

КИНО



4

ГОДИНА ШЕСТА * СОФИЯ, 30 АПРИЛ 1951

СЪДЪРЖАНИЕ

Людмил Стоянов. България в подем	1
Великият празник на труда	1
Международните Сталински премии за мир	2
С лице към селото	2
П. Иванов. Проблемът за прекрасното в марксистко-ленин- ската естетика (продължение от кн. 3)	3
Арманд Барух. Новата унгарска кинематография	4
Чудомир Петров. Пътят на полската кинематография	5
Добруджа ще се преобрази	6
Великите Сталински строежи	6
Ив. Ковачев. Новият български киножурнал „Наука и техника“	7
Студията за хроникално-документални филми през 1950 г. — II. Документални филми	8
Съветският филм победи и в Кан	9
Пенчо Пенев. За режисурата и актьорската игра в „Тревога“	10
Трифон Н. Трифонов. „Освободеният Китай“	11
Среща с оператора В. Н. Киселъв, от В. К.	11
Д. Волевски. „Мирът ще завладее света“	12
Нели Богоявленска. „Варшавска премиера“	12
Изидор Леви. „Сватбата на Каталина“	13
„Всекиму според труда“, от Л. М.	13
Стефан Станчев. Максим Горки в съветската кинематография	14
Борис Милев. Френският прогресивен филм се бори за мир	16
Нашият дневник: Десет години съветски киножурнал „Нау- ка и техника“; Курс по кинодраматургия; В кино- секцията при ЦДЖ	17
На първата страница на корицата: какър из филма „Далеч от Москва“ (Павел Кадочников в ролята на Ковшов и Ивета Кисе- льова в ролята на Жения).	

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

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

*Сп. „Кино“ (до края на год. V „Кино и фото“) излиза веднъж в месеца.
Годишен абонамент: за България — 500 лв., за чужбина — 1000 лв.
Абонаментът се внася по чекова сметка № 13560 на адреса на адми-
нистрацията: Държавно издателство „Наука и изкуство“, ул.
„Цар Самуил“ № 50, София, телефон № 8-37-16.*

Държавна печатница „Дечо Стефанов“, София; 777—1951

България в подем

Людмил Стоянов

академик, член на Световния
съвет на мира

Когато човек слуша „гласа на Америка“, който дава тон на всички реакционни радиокоментатори в света за положението в България и другите народнодемократични страни, остава поразен от политическото невежество на тия апостоли на лъжата, от тяхното политическо суеверие. Техните „откровения“ напомнят паническият страх на средновековните маси от духове, вещици, от пророчества за „края на света“, за идването на „Антихриста“...

За „правата и свободите на гражданина“ в тия страни — ето за какво плачат гласаите на мракобесието от Америка, тая Америка, където човешката личност се мери според съдържанието на чековата книжка и където милиони хора са тъй безправни, както някогашните римски илоти.

Какво би казал наистина на тия безсолни и плоски бръщолевения на американските военнотлюбци такъв човек като Пеню Генчев, машинист от Пловдивското депо, инициатор на тежкотоварното движение в България, награден за отвозените от него за два месеца 29 тежкотоварни влака с 8 854 тона повече, средно по 54% над нормата?

Биографията на този обикновен транспортен труженик, станал известен човек в нашата страна, получил Димитровска награда, е биография на хиляди като него хора на труда. Колко много знатни хора в производството като него са дошли от полусрутената хижа в село или от опушените фабрични квартали на града! „Правата и свободите на гражданина“ — те се отразяват в строителството, в преобразяването на земеделското производство, в изграждането на новото социалистическо стопанство.

Те са запечатани в думите на другаря Георги Димитров на Петия конгрес на БКП: „В нова България мястото на всекиго от нас ще се определи не от името и произхода, не от приказките му, нито от мнението, което той има за себе си, а изключително от неговия труд, от онова, което той допринася за стопанския, културен и обществен напредък на своя народ.“

Империалистите — подпалвачи на нова война, които гледат с телескоп живота в народнодемократическите страни, ще пожънат горчиви разочарования, когато утре стане ясно, че те съзнателно са останали назад от века, затворени в своята саморазлагаща се капиталистическа система. Затова тяхната прогноза за живота и устойчивостта на народните демокрации е тъй наивна, грубо невежествена и лишена от най-елементарен разум, логика и морал.

Що се отнася до нас, не ще е преувеличено, ако кажем, че вече е трудно да се обхване с обикновен поглед социалистическото строителство.

Наистина, когато в душите на хората гори огънят на ударничеството и съревнованието, ясно е, че това са вече хора с ново, социалистическо съзнание, чийто труд се влива в голямата река на всенародния поход за нов живот. Никоя сила не може да спре творческата инициатива на народа в лицето на хилядите негови синове, които днес издигат нормите, тласкат производството напред и променят лицето на нашата страна.

Желю Тодоров, ударник от Азотноторовия завод в Димитровград, не заяви ли миналата година на Втория национален конгрес за защита на мира: „До края на годината ние ще предадем новата голяма електрическа централа, а за идущата 1951 година ще поднесем като подарък на нашето правителство най-голямата атомна бомба, готовия за експлоатация гигант Азотноторов завод, носещ името на великия вожд и учител на прогресивното човечество др. Сталин.“

„Аз самата — заяви знатната тъкачка Лиляна Димитрова, лауреат на Димитровска награда, — учейки се от съветските стахановци, можах да използвам по-добре капацитета на машината, да оплътня работното си време и да изпълня личния си производствен план за петилетката само за една година и пет месеца.“

Лиляна Димитрова не е сама. Елена Герасимова, Пенка Галова и стотици още героични жени и мъже изпълняват и преизпълняват своите планове, повишават нормите и дават пример на твърдост и изобретателност на цялата работническа класа у нас. Многозабойникът Манол Чолев от шахта „Г. Димитров“ на 11 април 1948 година изкопа за един ден 113 тона въглища.

Разраства се движението на рационализаторите. Характерни са думите на радиотехника Стефан Илчев: „Добрият техник никога не смята, че ма-

шината, на която работи, е последна дума на техниката.“ А Димитър Ангелов, майстор-монтър, заявява: „Всяка работа може да се усъвършенствува.“

Рационализацията на работата в земеделското производство за получаване на високи добиви дава непрекъснато нови и все по-високи резултати. Голям е броят

на наградени с ордени и медали изтъкнати отличници на производството, като Пешка Рангелова. „В нашата работа ние се ръководим от указанията на агрономическата наука, учехме се от съветския опит“ — заявява тя.

Многобройни и огромни са строителните обекти, предприети от Партията и Правителството, и в тях е впрегната волята и ентузиазмът на целия народ. „Ние поощряваме — заяви др. В. Червенков на Третата партийна конференция — всяко ново начинание, което повдига уровня на промишленото производство и внася новото, прогресивното в нашата работа. Ние сме противници на рутинерството, застоя, спокойствието в работата.“

На първо място това е новият индустриален център Димитровград, който израства всеки нов ден под трудолюбивите ръце на работници и младежи. Димитровград е любимото дете на работническата класа, на нашата нова народнодемократична държава. За него писатели и поети пишат стихове, очерки, поеми и романи.

Напоителните системи на Дунав — Беленската и пуснатата на 28 април „Сталин“ (Бръшлянская), изграждането на язовири за борба със сушата, водоснабдяването и за лесяването на Добруджа — това са предпоставките за утешното социалистическо благоденствие на страната ни.

Тоя всестранен подем обаче би ли бил възможен, ако ние нямашме сигурността, че трудът ни ще остане траен, ако нямашме увереността, че империалистите — организатори на нова война, ще претърпят пълен провал? Ако не бяхме свързани в тясна, неразривна, вечна дружба с

непобедимия Съветски съюз и с братските народнодемократични страни? Не, само дълбоката увереност в могъществото на миролюбивия фронт начело със Съветския съюз дава силата и спокойствието, с които нашият народ строи своето социалистическо бъдеще.

Под знамето на мира се разгръща целият обществен, културен и съзнателен живот на страната. На стража на мира стоят ударници, рационализатори, инженери, учени, писатели, киноработници, в името на мира се труди целият наш народ. Тоя всенароден поход за мир и за смъртна омаза срещу подпалвачите на война звучи с особена твърдост и решителност през тия дни, когато милиони хора с добра воля, съзнателни борци за мир, слагат подписи под Обръщението на Световния съвет на мира за сключване Пакт на мира между петте велики държави.

Трогателни са сцените, които стават в предприятия, заводи, земеделски кооперативни стопанства, където трудещите се подписват Обръщението. Те дават тържествени обещания за повишаване на производството като най-силен удар срещу домогванията на империалистите да запалят нов световен пожар. Пеню Генчев заяви: „Слагам подписа си за мира, защото той ще осигури спокойния живот на моето семейство, на моя народ, на родината ми, на всички трудещи се в света.“ Най-старият майстор-шлосер в завода „Антон Иванов“ също подписва Обръщението в името на децата и внуците си, „за всички трудещи се у нас и в целия свят“. Той добавя: „Да бъдат проклет подпалвачите на война! Да живее другарят Сталин!“

С името на Сталин — опитният кормчия на мира — е свързана в нашата страна борбата за мир. С това име — символ на непобедимостта на Съветския съюз и на великото строителство на социализма и комунизма — ние вървим напред, всеки ден — все по-смело към нови победи, към мир и дружба между народите.

Нека империалистите военнотлюбци не забравят старата народна пословица: „Когато бог иска да погуби някого, най-напред му взема ума.“ Нека те не забравят, че всяко безумие от тяхна страна ще срещне организираната борба на народите, които ще съумеят да ги поставят на подсъдимата скамейка.

Народите искат мир и те ще го спечелят.



Великото движение за мир расте всеки ден. Народите от цял свят, вдъхновявани от великия Сталин, в много-хиладни манифестации подкрепят Обръщението за сключване Пакт на мира между петте велики сили.

Международните Сталински премии за мир

На 7 април т. г. Комитетът по международните Сталински награди „За укрепване мира между народите“, учреден от Президиума на Върховния съвет на СССР на 20 декември 1949 г. в чест на седемдесетгодишнината на другаря Сталин, публикува Постановление за награждаване на седем световно известни труженици и водачи на великото всенародно движение за мир.

Надмогвайки истеричните писъци на проамериканската военнолюбива пропаганда, Постановлението проникна до най-отдалечените къщи на земята и предизвика широка вълна на одобрение, радост и надежда сред многомилионното прогресивно човечество, сплотено около великия Съветски съюз и мъдрия Сталин, вдъхновител на могъщото и непобедимо движение за мир и негов велик знаменосец.

Постановлението се явява ярък изразител на твърдата мирна политика, която великата Съветска държава неотклонно провежда от първите дни на своето създаване до днес. Тази политика като светъл факел на живота и прогреса, носен от крепката Сталинова десница, години наред гори с неугасващ пламък сред дима от пожарите и оръдейния грохот на епохата и ориентира миролюбивото човечество по пътя на неотстъпната борба за пълната победа на мира в целия свят.

Затова в будното съзнание на народите великата битка за мир всякога и навсякъде се свързва с великото име на Сталин. Затова милионните редици на борците за мир вървят към победа под знамето на Сталин. Затова и забележителните дейци на борбата за мир се награждават със Сталинските премии „За укрепване мира между народите“.

Почетният списък на първите лауреати на Международните Сталински премии се води от името на забележителния френски учен в областта на атомната физика и председател на Световния съвет на мира професор Фредерик Жолио Кюри. Пламенен борец, трибун и водач на движението за мир, безкомпромисен разобличител на гнусните военнолюбци от Уол-стрийт, учен, който олицетворява прогресивната съвременна наука, неуморен труженик за поставянето ѝ в услуга на мирния труд на човечеството — това е благородният борец Кюри, чието име напълно основателно се произнася с чувство на най-дълбоко уважение от цялото прогресивно човечество.

Със Сталински премии „За укрепване мира между народите“ са удостоени и доблестната дъщеря на великия китайски народ Сун Цзин-лин, председател на Китайската асоциация на народната помощ, Пак Ден-ай, председател на Корейския демократичен съюз на жените, Еужени Котон, председател на международната демократична федерация на жените и почетен директор на „Екол Нормал“ в Севър (Франция), Хюлет Джонсон, настоятел на Кентърберийската катедрала (Англия), Артър Моултън, бивш протестантски епископ (САЩ) и Ериберто Хара, бивш министър на Мексико.

Постановлението на Комитета по международните Сталински награди „За укрепване мира между народите“ е нов, важен принос в борбата за мир. То се явява в момент, когато милионите хора с добра воля от целия свят масово слагат своите подписи под призива на Световния съвет на мира за сключване пакт на мира между петте велики страни, за да укрепят още повече волята на човечеството за безпощадна борба с подпалвачите на нови войни, да затвърдят още по-крепко увереността му, че „Мирът ще бъде запазен и заздравен, ако народите поемат делото за запазване на мира в свои ръце и го отстояват докрай“.

С тези два революционни акта движението за мир навлиза в нов етап на развитие. Над хищническата бърлога на американо-английските агресори-подпалвачи на нови войни, неумолимо се свива огромният монолитен юмрук на народите, искащи и борещи се за мир, готов с всеунищожаващ размах да изтрие змийското котило на военнoлюбците от лицето на земята.

Целият български трудещ се народ, стоящ твърдо в първите редици на международния фронт на борците за мир начело със СССР и великия Сталин, възторжено посреща вестта за присъдените Международни Сталински награди „За укрепване мира между народите“, непогрешимо виждайки в този акт още една гаранция за мирното развитие на Родината ни по пътя на социализма. Учейки се от светлия пример на лауреатите, милионите трудови хора в нашата страна масово поставят своите подписи под Призива за сключване пакт на мира между петте велики страни и по този начин дават ярък израз на непоклатимата си решимост да следват техния път до пълната победа на мира в целия свят.

