбата за мир в целия свят и с филмите, които утвърждават истината за социалистическия обществен строй и неговото предимство над капиталистическия, чрез темата за радостния, творчески социалистически труд, една от най-главните теми на съветското киноизкуство („Далеч от Москва“, „Кубански казаци“). Тази борба съветското киноизкуство води и чрез филмите за труда на руските и съветските учени, наситен също с прогресивно и с комунистическо съдържание („Великата сила“, „Жуковски“, „Ал. Попов“), както и чрез филмите за мъжеството и храбростта на съветските хора („Смели хора“) или за творческия живот на художници като композитора М. Мусоргски, изобразен в блестящата кинокартина „Мусоргски“, която с чест стои на челното място в Сталинските награди за художествена кинематография през 1950 година. Този филм е наистина, както М. Чиаурели казва, нова дума в областта на биографичния жанр на киното. Заслужено и филмът „Освободеният Китай“ получава Сталинска награда първа степен в раздела на художествената кинематография. Той е наистина високохудожествено обобщение



# Студията за хроникално-документални филми през 1950 година

## I. КИНОХРОНИКАТА

Под непрестанните грижи на Партията и правителството и в резултат от постановлението на Комитета за наука, изкуство и култура от април 1949 година нашата кинематография започна да се преустройва и развива в огромно предприятие със сложно диференцирана производствена дейност. Обособена бе и студия за хроникално-документални филми и на хрониката бе поставена основната и принципна задача да се издигне до висотата на боен комунистически орган за агитация, пропаганда и информация, на активен помощник на Партията и правителството за мобилизиране на трудещите се за социалистическото строителство.

Не така лесно и бързо можеше да се извърши необходимото за осъществяването на тази задача преустройство в хрониката. Наслоеният от миналото безпланов метод на работа бе сериозно препятствие за развитието на хрониката, за чието отстраняване обновеният кадър на Студията хвърли всички свои сили. Изтеклата 1950 година бележи успешен етап в усилията на Студията да се преустрои на здравите социалистически плано-производствени и тематично изострени и водещи напред начала. Наред с безспорните си успехи обаче тя отбеляза в своята работа до редица съществени слабости, които продължават да спъват нейното пра-

Необходимо е на първо място да бъде разгледан въпросът, как хрониката се справи в тематическо отношение със своите задачи.

В годишния отчет на Студията за хроникално-документални филми за 1950 година четем следното:

„Главните задачи на Студията през 1950 год. се оформиха, както следва:

1. Седмичният преглед да отразява правителствените и партийни акции по реализирането на държавния народностопански план във всичките му области.

2. Седмичният кинопреглед да отразява текущите политически и културни събития и тържества, като не се задоволява само с тяхната официална част, а като задълбочава събитието чрез разработване извън официалните му рамки.

3. Хроникалните и документални филми да отразяват новите явления във възходящата социалистическа действителност и те да бъдат най-тясно свързани с главните акции на правителството и Партията.“

Преди всичко разглеждайки 52-та прегледа, произведени през 1950 година, в тематично отношение, ние се натъкваме на несъответствие в степенуването на отделните тематични задачи, които се явяват като подточки на общия тематичен план, очертан в годишния отчет на Студията. За да се убедим в това, ще си послужим с езика на числата от една малка статистика, която не е може би напълно съвършена, но все пак представлява добро помагало при разрешаването на поставените в тази статия задачи.

През 1950 год. в 52-та седмични кинопрегледа са били публикувани:

|  |     |         |
|--|-----|---------|
| 1. Обекти върху текущи актуално-политически събития . . . . .  | 140 | 43,87%  |
| 2. Обекти, които отразяват стопанското строителство — индустрия, нови почини, ударници, съревнование и пр. . . . . | 50  | 15,70%  |
| 3. Обекти, които отразяват социалистическите преобразования в селото . . . . .                                     | 33  | 10,35%  |
| 4. Спортни обекти . . . . .  | 30  | 9,40%   |
| 5. Обекти от културния живот в страната . . . . .  | 20  | 6,27%   |
| 6. Обекти, които отразяват битовото подобрене на трудещите се и социални мероприятия . . . . .                     | 15  | 4,70%   |
| 7. Обекти от чужбина . . . . .   | 31  | 9,71%   |
| Всичко . . . . .   | 319 | 100,00% |

на отразените събития, развил и обогатил родения от съветското киноизкуство нов, художествено-документален жанр.

Удостоените със Сталински награди съветски кинопроизведения показват високото художествено майсторство на съветските киноработници през 1950 година. Но те говорят и вълнуващо за активното им участие в борбата на съветските народи за мир, за свободен труд, за щастие на човечеството.

В беседата си с кореспондента на „Правда“ великият и мъдър вожд Сталин подчерта, че докато империалистическият свят се готви за война, съветският народ е зает с грандиозно мирно строителство и както винаги е верен борец за мир в целия свят. Тия думи са илюстрирани убедително от отличените със Сталински награди съветски филми.

Ние трябва да благодарим на майсторите на съветското киноизкуство, чиито творчески постижения през 1950 година, удостоени със Сталински премии, ни дават възможност не само да се учим на идейно-художествено майсторство от тях, но и по техния пример чрез нашето киноизкуство да водим активно и неотстъпно борбата за мир, демокрация и социализъм, против подпалвачите на нова война и тяхната прогнила, умираща култура. А това ние ще вършим страстно и целеустремено, ако като съветските киноработници вървим по пътя, който ни сочи Партията и по който ни води любимият ръководител на народа ни др. Вълко Червенков, ако като тях активно участвуваме в социалистическото строителство на нашата Димитровска родина и непрестанно, във вярна дружба със Съветския народ, се ръководим и вдъхновяваме от мъдростта на великия Сталин.

На първо място тази статистика ни разкрива, че главната тежест при тематическото оформяване на прегледа през 1950 г. е паднала върху текущите политически събития, които заемат почти половината от всички публикувани обекти. Докато в общия тематичен план на Студията отразяването на текущите събития е поставено правилно на второ място след мероприятията по реализирането на държавния народностопански план, на практика се е получило тъкмо обратното. Това говори, че текущите събития са повлекли редакцията на хрониката, че тя се е увлякла стихийно по тях, без да държи сметка, че хрониката по своето естество е на последно място средство за информация, а преди всичко е средство за активна агитация и пропаганда и че трябва да отразява задълбочено, обобщаващо и типизиращо новите явления от нашия живот в тяхното развитие и перспектива. А това очевидно показва, че седмичният ни кинопреглед през 1950 година не се е развил в тематично правилна насока. Независимо от това трябва да се отбележи, че въпросните 140 обекта отразяват в по-голямата си част протоколна или протоколирана официалност, а редица наистина важни политически акции са отразени твърде слабо и недостатъчно. Така например особено важната и основна за цялата наша публицистика текуща тематична задача — борбата за мир — е намерила отражение само в 16 обекта, което в съотношение към всички обекти (319) представлява едва 5%, а въпросът около турските изселници — само в два обекта.

Безспорно хрониката е длъжна да даде видно място на всички важни политически събития, защото те говорят за участието на широките народни маси в политическия живот на страната и за истинския демократичен характер на нашата власт. Независимо от всичко това тези обекти ни помагат да разбием пред външния свят всички лъжи и клевети, които пръска по наш адрес вражеската международна реакция. Но въпреки всичко безспорно е, че между тези обекти и обектите от другите тематични раздели и на първо място ония, които отразяват стопанското строителство у нас, съществува неоправдана несъразмерност.

Тази основна тематическа несъразмерност, получена от силния превес на текущите събития, влече след себе си несиметричност и между останалите 179 обекта. Така например твърде слабо е отразено социалистическото преобразование в нашето село, задача, която безспорно трябва да стои на предно място пред редакцията на хрониката. Независимо от това поместените 33 обекта са свързани по съдържание предимно със сезонните кампании, а липсва почти напълно културният и просветен живот на село, сравнително слабо е показано и битовото подобрене на нашите стопани от ТКЗС. В отразяването на тази важна тематична задача е допусната акционност, вместо тя да преминава постоянно и равномерно през повечето прегледи.

Особено очевиден израз тематическата несиметричност намира при спортните обекти. Действително новото социалистическо отношение, което Партията внедрява към физкултурата, налага напълно оправдано и тази област от нашия живот да намери своето отражение в седмичния преглед. Спортните обекти в хрониката през 1950 година обаче би трябвало да бъдат поставени в по-правилна количествена съразмерност с важните обекти и от културния живот и обектите, които отразяват разностранно битовото подобрене на трудещите се и социалните мероприятия, в които безспорно физкултурата заема с право значително място. Що се отнася до самото третиране на спортните обекти, трябва да се изтъкне, че в публикуваните през миналата година 30 обекта са отразени предимно централни спортни събития от столицата, а напълно е пренебрегнат спортният живот в провинцията и особено в селото.

Посветените на културния живот в страната 20 обекта независимо от това, че в общото количество от 319 обекта се явяват застъпени с малък и несъответстващ на тяхното значение процент, страдат от известна едностранчивост. Те отразяват главно официални чествувания, а не обхващат дейността на видни наши научни работници, писатели, художници, артисти, прояви на научни и културни институти, народна самодейност и пр. Наистина хрониката е произвела през 1950 г. три отделни выпуска „Културен живот“, които в своите общо 12 обекта третират различни въпроси от културен характер. С това културните обекти се явяват общо взето количествено задоволително застъпени. Но не трябва да се забравя, че седмичният преглед представлява цялостно и самостоятелно публицистично средство, в което по принцип трябва да са застъпени правилно и симетрично степенуванни всички въпроси на деня. „Приложенията“, каквито в случая представляват трите выпуска „Културен живот“, ще разрешават винаги половинчатите задачите, ако както досега са откъснати напълно от актуалността и се поднасят през дълги откъси от време на зрителя, който остава винаги равнодушен към закъснелия показ на отразените събития, които поради това не могат и да му въздействуват актуално.

Особено внимание редакцията на хрониката трябва да обърне на обектите, които отразяват битовото подобрене на трудещите се и социалните мероприятия на народната власт, които също са застъпени несъразмерно слабо, само с 4,70%. Основното политико-обществено преустройство в нашата страна след 9 септември, гигантските усилия на нашия народ в социалистическото строителство са дали в живота на нашите трудещи се вече чудесни резултати, представляващи най-добрия агитационен аргумент при разяснителната и мобилизираща задача, с която е натоварена нашата кинохроника. Наред с отразяването на всестранния и възходящ строителен процес в нашата страна най-важна задача на хрониката следователно трябва да бъде да сочи паралелно и резултатите от това строи-

телство, които безспорно се изразяват в повдигнатото материално и културно ниво на народа, в неговото благосъстояние, в неговите подобрени битови условия, плод на всеотдайните грижи на нашата народна власт. Трудът и неговата социалистическа организация и висока производителност, както и животът във от труда са основни въпроси, които трябва да бъдат разработвани винаги в пълно равновесие от нашата кинопублицистика.

Обектите от чужбина са процентно взето сравнително правилно застъпени.

Нашата статистика обаче ни разкрива, че в прегледа са били допуснати и редица съществени пропуски. Така не е отразена с нито един обект художествената самодейност в нашата страна — явление, силно типично за нашата социалистическа действителност. С нито един обект не е отразен и животът на най-голямата масова обществено-политическа организация в страната — Отечествения фронт. Излишно е да се подчертава каква огромна роля би могла да изиграе хрониката в това отношение, ако тя целестремно би надниквала със своята камера и в живота на низовете ОФ организации, там, където се извършва превъзпитанието и се кове новото политическо съзнание на широката безпартийна маса от нашия народ. Хрониката е отразила слабо и живота на други масови организации, като Съюза на българо-съветските дружества, ОРПС, читалища и др.

