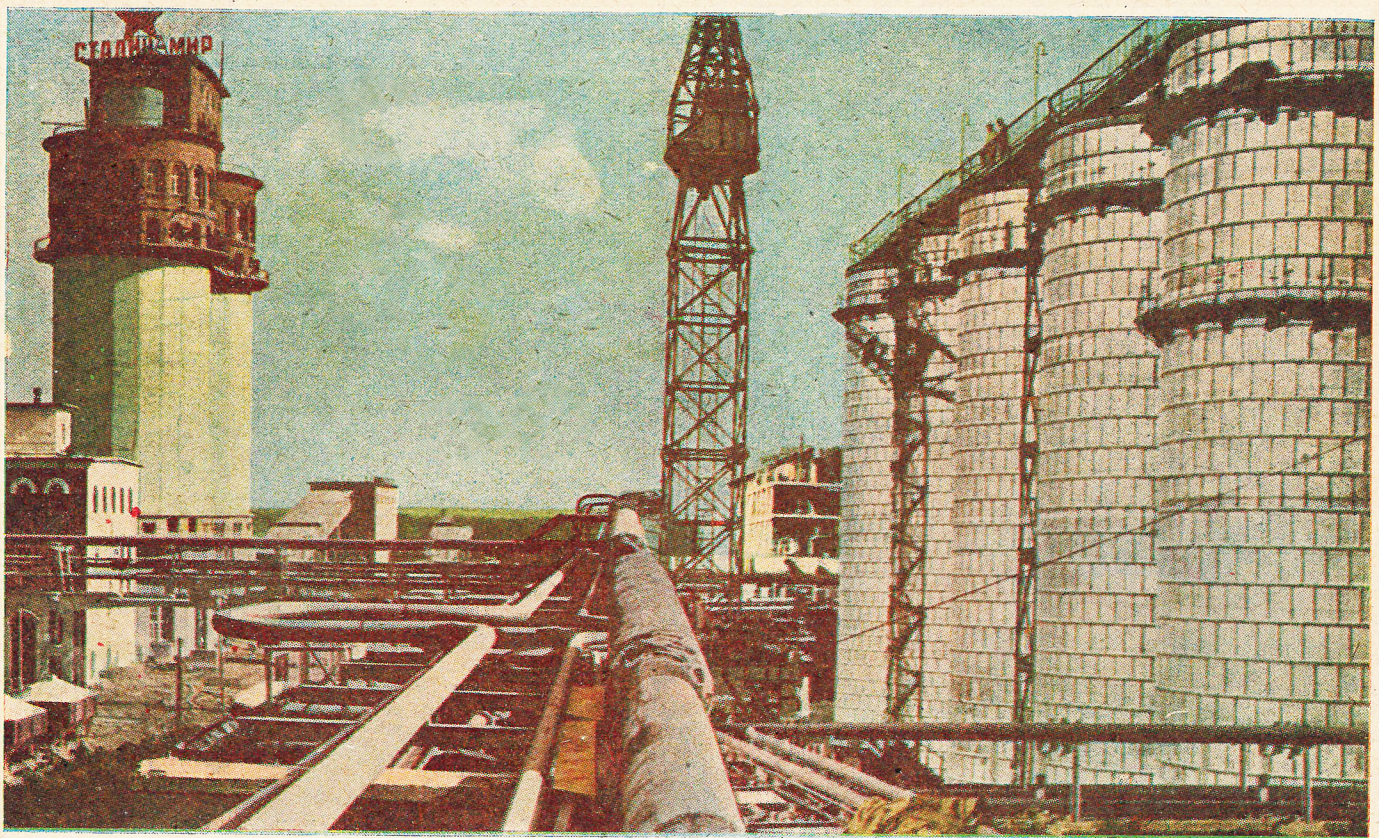


КИНО



11

СЪДЪРЖАНИЕ

Георги Стоянов — Бигор. Изкуство, родено от Великия Октомври	1
Рашо Шоселов. Чудесна трудова епопея в историята на нова България	2
Николай Стайков. „Утро над родината“	4
Творческо обсъждане на „Тревога“ в Кинематографията	6
Пантелей Матеев Съветският филм — носител на идеологията на Октомврийската социалистическа революция	9
Христо Мутафов. Унгарската кинематография в служба на народа	10
Вълнуващ разказ за новия живот в нашето село, от Ана Велева	11
В. Зименко. Социалистическият реализъм като отражение на живота на социалистическото общество (продължение от кн. 10 и край)	12
Д-р Ив. Боров. Новият киножурнал „Наука и техника“	14
Жорж Садул. Гледах в берлинско кино „Падането на Берлин“	15
Евгени Анастасов. „Титовци без маска“	16
Нашият дневник: Конкурс за написване сценарий за Георги Димитров; Изучаване историята на ВКП(б) с помощта на киното; Първият съветски филм в България; Подемът на китайската кинематография; Среща на Гл. дирекция на кинематографията със СБП; Американците признават отстъплението си пред съветския филм в Азия	17

На първата страница на корицата: Химическият комбинат „Сталин“ в Димитровград.

Главен редактор: **Стефан Станчев**
Редакционна колегия: **Алберт Декало, Николай Стайков,**
д-р Александър Тихов, Рашо Шоселов
Техн. редактор: **Стефан Сърмабожов.** Коректор: **Люб. Иванов**

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

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.

Дадено за печат на 24. XI. 1951 г. Формат 70/100/8. Печатни коли: 2·25
Авторски коли: 9·30. Тираж: 3,100. Поръчка № 2675
Държ. книгопечатно предприятие „Дечо Стефанов“, Ангел Кънчев 1, София

Георги Стоянов—Бигор

Изкуство родено от Великия Октомври

Преди 34 години, на 25 октомври 1917 год., залповете на крайцера „Аврора“ срещу зимния дворец в Петербург възвестиха началото на коренния прелом в човешката история. В този ден по волята на руските въоръжени работници и под ръководството на партията на Ленин и Сталин в една шеста част на земното кълбо се роди нов тип държава, каквато никога не е имало в света. Още на втория ден след революцията, през нощта на 26 октомври, II конгрес на Съветите прие декрета на мира. Първата работническо-селска република, държавата на победилите руски пролетариат, си постави за задача „да се завърши успешно делото на мира, а заедно с това и делото за освобождението на трудещите се и експлоатирани маси на населението от всякакво робство и от всякаква експлоатация“.

Победата на Великата октомврийска социалистическа революция и появяването на държава с такива цели действително представлява прелом в историческата съдба на световния капитализъм. Руският революционен пролетариат направи първия пробив във фронта на империализма и му нанесе такава смъртоносна рана, от която капитализмът никога вече няма да дойде на себе си. „Именно затова капитализмът, казва др. Сталин, никога не ще си възвърне онова „спокойствие“ и онази „увереност“, онова „равновесие“ и онази „устойчивост“, с които той парадираше по-рано, защото кризата на световния капитал е дошла до такава степен на развитие, когато огньовете на революцията избухват неизбежно ту в центровете на империализма, ту в периферията му, унищожавайки кръпките на капитализма и приближавайки ден след ден неговото падане. Също както в известната басня: „Изтеглил опашката — затънал носът, изтеглил носа — затънала опашката.“

„Октомврийската революция, казва др. Сталин, не е революция само в областта на икономическите и обществено-политическите отношения. Тя е съдвременна революция в идеологията на работническата класа. Октомврийската революция се роди и укрепна под знамето на марксизма, под знамето на идеята за диктатурата на пролетариата, под знамето на ленинизма.“

На тази идейна основа се роди и съветската социалистическа култура. Съветската литература и изкуство, които станаха пръв помощник на Болшевишката партия и съветската власт за комунистическото превъзпитание на трудещите се, са проникнати от всепобеждаващите идеи на Великия Октомври.

Още през 1905 г. в статията си „Партийна организация и партийна литература“ Ленин посочва необходимостта социалистическият пролетариат да изтъкне принципа на партийната литература, да развие този принцип и го приложи на дело колкото се може в по-пълна и по-цялостна форма. „Литературното дело, казва той, трябва да стане част от общото пролетарско дело, „коелце и винтче“ от единствения велик социалдемократически механизъм.“ Ленин разглежда проблема за партийността не като нещо допълнително за художника, а като негова позиция, като въпрос за неговото дълбоко вътрешно убеждение, като най-главна особеност на неговия мироглед, на неговите жизненни задачи. „Строгата партийност, пише той, е едно от условията, които правят класовата борба съзнателна, ясна, определена, принципиална.“ Принципът на болшевишката партийност лежи в идейната основа на съветската литература и изкуство. На тази основа съветското кино се разви в самостоятелен отрасъл на социалистическото изкуство и стана най-пламенният пропагандатор на комунистическите идеи. Животворната болшевишка партийност спомогна на младата съветска кинематография да създаде художествени филми, които получиха световно признание. Високите цели, които си поставят народите на Съветския съюз, тяхната героична борба за тържеството на великите октомврийски идеи определят класовия характер и задачите на съветското киноизкуство. Тази особеност на съветската кинематография определи нейното ръководно място и я постави високо над буржоазната кинематография. На тази особеност се дължи и „желязната завеса“, която буржоазните правителства създават около съветския филм, на тази особеност се дължи техният страх от „болшевишката пропаганда“, от „опасните“ картини, които носят дъха на Октомврийската революция, които проповядват идеите за мир и братство между народите. Появяването на филма „Броненосецът Потемкин“ от Айзенщайн на европейските екрани преди 25 години възвести на европейските народи за раждането на новото, социалистическото киноизкуство в страната на победилите пролетариат, за изкуството, на което принадлежи бъдещето и което предвещава гибелта на залязващата буржоазна кинематография. Никога до този момент в капиталистическите страни не се е явявал филм, в който да са изобразени героите и конфликтите от... болшевишки позиции, както това е направил Айзенщайн в „Броненосецът Потемкин“. Това обстоятелство принудило през 1926 г. германското министерство на войната да заведе съдебен процес срещу... „Броненосецът Потемкин“. В своята реч прокурорът отправил следните по-важни „обвинения“ срещу „подсъдимия“ филм:

„Болшевиките искат да повлияят върху райхсвера, флотата, полицията и чиновничеството... Макар във филма да се отразяват исторически събития, тенденцията е да се покаже на военните как трябва да въстават срещу държавната власт... На недоволните от съществуващия строй този филм показва по какъв начин се разбива установената дисциплина. Проектирането на филма е способно да създаде настроение, годно за държавен преврат... Най-решително гласувам против допускането на този филм на екрана...“

След „речта“ на прокурора цензурният комитет забранил пускането на болшевишкия филм. Тази забрана обаче предизвикала бурните протести на хилядите немски защитници на „Броненосецът Потемкин“ и „делото“ по „обвинения“ филм трябвало да се „преизгледа“ от парламента. Под натиска на масите парламентът взел решение да се проектира филмът, но... „да се изреже“ „сцената, в която моряците хвърлят офицерите“, „сцената с детската количка на одеската стълба“, частите, където „краката тъпчат по убитите“ и други... „деморализиращи“ места.

Премиерата на „съдения“ филм „Броненосецът Потемкин“, състояла се на 29 април 1926 г. в Берлин, предизвикала незапомнен възторг сред зрителите, които приветствували младото съветско киноизкуство.

„Нито един човек, комуто са още достъпни душевните преживявания — пише в „Берлинер тагеблат“, — не чувствуваше вчера, че се намира в театър. Струваше ни се, че виждаме нещо съвсем ново, непостигнато до днес от творчеството, нещо съвсем правдиво и велико...“

„Събитие от потресающа важност в кинематографията“ — пише „Берлинер Бюрзен куриер“.

Така прозвуча силата на болшевишката правда още от първите „неми“ съветски филми: „Броненосецът Потемкин“, „Краят на Санкт-Петербург“, „Майка“, „Потомъкът на Чингиз-Хан“ и др.

Под ръководството на Болшевишката партия и личните грижи на другаря Сталин всяка година представлява нов етап в развитието на „най-важното“ и „най-масовото“ от всички изкуства. В златния фонд на съветската кинематография влязоха „Чапаев“, „Клетва“, „Дъга“, „Учителката“, „Сталинградската битка“, „Тайната мисия“, „Падането на Берлин“, „Донецки миньори“, „Кавалерът на Златната звезда“ и много други забележителни произведения на киноизкуството, в които бие пулсът на Великия Октомври, на сталинските петилетки и мащаби, на победния марш на комунизма.

„Съветското изкуство — каза др. Молотов в своя доклад, посветен на 31-та годишнина на Октомврийската революция — прониква далеч извън пределите на страната, като осветлява делата и живота на нашата родина, които капиталистическият печат се стреми да изврати в очите на трудещите се.“

Съветското кино, родено в пламъците на Октомври, стана най-масовият вестител на безсмъртните ленинско-сталински идеи, на великата правда за новия строй, за неговата жизненост и превъзходство над капитализма. Действителна сила на съветския филм се състои в неговата дълбока идейност и народен дух, които той наследил от руското демократично изкуство, в неговата болшевишка партийност и страст, в неговата изобразителна сила, в това, че той утвърди новия конфликт и новите герои в епохата на побеждаващия комунизъм. Съветските филми увековечиха в художествени образи високите идейни и морални качества „на болшевиките — рушители на капитализма, на болшевиките — строители на социализма, на болшевиките — освободители на всички потиснати и поробени“ (Сталин). Редица съветски филми сочат на угнетеното човечество как да се освободи от игото на капитала. В достиженията на Съветския съюз милиони хора от капиталистическите страни виждат чрез „червените“ филми своите мечти, възплотени в живи дела, виждат своя утрешен ден. Заедно със своята велика родина съветските филми воюват за победата на живота, за победата на болшевишката правда, против подпалвачите на войната, против тия, които искат да върнат историята, които искат да направят от народите пушечно месо. Затова героите на съветските филми стават любими образи и живеят дълбоко в сърцата на милиони хора, на тях подражава революционната младеж от цял свят, бори се против „Чърчил и неговите ученици по агресия“.

Благотворното влияние на всепобеждаващите октомврийски идеи спомога за бързото развитие и на нашата национална по форма и социалистическа по съдържание култура. От позициите на великите ленинско-сталински идеи се развива и бележи първите си успехи и нашето младо киноизкуство. Успехите на първите ни игрални филми „Калин орелът“, „Тревога“ и „Утро над родината“, постиженията на нашата хроника и научно-популярния филм говорят за правилен творчески метод на нашите киноработници, изграден върху идейната основа на безсмъртните октомврийски идеи.

Чудесна трудова епопея в историята на нова България

„... Ние сме горди, че живеем във
великата сталинска епоха...“

Заслужена, законна бе тая гордост, която строителите и монтажниците на Химическия комбинат „Сталин“ и ТЕЦ „Вълко Червенков“ изразиха така сърдечно и топло в телеграмата си до великия Сталин. Тя изпълва сърцата не само на димитровградските строители и монтажници — тая патриотична гордост блести в очите на всички трудови хора в нашата родина.

Ние сме горди, че живеем във великата сталинска епоха. Чертите на тая велика епоха ние вече виждаме и у нас, те са заложени в плана на нашата димитровградска петилетка, тях можем да доловим във всяка стъпка от нашия нов живот след Девтосептемврийската народна победа.

А в Димитровград, в социалистическия град-младенец, в строежите на гиганта на нашата първа петилетка — Химическия комбинат „Сталин“ и ТЕЦ „Вълко Червенков“ — сияйните черти на великата сталинска епоха блестят по-ярко от всякъде другаде у нас и като могъщ прожектор бележат пътя на нашето социалистическо бъдеще.

Беше само преди една година. Над Димитровград бе стихнал грохотът на напрегнатата работа. Строители и монтажници, кофражисти и електрозаварчици, работници, техници и инженери — цялата армия на Димитровград се бе стекла на митинга, за да чуе гласа на любимия ръководител на Партията и на целия наш трудов народ.

„Правителството на Народната република България и Централният комитет на Българската комунистическа партия, вземайки под внимание огромното значение на Азотно-торовия завод за социалистическата реконструкция на нашето селско стопанство, за доброто му снабдяване с изкуствени торове и увеличаване добивите от единича обработваема площ, решиха да помолят съветското правителство и лично другаря Сталин да бъдат съкратени сроковете за проектиране, за доставката на машините и за монтажа на завода с оглед той, нашият Азотно-торов завод, вместо през 1953 г., както се предвиждаше досега, да влезе в експлоатация още през 1951 година.“

Другарят Сталин незабавно лично отговори на нашата молба. Той ни съобщил, че съветското правителство удовлетворява молбата на нашето правителство...“

Говореше Червенков, говореше Партията. Хората слушаха възбудвани и всекиму се струваше, че слуша собствения си глас. Та нали тия строители и монтажници, пред които другарят Червенков говореше, още преди да чуят думите му го бяха срещнали с плакати, върху които боята едва бе сварила да засъхне, нали те бяха написали по скелите и недослюбените грамадни тръби огнените призови и декларации: „Ще предадем АТЗ „Сталин“ до 15 ноември“, „Ще се учим от съветския опит и ще победим“, „Трудностите са за това, за да ги преодоляваме...“

В паметната вечер на 12 октомври 1950 година армията на димитровградските строители до късно през нощта изпълваше с глъч улиците на новия град. Хората газеха лепкавата кал и не забелязваха как краката натежават от нея. На душата бе леко и светло: само една година — и ще израсне нашият завод-гигант. До циментовия завод „Вулкан“, до Етерниговия завод, до високите кули на ТЕЦ „Марина III“ ще блестят и стоманените кули на АТЗ „Сталин“.

И започна величавата битка — битката за време, за предсрочно завършване на електроцентралата и завода. Включиха се в тая битка трудещите се от цялата страна. От всички краища на нашата свободна родина към Димитровград се



Председателят на Министерския съвет и генерал-секретар на ЦК на БКП др. Вълко Червенков говори на митинга по случай пускането в експлоатация на Химическия комбинат „Сталин“ и ТЕЦ „Вълко Червенков“.

устремиха хиляди нови, възторжени строители и монтажници, верни синове и дъщери на своя народ, пламенни патриоти, строители на новия щастлив живот.

„Поръчките за Димитровград ще изпълним предсрочно“ — обещаваха на тържествени събрания работниците от големите заводи „Крубор“, „Изида“, „Първи май“, „Труд“, „23 декември“, работниците от всички заводи, които изпълняваха поръчки за Димитровград. И честната работническа дума ставаше дело.

„Зелена улица за всяка пратка за Димитровград“ — издигнаха лозунга нашите славни железничари и моряци. И пратките от Съветския съюз и от нашите заводи теcheda неспирно, денонощно.

Заводът ще работи за нас — разбираха патриотичните трудещи се селяни от Хасковско, Първомайско, Чирпанско, Старозагорско и от цялата страна. И довчераши овчари и орачи попълваха редиците на строителите и монтажниците, бързо усвояваха нови за тях професии. А в празнични дни дълги кербани каруци превозваха хиляди селски труженици, които, още недовършили полската работа, бързаха да помогнат поне за един ден на димитровградските строители.

А димитровградци заработиха така, както още никога не бяха работили — с невиджан ентузиазъм, неуморимо, денонощно, при дъжд и сняг, в знойните летни дни и при сковаващите зимни студове, без да отстъпят пред никаква трудност. И неведнъж, и не на един обект увлечените в работа строители и монтажници забравяха почивката, забравяха храната, забравяха съня и работеха по 10, по 12 и по 18 часа, по цели денонощия.

Откъде извираше тоя всенароден ентузиазъм? Откъде идваше твърдата увереност, за поставената от Партията и Правителството задача ще бъде изпълнена?

Димитровградци знаеха, че за тях и тяхното дело мисли Партията, мисли другарят Червенков, че с тях са всички хора на труда в нашата родина. А цялата родина знаеше, че величавата битка за предсрочно построяване на мощната електроцентраля и завода-гигант ние водим опрени върху широката братска поддръжка на великия Съветски съюз, на Всесъюзната комунистическа

партия (болшевики) и лично на любимия наш вожд и учител другаря Сталин. Дълбоко в тая здрава почва, в съзнанието за нерушимата българо-съветска дружба, в съзнанието, че ТЕЦ „Вълко Червенков“ и Химическият комбинат „Сталин“ са прекрасна рожба на тая дружба, бяха заложени неизчерпаемите извори на всенародния ентузиазъм и трудовия героизъм на димитровградските строители и монтажници.

Невъзможно, немислимо бе у нас строителство от такъв грандиозен мащаб без широката съветска помощ. Още по-немислимо бе без тая помощ да се съкратят с повече от една година сроковете на това строителство.