С лице към селото

В миналия брой на нашето списание в редакционната статия „Студията за хроникално-документални филми през 1950 година“ се споменава, че от всички обекти, застъпени в 52-та кинопрегледа, само 10,35% са отразили социалистическото преобразяване в селото. А в това отношение не може да се похвали и Студията за научно-популярни филми — от всичко 8 филма за 1950 год. само един — „Село Сребърна“ — е посветен на този проблем. Това говори, че двете киностудии са направили сериозни опущения в отразяване на живота и развитието на нашето село, нещо, което става още по-ясно след доклада на др. Вълко Червенков „За някои напълно въпроси на нашата агитация на село“, изнесен пред събранието на агитаторите на Комунистическата партия от Софийския окръг, станало на 7 април т. г.

Другарят Вълко Червенков в тоя си доклад не говори пряко за киноизкуството, но това, което той казва в него, задължава и нашите киноработници да вникнат дълбоко в проблемите, които животът твърдо поставя за разрешение пред нашия трудещ се народ.

Киното е най-масовото и най-могъщото средство за възпитанието на широките народни маси. А как нашата кинематография и по-специално двете студии са използвали това най-мощно средство за възпитание и превъзпитание на трудещите се в селското стопанство (да не говорим за Студията за художествени филми, която още няма дори готов сценарий за такъв филм), за внедряване в тях на социалистическо отношение към труда, за насаждаване на социалистическите форми на производство и агротехника и т. н. Както погоре се спомена, само 10,35% от застъпените обекти в нашата хроника имат за тема нашето село (а от всичко 25 документални филма само 2 — „Повече вълна“ и „Борба за хляб“ — са на тая тема!). Тоя брой става още по-незначителен, като се има предвид, че почти липсват обекти, посветени на културно-просветния живот, на битовото подобрене на живота на трудещите се в село и пр. А как могат да се изпълняват задачите, които Партията и Правителството поставят пред нашия филм, ако той не отразява всестранно движението на нашето село напред по пътя към социализма, без обаче да премълчава трудностите в прехода, ако той не покаже всичките ония области, които кооперираните селяни придобиват чрез своя задружен труд, и с това да убеди селяните в ползата от кооперирането?

Нашето хроникално-документално кино въобще не е отразило големите преобразования в нашето село, безспорните постижения на колективните форми на селското стопанство. В повечето случаи то се е задоволявало да покаже сезонните кампании и с това е изчерпвало задачите си към селото. Вместо дълбокото отразяване на действителните процеси в развитието и в живота на нашето село напред в застъпените обекти имаме само едностранчиво и в същото време бледо и повърхностно отразяване на живота на днешното село, и то сякаш така, че в него всичко върви едва ли не по мед и масло.

Във връзка именно с това докладът на другаря Вълко Червенков поставя ясни задачи и пред нашите киноработници. Наравно с всички други изкуства и киноизкуството, наред с всички агитатори и най-могъщият агитатор — киното, трябва да покаже на нашия трудещ се селянин, че не е лесно да се изгради благоденствието и благополучието, че трябва много и упорит труд, че нашата правда с всичките мъчнотии при провеждането ѝ в живота е прекрасна и затова трябва да я покажем като социалистическо-реалистическа правда за живота на нашето село. А това задължава нашите кинематографисти сериозно да се замислят върху своето марксистко-ленинско самообразование, да познават и вникват дълбоко в партийните и правителствени документи, да изучават всестранно живота в неговото революционно развитие, да опознаят законите на това развитие и техните конкретни прояви и след това да отразят живота на филмовата лента. Тогава те ще могат да се обърнат с лице и към проблемите на нашето ново село, без да изменят партийната линия, за да създават истинско народно, партийно изкуство — верен помощник на социалистическото ни строителство.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ПРЕКРАСНОТО В МАРКСИСТКО-ЛЕНИНСКАТА ЕСТЕТИКА

(Продължение от кн. 3)

И с всичко това лицето му е красиво, понеже винаги е осветено отвътре от мисъл и чувство. Той е спокоен, често замислен, понякога печален и изведнъж е способен да избухне, да се разпали. Преходът от съсредоточеност и тъга към движение и веселост е мигновен. Той обича шегата, острата дума, обича да се посмее и се смее силно, заразително, без да прикрива устата с длан, показвайки редица здрави зъби. Всички бързо свикват с него и мнозина се привързват. Беридзе го обича като по малък брат, Гречкин и Филимонов за по-малко от месец му станаха близки другари. Жения — тя е почти влюбена в него. Дори циникът Либерман е приятелски разположен, несъзнателно се стреми към него.

Като ярък пример за ролята на делото — борба във формирането на духовните качества на човека, на пълната му всестранна красота може да послужи Болшевишката партия в лицето на най-добрите си представители — вождовете на пролетарската революция, възпитателите и учителите на народа, излезли от недра на народа и закалени в пролетарската борба — Ленин, Сталин, Киров, Жданов, Дзержински, Свердлов, Калинин и други. Борейки се за осъществяването на напредничавите идеи на човешкото общество, те станаха хора с най-голяма духовна красота.

... В бурята на великите схватки на пролетариата с буржоазията, в обстановката на империалистическата война аз се научих за първи път — казва Й. В. Сталин — да разбирам какво значи да бъдеш един от ръководителите на великата партия на работническата класа. Там, между руските работници — освободители на угнетените народи и челици в пролетарската борба на всички страни и народи, аз получих третото си бойно революционно кръщение. Там, в Русия, под ръководството на Ленин, аз станах един от майсторите на революцията.¹

Животът на пролетарските революционери е най-висш израз на ония качества, които носи в себе си светският човек. Тимофей Тутаринов, един от героите в романа на С. Бабаевски „Кавалерът на златната звезда“, препрочита отговора на др. Сталин на приветствието на работниците от главните железопътни работилници на гр. Тифлис и сравнява своя живот с живота на др. Сталин. Неговите мисли в този момент са предадени със следните думи:

„Ако например разгледаме моя живот отделно — си мислеше Тимофей Илич, — то в него, макар и да е прост и като че ли нищо не струва, все пак има паметни години и по него са разпилени много скърби и радости. На Тимофей Илич се струваше, че неговият живот и животът на Сталин, като две планински реки — едната малка, а другата голяма — са изближили в една и съща година, но от различни места и са потекли всяка по своя път. Голямата и бурна река през цялото време привличаше към себе си малката, клокочеща между камъните рекичка, но между тях лежах планини. . . Едва в широката и просторна долина двете реки се съединиха и потекоха заедно. . .“

Като се вгледаме по-внимателно в живота, не е трудно да се убедим, че в нашето общество само трудът-борба прави хората прекрасни. Стаханов, Бусигин, Ангелина, Борткевич, Биков, Чутких, Российски и много други станаха видни хора в нашата страна благодарение на трудовата си дейност. От обикновени работници тези хора се превърнаха в отлични организатори и командири на производството благодарение на творческия труд.

И тъй, щом трудът е главният елемент на живота, щом трудът е онова начало, което дава основание и съдържание на всички форми на прекрасното, то от него зависи и красотата на духовния и външен облик на човека.

Ето какво казва Енгелс за труда: „Той е първото основно условие на целия човешки живот, и при това в такава степен, че ние в известен смисъл трябва да кажем: трудът е създал самия човек.“²

Природата на човека е резултат на продължително социално развитие. В своето съчинение „Ролята на труда в процеса на превръщането на маймуната в човек“ Енгелс ярко показва как трудът довежда до изменение на човешкия вид: трудът продължава да играе своята роля във формирането на човешката същност постоянно и непрекъснато през цялата история на човечеството.

Но само с появата на нови обществени условия, само при социализма се създават пълни възможности за благотворното влияние на труда върху формирането на човешката същност. Нещо повече, именно при социализма се разкрива напълно реалното историческо значение на труда и трудът придобива наистина естетически характер.

В условията на съветския строй при наличността на свободен, целесъобразен труд хората постоянно се усъвършенствуват благодарение на труда.

На времето Херберт Уелс в романа си „Машината на времето“ се опитваше да докаже, че в резултат на автоматизацията и механизацията на трудовите процеси „като такива“ хората в края на краищата ще се превърнат в крехки куклени създания, лишени от нормални човешки черти. Такава хипотеза беше подсказана на художника от капиталистическата действителност, от хищническият характер на използването на труда в капиталистическото предприятие.

При социализма в условията на освобождения труд, когато всичко е създадено за пълно и всестранно развитие на личността, прогресът на науката и техниката води не към израждането на хората, а към създаване на всестранно развити, здрави, истински прекрасни хора.

6

Но кога, при какви условия трудът не е прекрасен и вследствие на какви причини хората биват некрасиви, недобри?

Основната причина за това лежи в осакатяващото действие на експлоатацията на човек от човека, в неизбежното разделение на труда при условията на експлоататорското общество и особено при капитализма.

В капиталистическото общество трудът на работника се проявява като форма на съществуване на капитала. Производството, основано на частната собственост, заплашва да превърне работника в изрод вече с това, че изкуствено култивира в него някаква си една специалност. Процесът на труда в капиталистическото предприятие потиска природните заложби и дарования на човека и го използва грубо, както се използва животното. Капиталът потиска духовните потенциали на човека, стремежи се да го превърне в безчувствено същество. Всичко, което извежда човека от рамките на наложената му специалност, се разглежда от буржоазната класа като престъпление. Капиталът не се нуждае от духовно качество на труда. Колкото по-неразвит е човекът духовно, толкова повече той е удобен за капиталистическото предприятие.

От характера на труда и отношението към него при условията на капитализма произтича идеалът на живота, установен от буржоазния морал. Същността на този идеал се свежда към това човек систематически да отделя свои спестявания с надеждата, че по този път на него ще му се отдаде да се освободи от труда и да получи възможност да експлоатира ближния. Защитниците на буржоазното общество проповядват мисълта, че всеки може да стане капиталист, ако само не бъде разточителен. Оттук самоотричането, отказът от истински живот и всички човешки потребности, препоръчвани на „обикновения човек“ от идеолозите на буржоазията. По-малко яж и пий, откажи се от разходи, свързани с духовните потребности, трупай пари — и ти ще натрупаш капитал! Последният ще те нагизди, с него ти ще можеш да направиш всичко: което сам не направиш, ще го направят парите! Те могат да купят всичко, да купят пътешествия и красавица, която сама ще ти падне в краката, ако ти имаш достатъчно пари. С една дума, само парите са истинска сила. Затова всички страсти и желания в буржоазното общество са подчинени на користлюбоието. Хората, заети с труд, се чувствуват нещастни, духовно потиснати, вътрешно оскърбени.

Маркс пише: „Затова работникът има чувство за себе си само във от работата, а през време на работа той чувства, че не принадлежи на себе си. В дома си той е тогава, когато не работи, а когато работи, той не е в дома си. Затова неговият труд няма доброволен, а принудителен характер — това е *принудителен* труд. Този труд не е удовлетворяване на някаква необходимост, а само *средство* за удовлетворяване на потребността извън труда. Отчуждеността от труда в най-чиста форма се проявява в това, че ако само отсъствува физическа и друг вид принуда, от труда бягат като от чума. Външният труд, в който човек се отчуждава от себе си, е труд на самопожертвуване, труд на изморяване. И така отчуждеността за работника от труда се проявява в това, че трудът не е негова собственост, а чужда, че той не му принадлежи, че работникът в труда принадлежи на друго, а не на себе си. Също както в религията самодейността на човешката фантазия, на човешкия мозък и човешкото сърце не е зависима от индивида, т.е. въздейства върху него като чужда, божествена или дяволска дейност, така и дейността на работника не е негова самодейност. Тя принадлежи на друго, тя се състои в изразходване на самия себе си.“¹

Цялата жизнедеятелност на трудещия се човек в капиталистическото общество е само средство за поддържане на неговото и на семейството му физическо съществуване. При господството на частната собственост всеки се стреми да направи другия зависим от себе си. Хората правят „добро“ на другите главно тогава, когато при това задоволяват собствените си интереси. При това всяка реална необходимост на човека се проявява като средство за заробване на друго. Пропастта между трудещите се и нетрудещите се се разкрива до крайност: на една страна — изтънчени, но заедно с това и изродени потребности и средства за тяхното удовлетворяване, на друга — обедняване на живота и най-груби форми на задоволяване на потребностите.

„Милионерите, милиардерите и другите „велики“ грабителите на света направили труда принудителен, робски, заразили „малките“ хора с равнодушие към труда, лишили труда от радост, убиха в него личното творческо начало“ — пише Максим Горки.²

От казаното се вижда, че природата и характерът на труда в капиталистическата действителност не могат да се разглеждат като категория на прекрасното, тъй като този труд не е свободен: капитализмът обезобразява труда, унищожи всичко прекрасно в него.

Пагубните последствия от принудителния труд, жестоката експлоатация слагат своя отпечатък и върху външния облик на човека и върху характера на човешката същност. В зависимост от това, каква функция изпълнява един или друг индивид в капиталистическото предприятие у него неизбежно се появява хипертрофия или атрофия на отделни части или

¹ И. В. Сталин. Соч., т. 8, стр. 175.² Ф. Енгелс. „Диалектика природы“, стр. 134.¹ К. Маркс — Ф. Енгелс об искусстве, 1938, стр. 54—55.² М. Горький. О литературе, 1935, стр. 34.

функции на тялото. Под влиянието на трудовия процес хората стават куци, слепи, гърбави, с изкривени вратове. . .

„Разделението на труда в капиталистическата манифактура — писа Ленин, води към обезобразяване и осакатяване на работника. . . Появяват се виртуози и инвалиди на разделението на труда, първите — като редки единици, възбуждащи изумлението на изследователите; вторите — като масово явление на слабогрди „занаятчий“ с прекомерно развити ръце, с „едностранна гърбавост“ и т. н., и т. н.¹

Капиталистическата безчовечна рационализация довежда техническото разделение на труда до такава крайност, че целият живот на работника се свежда към едностранна автоматическа дейност на някакъв орган.