Краткият тематичен разбор на нашата хроника за 1950 г. ни разкрива основните слабости, допуснати от нея в това отношение: стихийно поддаване на текущия актуалитет за сметка на систематическото, обобщаващо и планово оформяване на прегледа и оттук — липса на ясна и симетрично степенувана вътрешно-тематическа структура. Вярно е, че хрониката борави с живата, многообразна и постоянно изменяща се действителност и това до голяма степен прави невъзможно едно строго детайлирано предварително схематизиране на нейното съдържание. Но в общи линии структурата на прегледа в тематическо отношение може да бъде набелязана предварително по-определено и детайлирано, отколкото това е било направено през 1950 година. Имайки предвид приблизителния общ брой на обектите, които ще влязат в произвежданите годишно 52 броя прегледа, редакцията може да изготви предварително проектсхема за количественото съотношение между отделните тематически раздели. Естествено такава схема никога не трябва да се превръща в догма, но колкото е подвижна и гъвкава, тя ще представява винаги определено планово начало, според коего разнообразното съдържание на прегледа би намерило своето правилно, симетрично степенуване и най-ярко публицистично изразяване.

Що се отнася до актуалната информация, тя би трябвало да обхваща преди всичко най-съществените и важни политически и културни събития. При всички останали явления от нашата действителност, предмет на хрониката, последната за разлика от радиото и вестника има възможност и е длъжна да третира актуалитета в много по-широки рамки. Хрониката трябва да обобщава, да показва най-типичното в събитието и да ни сочи в очеркова разработка неговото развитие и перспектива. А това значи всеки обект от прегледа да има своя драматургия. В отделни случаи, при отделни обекти тази драматургия може да намери своя предварителен израз в сценарния план, а там, където това е невъзможно, репортерът трябва да я долавя в самото събитие, в което тя винаги се съдържа. Хрониката следователно трябва да скъса със сухата и статична фотографска и шаблонна регистрация на актуалните събития. Само така тя ще може да отговори пълноценно и на друга една своя важна задача — да създаде и запази за поколенията убедителен документ за величието на епохата, в която строим социализма в нашата страна.

На второ място ние трябва да разгледаме как е бил реализиран така очеркваният тематичен план в количествено и качествено отношение.

За произведените през 1950 година 52 прегледа са били заснети 50 772 м негатив, от който полезни 15 912 м, при среден метраж за един преглед 306 м. Съотношението между полезния метраж и общото количество заснет материал е приблизително 1:3, а бракът за 1950 г. е бил определен на 1:5. По този начин, снижавайки запланирания среден метраж за един преглед от 320 на 306 м и намалявайки показателя за бракуването, хрониката е изпълнила своя производствен план при реализиране на значителни икономии в суров материал.

Не така благополучно стои въпросът с качеството, което зависи основно от редакторската работа. Действително общата тенденция, която се забелязва от първия до 52 преглед през 1950 година в редакторската работа, сочи, че новите задачи все повече се овладяват и не липсват примери на образцово проведена редакторска работа. Така например още един от началните прегледи през годината — № 285 — сочи вече сполучлив опит за очерково третиране на обекта, какъвто е случаят и с II Национална конференция на ТКЗС и с обекта за ТКЗС в с. Ковачица, Ломско. Особено добра очеркова разработка показват и обектите за Илинден в Пиринския край и за с. Стрелча, Панагюрско (№ 300), за чествуването 50-годишнината на др. Вълко Червенков (№ 305) и особено преглед № 308 (9 септември 1950 г.), който е най-цялостен и най-добър в това отношение.

Но наред с това в редакторската работа има основни слабости и грешки. На първо място тук трябва да се изтъкне все още допуснатата безплановост при отразяване на събития от по-голям национален мащаб. Пример в това отношение е преглед № 297, в който са отразени възпоменателните тържествени събрания по случай годишнината от смъртта на Георги Димитров на 2 юли. Правилно хрониката съсредоточава най-напред вниманието върху събитията в столицата и родното село на Г. Димитров. Но защо е поставен след това обект с възпоменателното тържество именно от гр. Русе? Не може да се приеме, че това събрание — отразено при това по най-шаблонния начин: публика — оратор — публика — е било най-типичното измежду възпоменателните тържествени събрания, проведени в провинцията. Липсвала е следователно предварителна планоност и организация в работата, без които наистина не може да се води истинска борба за идейно-художествено качество.

Редакцията на хрониката не се справя и с текстовото оформяване на прегледа. В общи линии е постигнато известно подобряване на текста, но все още на много места той звучи самоцелно, не е достатъчно задълбочен и е претоварен от шаблони и излишен патос. Така например изве-

стни шаблонни определения намират твърде често приложение — Пловдив е винаги „втората столица на Републиката“, нивите са все „буино изкласили“, екипажите на корабите са „героични“ и пр. Не трябва също така да се оставя само дикторът непрестанно да говори, че „ние строим социализъм“, а за това трябва да говорят по-често и много по-убедително самите картини в прегледа. Не липсват често и уводи, връзки и заключения в текста, които страдат от нелогичност и неуместна патетичност, плод на повърхностна редакция, именно на редакция, която е допуснала неудачи, грешки и слабости на прегледи през 1950 година.

Не може във връзка с оценката на редакторската работа да не се спрем специално на един обект, който представлява изключение измежду всички 319 и буди истинско недоумение. Това е преглед № 298, в който е показана някоя си баба Ирина Бонева, 107-годишна, от гр. Пещера. Може само да се съжالياва, че единственият кинопортрет, който хрониката се е опитала да направи през 1950 година, се отнася за една напълно безинтересна столетница, а не за някой ударник или рационализатор...

Тези недостатъци в редакторската работа се дължат в основата си на обстоятелството, че редакторският колектив не е бил творчески задълбочен и е работил изолирано, нагърбвайки се с непосилни за неговия състав задачи. Така текстовете на всички 52 прегледа през годината са били писани само от четирмата шатни редактори на хрониката, а всички снимачни планове — от редакторите или операторите. Не е била потърсена настоятелно помощта на външни сътрудници — писатели, очеркисти, журналисти — за написване на сценарни планове или на текстове. Именно пренебрегването на този основен въпрос е отстранило всякаква възможност за разнообразяване и освежаване на сюжетната трактовка на обектите и оформяването на текста и е съществена причина за стандартизацията и шаблонизацията, допусната в това отношение. Допуснало се е редакторите, чиято функция е ясно определена като контролиращи отговорници по качествено идейно-художествено оформяване на хрониката, да се превърнат освен в автори на текстове, още и на сценаристи и режисьори, нещо, което дава отрицателно отражение върху общата работа на хрониката. Много естествено е, че ако редакторите биха имали възможност да се отдадат изцяло и пълномерно само на своите функции, нивото на редакторската работа, а оттук и общото идейно-художествено ниво на прегледа биха се покачили значително по-високо.

Операторската работа в прегледа е на сравнително добро техническо ниво. Може да се каже, че скромната снимачна техника, с която осемте оператори на хрониката разполагат, е овладяна задоволително. Все още обаче в работата на операторите се забелязва липса на творческо задълбочаване, все още в операторската трактовка на обекта се плаща данък на шаблона: общ план (обстановка), среден план (действащи лица), едър план (най-характерни моменти и лица). А всичко това е само рецепта, чието монотонно спазване води неминуемо до шаблонизирана документална фотография. Основното и решаващото за оператора от хрониката трябва да бъде винаги създаването на свежо и разнообразно, драматургически логично равновесие между основния герой на хроникалното кино — човека, и обстановката, в която го разкриваме. А това значи операторът да има верен идейно-политически марксистко-ленински поглед и живо творческо чувство, значи да има партийно отношение към своята творческа работа, основно изискване и за всеки друг работник от кинохрониката. Това обаче и общата култура все още недостигат на мнозина от хроникалните ни оператори и на тях трябва да им се помогне да растат идейно-политически и културно, за да станат творчески публицисти, които умеят вярно да анализират събитията, да ги обобщават и отразяват в идейно-художествени образи с партийна оценка на най-типичното.

Степента, на която трябва да определим музикалното оформяване на седмичния преглед, не е по-високо от средна. Действително при огромното напрежение в работата с хрониката са допустими и неудачи, но за съжаление те се превръщат вече в основен недъг. Еднообразието, от една страна, и несполучливо вътрешно-драматургическо свързване на музика с картина — от друга страна, — определят до голяма степен характера на музикалното оформяване. Дската причината за първото ние можем да търсим във все още бедната фонотека на кинематографията, за второто тя лежи предимно в обстоятелството, че редица години вече музикалното оформяване на прегледа е било поверено в ръцете само на един човек, който и при най-широки творчески възможности може да се изчерпи и обезплоди творчески. Мерките, които са взети напоследък за попълване и обогатяване на фонотеката, както и придаването на помощник на музикалния оформител вдъхват надеждата, че в скоро време музикалната илюстрация на прегледа ще се преобрази по пътя на разнообразието, свежо и творческо, партийно-целестремно оформяване.

При липсата на режисьор монтажният въпрос изпъква като особено важен в производствения процес на седмичния преглед. Състоянието на монтажа в прегледа говори за добро професионално майсторство. В монтажа на отделните обекти се чувства винаги ясна и вярна логика, почти липсват формалистични забележки по фотографската самоцелна красота на кадъра. Необходимо е обаче да се разнообрази монтажният стил, да се откъсне от започващата да го сковава схематика и да се потърси за всеки род повтарящи се събития — политически, трудови, културни, — отговарящи на вътрешния, драматургично-идеен ритъм на събитието монтажнен образ. Това би допринесло още повече за засилване на идейно-публицистичното въздействие на прегледа.

Преди да преминем към оценка на втория дял от производството на Студията — за нейните документални филми, трябва да изтъкнем, обобщавайки, че въпреки всички посочени дотук слабости, на чийто основни причини ние ще се спрем и по-късно, нашият седмичен кинопреглед израсна през 1950 г. в значителен фактор в нашия обществен живот, в ефикасно средство за масово въздействие и мобилизиране на трудещите се в изпълнението на поставените от Партията и правителството задачи. Набелязващата се в новите прегледи от 1951 г. тенденция на възходящо развитие обаче трябва да се укрепи и затвърди с всички сили и средства още повече. Необходимо е да се пристъпи към творческо обсъждане на състоянието на кинохрониката, а сигурно добър резултат би дало и нейното публично обсъждане от широката маса зрители в столицата и провинцията.

## „ДАЛЕЧ ОТ МОСКВА“

Върху прекрасния роман на Василий Ажаев „Далеч от Москва“ Михаил Папава изгражда сценария на новия съветски цветен художествен филм. Сценарият следва в основни черти фабулната линия на романа. Но Папава е подбрал най-характерните моменти от развитието на сюжета, насочил е вниманието на зрителя към главните герои и основните моменти от тяхната биография, като е отделил особено място на творческата инициатива на масите, на колектив-герой. Той е успял да запази смисъла, своеобразието и стремителния ритъм на романа.

Сценаристът М. Папава и постановчикът на филма „Далеч от Москва“ Александър Столпер, автор на „Чакай ме“, „Повест за истинския човек“ и други шедеври на съветското киноизкуство, са подчертали огромната гравивна и творческа сила, която има трудният колектив от съветски хора. Те преодоляват невиджани физически и морални трудности по пътя на победата, по пътя на завършване в нечувано кратък срок на поставената им задача от великия Сталин, от Партията и народа, от волята на народа да победи нашествениците.

Но наред с труда на обикновените съветски хора, филмът дава пълнокръвни образи на ръководителите на строителството и Партията. Те мобилизират творческата енергия у строителите, намират у тях все повече нови трудови възможности, пробуждат мисълта, мъжеството и самоотвержеността им. Във филма това са преди всичко ръководителите на строителството: Батманов, парторгът Залкинд, младите инженери Беридзе и Ковшов. По техните стъпки вървят и представителите на най-младото поколение — Рогов, Жена Козлова, Панков, Татяна Василченко. Ясно и недвусмислено се подчертава, че Партията се явява огромна организационна и движеща сила в строителството.

Ръководителят на строежите Батманов е възпел от лауреата на Сталинска награда Николай Охлопков. Батманов е образ на истински



Кадър из филма „Далеч от Москва“.

болшевик и човек на сталинската епоха. Той е твърд и последователен в провежданата от него задача, смел и дълбоко вярващ в творческите сили на съветския човек. В същото време Батманов дълбоко обича човека, обича своите сътрудници, радва се на техните успехи. Охлопков създава наистина обаятелен образ. В негово лице героят от романа и от филма се сливат в едно цяло с актьора. Всяка дума, всеки жест у Охлопков са съдържани и дълбоко убедителни. Той успява да обрисова психологическата характеристика на героя си. В отношенията си към строителите той е топъл, сърдечен, заразява със своя хумор и излъчващи мисъл и чувство думи, а към врага, към саботъора той е твърд и безпощаден.