В битката за предсрочно завършване на електроцентралата и завода нашите димитровградски строители навлязоха с конкретен и ясен план. Тоя план бе разработен при непосредственото участие на представители на съветското правителство, на отделни съветски министерства и ведомства, на другарите Голдин — заместник-министър по строителството на предприятията на тежката промишленост, Фокин — заместник-министър на химическата индустрия, Лалоянц — заместник-министър на въздушната промишленост, Голованов, Федотов, Кириш, Дурас, Зродников и др. С тяхната неограничена помощ бяха разработени графици за срочното завършване на проектите, за изработване на оборудването, графици по строителството и монтажа.

Сложните машини, с които нашите монтажници се запознаваха за пръв път, идваха от съветските заводи. Идваха без никакво забавяне, предсрочно. Но в Димитровград Сталин изпрати нещо по-ценно и от най-ценните машини — изпрати съветски специалисти, съветски хора. С непосредственото участие на съветските проектанти, опитните съветски ръководители, строители и монтажници в Димитровград ние се учихме на работа от нов стил, от съветски стил. Нашите строители и монтажници решително разчупиха рамките на редица стари, закостенели навици, изоставиха остарелите и негодни вече методи на работа. С помощта на съветските специалисти, с помощта на партийните, младежките и професионалните организации на предна линия излязоха най-способните, бързо развиващите се, които усвояваха съветския опит и заедно със своите съветски другари успеха да поведат след себе си целия колектив в предсрочното изграждане на електроцентралата и химическия комбинат. С небивал у нас размах се разгърна в Димитровград социалистическото съревнование, което стана постоянен метод на работа в строителството и монтажа. Съревноването издигна прославени герои — ударници и рационализатори, техници, инженери и ръководители. Гърдите на стотици трудови герои от Димитровград са окичени с най-високи трудови ордени. Техните подвизи са гордост за нашето социалистическо строителство и пример, който ентузиазира целия наш трудов народ в борбата му за изграждане на социализма.

Как израснаха и се утвърдиха героите на димитровградското строителство? Израснаха и се закалиха в борбата с трудностите, израснаха под крилото на неограничената помощ от съветските си другари.

Не ще забравят никога димитровградските строители и монтажници тая помощ. С топлията ще носят те в сърцата си спомена за ония, с които през изтеклата героична година заедно преодоляваха трудностите, заедно се радваха на победите. С дълбока благодарност и вечна признателност към великия Съветски съюз ще се споменават у нас имената на такива прекрасни съветски хора, като другарите Дурас, Кириш, Ромашов, Зродников, Жижерун, Йосилевски, Дорафинюк, Духовенски, Смирнов, комсомолката Ли-

дия Кудрявцева, Митя, Володя и десетки техни другари, които работиха в Димитровград с такава упоритост и сърчност, така ентузиазирани, както се работи в тяхната велика родина.

Като се учеха от съветските си другари, ръководени от Партията и под непосредствените грижи лично на другаря Червенков, с името на великия Сталин на уста димитровградските строители и монтажници работиха с небивал ентузиазъм, дадоха пример на самоотверженост и безстрашие пред трудностите, постигнаха непознати за нас темпове на строителство. В невиджано кратки за нашата страна срокове израснаха корпус след корпус. Растеше заводът, растяха заедно с него и димитровските строители и монтажници, които усвояваха съветския опит. Първата от големите кули от неръждаема стомана при производството 300 бе построена за 56 дни, а последната бе издигната вече само за 16 дни.

В чест на 24-та годишнина на Великата октомврийска социалистическа революция, на 5 ноември, десет дни преди определения от Правителството и Партията срок, Химическият комбинат „Сталин“ влезе в строя. Изградена е една мощна крепост на социалистическата индустриализация на страната, създадена е здрава основа за подобряване на селското стопанство, за увеличаване добива от земята, за подпомагане социалистическото преустройство на нашето село.

Нека подпалвачите на нова война, американо-английските империалисти и техните слуги, се задавят в бясна злоба от победите на нашия мирен творчески труд, от плодовете на животворещата българо-съветска дружба! Докато империалистическите хищници се мъчат да наложат на света своята военна истерия, докато в титовска Югославия, в монархо фашистка Гърция и в реакционна Турция те строят военни въздушни и морски бази за нападение срещу Съветския съюз и народнодемократичните страни, несмутими и величаво гордо строят съветските народи своето щастие и благоденствие, усилено изграждат великите строежи на комунизма и щедро подпомагат народнодемократичните страни в изграждането на социализма, в увеличаването на народното добруване. В завършването на ТЕЦ „Вълко Червенков“ и Химическия комбинат „Сталин“ нашият народ вижда проявена най-ярко и с неизразима сила българо-съветската дружба, която незабравимият наш народен учител и вожд Георги Димитров ни завеща да пазим като зеницата на окото си, защото тя е необходима за нас както слънцето и въздухът за всяко живо същество.

Затова направо от сърцето на целия наш народ са бликнали думите на другаря Червенков в речта му на тържествения митинг по случай пускане в експлоатация на Химическия комбинат „Сталин“ и ТЕЦ „Вълко Червенков“:

„Както е безгранична нашата благодарност към Съветския съюз и другаря Сталин, така е безгранична и нашата преданост към тях, нашата решимост да следваме винаги и при всички обстоятелства спасителния за нас и единствено правилен, от гледна точка на нашите собствени национални интереси, интересите на народа ни път.

Да живее и пребъде през вековете българо-съветската дружба!“

Да живее великият Сталин, нашият учител и вожд!

Преди една година, на митинга в Димитровград, другарят Вълко Червенков каза на строителите и монтажниците, на всички трудещи се в нашата родина:

„Строителството на Азотно-торовия завод, неговото завършване и пускане в действие ще бъде за всички нас прекрасна боева школа.“

Изминалата оттогава година на героичен труд в Димитровград беше наистина прекрасна боева школа. Димитровградци изпълниха даденото преди една година обещание, оправдаха доверието на великия Сталин, на нашето правителство и на Комунистическата партия, заслужиха високата оценка на другаря Червенков:

„Вашата работа през изтеклата година е чудесна трудова епопея в историята на нова България, благодатното влияние на която тепърва в пълна мяра ще има да се отрази върху други важни постройки, върху цялото наше социалистическо строителство.“

Думите на другаря Червенков са не само оценка за една година на славни трудови подвизи — те са програма за бъдеще, призив за нови победи в нашето социалистическо строителство. В тия думи трябва да се вслушат трудещите се от цялата страна, да направят за себе си необходимите изводи.

Съумя ли нашата Кинематография да оцени навреме огромното значение на димитровградското строителство като „прекрасна боева школа“ за трудещите се в цялата страна? Съумя ли тя да види и да популяризира новото в тая школа? Трябва да се признае, че усилия в тая насока има, но задачата все още остава не напълно разрешена.

През 1950 година Студията за хроникални и документални филми, поучена от работата на съветската кинематография във връзка с великите и сталински строежи на комунизма, откри в Димитровград свой кореспондентски кинопост. В седмичния кинопреглед започнаха да се появяват по-често сюжети от Димитровград, които говорят за братската помощ от Съветския съюз, за грандиозното строителство и за израстването на първите трудови герои. В началото на настоящата година Студията завърши документалния филм „Слава Сталину“, посветен на българо-съветската дружба, на помощта на великия Сталин за димитровградското строителство. Заедно със засилването темпа на строителството зачестиха и обектите от Димитровград в седмичния кинопреглед. Строителството на ТЕЦ „Вълко Червенков“ и Химическия комбинат „Сталин“ стана една от най-важните постоянни рубрики в седмичния кинопреглед. В документалния филм „Великите строежи на социализма“ димитровградските строежи се показват като венец на нашето социалистическо строителство. Студията събира и ценен документален материал за един бъдещ филм „Димитровград“, който ще обхване документално времето от първите копки до пълното израстване на новия благоустроен и цветущ промишлен център.

Трябва да се отбележи обаче, че в отразяването на димитровградското строителство бяха допуснати и съществени грешки.

Студията за хроникални и документални филми допусна недооценка на кинопоста в Димитровград и недостатъчно го подкрепи. Там не бе изпратен нито един редактор или режисьор, който би помогнал на кинооператора за по-задълбочена разработка на сюжетите. Поради това заснетият материал много често не се движи по най-важното, по основното в димитровградското строителство. Недостатъчно заострено е вниманието към новото, развиващото се, което има значение не само за момента на снимането, а и за по-нататъшното строителство в Димитровград и на другите строителни обекти в Републиката. При самите димитровградски строители и монтажници кинопрегледите с димитровградски сюжети

идваха с извънредно голямо закъснение. Неоправданото закъснение и несполуките в заснемането, които бяха изтъкнати по-горе, водеха до това, че кинопрегледът не можеше в пълна мяра да бъде вдъхновител на димитровградските строители и монтажници, да популяризира и пропагандира новите почини, да тласка към нови трудови победи. Много от заснетия и включен в седмичните прегледи материал е добър като архивен материал, но със слаба действена сила.

При по-подробен анализ на работата си Студията за хроникални и документални филми ще види по-ясно успехите и слабостите си във връзка с димитровградското строителство, което и за нашите кинематографисти трябва да бъде „прекрасна боева школа“. Поуките от досегашната си работа Студията ще може да използва и трябва да използва още при изработването на последните материали за димитровградското строителство — тържественото пускане в експлоатация на Химическия комбинат „Сталин“ и ТЕЦ „Вълко Червенков“, както и за специалния випуск, посветен на димитровградските орденоносци и на дружба между съветските специалисти и българските строители и монтажници.

Димитровградското строителство дава прекрасен материал и за работата на студиите за научно-популярни и за художествени игрални филми, където досега почти нищо не е направено. Ръководството на Кинематографията правилно е насочило усилията си за създаването на голям художествен игрален филм, свързан със строителството в Димитровград. Освен сценария, написването на който бе възложено на един от младите наши сценаристи, които сега учат в Москва, вероятно ще бъдат предложени сценарии и от наши писатели, които дълго време прекараха между димитровградските строители и монтажници. Пред Сценарната комисия и ръководството на Кинематографията стои задачата да съдействуват активно за създаването на добър сценарий, като използват за това усилията на по-широк кръг литературни работници.

В една година на героичен и самоотвержен труд димитровградските строители и монтажници записаха в нашата най-нова история чудесна трудова епопея — епопеята на свободния труд. Край Марица се издигна мощна крепост на нашето социалистическо строителство, крепост на нерушимата българо-съветска дружба. Пред хората на изкуството в нашата страна стои задачата да претворят живото дело на димитровградци в художествени образи, да създадат творби, които ще окрилят нашия народ в неговия път към социализма и комунизма.

Наред с всички творци на българското изкуство и творческите работници от нашата кинематография трябва да заемат своето място със същия жар, с който бяха заели местата си димитровградските строители и монтажници.



При строежа на Химическия комбинат „Сталин“ съветската комсомолка Лидия Кудрявцева обучи много наши млади електрозаварчици.

„Утро над родината“

Нашият нов игрален художествен филм „Утро над родината“ предизвиква жив отзвук сред зрителите — и това е несъмненият белег за успех.

Филмът „Утро над родината“ засяга голяма, животрептяща тема — материалното изграждане на нашата възродена, свободна и възходяща родина, изграждане основите на народното ни благоденствие и на националната ни независимост. Тази високо патриотична тема естествено не може да не намери и действително намира силен отзвук сред нашия честен народ-патриот. От общата тема за материалното изграждане на скъпата ни Народна република филмът разработва по-специално темата за участието на младежта в това светло патриотично дело. Младежта! За ролята и мястото на младежта в нашия живот великият Георги Димитров казва следните забележителни думи, думи-пророчество, думи, пълни с мъдрост и познаване на нещата: „Нашата главна надежда за изграждането на Народната република България — запомнете това добре — се възлага преди всичко на нашата младеж, на нашата демократична младеж, и на второ място — на жените в нашата страна.“ Освен важноста на разработваната във филма тема — участието на младежта в строителството, — за да се посрещне филмът топло от народа, допринася обстоятелството, че народът вижда в него своята, народната младеж, своите откъснати от сърцето млади синове и дъщери. Най-последно купващо е и обстоятелството, че филмът „Утро над родината“ повествува на народа за участието на неговата, на народа, младеж в бригадирското движение, което представлява една толкова блестяща страница от нашата национална история след 9 септември 1944 година.

Още тук можем да кажем, че това високо тематично съдържание е намерило задоволителна сюжетна разработка и добро, на места много добро, художествено изпълнение. Затова бригадирският филм „Утро над родината“ се гледа с удоволствие от масовия зрител. Този свеж бригадирски филм оставя у зрителя впечатлението на прочетено свежо младежко стихотворение. За масовия зрител той ще запази своята цена навярно за дълго време, каквито и високи успехи да постигне българският игрален художествен филм в бъдеще. Филмът „Утро над родината“ е ясен и близък до ума и сърцето не само на бившите бригадири и бригадирки. Филмът е достъпен и рѳден и за по-големите деца и юношите, той живо вълнува придружаващите ги родители, които гледат картините през очите на своите рѳжби и се радват на тяхната радост. Ролята на филма за възпитанието на младото поколение в патриотичен дух е безсъмнена. Когато „Утро над родината“ слезе по селата, той положително ще развълнува дълбоко сърцата и на хилядите селски майки и бащи — родители на бригадирите, които с очите си видят прекрасното патриотично дело на своите любими синове и дъщери.

Голямата патриотична тема — младежкото строителство — Камен Калчев е трябвало да облече в конкретна, жива сюжетна история и по тоя начин да я направи пределно достъпна за зрителя. За да вплете идеята и сюжета в една, жива, неразривна тъкан, Калчев е трябвало да разреши двойна трудност, да се справи с двойна задача. По посока на идейния замисъл на филма — този замисъл е трябвало да бъде ясно формулиран. И той е бил формулиран така: възпитателната роля на патриотичния колективен бригадирски труд. Отначало отговорните фактори — Съюзът на народната младеж и Българска кинематография, смятали да създадат филм за пропагандиране на бригадирското движение. Това първоначално намерение по-нататък станало причина за значителни промени в разработката на сценария. По посока на сюжетната разработка Калчев е трябвало да изгради и драматургически свърже необходимото число героин-образи, които да илюстрират достатъчно живо идеята на филма и едновременно с това да дадат сравнително пълна представа за бригадирското движение изобщо. При сюжетната разработка и изграждането на самите образи Калчев е трябвало също да борави

с широк кръг от елементи от чисто идеен и идеологически характер и с живи знания за живата действителност. Един автор не би могъл да изгради сполучливо своите образи, ако познава живите хора и факти, но не му са ясни идеите, или ако идейно и идеологически е наясно, обаче не познава живата действителност.

За възпитателната роля на младежките бригади Георги Димитров казва: „Трудно е да се намерят достатъчно силни думи, за да се изрази възхищението от младежките бригади, които се явяват ковачница на истинска дружба, на честни и твърди характери, на осъбождащи се от влиянието на гнилостта и корупцията на капитализма самоотвержени патриоти и непоколебими борци за благоденствието и щастливото бъдеще на нашия народ.“ В бригадите се възпитават и превъзпитават безспорно всички, обаче за коя категория младежи това превъзпитание се явява все пак най-необходимо, най-благодатно и най-спасително? За работническата младеж ли, за селската младеж ли или за младежите от дребнобуржоазен и интелигентски произход? Очевидно то е най-необходимо за последната категория младежи, които най-силно са изпитали върху себе си влиянието на буржоазната идеология и живот. Затуй действителен успех за Камен Калчев е това, че той е избрал за свой главен герой Бобчев — син на стар служащ от доста висок ранг. Бобчев не се изтъква на пръв план, за да служи като образец на положителна личност, защото в действителност има от него по-достойни за тая роля — командирът, Шлосерът. Поучителен е не самият Бобчев, а неговият случай. Това вече прави Бобчев типичен. Да се смята Бобчев за нетипичен би било грешка. Именно Бобчев изразява върно замисъла на филма. Нека пак цитираме думите на нашия безсмъртен учител Георги Димитров: „Интелигенцията, особено в такава страна като нашата, има да играе важна роля. . . Промени в средата на интелигенцията стават не така леко, тя се преустройва много по-трудно и затова са необходими повече усилия. . . Трябва вътрешна борба у всеки, който веднъж е усвоил известен неправилен мироглед, за да се освободи от него. Трябва идейна борба, а трябва и въздействие, и помощ от страна на колектива.“

Младежът Иван Бобчев, който се намира пред прага на университета, след известни колебания заминава с другите младежи на бригадирския трудов обект. Неговите колебания продължават и тук, обаче бригадирският колектив и делото на строителството оказват върху него влияние, той се преустройва и дори извършва геройски подвиг — обезврежда промъкналия се на обекта враг-саботьор. Хората и случките, които оказват възпитателно влияние върху Бобчев, сценаристът е подбрал сполучливо. Основната сюжетна линия е проста, ясна и убедителна. Напълно убедителен и логичен е завършъкът — подвигът на Бобчев. Би могло също да възникне възражението дали Бобчев — довчерашият дребнобуржоазен младеж, е трябвало да бъде този, който извършва подвига, или например Шлосерът, който е партиец. Разбира се, това би могло да извърши и Шлосерът, но защо да не може Бобчев? В бригадата са поставени при еднакви условия на патриотично възпитание и партийни, и безпартийни младежи и по-нататък кой как ще се прояви е въпрос на индивидуални качества и заложби. Бобчев крие у себе си известни възможности за развитие и затова Калчев тъкмо него избира за герой. По вина на сценариста обаче ние съдим за индивидуалната отличителност на Бобчев едва по геройската му постъпка в края на филма, а това трябваше да става през всичкото време. Върху постъпките на Бобчев лежи печатът на една досадна пасивност, с изключение на момента на наводненieto. Него случките една след друга го тикат напред, но какво става в душата му в промеждутъка от време от едната до другата случка не се вижда. По-скоро Бобчев създава впечатлението за душевно бездействие в това време. Бобчев е колебавещ се младеж, а не бездействащ душевно — напротив, характерна черта на тоя тип хора е душевната активност. Налице е неумението на автора да вникне в процесите, които стават в

душата на героя, и да ни ги покаже. Изпълнителят на ролята на Бобчев, талантливият младеж Любен Кабакчиев, не е превъзмогнал тоя съществен недостатък на сценария очевидно поради неефикасна помощ от режисурата.

Все пак Бобчев е най-благополучният образ в това отношение — макар вършно показано, той се развива, израства в бригадата. Това нещо обаче трудно може да се каже за останалите образи във филма. Те не се развиват, не израстват също от своя страна. Тяхното предназначение сякаш е едно — да влияят така или иначе на Бобчев. Действително авторът подбира героите си с оглед на основния герой и изнася на преден план онези техни постъпки, които имат отношение към него. Но все пак те имат свой самостоятелен индивидуален живот, който в определена степен е нужно да бъде показан. В противния случай образите обедняват, отдалечават се от реалните. Нещо повече — нима драмата на Бобчев е единствената драма в бригадата? Нима ли самата бригада своя собствена драма, свой собствен живот, напрежение? Има. Простият факт, че на бригадирския трудов обект се е промъкнал враг, е свидетелство, че към небето над бригадата лезят облаци, че тя има своя драма. Една второпланова драматургическа линия, преплетена с първоплановата — Бобчевата, е трябвало да бъде дадена от автора на сценария. Така картината на действителния живот би била предадена още по-пълно, още по-правдиво. Пълнотата на картината би дошла, както се каза по-горе, ако и второстепенните герои биха били дадени в процес на вътрешно разкриване и развитие.

Изтъкнатата тук теза, че при още една второпланова драматургическа линия във филма възможностите за отразяване се увеличават, съвсем няма за задача да омаловажи основната сюжетна линия. Второплановата и по-широката — засягаща целия бригадирски колектив — сюжетна линия повече би съгъстила филма, би го изпълнила с повече драматично напрежение, отколкото сега. Но и в сегашните рамки на филма би могло да се помести неговото основно идейно съдържание. Успял ли е Камен Калчев да направи това? Успял е донякъде. Организатор и вдъхновител на бригадирското движение в духа на истинския патриотизъм е партията, любимият Димитров. Ръководната роля на партията е дадена в лицето на командира — бивш партизанин, на партийния актив в отделни живи моменти и пр. Например разговорът на командира с Бобчев (първият разговор) е образец на това, как партията загрижено, искрено и топло разговаря с народа и му помага. Дадена е и ролята на Димитров по-специално при идейното възпитание на бригадирите чрез съответна сцена — четенето на негово писмо. Не може обаче да не се съжальва дълбоко за пропилените и от сценарист, и от режисьори възможности да се изгради тук една сцена, пълна с радостно напрежение, с неударим изблик на най-нежна синовна обич и възторг пред най-великия българин! Сцена, която би следвало да произведе най-могъщо впечатление върху Бобчев и зрителя. Чак обидно ти става от това, че четенето на писмо на Димитров се прекъсва по най-лекомислен начин — поради изсвирване на бригадирската тръба. Тази авторска и режисьорска несръчност показва отсъствие на необходимия партиен поглед за нещата в такъв важен момент.