„Капиталът, писа К. Маркс, узурпира времето, необходимо за растежа, развитието и здравето запазване на тялото. Той похитява времето, необходимо за поглъщане на чист въздух и слънчева светлина. Той намалява обедното време и по възможност го включва в самия процес на производство, така че храната се дава на работника като просто средство за производство, както на парния котел се дават въглища, и на машините — смазка или масло. Здравия сън, необходим за възстановяването, обновяването и освежаването на жизнената сила, капиталът свежда към толкова часове на вцепяване, колкото са безусловно необходими, за да се оживи изтощеният до крайност организъм.“²

Трябва ли да се очудваме, че в капиталистическото „царство“ често може да се срещне представител на трудовата класа, чийто външен облик носи върху себе си страшния отпечатък на варварските условия на труда? Така например Д. Мамин-Сибиряк в своя роман „Планинско гнездо“ доста релефно описва колко страшно изглежда работникът от капиталистическия рудник:

„ . . . Жълти руднични работници. . . Изнурените им лица, вялите движения и общият убит вид веднага ги отделяше от общата маса, като че ли те току-що са били изровени някъде изпод земята и още не са успели да измият прилепналата към тялото и дрехите жълта и лепкава глина. Работата „в мината“, на дълбочина осемдесет сажена съвсем справедливо може да се нарече каторжна, каквато тя беше и в крепостно време, превърнала се след еманципацията в „свободен селски труд“.

Така капиталистическото производство обезобразява физическия облик на работника.

Но докато по-голямата част от интелигенцията на буржоазното общество се примирява с режима на експлоатация и вижда пътя за спасение от изграждане на човечеството само в по-изгодното приспособяване към съществуващите обществени порядки, работническата класа като чедна класа в капиталистическото общество встъпва в революционна борба против света на експлоататорите, за държавно ръководство на обществото. И още при условията на старото общество, в революционната борба, работническата класа, защитавайки своите интереси, вече придобива качествата на неповторима духовна и физическа красота. Това създаване на духовна и физическа красота в човека под влиянието на революционната борба показва с пълна яркост М. Горки в забележителното си произведение „Майка“. Ние виждаме как Павел Власов, възпитан в гладно работническо семейство, където грубостта, пиянството, кавгите стават пред неговите очи, започва своя живот по примера на баща си. И как може да бъде иначе, когато всичко го гласка към този път? Но ето Пелагея Ниловна вижда, че Павел „видимо започна да се отклонява от отпъкания път на всички: по-рядко посещаваше вечеринките и макар и празничен ден да отиваше някъде, връщаше се трезвен. Наблюдавайки го внимателно, майката забеляза, че мурговото лице на сина става все по-остро, очите мугледат все по-сериозно, а устните му са се свили странно строго. . . На майката беше приятно да вижда, че синът ѝ започва да не прилича на фабричната младеж, но когато тя забелязва, че той съсредоточено и упорито изплава някъде далече от тъмния поток на живота, в душата ѝ се появи смътен страх.“³

Но едва встъпил в революционната борба Павел Власов смогва да придобие действителна човешка красота. Защото причините за общата грозота на човека трябва да се търсят не в биологията, както това се прави от буржоазните естети, а в ония кошмарни условия, в които се ражда и развива при капитализма трудещият се човек. Израждането е последица от горчивата съдба, на която е обречен трудещият се човек в експлоататорското общество от първите дни на своето детство. Дори роден здрав, при тези неблагоприятни условия той неволно се изменя, обезобразява се от безмисления труд за господаря, от цялата система на цинична експлоатация на трудещите се. Разбира се, това съвсем не значи, че всички хора в буржоазното общество представляват изроди. Ние само подчертаваме, че такава е съществената тенденция на експлоататорското и особено на капиталистическото общество. Работническата класа разбира превъзходно всичко това и затова неуморимо се бори срещу буржоазията. Ако работническата класа не водеше борба, не се съпротивляваше на жестока експлоатация, тя неизбежно би се изродила. Но пролетариатът води неуморна борба против вълчите закони на буржоазното общество и тази борба одухотворява пролетария, придава му красота.

„ . . . От загубелите от труд лица ни гледа цялата красота на човечеството“ — пише Маркс.⁴

„ . . . Революцията, писа Маркс — е необходима не само защото по никакъв друг начин не е възможно да се събори господстващата класа, но и затова, че *свободната* класа само в революцията може да се избави от цялата стара мерзост и да стане способна да създаде ново общество.“⁵

Съветското общество поражда съвършено ново отношение на човека към труда. В СССР трудът се превърна от тежко бреме в източник на най-голямо естетическо удовлетворение. Ако при капитализма трудът обезобразява човека, при социализма трудът пробужда в човека всички дадени му от природата способности и таланти. Вдъхновява и за непознати в историята на човечеството подвизи.

(С л е д в а)

НОВАТА УНГАРСКА КИНЕМАТОГРАФИЯ

След национализацията на филмовото производство и преодоляването на неговата разпокъсаност, унгарската кинематография ликвидира старите методи на работа, реорганизира се във всички звена и мина смело към новите си творчески задачи — създаването на реалистични филми, които да отразят промените, станали в живота на унгарския народ.

Внедряването на социалистическия художествен метод и подчиняването на цялата кинематографска работа на този метод, преустройството в работата над сценария, режисурата и актьорското изпълнение на ролите бе и продължава да бъде централна творческа грижа на кинематографските кадри в Унгария. В упорита и успешна борба с буржоазната идеология, формализма и старите навици, унгарската кинематография стигна до филмите „Пожар“ и „Педя земя“ — първият със сюжет от борбите на работническата класа по време на национализацията на индустрията, а вторият — за тежката експлоатация, на която бе жертва унгарският народ преди освобождението (по романа на съвременния унгарски писател Пал Сабо).

Задълбочавайки идейно-естетическото преустройство на творческите кинематографски кадри и обогатявайки се непрестанно с всестранния опит и достиженията на съветското киноизкуство, унгарското филмово производство се ориентира решително към съвременни сюжети. Филмите „Една жена намира своя път“, „Ана Сабо“, „Хубав е животът с песен“, „Сватбата на Каталина“ и „Освободена земя“ имат значителни качества на художествени произведения, които отразяват новия социалистически бит на унгарския народ, новите проблеми на живота и творческите насоки на унгарската кинематография.

Двата цветни филма с исторически сюжети, излезли от ателиетата на студията за игрални картини, разкриват друга страна от творческите постижения на възраждащото се унгарско киноизкуство. Първият от тях („Лудаш Мати“) е снет по мотива на една народна приказка, сценарий Георг Синетар, а вторият („Необикновен брак“) по романа на един от старите класици — Калман Миксет, сценарий Дюла Хай.

„Необикновен брак“ е сеиозно идейно-художествено и техническо завоевание на новата унгарска кинематография. Убедително и със силно въздействащи над зрителя средства този филмов разказ разкрива и разобличава реакционната античовешка природа на клерикализма и кралската власт в началото на 19 век. Филмът има ярко съвременно звучение и ще бъде силно оръжие в ръцете на унгарския народ в ежедневната му борба срещу клерикалната реакция.

В процес на подготовка и в работа са значителен брой нови, на актуални теми, филми, в които все по-ярко се възлъщават идейните и художествени успехи на унгарското киноизкуство. „Петьофи и Бен“ се оформя като исторически филм за революцията от 1848 година, за великия унгарски поет Шандор Петьофи и първоначално на въоръжените сили на революцията, Бен — по сценарий на Гюла Илеш.

Ще бъдат снети два антиимпериалистически филма. Първият — „2000 тона“ с централен герой един машинист, и вторият — „Бандити“, в който се поставят проблемите за патриотизма, за мястото на техническата интелигенция в социалистическото общество и отношението на тази интелигенция към поробителските набеги на империалистическите държави. Работят се и други филми: един със сюжет от историята на работническото движение в Унгария и борбите на работническата класа срещу фашизма, друг със спортна тема — за новия бит на младежта, за готовността на на/родната младеж да защитава отечеството си от посегателствата на империалистите, трети ще възпроизвежда живота и научната дейност на един от най-известните унгарски учени — физика Лоранд Отнеш. Това произведение е насочено срещу мистицизма и суеверията.

Социалистическото строителство в селото е застъпено с два филма, които разработват процеса на кооперирането на земята и социалистическите методи на работа в селското стопанство.

Подготвя се и третата част от „Педя земя“ и „Освободена земя“ по трилогията романи на Пал Сабо. В третия филм героят на двете части Йожи Газ организира кооперирането на земята, увлича селяните в колективните стопанства и по такъв начин тази картина ще разработи най-новия етап от социалистическото преобразование на унгарското село.

Основният проблем, без разрешението на който кинематографията не би могла да продължи развитието си — проблемът за високоиндустриално и пълноценно-художествен сценарий, е една от основните грижи и на унгарската кинематография, макар киносценарият да е признат за равностоен на романа и другите литературни видове жанр. Унгарската кинематография е успяла да привлече значителен брой писатели, между които личат имената на Пал Сабо, Дюла Хай, Гюла Илеш и други представители на съвременната унгарска литература.

Все повече на унгарския екран се явяват както старите артистични кадри, така и младите възпитаници на Висшата школа за театрално изкуство и освобождавайки се от сценичния маниер на игра, създават постепенно екранния ансамблов стил. В унгарското кино навлизат и подготвени в Съветския съюз млади режисьори, артисти, художници, техници. С помощта на правителството и Партията на трудещите се и под преките грижи на вожда на унгарския народ Матияш Ракоши, унгарската кинематография върви стремително към усвояването на социалистическия творчески метод, по пътя на великото съветско киноизкуство.

¹ В. И. Ленин. Соч., изд. IV, т. 3, стр. 377.

² К. Маркс. Капитал, т. I, Партиздат, 1935 г. стр. 191.

³ М. Горький. Соч., 1929, т. VIII, стр. 41.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгелс. Соч., т. III, стр. 661.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгелс. Соч., т. IV, стр. 60.

ПЪТЯТ НА ПОЛСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ

Когато бе национализирана полската кинематография и на 13 ноември 1945 г. бе създадено държавното предприятие „Филм Полски“, не съществуваше почти никаква техническа база за филмова работа, защото хитлеристите бяха разрушили и ограбили всичко. Но полските киноработници не се отчаяха, защото по своя творчески път те бяха ръководени от своята партия и подпомагани от своя освободител — Съветския съюз, който им даде първите апарати, първите метри филмова лента.

Изминаха пет и половина години оттогава! В този къс срок, като превъзможна хиляди трудности от техническо и творческо естество, полската кинематография отбеляза значителни успехи. Това бе постигнато благодарение на постоянните и бащински грижи на Партията, на патриотичната преданост и труд на полските киноработници и на всеотдайната и непрекъсната помощ от съветската кинематография.

Скоро тези успехи бяха отбелязани и на международните кинофестивали. Само няколко месеца след основаването на „Филм Полски“ — през февруари 1946 г. в Кан — Полша получи наградата за най-добър документален филм — този за прочутите солници във Величка. На следната година, пак в Кан, Полша получи за „Наводнение“ нова награда за най-хубав късометражен филм.

Полският народ изживя страшната окупация на хитлеристите, които си бяха поставили за цел да унищожат една част от него, за да превърнат останалата в роби. Полското изкуство и литература отразиха ужаса на преживяната окупация. Естествено бе да се насочат към нея и филмовите сценаристи.

Вземайки сюжет от окупацията, Людвик Старски написа сценария, а режисьорът Бучковски създаде хубавия филм „Забранени песни“. Полският народ се бореше срещу жестокия окупатор с всяко оръжие — дори и с песен. Към филми с окупационен сюжет принадлежи и „Стоманени сърца“, който ни показва борбата и sabotажите на полските работници срещу окупатора. Най-големият филм от този род филми обаче е „Освиенцим“. Две жени бяха живели в ада, наречен „Лагерьт на смъртта Освиенцим“. Едната от тях — Герда Шнайдер — написа сценария, а другата — Ванда Якубовска — режисира филма. Те разправиха в своя неповторим филм това, което са изживели милионите хора, минали през този лагер. Филмът се нарича на полски „Последният етап“. Към този последен етап от живота, към Освиенцим, отиваха милиони хора и от други нации. Затова заедно с полските артисти в него играха и две съветски и една френска артистка, а той бе снет от съветския оператор Манастирски. Филмът „Освиенцим“ е гордост на младата полска кинематография. Той обиколи целия свят и навсякъде показва престъпното лице на хитлеристките убийци. Той намери топъл прием в Съветския съюз и в страните с народна демокрация, но също така и всред трудещите се от страните на капитализма.

С тематика от окупацията, или непосредствено свързана с нея, са и други филми. „Улица Гранична“ ни показва борбите и въстанието на евреите от варшавското гето срещу хитлеристите. Трудностите при издаването и разпространяването на нелегалния печат ние виждаме от филма „Други ще ни последват“, а комедията „Съкровища“ бе със следвоенен сюжет.

Бяха създадени и други филми и вече бе време да се направи преценка на изминатия път от полския филм. За да отговорим на тази необходимост, М-вото на културата и изкуството свика общополски филмов конгрес от 17—20 ноември 1949 г. в гр. Висла. Присъствуваха и представители на ЦК на Полската обединена работническа партия, сценаристи, композитори, критици и др. Гост на конгреса бе и известният съветски режисьор Гр. Александров. Основен въпрос в работата на конгреса бе проблемът за социалистическия реализъм в полския филм. И конгресът констатира, че полският филм, който вече отбеляза големи успехи, все още има редица недостатъци. В критиката те бяха обяснени и бяха дадени препоръки за тяхното преодоляване, бе посочен пътят за премахването им. Изтъкнато бе също, че в полския филм все още не са изживени натурализмът и формализмът. Липсва правилен поглед и идеологически подход към дълбоките и основни промени, които се извършваха и продължават да се извършват в Полша след освобождението, които остават настрана от филмовата тематика. Макар редица филми да се занимават с проблемите на окупацията, макар и да бяха създадени значителни филми, не винаги те правилно отразяваха и осветляваха този период от живота на полския народ. Във филмите се промъкваха наред с формализма и стари, погрешни методи на работа: фалшиво предаване на действителността, отстъпление пред дребнобуржоазния вкус и желание за нагаждане към него. Това бяха маниери и методи на работа, които не бяха допустими за задачите, които Партията поставяше за разрешението от полския филм. Тези слабости на полския филм се виждаха по-малко или по-много в почти всеки филм, създаден до конгреса, но те бяха особено очевидни в „Осамотеният дом“, в „Забранени песни“, а не липсваха и във филми като „Улица Гранична“.