Наред с Батманов е и парторгът на строителството Залкинд, чийто образ е създаден от народния артист на РСФСР и лауреат на Сталинска награда Лев Свердлов. Той е подвижен, енергичен, цялото му същество излъчва енергия, решителност, проицателен ум и отзивчивост към хората. Той ободрява другарите си, пробужда скритите им сили, насочва ги правилно, поправя ги и ги ръководи. И той и Батманов умеят не

само да учат другите, но и сами да се учат от социалистическия колектив на строителите. Ако Батманов и Залкинд са израснали закалени в революционите и гражданската война, в опита на дългогодишното строителство, то Беридзе и Ковшов са рожби на социалистическото строителство, закръмени от Комсомола и Партията в периода на Сталинските петилетки. Тяхната решителност, настойчива твърдост, огромни душевни сили, чист и светъл морал и любов към човека са резултат от възпитанието им в Комсомола и Партията, от опита, който те възприемат от ръководители, подобни на Батманов и Залкинд. У тях по най-изтъкващ начин са показани чертите на социалистическия морал, трудовото величие на съветските хора.

Ролята на Беридзе се изпълнява от актьора Валериан Квацадзе. Той е пламенен, с бърза мисъл, открит и топъл към хората, непреклонно суров към онези, които проявяват равнодушие, пасивност, които остават извън общия поток на възхновен труд за победата на родината. В чертите на Беридзе има много лиризм, много поетичен възторг.

Заслужилият артист на РСФСР и лауреат на Сталинска премия Павел Кадочников, в ролята на младия инженер Ковшов, създава един от най-значителните образи в своето творчество. Ковшов изгаря от вътрешни противоречия. Той би желал в тежките и героични дни на 1941 година да бъде на фронта. В началото той не разбира, че строителството на петролопровода е не по-малко важен фронт и че Партията и Правителството искат от него победа именно на този фронт. Когато с помощта на по-старите партийни другари Батманов и Залкинд Ковшов разбира това, пред него се разгъва строителството в цялото си прекрасно патриотично и трудово съдържание и то става неотделима част от самия него. Кадочников създава образа на Ковшов с много искреност и простота, вълнуващо.

С художествена убедителност са изпълнени и ролята на Татяна Василченко (Т. Махова), Жена (И. Кисельова), Рогов (С. Столяров), Либерман (В. Владиславски) и др. Особено добре е пресъздаден образът на стария инженер Топлев от А. Ханов. Талантливият инженер и прекрасен човек в един момент се поддава на малодушие, на недостатъчна вяра в силите на колектива. Топлев преминава през сложния път на душевни борби и двоумения, но намира сили да изживее това и да признае своите грешки.

Заедно със строителството растат и хората, растат всички — от ръководителя Батманов до комсомолец Петя Гудкин. Но животът изхвърля тези, които не са в състояние да оценят високото патриотично съзнание на строителите и техните творчески възможности. Такъв е случаят с ин-



Кадър из филма „Далеч от Москва“.

## Крачка напред

женера Грубски (Гр. Кирилов), който не вярва в осъществимостта на проекта и застава срещу колектива, срещу Партията и родината. В този конфликт е съсредоточен и центърът на драматичното действие. Побеждават младите строители, а хора като Грубски остават на периферията на живота, чужди на творческата воля на съветските народи.

Режисьорът на филма „Далеч от Москва“ Александър Столпер в героичния трудов патос, в широките епични картини на строителството, в суровия северен пейзаж, в бурите на тайгата и ледовете, в достигналата най-високо напрежение воля на строителите успява да ни разкрие и онези интимни човешки моменти в биографията на героите, които ги правят особено близки на зрителя. В това отношение сценаристът е намерил богат материал в самия роман и той е съумял да го използва. Такива картини с необикновено заразяваща емоционална сила режисьорът запечатва и във филма. Ето залата, в която строителите слушат речта на др. Сталин от 6 ноември. Лицата им са напрегнати, в душите им кипи патриотичен възторг, те са обхванати от съзнанието за дълг и историческа отговорност, морално-политическото им единство е пълно. Тази реч на Сталин се явява за тях онази пределна точка, от която те ще разгърнат всичките си сили, цялата си душевна пълнота и воля за победа. Заразяваща емоционалност имат и онези кадри от филма, които ни показват партийното събрание на строителите. Младите комсомолци Петя Гудкин и Женя смело критикуват Тополев, критикуват го, защото обичат и ценят талантливия учен, защото искат той да крачи ведно с тях, рамо до рамо за победата на строителството. Особена топлота, човечност и другарство има и в отношенията между Ковшов и Тополев, между Беридзе и Таня, между Ковшов и Женя. Вълнуващ със своя драматизъм е моментът, когато Ковшов научава по селектора за смъртта на другарката си и среща топло съучастие у всички свои. Такава е и сцената, когато Батманов съобщава на комсомолец Панков за смъртта на баща му.

Филмът „Далеч от Москва“ може да се нарече поема за самоотвержения труд на съветските хора, защото в него живо и увлекателно е показано болшевишкото отношение към труда. Трудът тук е издигнат до степената на най-висша добродетел, която поражда други човешки качества в това число и дружбата между трудещите се. Именно тая дружба се явява плод на общия труд, на борбата на работещите в Далечния изток съветски хора за осигуряване на фронта с петрол. Тая дружба е ярък израз на единството и волята на съветските народи да бият и громят врага по всички възможни фронтове през Отечествена война. В тоя смисъл вече не Батманов, Залкинд, Ковшов или Беридзе, а цялостният колектив от съветски строители се явява главният герой на филма. Оттук вече става лесно обяснимо влиянието на колектива над отделните хора — герои на социалистическия труд. Обясним е и случаят с инженер Тополев, който променя своето погрешно отношение към строежа и влива цялата си огромна енергия в борбата за неговото реализиране, нещо което става с Либерман и други герои от филма.

Трудът на съветските хора, които успешно осъществяват комунизма, които днес създават гигантските велики сталински строежи, като хидроелектростанциите на Волга, Днепър, Аму-Даря, големият Туркменски канал и пр., е главният двигател на действието в този прекрасен филм.

По своята тематика филмът е близък и на нашата действителност. За осъществяването на социализма и в нашата страна е необходим самоотверженият труд на целия народ. В националните строежи АТЗ — „Сталин“, ТЕЦ — „Марица“ и пр. ние срещаме близки герои на Батманов, Залкинд, Ковшов, Беридзе и пр. В тия строежи сигурно има и честни хора, които се колебаят, които не вярват напълно в тяхното реализиране, както е Тополев, но не е изключено да има и предатели и саботьори като Грубски или Мерзляков. Филмът ни учи как да помагаме на тополевци и как да се борим с враговете и как да ги разобличаваме. Героичната наша епоха със своите гигантски строежи изисква и от нашите творци на изкуството да създадат произведения, достойни за вдъхновеното ни строителство, заедно с което се изгражда и новият човек. Нашите трудици се с основание чакат български роман от типа на „Далеч от Москва“ и филм, който така нагледно да покаже техния героизъм в полето на труда.

Най-характерното за нашата съвременна действителност е нейното бурно развитие към социализъм. В един извънредно къс срок в страната ни се извършиха дълбоки и все страни преобразования, които коренно промениха нейното лице. Измени се не само нашата икономика, нашият обществен живот, но дълбоко се измениха и вкусовете на нашия народ, неговите разбирания за живота и възжеленията му. Това човек би могъл да разбере, дори ако се вгледа в най-дребния жизнен факт — в облеклото на гражданите или пък, ако даде ухо на малките песнички, които младежта си тананика по улицата. С това бурно развитие трябва да се съобрази всеки творец в областта на изкуството, ако желае да бъде истински реалист, истински творец с правдив поглед върху живота и неговото развитие. Той е съвършено недвусмислено изправен пред дилемата — или да излиза пред събитията, да ги изпреварва, или да остане зад тях. Среден път по тоя въпрос, както другарят Сталин е отбелязъл това, няма. Тази проста, но дълбока и важна истина трябва да бъде разбрана докрай от работещите в областта на киносценария, от режисьорите на нашите художествени филми, особено много от сценарната комисия при Гл. дирекция на кинематографията, от ръководството на кинематографията. Макар тя да важи за всички изкуства, особено много важи за киното с неговия характер и специфика — да бъде живо, актуално, мобилизиращо и възпитаващо изкуство. да действва непосредствено емоционално с могъщите средства, които то притежава, да бъде в най-жив контакт, в емоционално единство със зрителя.

По всичко изглежда, че на творците на филма „Тревога“ не е било напълно ясно това изискване, което впрочем личи и от резултатите. Една задълбочена и майсторски изпълнена реплика на заслужилия артист Ст. Савов („Тишина искам, спокойствие искам в своя дом!“) се посреща от зрителите не с разбиране, а със смях, който непосредствено и жизнерадостно ечи в залата. Този факт, който по същина не е изолиран, говори явно за някаква незакономерност в художествената основа и в режисьорската трактовка на филма, а не както вулгарно би могъл някой да си помисли — за неразбиране от страна на публиката или за слабо изпълнение от артиста. Точно обратното — именно защото публиката е добра и защото артистът се е проникнал от текста в сценария и сполучливо го е изпълнил — се получава тоя нетърсен ефект. Но на тоя въпрос ние подробно ще се спрем.

Пиесата „Тревога“, която представлява основа в изграждането на сценария за филма „Тревога“, се появи за пръв път на нашата сцена преди четири години. По тоя време тя имаше своето оправдание и въпреки някои свои съществени недостатъци справедливо бе оценена и наградена. В развитието на българската драма „Тревога“ на Орлин Василев е един интересен и показателен етап, който никога няма да загуби своето значение, един по същина преходен етап с всичките характерни белези на прехода.

Какъв е идейният замисъл на пиесата? Да покаже дълбоките разслоения, които стават в семейството на средния буржоа поради историческите събития в навечерието на Деветосептемврийското народно въоръжено въстание и чрез тия разслоения и конфликти да изрази силата и значимостта на събитията. Още от самата обстановка на въпроса се вижда нейното несъвършенство, нейната, бихме казали „скоросмъртност“. Съдбата на буржоазната класа, свалена завинаги от историческата сцена, не може да бъде нещо, което дълбоко да вълнува поне в тоя исторически момент нашия трудов народ. Нейните проблеми, нейните затруднения, нейната безпътница и нейното търсене на път в близък исторически момент още са живи в народното съзнание, те не могат да бъдат близки на широките народни слоеве. Те могат да бъдат дотолкова интересни

за нашия народ, доколкото чрез тях се рисува могъщата сила на иззявящата народна революция и доколкото изразяват дълбокия упадък, загниване и крушение на буржоазната класа. За жалост погледът на автора в пиесата е повече конюнктурен, отколкото перспективен. Именно от позицията на конюнктурни задачи авторът рисува буржоазното семейство Лазарови с оглед на неговите проблеми, а не с оглед на големите проблеми на времето — търси в него положителни образи, положително решение на проблемите му, сродява го дори с ръководещата днес революционна класа. Такава постановка на въпроса е само толкова ценна, доколкото на времето изразяваше тенденциите на народното правителство да приобщи към усилията за изграждане на социализма всички честни хора независимо от тяхната класова принадлежност. Такава постановка безспорно има законно право на съществуване, но само ако е дадена покрай или с оглед на исторически типичното развитие на буржоазната класа, която като класа със своя идеология, се явява задържаща сила в развитието на нашата страна към социализъм. Такава нещо в пиесата няма. Както казахме, тя не е достатъчно перспективна, достатъчно изразяваща революционните тенденции на времето, достатъчно типична, именно защото авторът е застанал на плоскостта само на вътрешните проблеми на буржоазното семейство, рисувано от него.