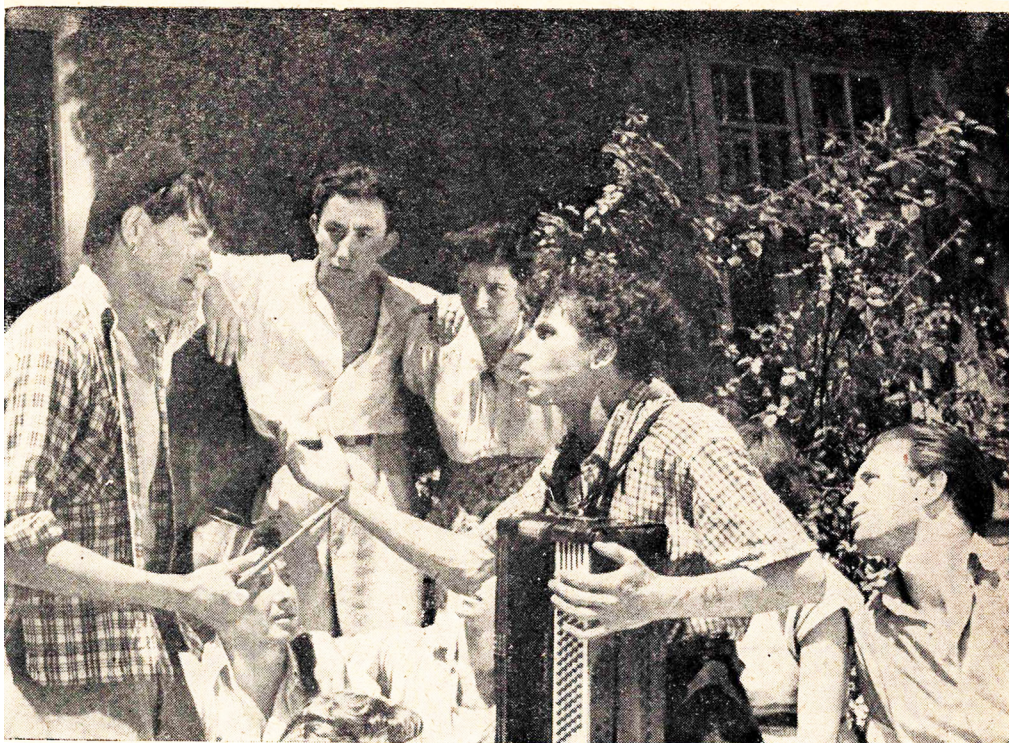
Истина е, че не се вижда ясно и ръководството на Съюза на народната младеж, чрез който пък партията ръководеше бригадирското движение. Очевидно и тоя недостатък на филма се дължи на едноплановостта, на тенденцията да се избегне по-сложна интрига, може би и повече действащи лица. Друг много по-крупен и досаден недостатък е отсъствието във филма на образа на Сталин, на Съветския съюз и Комсомола, на съветската литература. Зрителят би могъл изобщо да не забележи скромните портрети на Сталин и Димитров в командирската стая. Разговорът на Бобчев и Надя при бригадирския огън за комсомолците, за красивия живот далеч не е в състояние да даде представа за това, какво място заема Съветският съюз и героите на съветската литература в бита на бригадирската младеж и ней-

ното идейно възпитание. Режисьорите сляпо са се подчинили на тоя съществен пропуск в сценария. А те са могли да се чувствуват с развързани ръце поне в тази насока — да дадат партийните и бригадирски лозунги, изписани с вар по скали и по арки, скъпите образи на вождовете, извезани с бели камъчета и пр. Ето тая обстановка, така дълбоко наситена със здрав патриотичен дух и с прогресивна комунистическа идеология, влияеше на бобчевци и изобщо на всички бригадери, мощно съдействуваше на тяхното идеологическо възпитание и закаляване на волята.

Като съществен фактор в идейно-психологическото пречупване на дребнобуржоазния интелегент и индивидуалист Бобчев сценаристът Камен Калчев изтъква и възникналата сърдечна дружба между Бобчев и Надя. Това е справедливо, защото не би могъл да се премълчи такъв факт — естествено възникваща сърдечна дружба между младеж и девойка, която дружба често пъти оказва определящо влияние върху общественото поведение на младежа или девойката. Във филма дружбата между Бобчев и Надя е нарисувана с твърде оскъдни средства. Тя е много изсушена. Причина за това се е оказал догматичният страх у някои отговорни хора в Кинематографията да не би да се получи някакъв сензационен любовен филм. В действителност сценарият на Камен Калчев е предлагал материал за по-свеж и по-пълнокръвен рисунок на дружбата между Бобчев и Надя. При сегашното положение зрителят може сериозно да запита кое собствено привлича вниманието на прогресивната девойка Надя тъкмо върху един такъв блуждаещ младеж като Бобчев. За възникването на сърдечна дружба помежду идейни младежи и девойки играе съществена роля именно идейната близост, следователно Надя има малко основание да затая особена симпатия към Бобчев. И ако все пак това става, то е, защото Надя прозира в блуждаещия Бобчев бъдещия положителен младеж. Ето това нещо и редица други неща трябваше да намерят място във филма, за да бъде достатъчно мотивирана психологически сърдечната дружба между главния герой и героиня. Емоционалното изсушаване на художествените образи в което и да е произведение, свеждането им почти до някакви идейни схеми намалява въздействащата сила на изкуството. Работата се свежда до това, че при поправения рисунок на отношенията между Бобчев и Надя щеше по-ясно да изтъкне ролята на дружбата между тях като един от съществените фактори за преустройството на Бобчев. „В задружния труд между младежите и девойките се създават нови, братски, другарски отношения“ — казва Димитров. „От средата на тези 250 000 бригадери и бригадирки ще излязат бъдещите семейства, здрави, свързали сърцата си в труда, в творчеството, при младежки ентузиазъм, при взаимно уважение.“

Зрителят остава недоволен и от мъглявия образ на главния инженер във филма. По всяка вероятност тази мъглявост е дошла вследствие на страха у сценарист и режисьори да говорят по-ясно на тема — работата на инженерно-техническите кадри на бригадирските трудови обекти. Отначало с държането си главният инженер създава у зрителя впечатлението, че той постепенно ще се разкрие като отрицателен герой, че той ще бъде представител на ония стари инженери, които проявяваха колебания в работата. Зрителите сигурно не биха имали нищо против едно такова развитие на нещата, ако главният инженер беше изваден от строя и на мястото му застанеше неговият помощник — младият, прогресивен инженер Василев. Сега Василев се явява почти излишен във филма, а образът на главния инженер — даващ повод за недоумение.

Каква е работата на режисьорите на филма другарите Антон Маринович и Стефан Сърчаджиев? Според собствените им думи и според думите на другаря Камен Калчев те са допринесли и за изясняването и подобряването на идейно-образното съдържание на сценария. Но за нас е очевидно, че тяхното сътрудничество с автора в тая насока не е отивало много надалеч. Не може да бъде и другоаче. Тяхното внимание е трябвало да бъде и действително е било погънато всецяло от мисълта как да напълнят с плът и кръв на екрана литературните образи, как да оживят за зрителя великолепните, вдъхновени картини на бригадирския трудов живот. Техните постижения в тая насока са безспорно големи. А. Маринович и Ст. Сърчаджиев са създали за българския зрител филм, обвеян от дишането на живота.



Из филма „Утро над родината“.

Решителният успех на режисьорите Антон Маринович и Стефан Сърчаджиев е дошъл като резултат на сътрудничеството между тях двамата — сътрудничество между филмов и театрален режисьор. Идеята за такова сътрудничество у нас принадлежи на ръководството на Българска кинематография и затова успехът на двамата режисьори е преди всичко неин успех. Българска кинематография се е оказала на мястото си и в това отношение, че е дала необходимата морална и материална подкрепа, за да стане идеята за сътрудничество между двамата режисьори живо дело.

Поотделно всеки един от режисьорите се е стремил да даде качествена работа в общата колективна работа, да може самостоятелно и напълно да извършва работата, която извършва другият, и при всичко това да бъде съхранено и постигнато художественото единство на филма. Поклонникът на необикновените красоти на родната българска природа с радост намира в „Утро над родината“ множество пейзажи, излъчващи най-нежен и най-топъл лиризм — елемент, който е толкова много на мястото си в един младежки бригадирски филм. Не могат да не ни изпълнят с гордост като постижения на нашето младо социалистическо киноизкуство последните високо драматични сцени от филма — самоотвержената борба на целия бригадирски колектив срещу надвисналата опасност от опустошително наводнение на обекта и единборството на Бобчев с врага Велизаров, който в тоя критичен момент се опитва да разруши с динамит отклонителната баражна стена. Отделните картини на бригадирския труд съответствуват на действителността и същевременно представяват реалистични обобщения. Реализъмът в изобразяването на бригадирския труд се състои именно в бодрото настроение на бригадирите, в звънките им стихове и закачки, в техните млади, изпечени тела, в красивата и сястлива тяхна младост. Докато буржоазно-реакционните писатели и кинематографисти виждат красотата в леността, представят като красивец лентяя и експлоататора на чуждия труд, според нашата велика, в истинския смисъл хуманистична комунистическа идеология действително красив е трудецът се човек. Със стъпия верен естетически вкус се явява и народът в своята народна песен, като възпява хубавата мома и като добра работница, и обратно — мързеливата мома като грозна. Следователно съвършено справедливо „Утро над родината“ се явява филм на бодрата и красива младост — филм, който няма нищо общо с някаква идеализация на образа на бригадирите и бригадирките във филма. Тенденцията към реалистично изображение на бригадирския труд режисьорите можеха още повече да засилят, ако бяха дали бригадирския трудов обект в още по-грамадни мащаби, каквито бяха обектите в действителност. Сега се получава представата за малък обект, за мало-

бройна група от бригадери. Грамадният по размери бригадирски трудов обект и многохлядният брой бригадери още по-силно биха развързали съзнанието на Бобчев, той би видял в още по-ярка, по-осезателна форма градивния патриотичен труд на своето поколение. Живите, пластически, съдържателни сцени, в която се третира темата за обучението и превъзпитанието на бригадирите, за охраната на бригадирския обект, не са малко. Ние ще отбележим игривата интрига със съревнованието, която има в основата си една толкова висока идея — грижата на партията за живота и здравето на отделния човек.

Налице са добрите резултати и от работата на режисьорите с младите артисти. Твърде много правда има в играта на Бобчев (Л. Кабакчиев), на Надя (Ж. Божинова), на командира (И. Стефанов), на Шлосера и Красимиров, на Велизаров и др. Очевиден е стремежът към естествена и убедителна игра. Естественост — това сега се стремят да постигнат нашите театрални артисти под ръководството на гостуващите у нас съветски режисьори и по примера на съветските актьори в театъра и на екрана. Изобщо стремежът към простота и реализъм днес е характерна черта на нашето изкуство и нашият читател, зрител и пр. е твърде чувствителен към всяко едно отклонение от реализма по посока към формализма и натурализма. По тази причина някои зрители на „Утро над родината“ гледат например на играта със светлини и сенки върху лицето на класовия враг Велизаров като на формалистичен остатък във филма и имат право. Великолепна игра на Карамитев няма нужда от никакви приправки, от никакви трикове. Велизаров на Карамитев е едно постижение за цялото наше изкуство. Импералистическият агент Велизаров е хитър в командирския съвет, дързък с Бобчев, решителен при поставянето на динамита. Тази правилна линия на трактовка на образа очевидно е ценно дело на режисурата. Относно това доколко е сполучлив изборът на Ж. Божинова за ролята на Надя, трябва да кажем, че тоя избор е сполучлив. Топлите очи и звънкият, галещ глас на любеща сестра — такива трябва да бъдат очите и гласът на Надя извън нейното превъзходство на идейник, за да възвърне индивидуалиста Бобчев към живота, за да го привърже към колектива от чудесни народни младежи и девойки. Недостатъчно разгърнатият образ на Надя, както се каза, се дължи на сценария, който недостатък режисурата по начало не е могла да преодолее и наистина не го е преодоляла. Режисурата едва не е развалила симпатичните образи на бригадирите-веселяци Сали (Г. Калоянчев), Ахмед (Н. Попов) и Васе (Обретанчев) посредством ненужния натурализъм в речта им. В основата на бодрия и весел смях на тези бригадери можеше да бъде поставена по-висока идея, безобидният

(Продължава на стр. 11)

Творческо обсъждане на „Тревога“ в Кинематографията

По почин на Главната дирекция на кинематографията нейните творчески работници подложиха на широко обсъждане българския филм „Тревога“, който заслужено получи висока оценка на VI МФФ в Карлови вари и бе посрещнат с много ласкави отзиви и в Съветския съюз.

Това обсъждане сложи началото на нов метод в работата на българските киноработници. Колкото и скромен, собственият опит на нашите киноработници трябва да бъде задълбочено разглеждан и изучаван, за да се извлече поука както от нашите постижения, така и от слабостите, които на днешния етап в развитието на нашата кинематография не са малко и които с упорита

борба за овладяване на метода на социалистическия реализъм и на все по-голямо художествено майсторство трябва да бъдат систематически отстранявани от нашите филми. Безспорно това ние бихме постигнали главно чрез задълбочен творчески анализ на кинопроизведенията, чрез смело и принципно болшевишко отчитане на допуснатите грешки и слабости.

С такава важна и отговорна задача бе свикан разширен кръг от творчески работници в Кинематографията, за да обсъди българския филм „Тревога“. Вярно е, че тези обсъждания могат да бъдат от най-голяма полза само когато стават навреме, т. е. преди излизането на филмите на екран. Но

и в този случай, макар и доста закъсняло, обсъждането на „Тревога“ даде полезни резултати в много отношения. То спомогна преди всичко за създаване на ясно становище относно мястото на филма „Тревога“ в развитието на нашето киноизкуство, както и относно постиженията и слабостите на режисьора З. Жандов.

По-долу предаваме резюмирано по-главните мисли от основния доклад на художествения ръководител на Кинематографията др. Слав Славов, който той изнесе преди самото обсъждане, по-главните мисли от доклада на проф. В. Стоянов за музиката във филма „Тревога“, както и от самите изказвания.

Доклад на др. Слав Славов

В своя доклад др. Слав Славов си постави следните задачи: на първо място — да обобщи изчерпателно целия натрупан от „Тревога“ опит от професионална гледна точка, на второ място — да посочи грешки, слабости и постижения и техните причини, и на трето място — да направи изводи от опита на „Тревога“ и да даде препоръки за работата в бъдеще.

Др. Сл. Славов започна с историята на сценария за „Тревога“ и изложи борбата на Сценарната комисия за идеологическо изчистване на първоначалния сценарий, предложен от писателя Орлин Василев. В този сценарий, според убеждението на Сценарната комисия, се била промъкнала явна буржоазна идеологическа контрабанда. Увлечена в тази борба, Сценарната комисия обективно спряла и забавила раждането на филма, за което Кинематографията бе сериозно упрекната от постановлението на КНИК от април 1949 година. Въпреки незадоволителния сценарий филмът е бил пуснат в работа, като значително по-късно, при вече близо 65% готов заснет материал, е била извършена коренна поправка на сценария с помощта на младия, завърнал се от Съветския съюз сценарист Анжел Вагенщайн. Това е изправило целия творчески колектив на филма пред извънредно голяма трудност, която е била преодоляна само благодарение на общите творчески усилия.

След като изложи накратко сложната тъкан на драматургията на „Тревога“, др. Слав Славов подчерта, че по същество тя е представлявала извънредно трудна творческа задача дори и за опитен кинорежисьор. Специално за З. Жандов, който с „Тревога“ пристъпва към първия си игрален филм, тази задача е била още по-трудна. Докладчикът отбеляза, че З. Жандов е успял да се справи с тази задача преди всичко защото бил застанал изцяло на авторската гледна точка, усвоявайки правилно и докрай основния замисъл и основната идея на сценария. В това отношение, изтъкна др. Сл. Славов, З. Жандов е успял да застане на наши, държавнически позиции, т. е. на позиции, на които стоят и авторите на сценария, а на някои места — с такава страстност, че могло да се каже, че в известни моменти в Жандовата трактовка на драматургическите конфликти се стигало до заставане на партийни позиции независимо от това, че Жандов нито в мисълта си, нито на практика имал нещо близко с партийните позиции.

Тази явна противоречива и неправилна установка на др. Сл. Славов предизвиква по-късно заслужени въпроси и можа да получи своето разяснение едва в хода на самите изказвания.

По-нататък др. Сл. Славов отбелязва, че З. Жандов е надраснал на някои места сценария при реализирането му, и премина към отбелязване на постиженията на З. Жандов. На първо място, З. Жандов е овладял драматургическата линия, което му е помогнало общо взето да разкрие убедително основната идея на произведението. На второ място — един сериозен напредък в развитието на З. Жандов — той е признал сценария за основа в киноизкуството, и на трето място — З. Жандов успешно и правилно е организирал изразните средства, с което е дал възможност на зрителя да осъзнае целия идеен пълнеж на филма. Тези успехи се дължат преди всичко на сериозната и творческа помощ, оказана на З. Жандов от страна на партията. Тази помощ е намерила своя най-конкретен израз в указанието за по-ярко очертаване на ролята на Съветския съюз и Червената армия за освобождението на страната ни от фашизма, указание, което е спомогнало не само за политическото изостряне на филма, но и за неговата цялостна драматургическа завършеност. Успехите на З. Жандов във филма се дължат безспорно и на това, че той е един талантлив режисьор, макар още да нямал достатъчно теоретическа и практическа подготовка.

Преминавайки върху грешките и слабостите, др. Слав Славов се спира на първо място върху работата на З. Жандов с актьорите. Докладчикът посочи, че грешките тук се крият както в несполучливия подбор на някои от изпълнителите, така и в метода на работа с изпълнителите изобщо. Пазейки се от театралност, З. Жандов е предал на монтажа (а не на актьора) създаването на цялостния актьорски образ във филма, поради което обективно и практически З. Жандов е провел буржоазна идеологи-

ческа контрабанда. Общо взето той е сковал своите актьори и ги е довел до отделни статични сцени, които се е надявал да свърже с помощта на всеилиния монтаж в цялостна ансамблова актьорска игра. По този начин З. Жандов е присвоил за себе си правото за създаване на цялостния актьорски образ, вместо да предостави това на актьора.

Като втора основна слабост др. Слав Славов посочи лошото приемане на критиката от страна на З. Жандов. По много въпроси той се е борил срещу помощта, която му е била предлагана, заставайки и тук на свой собствен възглед: филмът е „мое“ дело, а не „наше“ дело! По този начин, не приемайки помощта и критиката, З. Жандов е допуснал редица слабости и не е успял навсякъде да проведе докрай партийните позиции.

Третата основна слабост на Жандов се явява липсата на задълбочено отношение към грешките, недостатъчно дълбокото им разкриване.

Спирайки се конкретно на работата на Жандов с отделните актьори, др. Слав Славов посочи добрите актьорски постижения и допуснатите слабости.

В изводите си докладчикът отбеляза, че първият и основен извод от „Тревога“ е, че ясно и недвусмислено у нас вече съществуват условия за създаване на сериозно наше киноизкуство, способно да отразява живота и борбите на нашия народ. Тези условия са: щедрата подкрепа на Партията към Кинематографията, усилията на Кинематографията да оправдае тази подкрепа и оформяването на творчески кадри, способни да създават киноизкуство.

Вторият извод е, че отново „Тревога“ доказва, че сценарият решава филма, че нашето киноизкуство ще се роди от дълбоките корени на нашата култура, на нашата литература. Ние ще имаме дотолкова наше киноизкуство, доколкото режисьорът ще си постави за задача да разкрие докрай, от гледна точка на автора, драматургическия пълнеж на сценария.

Третият извод е организационен: необходимо е да се осигури на всяка продукция сериозен подготвителен период, сериозна творческа помощ от основния творчески кадър в Кинематографията.

„Тревога“, завърши др. Славов, говори недвусмислено, че З. Жандов е талантлив режисьор, който подлежи на развитие. Негова, но и задача на Кинематографията е да се тласне това развитие в колкото е възможно по-кратък срок колкото се може по-далече.

Доклад на проф. Веселин Стоянов

Спирайки се на основния въпрос за отношението на музиката във филма към общата драматургическа концепция и концепцията на режисьора, др. проф. В. Стоянов направи паралел между гледището на западната буржоазна кинематография, която отнема на музиката всякакво значение като фактор за художествено въздействие, и на съветската кинематография, която свързва органически музиката с общата драматургическа концепция и концепцията на режисьора. След това той разгледа музиката на Л. Пипков в „Тревога“ и я намери общо взето за добра, с национален по форма език. Но според докладчика композиторът Л. Пипков е изпаднал на места в натурализъм (сцената с германската колона, лярната и пр.), а на места не е постигнал достатъчно убедителност (сцената пред разрушения дом на Витан Лазаров). Тези примери говорят, че не навсякъде е постигнато най-важното — органическата връзка между музиката и драматургическата концепция.