И новите филми на „Филм полски“ се стремят да вървят по начертания път от конгреса във Висла, по сигурния и единствено правилен път на социалистическия реализъм. Стремещт е налице, а вече са на лице и някои успехи. Етап в това отношение представлява филмът „Две бригади“, който бе изпълнен от студентите от висшето филмово училище в Лодз и бе напълно колективна работа на актьори и режисьори. Това е филм за преобразяване на човека в процеса на работата му и на съревнованието,

до израстването му до нов строител на своята социалистическа родина. Затова филмът „Две бригади“ се смята за първия филм, създаден по метода на социалистическия реализъм в полското филмово изкуство, начало на нов негов етап.

Вървейки по този път, полският филм създаде и някои други филми. „Първи старт“ е филм, посветен на полската младеж, на нейния борчески съюз, на любимия ѝ спорт — безмоторното летеене. Артистите са младежи (с изключение на няколко възрастни) под 17 години и всички горят от желанието да станат безмоторни летци. Всред другарска атмосфера се изграждат новите характери на тези млади патриоти, виждаме живота на школната работническо-селска младеж, нейното твърдо решение да служи на своя народ. Филмът е пълен с жизнерадост, с младост, със смелост. „Варшавска премиера“ е разказ за постановката през 1868 година на националната опера „Халка“ от Моноушко. Един от интересните филми, създаден след конгреса във Висла, е „Непокореният град“, който обхваща живота на непокорената Варшава от Варшавското въстание до освобождението ѝ от Съветската армия и от народната полска войска. Този филм се смята, че е вече сериозен показател за правилния път към социалистическия реализъм. Днес полският филм се намира в своя подем, върви смело към създаването на още по-големи и по-реалистични филми. С право режисьорката на „Освиенцим“ Ванда Якубовска заяви: „Ние създаваме ново полско киноизкуство. Сега ние не сме само шепа ентузиастисти. Сега ние сме прогресивни киноработници — това е кинематографията на народна Полша. У нас има всички възможности да се създадат картини, които както и съветските филми ще зоват напред, ще помагат да строим новия живот. И такива филми ще бъдат създадени!“

Самата Якубовска работи над филм, посветен на живота на полския национален герой генерал Швейерчески-Валтер — „Войник на победата“, който ще бъде не само разказ за героизма на Швейерчески, но и картина за живота на Полша по негово време. Александър Форд създава „Повест за младия Шопен“. След „Първи старт“ за младежта от училището за безмоторно летеене ще дойде и филмът за младежта от морските училища — „Екипаж“. Проблемът — най-трудният според думите на президента Бьерут — за полското село, за неговото преобразуване и тръгване по пътя на социализма, проблемът за безимотния и малоимотен селянин, за влизането му в полските земеделски кооперации и класовата борба в селото ще бъдат изнесени във филма „Грамада“.

Пътят, който се извървя, за да се достигне до тия успехи, бе особено добре очертан при полския документален филм. Там ясно се видяха трите етапа на неговото развитие. Още първите документални филми получиха високи международни оценки. Но „Варшавска сюита“ се смята за идеологически погрешен и предаващ фалшиво действителността. Вторият етап настъпва едва след разгрома на националистическото влияние в изкуството, когато се създадох условия за преминаване към съвременна тематика, за нейното правилно изпълнение. Така бяха създадени: „Широкият път“ — построяването на 7-километровата варшавска магистрала Изток-Запад; „Младото село“ — за промените в полското село и „ПТ—47“ — за развитието на тежката индустрия. След конгреса във Висла и след третия пленум на Партията се създадох най-ценните и най-близките до социалистическия реализъм документални филми. В тяхното число е и най-добрият филм — документална биография на големия полски революционер Юлиан Мархлевски. Тук са филмите за трудовия героизъм на полската работническа класа, за рационализаторството и съревнованието: „Майстори на бързото претопяване“ — за скоростния метод на претопяване на стоманата, „Една от многото“ — историята на едно селско момиче, което става работничка, после ударничка и постъпва в техническо училище, „Строим моторни шлепове за пренасяне на въглища“, „Надбягване в чест на мира“ — за колездачното състезание Варшава-Прага, и най-новият и най-хубав — „Писмото на миньора“ — пълен с драматизъм, напълно реалистичен филм за рационализаторството на един шльонски миньор, за пречките, които среща, докато се наложи неговото откритие и докато бъде възприет неговия нов метод на работа. Нови документални филми ще бъдат посветени на проблемите на полското село; други ще бъдат с тематика, посветена на работническо-селските кореспонденти, борба с неграмотността, приятелството между полските и съветски работници. На борбата за мир бе посветен снетият от холандския режисьор Йорис Ивънс и поляка Шалубски „Втори световен конгрес на мира във Варшава“.

За нуждите на учащите се полската кинематография създаде стотици късометражни филми, просветно и научно-инструктивни, като: „Симбиоза“, „Кръговото движение“, „Щимент“, „Слънцето на земята“ и др. Създадени бяха редица куклени и рисуванни филми.

Полската кинематография разполага днес с добра техническа база. Тя има кинотехнически завод, две фабрики за филмови негативи и химически материали. Тя сама си произвежда филмови ленти и всякакви киноапаратури. В първите години липсваха удобни киноателиети, но сега варшавските и лодзките са вече добре обзаведени.

За досегашните успехи на полската кинематография помагат и преди всичко тесните връзки, които съществуват между нея и съветската кинематография. Известният съветски оператор Яковлев тясно сътрудничи на Висшето филмово училище в Лодз. Плод на сътрудничеството на двете кинематографии е документалният филм „Полша“, снет от автор-режисьора Варламов по сценарий на Ванда Василевска.

Ползувайки се от богатия опит на съветското изкуство, полската кинематография започва да прилага и планирането при своята творческа работа. За в бъдеще са запланирани филми с най-жизнени и най-значими сюжети за страната: за шестгодишния план, за ролята на полската работническа класа при изграждането на социализма, за социалистическото съревнование, за бдителността срещу врага, за борбата за мир, за изграждането на Варшава, за израстването на новия човек на труда и серия за полските героиреволуционери, учени и композитори: Дзержински, Людвик Варински, Коперник и Шопен.

Следвайки указанията на своята Партия, имайки за пример най-съвършената — съветската кинематография, полската кинематография създава филми, които допринасят за изграждането на социализма в Полша и служат на най-важното дело — на борбата за мир.

Добруджа ще се преобрази

Съветският опит е онзи непресъхващ извор, от който нашето строителство черпи непрекъснато сили за построяването на социализма в нашата страна. Сталинските велики строежи, които учудват света и които недвусмислено подчертават, че в момента, когато империалистическите сили подготвят нова световна война, съветските народи смело вървят по пътя към комунизма, не може да не вдъхновяват и нашия народ. И ние не само се радваме на великия Сталински план за преобразяването на съветската природа, но и се учим от него, усвояваме го и го прилагаме във възможните за нашите условия размери. И гигантската за страната ни програма за преобразяване на природата, начертана от Постановлението на Министерския съвет и ЦК на БКП за развитието на селското стопанство, водоснабдяването и електрификацията на Добруджа, е най-верен израз на плодотворния резултат от прилагането на съветския опит в социалистическото строителство.

Плодородна е Добруджа, въпреки опустошенията, които ѝ нанесе капитализмът, но тя не е това, което може и трябва да бъде. Министерският съвет и ЦК на БКП чрез Постановлението мобилизират целия народ в това грандиозно преобразяване на равнинна Добруджа: предстои засаждането на осем държавни защитни горски пояси с обща дължина близо осемстотин километра; залесяването на 236 хиляди декара земя на ТКЗС и ДЗС и на пясъчните и оголени терени; разширяването на напоителната мрежа на Добруджа чрез канали и язовири (за да се прогони веднъж завинаги сушата от тоя плодороден край) и пълното му електрифициране. Постановлението ясно и недвусмислено подчертава, че нашият народ трябва да напегне всичките си сили за осъществяването на тия мероприятия, които наистина ще му донесат невиджано изобилие и благоденствие.

Нашите писатели ще имат трудната и отговорна задача да дадат правдива картина на строителството, да вдъхновяват строителите към трудови подвизи, към превъзможване на всички трудности, спътници във великите строежи. Писателите са длъжни да покажат ръста на това строителство и живия човек в него, който, преобразявайки природата, ще преобразява и себе си. Хората на изкуствата, чрез своите творчески средства, трябва да пресъздадат художествено великия строеж на Добруджа. В тази задача много отговорна роля се пада на най-важното и най-масовото изкуство — киното. Нашите киноработници посрещнаха с голямо въодушевление Постановлението, което ги поставя пред най-сериозни задачи, защото те трябва да се окажат на необходимата идейно-политическа и художествено-творческа висота, за да отразят пълнокръвно това гигантско строителство.

Затова Студията за хроникално-документални филми трябва навреме да се обърне с лице към Добруджа, да създаде филми, които да показват промените и събитията в техния непрестанен развой, да отразяват по-важните етапи от това строителство, прилагането на съветския опит на място и резултатите, за да вдъхновява и мобилизира не само строителите в Добруджа, но и целия наш народ към трудови подвизи.

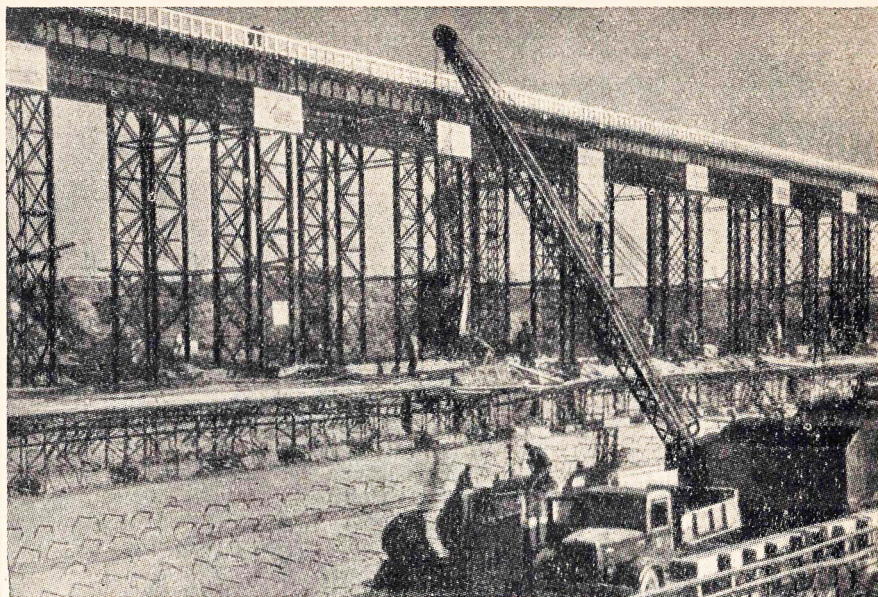
Сериозна творческа работа предстои и на Студията за научно-популярни филми, която трябва да покаже и да осветли тия преобразования по свой начин, научно-популярно. По съветски образец нашите киноработници от тая Студия могат да разяснят борбата срещу сушата и по-специално срещу суховете чрез горските пояси, използването на преливанията на Дунава за напояване чрез каналите на Добруджа и пр.

С много голяма сериозност обаче стои пред нашите писатели и пред сценарната комисия въпросът за създаването на литературни сценарии за филми, които ще отразят великите строежи в Добруджа. В тия строежи основният и най-важен двигател ще е човекът, новият човек — строител на социализма, който трябва да бъде осветлен от всички страни, да се покажат трудностите, с които се бори и как ги превъзможва, да се покаже колективът от строителите в неговото единство на воли и многообразие на характерите.

За да не остане нашият филм и по отношение на Добруджа опашката на събитията, необходимо е ръководството на кинематографията да вземе всички мерки за осигуряване на студиите с нужните за целта литературни сценарии, като натовари навреме съответните творчески работници с конкретни задачи. А нашите киноработници трябва внимателно и задълбочено да разучат съветския опит, да се въоръжат с него достатъчно, за да могат да изнесат достойно тази важна задача.

Ръководството на кинематографията трябва да вземе също мерки и да осигури навреме кинообслужването на преобразователите на Добруджа. Трябва да се запланират кинотеатрите и кинопостовите, както и начина на снабдяването им с първоекрани и други филми и тяхната навременна демонстрация в постоянните и подвижни кина. Наред с прекрасните съветски филми от голямо значение ще бъде и показът на нашия хроникален и документален филм.

Ние знаем, че заедно с растежа на строителството ще растат и неговите строители. Нашите киноработници трябва да докажат, че и те не се застояват на едно място, че и те вървят в курс с темпа на социалистическото развитие на нашата страна, за да отразят на филмова лента чудното преобразяване на безводната Добруджа в приказна градина, както и да обслужват с филми трудещите се, които ще превръщат Постановлението в живо дело.



В строежа на канала Волга—Дон съветската техника прилага най-съвършени машини и мощните съоръжения растат с изумителна бързина.