Няма никакво съмнение, че сценаристите Орлин Василев и Анжел Вагенщайн са имали съзнание за тия недостатъци на пиесата и са направили значително усилие за тяхното преодоляване. На значително преден план са изведени латентните сили в пиесата — работническата класа, партизанското движение, конспиративната и подривна дейност на Работническата партия срещу немските окупатори и техните слуги. Значително по-плътна и по-определена, значително по-въздействаща е дадена ролята на буржоазната класа чрез нейния типичен представител във филма капитан Лазаров, кървавият изверг, който подлага на огън и кръв борческите български села. Усилията на авторите в тая област значително са повишили художественото ниво на сценария, но в същото време на фона на това повишено качество още по-ярко са изпъкнали някои недостатъци, пренесени от пиесата. Във филма има една забележителна реплика — проста селянка се отдръпва от майката на капитан Лазаров и ужасено и смаяно възкликва: „Как можа да го родиш!“ Авторите като че ли са забравили, че тази селянка ще седи днес в зрителната зала, че в душата ѝ ще оживяват ужасите на фашисткото вандализъм, че в нея с непреодолима сила ще се ражда старото смаяване и отвращение от тази, която е родила изверга. Репликата във филма за миг издълбава пропаст между младата селянка и майката на капитана а тази пропаст не е запълнена и до днес от времето. Малко по-късно майката получава удар, като разбира зверствата на сина си, бащата е дълбоко покрусен и отвлечен, но вече не може да се запъни пропастта, не може да се даде съчувствие у зрителя към майката и бащата. Авторите на филма очевидно са търсили съзнателно подобно емоционално въздействие, но опитът им не е успял и толкова по-добре, че не е успял, защото този идейно-емоционален контакт с публиката — да гласува съчувствие на виновните родители — е по същество неоправдан и порочен.

Основната грешка на сценаристите се състои в това, че са взели сюжетната рамка на пиесата и са се опитали да я запълнят с ново съдържание. Известно е от марксистко-ленинската естетика, че сюжетът не е просто гол, формален момент, а начин за пълното, дълбоко и всестранно изразяване на съдържанието. Благодарение на това, че е взета старата сюжетна схема от пиесата, която изисква за себе си не какво да е, а определено съдържание, появило се е значително противоречие в метода на третиране моментите

от революционната борба и моментите от проблематиката на буржоазното семейство. В известен смисъл филмът като че ли е обърнат надолу с главата и неговата цена до значителна степен идва не толкова от обективната даденост, колкото от начина, по който зрителят го възприема, виждайки го така, както трябва да бъде — поставен на краката си. По същина работата се състои в това, че частният момент (семейството на Витан Лазаров) е даден извътре с пълна художествена третировка и дълбочина, с богато детайлиране на състоянията и характера на отношенията, докато типичният момент по отношение на революционното развитие е даден незадълбочено, външно, илюстративно. Партизаните, работниците-комунисти, конспираторите, са дадени само чрез техните политически акции, чрез бойните им действия, а не чрез характерите им, чрез интересните им богати отношения, чрез дълбоките им душевни конфликти, както е това в първия момент. На сериозна художествена третировка е подложено не това, което в дадения исторически момент дълбоко вълнува, а това, което не вълнува. В този смисъл интересно е да се проследи въздействието на филма върху публиката. Въпреки методичните недостатъци при изграждането на революционните моменти именно при тях публиката се оживява, ръкопляска, вълнува се, живее с героите на екрана и дълбоко съчувства на техните съдби. Най-цялостен е методът на авторите при изобразяването на третия момент във филма — типичната линия в развитието на капитан Лазаров. Той е погледнат наистина от всички страни, правилно е типизиран и богато индивидуализиран, отношението на авторите към него е ясно определено и той се възприема от зрителите именно така, както е даден.

Но като правим тия строги забележки, ние съвсем не смятаме, че „Тревога“ е слаб или несполучлив филм. Особено ясно видим е напредъкът, като го сравним с първата продукция на държавната ни кинематография „Калин Орелът“, макар че „Тревога“ носи някои от неговите недостатъци, които поради придобития опит можеха да бъдат избягнати. Погледнат общо във всички негови части, в тяхното и количествено и качествено съотношение, филмът е жив, заразяващ, вълнуващ и — което е най-важно — въпреки недостатъците си, които смятаме, че обективно по-сичиме, бележи възходяща линия на развитие. В общата канава недостатъците до значителна степен се загубват, нямат тоя ярък характер, който придобиха те в нашата бележка благодарение на това, че ги извадихме от общата тъкан и ги анализирахме. Така например интересно и нахождливо са изобразени моментите от пребиваването на немската армия в България (но недостатък е, че не виждаме нейните окупаторски прояви), драматични са сцените на хунските набези на жандармерията из българските села, пропити с героика и дълбока емоционалност са сцените, в които е показана вътрешната сила на арестуваните народни борци за свобода, тяхното смело държане към жандармеристите. Сгъстена и богато наситена е сцената в противовъздушното скривалище, имат значителна цена и някои други детайли във филма, които взети в своята съвкупност, го правят интересен и жизнен, хвърлящ правдива светлина върху епохата.

Режисьорът Захари Жандов, като се имат предвид техническите възможности на нашата кинематография и наличието от подготвени и рутинирани артистични и технически кадри, общо взето сполучливо се е справил със задачата си. Най-големият недостатък на неговата работа обаче произлиза от нестабилната му още идеологическа подготовка и от липсата на достатъчно художествена култура, поради което и не е могъл да надмogne някои от недостатъците на сценария. Като режисьор именно той е бил длъжен да предвиди обратния ефект върху публиката от някои сцени и да ги коригира. Така например той е могъл и в рамките на конкретно дадения текст да оформи така репликата на Савов, цитирана в началото на статията, че да проличи неговото перспективно отношение към сцената, да бъде дадена тя било в иронична светлина, било сатирично, а не сатирата да се получи в смеха на публиката, самата публика да бъде съдник за пропуските на авторите на сценария и режисьора. Освен това в разработката на отделните сцени се забелязват елементи на външна ефектност, дори на сензационност, нездрав остатък от влиянието на буржоазните филми. Така например естествено и обикновено явление е било при арестуването на



Партизанският отряд пред акцията в село Брезово. (Из филма „Тревога“).

партийни деятели да се завързват престрелки с полицията. Това е жизнената правда, но във филма тая правда не отговаря на художествената правда. Престрелката е дадена немотивирано, действията на героя според положението, в което се намира, се явяват ненужни. Режисьорът по-скоро е търсил ефекта на стрелбата, външното напрежение, а не вътрешния израз — да покаже чрез тая престрелка важни качества на героя — храброст, хладнокръвие, съобразителност. Тука вместо дълбок израз имаме по-скоро бързо изгарящ талаш, който почти с нищо не може да обогати индивидуализацията на героя инженер Величков. Такъв елемент се забелязва в сцената с разстрела на арестуваните от жандармеристите селяни, в бойните акции на партизаните и пр., където е търсен по-скоро ефектът или външната илюстрация, вместо да се дадат хората, техните постъпки и техните характери. В някои други сцени (като например пиянството в кръчмата, побоя над арестуваните) има допуснати и натуралистични моменти, търсеши не дълбокия художествен израз, а поразяващото моментно впечатление. Тия и някои други подобни факти говорят, че Захари Жандов, един безспорно даровит режисьор, трябва сериозно да работи върху своя идейно-творчески метод и върху своята художествена култура. Той трябва дълбоко да се проникне от съзнанието, че не е механичен изпълнител на замислите на сценаристите, а истински творец във филма.

Артистичният състав общо взето задоволително се справя с ролите си. Играта показва реалистична трактовка на образите, но в голяма степен тя издава и недостатъчната работа на режисьора над актьора, неговата неопитност в тази най-отговорна за всеки режисьор работа.

В сравнение обаче с „Калин Орелът“ в „Тревога“ имаме очевиден напредък на реалистичната игра. Спецификата в играта на киноактьора е значително по-сериозно съобразена както от самите актьори, повечето от които са и театрални актьори, така и от режисьора и оператора, а поради това и филмът общо взето въздейства убедително. Играта на заслужилия артист Ст. Савов в ролята на Витан Лазаров е убедителна и правдива. Силна, драматична и внушителна е играта на младия артист Ганчо Ганчев в ролята на капитан Лазаров, макар в някои моменти да не е достатъчно умерена и уравновесена и да дразни с експресивния си израз, търсец повече самоцелен психологичен ефект, отколкото реалистично изясняване. Някои други натуралистични моменти в играта му като че ли се дължат повече на грешки в режисурата, макар в други личната му вина да е очевидна (пияното състояние на „черния капитан“). Ролята на Димитър Гачев е твърде ограничена, за да съди човек за възможностите на артиста, но в тази роля именно личи неуспешната работа на режисьора с актьорите. Ролята на Райна Лазарова (майката),

твърде банална и неизразителна по замисъл, е изпълнена от заслужилата артистка Надя Станиславска с рутинна и увереност. Значително по-неизразителна, монотонна и бедна в своите възможности е Каролина Ганчева в ролята на Лили Величкова, явяваща се при всички сходни случаи, (а за жалост почти всички случаи на нейната роля са сходни) с едно и също лице, с един и същ унило-печален образ. Георги Банчев ни показва образа на партийния секретар за жалост повече с външността си, отколкото с играта си. Снет филмово гласът му звучи глухо, неизразително, оставя впечатление за немощ — съвсем противно на характера на ролята. Добри и надеждни прояви имат обаче редица артисти в малките епизодични роли и до голяма степен и на тях се дължи и успехът на филма.

Киноснимачната техника и записването на говора са все още на недостатъчно ниво и в това отношение трябва да се положат особени усилия. Чувства се шаблон в работата на кинооператорите, камерата не следи достатъчно идейната и смислова линия в отделните сцени и ако можем да си послужим с каламбурния израз — обективът е твърде обективистичен, неподвижен в позициите, индиферентен. Грешки има и в монтажа (той е безспорно кинематографно раздвижен) на филма — някои неизразителни и излишни епизоди са твърде удължени (например движението на семейство Лазарови по пътя за Брезово), а други по-важни и съществени (изготвянето на партизанския план за нападението на Брезово) — учудващо бегло и съкратено дадени. Това къса и разваля вътрешния ритъм на филма, деформира композицията. Безспорно достойнство на киноснимачната работа е реалистичната яснота на снимките.

Ние искаме да свършим оттам, където почнахме. „Тревога“ безспорно показва, че нашият художествен филм е в развитие, че задълбочава своите успехи, че се опитва да се отърва от грешките. Обаче и след тоя филм може да се констатира, че основен проблем за нашия художествен филм си остава доброкачественият и пълнокръвен литературен сценарий. Тук именно трябва да бъдат главните грижи, тук трябва да бъде насочено основното внимание. Сценарият като литературен жанр се подчинява на всички закони на художествената литература, макар да има и своя специфика, но най-важно е да бъде овладян и цялостно приложен в художествената практика на сценаристите методът на социалистическия реализъм. Това означава много, но нашата литература, българските писатели са постигнали значителни успехи в тая област. Тия успехи трябва да бъдат пренесени и в сценарната работа, да станат сърцевината в сценарната практика. Така ще се избегне нейният най-важен сегашен недостатък — изоставянето зад събитията и изоставането за добрите постижения на българската литература.

## За сценария на „Тревога“

Нашата социалистическа кинематография се намира в състояние на непрекъснато развитие и възмъжаване. Учейки се от опита на съветското киноизкуство, преодолявайки много трудности, нашето младо киноизкуство зае вече своето място в общия културен фронт. Една нова негова победа е излезилът на екрана втори игрален художествен филм „Тревога“, който ни дава повод да хвърлим поглед върху основата му — неговия литературен сценарий, написан от Орлин Василев и Анжел Вагенщайн.

В сравнение с „Калин Орелът“ сценарият на „Тревога“ представлява голяма стъпка напред в развитието на нашата млада кинодраматургия. „Калин Орелът“ беше опит да се приспособи една в основата си порочна в идеологическо и художествено отношение пиеса към една много интересна и правдива идея — за социалистите в България като продължители на традициите на възрожденците. Но и в екранизацията на пиесата тази тема не можа да измести изцяло пошлата мелодрама на Калин до идването му в България и филмът свършва преди Калин да започне да действа като нов човек.