Изводът, който проф. В. Стоянов направи, бе, че нашите композитори трябва да се учат задълбочено от съветската музика чрез творчески обсъждания на съветските филми. Той подчерта, че Кинематографията е дала уверения да подпомогне цялостно нашите композитори в това отношение.

* * *

Докладът на др. Слав Славов, въпросите по този доклад, както и отговорите, които др. Слав Славов даде на тези въпроси, послужиха за основа на по-нататъшните изказвания.

Като по-съществени въпроси в обсъждането се очертаха: въпросът за идейно-творческите позиции на З. Жандов, по който въпрос др. Сл. Славов даде в отговорите си определеното, че Жандов се добирал на места по интуиция до партийни позиции, въпросът за новата висока оценка, която филмът „Тревога“ получи в чужбина и главно в Съветския съюз (която оценка бе залегнала като основа в доклада на др. Сл. Славов) и доколко тази оценка се явява в противоречие с нашата явно неокончателна оценка на филма; теоретически много важният въпрос, дали „Тревога“ е вече наше социалистическо-реалистично произведение, както и въпросът за някои заимствувания от съветски филми, допуснати от сценариста А. Вагенщайн.

ИЗКАЗВАНИЯ

Режисьор-операторът от Студията за научно-популярни филми др. Ст. Христов подчерта, че в развитието на нашата кинематография филмът „Тревога“ се явява етап, който се дължи изключително на режисьора З. Жандов. Въпреки това обаче той не е склонен да „възпява“ постиженията на З. Жандов, както това направил Слав Славов, което той смята за основна слабост на неговия доклад. Ст. Христов подчерта, че филмът има редица сериозни слабости, които се коренели изключително в сценария. Той се спря повече върху някои сцени, които се явявали напълно неубедителни: сцената във фабриката, явката на ул. Перник, липсата на часовой в с. Брезово при пристигането на семейство Лазарови и пр. Мотивировките на Ст. Христов обаче излязоха твърде неблагоприятни и възбудиха смях сред аудиторията. В края на своето изказване Ст. Христов разкри своя обръкан политически мироглед.

Членът на сценарната комисия *Арманд Барух* разкритикува най-напред дадената в отговора на Слав Славов установка, че филмът „Тревога“ не се явява социалистическо-реалистичен, а само реалистичен. След като определи филма именно като произведение на социалистическия реализъм, защото той утвърждава социалистическото общество, А. Барух подчерта най-важните задачи на обсъждането: да разкрие в кои звена от Кинематографията идейно-художественото равнище е на ниско стъпало и като установи правилно недостатъците, да набележи мерки за тяхното окончателно отстраняване.

А. Барух разказа историята на сценария и подчерта, че благодарение твърдата борба на Сценарната комисия и особено благодарение помощта на завърналите се от СССР наши другари-специалисти първоначалният и предложен от автора конфликт между двама представители на фашизма и реакцията (Витан Лазаров и неговия син Борис) бил модифициран в душевен конфликт на колебаещия се представител на дребната буржоазия, който под натиска на събитията се превръща в съюзник на пролетариата. Независимо от всички сериозни качества на драматичното произведение на Орлин Василев и подобрението, извършено от Анжел Вагешайн, общо взето сценарият е останал разпокъсан, което е изправило режисьора пред възвръщане трудна задача. Въпреки всички компенсирани сцени, отразяващи борбата на народа, филмът е останал филм за Витан Лазаров — нещо, което Сценарната комисия не е имала за цел да постигне.

По въпроса за заимствуванията, осъществени при сцената с разстрела, наздравицата, която Лили пие пред германците, и използването на часовника за разкриване вътрешното състояние на главния герой, А. Барух направи самокритика на Сценарната комисия, която не е довидяла тези неща в преработката на А. Вагенщайн.

Специално внимание в своя доклад А. Барух отдели и на въпроса за спецификата на киноизкуството, който макар да изглежда теоретически твърде отвлечен, има съвсем конкретно отношение към работата на Сценарната комисия с писателите. Приемайки, че киното има своя специфика, А. Барух охарактеризира тази специфика като сбор от спецификата на всички влизачи в киноизкуството изкуства. Следователно, за да се разбере спецификата на киноизкуството, изисква се разбиране на спецификата на отделните изкуства и главно на спецификата на литературата. А. Барух подчерта, че няма такава киноспецифика, която да се издигне като непреодолима стена между писателите и кинематографията или между актьорите от театъра и киното. На днешния етап от нашето развитие добрият сценарий може да бъде създаден главно от талантливия писател. Ето защо основен извод за Сценарната комисия се явява полагането на всички усилия за завладяването на основната писателска маса у нас, която твори нашата литература, като най-надежден автор за нашите сценарии.

Определението, че Жандов се добирал на места по интуиция до партийни позиции, което бе дадено от Слав Славов в отговорите на зададените му въпроси, А. Барух отхвърли като неправилно. Подчертавайки, че марксистко-ленинската естетика изцяло отрича интуицията в художественото творчество, А. Барух заяви, че според него З. Жандов се е стремил напълно съзнателно към такива позиции и доколкото на места не ги е постигнал, то това се дължи на недостатъчен идеологически багаж и на недостатъчна работа. Общо позициите на З. Жандов са социалистическо-реалистични независимо от недостатъците на филма. Отношението към З. Жандов не може да бъде друго освен положително. З. Жандов се явява типична рожба на политиката на нашата партия, която създаде най-добри условия за раздътяването на всички дарби, за правилното развитие на всички творчески личности. Ето защо А. Барух смята, че Кинематографията, на първо място комунистите в нея, трябва да осигурят творчески растеж на всички кадри в Кинематографията независимо от това, дали са комунисти или не.

Между слабостите на филма А. Барух засегна по-обширно работата на режисьора с актьорите и посочи недостатъците на З. Жандов в това отношение. Преди всичко З. Жандов се бои от психологизиране, от изнасяне душевното състояние на героите, поради което в редица сцени с богато вътрешно съдържание актьорите не успяват да отразят това съдържание.

Накрая А. Барух отбеляза, че З. Жандов е зарегистрирал сериозен успех, но трябва да се предвядва от една голяма опасност, която го грози:

да помисли, че това е върхът на успеха, да не разбере, че този успех го задължава още повече да работи над себе си. Кинематографията е длъжна да му помогне в това развитие. Филмът „Тревога“ сочи ясно пътищата, по които трябва да се развива нашата кинематография. „Тревога“ освен това за пръв път свързва здраво театъра с кинематографията и повиши извънредно много вътрешната сплотеност на творческия кадър в Кинематографията.

Режисьорът *А. Маринович* засегна два въпроса от доклада на Слав Славов: въпроса, доколко сцената в кръчмата се явява излишна и доколко сцената с провокатора Пешо създава опасност от обратно тълкуване от публиката. Според Маринович сцената в кръчмата работи върху образа на Борис и следва да остане, като евентуално се съкратят други сцени, които действително се явяват излишни — например отиването на семейство Лазарови до къщата на Борис в с. Брезово. Що се отнася до сцената с провокатора Пешо, Маринович намира, че публиката не може да остане с погрешна представа и възприема образа на Пешо напълно като отрицателен.

Др. *А. Вагенщайн*, съавтор на сценария за „Тревога“, отбеляза, че филмът е сериозен успех за Кинематографията. Причините за този успех се коренят на първо място в създадените от нашата партия условия за свободно развитие на всяка творческа личност, както и във важността на въпроса, който разглежда „Тревога“. Въпросът за „неутралитета“ направи филма необходим за политиката на нашата партия, необходим за целите на комунистическото превъзпитание на нашия народ, повече или по-малко необходим в нашата борба за мир. Но откровено и честно казано, ние, дори ние, които правихме филма, недостатъчно оценихме, че „Тревога“ се явява по същество филм за борбата за мир, филм за мястото на човека в тази борба за мир. Втората причина за успеха на филма е сценарият независимо от всички негови слабости, третата — талантливата режисура на З. Жандов и разбира се, играта на актьорите, особено на засл. артист Стефан Савов.

Спирайки се на слабостите на филма, А. Вагенщайн засегна на първо място сценария. „Сценарият не е на такава висота, на каквото е трябвало да бъде — заяви А. Вагенщайн. — Сценарият страда от редица слабости.“ Без да посочи тези слабости обаче, А. Вагенщайн премина върху работата на режисьора, особено що се отнася до работата му с актьорите. Жандов работи зле с актьорите. Предстои му да усвои майсторството в работата с актьорите, да си изработи метод в тази работа.

По въпроса, дали „Тревога“ е социалистическо-реалистичен филм, Слав Славов е проявил дълбоко погрешно виждане. Допълвайки обяснението, дадено от А. Барух, А. Вагенщайн отбеляза, че най-същественото за социалистическия реализъм се явяват партийните позиции, от които се обясняват явленията в живота, на които позиции З. Жандов е застанал напълно съзнателно, а не по инстинкт. З. Жандов е честен човек, който действително вижда какво става у нас, но това не значи, че З. Жандов има докрай комунистически мироглед. З. Жандов ще укрепи своя талант, ако укрепи още повече в себе си мирогледа на марксизма-ленинизма.

Относно сцените с часовника, разстрела и наздравицата, които се посочват като заимствувани, А. Вагенщайн заяви, че драматургическата функция на часовника в „Тревога“ е различна от тази на часовника във филма „Среща на Елба“ и това не може да се нарече заимствуване. Не намира също, че сцената с разстрела има нещо общо с филма „Млада гвардия“. Що се отнася до сцената с наздравицата, тя му била подсказана откъде и той отчита, че не е проявил достатъчно бдителност към това внушение.

Относно въпроса за спецификата на киноизкуството А. Вагешайн се изказа твърде подробно. Той заяви: „Много се приказва за тази специфика — едни я отричат, други смятат, че има такава специфика. Киното, макар че поема върху себе си спецификата на отделните видове изкуства, които влизат в него като съставни части, може да създаде своя отделна, нова специфика. Тя обема всички други изразни средства поотделно. Спецификата на киното е значи тази изразна възможност, която е по ярка от възможностите на отделните компоненти в киното, взети поотделно. Казано образно, силата на киното не е равна на сбора от съставките на киното, а е равна на произведението на спецификата на литературата по спецификата на актьорското майсторство и т. н. Именно тук греша А. Барух, който говорейки за специфика, бърка понятието специфика с понятието изразни средства. На литературата спецификата не е словото. Защото в литературата ние имаме проза, поезия, драма, имаме епична литература и т. н. Излиза, че тези отделни видове и родове литература имат своя специфика. Не е словото спецификата. Словото е изразно средство. Същото е при музиката. Тоновите са изразни средства, а операта си има една специфична характерна особеност, симфоничната музика има други свои особености, леката програмна музика — свои специфични особености.“

От своя страна обаче и А. Вагенщайн не посочи ясно и определено коя е точно спецификата на тези отделни видове изкуство, нито кое се явява специфика на киноизкуството. В заключение той подчерта, че имало действително киноспецифика, която трябвало да се овладее от писателите, защото от тях се изискват не само литературни произведения въобще, но именно киносценарии. Безспорно е обаче, че тази специфика в никакъв случай не трябва да се използва за издигане преграда между киното и другите изкуства, особено литературата, защото това ограждане зад спецификата води до опасни последици — формализъм и космополитизъм.

От името на артистите във филма се изказа *засл. артист Стефан Савов*, изпълнител на главната роля във филма. Ст. Савов разкритикува финансовата политика на Кинематографията към актьорите и разкри твърде примитивните условия, при които актьорите са били принудени да работят над филма „Тревога“. Особен упрек Ст. Савов отпрати за лошата организация на реквизита, гардероба и превоза на участващите във филма. Той подложи на критика и работата на лабораторията, която много често е забавяла недопустимо дълго проявяването на заснетия материал, работата около директното озвучаване, както и дейността на отдел „Пропаганда“, който според Ст. Савов много лошо е афиширал филма и не е организиран отразяването на филма в печата.

— С топли думи Ст. Савов се изказа за колектива на З. Жандов, в който е имало пълно разбиране между режисьор, техници и артисти. Пожелавайки на З. Жандов да изправи своите грешки, като разбере преди всичко, че филм без актьори не може да се създава, Ст. Савов даде особено ценна препоръка на З. Жандов — да посещава репетициите в Народния театър на гостуващия у нас виден съветски режисьор — нар. артист на РСФСР Б. А. Бабочкин.

Членът на Сценарната комисия др. Яко Молхов се сприя в началото на своето изказване също на двата теоретични въпроса, изникнали в хода на изказванията — въпроса, доколко „Тревога“ е филм на социалистическия реализъм, и въпроса за спецификата на киноизкуството. По първия въпрос Яко Молхов подчерта също дълбоко погрешната установка на Слав Славов и се присъедини към направените разяснения от А. Барух и А. Вагенщайн, като разшири от своя страна тези разяснения с принципа за партийността в изкуството.

По втория въпрос др. Яко Молхов каза, че Анжел Вагенщайн не съвсем вярно и в значителна степен твърде субективно тълкува думите на А. Барух. Я. Молхов е съгласен, че писателите трябва да се научат как се прави филм, как се прави кино. Но не е съгласен да се изисква от писателите да подчинят своите творчески замисли на производствената технология, за да приспособят своите произведения към киното. Това би означавало стремеж да се монополизира киното от такива другари, които претендират за по-висока кинокултура. Основното и решаващото в киното не е драматургията, а художественият образ на екрана, до който образ се домогнал писателят. „Този образ е спецификата. За създаването на този образ се привличат всички средства, с които борави киното, този образ изисква пълноценно художествено, но не специфично литературно произведение. Затова Сценарната комисия е права, като изисква от писателите предимно ярки художествени произведения, които могат да бъдат и не напълно свързани в кинодраматургично отношение.“

По-нататък Яко Молхов отбеляза, че за него филмът „Тревога“ се явява вълнуващо художествено произведение, което представлява крачка напред в нашата кинематография. Като основен недостатък във филма той намира разделянето му на две части, при което втората част, отразяваща движещите обществени сили — партията и народа, има само подчинена функция — илюстрация на личната драма на дребния буржоа Витан Лазаров. Основната грешка е в това, че именно Витан Лазаров е поставен в центъра на филма, а не образът на инж. Величков като положителен герой.

В светлината на оценката на филма от съветския печат проблемът за неутралитета на Витан Лазаров бе посочен като обществено значим, макар този проблем да не е проведен докрай. Но независимо от това от гледище на нашите задачи и нашите интереси филмът „Тревога“ е трябвало фактически да стане филм за отразяване на нашата Съпротива чрез разгръщане в широко, епично платно на историческия ход на Съпротивата. Във връзка с това много сериозна и основна слабост във филма остава недостатъчното отразяване на ролята на Съветския съюз и Червената армия въпреки придадените в последния момент финални сцени към филма.

Яко Молхов изтъкна, че според него З. Жандов не е надхвърлил сценария и в случая режисурата и сценарият стоят на едно равнище. След това той разкритикува А. Вагенщайн за допуснатите заимствувания, като не се съгласи с дадените от А. Вагенщайн обяснения по този въпрос. Въпросът не е до драматургическата функция на часовника, а защо трябва да се използва именно часовник. Нима А. Вагенщайн не е имал възможност за други изразни средства? Общо нашите кадри не притежават достатъчно кинокултура, заключи Я. Молхов, за да откриват такива заимствувания навреме и да ги отстраняват.

Яко Молхов охарактеризира доклада на Сл. Славов като принципно неиздържан, специално що се отнася до противоречивите оценки и характеристика на З. Жандов в идейно-политическо отношение и до опита на Сл. Славов да представи същността на филма и неговото значение „под друга светлина“. Яко Молхов подчерта, че с подобни методи не може да се постигне правилно възпитание на кадрите. В заключение Яко Молхов определи „Тревога“ като сериозен опит да се откъснем от буржоазното третиране на проблемите на нашата съвременност и да преминем на ярки партийни позиции в разкриване на нашата действителност в процеса на нейното революционно развитие.

Пом.-режисьорът др. Йордан Величков отбеляза, че Сл. Славов е допуснал основна слабост в своя доклад, като не е разгледал филма „Тревога“ като колективна творба с обстоен анализ на всички съставлящи го компоненти, а се е задоволил само с обширна характеристика на творческата личност на З. Жандов. Спирайки се по-специално върху образа на Борис Лазаров, Й. Величков разви гледището, че е било неправилно да се представи този образ като силно схематизиран по отношение на неговите отрицателни качества. Й. Величков не сподели схващането на Сл. Славов, че З. Жандов бил създал някакъв монументален стил. Стилът на Жандов е стил на нямото кино, в което господствувала всемогъщите ножици на монтажа.

Режисьорът от хрониката др. Н. Белогорски даде обяснение като бивш началник на отдел „Пропаганда“ как е бил отразен филмът „Тревога“ от нашия печат, като отговори по този начин на Стефан Савов. Спирайки се на въпроса за незадоволителното отразяване на ролята на Съветския съюз и Червената армия, Н. Белогорски подчерта, че такъв един факт налага изводи за политическата бдителност на ръководните кадри в Кинематографията, които не са могли да открият този важен недостатък във филма, преди той да е бил посочен от ръководни партийни органи.

След като подчерта редица ценни моменти в режисьорската работа на З. Жандов, Н. Белогорски изтъкна, че общо взето З. Жандов страда от формалистическа ръжда, която се е проявила най-ярко при подбора на актьорите. В заключение Н. Белогорски изказа убеждението си, че ако на З. Жандов се помогне да израсне идейно-политически, от него могат да се очакват пълноценни произведения на изкуството.

Художникът Христо Велков се сприя предимно на въпроса за отрицателното становище, което някои ръководни другари от Кинематографията са имали първоначално към „Тревога“ и които днес, след оценката на филма в СССР, застъпват коренно противоположно гледище. Като заключи, че в доклада на Сл. Славов тези неща е трябвало да бъдат отчетени, Хр. Велков отпрати пожелание за по-голяма принципност при оценките, „за да не хвалим днес това, което сме отричали вчера“.

Говорейки конкретно за самия филм, художникът др. Петър Николов посочи като най-съществен недостатък разделянето на сценария на две части — лична и обществена. От образите най-много се запомня отрицателният герой Борис, на когото не се противопоставя никакъв пълноценен положителен герой. В работата си с актьорите режисьорът З. Жандов е допуснал груб натурализъм именно като е избрал за някои роли натуралисти за изпълнители.

Сериозен упрек П. Николов отпрати към А. Вагенщайн за неговите заимствувания, които според П. Николов се явяват ярко доказателство за „творческо безсилие“ да се намерят оригинални изразни средства.

Началникът на Студията за игрални филми др. Стефан Чолаков подчерта, че даването на това обсъждане оценки на филма са повлияни до най-голяма степен от оценките в Карлови вари и в СССР. Действително, след като прелистил протоколите на Художествения съвет при кинематографията, той намерил противоречивост в мненията на някои другари за филма тогава и днес. Относно сценарния въпрос Ст. Чолаков застъпи гледището, че сценарий ние не трябва да чакаме изключително по линията на нашите писатели, а по-протегие на целия наш културен фронт, тъй като при днешната социалистическа обстановка у нас се разгръщат всеотрядно всички творчески сили на целия наш народ.

Добрият резултат на З. Жандов се дължи според Ст. Чолаков не само на неговия талант, но преди всичко на помощта, която са му оказали Художественият съвет при кинематографията и партията. Необходимо е З. Жандов да работи много върху себе си именно в идейно-политическо отношение, за да преодолее своята нестабилност, която му е попречила да се пребори с редица недостатъци в сценария.

Като заяви, че приема изводите на Сл. Славов за филма, Ст. Чолаков предложи да се изнесе и доклад, който да обобщи организационния опит на колектива от „Тревога“.

Редакторът от Студията за научно-популярни филми др. Ив. Ковачев засегна в своето изказване главно въпроса, как „Тревога“ представя нашата Съпротива, като се мотивира с това, че „Тревога“ по начало е замислен и осъществен като филм за Съпротивата. Според Ив. Ковачев основната слабост при отразяване на Съпротивата е разделянето на филма на две части, при което драматургическият акцент е паднал предимно върху личната трагедия на едно дребнобуржоазно семейство. Независимо от това Ив. Ковачев намери, че и сценаристи, и режисьор не са се запознали добре с материала за Съпротивата, поради което обобщаването и типизирането не стоят на задоволителна висота. В заключение Ив. Ковачев изтъкна, че пред нашата кинематография все още стои открит въпрос за създаване на цялостен филм за Съпротивата.

Младият режисьор др. Кирил Илинчев, завърнал се наскоро от Чехия, подчерта, че филмът се приема изцяло като типично българско художествено произведение. Той се мотивира, като разказа как филмът е бил посрещан от трудещите се в Чехия.