ВЕЛИКИТЕ СТАЛИНСКИ СТРОЕЖИ

Успешното изпълнение на следвоенната Сталинска петилетка, осъществено в резултат на самоотвержения, градивен труд на многомилionen съветски народ, ръководен от великата партия на Ленин и Сталин, постави Съветската държава пред нов етап на развитие — етапа на комунизма. Вековната мечта на человечеството за щастлив живот, несмушаван от призрака на войната, недоимъка, безработицата и несигурността в утрешния ден, се превръща в жива реалност под вдъхновените усилия на съветските хора. По всички краища на необятната Съветска страна по стъпките на народа, тръгнал към комунизъм, ежедневно се раждат и възмъжават великите строежи на днешния период от Сталинската епоха — строежите на комунизма.

В редиците на тия, които осъществяват строежите на комунизма, стоят на верен трудов пост и съветските хора на изкуството. Историческите решения на Болшевишката партия и Съветското правителство за създаване на гигантските съоръжения на Волга, Дон, Днепър и Аму-Даря, очертаха новите отговорни задачи и пред работниците в областта на изкуството. Упоритият труд на непосредствените създатели на тези съоръжения намира широко отражение със своята героична тематика в творчеството на съветските писатели, композитори, художници, кинематографи и др.

Особено голяма и отговорна е задачата, която осъществяват работниците от съветската документална кинематография. Работейки в областта на най-важното от изкуствата — киноизкуството, те са призвани да отразят героичната действителност, да я разкрият и покажат с мощните ѝ тенденции в развитието, да създадат истинска кинолетопис на великите строежи на комунизма. Борбата за успешното разрешаване на тази от първостепенна важност задача е подета с горещ ентузиазъм от работниците от всички студии на СССР.

Снимачните колективи на отделните студии отдавна вече са започнали своята работа на самите места на строежите. В Червеноармейския район на Сталинград, откъдето започва каналът Волга—Дон, колективите на Централната студия за

документални филми работят по заснемането на големия документален цветен филм „Каналът Волга—Дон“. Операторите от Нижно-Волжската киностудия заснемат землените работи по построяването на Куйбишевската хидроелектростанция. В горещите пясъци на Кара-Кум кинематографистите от Ашхабадската киностудия запечатват на кинолента обекти от старото русло на Аму-Даря, по което ще мине Главният туркменски канал.

В работата по огромните строежи на комунизма участвуват милиони съветски хора от различни професии и националности, но с еднакви стремежи, с еднакви благородни пориви, които, преодолявайки трудностите, упорито осъществяват великите Сталински планове за преобразяване на природата. Гигантски екскаватори, заместващи труда на 7000 работници, променят във феноменално кратки срокове лицето на земята. Хиляди машини от различни заводи и с различно предназначение, направлявани от твърдата ръка на строителите, проправят пътя към бъдещето. Строежите на комунизма растат ежечасно с шеметните темпове на Сталинската епоха. Тези огромни мероприятия, този поход на целия съветски народ оживяват върху кинолентата, раждат се от прекрасното творчество на съветските киноработници, за да вдъхновяват със своето величие сегашните и бъдещи поколения, да ги мобилизират за по-нататъшното осъществяване на великото дело на Ленин и Сталин.

В нашата страна, която под мъдрото ръководство на Комунистическата партия и любимия В. Червенков, твърдо и неотклонно върви по светлия път на своето социалистическо изграждане, започва преобразяването на Добруджа, един велик трудов поход, в който трябва да участвуват и нашите киноработници. Вдъхновеният творчески труд на народа ни трябва да бъде всемерно отразен в редица хроникални и документални филми. По примера на съветските киноработници и нашите кинематографи трябва високо да осъзнаят и упорито да се борят за създаването на истинска кинолетопис на Великия творчески размах на народа ни в грандиозното преобразяване на Добруджа. Това е техен дълг и те трябва да го изпълнят с чест.

Новият български киножурнал „Наука и техника“

Киното даде нови, богати възможности за довеждане до милионите зрители в популярна, занимателна форма достиженията на научната и техническа мисъл. По най-съвършен начин тези възможности се използват от съветската документална кинематография, която създаде редица нови, оригинални форми на научно-популярната кинопериодика, която се ползува с най-широка известност както в СССР, така и в чужбина. За разлика от буржоазната кинематография, която въпреки добрата си техническа база е негодна да произвежда друго освен „научни“ и „културни“ филми за разни дружества, фирми и пр. с чисто търговска и рекламна цел, съветската научно-популярна кинематография ни запознава смело и открито с достиженията на най-напредничавата научно-творческа мисъл в света.

На първо място измежду съветските научно-популярни киножурнали стои журналът „Наука и техника“, чиято десетгодишна бе чествувана наскоро и който тази година бе удостоен със Сталинска награда за благородната му мисия на най-масов популяризатор на научни и технически знания във високохудожествена форма.

Всеки отделен журнал „Наука и техника“ представя три до четири обекта, които отразяват новаторства, рационализации, научни и културни постижения, опита на първите хора на труда, нови машини и начини на работа и т. н. В него сътрудничат най-видните съветски учени, академици, стахановци и челици в агротехниката, които му осигуряват възможността да стои на нивото на най-високите изисквания и задачи. Поради този си характер съветският киножурнал „Наука и техника“ има и за нас, както и за всички страни с народна демокрация, особено важно значение, което расте непрестанно с все повече увеличаващата се необходимост от усвояване на съветския опит, който именно чрез киното става най-лесно достъпен за широките трудещи се маси.

Творческият социалистически труд в нашата страна непрестанно отбелязва все нови успехи и достижения. Нашите новатори, рационализатори и ударници, творци на младата ни социалистическа наука и култура, имат вече значителни и проверени от практиката завоевания. Естествено и необходимо и у нас — по примера на Съветския съюз изникна същата задача: да се създаде български научно-популярен киножурнал, който да отразява тези завоевания и успехи, да разкрива тяхната научна същност и практическо значение и да ги популяризира широко сред трудещите се. Нашите научно-популярни филми — годишно осем на брой — се оказаха недостатъчни да обхванат бликналото изобилие на нови достижения и успехи в най-различните творчески области от нашия живот.

Първият випуск от нашия нов научно-популярен киножурнал е вече готов. Производственият план през т. г. предвижда пет такива випуска и по изготвянето им се воли широка и интензивна подготвителна работа.

Важни и разнообразни са задачите, които трябва да разреши нашият нов киножурнал. Той има за цел да покаже новаторства и достижения от национален мащаб, които са гордост за народа и страната ни, които станали възможни само в условията за творчески труд, създадени от нашето социалистическо строителство. Тези достижения илюстрират новия облик на труда — и на учения, и на работника, и на новия селянин-кооператор, на оня висококачествен труд, който се удостоява и с високата Димитровска награда. А заедно с това те се явяват и резултат от плодотворното усвояване и прилагане при нашите условия на разнообразния и неизчерпаем съветски опит във всички области на живота ни.

Нашият нов научно-популярен киножурнал ще има задачата не само да задоволява интереса на всички трудови хора към новото в науката и техниката, но да играе ролята и на пропагандатор, да повишава ентусиазма и трудовия кипнеж, да помага на хиляди хора да усвояват опита на своите другари в индустрията, в транспорта, в селското стопанство и т. н., да усвояват и прилагат на практика новите достижения на нашите научни работници.

Ето защо новият киножурнал тематично е обърнат с лице към най-разнообразните нови явления от всички области на науката и техниката. Темите, които ще бъдат застъпени в петте випуска на журнала през тази година, някои от които са вече разработени, обхващат следните по-важни въпроси: стохиялните в автотранспорта, присаждане на дини върху кратуни и нови сортове домати (опитите на проф. Хр. Даскалов, Пловдив), достиженията на проф. Марков в областта на микробиологията (соята), разкопките в Карановската пещера, Новоагорско; българският повърхностен вибратор, нов метод за леене; постиженията на родната ни фармацевтика (получаване за пръв път у нас на атропин и цитизин и екстракт от „моравото рогче“), българските порцеланови изолатори и пр. Освен това ще бъдат отразени и достиженията на тазгодишните лауреати на Димитровската награда. Тези разнородни обекти ще бъдат групирани по три-четири във всеки журнал, с оглед да се отразяват в художествено единство различни области от науката и техниката.

Извор на обекти за киножурнала ще бъдат научни лаборатории и институти, опитни станции и полета, заводи и фабрики, транспортни възли

и медицински учреждения, учебни заведения и строежи, изобщо всичко, в което кипи творческата мисъл на трудовите хора и се ражда новото в нашата страна, както и работата на нашите първенци — лауреати на Димитровската награда. Поради това и възможностите на киножурнала ще стават от ден на ден все по-богати и разностранни.

Пристъпвайки към работа, нашите киноработници се ориентираха към центровете, направляващи и ръководещи нашата наука и строителство. С Българската академия на науките е установена тясна връзка благодарение отзивчивостта и готовността за сътрудничество на ръководството ѝ и лично на председателя на БАН д-р. академик Тодор Павлов и на научния секретар д-р. проф. Ас. Хаджиолов, както и представителите на отделните институти на академията. Такива връзки са установени и с Института за рационализации при Министерския съвет, с ОРПС, с Комисията за Димитровските награди, с М-вото на земеделието, Селскостопанската академия и Селскостопанските институти в София и Пловдив, министерствата на народното здраве, на индустрията, на транспорта и пр. Отзивчивостта, която срещаме навсякъде, е радостна, а освен това лични инициативи и предложения изникват непрестанно както от страна на киноработниците, така и от заводи, строежи, институти и пр. Безспорно измежду всички тези центрове от най-решително значение за нашия нов киножурнал са БАН и Института за рационализации, пред които стои неотложната задача да подберат най-важните наши достижения от национален мащаб и да поставят обилни материали за тях на разположение на киножурнала.

Първите обекти, включени в готовия випуск и в подготовката за следващите, дадоха насърчителни резултати. Въпреки трудностите, присъщи на всяко начало, ние гледаме с увереност напред. Един от най-трудните въпроси — сценарият, бе преодолян на първо време благополучно с помощта на вътрешни сили от кинематографията при активната консултация на съответните научни и технически специалисти. Но пред нашите киноработници се поставя задачата да привлечат към постоянно сътрудничество при изготвянето на сценария и като автори на сценарии преди всичко самите първи хора на науката и труда. Без тяхната лична и пряка помощ, така както това е вече практика в съветския киножурнал „Наука и техника“, нашите задачи не биха намерили успешно разрешение, не би съществувала пълна гаранция за върно, точно и научно издържано изчерпване на разработвания въпрос.

По отношение техническата база също има да преодоляваме редица първоначални трудности. На първо място тук се поставя въпросът за добра трикова работа, безусловно необходима при разработване на научно-популярни проблеми. В това отношение се полагат сериозни и систематически усилия и в един непродължителен срок ние ще разполагаме със задоволителна трикова база и специален художник.

Наложително е обаче нашите режисьори и оператори за журнала да положат сериозни усилия за усвояване на опита на съветските ни другари и на първо място някои от тях да ликвидират със своето предварително подценяване на работата в киножурнала. Макар и „малка“ форма на научно-популярната кинематография всеки обект от киножурнала представлява достатъчно сериозна и отговорна творческа задача. Постигането на художествена простота и нагледност, на убедителност и научна правда е задача твърде сложна именно защото в случая метражът на един обект е близо четири пъти по-малък от метража на обикновения научно-популярен филм. Тук е недопустим всякакъв шаблон. Научен подход, конкретно разузнаване и основно запознаване с въпроса, находчивостта и остроумието при търсене на филмови изразни средства, изчерпателността и пълното осветляване на въпроса в късия метраж, съчетано с достъпността и занимателността на изложението, са решаващо условие за успеха. Ето защо и в литературната, и в режисьорската, и в снимачната трактовка на обектите за новия научно-популярен киножурнал трябва да се избягва непременно всякакво хроникално, външно информационно представяне на „новости“ с описателни средства. Задачата на режисьора и оператора е да разкрият достъпно и просто, в дълбочина и синтезирано вътрешното съдържание, научните и технически принципи на дадено явление. Поради това в оценките както на специалистите, така и на киноработниците и главно на публиката основен критерий за обектите и за целия киножурнал ще бъде степента на разкриване научното съдържание, разбираемостта на закономерностите на разглежданото явление.

Нашият кинозрител вече не е това, което бе само преди пет-шест години. Неговите интереси и познания растат непрестанно. Самият той е творец и участник в най-различни сектори на строителството. Той вече усвоява все по-дълбоко и критично отношение към трудовия процес и организацията на труда, външува се от всяко ново, облекчаващо труда му средство, от всяко научно достижение, което подобрява неговата работа, което разкрива нови перспективи в неговото бъдеще и увеличава производителността на труда. Съобразявайки се с нашия нов, героичен трудов зрител, който започва да изисква все повече от киното, ние трябва непрестанно да повишаваме нашето киномайсторство. Неговата присъда или благодарност ще бъдат решаващи, ние трябва да ги търсим, да се ръководим от тях, да се учим от зрителите — герои и на самите обекти от киножурнала.

Задачата на нашия нов киножурнал „Наука и техника“ е да даде на широкия зрител цялостна представа на сложните научни и технически проблеми, да даде на учащите се в достъпна форма нагледна представа за трудноуловими неща, да пробуди у всеки зрител задоволство и гордост от успехите на нашите първи хора на труда и науката. Киножурналят трябва да бъде интересен и полезен за всички и когато той завоюва любовта на трудещите се, когато стане търсен и очакван, тогава той ще е изпълнил предназначението си.

Обектите на новия научно-популярен киножурнал трябва да станат образец и стимул за хиляди трудови хора да търсят, да учат, да взаимодействат и създават все нови, малки и големи подобрения или преустройства в своята работа. Киножурналят трябва да воюва за внедряване на съветския опит и да изпълни задачата, поставена от Партията — да се мобилизира непрестанно трудовата активност и творческа надареност на трудещите се — за висока производителност на труда, за социалистически темпове на строителството.