И „Тревога“ представлява кинодраматургична преработка на една пиеса, но пиеса, в която бе заложена значителната тема за политическия неутралитет на гражданата. Пиесата на Орлин Василев имаше и сериозни недостатъци. Най-същественият беше неизяснената класова същност на героите от една страна, общата постановка на проблема за „неутралитета“ и камерната ѝ драматургия. Онова, което ставаше извън сцената, оказваше решаващо влияние върху развитието на тази семейна драма. И все пак то идваше само като отглас нейде откъм. Оттук и ролята на случайността на фаталното струпване на някои факти в семейството на Витан Лазаров, без което нямаше да има и драма. Личното и общественото тук не се сливат, а се развиват паралелно, като на преден план стои личната драма на Витан Лазаров а като далечен и невидим фон — голямата народна битка срещу фашизма.

Разбира се и сценарият не можа да преодолее някои от недостатъците на пиесата, за да се разгъне в голямо епично платно на борбата срещу фашизма. Но преработките, които са направени сериозно подобряват сценария на „Тревога“ въпреки основната му слабост — да разреши чрез характери обществения конфликт в личната драма на главния герой.

Тематично сценарият засяга проблема за мястото на дребната и средна буржоазия в двубоя между двата свята. В семейството на Витан Лазаров под влияние на обществените събития настъпва разслоение. Борис синът на Витан Лазаров, става съзнателен, активен фашист, а зет му е комунист. Между тези две непримирими становища Витан Лазаров се мъчи да остане на неутрална позиция. Цялото развитие на сценария убедително доказва, че такава позиция особено в периода на заострена класова борба е невъзможна. Носител на основната драматургическа линия на сценария и негов централен образ е Витан Лазаров. Той изминава сложен път на идейни лутания преди да се ориентира правилно в политическата обстановка. Какъв е Витан Лазаров, каква е неговата класова същност, идеологията му, на какво развитие подлежи като образ — ето кръгът от въпроси, от разрешението, на които зависеше дали авторите на сценария ще се домогнат да разкрият някои типични явления от нашето близко историческо минало.

В първите варианти на сценария, когато върху него тежеше още пиесата, Витан Лазаров беше офицер, влязъл в запаса след тежко раняване. И макар да познава ужасите на войната, той допуска синът му да стане офицер, за да продължи семейните традиции. Но този запасен офицер, отклонявайки се от своя обикновен тип в живота, е либерал по убеждение, несъгласен с политическия курс на фашисткото правителство. По този начин самата идея за неговия „неутрали-

тет“ се поставяше на сериозни съмнения. В същото време Витан Лазаров по стара офицерска привычка е убеден отрицател на комунистите и тяхната идеология. Това не му пречи да допусне в семейството си един комунист, какъвто е зет му Сава. Тази противоречива негова характеристика го правеше мъчно определен класово. Известно е, че такива уж либерално настроени запасни офицери се ориентираха към участие в разни търговско-индустриални капиталистически предприятия, предлагайки на първо време вместо капитали своите „връзки и влияние“. Те именно ставаха крепители на политиката на ограбване на народа, те ставаха яростни пропагандатори на великобългарския шовинизъм. По този начин те се сродяваха материално и духовно с едрата буржоазия. Ако Витан Лазаров беше останал запасен офицер във филма, той щеше да бъде не типичен за драмата, която му се приписва, че преживява.

Ето защо авторите на сценария разрешиха сполучливо проблема за класовата същност на Витан Лазаров, като го преустрои от офицер в бивш агроном, който е успял да си създаде собствено стопанство от овоци, пчели и зайци. Такова стопанство е материална основа за известна икономическа независимост, за създаване в обстановката на известна капиталистическа стабилност на временен, но илюзорен „земен рай“. Стопанството „Земен рай“ е символ на дребно-собственическите, дребнобуржоазни идеали на Витан Лазаров. Да стои извън политиката, извън обществените борби — ето най-основното му идеологическо заблуждение. И оттук — неизбежността на краха на неговия с много грижи изграден „Земен рай“, а заедно с него и на катастрофалния крах на героя при нарушаване на временното привидно равновесие в буржоазното общество. И съвсем логично е с рухването на „Земен рай“ да рухне и цялата му идеологична надстройка — дребнобуржоазната аполитичност на Витан Лазаров.

На такава правилна основа се изгражда по-нататък целият образ на Витан Лазаров. Същност той е единственият цялостно развит образ в сценария. Без Витан Лазаров не бихме имали драмата в „Тревога“. Оттук нататък логиката в развитието на образа е неумолимо праволинейна. В условията на разгръщащата се битка между фашизма и демокрацията Витан Лазаров сам се среща с фашизма в действие: арести, палежи, убийства, морално разложение. Герой на тази вакханалия е собственият му син Борис, станал жандармерийски офицер.

Виденото не може да не разтърси аполитичния, но честен Витан Лазаров. Той от собствения си горчив, бихме казали, трагичен опит се разколебава в своите „твърди“ принципи. Фашизмът е зло за човечеството, зло за държавата, за народа, за неговото семейство, за самия него. С фашизма трябва да се борим, активно да се борим, за да предотвратим нещастieto. Ето приблизителният строй на мисли, които Витан Лазаров би произнесъл, ако бащинската трагедия не го лишаваше временно от тази възможност.

Тази централна тема и този централен образ естествено трябва да групират останалите образи в сценария.

На коренно противоположни позиции стоят Сава и Борис. Сава е инженер, комунист не само по убеждение, но и по партийна принадлежност. А Борис е офицер от фашистката армия. Тях иска да примири Витан Лазаров, разбира се, неуспешно.

Повод за избухването на конфликта между Сава и Борис е непрекъснатият поток от немски войски в страната. Досега споровете между тях, вътре в семейството, са били в известен смисъл чисто принципиални, теоретически. Но сега вече се касае за живота или смъртта на една от двете системи. Сега схватката е открита. И още тук, в първите сцени на сценария и във филма, се очертават двата коренно противоположни типа. Сава е по-вглъбен в себе си, в душата му се



„Как можа да го родиш!“ — възкликва поразена селянката от Брезово към майката на „Черния“ капитан. (Из филма „Тревога“).

таят чисти, човеколюбиви пориви. Самата обкръжаваща го действителност той разглежда по-издълбоко, а не само по външните показатели на събитията. Въпреки грехота на немските танкове, въпреки крясъка на хитлеристкия радиоговорител Сава знае, че Москва няма да падне. От къде е тая увереност, която възбужда нервите на Борис? Тази увереност иде от познаването на законите на общественото развитие, от морално-политическото превъзходство на съветските народи, от справедливия характер на войната, която Съветският съюз води, и от онази, собствена на самия Сава морална устойчивост, която му е вдъхнала комунистическата партия.

Борис напротив е твърде елементарен както в поведението си, така и в разсъжденията. Той е образцово възпитан във фашистката казарма офицер, който постепенно от проповед на своите фашистки убеждения преминава към тяхната практика като жандармерист, убиец и мародер. Такава е логиката на неговото развитие.

Лили е носителка в сценария на идеята за личното щастие. Тя го противопоставя на схващанията на своя мъж Сава, който разсъждава правилно: няма лично щастие за комуниста извън борбата за общо, всенародно щастие. За Лили не остава друго освен да отхвърли или приеме това схващане на Сава. И по-късно тя се убеждава в правдата на своя мъж. В това се изчерпва и драматургическата ѝ функция в сценария, без самата тя да се развива като пълнокръвен образ.

Крушение в убежденията настъпва и у майката на това семейство. Особено драматична е срещата в село Брезово. Преследвана от жандармеристите селска майка търси помощ у случайните свидетели на нейното нещастие — Лазарови, но щом узнава, че жената, у която тя, селянката, търси закрила е майка на „черния“ капитан Борис Лазаров, тя не само се отказва от тяхната защита, но с ненавист произнася лаконичната, но страшна по своята обвинителна сила реплика: „Как можа да го родиш!“

Сава Величков е най-изтъкнатият от положителните герои в сценария. В неговия образ има вложено всичко за едно развитие и израстване, но драматургическите несъвършенства го отстраняват от пряко участие в основните конфликти. От момента, когато Сава се разделя с Лили и отива в партизанския отряд, той престава да изпълнява каквато и да било драматургическа задача, престава да се развива и като образ. Съща е участва и на Борис в драматургично отношение. Той идва в семейството, предизвиква конфликта и отново излиза от него. Защо се получава така? Очевидно тематичната задача е дала своето отражение и върху драматургичната разработка на сценария.

Семейната драма на Лазарови е обусловена несъмнено от обществените събития „Земен рай“ на Витан Лазаров се руши под влияние на политическите събития. Авторите се опитват да дадат тези обществени събития, без да успеят в достатъчна степен да ги свържат органически с основното драматургическо действие и с разкриването му в образите. И тук именно се крие най-съществената драматургическа слабост на сценария. Обществени събития — нахлуването на хитлеристите, бойните партизански сцени, сцените на терора са само илюстративен фон на личната и семейна драма. Затуй бе възможно и

## „ИДАТ НОВИ БОРЦИ“

тяхното максимално съкращаване или разширяване от съображения на филмовия метраж. Тези събития само съобщават известни факти, които в по-малка или в по-голяма степен влияят върху семейството на Витан Лазаров. Оттук произлиза и другата слабост на сценария — непълната разработка на положителния образ на Сава. Без негово участие се извършват качествените промени както у жена му Лили, така и у Витан Лазаров. На същото основание излиза от основното драматургическо действие и Борис, който в края на сценария играе само ролята на жива илюстрация на жандармерист в действие.

Последните от такава драматургическа разработка на сценария са, че той престава да има епичен характер, не може да излезе от тесните рамки на личната драма в едно дребнобуржоазно семейство в навечерието на великата историческа промяна у нас. А това определя и жанра на „Тревога“ като киноповест.

Значи ли това, че „Тревога“ не разкрива типични черти от нашата действителност от преди Девети септември? Не, не значи. В „Тревога“ действителността се разкрива не чрез основните движещи сили на общественото развитие — те служат само като илюстративен елемент, фон, — а чрез личната драма на дребнобуржоазното семейство. Типична ли е тази драма — това е решаващият въпрос на сценария. Икономическото и идеологическо разслоение сред дребната буржоазия — градска и селска, беше една от най-типичните черти на нашето общественото развитие през последния период на господството на българската буржоазия. От гнета на откритата фашистка диктатура, на откритото ограбване на страната от хитлеристите страдаше и дребната буржоазия.

Това икономическо потисничество лежи в основата на антифашистката ориентация на дребната буржоазия. За съжаление обаче сценарият „Тревога“ не ни разкрива тази икономическа основа на класовото и политическо разслоение. Тук е търсена по-скоро моралната, отколкото социалната драма на Витан Лазаров. Но и така, както е дадена, тази морална драма говори за социалната, разкрива типична действителност. Примерът на Витан Лазаров е толкова ярък и убедителен, че подсказва неща, които не са казани в сценария.

А в този пример се крие и съвременното звучене на сценария. И днес проблемът за неутралитета в борбата между мира и войната е животрептящ. Всякакъв неутралитет под каквато и благовидна форма да се прикрива е в полза на военнолобците. Само активната борба срещу подпалвачите на нова война може да ни спаси от нови ужаси, подобни на показаните в „Тревога“. В това е и актуалността на филма, в това е неговото обществено оправдание.

Ние трябва да се учим и от слабостите на „Тревога“ и затова е необходимо да направим някои изводи. Най-същественят се отнася до сценарната политика на Главната дирекция на кинематографията. Докато ние имаме все още ограничени производствени възможности нашите сценарии трябва да засягат не периферни, а централни, възлови проблеми на нашето обществено развитие и сюжетно — движещите сили на това обществено развитие.

Революционната борба на работническата класа, нейната победа, социалистическото строителство изискват от изкуството да отрази движението на самите маси в решаващите звена на борбата. Присъщо на класическото буржоазно изкуство е да се занимава с отделната личност, противопоставяйки я на общественото обкръжение. Горки казваше: „Художествената литература не обръщаше нужното внимание на бурите в класовите драми, на проблемите на социалното битие, предпочиташе да посвети своите изключително мощни сили на изображението на личната драма, на индивидуалния живот.“

Новата историческа обстановка у нас промени основно както тематиката, така и проблема за положителния герой в социалистическото изкуство. Сега положителен герой е човекът, който е свързан с масите, който се бори заедно с тях или ги ръководи в борбата им за мир и социализъм.