Отбелязвайки, че основните грешки на филма са заложили още в самия сценарий, който според него не е на достатъчно високо професионално равнище, К. Илинчев подчерта, че З. Жандов се е справил отлично с преобразката на сценария, обаче също е допуснал редица слабости и грешки. Общо взето З. Жандов притежава усет за актьора, но още не умее да се справя с поставянето на диалога. К. Илинчев направи няколко сериозни и съществени забележки на З. Жандов от чисто професионална, режисьорска гледна точка. Той посочи, че движението и ритъмът във филма са налице, но че З. Жандов постига това повече чрез външни ефекти, без да търси това движение и този ритъм вътре в самите кадри чрез съответен мизансцен. Работата на З. Жандов върху мизансцена не е добра — той разрешава мизансцена твърде схематично, като поставя действащите лица обикновено в профил, при което се губи силата на израза. Според К. Илинчев З. Жандов е отличен при външните снимки, но трябва още да работи над вътрешните снимки. Общо взето З. Жандов има своя собствен режисьорски стил и подлежи на сигурно развитие. Неговият филм „Тревога“ се явява първият филм от нашата нова, социалистическа ера.

Режисьорът от дублажа др. Ал. Вазов поздрави К. Илинчев за ценното му изказване от чисто професионална гледна точка. Докладът на Сл. Славов той също намира за неточен, непринципен и непрофесионален. Докладът не е дал възможност да се извлекат правилни поуки за бъдещата работа. По начало Ал. Вазов е на мнение, че З. Жандов е дал неочаквано добро постижение, още повече, като се има предвид, че „Тревога“ се явява необикновено труден обект от чисто професионална гледна точка. В изказването си Ал. Вазов направи редица изводи, свързани с практическата работа в Кинематографията. Той подчерта че у нас все още няма разграничение между функциите на административното и художествено ръководство, което нещо дава отрицателно отражение върху производствената работа. Художественото ръководство у нас е още твърде хаотично, което личи от противоречивите мнения, изказвани в Художествения съвет. От своя страна структурата на организационното ръководство трябва да бъде опростена, за да се избегне неговата голяма бюрократичност. Необходимо е също така решително да се подобри работата на лабораторията и в звукозаписа, без което трудно ще получим висококачествени филми. Ал. Вазов предложи сценаристите да се подлагат на обсъждане от режисьорски колектив, който ще може да даде указания за превръщането на тези сценарии в истински киносценарии. В заключение Ал. Вазов подчерта, че ние не трябва да подценяваме филма с нашата критика, а да се радваме, че първият наш сериозен опит за създаване на отечествен игрален филм отбеляза и сериозен успех.

(С л е д в а)

СЪВЕТСКИЯТ ФИЛМ — НОСИТЕЛ НА ИДЕОЛОГИЯТА НА ОКТОВРИЙСКАТА СОЦИАЛИСТИЧЕСКА РЕВОЛЮЦИЯ

През дългите години на монархо-фашизма реакционните правителства в нашата страна направиха немалко усилия да отклонят демократичната насока в развитието на народната ни култура. Училище, литература, изкуство, театър, кино, печат — всички фактори за формиране на общественото съзнание бяха подчинени на реакционната цел — да се изличи традиционното влияние на демократичната руска и прогресивната съветска култура, да се насочи народът към културата на Запада.

Разбира се, тази буржоазна културна политика не можа да хване трайни корени, защото беше изцяло противонародна. Дълбоки бяха, твърде дълбоки в народното съзнание чувствата на благодарност и любов към руския народ — нашия освободител от отоманското робство. Неизкореними бяха връзките ни с руската революционно-демократична мисъл. Димитър Благоев бе израсъл миролюбиво в Русия и оттам пренесе марксисткото учение у нас.

Великата октомврийска социалистическа революция и освободителните идеи на марксизма-ленинизма оказаха по-късно решаващо влияние върху социалдемократическата партия на Благоев, която се преустрои в идеологията на Руската комунистическа партия (болшевики) и възприе програмата на социалистическата революция за завземане на властта. И именно обстоятелството, че най-здравото политическо движение у нас, успяло да обедини и поведе народа към освобождение от капитализма, идеологически изхождаше от естествения, традиционен източник на българското културно възраждане — Русия, това обстоятелство утвърди трайните насоки на нашето културно развитие: овладяването на новата съветска култура.

Дългогодишната кървава борба, която БКП проведе под ръководството на Георги Димитров срещу фашистката реакция, бе същевременно борба срещу западната буржоазна идеология, борба за нов, научно-прогресивен мироглед, за възтържествуване на идеологията на Октомврийската социалистическа революция. Въпреки фашисткия терор съветската книжнина проникваше в страната ни и изграждаше идеологията на революционните партийни кадри, на селската и градска напредничава интелигенция.

Деветосептемврийската победа, която възтържествува чрез помощта на Съветската армия-освободителка, катурна веднъж завинаги преградите, систематически издигани от продажните правителства между нашия народ и съветската политическа и културна мисъл. Настъпни най-после истинският „златен век“ на българското политическо и културно възраждане! Настъпни ерата на нашата велика българо-съветска дружба.

Ние получихме неограничената възможност да използваме могъщата идейно-възпитателна сила и на великото съветско киноизкуство. Нашите кинотеатри се освободиха от холивудските и западноевропейски реакционни филми, разлагачи духа и разпалвачи човеконенавистничество и военна истерия. От години насам всеки съветски филм намира широка възможност за представяне по екраните на нашата страна. Представянето на съветските художествени и документални филми се съпровожда от разяснителни идейно-политически или научно-популярни лекции и доклади. Прекрасните образи на съветските хора — герои на тия филми — служат за пример и подражание на нашия народ. Чертите на Олег Кошевой и Александър Матросов постепенно прерастват в черти на много и много млади строители на Димитровград, на социалистическата ни родина.

Силата на съветското киноизкуство е заложена в неговата комунистическа идейност, в остро чувство за разбиране на съвременността, в уменията реалистично-правдиво да изобразява на екрана живота на трудещите се, да изтъква положителните герои, които заживяват в съзнанието на милиони хора, формират техния мироглед, вдъхновяват ги за героични дела в името на свободата, мира и социализма.

И сега, когато военноподпалвачите организират силите на реакцията за започване на нова война срещу демократическия лагер, майсторите на съветското кино издигат своя глас и разобличават мръсните цели и подлите методи на световния империализъм. В тоя дух на гневно разобличаване са забележителните филми, които показаха истинското лице на американо-английските империалисти: „Тайната мисия“ на режисьора М. Ром, „Заго-

ворт на обречените“ на М. Калатозов и филмът за съветските деца, задържани в плен на англо-американците — „Те имат родина“.

Тия филми са различни по теми и сюжетен материал, по жанрови признаци и творческия похват на своите автори, но са обединени от ненавист към враговете на свободата и демокрацията.

Съветското кино се бори за мира не само като разобличава престъпните маневри на империалистическите подпалвачи на война, но и като утвърждава правдата за новия обществен строй, като възпява славните дела на новите, социалистически хора. Темата на творческия съзидателен труд е една от най-главните теми на съветското киноизкуство. На тази тема са посветени незабравимите филми — „Далеч от Москва“ по романа на В. Ажаев (реж. А. Столпер) и „Донецките миньори“ на режисьора Л. Луков по сценарий на Б. Горбатов. Тия филми с удивителна широта отразяват размахом на социалистическото строителство. Техните герои изживяват чувства и мисли, общи за целия съветски народ, в името на победата над врага те извършват героични трудови подвизи.

Като радостен, величав химн на труда прозвуча филмът на И. Пирьов „Кубански казаци“ с жизнерадостната си музика и весели песни, със свободния човешки морал на действителните господари на живота.

В тия забележителни филми за труда на съветските хора са отразени грандиозните промени в социалистическото строителство, настанали с въвеждането на машинизирания труд и най-новата агротехника, промените, които раждат нови хора и нови отношения между тях, създават богат и охотен живот, заличават границите между умствения и физическия труд, между града и селото.

За смелостта на съветските хора, за тяхната вяност към съветската родина разказват високо патриотичните, пълни с динамична сила героично-приключенски филми: „Смели хора“ (реж. К. Юдин) и „В мирни дни“ (реж. В. Браун).

Колко дълбоко различни са тия филми от безсъдържателните американски и западноевропейски „авантюристични“ и „ковбойски“ филми, претоварени с различни трикове и убийства, „идейната“ задача на които филми се състои във възпитаване на отчаяни главорези — бъдещи войници на империалистическата агресия!

Отправил смел и уверен поглед към бъдещето, съветският народ цени своето славно историческо минало, забележителните таланти на своите учени, изобретатели, художници, които сътвориха в името на народното щастие дела, достойни за вдъхновяване на новите социалистически поколения. Филмите, като „Мичурин“, „Академик Иван Павлов“, „Жуковски“, „Александър Попов“, „Мусоргски“, имат не само голямо познавателно значение, но и с изтъкването на светлата страна от живота на великите хора на миналото, на прогресивните им възгледи и непобедим патриотизъм те въздействуват в най-висока степен възпитателно върху зрителя. Тези филми говорят за постоянния стремеж на съветския народ към истината и справедливостта — черти, които са отличителни за народа, възлиган от Болшевишката партия в духа на великите идеи на Октомврийската социалистическа революция.

Големи успехи постигнаха и майсторите на съветската художествено-документална и публицистично-документална кинематография. Удостоенити със Сталинска премия първа степен забележителен художествено-документален филм на режисьора С. Герасимов „Освободеният Китай“ е вълнуващ кинодокумент.

Съветските кинодокументалисти с вдъхновение и истинско майсторство разказаха на зрителите за успехите на народите, застанали в редовете на защитниците на мира и демокрацията. Това са документалните филми „Победата на китайския народ“, „Демократическа Германия“ и „Нова Чехословакия“. Това са и филмите за новото в живота на съветските народи „Слава на труда“, „Съветска Естония“, „Съветска Латвия“ и много други. Но високите завоевания на съветското киноизкуство не успокояват съветските киномайстори. Към тях и партията, и правителството отправят нови изисквания: да увеличават числото на пушаните филми, да повишат тяхната художественост, като не забравят че всеки нов филм трябва да бъде „могъщо средство за комунистическо възпитание на масите“ и че „киното трябва непрестанно да прокарва това, което е жизнена основа на съветския строй: политиката на Болшевишката партия“.

Ние трябва добре да организираме използването на огромната възпитателна мощ на съветските филми. От всяка съветска кинокартина трябва да направим истинско оръжие в борбата ни срещу реакционното мислене, в борбата ни за нов човек — твърд и непреклонен в защитата на мира, героичен в изграждането на нашата социалистическа родина.

Съветската кинематография е велик учител и на децата за осигуряване на страната ни с отечествени филми. Нашите писатели-кинодраматурзи, кинорежисьорите, кинооператорите — всички, на които партията и правителството разчитат в създаването на наша, отечествена кинематография, имат неограничена възможност да се учат от постиженията на съветските киномайстори и въз основа на техния опит в киноизкуството да отчитат правилно всички слабости и грешки на досегашните наши кинопроизведения. С всеки нов филм ние трябва да проявяваме по-задълбочено овладяване на метода на социалистическия реализъм и основните негови изисквания: комунистическа идейност, остро чувство за съвременността, правдиво отразяване на действителността чрез положителни герои, които да възпитават и вдъхновяват българските строители на социализма.



Кадр из съветския филм „Ленин през Октомври“.

УНГАРСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ В СЛУЖБА НА НАРОДА

Възможност за истинско демократично развитие унгарската кинематография можа да получи едва след национализацията на кинопроизводството през 1948 година. От този момент държавата пое в свои ръце кинопроизводството и на унгарските киноработници беше дадена пълна възможност да се включат в общото дело за изграждане основите на социализма в Унгарската народнодемократична република.

Първият сериозен успех на обновената унгарска кинематография беше филмът „Педа земя“ — постановка на режисьора Бан по романа на унгарския писател Пал Сабо. В този филм е предадена с голяма убедителност борбата за нов и щастлив живот на унгарския народ против угнетителите-феодали. Дълбоко идейното съдържание на този филм, както и добрата режисьорска работа и актьорска игра бяха високо оценени от унгарския народ и от народите на всички народнодемократични страни, където той се прожектира. На международния кинофестивал в Марианске-Лазне през 1949 година филмът получи премията на труда.

По-късно бяха произведени и филмите „Една жена намира своя път“ и „Ана Сабо“, в които по убедителен начин е показана ролята на работническата класа при създаването на новия човек на социалистическото общество. Авторите са съумели в този филм правдиво да отразят живота, тъй като те работили в тясна дружба с работниците от един завод, където съвместно обсъждали сценария и работната книга. Работниците давали ценни съвети и указания, в резултат на което филмът въздейства правдиво и убедително.

Постепенно темата за строителството на новия, социалистически живот зае важно място в творчеството на унгарските кинематографисти, в резултат на което се явиха филмите: „Сватбата на Каталина“, „Чест и слава“ и др.

Сериозни постижения унгарската кинематография отбеляза и в производството на кинокомедии. През 1949—50 година бяха произведени кинокомедиите „Магнатът Мики“, „Яник“ и „С песни животът е хубав“. Най-забележителен от тях е филмът „С песни животът е хубав“. Това е първата унгарска кинокомедия, която запознава зрителя с живота на индустриалните работници и тяхната културна самодейност. От филма лъха жизненост и здрав хумор. Наред с показването живота на един самодееен хор на индустриалните работници, филмът ни дава представа и за цялостната културна самодейност на работниците. Така зрителят неусетно бива увлечен и запознат с новия живот на унгарските трудещи се в тяхната работа и почивка.

Преди освобождението си Унгария въобще не произвеждаше научно-популярни и документални филми, а малкото учебни филми, които се пускаха от време-навреме, имаха за цел да утвърждават господстващото положение на управляващата феодална и буржоазно-фашистка класа и да насаждат шовинизъм в под-

Главната дирекция на кинематографията и Комитетът за приятелство и културни връзки с чужбина проведоха от 19 до 25 ноември Седмица на унгарския филм в България. В големите столични кинотеатри бяха прожектирани през седмицата унгарските художествени филми: „Странна сватба“, „Колония под земята“, „Чест и слава“, „Роза Дери“, „Освободена земя“, „Сватбата на Каталина“, „Хубав е животът с песен“ и „Магнатът Мики“. В кинотеатър „Култура“ бяха прожектирани късометражните и научно-популярни филми: „Строеж на материята“, „Ловният сокол“, „От старта до финиша“ и „Хор Пятници“.

В изложбения салон на Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина бе уредена изложба на унгарския филм.

По случай Седмицата в София пристигна делегация на Унгарския държавен филм в състав: Йозеф Адориан, ръководителя на отдела „Игрални филми“ при Министерството на народната просвета на Унгарската народна република, и Ференц Ладани, филмов актьор, заслужил артист на Унгарската народна република, лауреат на премията „Кошут“. В Централния дом на журналистите бе уредена пресконференция — среща между унгарската делегация, творчески работници от Българска кинематография и журналисти. Другарят Йозеф Адориан изнесе доклад, в който очерта възходящия път на унгарската кинематография, развиваща се при неограничената помощ на съветската кинематография.

растващите поколения. Освобождението донесе решителен прелом и в тази област на унгарското кинопроизводство. Запознавайки се с богатия опит на съветското производство в областта на научно-популярния и документалния филм, унгарските киноработници в късо време можаха да създадат голям брой научно-популярни и документални филми, които правдиво и реалистично отразяват дълбоките промени във всички области на политическия, стопанския и културен живот на унгарската страна. Благодарение на големите грижи и подкрепа на партията и правителството през последните години унгарската кинематография произвежда над 50 научно-популярни и документални филма годишно.

Големи успехи постигна и унгарската кинохроника, която в своите редовни седмични кинопрегледи отразява всички по-важни събития и факти от новата унгарска действителност и дава възможност на унгарските трудещи се от градове и села да се запознаят с последните достижения на народната власт във всички отрасли на новостроящия се живот. Пионерското движение, намиращо се под непрестанните грижи на партията и правителството, е също така обект на унгарската студия за хроникални филми. Студията по примера на съветските пионерски прегледи е започнала производството на редовни прегледи за живота, образованието, работата и свободното време на младите пионери.

До 1948 година по-голямата част от старите кадри продължаваха да прокарват вредните буржоазни прийоми на работа и не само че не подпомагаха унгарската кинематография, но дори пречеха на развитието на националното киноизкуство. В резултат на това през този период бяха създадени много малко, и то непълноценни филми. След разгромването на главните сили на вътрешната реакция в 1948 година и провеждането на национализацията на унгарското кинопроизводство настъпи нова ера в неговото развитие. Всички честни стари специалисти бързо започнаха да повишават своята идеологическа подготовка, като овладяваха и прилагаха в своята дейност метода на социалистическия реализъм. Затова им помагаша както

съветските филми, статии и книги, така също и съветските специалисти които посещаваха страната. Същевременно в Унгарската академия за драматическо изкуство и кинематография започна подготовка на млади киноработници по учебни програми на Съветския държавен институт за кинематография. Много младежи освен това учат в кинематографните институти в Москва и Ленинград и при завръщането си донасят в страната съветския опит.

Големият интерес на унгарските трудещи се към развитието на националното кинопроизводство и съветските филми доведе до голямото и бързо разрастване на кинорежата. Петгодишният план на Унгарската народна република предвижда широка кинематика преди всичко на унгарското село. През първата година на петлетката, в 1950 година в 628 села са били открити нови кинотеатри. В края на петгодишния план във всички села на Унгария ще има кинотеатри. Кинопроизводствената база в края на 5-годишния план ще повиши неколкостранно своя производствен капацитет и ще бъде съоръжена с най-новите достижения на кинематографната техника както в областта на чернобелия филм, така и на цветния филм.

Сценарният проблем в унгарската кинематография намери своето благоприятно разрешение едва през последните две години, когато в сценарния план като основни въпроси легнаха новото, социалистическо строителство, новият човек и неговото отношение към труда. Ярък израз на съчетанието на тези основни въпроси представлява филмът „Сватбата на Каталина“, който от няколко месеца се прожектира и на нашите екрани.

Както е известно, в миналото Унгария е била под изключителното влияние на католическата църква и нейните домогвания в полза на империалистите. Ето защо като важна задача пред унгарските киноработници се постави разобличаването на хищническите планове на клерикалната реакция. Този проблем е сполучливо отразен в новия цветен филм „Странна сватба“.

В процес на работа се намират филми, посветени на развитието на селскостопанските кооперации в

Унгария. Ще бъде възпроизведена на екрана и героичната освободителна борба на унгарския народ от 1848—49 год.

Филмът „Освободена земя“ се явява като продължение на филма „Педа земя“. В него е предадена съдбата на обикновените хора в Унгария, както е Йошка Гъоз (героят от „Педа земя“), когото освободението заварва в затвора. Тези хора изиграха важна роля в решителните исторически дни за унгарския народ през периода от август 1944 г. до март 1945 год.

„Роза Дери“ е филм, който запознава зрителя с най-изтъкнатата фигура на унгарското театрално изкуство — голямата народна актриса Роза Дери, която в периода на хабсбургското господство и австро-унгарската монархия се бори срещу австрийските домогвания за германизация на Унгария и за свободата на унгарското изкуство.

Актуалните политически проблеми намират също така отражение в унгарското филмово производство. Филмът „Колония под земята“ разкрива американската саботажна дейност срещу унгарското петролно производство. Основата на филма е почерпена от шумния процес през септември 1948 година, когато пред съда на Републиката бяха изправени ръководителите на унгаро-американската петролна компания. Филмът „Колония под земята“ със своята актуална тематика е голям принос на унгарската кинематография в борбата за мир, тъй като разкрива ярко и убедително отвратителния образ на американските подпалвачи на нова война.

Така унгарските киноработници, обрънати с лице към животрептящите проблеми на новото време, подпомагат партията и правителството в техните усилия за изграждането на социализма в Унгария.

Отговорна задача пред унгарската кинематография се явява днес създаването на повече боеви филми в помощ на борбата за мир и социализъм. В тази насока неограничена помощ и пример на унгарската кинематография дава ненадминатото съветско киноизкуство. От съветските филми унгарските киноработници се учат правдиво и дълбоко идейно да отразяват живота на екрана. Затова и по-нататъшното развитие на унгарското кинопроизводство е неразривно свързано с благотворното влияние на великото съветско киноизкуство.

Народното правителство и партията на трудещите се отделят голямо внимание за развитието на новата унгарска кинематография. Трябва да подчертаем, че това развитие върви непрестанно напред, което показва, че избраният път от унгарските киноработници е правилен. Следвайки неотклонно примера и учейки се от богатия опит на съветската кинематография, унгарските киноработници са посветили всички свои творчески сили в изпълнение на задачите, поставени от партията и правителството, за политическото превъзпитание на унгарския народ и мобилизирането му в борбата за мир, демокрация и социализъм.