Студията за хроникално-документални филми през 1950 година

II. ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ

В тематично отношение произведените през 1950 г. 25 документални филма отговарят на общо формулираната от Студията тематическа задача — да бъдат свързани с най-главните акции на правителството отразяват новите явления във възходящия социалистически действително

Но наред с това и тук — както при хрониката — ние се натъкваме на известна несъразмерност при степенуването на тематичните задачи, застъпени при отразяването на разнородните области от нашия живот. Групираните тема-

1. Филми, посветени на текущи актуално-политически събития 8
2. „ физкултурата и спорта 8
3. „ стопанското строителство 3
4. „ културния живот 3
5. „ социализма в село 2
6. „ битовото подобрене и социални мероприятия 1

25

Следователно и при документалния филм, както при хрониката, значителен превес в тематично отношение са взели официалните, актуално-политически събития и физкултурата, а за сметка на това сравнително твърде слабо са застъпени теми от широките области на нашето стопанско строителство, на социалистическото преустройство на нашето село, на нашия културен живот и особено на социалните мероприятия и грижите на народната ни власт за подобрене живота на трудещите се.

Основна причина за това пренебрегване на редица важни тематични задачи е очевидно липсата на подробен тематично-производствен план, който в случая — за разлика от хрониката — може и трябва да бъде в по-голямата си част конкретизиран. Липсата на такъв план естествено е наложила на Студията да се движи именно по линията на „събитийността“. А активното *поставяне и разрешаване* на разнородните проблеми от действителността е основната цел, към която Студията трябва да се насочи в документалния филм, за да може той да престане да бъде репортажна журналистика и да прерастне в художествен киноочерк, с богато идейно-художествено съдържание и социалистическа проблематика.

Липсата на конкретизиран тематично-производствен план е лишила нашия документален филм и от възможността да се разнообрази и обогати сюжетно. Не е излишно да напомним, че нашият документален филм все още не ни е разказал за някое конкретно ТКЗС, за неговите трудности и успехи, все още ние нямаме документални филми за изграждането на нашата индустрия, за такава важна акция, каквато е огромяването, за охраната и безопасността на труда, за строежа на работническите жилища, за живота и работата на ОФ и другите масови организации, за творческите постижения на най-видните наши хора на науката и изкуството и пр. А съвършено ясно е, че активното насочване към такива проблеми би допринесло и за творческото, жанрово разнообразяване на нашия документален филм. В логическа взаимовръзка със събитийната структура на документалния ни филм през 1950 година — повечето от произведените 25 филма са по съдържание събитийни, т. е. отразяват остро актуални и ярки събития с богата, но лекостъпна драматургия — манифестации, конференции, конгреси и пр., а слабо са застъпени — по съветска класификация — обзорните и напълно липсват биографичните и местно-тематични филми. Безспорно, само конкретизираната и симетрично степенуваната тематика би заставила нашите документалисти да пристъпят по-смело към разрешаването и на такива творчески задачи, които са свързани с обмислено и задълбочено предварително организи-

ране на материала в стройно изградена драматургическа композиция — пълноценни идейно-художествени сценарии. Наистина основна задача в документалния филм остава правдивото отразяване на реалния живот, но тази правдивост не бива да се свежда до фотография, до натурализъм, до положението документалистът да се осланя само на логиката на самото събитие. както до голяма степен се е практикувало в нашия документален филм. Документалистът трябва да се ръководи в творчеството си от метода на социалистическия реализъм, т. е. да обобщава и типизира, да създава партийно изкуство.

И ако ние разгледаме от тази гледна точка нашите документални филми, произведени през 1950 год., ние ще видим, че наред със слабостите, породени от липсата на тематично-производствен план, основна слабост на нашето документално производство е липсата на стройни идейно художествени сценарии. Най-ярък пример в това отношение е филмът „Месецът на българо-съветската дружба“. Фактически почти всички документални филми са били снети само по сценарни планове, съдържащи бегло скицирани бележки по предвидената тема. Затова сценарният въпрос е открит с цялата си острота пред Студията за хроникално-документални филми. А излишно е да се подчертава, че качеството и на нашия документален филм неизбежно зависи от качеството на неговия сценарий, поради което както ръководството на самата Студия, така и ръководството на кинематографията трябва да отделят особено внимание на въпроса за създаване на кадър от сценаристи-документалисти, на широк кръг от сътрудници писатели и журналисти.

Не по-добро е положението и с режисьорския въпрос в нашия документален филм. Липсата на режисьор се явява втора основна слабост на документалното ни производство през 1950 год. Наистина работата на редакторите, които са работили и като режисьори, заслужава задоволителна оценка. Трябва да се признае, че въпреки своята неопитност, те са положили усилия да не се отклоняват от принципите на документалната филмова трактовка, избягвали са до голяма степен „възстановяване“ на фактите и не са злоупотребявали с игралния елемент. Липсата на опитен режисьор обаче е причина в редица филми да се допуснат както крайно наивна „постановъчност“ (портрета на др. Г. Димитров в локомотива — филмът „Нови почини“), така и твърде неприятни киксове в общото оформление на филма и особено да се шири шаблонът, който винаги опорочава идейно-художественото съдържание и лишава документалния филм от индивидуална творческа физиономия.

Затова острата нужда от режисьор трябва да бъде преодоляна на всяка цена, ако желаем да осигурим качествен възход на нашия документален филм. А това значи, при сегашния етап на кинематографията ни, ръководството ѝ да се погрижи и за режисьори на документалния филм, както прави това за игралния, като използва някои от специализираните в СССР млади, но идейно и теоритически добре подготвени другари, които заедно с това ще внедряват и съветския опит в максимален размер. Знае се, че ръководството на кинематографията допусна всички режисьори от заварения на Девети септември 1944 година кинематографичен кадър да преминат на работа в научно-популярния и игрален филм, а остави Студията за хроникално-документални филми без никакъв режисьор, наистина на „самотек“, когато някои от старите режисьори, особено от влезлите в Студията за научно-популярни филми, са добри документалисти и биха могли да помогнат значително на документалната ни кинопродукция. Време е спод нас, да се помисли и за специализацията на някои подлежащи на развитие способни работници от Студията за хроникално-документални филми.

Обстоятелството, че по отношение на операторската работа и монтажа, текстовото и музикално оформяване нашите документални филми и хрониката са дело на едни и същи творчески работници, обуславя до голяма степен еднаква на хрониката оценка на тези елементи. В рамките на тази оценка обаче трябва да се отбележи, че докато в операторската работа и монтажа документалният филм отбелязва в общи линии забележимо подобрене, при текстовото и музикално оформяване слабостите остават същите, както при хрониката. И тук в текста преобладава шаблонът и патетичната официалност, а не са редки случаите и на ярък разнороб между текста и съдържанието на кадъра (във филма „Европейското първенство по волейбол“ — кадъра с подготвянето на трибуните и др.). И тук препоръките за отстраняване на слабостите са същите: настоятелно да се потърси помощта на външни сътрудници — писатели, научни работници, журналисти.

Аналогичен е случаят и с музикалното оформяване на документалния филм, което е на същото средно ниво, както при хрониката, със същите слабости и грешки. За пример трябва да се посочи филма „Борба за хляб“ с неговата лошо подбрана и убийствено еднообразна народна песен, която звучи почти през целия филм. Въпросът за качеството на музикалното оформяване при документалния филм е много по-съществен, тъй като музиката в документалния филм има драматургическо значение, както в игралния филм. Погрешно е да схващаме музиката в документалния филм само като допълнително, мощно художествено средство, когато тя и гук има драматургическата задача да разкрива идейната и емоционална същност на филмовото съдържание, а не да бъде някаква „илустрация“. Това на практика значи, че за документалния филм не трябва да се използва само фонотеката, към която трябва да прибегва изключително хрониката и в много редки случаи — при събития от политически-официален характер — и документалният филм, а да се премине вече към осигуряване на специално написана филмова музика за всеки отделен документален филм. Тогава би се избегнал всякакъв шаблон и всякакво банално повторение на известни мелодии. За това, обаче е необходимо навременното осигуряване на литературен сценарий и творческа връзка между режисьора и композитора.

От всичко казано до тук ние виждаме, че пред нашия документален филм стоят редица сериозни и неотложни изисквания, които чакат своето бързо разрешаване, за да бъдат отстранени всички допуснати през 1950 година слабости и грешки. Трябва обаче да се подчертае, че независимо от тях слабости и грешки нашият документален филм отбелязва през миналата година и редица сполуки. На първо място трябва да се посочат прекрасния и силно емоционален филм за погребението на др. Васил Коларов, филмът „Тежкотоварен влак № 154“, както и филмът за месеца на българо-съветската дружба, които изразяват най-ярко постиженията на Студията в областта на документалния филм. И тези именно безспорни успехи говорят за значителни творчески възможности на Студията, които тя е длъжна да развие още повече с цената на всички усилия през настоящата година.

*

Нашият преглед на производствената дейност на Студията за хроникално-документални филми през 1950 година, макар да не е изчерпателен, налага редица общи изводи.

Преди всичко трябва да се отбележи, че в усилията си за основно преустройство и отстраняване на недъзите от миналото, през 1950 год. Студията е успяла в значителна степен да внесе плановост в своята работа, пълномерно се е справила в количествено отношение със своите производствени задачи и общо е постигнала известно повишаване на качеството при съществени

икономии в суров материал и значителни технически подобрения на производството.

Наред с това обаче са били допуснати и редица слабости. На първо място планът все още не е бил гледан като закон, бил е нарушаван без за това да са били търсени сериозни отговорности. Както при хрониката, така и при документалния филм е допускана стихийност и акционност, а шурмовщината се е разразила особено силно през последното тримесечие на 1950 г., когато са били произведени по голямата част от документалните филми. Все още се е допускато понякога операторите да отиват на снимки без предварителен снимачен план, което естествено е давало отрицателно отражение върху борбата за икономии и особено за качество. Съвършено недостатъчна е била и работата по идейно-политическата и професионална подготовка на творческия колектив. Похвално е, че първите оператори при Студията са организирани вътрешен преквалификационен курс, но той е минал по домашному. В това отношение ръководството на кинематографията не е оказало никаква помощ, а и отдел „Кадри“ не се е отзовал на депозираната молба от Студията за един по-сериозен курс. Художественият съвет при Студията не се е събирал редовно, не е формулирал точно своите оценки за работата на творческите работници, не е търсил отчетност за своите решения и по този начин е лишил творческите работници от крайно необходимата систематическа колективна творческа критика и от възможността чрез самокритика да отчетат своите слабости.

Най-голямата и основна слабост, обаче, допусната от Студията през 1950 г., която обуславя и всички по-горе изброени слабости, е било недостатъчно задълбочено отношение на Студията към внедряване на съветския опит. А няма никакво съмнение, че съветският опит щеше да го докаже на нашите работници от Студията и значението на плановете, начало, и нуждата от солидна идейно политическа марксистко-ленинска и професионална подготовка, и ползата от колективната критика и смела самокритика. Внедряването на съветския опит обаче трябва да се извършва творчески, съобразно с нашите условия и напълно недостатъчно е било да се положат усилия само за преустройство на административната структура на Студията по съветски образец. Преди всичко е необходимо преустройство на самия творчески колектив, на живите хора в Студията, а за това са съществували и съществуват в случая благоприятни условия. Действително, от време на време са били разглеждани и обсъждани колективно някои статии от съветския печат, посветени на хрониката или на документалния филм, но съветският киножурнал „Новости дня“, който носи непосредствено богатия съветски опит в тази област и се превежда и озвучава на български именно от нашата Студия за хроникално-документални филми, не е събудил и до ден днешен достатъчен интерес всред нейните работници. Решението на Студията от средата на изтеклата година за творческо обсъждане на „Новости дня“ не е било провеждано систематически и редовно. На практика редакторите само са превеждали текста, музикалният оформител е изготвял фонограмата и копията са напускали Студията... и нищо повече! Също така след острата критика, която съветската общественост направи на „Новости дня“, никой в Студията не е намерил за необходимо да предложи на широк творчески преглед випуските на съветския киножурнал, за да се запознаят конкретно с посочените от съветската критика грешки и да направят полезни изводи за нашия хроникален филм. И затова трябва да се подчертае, че с подобно отношение към съветския опит нашият хроникално-документален филм трудно ще се придвижи напред.

До голяма степен обаче вина за всички посочени от нас слабости носи и ръководството на кинематографията, което — що се отнася до 1950 г. — наистина почти без обрънало гръб на Студията за хроникално-документални филми. Насочило в производствения сектор главното си внимание към създаването на българския игрален филм, то е отделило извънредно малко внимание за нуждите и задачите на нашата хроника и документални ни филм и не й е оказало достатъчно сериозна творческа помощ.

А преодоляването на посочените слабости в Студията за хроникално-документални филми и разрешаването на редица въпроси, които все още спъват правилния развой на този важен производствен сектор, може да се извърши само при

Съветският филм победи и в Кан

През месец април т. г. в Кан (Франция) се състоя, в продължение на две седмици, международният кинофестивал. Кан продължава тази традиция от 1946 година, но той показва същността на своите кинофестивали през 1949 година, когато „кралете“ на Холивуд окончателно превърнаха международната среща на кинематографистите в рекламно предприятие за техните конвейрни фабрикации. Тогава беше премиран американският филм „Третият човек“, който беше циничен апел за студена война и целеше да насади отново средновековната политика на Борджии. Затова на международните кинофестивали в Кан нямаше място за изкуство, там се разпореждаха американските кинотърговци.

Но тази година правилникът бе нарушен. В международния кинофестивал участваха почти всички страни, с изключение на Народен Китай. Но американските киномагнати и техните френски лакеи не забравиха да поканят на кинофестивала предателя Чан Кай-ши! Обаче, както писа и буржоазният вестник „Монд“, „присъствието на СССР забележително повишава интереса към кинофестивала“, в който наред със съветската делегация присъствуваха и редица неучастващи до сега страни. Но напразно беше очудването на френските реакционери от толкова много поканени страни, защото вдъхновителите на кинофестивала се бяха погрижили да комплектуват жури от хора, които нямат никакво отношение към киното, а са просто проводници на американския бизнес, какъвто бе и неговият председател — реакционният писател Андре Мора.