Нашето младо киноизкуство трябва да се ориентира към изобразяване именно на „бурите в класовите драми“, в които се каляват и проверяват отделните хора, да търси винаги социалния тип и неговата драма. В този смисъл „Тревога“ ще бъде един преодолан етап в развитието на нашето киноизкуство.

Някога у нас градската буржоазия и селските думбази-лихвари са наричали подигравателно първите социалисти „чучулиги“, чехословашката буржоазия ги е наричала пък „соцани“. Но навсякъде — и у нас, и в Чехословакия, и другаде — техният живот и тяхната борба са били сходни. Първи носители на възвишената социалистическа идея и пламенни борци за нейното осъществяване, социалистите бяха жестоко преследвани от буржоазията. Селските кулаци насъхваха кучетата си по тях, полицейската власт непрекъснато ги гонеше и интернирваше, реакционното духовенство ги анатемосваше, не им даваха възможност да упражняват професията си, отнемаха им всички средства за препитание.

Но всички тези много и разнообразни форми на терор не бяха в състояние да разколебаят вярата им в силата на тяхната идея, в неминувното тържество на социализма.

За първите социалисти в Чехословакия, за зараждащото се социалистическо движение, за борбите на чехословашката работническа класа ни разказва новият чехословашки филм „Идат нови борци“, по сценарий върху едноименната пиеса на Ярослав Незвал, по романа на министър-председателя на Чехословашката народна република, др. Антонин Запотоцки.

Филмът ни дава картина от живота на едно чехословашко село в края на миналия век. Правдиво и убедително е описана тежката съдба на голямата част от населението, на селската беднота и ратаите от чифлиците, както и тиранитата, която упражнява над тях австрийската и чешка буржоазия и индустриална аристокрация.

В условията на буржоазната „свобода“, чийто крепител е кулакът и австрийският жандарм, при тежките нечовешки условия за съществуване на народа се разгъва борбата на народа за истинска свобода и човешки живот.

Тази борба, вдъхновена и ръководена от социалистите, се показва във филма в образа на първия социалист — шивача Ладислав Будечки, интерниран от буржоазно-полицейската власт след излизането му от затвора в малкото село Закопан.

Главната дирекция на кинематографията съвместно с Българо-чехословашкия комитет уреди от 19 до 25 март седмица на чехословашкия филм в България.

По този случай в нашата страна пристигна чехословашка филмова делегация в състав: д-р Ярослав Малек — централен директор на Чехословашкия държавен филм, Йиржи Хаек — ръководител на драматургическата секция, Иржи Вайс — режисьор, Яна Дитиетова — филмова артистка, и Ян Беер — режисьор-документалист от Словакия държавен филм.

В София седмицата бе тържествено открита в кинотеатър „Република“ със слово от др. Трайчо Доброславски, след което бе прожектиран новият чехословашки филм „Идат нови борци“ — екранизация на романа на министър-председателя на Чехословакия Антонин Запотоцки. На откриването присъствуваха членове на ЦК на БКП, дипломатическото тяло, членници на труда, писатели, културни дейци и др.

От името на чехословашката делегация произнесе приветствено слово д-р Ярослав Малек. Говори и Иржи Вайс — режисьор на филма „Идат нови борци“.

На 20 март в Централния дом на журналистите се проведе творческа среща между наши писатели-сценаристи, представителите на ежедневния и периодичен печат и чехословашката филмова делегация. Йиржи Хаек, ръководител на драматургичната секция при Чехословашкия държавен филм, изнесе доклад за състоянието и задачите на чехословашката кинематография, по който станаха полезни разсъждения. Същия ден след обед се състоя в Дома на филмовите дейци творческа среща между българските киноработници и цялата чехословашка делегация.

На 21 т. м. чехословашката филмова делегация посети гр. Сталин, където бе уредена в кинотеатър „Република“ среща на делегацията със зрителите.

В ЦДНБ—София, бе открита и ретроспективна изложба за развитието на чехословашкия държавен филм.

Седмицата на чехословашкия филм бе нов израз на културното сътрудничество и на братството между двете народнодемократични страни.

\* \* \*

Както в романа и пиесата, така и във филма Будечки е историческа фигура от борбите на чехословашката работническа класа в миналото. Негов първообраз е Ладислав Запотоцки, известен синдикален деец и баща на днешния министър-председател на Чехословашката народна република. В негово лице авторите на филма са поискали да представят типичния за онова време в Чехословакия образ на социалиста. Борбата, която Будечки провежда за класовото осъзнаване на селските ратаи и на селската беднота минава през най-различни фази. Тя започва с изучаване нуждите и болките на селските ратаи, с първата помощ и първите съвети, които той им дава в техния тежък живот, през конспиративните събрания с първите двама—трима последователи в дъбравата край селото, взема определена форма в събранията в селската кръчма, когато се образува взаимоспомагателното дружество, ражда вярата у угнетените и социално потиснатите, че те са хора, които имат повече от техните угнетители правото на добър живот и зачитане на



Кадър из филма „Идат нови борци“.

<sup>1</sup> М. Горки. История на младия човек на XIX столетие.

техния труд и завършва с първата обществено-проявена победа — победата в общинските избори.

Иржи Вайс, един от най-известните чехословашки режисьори, реалистично и правдиво е пресъздал епохата на първите социалисти в Чехословакия, без да търси ефекти, с реалистична простота той вярно е показал действителността. Има наистина моменти, които още напомнят експресия и натурализъм, свойствени доскоро на чехословашката кинематография, но те не влияят върху цялостното социалистическо-реалистично изграждане на филма. Филмът експозира идейното си съдържание в образите на трите групи герои в класовото им поведение: Будечки и Восмик са класово осъзнатите борци, убедените социалисти, които водят борбата в името на своята идея; Ефлер, Шврадлика и Нанда израстват като борци през време на действието, а управителят на чифлика, кметът Валдек, австрийският жандарм, фабрикантът, младият свещеник са потисниците и враговете на работническата класа.

Главната роля във филма — на Ладислав Будечки — се изнася от Отомар Крейча. В образа, който той създава, Будечки е смел и съзнателен борец, истински социалист-революционер. Никакви изпитания не могат да го сломят, той не отстъпва пред пречките, никога не мисли за капитулация. Будечки горещо вярва в непобедимостта на социалистическата идея и тази вяра му дава сили и при най-тежките изпитания. Той е умен и тактичен, винаги намира средства и начини да се бори както срещу сектанството на своя сподвижник Восмик, така и срещу пасивността на останалите. И най-важното — Будечки със сигурност се ориентира в проблемите на класовата борба, умело намира удобните форми за нападение и отбрана.

В превъплъщението на Крейча социалистът Ладислав Будечки действително израства не само като крупна историческа фигура на чехословашкото работническо движение, но у него проличават черти и от съвременния борец за социализъм. Повече живот и патос биха допринесли сигурно за още по-съвършеното изпълнение на ролята.

Артистката Антоние Хегерликова създава ярък и много силен образ в ролята на Будечка. Маркар и не особено голяма, тази роля грабва зрителя и дълбоко го възнува със сърдечната искреност и топлина на играта. В образа на Будечка са вложени най-прекрасните черти на чехословашката жена — благородство, жертвотворност, нравствена чистота.

С голямо актьорско майсторство, сърдечност и простота артистът Йозеф Козак пресъздава образа на ратая Ефлер. Отомар Корбеларж без маниерност и излишни ефекти превъплътява убедително образа на ратая Шврадлика — силен, буен и пламъчен човек, който става знаменосец на дружеството. Запомня се и играта на артистката Ева Ирушкова в ролята на Нанда, поруганото от управителя на чифлика селско момиче, което особено остро чувства господарските своеволия.

Убедителен образ създава и Франтишек Шлегров в ролята на кмета и кръчмаря Валдек. Това е действителен тип на селски богаташ — брутален, верен слуга на големците-господари.

Друг характерен образ във филма е старецът Колмистър, игран с голямо майсторство и жизнена правда от Франтишек Смолик. Сцените с пробуждането на съзнанието у Колмистър за човешкото му достойнство са едни от най-силните и най-въздействащите във филма.

Изобщо във филма „Идат нови борци“ участва талантилен актьорски състав, който създава забележителни и запамятаващи се образи.

Целият филм е пропит с жизнуетвърждаващ оптимизъм и с твърда вяра в успеха на делото, което ще бъде подхванато и изведено до победен край от други, нови борци.

За успеха на филма допринасят извънредно много и ясните, целестремени и идейно наситени снимки на оператора Ярослав Тузар, както и музиката на композитора Иржи Срънка.

Филмът „Идат нови борци“ е безспорен, голям успех на чехословашкото киноизкуство, етап в неговото социалистическо-реалистично развитие. Представянето му на екраните в нашата страна е още един принос в културното сътрудничество между двата братски народа, които с безкористната помощ на нашия общ освободител и покровител — великия Съветски съюз, с упорит мирен труд изграждат своето щастливо бъдеще.

Михаил Шакле



Кадър из филма „Победни крила“.

## „ПОБЕДНИ КРИЛА“

Оттърсвайки се вече решително от пагубните, развращащи влияния на западната киноиндустрия и на „хуманитарната“ аполитичност, която всъщност е само прикритие на наглата империалистическа агресия в културата, чехословашките киноработници все по-уверено се насочват по пътя, начертан от ненадминатата социалистическа съветска кинематография — път към истинското филмово изкуство, политически активно и кръвно свързано с борбите на трудещите се за мир и социализъм.

Новият чехословашки художествен филм „Победни крила“ е вярна крачка напред по този път.

Изграден върху темата за дълбоката сърдечна дружба и другарство между работниците в един завод, които имат свой заводски клуб за безмоторно летене, в който растат като безстрашни и отлично подготвени летци, филмът оказва безспорно положително и мобилизиращо въздействие върху зрителя: работническата младеж в братска народнодемократична Чехословакия е не само в първите редици на строителите на социализма, не само знае да върти чука, но нейният живот е волен и слънчев като безбрежните простори, в които тя лети с безмоторниците и упорито, възторжено се готви за труд и отбрана на социалистическата си родина.

В колектива, в топлата другарска атмосфера на заводския клуб, в общите радости и скърби при тренировките и състезанията, в общия благороден стремеж да се усвои трудното летателно майсторство и да се прослави името на завода, излъчил отлични спортисти, се каляват младите работници, никнат и растат у тях нови качества, създава се неразбиваемото им единство. Тази идея пронизва целия филм, насища го с много свежест и бликаща жизнерадост, придава му особена заразяваща сила.

В колектива между другарите се разбиват и последните остатъци от високомерието и младежкото самохвалство на иначе талантилия самолетен конструктор Руда — член на заводския клуб. Тази благородна мъжествена дружба между работниците — членове на клуба за безмоторно летене, е всъщност и истинската причина за техните успехи на голямото международно състезание, с което завършва филмът.

Дълбоко впечатление правят във филма прекрасните сцени край лагерния огън по време на международните състезания. В общите лагерни песни и в общите спортни тревоги се ражда голямата реална и нерушимата дружба между младежите на Европа въпреки изкуствените граници, които империалистите и разните куклени правителства на Запад издигат между народите. Прокарана е и животворната идея за установяване на истинско братство и сътрудничество във всички области на живота между Чехословакия и

Полша — двете съседни славянски страни, които в миналото, преди освобождението си от славната Съветска армия, изкуствено и против интересите на своите народи бяха насъсквани една срещу друга пак по диктовка на империалистите.

Свежо и бодро впечатление оставя филмът „Победни крила“ у зрителя, повдига вярата му в силите на трудовия народ, който е открил смели синове и патриоти, кара го да заживее с мисълта, че физкултурата и спортът дейно, реално укрепват дружбата между народите — най-голямата гаранция за запазване на световния мир, заплашен днес от американските и английски людоеди и подпалвачи на войни.