„Утро над родината“ ВЪЛНУВАЩ РАЗКАЗ ЗА НОВИЯ ЖИВОТ В НАШЕТО СЕЛО

(Продължение от стр. 5)

смях можеше да прерасне в духовито осмиване на твърде важни неща и от това щеше много да спечели самото филмово произведение. За всеки случай тези образи са много сполучливи и уместни, след като имаме предвид каква жажда за смях има у народа, с какъв възторг той посреща хумора. Образът на представителя на работническата класа в младежката бригада — Шлосера — е добре замислен. Като екранен образ той е също така добър и възбуждащ симпатия у зрителя. По вина на сценариста обаче ролята на тоя класово централен — наред с командира — образ е далече недостатъчно съдържателен. Сценаристът не биваше да представя Шлосера и пом.-инженера Василев тъй непрозорливи. Те отрано можеха да влязат в стъпките на врага. Сериозна вина по отношение на този образ имат и режисьорите. Те са налепили върху лицето на Шлосера, дори на един от командирите, нелепа и разкритвена гаврошовска усмивка. Най-последно в образа на младия бригадирски командир зрителят намира правдив портрет на живите командири, които изнесоха на младежките си плещи едно толкова тежко, но благородно бреме. Съвсем не е в състояние да накърни красотата на образа на командира този единичен факт, че командирът проявява командажийство в сцената на командирския съвет, когато измества главния инженер.

Работата на режисьорите А. Маринович и Ст. Сърчаджиев с артистите заслужава да бъде оценена и от друга една положителна страна. Режисьорите се насочват към Държавното висше театрално училище и отгук подбират млади артисти, свободни от всякаква театрална шампа. На младите таланти артисти се предоставя от режисурата нужната творческа свобода. И в резултат зрителят вижда в „Утро над родината“ непринудена артистична игра.

Естествено възниква желанието да сравним „Утро над родината“ с предишния игрален художествен филм на Българска кинематография „Тревога“. Филмът „Тревога“ има по-задълбочена, по-мощна драматургия, „Утро над родината“ — по-добра актьорска игра. В едно друго отношение „Утро над родината“ бележи голяма стъпка напред — в чисто кинематографично отношение. В „Утро над родината“ драматургичните и кинематографични средства вече са по-добре овладени — образите са дадени разграничени един от друг, картините са по-умело композирани; явствува също така по-добро боравене със светлината, снимките са по-ясни. Тук-там има подхлъзване към формализъм. Общо взето по-качествената постановка говори за израстване на постановчици, оператори, художници и пр.

Музиката към филма „Утро над родината“ от Тодор Попов е хубава. Нейната приятна мелодичност или суровост на места хармонира с природната обстановка и с действието. Националната интонация на мелодията особено във втората песен — партизанския романс — се долавя ясно. Чувствува се положителното отражение на постановлението на ВКП(б) за музиката и на решенията на нашата партия върху композиторската практика на нашите музикални творци.

Изводът от филма е, че трябва да бъдат затвърдени и издигнати на още по-високо стъпало постиженията в „Утро над родината“ на целия творчески колектив — сценарист, режисьори и композитор, актьори, оператори, художници и т. н. Целият творчески кадръ без никакво изключение трябва да смята за неотменен свой дълг на първо място непрестанно да се образова идеологически, да овладява марксистко-ленинската естетика, да се учи неуморно от богатия и незаменим съветски опит във филма и да има винаги на ум партийните решения и указания. На второ място целият творчески колектив без никакво изключение трябва да смята за неотменен свой дълг непрестанното изучаване на живота и спознаване на живите хора, на живите герои. По този начин нашите образи окончателно ще се освободят от схематизма, а художествените ни средства — от формализма и натурализма и ние ще имаме изкуство пълнокръвно, оптимистично и воюващо за мир и социализъм, за светлия комунистически идеал.

Пред изгрев в Тракийската равнина. Небето е богато с облаци. Долу — развълнувано море от едри избуяли жита. От лекия утринен вятър сребристите талази се движат по повърхността на нивите като бели игици. Безкрайни кооперативни ниви. Край нивите ранобуден старец, който с грижлива стопанска ръка обгръща стеблата, опитва тежестта на класовете...

С тази прекрасна, пълна с поезия и смисъл картина започва филмовият очерк за ТКЗС „Георги Димитров“ в с. Партизанин, Чирпанско, по сценарий и режисура на Ст. Харитонов, оператор Г. Алуурков.

Разказът за стопанството продължава в същия светъл тон. Ние ще видим след това, пак в ранен утринен час, селото потънало в зеленина, оживения голям стопански двор с ръководителите на стопанството, събрани на кратко съвещание на крак, делови, усмихнати, пълни с енергия. Кооператорите и кооператорките, с изпечени, загорели от слънцето лица, по звена ще се отправят към царевичните блокове на копан. Когато минават край пшеницата, старецът е все още там, маха им с ръка, поздравява развълнуван новия живот, който прелита шумно край него.

Кадрите следват непринудено и топло. В хубави, светли, пълни с живот и движение картини е разказано за различните производствени клонове на стопанството — лозарството, овощарството, животновъдството, рибовъдството. Майсторски е показано едно многоотраслево кооперативно стопанство, което може да осигури траен и добър доход за кооператорите.

Социалистическото съревнование, макар и дадено в известна степен повърхностно, без да е показано кой движи съревнованието, хваща зрителя с бодрите лица на трудовите хора. Създателите на киноочерка са имали хубавата идея да покажат отличилите се през един ден в трудовото съревнование кооператори. На фона на добре обработеното просторно памучно поле се явяват победилите — бодри и жизнерадостни.

Сполучливо е засегнат и въпросът за организацията на труда в кооперативното стопанство — като се почне от съвещанието в стопанския съвет, кратките съвещания по бригади и после — работата по звена. Говорителят също съобщава, че в ТКЗС в с. Партизанин има изградени и няколко лозарски бригади.

В хубавия лек и увлекателен разказ за стопанството майсторски са преплетени сцени из живота на семейството на един от бригадирите. Кадрите от урока в училището, детската градина и ръченицата на едно от децата са едни от най-добрите постижения не само на този филмов очерк. Такава жизнерадост, грация и детска чистота въълнува дълбоко зрителя, показва по-убедително от всякакви други доводи грижите на народната власт за децата, за бъдещето на нашата наред.

Хубаво е показана богатата кооперативна трапеза, с окойната и ведра атмосфера в едно трудово селско семейство, където всички са полезни и имат своето място в живота.

Очеркът завършва с вечер в село Партизанин. Младежта се весели под огромния клонест бряст — младежките лица при вечерно осветление са никак по-спокойни, весели, чисто се леят младежката песен.

Но в тази вечер в с. Партизанин има нещо, което разваля хубавото впечатление от целия разказ. На екрана се появява красива модерна сграда, потънала в зеленина и цветя, блестяла в електрическа светлина. Говорителят обяснява: „А когато се спусне дълбоката нощ и всичко заспива, една къща продължава да хвърля обилна светлина...“ Очакваш да чуеш, че това, разбира се, е клубът на партията, там където най-буино пулсира новият живот, откъдето излизат



Любимият ръководител на Партията др. Вълко Червенков между първенците на трудово-кооперативните земеделски стопанства.

инициативите, фарът, който осветява пътя на социалистическото строителство... Говорителят обаче съобщава, че „мозъкът и моторът на ТКЗС „Георги Димитров“ е стопанският съвет“ и че неговите членове са единствените, които последни остават да бодърствуват до късно през нощта...

Партията-ръководителка е показана в лицето на партийния секретар, който разказва спомени от борческото минало на селото. Това е все още недостатъчно. Не е разкрита основната и елементарна истина от новия живот в нашето село — че там, където работите вървят добре, това е безпогрешен белег, че партийната организация е на мястото си, че е разпределила правилно комунистите на най-отговорните сектори от работата, че контролира редовно работите в стопанството. Разбира се, това не е така лесно да се види, когато се отиде на село, а още по-мъчно е да се покаже в картини. И все пак работата на комунистите в стопанството трябва да се види.

Слабост на филма е и сравнително бедният български език, с който е написан дикторският текст. Изрази като: „По звена, задружно, кооператорите и кооператорките потеглят към кооперативните блокове“ или „Водата се използва за изкуствено (а какво е естественото?) напояване на ниви, лозя и градини“ — избилствуват в текста. Прекрасните, пълни с настроение кадри, илюстрирани с подходяща музика, изискват по-жив и по-образен дикторски текст. При това текстът би могъл и е било необходимо при същия размер да съдържа много повече познавателни елементи от организацията на стопанството, от неговия обществено-политически и културен живот и заедно с това да бъде по-образен и сочен.

Една малка подробност: когато се дават хубавите кадри от прибирането на реколтата, се мърка млада комбайнерка — един пропуснат случай да се покаже девойка зад кормилото. Би могло да се даде макар само за миг младата комбайнерка по-отблизо.

Но въпреки тези слабости филмовият очерк за ТКЗС в с. Партизанин е хубав и прочуствен. Той ще окаже безспорно мобилизиращо въздействие върху зрителя, ще събуди у него чувство на патриотична гордост за това, което е успяло да постигне в изграждането на новия живот едно българско село.

Трябва да бъдат поздравени създателите на филма, които са вложили много обич и топлота, художествен усет и чувство за новото, за да ни дадат този въълнуващ разказ за новия живот на село.

От нашата родна кинематография ние очакваме филми, в които трябва да видим още по-сполучливо, по-ярко и по-убедително показано социалистическото преустройство на нашето село, да бъдат задълбочено разработени основни проблеми на това преустройство, за да се подпомогне и ускори тяхното разрешаване.

АНА ВЕЛЕВА

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ КАТО ОТРАЖЕНИЕ НА ЖИВОТА НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОТО ОБЩЕСТВО

(Продължение от кн. 10 и край)

Темата на труда навлиза в изкуството още в дълбока древност. Най-крупните представители на демократичното руско изкуство от XIX век създадоха класически произведения, в които с дълбока болка и гневен протест беше разкрита тежестта на принудителния труд за експлоататорите. Сурова правда вее от картината „Тройка“ на В. Перов, „Бурлаци“ на И. Репин, „Ремонтни работи по железопътната линия“ на К. Савицкий, „Шахтьор-влекач“ на Н. Касаткин. Но ако в произведенията на руските реалисти още могат да се намерят някакви елементи на естетизиране на труда, свързани с тяхната дълбока вяра в могъщите сили на народа и неговото светло бъдеще, то отделни западноевропейски реалисти, избрали през XIX век темата на труда, виждаха и показваха предимно разрушаващото въздействие върху личността на трудещия се от страна на тежкия, робски труд, изтощаваш всички негови физически и духовни сили. Такива са работите например на известния белгийски скулптор К. Мане „Чугунолеяр“, „Стоманолеяр“ и др. или на френския живописец Ж. Ф. Милле „Човек с мотика“, „Почивка на винаря“. Дълбока тъга и горест вее от тези произведения. „... На мен никога не ми се е представляла радостната страна на живота; аз не зная къде е тя... — писа Милле. — Върху разораните места... вие виждате копаещи и ровещи фигури. Вие виждате как те отвреме-навреме изправят, както се казва, своя кръст и изтриват с обратната страна на дланта челото си. „Ти ще ядеш своя хляб с пот на лицето си.“

Имало ли е за него някакво удоволствие откогато живее на свега? Съществува ли по-нещастен човек на земното кълбо? Аз бих искал изобразяваните от мен същества да имат вид на обречени от своята участ и да не можем да си въобразим, че на тях би могла да дойде мисъл, че биха могли да бъдат друго нещо.“¹

Каква дълбока горест и песимизъм вее от тези редове на честния художник, който гледа с ужас около себе си и навсякъде вижда експлоатация, робство, нужда! И какъв гигантски преврат в социалната действителност отбелязва със себе си социалистическото изкуство, което издига високо над света фигурата на трудещия се човек, разкрива поезията на свободния социалистически труд. „През лятото на 1948 година ми се случи да работя в един от колхозите на Съветска Украйна... — пише художничката Т. Яблонска, — в колхозно-орденоносца „Ленин“, Чемеровецки район, Каменец-Подолска област, наброяващ в състава си 11 герои на социалистическия труд; 200 члена на колхоза са наградени с ордени и медали. Порази ме мощният размах на работата, дружният, радостен труд на хората от колхозното село.“²

Какъв контраст с думите на Милле! Как ясно се чувствава в думите на съветските художници светоусещането на новия съветски човек. И не случайна работата на художничката от 1949 г. „Хляб“, нарисувана върху жив, конкретен материал, се оказа така сполучлива, тъй силно донасяща до зрителя поезията на труда на съветския колхозник.

Темата на труда е най-великата новаторска тема на социалистическото изкуство. Тя е новаторска за това, че за пръв път именно тук тя се разрешава в истински човешки, достоен

за човека план: за пръв път *трудът*, т. е. *най-човешкото* от всички действия на човека *се прославя*, разкрива се неговото *поетическо, прекрасно съдържание*. „За основен герой на нашите книги ние трябва да изберем труда, т. е. човека, организиран от процесите на труда — писа А. М. Горки, — който у нас е въоръжен с цялата мощ на съвременната техника, човека, който на свой ред организира труда като по-лек, продуктивен, въздига го до степента на изкуство.“¹

Съветските писатели и художници оттогава, когато бяха казани тия думи, създадоха много прекрасни произведения, които показват героичната и красотата на труда на съветските хора. Достатъчно е да си спомним от тях няколко забележителни работи от последните години: „Щастие“ на П. Павленко, „Далеч от Москва“ на В. Ажаев, „От все сърце“ на Е. Малцев, „Заря“ на Ю. Лаптев, „Зелената улица“ на А. Суров, „Хляб“ на Т. Яблонска, портретите на стахановците от завода „Сърп и чук“ на художника Г. Горелов и др.

Знатия стоманолеяр, лауреат на Сталинска премия, А. С. Суботин ние виждаме в портретната работа на Горелов на фона на дишащата жар мартеновска пещ в един от моментите на неговия напрегнат трудов ден. Червени отблясъци се плъзгат по неговото разгорещено, радостно развълнувано лице с предизвикателно блестящи, умни очи. Той сякаш дава последни разпоредения на помощниците пред пускането на разтопения чугун, което се чувствава от стоманолеяра и като строг изпит на неговото майсторство и оперативност, и като вълнуващо, радостно събитие.

В темата на труда, както виждаме, пред съветския художник на пръв план стои образът на трудещия се, неговият вътрешен свят, облагороден и възвишен от творческия труд. Но огромно значение има и правдивото изобразяване на *обстановката на самия процес на труда*. Съветските живописци и скулптори постигнали, както показва изложбата от 1949 г., големи успехи в това направление, обаче все още изостават в показа на трудовия процес от съветските прозаци и поети, клонят повече към портретно разрешаване на образа на съветския работник, колхозник и съветски интеллигент. Темата на труда, тема възвишена и героична, изисква по-големи, монументални решения, повече форми на изкуството. Тя изисква от художника най-дълбоко познаване на живота като първо условие за успешна работа. Ако задачата за изобразяване труда на съветския човек по необходимост насочва погледа на художника преди всичко към разкриване красотата на духовното съдържание на трудещия се човек, то не бива да се забравя, че това се намира в неразривна връзка с показва на *красотата, целесъобразността, майсторството при овладяването от него на професията*. А това е невъзможно да се покаже без познаване спецификата на самото производство. Героите от романа на В. Ажаев „Далеч от Москва“ затова така релефно застават пред читателя като герои на социалистическия, творческия труд, защото е разкрита тяхната красота на майстори в своята работа, които преодоляват разнообразни реални производствени трудности, показани с пълна яснота и осмисленост. Читателят получава ясна представа и за проекта на нефтопровода, и за целия процес на неговото

построяване. Но това никак не оставя в сянка хората, героите, напротив, придава им конкретност, яснота, облъхва ги с особената красота на трудовия процес. В това лежи същността на решението на темата на труда от социалистическото изкуство. У нас още нерядко я претворяват така: обстановката на производството — това е фонът и върху него статичният „герой“. Няма защо да говорим, че такъв подход е дълбоко погрешен.

Темата на труда — най-важната в нашето изкуство — предявява пред художника изисквания за всестранна професионална „въоръженост“. Тук не трябва да има място за никаква мъглява ескизност (повърхностност), необработеност, тук е особено необходимо високо композиционно майсторство, чистота и острота на портретната характеристика. Отделянето на темата за свободния, съзнателен труд като главна централна тема на социалистическото изкуство, разбира се, никак не означава каквото и да било ограничение или стесняване тематиката на изкуството на социалистическия реализъм. Истински новаторски в съветското изкуство се явяват историко-партийните теми, образите на великите вождове на революцията и т. н. Социалистическия реализъм се стреми да отрази живота в цялото многообразие на неговите прогресивни проявления и процеси, да го запечата *всестранно*. За него е характерно разнообразието на темите и сюжетите, което разнообразие е свързано с богатството и сложността на съдържанието на самата социалистическа действителност. В нея всичко е действително ново и прогресивно, както и да би било то индивидуално своеобразно, расте и се развива свободно и безпрепятствено, имайки общо-народна поддръжка. „Защото социализмът, марксистическият социализъм — казва другарят Сталин, — означава не съкращение на личните потребности, а тяхното всемерно разширение и разцвет, не ограничение или отказ от удовлетворяване на тези потребности, а всестранно и пълно удовлетворение на всички потребности на културно развити, трудещи се хора.“¹

На базата на това богатство и разнообразие на положения, постъпки, процеси, интереси, вкусове, желания на хората на социалистическото общество, отразявайки ги и в същото време изразявайки ги чрез личността на самия художник, изкуството на социалистическия реализъм при дълбоко вътрешно единство в основата си разгръща своето видово и жанрово богатство, разнообразието на отделните творчески направления или стилове, на индивидуалните маниери.

Още в своята знаменита статия от 1905 г. „Партийна организация и партийна литература“ В. И. Ленин, издигайки своя велик принцип за партийност на литературата и изкуствата, писа: „Няма спор, литературното дело най-малко се подпада на механическо изравняване, нивелиране, на господство на мнозинството над малцинството. Няма спор, че в тази работа е безусловно необходимо обезпечаване на голям простор на личната инициатива, индивидуалните склонности, простор на мислите и фантазията, на формата и съдържанието.“² За творческото съревнование в различните направления като форма на развитието на съветското изкуство говори другарят Сталин в известното си писмо към Бил-Белоцерковски от 1929 г.: „Работата не е забраната, а в това, крачка по крачка да премахнем от сцената стария и нов непролетарски булачак, в порядъка на съревнование по пътя на създаване можещи да го заменят истински интересни, художествени пиеси от съветски характер. А съревнование е дело голямо и сериозно, защото само в обстановката на съревнование може да се добие сформирани на кристализация на нашата пролетарска художествена литература.“³

Каквото и да пишат клеветниците и невежите от лагера на реакционното буржоазно „изкуствознание“ за „сивото еднообразие“ на съветското изкуство и неговата „уморителна монотонност“, те не биха могли да опровергаат и да разколебаят обективната истина, че изкуството на социалистическия реализъм разкрива пред всеки честен художник най-широк простор за развитие и усъвършенстване, за проявяване на своите лични наклонности и вкусове, разкрива пред тях неизчерпаемо богатата съкровищница на всичко

¹ „Мастера искусства об искусстве“, т. II, 1936, изд. 2-е, стр. 419, 421, 423.

² Т. Яблонская, Социалистический реализм в живописи, газета „Культура и жизнь“ от 11 февруари 1950 г.

¹ М. Горький. Литературно-критические статьи, М., 1937, стр. 650.

¹ И. В. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 11-е, стр. 473.

² В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 28.

³ И. В. Сталин. Соч., т. II, стр. 328.

най-хубаво в художественото наследство на човечеството. В съветското изкуство на базата на новия метод на социалистическия реализъм по новому живеят и се развиват традициите на античната и ренесансова скулптура, традицията на Шекспировата драма, на Пушкиновата лирика. Различни, но вътрешно единни в основните идейни и художествени качества на своето творчество са съветските живописци А. Герасимов, близък до традициите на Репин, и Нестеров — продължител на стилистичната линия в портретите на Перов, и т. н., и т. н.

Изкуствена схоластика вее от дискусиите, които неотдавна станаха в нашата художествена критика: кое повече съответства на социалистическия реализъм, линейният или живописният стил на изобразяване? Какви жанрове са „нужни“ и какви „не са нужни“?