Кинофестивалът беше проведен в Двореца на киното, където са били прожектирани филмите (обща дължина около 200 километра!) на участващите страни. Ако не са били филмите на Съветския съюз и на страните с народна демокрация, този огромен километраж наистина би уморил до смъртен припадък прогресивните зрители на кинофестивала... Не случайно обаче кинофестивалът започва с показ на „Четирима в един джип“ — истински образец на американския стандартен филм за пропаганда на човекообразието. Този филм прогресивният печат нарече „американска рипа със швейцарски соус“, защото е наистина безсрамна пропаганда на империалистическата политика на нова война. Филмът беше груба и цинична клевета срещу патриотизма на съветските и френски войници. Възмутена бе цялата френска прогресивна общественост, което предизвика едно бурно заседание на кинофестивалния комитет и едно комунико... с извинителна клауза! Ня тази провокация на американските киномагнати, заклеяна от общественото мнение, засраменият кмет на Кан отговори с прием на съветската делегация, в състав: Н. К. Семьонов, Вс. Пудовкин и Н. Черкасов.

Друг американски трюк на кинофестивала беше филмът „Място под слънцето“ който бе представен като инсценировка на забележителния роман на Теодор Драйзер „Американска трагедия“. В същност обаче, и Драйзер и неговият роман се оказаха само рекламни етикети. Филмът разказва историята на едно банално улично престъпление: героят прељубява една девойка, увелича се в друга и решава да убие първата, за да не му пречи. Подобна гнусота представлява и маршализираният шведски филм „Госпожица Юлия“, получил „голямата“ премия, чието награждаване наистина характеризира замърсената атмосфера на Кан от американските кинотърговци, които създават и харесват само филми, изобразяващи хората като двуноги животни, развратници, убийци и гангстери. Съветският режисьор Всеволод Пудовкин прави следния извод за реакционните филми на фестивала: „Ние отново и отново се връщаме на една и съща мисъл — колко тесни са рамките, в които са притиснати тия хора (творците на упадъчния филм, б. р.), колко е стеснена тяхната

творческа мисъл, ограничена от едни и същи сюжетни условия — криминалистика, прелюбодеяния, психопатия. Тук не се допуска истината на живота“.

Между американския и маршализиран филм обаче в кинофестивала проникнаха и прогресивни филми от капиталистическите страни, като: „Чудото в Милано“ на Виторио Де Сика, „Едуард и Каролина“ на френския режисьор Жан Бекер, филмът на испанеца Л. Бюноел „Забравените“, и „Сянката на човека“ от англичанина Асквит.

„Първото голямо събитие на фестивала, — пише Жорж Садул — беше филмът „Мусоргски“ на Григорий Рошал. Аз дойдох твърде късно в Кан, за да мога да му ръкоплескам...“ Ония, които искаха да оскандализират съветските герои от Сталинград с водевила „Четирима в един джип“ трябваше или да скърцат със зъби и да мълчат пред кинематографичния успех на съветската делегация, или, когато проговорят, да не могат да отменят онова, което и френският реакционен печат („Комба“, „Фигаро“) призна: „Тук няма нищо уродливо, напротив, в него има само красиви чувства, хубави образи, прекрасна музика“. Обикновено наполовина изпълненият със зрители салон на Двореца на киното е бил препъннен при прожекцията на „Мусоргски“.

Но цялата общественост бе възмутена от задкулиската игра на уредниците на кинофестивала, които проведоха нова провокация срещу съветския филм, когато забраниха показ на филма „Освободеният Китай“. Френските реакционери забраниха показ на филма под претекст, че се получила нота от френското външно министерство, с която филмът се окачествявал като проява на някакви „секретни преговори“. На съветската делегация бе заявено недвусмислено, че „Освободеният Китай“ не трябва да се покаже, защото засягал едно правителство, поканено на кинофестивала. На пресконференцията, която съветската делегация уреди по този случай, стана ясно, че френските реакционери са се постарали да не се изложат пред политическия мъртвец от Тайван. Организираната борба на гражданите в Кан, десетките хиляди хвърчещи листове и възмущението на прогресивната френска общественост принудиха задкулиските слуги на Уол-стрийт да отстъпят пред общественото мнение. На прожекцията на „Освободеният Китай“ пред журналисти от цял свят, филмът е предизвикал буря от аплодисменти.

Затова съветският филм победи и на кинофестивала в Кан. С премии бяха удостоени пет от шестте съветски филма: „Мусоргски“, „Съветска Латвия“, „Цветуща Украйна“, „Съветска Естония“ и „Съветски Азербайджан“. Кукленото жури на фестивала „удостои“ с големи премии филмите, които отговарят на американския търговски вкус и демонстрират творческото безсилие и израждане на капиталистическото изкуство. А подялбата на премията за „Чудото в Милано“ беше само един подъл комплимент на прогресивния италиански кинорежисьор... Съветският кореспондент Юрий Жуков пише: „Не преминете обаче определят резултатите от фестивала. Тези резултати, известни на широката общественост, се заключават в това, че творческите работници на 30 страни, представени в Кан, можаха, без да обръщат внимание на всички хитрости на реакцията, да установят практически контакт, да обменят опит, да обзрат перспективата, която се открива пред тях в борбата за превръщането на киното в оръдие за културно сближаване на народите, в оръдие на борбата за мир. Неоспоримият морален успех на съветските филми, а също и на филмите, представени от напредничавите творчески киноработници на другите страни им придава нови сили в борбата за мир и прогрес“.

най-дейната подкрепа от ръководството на кинематографията. Негов дълг е да осигури на Студията тематическо ръководство и творчески художествен съвет разширен с представители на творческите съюзи; да осигури достатъчно творчески кадър и условия за неговото развитие; да застави техническата работилница да извършва по-качествени поправки на снимачните камери на операторите, да изисква от лабораторията внимателна и отговорна работа, за да не става необходимо поради лошо проявени работни копия да се изхвърлят добри негативи, или порази осветяване на материала да се преозвучават готови за екран прегледи; негов дълг е и разрешаването на въпроса с проката на нашите документални филми от отдел „Разпространение“, за да не се явяват те с няколкомесечни закъснения по екраните.

Необходими са дружните усилия на творческия колектив и ръководството на Студията за хроникално-документални филми с активната подкрепа на ръководството на кинематографията, за да се изведе Студията на онай висота, на която тя следва да стои по вид и значение на своето производство. Нека се има предвид, че творческият колектив на Студията е съставен от нашите най-млади кинематографисти, които наистина със социалистическа твърдост и устрем са решени да вървят напред и на които следва да се признаят всички постижения, но на които трябва и да се помогне да отстранят всички слабости и грешки присъщи на развитието, за да можем утре да отчетем техната работа не вече като справяне със задачите, а и като високо идейно-художествено майсторство.

ЗА РЕЖИСУРАТА И АКТЬОРСКАТА ИГРА В „ТРЕВОГА“

Българският игрален филм постепенно започва да завоюва своето място като жизнена необходимост на нашия културен живот. Няма никакво съмнение, че филмът „Тревога“ е успех на нашата кинематография и това наистина радва нашата общественост.

Този успех обаче изисква такава оценка, която да отбележи както постиженията, така и слабостите и недостатъците на филма, за да се помогне активно и творчески развитието на родното ни киноизкуство. Тук не става дума за техническите постижения, за сполучливо преодолените трудности, за сложността на декора и за неговото овладяване от филмовата камера и т. н. Това са наистина постижения, които правилно трябва да отчетем като успешна работа на режисьора и операторите. На тях обаче ние няма да се спирате, защото задачата ни е да разгледаме преди всичко работата на режисьора върху постановката и работата му с актьорите.

Преди да се спрем на този основен проблем в работата на режисьора, трябва да отбележим, че тя е в пряка зависимост от литературния сценарий, който основно определя линията на развитие на режисурата и на актьорската игра. За нас литературният сценарий на филма „Тревога“, що се отнася до основната трактовка на проблема за осъзнаването на дребния буржоа и неговото отношение на аполитичност и неутралитет към разрастващия се световен конфликт, е неправилно и погрешно изграден, именно защото акцентува проблема за неутралитета като централен. А този проблем наистина не е типичен за нашата действителност и оттам идва погрешното изграждане на целия филм. В стремежа си да обрисова образа на главния герой като типичен представител на колебаещата се българска дребна буржоазия, режисьорът е нямал възможност да развие другите подтеми на филма — борбите в нелегалност и партизанската борба срещу немските и монархо-фашистките завоеватели у нас. Недостатъчно умело е разгъната в сценария и личната драма на Сава Величков и Лили Величкова, въздействието, което победите на Съветската армия носят за вдъхновяването на нашите борци от съпротивата, и т. н. Въздействието, което идва от развитието на Витан Лазаров, не отговаря на въздействието, което се получава от разработката на страничната тема — жестокостите на жандармеристите и „черния“ капитан срещу българския трудов народ. Тази несъобразност в литературния сценарий е преодоляна до известна степен от странични сюжетни линии, но тя поставя режисьора-постановчик в особено положение — движейки се по основните линии на сценария, да акцентува и страничните сюжетни линии, за да може да създаде един цялостно идейно-художествено въздействащ филм. Няма съмнение, че режисьорът е трябвало да уравнивява личната драма на Витан Лазаров със страничните сюжетни линии, които всъщност и създават положителното въздействие на филма. Тази сюжетна сложност, породена от непълноценния сценарий, е разпръснала вниманието на режисьора в различни страни и той не е могъл да организира съсредоточено и цялостно своята творческа работа, т. е. режисьорската си концепция. Всичко това е поставило художествената работа на режисьора в особена зависимост от сценария, който намира своя най-ярък израз в обстоятелството, че режисьорът повече се е интересувал от картини, които да осигурят и подсилат впечатлението и въздействието на търсения по сценарий резултат, отколкото от резултата на актьорското майсторство.

При такъв труден строеж на филма естествено е било да се явят недостатъчно психологически мотивирани моменти в постъпките на различните действащи лица. Така например неоправдана е стрелбата на Сава Величков срещу полиците, които идват да го арестуват. Също така не е ясен и разбираем лицевият израз на майката на Борис, когато селянката, гонена от жандармеристите, се среща с нея и с дълбоко презрение ѝ извиква: „Как можа да го родиш!“ Не е ясно за публиката по какъв начин Лили Величкова узнава тайната немска радиостанция. За зрителя не е известно откъде Лили Величкова знае за мястото на разстрела на партизаните. Не може да се разбере и какво е предназначението на майката на Борис и Лили.

Също така не е мотивирано достатъчно пълно възпитанието на Борис и неговото вербуване като заклет фашист, макар че ние приемаме развитието на този образ до неговите крайни жестокости и изстъпления като напълно правдоподобно. Допуснати са и някои твърде евтини филмови ефекти, които дразнят със своята шаблонна конвенционалност. Такъв е случаят със свирещия часовник в началото на филма и в неговия край. Странното съвпадение на някои картини с моменти от други филми (сцената на разстрела с филма „Млада гвардия“) не може да се оправдае с мотивировката, че се учим от съветския опит, защото в случая може да се говори само за подражание, за преписване. Всичко това ни дава основание да твърдим, че отношението на сценаристите към тяхната работа е било недостатъчно творческо, но че и режисьорът не е могъл творчески да задълбочи задачата си, да стигне до по-голямо майсторство в работата си над режисьорския сценарий.

Режисьорът З. Жандов безспорно има живо творческо чувство и задълбочено отношение към природния пейзаж. В снимките от природата личи поетичен и художествен критерий. Но трябва да се отбележат и някои творчески неудачи и в тази насока: село Брезово отначало е представено в схлупени и изкъртени постройки, които жандармеристите запалват при жестоките си издевателства над селяните — ятаци на партизаните. В края на филма обаче ние виждаме същото село, но вече прекрасно и китно, което не отговаря на показаната действителност, а говори очевидно за творческа несъобразност. В някои моменти снимките на Витан Лазаров са така отрязани, че люлеенето на актьора не дава възможност на зрителя веднага да схване подробността, че героят е куц. Ще споменем също и

недостатъчната убедителност при показването на стопанството на Витан Лазаров — неговите зайци, пчели и пр. Трудно е да си представим, че кафезът на зайците и двадесетината кошера са материалната база на този дребен буржоа.

Друга съществена слабост на режисьорската работа проличава в неправдивия сценичен живот на героите. Така например разговорите между Лили и Сава са твърде пасивни в израз и действия. Съдържанието на изобразяваните сцени е много по-наситено и стъгнено, отколкото изразът, мимиката и жестовите на актьорите. А в това се състои и голямата безпомощност на режисьора, който не съумява да даде целесъобразни задачи на изпълнителите или пък спира своята камера върху такива моменти от развитието на тяхната игра, които не изразяват с необходимата експресия вътрешното съдържание, което носят и трябва да разкрият.

По отношение на масовите сцени и снимки режисьорът има безспорни постижения. Тук неговото опитно око успява да долови най-тънки психологически нюанси, които пресъздават атмосферата на епохата и действието. Масовите снимки в скривалището, пиянският гуляй на жандармеристите, селските кулаци и тузове и съпътстващите ги елементи в Брезово, партизанската колона и т. н. показват, че З. Жандов има остро око за обхващане и насищане на картината с реалистично съдържание. Но трябва да се споменат и някои недогледани моменти от масовите сцени, които правят впечатлението със своята пасивност и статичност. Така например голямата масова картина в последната сцена не е организирана така, че митингът, който партизаните устройват, да отрази възторжената радост на освободения народ. Вдигането на ръцете и импозантността на селската маса не са достатъчни да предадат трепета и възбужденията на народа ни от осъществяването и извоюването свобода. Тук е било необходимо раздвижването на камерата по различни групи от селяни и селянки и същевременно търсенето на лица, които се показват пасивни или безразлични, в съответствие и за подчертаване на идеята за неутралитета.