Режисьорът на филма Ченек Дуба е успял да създаде динамика и напрежение. Творческото му въображение се е насочило не към външен блясък и изненадващи ефекти, а към реалистично пресъздаване на обикновеното наглед ежедневие в завода и на членовете на заводския клуб, което поражда и трудовата романтика във филма. Героите в него не са спортисти от скука и преситеност, не превръщат физкултурата и спорта в доходно занятие и самоцелно спортуване. Те са работници, свободни и безкористни спортисти, които пропагандират и разнасят славата на собствената си родина, разнасят славата на свободния труд в завода, който им предлага най-богати възможности за радостен живот.

Операторите Вацлав Ханош и Бохумил Колатор са постигнали сериозни успехи в чистотата на снимките, особено на външните.

Музиката на Иржи Шуст, изградена върху народнопесенна основа, илюстрира сполучливо филмовите сцени.

Жива и правдива е играта на артистите Рудолф Крживанек (Франта), Иржи Адамира (Руда) и особено на Власта Фиалова (Лида) и Едуард Дукски (Паукнер). Ролите във филма се изпълняват почти изключително от млади артисти — нови таланти, израснали под топлия грижи на народнодемократичната власт в братска Чехословакия.

Все още обаче и във филма „Победни крила“ ние откриваме редица моменти както в сценарната му постройка, така и в режисьорската му трактовка, които напомнят за неизяснена реалистична линия и за остатъци от влиянието на формализма в чехословашката кинематография. Изработен обаче преди решенията на ЦК на ЧКП, които поставиха на ясна основа чехословашката кинематография, филмът „Победни крила“ е естествено да не е освободен напълно от доскорошните слабости на чехословашкото киноизкуство, обаче в общия си вид той сочи сигурния социалистически растеж на чехословашката кинематография.

Особено радушно филмът „Победни крила“ ще бъде посрещнат от нашата младеж, която има какво да научи от него. Действително победни са крилата, които широко и волно е разперила трудовата младеж в братската славянска страна и които я носят към близките върхове на народното благополучие, на мира и социализма.

В. Стаматов



## ИТАЛИАНСКОТО КИНОИЗКУСТВО СЕ БОРИ ЗА ЖИВОТ И МИР

В капиталистическите страни познавачите и любителите на филмовото изкуство отдавна еднодушно признават, че развитието в следвоенна Италия на така нареченото „неореалистическо“ течение представлява най-важното събитие за западния филм. И наистина в Италия, излизаща от двадесетте години на фашизма, откъсната насилствено от културния живот на останалия свят, с разбита от войната филмова индустрия се родиха неочаквано няколко филма, които с идейния си заряд и високата си степен на художествена сравниха със земята стереотипната холивудска продукция и далеч надминаха стремящите се да не слезат под границата на „търпимото“ английски и френски филми.

Къде трябва да се дирят причините за това явление в италианското кино? Първа и най-важна причина е безусловно могъщият лъх на антифашистката съпротива, високият патос на партизанското движение, нахлули в киноателетата. Втора причина може да се дири в горчивото разочарование от англо-американското „освобождение“, донесло нови бедствия и оставило непопътнати засилените вследствие войната социални неправди. Трета причина: острата реакция срещу господствувалата две десетилетия в италианското кино казионна линия на кухомонументалните филми от римската империя („Сципион Африкански“) и на съзливо-пансионерските такива („9 часа урок по химия“). Четвърта и най-главна причина: първият вълуващ досег на младите режисьори с високите постижения на съветското филмово изкуство. Пета, макар и привидно странна причина: липсата на средства и дезорганизацията на филмовите инсталации принуди кинодейците да се освободят насилствено от студийната постановачност и да се насочат към живота. Така, грабнати мощно от всеувеличавания патос на съпротивата и освобождението и същевременно сблъскали се неочаквано с цялата грозота на следвоенния живот в една капиталистическа страна, вдъхнали съживяващия лъх на съветското революционно кино, неколцина даровити италиански режисьори, като Лукино Висконти, Роберто Роселини, Виторио Де Сика, Алдо Вергано, Джузепе Де Сантис и др., напушат разрушените от войната ателиета и, служейки си с най-примитивни средства, насочват своите камери към живота: към смъртта на младия партизанин, към мизерията в южния град, към неизбежните спътници на „освободителите“ — черната борса и проституцията, към живота на бедняка, във въпиющ контраст с живота на аристократа и капиталиста. Така изпод пръстите на тези режисьори и на майстори-сценаристи, като Дзаватини, се раждат филми, като „Рим — открит град“, „Шиуша“, „Пайза“, „Крадци на велосипеди“, „Земята трепери“, „В името на закона“ и др.

Какви са отличителните белези на филмите, създадени от италианските прогресивни кинотворци (неореалисти)? Преди всичко — тяхната тематика. От тематическа гледна точка следвоенните италиански филми биха могли да бъдат приблизително подразделени на: филми за антифашистката съпротива; филми, изобличаващи социалните неправди, и филми за живота на обикновения човек.

Между филмите за съпротивата най-важни са „Пайза“, „Рим — открит град“, и двата на Роберто Роселини (вторият филм е известен на българската публика). Заглавието на първия — „Пайза“ — произлиза от думата „паезано“ (земляк). С това съкращение американските войски, дебаркирали на полуострова, са наричали местните хора. „Пайза“ е филм, съставен от няколко отделни епизода, свързани от общия фон на военните действия през 1944–45 г. в Италия, филм със социална тематика.

Подобен е и филмът „Шиуша“ на Виторио Де Сика, който разказва за две ваксаджийчета, които след дълго постене успяват да си купят един кон. Това е мечтата им. Но осъдени невинни за черна борса и кражба на коня, те попадат в затвора за малолетни. Безчовечността на буржоазния закон, на съда, на затвора са тежко изобличени от Де Сика. Двете деца избягват от затвора, за да видят любимия си кон. Едно от тях умре при преследването.

Протестът срещу неправдата, изразен в този филм, придобива по-определена класова насоченост, става още по-дълбок, човечен и вълуващ в следващия филм на Де Сика „Крадци на велосипеди“. Фабулата на този филм е крайно проста: на един общински разлепвач на афиши, дъщеря безработен, открадва велосипед, единственото му средство за производство. Той и син му дирят дълго крадеца из периферията на столицата, но диренето завършва без успех. Бащата казва на детето си да се качи на трамвая, но то не успява да стори това поради навалищата и вижда как баща му глупаво и неловко се опитва да открадне едно подпряно до стената колело, вижда как притежателят на колелото изскача от един вход, как тъпата подгонва баща му, как го хващат и го набиват. Поради намесата на плачещото дете тъпата се отказва от намерението си да води новия крадец в участъка, но това съвсем не е „хепи енд“. Баща и син със съзми на очи се отдалечават от зрителя. Какво ни разкрива филмът? — Той ни разкрива, че на този свят съществува мизерия, че има хора, за които загубата на един стар велосипед със спукани гуми представлява въпрос за живот и смърт. От финала не се разбира ясно къде отиват бащата и синът. Но не е изключено, ако не в този, то в някой от следващите филми, режисьорът да избърше съзмите на

героите си и да ги поведе към онзи римски площад, където всред развалините на императорските дворци гневните тълпи се събират под лозунгите „Вън Айзенхауер“ и „Да живее Толиати!“

Към тази категория филми спада и филмът на Лукино Висконти „Земята трепери“. Филмът рисува живота на бедните сицилийски рибари и е създаден без предварително изготвен сценарий; без актьори-професионалисти. В него има пасаж, даващи с изключителна сила и личност борбата на бедняците-рибари срещу стопаните на лодките и закупчиците на рибата.

Сицилия привлича интереса на филмовите дейци поради остротата, с която се поставят социалните проблеми в този остров, закъснял с няколко века в своето стопанско развитие. Режисьорът Пиетро Джерми създаде един забележителен филм — „В името на закона“, в който рисува феодалното потисничество, което бароните упражняват с посредничеството на „мафията“, и бандитизма върху бедния безимотен народ. Макар търговската страна на филма да е наложил на режисьора известни компромиси, този филм си остава документ с изключителна изобразителна сила. Други филми, рисуващи социалните борби в страната, са „Горчив ориз“ и „Няма мир между маслиновите дървета“ на Де Сантис, рисуващи живота на селските работници в долината на река По и в Аbruците, „Милионерски Неапол“ на видния драматичен автор, режисьор и актьор Едуардо де Филипо за мизерията в следвоенния Неапол, „Бандитите“ на Алдо Вергано, за бандитизма в Южна Италия.

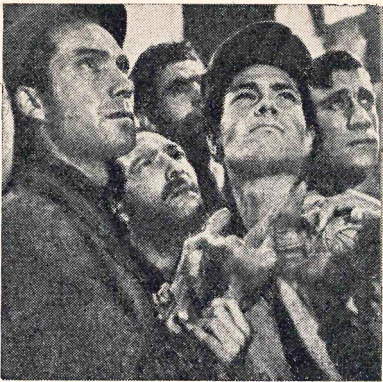
Наред с филмите, рисуващи съпротивата и социалните неправди, един клон на неореалистичното течение в Италия се представлява от филмите, отразяващи живота на обикновения човек. Тези филми не са тъй дълбоки, но реагирайки срещу холивудското бягство от живота, те рисуват този живот такъв, какъвто си е в неговите ежедневни краски, и смешни и тъжни, но винаги човечни. От този вид са филмите: „Много мечти по пътищата“, „Под слънцето на Рим“, „Пролет е“, всички от Ренато Каstellани, и „Една неделя през август“ на Серджио Амидеи.

Дотук ние разгледахме тематиката на неореалистичните филми. Но с какво се отличава формата на тези филми? В съгласие с реалистичното съдържание на филмите тяхната форма се стреми да отговаря максимално на рисуваната действителност. Стремещът към контакт с действителността кара италианските режисьори да късват почти напълно с работата [в студиото, да бягат систематично от светлинните ефекти и грима. Характерна черта за тези филми е и съзнателното и последователно избягване на външната патетичност.

Наред с филмите, за които говорихме, съществуват и редица други филми от второ качество, но неореалистичното течение е водещото в Италия. Много от имената, които споменахме, са имена на комунисти и леви социалисти или на спътници на двете леви партии в Италия. Финансират филмите им филмови производители, които виждат в поддържането на високото качество на италианския филм единствения начин за съпротивление срещу огромния натиск на американското филмово производство. Тези производители естествено искат своето, искат компромиси, замазване на истината, отслабване на полемическото острие и т. н. От друга страна и политическите позиции на творците на неореалистичното течение не са напълно изяснени във всички случаи. Естетическите възгледи на тези творци също показват пукнатини. Но с всички тези неясности и недостатъци тези филми оказват положително въздействие, имат съвременно прогресивно значение. Като такива те срещат съпротивата на католическата черква.

Ватиканът и правителството на Де Гаспери се стремят всячески да спънат развитието на лявото течение в италианското киноизкуство, което разкрива социалните язви в Италия, изобличава реакционността на съществуващата в страната ред, тласка общественото мнение и народните маси към промяната на този ред: Така се организира в Италия тайният бойкот на собствениците на кинозали, който забави например с почти година излизането на филма на Висконти за Сицилия под предлог, че той бил прекалено дълъг, че бил говорен на неразбираемо наречие и т. н. Освен това влизат в ход ножиците на цензурата. Няма прогресивен филм, за който левите среди да не трябва да повеждат кампании, достигащи често до парламента, с цел да осуетят осакатяването на творбата. Така например с изрязване бе заплашен „Крадци на велосипеди“, чиито сцени, изобличаващи някои католически секти, дразнеха клерикалите. С цензурни съкращения бе заплашен и филмът „В името на закона“ на Джерми, който страстно изобличаваше насилията на бароните в Сицилия. Въпреки противодействието на левите среди редица филми въобще не достигат до екраните. Но и за тези, които достигат до тях, вестникът на Ватикана „L'Osservatore Romano“ има специална рубрика, в която определя филмите, които са забранени за добрите християни под страх от небесни наказания.