За да отрази цялото многообразие на социалистическата действителност, социалистическото изкуство използва цялото богатство от видове и жанрове на изкуствата, създадено от човечеството преди него. Но, разбира се, в съветското изкуство тези видове и жанрове се изменят и развиват. От потребностите на самия живот се раждат и получават бурно развитие нови видове и жанрове на изкуството, неизвестни по-рано. Така например в годините на гражданската война в съветското изкуство се роди, а след това и се разви в самостоятелен, във висша степен важен раздел на графиката изкуството на политическия агитационен плакат. В съветското изкуство се роди и разви нова форма на естрадното представление — концертите на ансамблите за песни и танци. Второ раждане върху нова идейно-тематична основа претърпя старинната музикална форма на ораторията. По-рано свързана изключително с църковната музика, сега тя е една от основните народно-епически музикални форми. Нови могъщи форми се вляха в декоративно-приложното изкуство, което се обогатява с изобразителни елементи.

Извършва се по-нататъшно развитие на отделните жанрове, разпадането им на редица различения, които скоро придобиват значението на самостоятелни жанрове. Така историко-революционната картина, която при своето зараждане беше част от историческия жанр, сега се схваща като особен жанр. Или колхозният и индустриалният жанр. Те се отделяха от битовия жанр.

Но този процес на диференциация и усложняване на видовата и жанрова структура на социалистическото изкуство се извършва в неразривно единство с процеса на вътрешното обединяване на отделните видове и жанрове, унищожаване на рязката разграниченост, между тях, с процеса на тяхното взаимно влияние и взаимно обогатяване.

На почвата на социалистическото общество особено растат и разцъфтяват сложните монументални форми на изкуството. Всемирноисторически характер има например разцветът на съветската монументална скулптура.

При социализма за пръв път в историята на изкуствата са създадени реални условия за пълно и всестранно разрешаване на *проблема за синтеза на изкуството*, който занимаваше умовете на много художници от миналото, но за разрешението на който бяха напълно неблагоприятни условията на антагонистическото капиталистическо общество. Народната, обществената насока на изкуството на социалистическия реализъм създава за всички видове изкуства обща идейно-художествена почва, свършено необходима за успешното решение на проблема за синтеза за вътрешната *художествена цялост* на произведенията, създадени в резултат на творческото сътрудничество на работниците на изкуството от различни специалности. Такива архитектурно-скулптурни ансамбли, създадени от съветското изкуство, като канала „Москва“, павильона на Парижката изложба от 1937 г., зданието на Държавния театър в Ташкент и др., се отличават с вътрешно-идейно и художествено-стилистично единство. През последните години се разгръна в целия си блясък синтетическото изкуство на ансамбловото застрояване на градовете по единни архитектурно-скулптурни проекти.

Тежнението на социалистическото изкуство към големи, монументални форми не води към намаляване значението на така наречените „малки“ или „лирични“ форми. В живописата разцветът на голямата тематична многофигурна карти-

на на съвременна или историческа тема, на големия композиционен портрет не задушава жанровете на лиричния пейзаж, на интимния портрет, натюрморта, битовия жанр, а върви паралелно с тяхното развитие и разцвет. В съветското изкуство въобще няма почва за жестоко разграничаване и разделяне жанровете и произведенията на изкуството на „епически“ и „лирически“. На базата на унищожаване трагичния конфликт между личния и обществен интерес се извършва и взаимнопроникването на епиката и лириката в социалистическото изкуство. Достатъчно е да си спомним няколко характерни примера: лирико-епичната поема на А. Твардовски „Василий Тьоркин“, тържествената и в същото време съгрята от дълбоко личично чувство картина на В. Ефанов „Незабравима среща“, кинофилмите „Сталинградската битка“ (режисьор-постановчик В. Петров) и „Падането на Берлин“ (режисьор-постановчик М. Чиарелли), построени на дълбокото взаимнопроникване на епически и лирически епизоди при общото вътрешно единство на епиката и лириката в самия замисъл на картината и в трактовката на главните положителни герои.

Народът и художникът са единни в социалистическото общество не само по своето обществено-гражданско положение, но и по самата същност на своя мироглед. Нещо повече — те са единни по вътрешния смисъл на своя труд (при всичките му индивидуални различия) — труд социалистически, насочен към общото благо, труд творчески, обогатяващ и издигащ личността на човека. Художникът в социалистическото общество открито и последователно твори за народа, говори чрез своето изкуство за скъпото на народа съдържание на обкръжаващата го, създадена от него социалистическа действителност, която в еднаква степен е скъпа и за самия съветски художник, вървящ в предните редици на строителите на комунизма.

Дълбоко осветлявайки тази главна черта в творчеството на художника-социалистически реалист, другарят Молотов казва: „Нашата интелгенция, работниците на културата, хората на науката и изкуството са проникнати от съветския патриотизъм, както никогата. Не трябва да се смята случайност, че сега най-добрите произведения на литературата принадлежат на перото на писателите, които чувствуват своята неразривна идейна връзка с комунизма. В нашата страна комунизмът вдъушевява към вдъхновен труд, към героична борба за родината, към високо идейно творчество.“¹

Ние говорим за богатото разнообразие на видовете, жанровете и формите на изкуството на социалистическия реализъм като за една от важните негови черти, пряко свързана с характера на самия живот на социалистическото общество. Това положение придобива още по-голяма неоспоримост и особен исторически смисъл, ако го разгледаме в светлината на общия характер на социалистическата култура като *култура социалистическа, по съдържание и национална по форма*.

„Какво е национална култура при диктатурата на пролетариата? — пита другарят Сталин и отговаря: — *Социалистическа* по своето съдържание и национална по форма култура, която има за своя цел да възпита масите в духа на интернационализма и да укрепи диктатурата на пролетариата.“²

Не бива да си представяме обаче проблема за националната форма по отношение на изкуството опростено, ограничавайки я в кръга на професионално-художествените традиции и похвати, както погрешно се опитаха да направят това едно време. Важно е, разбира се, усвояването на жизнеспособните страни на предшествуващата художествена култура на всеки народ не само в идеен, но и в художествено-технически смисъл. Ние наследяваме например не само демократичната и реалистична насока на най-добрите образци на руското изкуство от XIX век, но и техническото майсторство на руските поети и художници, които създадоха тези образци. Ние съветваме младите съветски живописци да се учат от точно и пластически-пълнокръвно изобразяване на действителността у Репин, обръщаме им внимание върху суриковското майсторство в преда-

ване на снега, на въздушността в платната на Левитан и т. н. Но решаващото в проблема за националната форма не е една коя да е страна, а съвкупността от всички страни, въплошаващи своеобразния национален характер на този или онзи народ.

Изкуството на социалистическия реализъм е немислимо, откъснато от най-добрите конкретни национални — художествени и културни, традиции на народите от многонационалния Съветски съюз, от най-добрите национални форми, обичаи, черти на народния характер, живеещи в тяхната социалистическа съвременност.

Не бива да мерим с една художествена мярка живота на Далечния север, бита на чуките и бита и труда на памукпроизводителите на Казахстан. Затова не бива една и съща тема да се разрешава по еднаква графична сюжетна схема, тъй като понятието за сюжета принадлежи, както знаем, към категорията на формата. В живота на всеки народ има такива страни и малко забележими чертички, които добре вижда, знае и цени само художникът на този народ, дълго време живял непосредствено в неговия живот. Не предавайки тия черти, не може с пълна убедителност и жизнена правда да се предаде животът на народа. Не е задължително, разбира се, непременно принадлежност на художника по рождение към този или онзи народ, за да стане той негов национален съветски художник. Всичко се определя от познаването на живота. С. Чуйков, русин по рождение и възпитание, сега е безусловно национален киргизки художник, тънко и дълбоко чувствуваш характера на киргизкия народ, своеобразната красота на киргизката природа.

Велико завоевание на социалистическата култура се явява бурният ръст на кадрите на националната художествена интелгенция, излязла от самите недра на народа на всяка дадена националност. И забележителен е не само ръстът на числото на националните майстори, но и ръстът на тяхното професионално майсторство, на идейно-художественото качество на техните работи. Минаха онези времена, когато майсторите на Съветска Русия, и преди всичко на Москва и Ленинград, даваха изключително тон на съветското изкуство и определяха неговия урвен. Съвременното съветско изкуство расте в резултат на живото и напрегнато творческо съревнование на майсторите от всичките 16 съюзни републики, а много произведения, създадени в Украйна, в Белорусия, Грузия, Азербайджан, Узбекистан, носят в себе си най-прогресивните тенденции на съвременното съветско изкуство и с право влизат в редицата на най-добрите образци на съветското изкуство в наши дни. Мнозина художници от съюзните републики за своите произведения са удостоени с награди — със Сталинска премия.

Живото творческо многообразие и дълбокото вътрешно единство на социалистическото изкуство се определят от самия живот на социалистическото общество. В него са създадени всички необходими условия за безграничния творчески растеж на художника, за връзка на изкуството с действителността — най-важното условие за действителен прогрес в развитието на изкуството.

Самата устойчивост на живота на социалистическото общество, изпълнена с *мирен съзидателен труд* — живот, в който няма място за каквито и да било вътрешни *социални конфликти* и катаклизми, е изключително благоприятна за всякакъв културен, в това число и художествен прогрес. Но важно е да се отчете още една благоприятна страна в живота на социалистическото общество, която осигурява ускореното развитие на културата и изкуството. Това е хармоничният, плавен характер на преходите от един период от развитието на съветското общество и на всички области на неговата култура към друг период, при който се осъществява пълното и всестранно наследяване и усвояване на по-рано добитите и натрупани ценности.

За тази много важна закономерност в развитието на съветското общество напомня другарят Сталин в своя труд „Относно марксизма в езиковедението“: „Въобще трябва да се каже за сведение на другарите, които се увличат от възровете, че законът за преминаване от старото качество към новото по пътя на взрив е неприложим не само към историята на развитието на езика — той не всякога е приложим също и към

¹ В. М. Молотов. Тридесетилетие Великой Октябрьской социалистической революции. Госполитиздат, 1947, стр. 28—29.

² И. В. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 9-е, стр. 565.

НОВИЯТ КИНОЖУРНАЛ „НАУКА И ТЕХНИКА“

другите обществени явления от базисен или надстроечен характер. Той е задължителен за обществото, разделено на враждебни класи. Но той съвсем не е задължителен за обществото, което няма враждебни класи. В продължение на 8—10 години ние осъществихме в селското стопанство на нашата страна прехода от буржоазния, индивидуално-селски строй към социалистическия, колхозния строй. Това беше революция, която ликвидира стария буржоазен стопански строй в селото и създаде нов, социалистически строй. Обаче този преврат се извърши не по пътя на взрив, т. е. не по пътя на събаряне съществуващата власт и създаване нова власт, а по пътя на постепенен преход от стария, буржоазен строй в селото към нов. А ние успяхме да извършим това, защото това беше революция отгоре, защото превратът беше извършен по инициатива на съществуващата власт при подкрепа на основните селски маси.¹

Известно е, че развитието на изкуствата в класово-експлоататорския свят върви в порядъка на ожесточена борба на различните художествени направления, вътрешно съдържание на която се явява борбата на реализма с различните антиреалистични естетически системи, отразяващи борбата на прогресивните класи на обществото с реакционните. При това често се получават прекъсвания и отстъпления назад в развитието вследствие на това, че едно или друго художествено течение, излязло днес на повърхността на художествения живот, отрича всичко създадено от неговите непосредствени предшественици, които се явяват идейни и художествени противници на новото течение. Така романтиците във Франция решително отричаха традициите на класицизма. Въпреки че взеха стихийно това-онова от него и т. н. Формалистическите течения от всякакъв вид от втората половина на XIX век, след като отхвърлиха не само реалистите от своя век, но и от миналите векове и оплоаха всичко създадено от художествената култура на човечеството, се опитаха да прехвърлят мост на непосредствена приемственост към идеалистическото мистично изкуство на Средновековието, към изкуството на първобитните народи, „изкуството“ на психопатите и т. н.

Изкуството на социалистическия реализъм е явление живо, развиващо се. Принципиите на метода на социалистическия реализъм в процеса на това развитие остават непокатими, но неговите признаци, но неговото конкретно съдържание се изменя съобразно всеки исторически период в развитието на светското общество. Би било погрешно да се смята, че само съвременното съветско изкуство ни показва образци на социалистическия реализъм и че в края на 1920-те години, в 1930-те години равноценни на тях по значение образци не е имало. При признаването в дадено произведение на изкуството качествата на социалистическия реализъм следва да се изхожда не от някакви веднъж завинаги дадени признаци, а от конкретно-историческото значение на това произведение в живота и в борбата на нашия народ под ръководството на Болшевишката партия, в делото на строителството на социализма, в развитието на социалистическата култура. Разбира се, при това следва да се има предвид, че общият урвен на съвременното съветско изкуство е по-висок например от довоенния. Но не само забележителните работи от този период, но и средните, шом бързо те вървяха по пътя на реалистическото изобразяване на изтъкнатите явления от нашата действителност, бяха осветлени от болшевишка идеяност, от духа на съветския патриотизъм и народност, явяваха се примери на изкуството на социалистическия реализъм.

Съветското изкуство се развива хармонично и последователно по посока на все по-пълното и дълбоко изобразяване на действителността, всеки нов период в неговото развитие внимателно наследява и продължава най-доброто от миналия период.

Съветското изкуство свободно расте и се развива като последователно-реалистично, дълбоко народно изкуство, осветено от комунистическата идеяност, черпещо — в тясна, кръвна връзка със своята социалистическа съвременност, с делото на партията на Ленин—Сталин — животворни сокове за своя непреодолимия ртст и движение напред.

Превод със съкращения: ХР. КИРКОВ

¹ И. В. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1950, стр. 28—29.

Широкото популяризиране на направените в науката, техниката и практиката действия постижения, новаторства и рационализации представлява една от характерните черти на социалистическата обществена структура. Противно на капиталистическите страни, в които се води разпалена борба за патенти и придобивките на отделни лица, институти и др., които придобивки ревниво се крият с цел да се използват за натрупване на повече печалби, в страните със социалистическа структура всяко откритие представлява достойствие на народа и служи за негово благо.

Ето защо в демократичните страни съществува масова информация върху постиженията в науката и техниката. Между средствата за информация и популяризация киното заема неспоримо едно от първите места. Киното е могъщ фактор за въздействие, защото както се знае от учението на великия руски физиолог И. П. Павлов, то засяга дълбоко и двете сигнални системи на главния мозък, чрез които човек общува с околната среда: сетивната сигнална система (зрителни и слухови възприятия) и така наречената втора сигнална система *словото*. Кинокартината, която е съставена от извлечени от обективната действителност общозрителни и общослухови и едновременно словесно-зрителни и словесно-слухови възприятия (надписи и говор), действа върху всички страни на съзнанието и извиква най-пълна представа за съдържанието на събитията, които в много случаи по наситеност и широта надминава дори възприятията от непосредствената действителност.

Изхождайки от тези предпоставки, трябва да квалифицираме като напълно навременна и извънредно полезна инициативата на нашата кинематография да започне издаването на информационния киножурнал „Наука и техника“, който вече ни поднася първите си три випуска от предвидените пет за текущата година. Първият випуск съдържа: а) Скоростно стругуване; б) Допълнително опрашване на слънчогледа и в) Нова рационализация на Д. Дойчинов; випуск № 2 съдържа: а) Разкопки на Карановската могила; б) Български вибратори и в) Цитизин; випуск № 3: а) Безкасова формовка; б) Радиксоа и в) Порцеланови изолатори.

Конкретните задачи, които са наложили обожаването на киножурнала „Наука и техника“ в отделен филмов вид (вж. статията на Ив. Ковачев в „Кино“, бр 4, т. г.), изискват не само подходящ подбор на темите, но преди всичко тези теми да бъдат развити в напълно разбрана форма, с крайна яснота, убедителност и нагледност, приспособени към средното равнище на нашия масов зрители. Тази задача се усложнява и затруднява многократно от късострайността на киножурнала, от изискването всичко да се покаже в малък брой метри. Съдържанието на киножурнала е есенцията на едно голямо събитие и качеството на този концентрат зависи от уменията на творческия колектив, от сценариста, режисьора и оператора да съгъвят материала си до краен предел и да получат не само малка форма, но верен и напълно понятен образ. Такава концентрация на материала не е нито лесна, нито проста задача и затова е абсолютен прав др. Ковачев, като апелира за ликвидация с предварителното подценяване на работата в киножурнала от някои режисьори и оператори. Организацията на материала в киножурнала изисква особено задълбочена работа на режисьора и оператора под непрекъснатата и веща насока на консултант-специалиста. По тези причини поредицата „Наука и техника“ се явява действително извънредно труден вид на кинопериодиката, а уменията да се концентрира материалът, без да се загуби неговият характер и без да се изпадне в хроникьорска сухост, е пробен камък за изкуството на творческия колектив.

Киножурналът, както разбира се, и всеки друг филм, трябва да отговаря и на всички останали изисквания, които са задължителни изобщо за съвременното прогресивно и реалистично киноизкуство. Заедно с обективната правдивост на образите от него трябва да се изисква още убедителност, високо художествено равнище, избягване на шаблоните и на изтъкнатите операторски или режисьорски трикове, калъпи и други несвойствени изобщо на изкуството похвати, които тук са съвсем нетърпими.

За свое щастие поредицата „Наука и техника“ има своя прекрасен първообраз в лицето на подобната съветска поредица, от която киноработниците могат непрекъснато да се учат и усъвършенствуват. И наистина грижата на творческите колективи от нашия киножурнал „Наука и техника“ да следват пътя на съветския киножурнал, очертан ясно от вече десетгодишния му опит, се е отразила благоприятно върху работата им. Това положително влияние е намерило израз както в операторската работа над обектите, така и в режисурата, дикторския текст и монтажа.

Операторската работа върху обектите в „Наука и техника“ е отбелязала значителни успехи в качеството на снимката, осветлението, гледната точка и особено в композицията, която се стреми да постигне яснота, опростеност и разбраност, без претрупвания и украшения. Режисьорската трактовка на обектите също така проявява стремеж да бъде концентрирана, без впускание в странични подробности. Монтажът е изобщо стегнат и логичен. Тези първоначални качества дават всички основания да се очаква, че киножурналът ще се развие до художествено издържано, смислено и извънредно полезно киноиздание.

Допуснати са обаче и редица грешки, които произгичат както от неусвоената още нова форма на киножурнала, така и от досегашната рутинна на творческите колективи в по-другите условия на научно-популярния филм. Тези грешки намаляват цялостната стойност на поредицата и те трябва грижливо да се издирят, разгледат и отстранят в бъдещите випуски.

Недостатъци на сценарната работа се забелязват в повечето от обектите. Тези недостатъци се дължат главно на неумение да се подбира между същественото и второстепенното в материала и недостатъчна работа с консултантите върху него.

Не навсякъде се чувствава и упорита редакторска обработка на сценария и заснетия материал, което е намерило израз между другото и в недостатъчната идейно-политическа спойка и наситеност на някои от откъсите. Вследствие на това на места се явяват празноти и скокове, които оставят несигурност или недоумение у зрителя. Така например в „Скоростно стругуване“ значението на охладждането не е ясно свързано с конкретни предпоставки и поради това впечатлението е повърхностно, а в „Нова рационализация“ е нарушена логичната последователност в разкриването на съдържанието и уводът е несръчен; в „Цитизин“ остава неясна ролята на опита над животното; а в „Радиксоа“ е пропуснат краят, от който би трябвало да се види по какъв начин се третира растението с новата вакцина. Такива грешки са многобройни и те нагледно показват, че значението на сценария не трябва да се подценява даже и в такива наглед прости филми. И тук, и навсякъде във филма сценарият е основа за правилното фактическо и идейно-политическо построяване на филма; върху добрия, тематично изкристализиран и завършен сценарий се изгражда качествената работа на режисьора, оператора и монтажа, а дефектите на сценария се превръщат в органични дефекти на целия филм, които никакво допълнително „изкърпване“ не е в състояние да премахне.

ГЛЕДАХ В БЕРЛИНСКО КИНО „ПАДАНЕТО НА БЕРЛИН“

По отношение на операторската работа трябва да се отбележи промъкването на външнообразителни уклони, каквито са например светлинните ефекти в „Безкасова формовка“, които прекалено дълго фиксират вниманието на зрителя и прекъсват плавното разгъване на темата. Подобен вкус към външни ефекти, несвързани органично с обекта и тематично неоправдани, се забелязват и в други фрагменти, а в някои случаи, макар и оправдани, са излишни или недопустими от гледното на късия размер. Тези недостатъци говорят не толкова за неизживени още формалистични остатъци, колкото за недостатъчно още приспособяване към специфичните условия на този нов филмов вид.

От режисурата са допуснати излишни или шаблонни кадри и похвати, които не само не допринасят за углъбяване и изясняване на темата, но стесняват мястото за съществени факти. Така например в „Цитизин“ се повтаря изтъкваният и съвсем ненужен шаблон с пълненето на спринцовката, а в „Радиксоа“ се отделя твърде голямо внимание на един несъществен етап, какъвто е микроскопирането; в „Нова рационализация“ възторгът и почитта на работника към рационализатора са изразени с прастария стереотип — първият потупва по рамото втория и след това му раздрусва ръката. Допуснати са и съществени неясноти, напр. в „Български вибратори“ се получава впечатление, че сукостта на сместа е главно качество на вибробетона; в „Допълнително опрашване“ се говори в края за намаляване височината на стеблото, обаче излиза, че това е само съобщение на диктора без съответна картина; в „Порцеланови изолатори“ не е ясно дали електрическите пламъци, които лижат изолаторите в течение на пробата, са благоприятно или отрицателно явление. Монтажът е оставил тук и на много други места по-големи дължини на кадрите, отколкото е било необходимо, с което се е ограничила възможността за използване на повече по-интересен материал. В други места монтажът би могъл да подобри разкриването на темата чрез по-целесъобразно подреждане на откъсите.

Мултипликационната работа в тези фрагменти е още недостатъчна по количество и не навсякъде е безупречна; така например диаграмата в „Радиксоа“ е с малки размери и късотрайна, поради това остава безполезна за зрителя, който не може да я възприеме и разбере; при „Безкасова формовка“ зрителят с право се пита къде отива въздухът, затворен в празните пространства на формите...

Докато оформяването на заглавните надписи при първия номер на киножурнала е добро, заглавният на останалите два номера се четат мъчно поради тъмния фон и своеобразния стил на буквите. От музикалното оформяване имаме впечатление, че на много места музиката и темата не вървят съгласувано. Върху дикторския текст трябва положително още да се работи, за да се постигне типичният за този филмов вид сбит, но същевременно напълно ясен, литературен език.

Подобни грешки и опущения, макар да са напълно обясними за началния етап в работата над новия киножурнал, трябва грижливо да се избягват, защото пречат за цялостното, правилно и вярно разбиране на темата или предизвикват недоумение, колебание и несигурност у зрителя. Избягването на тези грешки ще се постигне, ако творческите колективи на „Наука и техника“ приемат, че тяхната истинска работа върху киножурнала започва едва сега, след като са направени първите опити и са намерени всички недостатъци.

Киножурналът „Наука и техника“ е изобщо добър, интересен, поучителен, мобилизиращ; той разширява културния кръгзор на зрителя, поставя го в течение на кипищата днес у нас творчески и производствен ентусиазъм. Работниците от киножурнала заслужават всяко по-нататъшно поощрение за явното си домогване до амбициозна, висококачествена и смислена работа. Очевидно обаче все още е необходимо да се проведат с творческите колективи подробни, углъбени и компетентни разбори на редица картини от съответните съветски випуски, за да се изясни напълно в кои именно качества на съветския киножурнал трябва да се търсят типичните особености на този специален филмов вид и каква е неговата специфична конструктивна техника, благодарение на която въпреки многократно скъсени размер съветският киножурнал успява да разкрие по блестящ начин съдържанието на темите си, оставяйки у зрителя едновременно чувство на задоволство и съзнание, че е научил този ден наистина нещо повече.

Берлин, „Александерплац“, 10 август 1951 година... Нищо не е останало от онова, което бе този голям площад през 1930 г. Американската авиация е изравнила всички сгради, които се издигаха наоколо. Два големи блока са вече възстановени. В центъра — прасно затревена поляна. Знамена, лозунги, портрети. И навсякъде множество, чиято средна възраст не достига и 20 години, пее, вика, търчи, яде, забавлява се, шумно се смее... Тук са инсталирали открито кино, което побира на своите скамейки над хиляда зрители. Но наоколо още хиляда души правостоящи са отправили поглед към огромния екран, издигнат над една стена от афиши. Тази вечер тук в Берлин в това открито кино се дава втората серия от „Падането на Берлин“.

Тази втора серия, която полицейската цензура забрани във Франция, бях видял само няколко часа преди това в



Кадр из филма „Падането на Берлин“.

Елизеума, едно малко квартално кино, претърпано със зрители въпреки горещото августовско слънце и десетките други спектакли и спортни състезания, които се провеждаха по това време в Източен Берлин. Този път дойдох не за филма, който бях гледал три пъти, а за публиката. Но шефовеърът на Чинауери отново ме пренесе в Берлин от пролетта на 1945 г. Какво монументално съвършенство във всяка картина на този филм, в който се съединява най-високото изкуство с най-прекия народен език! С този шефовеър киното наистина излиза от своята неблагоприятна възраст, за да влезе в епохата на своето великолепно разцветяване, както някога фреските на Джото (с които „Падането на Берлин“ е тъй близък) измъкнаха живоистата от византийската нош, за да я въведат в несравнимото великолепие на Възраждането...

Виковете на децата ме върнаха към съвременната действителност. Около мен бяха младежите и девойките. Всички кина в Източен Берлин четиринадесет дни подред бяха безплатни. Два милиона млади хора, дошли от всички краища на Германия и света, надвишаваха по брой населението на демократичния сектор на германската столица. Така че твърде рядко се виждаха хора над 30 години. До мен едно русо момче не престана да става и да сяда: проектирате се епизодът, в който германският офицер дава заповед да се унищожат пленниците в един лагер на смъртта...

Често се твърди, че обикновените германци не са знаели за ужасите в лагерите на смъртта и че когато им показвали филми и снимки, те твърдели, че това са обикновените лъжи на пропагандата. Естествено наистинските жестокости не се показват по кината в западните зони, където хитлеристките главатари отново заемат своите стари служби. Естествено „Падането на Берлин“ там е забранен, тъй както е забранена втората му серия в Париж. Но аз мога да кажа, че в демократичната зона публиката върва на твърде автентичната действителност на лагерите на смъртта.

В това открито кино, както в малката зала в предграднето, вих на ужас, а не на недоверие, преминава над хората, когато есесовците и техните кучета отхвърлят затворниците в един въз на лагера, шибат ги с бичовете и ги разстрелват с картечниците. И вих на радост избухва, когато добрият съветски великан пристига пред зарешетената врата на лагера. Викът става триумфален, когато съветският танк с един удар разкъсва последните защитници на тази хитлеристка бастилия и донася на живите мъртъвци свободата и живота.

За всички в тази зала злото — това е кафявата чума; доброто — това е силата на прогреса, олицетворена от Червената армия.

Да, Сталин имаше право да казва в най-тежките часове на войната, когато фашистката вълна покриваше почти цяла европейска Русия, че хитлеристите отминават, но че германският народ остава. Германският народ, който

изпълва киото в „Александерплац“, мрази, както и ние, Хитлер и това, което той представляваше вчера, както и днес. Тези млади германци имат същите мисли както младите французи, които манифестираха на 14 юли тази година през площада на Бастилията. Те са против хитлеристкото минало, както и против едно настояще на война, на „европейски коалиции“, на ремилитаризация.

На екрана се появява фюрерът. Той слиза в своята блиндирана гробница. Преминава със своя генерален щаб големите пусти зали, в които вътърт на безнадеждността отнася нацистките книги. Публиката се забавлява при, вида на тази картина и хихика.

За седналото до мен десетгодишно момче, което се киска, когато ръката на фюрера нервно затреперва, Хитлер е нещо като страниния великан, който се храни с живи деца. За малкия рус Палечко чудовището Хитлер ще добие след няколко години едно по-малко легендарно значение, защото ние сме във времето, когато Труман превежда Гьобелсовите речи на американски, когато гестапо е станало ФБИ, когато корейските Орадури не могат да се преброят. Моят малък Палечко, откак е започнал да чете и да гледа филми, знае, че чудовището Хитлер е зло: едно зло, което той не мрази толкова повече, защото не го види да излиза от „легендата“, за да влиза в политическата действителност.

Ето момента, в който действителността, която така вярно се отразява от великолепно изкуство на Чинауери, изглежда измислена и водена от Рихард Вагнер. Юрий Райзман, който създаде големия документален филм „Падането на Берлин“, влезе преди шест години в германската столица заедно с първите съветски части. Той ми разказа, че през време на тази гибел на нацистките богове той е видял и снимал много повече, отколкото можеше да покаже на публиката, под страх да не попадне в сензация или във фантастичен ужас. Пиянството, кръвта, лудостта, отчаянието, жестокостта надминавали всякакви граници. Цели хитлеристки семейства се хвърляли в пламъците...

За младежите от „Александерплац“ гибелта на хитлеристките богове не може да мине за легенда. Престъпниците искаха да въвлечат града и цял един народ в гроба, който те бяха изкопали и в който те затъваха. В Берлин разрушенията са на всяка крачка свидетели на престъпленията им срещу човечността и срещу германския народ.

Когато Хитлер се навежда към Ева Браун, за да й каже, че смята да се ожени за нея, цялата публика избухва в смях. Този смях предхожда с няколко минути момента на филма, в който един германски войник, който се научава, че неговият фюрер преживя сватбата си в минутата, когато руснаците влизат в Берлин, избухва в истеричен смях и отива да мре на бомбардирания улица. Но смяхът на публиката от „Александерплац“ беше различен от този смях на последния защитник на Хитлер... Тази младеж никога не е вървала в Хитлер. Тя не се киска от отчаяние заради предадените й надежди, тя радостно и с пълно гърло се смее на смешното. Защото за нормалните хора чудовищата са също така и комични. А тази младеж е нормална — тя нямаше и десет години по времето на „гибелта на боговете“.

Ето и ужаса, примесен с клоунщината на сватбата: подземната железница под „Уитер ден Линден“ е наводнена по заповед на фюрера, жените, старците, децата се давят и задушават в стоманените галерии... Третел минва през публиката. Уитер ден Линден е само на десет минути отук. Всички млади берлинчани са имали в това наводнение или в някакво друго подобно събитие някакъв близък, който е загинал...

Червената армия е пред вратите на канцлерството, отровата премахва Хитлер като един кошмар, съветското знаме се издига върху купола на райхстага... Ето танците, песните, веселите манифестации на победата и големия бял самолет, който минава под синьото небе. Ето Сталин! И навсякъде радостен вих... Това е човекът, който освободи младежите от чудовищата, които техните бащи не можаха да унищожат, човекът, който им донесе нов живот и вкуса на мира...

Трябва наистина да се гледа „Падането на Берлин“ в Източен Берлин. Филмът добива друг смисъл. Но имам ли право да пиша: друг смисъл? Тази младеж е като нашата — същата мисъл я владее: борбата за мир. Демократична Германия е познала други събития и нейното настояще е твърде различно от нашето. Но младият германец и младият французин, които вървят рамо до рамо по „Фридрихштрасе“ под червените, френските, германските и други знамена, споделят същите разбирания за света, водят една борба заедно с младежата от сто други нации...

Излизайки от киото на „Александерплац“, дълго ходих в нощта. Когато минах „Потсдамерплац“, младежта изчезна, изчезнаха и знамената. Влязох в западната зона. Стъните разваляни, но улиците бяха почти пуста. Трина пияници излизаха от един бар. Една книжарница, която излагаше криминални романи и книги с твърде разсъблечени илюстрации, уточняваше, че тази „литература“ може да се плати с източни марки. Една стара проститутка сновеше по тротоара. Цветният афиш на един филм показваше Алан Лейд, гол до пояса, стреляйки с автомат...

(Из „Петр французес“)

„Титовци без маска“

Когато подгонен гушер няма друга възможност да се скрие, той отхапва опашката си и продължава да бяга. Ревностният титов лютосец Дедиер, тоя дърт английски шпионин, заемащ днес отговорно място в Белград, напomnia много подгонения гушер. Има, разбира се, съществена разлика. Гушерът сам преценява кога трябва да отхапне опашката си и я оставя да мърда, за да заблуди преследвача. А Дедиер бе заставен от Тито да си прехапне опашката и... да я глътне. Впрочем, хватката беше съвсем излишна. Титовци на караха Дедиер сам да конфискува издадения от него „Дневник“, защото в тоя „Дневник“ непредпазливо се бяха промъкнали факти които разкриват Тито и титовци като гестаповски агенти и лакеи на англо-американските империалисти, заклетни врагове на югославските народи, врагове на Съветския съюз, смъртни врагове на свободата. Хватката беше излишна, защото резолюцията на Информбюро раздра мръсната завеса, зад която се опитваха да се крият титовци, смъкна лъжекомунистическата им маска и всички честни хора в света получиха възможност да видят истината за титовското змийско гнездо. Оказа се, че неволните признания в „Дневника“ на Дедиер бледнеят пред грамадите неопровержими документи за измената и предателството на Тито и титовци към югославските народи и към лагера на мира, демокрацията и социализма.

Такива неопровержими изобличителни материали показва и откритата в София документална изложба „Титовци без маска“, през която всекидневно преминават хиляди зрители. В 72 големи табла, оформени художествено, са показани писма, документи, снимки, тайни заповеди, факсимилета от книги и вестници, обхващащи десетгодишния период 1941—1951 година. Подлата роля на Тито и неговата шайка като агенти на империалистите, подпалвачи на нови войни, смъртни врагове на Съветския съюз и народнодемократичните страни, врагове преди всичко на самите югославски народи, е показана в изложбата чрез документи, изхождащи от самите титовци и техните истински господари. Наред с „Дневника“ на Дедиер още поткровено за предателството на Тито говорят английският дипломат Стефан Клисуолт в книгата си „Вихрушката—пътят на Тито към властта“ и шефът на английската военна мисия при титовския партизански щаб Фицрой Маклин в книгата си „Източните подстъпи“. Най-важните места из тия книги, както и редица снимки от тях, са показани във факсимилета в изложбата. Заповеди на Тито, Темпо, Коча Попович, строго поверителни донесения на РО до ген. Лукаш и бившия царборисовски щаб на войската, тайни заповеди на хитлеристкото разузнаване — всичко скрепено с подписи, печати, парафи, може да се види в изложбата. Предателството на Тито е предателство не само към югославските народи. Мръсните ръце на юда Тито се протягат значително по-

далеч от югославските граници. Чрез тях империалистите се мъчат да посягат към другите народнодемократични страни, чрез тях напразно се мъчат да хвърлят кал върху великия Съветски съюз, върху целия лагер на мира, демокрацията и социализма. Но тия мръсни ръце нашият народ вижда да се протягат най-непосредствено през нашите граници. Нали плод на тия мръсни ръце са непрекъснатите гранични инциденти, нали те хвърлиха във въздуха фабриката на гара Искър, нали те препредават доларите на разкритите у нас империалистически шпиони, нали те тикат през граница забягналите в Югославия монархо-фашистки злодеи и им възлагат шпионски и диверсантски задачи?

Затова непрекъснат е потокът от посетители в изложбата „Титовци без маска“. И тоя поток няма да спре още седмици. А изложбата трябва да бъде показана не само в София, тя трябва да бъде видена от трудещите се в цялата страна.

Не би ли могла нашата кинематография да покаже изложбата на стотици хиляди кинозрители? Един документален филм „Титовци без маска“ е насъщна нужда и може да бъде лесно осъществен. Ето само няколко бегли скици от изложбата, огромният материал от която би могъл да бъде използван за филма „Титовци без маска“.

Лятото 1941 година. Югославия е окупирана от „зелените дяволи“, от хитлеро-фашистките бандити. Палежи, кланета, обесени по телеграфните стълбове заложници. Дори в Белград на площад „Теразия“ със седмици висят труповете на обесени патриоти—мъже, жени, деца, старци.

А къде е Тито? Отговор ни дава Дедиер в своя „Дневник“.

„Старият седи в кафене „Централ“... След 5 минути Старият мина край къщи на път за пристанището. Елегантен...“ „Старият“ — това е Йосип Броз, наречен още Тито, с титла „генерален секретар на ЦК на ЮКП“. Гестапо притежава цяло досие за него и лесно може да го разпознае между белградчани. Но гестапо не го „разпознава“. Тито е свой човек...

13 юли 1941 година. Свободолобивият черногорски народ се вдига

на величава борба срещу фашисткия окупатор. За два дни е освободена почти цяла Черна Гора. А къде е Тито?

„Неделя, 13 юли. — Старият идва у дома почти всеки ден. Той живее тук някъде наблизо... Днес Старият дойде у дома на пилешка чорба.“

Тито живее „тук някъде наблизо“, т. е. в центъра на Белград, във вилата на мултимилонера Рибникар, до самата командатура на хитлеристите. Югославските народи се борят за свобода, а Тито и тия около него ядат пилешка чорба под закрилата на Гестапо...

12 август 1943 година. По нареждане на империалистите Тито е при партизаните. Титовските партизански щабове се намират под контрола на английски и американски шпиони (техният списък е дълъг). При „неизвестни обстоятелства“ заиграв най-добрите югославски комунисти (техни-

ят списък е безкраен!) И ето сега Тито е в Неапол (Италия). На екрана: Чърчил и Тито се ръкуват. За какво говорят старият подпалвач на войни и неговият лакей? Разгръщаме книгата на Ст. Клисуолт. Там са предадени думите на Тито:

„Аз съм доста загрижен от всички въпроси, които непрекъснато се задават във връзка с комунизма в Югославия. Аз съм заявявал съвсем категорично, че ние нямаме намерение да го въведем!“

Чърчил е доволен. Американското списание „Таймс“ налучква мислите на Чърчил в този момент: „Тито е копиле, но е наше копиле!“

Есента 1944 година. Българският народ посреща с неописуема радост Съветската армия-освободителка, която се движи стремително на запад. Идва ред за освобождението на Югославия. Югославските народи с нетърпение очакват Съветската армия. А къде е Тито? Тито се ръкува с маршал Александър, главнокомандващ английските въоръжени сили в Италия. Тито изказва своите опасения от стремителното напредване на Съветската армия. Тито моли англичаните да направят десант в Югославия, да изпреварят Съветската армия. Разгръщаме книгата на Маклин и на стр. 446 четем:

„Аз често бях говорил с Тито върху възможността на един британски или американски десант в Югославия.“

Първа българска армия, която се намира под командуването на прославения съветски маршал Толбухин, настъпва в Македония и Сърбия, за да прекъсне отстъплението на хитлеристките части от Гърция. Населението посреща нашите бойци, които воеват в състава на III Украински фронт, като истински братя, като свои: с цветя, с подаръци, с хляб и сол. Но настъпването на българската армия ще прекъсне пътя за изтеглянето на хитлеристките войски от Гърция. И гестаповецът Тито бърза да издава заповед след заповед:

„Ние все още мислим, че сътрудничеството на бившата окупаторска войска (става дума за Първа българска армия!) с нашата войска би било за нас повече вредно, отколкото полезно — Тито.“

„Българските войски трябва веднага да напуснат Ниш... Съобщете това на българския командант като моя заповед — Тито.“

С такива и подобни заповеди на „маршал“ титовци спомогнаха да се изтегли от Гърция през Югославия 350 000-на хитлеро-фашистка армия!

1950 година. Голямо заглавие на шведския вестник „Стокхолмс тиднинген“

„Тито се въоръжава трескаво за тотална война, Югославия строи само укрепления. Белград е град на призраците — недовършени сгради. Страната на Тито има най-ниското жизнено равнище в Европа.“

На екрана — измършавели, гладни, боси работници излизат от мините. Това е снимка от титовския в. „Борба“, 1950 г. А в същия вестник, на първа страница, голям портрет на търговеца на пушено месо, американския генерал Айзенхауер, с хвалебствена статия. На втора страница портрет на Ли Син-Ман, предателя на корейския народ — пак с хвалебствена статия. На трета страница портрет на ген. Маршал с биография, от която узнаваме, че този военнопредател бил... член на няколко „благодарителни“ дружества в САЩ! На последната страница „забавно четиво“ — снимки на разни американски и английски самолети, все „най-бързият“, „най-големият“, „с най-голям бомбен товар“, „с най-голям радиус на действие в света“. Скици на атомни и водородни бомби с подробно описание на тяхната разрушителна сила.

Но Тито не е Югославия. Резолюцията на Информбюро откри възможност да се отворят очите на югославските народи. Титовата банда бе успяла да възглави партията на югославските комунисти и да я продаде на империалистическите хищници. Но здравите сили на ЮКП, истинските комунисти, истинските югославски патриоти-борци, които видяха титовци без маска, поеха верния път на борбата. Въпреки бесния терор истинската Югославска комунистическа партия застана на страж на интересите на югославските трудещи се, обединява силите им за борба срещу предателите и непрестанно разгаря тая борба. Империалистите разчитаха да направят от Тито съвременен Троцки, да го държат с маската на комунист и да го използват като троянски кон срещу истинските комунисти, срещу целия лагер на мира, демокрацията и социализма. Тито замечта да групира около себе си всички ренегати и предатели на международното работническо движение, да образува ядро, което ще разлага и



Политическият пигмей и предателят Тито в неговия истински ораз.

(Скулптура от Николай Шмиргела — из изложбата „Титовци без маска“).

ЦЕНА 50 ЛЕВА