В нитимен съюз с Ватикана са и бизнесмените от САЩ, чиито филми представляват повече от 70% от всички филми, проектирани в Италия. Какво по-добро средство наистина от филма за пропагандиране на „американския начин на живот“, за затпяването на масите, за тяхното демобилизиране? Нахлуването на търговския американски филм в Италия е не по-малко ярък пример за маршаловската политика от примера с масовия внос на „Кока-Кола“-та в тази страна, „където лимоните цъфтят“? Илю италианските екрани се прожектират непрестанно отвратителни гангстерски филми с юрочен бой, стрелби, хвърляне на противника в шахтата на асансьора и т. н.; психоаналитични филми с луди, несвързани сънища и разстройваща нервите музика; военни филми, в които американските „момчета“ храбро избиват противниците си; ковбойски филми по познатите ша-



Кадръ из филма „Крадци на велосипеди“ (вляво — изпълнителят на главната роля Ламберто Маджорани).

# Вашият дневник

## ВСЕВОЛОД ВИШНЕВСКИ ПОЧИНА

На 28 февруари т. г. почина големият съветски драматически писател и сценарист Всеволод Виталиевич Вишневски — автор на редица литературни произведения, заслужили всеобщо признание и висока оценка не само в Съветския съюз, но и далеч зад неговите граници.

Обвеля още в най-ранното си юношество от суровите бури на революцията и закален в метежния грехот на епичните битки за укрепване на младата съветска власт като непосредствен участник в тях, Вс. Вишневски посвещава много от творбите си на тематика от революционната епоха. Теми за възрожденото си творчество той черпи и от епохалната световна антифашистка борба в периода от 1930 до 1941 година, както и от героичната летопис на съветския народ през годините на Великата отечествена война.

Наред с известните си пиеси „Първа конна армия“, „Незабравимата 1919“, „На запад бой“, „Оптимистическа трагедия“, „Под стените на Ленинград“ и др. той е автор и на забележителния киносценарий „Ние от Кроншад“, върху който бе създаден едноименният филм, посветен на борбата на кронщадските моряци срещу интервентите от периода на гражданската война, на тяхната беззаветна преданост към делото на Ленин и Сталин.

Целият светъл живот на Всеволод Виталиевич Вишневски е посветен на всеотдайна служба на съветския народ, на осъществяване великите идеи на Ленин и Сталин. В неговото лице световната литература губи един от своите най-достойни представители и най-смели борци за мир, демокрация и социализъм.

## ПРЕДСТАВИТЕЛ НА СЪВЕТСКАТА КИНО-ХРОНИКА У НАС

Наскоро пристигна за пръв път в нас съветският кинокореспондент др. Василий Николаевич Кисельов, представител на съветската кинохроника.

Др. В. Н. Кисельов е млад кинематографист. През Великата отечествена война той участва във Втори украински фронт. Завършил е ВГИК преди три години, след което е работил като оператор в Студията за документални филми Москва. Той е един от седемте оператори, които под режисурата на Сергей Герасимов заснеха цветния художествено-документален филм „Освобождения Китай“, който беше удостоен със Сталинска награда първа степен в категорията на художествената кинематография. На др. Кисельов принадлежат всички документални кадри във филма както през периода на революционната борба на китайския народ, така и през мирните му творчески дни.

Работниците от българската кинохроника посрещат с особена радост идването на др. В. Н. Кисельов, от когото ще могат да черпят знанието и опита на недостижното майсторство на съветската кинохроника, за да ги прилагат в работата си.

## ПО СТРАНИЦИТЕ НА „ЗА ТРАЕН МИР, ЗА НАРОДНА ДЕМОКРАЦИЯ“

В броя си от 2 март 1951 година в „За траен мир, за народна демокрация“ помества статията „Походат на фашистката клика на Тито против културата“ от др. Рубен Леви, член на ЦК на БКП.

В първата част на статията др. Леви разглежда дейността на титовския печат. Говорейки за културната политика на титовци, авторът изтъква, че на американците в Югославия е дадена пълна свобода за разгръщане широка пропаганда на „американския начин на живот“. Печатът на югославските предатели е изпълнен с антисъветска пропаганда, с гнусни лъжи и клевети против родината на победилите социализъм и нейните ръководители. Това е лесно обяснимо, като се има предвид, че печатът и радиото в Югославия се ръководят от изпечени американско-английски шпиони. По този повод авторът на статията пише: „Начело на така наречената Дирекция на информацията е поставен Владимир Делиер — старанглийски шпионин, агент на гестапо през войната, а след това агент на американското разузнаване. Директор на ТАНЮГ е неговият не по-малко достоен брат Ст. Делиер — агент на американското разузнаване. Постът председател на Съюза на журналистите и редактор на официалното партийно списание „30 дана“ заема Д. Тимотеевич — извънбрачен син

на кралския министър на полицията М. Драшкович, който през 1921 година обявява партията въвн от закона.

По-нататък др. Леви засяга въпроса за фашизиране на науката в Югославия, за жестоките изтезания на хората, у които титовските власти намерят марксистко-ленинска литература.

Авторът се спира и върху завоя на югославските предатели в областта на литературата от метода на социалистическия реализъм към безпътицата и буржоазния космополитизъм. Докато съветските и другите прогресивни автори са забранени в Югославия, реакционните писания на буржоазните писачи се издават свободно. Докато бездарните, продажните югославски писатели троякт съзнанието на лековерните с безидейна литература, истинските народни писатели-интернационалисти, останали верни на дружбата със СССР, гинат по затворите и лагерите, какъвто е случаят с Радван Зогович, Миодраг Попович, Марко Вранишевич и др.

В последната част на своята статия др. Рубен Леви говори за завладяването на югославските екрани от буржоазната кинопродукция на Запада: „Югославското кино днес, пише др. Леви, не е нищо друго освен филиал на холивудската и английската кинематография. В продължение само на първите 4 месеца на 1950 година в Белград са били прожектирани 3200 пъти американски филми, 2,760 пъти английски и само 270 пъти югославски филми. Белградските кинотеатри сега прожектират американски филми като „Вечната Ева“, „Котешки концерт“, „Майор и девойка“, „Прелъстителката от Ню Орлеан“, а също и английските филми „Червените пантофици“, „Песента на мъртвите любовници“. Самите заглавия говорят за какво упадъчно и разлагащо киноизкуство титовци се стремят да обработват съзнанието на югославския зрител...“ Спирайки се на отпора, който народът в Югославия оказва на мракобесническата „културна“ политика на титовци, др. Леви изтъква, че в югославските театри все по-често се подемаат лозунгите „Искаме съветски филми“, „Дайте ни съветски филми“.

В заключение авторът изтъква как югославският народ под ръководството на възраждащата се отново комунистическа партия, върна на пролетарския интернационализъм, все повече се активира в борбата срещу реакционната, антинародна политика на титовци за връщането на Югославия в лагера на мира, демокрацията и социализма.

## ГЕРОЯТ НА „КРАДЦИ НА ВЕЛОСИПЕДИ“ ЗА СССР

Бивш работник от италианския завод „Бреда“ Ламберто Маджорани, сега работен, изпълнителят на главната роля в известния филм на Виторио де Сика „Крадци на велосипеди“, който се прожектира по целия СССР, е посетил СССР през дните на 33-годишнината на Великата октомврийска социалистическа революция. Впечатленията си Маджорани описва в статията, в която говори с възвънен възторг за прекрасната съветска действителност, която осигурява най-благоприятни възможности на всеки съветски човек да развива своите способности във всички области на обществената дейност. Маджорани с нескрита горчивина отбелязва, че ако в Италия вместо капиталистическата система господствуваше социалистическата, то той би получил щастливата възможност да изучава актьорското майсторство и би разкрил и в други филми правдивния образ на италианския работник. А той именно за участието си във филма „Крадци на велосипеди“ заедно с още 450 работника от завода „Бреда“ е бил уволнен.

Авторът говори и за монополизацията на италианските кинотеатри от реакционните капиталистически продуценти и подчертава зловредното влияние на американския упадъчен филм — оръдие на империализма за насаждане психозата на нова война. Затова в Италия забранявали прожектирането на прекрасните съветски филми, като „Падането на Берлин“, „Среща на Елба“ и др. Империалистическите подпалвачи на войни — казва Маджорани — се страхуват от съветските филми, които реалистично отразяват нерушимата воля на Съветския съюз за мир.

В края на своята статия Маджорани с дълбоко възнеение заявява: „Аз, обикновеният италиански работник, в границите на моите скромни възможности ще разпространявам истината, която сам видях в Съветския съюз. Тук още повече укрепна моята решимост да се боря за делото на свободата и мира.“

## АЛБАНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ

Учейки се от неизчерпаемия опит на съветското киноизкуство, кинематографията на братска Албания е направила през времето на двегодишния си стопански план първите си твърди стъпки в развитието на своето национално кино.

През това време са били заснети 12 кинопрегледа с актуално-политическа тематика, повечето от които са били проявени в България. В процес на изграждане е студия за хроникално-документални филми, в която ще работят младите албански кинокадри, които се учат в Съветския съюз.

Значително е била увеличена и кинематографичната мрежа на страната, която в сравнение с довоенните години се е разширила повече от четири пъти.

Неизмеримо е нараснал и интересът на албанските кинозрителни към прекрасните произведения на съветското и на страните с народна демокрация киноизкуство. Филмите „Тайната мисия“, „Те имат родина“, „Падането на Берлин“, „Кубански казаци“ и др. са привлекли рекорден брой зрители в албанските кинотеатри и са станали мощен двигател в борбата на малкия, но героичен братски нам народ за мир и социализъм, изострайки още повече неговото будно чувство на бдителност срещу гнусните провокации на левките на американските подпалвачи на нова война на Балканите — титовските бандити и гръцките монархофашисти.

## ПЪРВИ ОПИТИ ЗА ЦВЕТНА КИНЕМАТОГРАФИЯ У НАС

През лятото на миналата година нашите киноработници Стефан Харитонов и Илия Китанов от Студията за хроникално-документални филми в сътрудничество с Михаил Кръшняк и Васил Кръстев от фото-отдела при ЦК на ДСМ направиха разширени опити за проявяване на цветен кинофилм. Дотогава върху този проблем работеха отделни лица, какъвто е случаят с Георги Захариев и др.

Едновременно и независимо от този колектив в Студията за игрални филми върху същия проблем почнаха опити и киноработниците Димитър Пенев и Владимир Димчев.

И двете групи работеха при извънредно тежки условия. За лаборатории приспособяваха килери, мазета и други неудобни помещения, липсваше им филмова лента и необходимите материали и химикали, а освен това те експериментираха само в извънработно време и изразходваха само свои средства.

По почин на управлението на Главната дирекция на кинематографията и с помощта на партийната организация при предприятието беше постигнато обединение на всички групи, които работят в тая област на киноизкуството, и беше оформен колективът, в който влязоха другарите-киноработници: Стоян Шарланджиев, Стефан Харитонов, Димитър Пенев, Георги Захариев, Михаил Кръшняк, Васил Кръстев, Вл. Димчев, Звездомир Томов и Илия Китанов. И на този колектив бе възложена задачата да разучи всички възможности за индустриалното внедряване на цветната кинематография у нас. Колективът има за консултанти: академик проф. Г. Наджков — ректор на Университета, проф. Карамихайлова и проф. Р. Каишев. В помощ на техническата си работа колективът има и специалистите Б. Божилков от „Машиностроене“ и Стоянов от „Електрометал“.

Досега колективът е постигнал значителни резултати: технологичните процеси при обработката на цветните кинофилми са напълно изяснени и вече е поставен въпросът за масова работа с цветен кинофилм. При работата на колектива е бил използван богатият съветски опит чрез внесената от СССР съветска кинокинематография по този въпрос. Работата на колектива обаче сериозно се възпрепятства от липсата на елементарна технологическа база и суров филмов материал, в резултат от което творческият процес значително се утжнява и забавя.

Като се има предвид огромното значение на цветния филм, който в близко бъдеще напълно ще измести черно-белия си предшественик, безусловно необходимо е Главната дирекция на кинематографията сериозно да помисли за бързото набавяне на необходимите съоръжения и материали за колектива, с което решително ще се стимулира неговата по-нататъшна дейност и ще се създадат необходимите предпоставки за развитието на цветната кинематография у нас.



ЦЕНА 50 ЛЕВА