Преди да преминем към оценката на актьорската игра поотделно, трябва да изтъкнем, че и в „Тревога“ проличава явлението, което изглежда става типично въобще за нашата драматургия и режисура: отрицателните образи са художествено и идейно-емоционално много по-правдиво и вярно пресъздадени, отколкото положителните. И нещо друго: по-вярно и по-художествено правдиво са изградени епизодичните образи. А за част от действащите лица публиката недоумява защо са им поверени отговорни и сериозни творчески задачи. На първо място това трябва да споменем образа на немския регулаторчик на движението. Отначало той е показан правилно — бодър и нахален, а в края е противопоставен, и то в забавна гротескна линия на трагизма на цялата хитлеристка банда, на която служи. Този образ на немския регулаторчик е хубаво постижение, интересно по замисъл и изпълнение. В образа на вестникарчето (актьор Никола Динев) имаме вярно типизиране и създаване на вестникопродавец от тази епоха. Никола Динев органически вярно изобразява и съумява да предаде идейно-художествения замисъл на ролята. Той освежава своята игра с хумористичен отсенък, който дава идейна и емоционална наситеност на образа. Необходимо е било обаче режисьорът да преодолее известна неправдивост в образа, в който липсва простотата и естествеността на вестникарчето, а се чувствава интелгентността на актьора, маниерност, съзнателна небрежност и търсене на ефекти в хумористична посока. Асен Миланов разкрива убедително образа на предателя-работник и зрителят го възприема без възражения, особено когато този провокатор е застрашен от работниците-комунисти, когато се превръща на жалък и нищожен, без всякакво достойнство човек, каквито са изобщо всички народни предатели и изменници. Режисьорът умело предава тези картини с Асен Миланов и останалите работници. От тях с вярно чувство, с живот и правда се отличава особено Стефан Пейчев, който в момента на завъртането на ключа и особения поглед, който отправя към предателя-работник, се чувствава истинският работнико-комунист, господар на положението. Стефан Пейчев в ролята на партизанин е също така сполучлив, особено в момента, в който стреля с картечницата — изразът на лицето и отношението към изпълнението на задачата са живи, органически оправдани. Режисьорът е успял да долови и ни предаде тези моменти със сполучлив монтаж израз.

Образът на главното действащо лице Витан Лазаров е поверен на засл. артист Стефан Савов, който дава правдива жизнена игра и разкрива уменията си да се справя с филмовата камера. Особено характерно е постижението на Савов в картината пред разрушения му дом. Там той настига с много вътрешно съдържание образа и предава на този аполитичен герой психологическия нюанс на неговото разочарование от собствения му неутралитет. Но има редица места във филма, които са предадени от Савов формално, без особена вътрешна тревога, нещо, което показва, че актьорът и режисьорът не са намерили единство в тълкуването на образа. Така например не е убедителен Савов в разпратата със сина си в село Брезово, недостатъчно е и възмущението му от мародерството на сина му и т. н. Актьорът приема много пасивно тези картини, а вероятно и самият режисьор не му е дал достатъчно задачи чрез редица физически действия да предаде верния и жизнен образ на Витан Лазаров. Но Витан Лазаров не е убедителен и като господар на своя „земен рай“ — не са дадени картини, които да ни покажат дребния буржоа в подробности на неговия живот, в еснафската затвореност на този тип хора и т. н. И най-важното — постепенното преустройство и преобразяване на Витан Лазаров не е акцентувано от актьора и режисьора в такава светлина, че зрителят да чувствава не само колебанието му, но и отношението му към ставащите

(Продължава на стр. 15)

„ОСВОБОДЕНИЙТ КИТАЙ“

Китай е огромна страна с 9 600 000 кв. км територия, с разнообразна природа и много богатства. Неговата история е богата и поучителна. Четиристотин седемдесет и пет милионният китайски народ води повече от столетие упорита и героична борба за своето освобождение, но светът малко познава този народ и неговите борби. Още преди четири хиляди години в Китай е цъфтяла висока култура, която е оставила прекрасни паметници на изкуството и досега малко известни на народите от двете полу-кълба. Най-важното, което светът знаеше за Китай беше, че той представлява за империалистите богат пазар, в който могат евтино и безконтролно да ограбват и използват богатствата му, защото в Китай има неимоверно евтина работна ръка, защото в Китай се трупат за кратко време големи богатства за сметка на потта и кръвта на китайския народ. Затова империалистите смазваха най-безогледно и с нечувана жестокост всяко освободително движение, опитваха се да изсушат от корен всяка прогресивна мисъл в Китай.

Но въпреки усилията на империалистите и техните местни оръдия Китай се пробуждаше. В недра на китайския народ напирала новите прогресивни сили, зрееше борбата за национално и социално освобождение. Победата на Великата октомврийска революция вдъхнови борбата на китайския народ и му посочи пътя към неговата победа. Още през 1920 година Мао Цзе-дун заяви: „Оръдейните залпове на Октомврийската революция донесоха до нас марксизма-ленинизма.“ От пламъците на Октомврийската революция прехвърнаха искри и в Китай. Пламна борбата на китайския народ за освобождение. По повод на това начало на освободителната борба на Китай др. Сталин каза преди четвърт век: „Силите на революционното движение в Китай са неимоверни. Те още не са се проявили както трябва. Те ще се проявят в бъдеще.“ Думите на др. Сталин се сбъднаха. Под ръководството на Коммунистическата партия и нейния вожд Мао Цзе-дун китайският народ разгъна своите революцион-



Вождът на Народен Китай Мао Цзе-дун между трудещите се в един завод. (Из филма „Освободеният Китай“).

ни сили в цялата страна и след дългогодишна героична борба китайският народ успя да отхвърли игото на империалистите и техните местни оръдия. Беше разрушен полуфеодалният обществен строй, сред народа се разбудиха нови, непознати дотогава творчески сили, страната тръгна с големи крачки напред по пътя на своя свободен живот.

Днес интересът към Китай, към китайския народ, към неговите минали борби и сегашни усилия и успехи, към неговата история и култура са засилени извънредно много. За да се отговори на този интерес, за да може да се покаже на света новият, освободеният и щастлив Китай, е създаден филмът „Освободеният Китай“. Филмът е произведен заедно от Московската киностудия „Максим Горки“ и Пекинската киностудия на Китайската народна република по сценарий и под режисурата на Сергей Герасимов. Филмът е озвучен на български език в Москва. Той беше удостоен със Сталинска награда първа степен за 1950 година в категорията на художествения филм.

„Освободеният Китай“ е художествено-документален цветен филм, летопис на страданията, борбите и победите на китайския народ.

Чрез умелото съчетаване на снимките от натура, на историческите документи, на гравюрите, фреските и историческата живопис, фото и кинохрониката творческият колектив е успял да създаде един прекрасен филм, който дава представа на зрителя за тази огромна страна и нейния героичен народ, за варварското хазайничене на чуждите завоеватели, за борбата на народа за национално и социално освобождение, за новите сили, които са разкъсали веригите и сега движат живота с гигантски крачки напред към новия щастлив живот.

„Освободеният Китай“ е документален филм, но той така майсторски е построен композиционно, има такова умело съчетаване на епизоди от природата, историята, борбите и живота на китайския народ, че едновременно е и прекрасна художествена творба. Тази особеност на филма дава възможност действието в него да се развива ту спокойно — повестувателно, ту напрегнато — драматично, ту темпераментно — публично.

Създателите на „Освободеният Китай“ са си поставили задачата да създадат картина с голямо познавателно значение, с извънредно богат фактически материал. Филмът създава у зрителя представа за огромността на територията на Китай, за разнообразието на неговата природа, разтваря пред него страници от историята на Китай, показва миналото и настоящето, страданията, борбите и победите на народа, неговото изкуство и мирното му строителство.

Още първите снимки разкриват пред погледа на зрителя огромната китайска земя. Той я вижда от птичи полет. Вещата ръка на кинооператора умело пренася обектива от обширните оризи полета на изток върху вечните снегове на планинските върхове на запад и север. Пред него е огромният Китай: редуват се паметници на изкуството, големите китайски градове, мизерията на народа и охолството на завоевателите в тях.

Китайските трудещи се са издигнали много небостъргачи в милионните китайски градове. Строили са разкошни дворци, вили и пристанища. Но над тях се издигат чужди знамена — американски, английски, френски, белгийски и пр. В китайските градове разпореждат чуждестранните мисии, които заграждат своите резиденции с високи зидове и ги опасват с много редове бодлива тел — те се страхуват от народа, когото експлоатират. А народът живее в продължени локпи из вонящите канали, там се раждат и умират неговите деца. Този социален контраст предизвиква в

Среща с оператора В. Н. Кисельов

Да разговаряш със съветски човек, значи да се учиш от съветския опит. Защото съветският човек не говори изобщо, а винаги с конкретен подход към темата. Така говори и съветският кинооператор др. Василий Николаевич Кисельов от Централната студия за хроникално-документални филми в Москва, представител на кинохрониката „Новости дня“ у нас.

Младият съветски кинооператор обаче е натрупал сериозен опит не само като работник в „Новости дня“ от 1948 г. насам, но и като участник в по-голямата част от снимките на удостоения със Сталинска награда първа степен художествено-документален филм „Освободеният Китай“, чийто автор и режисьор Сергей Герасимов е познат и на нашите киноработници с голямото си художествено-педагогическо майсторство.

И затова разказът на др. В. Н. Кисельов за работата му във филма „Освободеният Китай“ предизвика жив интерес между представителите на печата след показа на филма в приятната кинозала „Советспортфилм“.

„Това беше миналата година. Още са свежи впечатленията ми от Нов Китай. срещите с народа, демонстрациите на любовта му към великия Сталин... Другарят Сергей Герасимов беше подготвил сценарния план за филма „Освободеният Китай“ още в Москва, но когато на 1 октомври сляхохме от самолета в Пекин, започнаха сценарните промени. В този ден китайският народ празнуваше годишнината от свободата си, на големия пекинский площад милионен народ тържествуваше и възславяше своя вожд Мао, своята комунистическа партия... Стана очевидно, че не беше нужно нищо да се измисля, защото всичко извираше от радостния живот, който и сега, след като десетки пъти съм гледал филма, ме вълнува както в ония октомврийски и по-късни дни, през целите осем месеца, които преживяхме в дружна работа с китайските си другари оператори. Наистина е незабравимо да гледаш как бившите роби на американско-английския капитализъм се чувствуват вече свободни хора...“

— Затова беше лесно да се работи с камерата, за да се отрази животът на героичния китайски народ, преминал през хиляди изпитания и най-после извоювал свободата си. Основни епизоди на филмовия творчески план бяха борбата на народа, водена от Партията, победата му, аграрната реформа, учебното дело, строителството и борбата за мир. Ние бяхме постоянно в движение и с помощта на ЦК на Китайската комунистическа партия и на другарите оператори можахме не само да видим, но и да преживеем живота, който кинооператорът трябваше да отрази. Навсякъде китайският народ манифестираше върната си дружба със съветския народ, любовта си към Сталин и това се вижда от наградените със Сталински премии филми „Победата на китайския народ“ и „Освободеният Китай“ — наистина залог за братството на народите ни, за дружното развитие на двете киноизкуства...“

Другарят В. Н. Кисельов е заснел по-голямата част от филма: пейзажите в началото, празненствата в Пекин, паметниците на народното изкуство, рикшите, град Шанхай, свързаните с борбите на Китайската комунистическа партия места, стария учител на вожд Мао Цзе-дун, хидростанцията, промишлените обекти, народните игри и много други. Но като всеки съветски човек и другарят В. Н. Кисельов не говори за себе си. За него обаче говори майсторството му, отразено във филма „Освободеният Китай“.

В. К.

зрителя бунт срещу империалистическата експанзия и социалната неправда.

Филмът показва страданията и нищетата на народа и разкоша на храмовете и дворците на неговите потисници. До храмовете на мисионерите, които с библия в ръка са помагали на империалистите да установят господството си в Китай, са издигнати мрачни затвори, в които гният борците срещу неправдата. Но затворите не можаха да оковат стремеха на китайския народ към свобода. Веригите и разстрелите не задържаха народната борба — те я разгоряха още по-буйно. Филмът дава епизоди от вълненията на китайските селяни към средата на миналия век. Дава епизоди и от героичните дни на боксерското въстание през 1900 година и жестокостта, с която го потушават империалистите. Но борбата не спира. През 1921 година на лодки сред спокойно езеро става първият нелегален конгрес на Китайската комунистическа партия. Мао Цзедун поема ръководството на народната борба. През 1927 година в различни краища на страната избухва народно въстание, ръководено от Мао Цзедун и Чжу Де. Силите на революцията растат и укрепват. Зрителят вижда пещерния град Янан, където е штабът на революцията и където започва подготовката на великия поход на революцията срещу империализма и вътрешната реакция. „Над китайския народ тежат две злини — феодализмът и империализмът“ — казва Мао Цзедун. Народът тръгва на решителен поход за тяхното изкореняване и побеждава! На червения площад в Пекин, който събира един милион души, на първи октомври 1949 година бе провъзгласена Китайската народна република. Освобожденият народ ликува. Той приветства горещо своите ръководители. С това завършва историческата част на филма.

Останалата и по-значителна част от филма е посветена на изобразяване на новия, свободен живот на китайския народ, на преустройството на неговата страна, на промените в селото, на строителството на новия живот.

Особено ярко е предаден животът в съвременното китайско село. То излиза от мизерията. Помещиците са премахнати, земята им е разпределена между народа. Особено добре е подчертана ръководната роля на Партията при аграрното преустройство на селото. Партийните ръководители са най-добрите приятели на народа, неговите най-близки съветници. И народът им въярва и ги обича. Много сполучливи са образите на секретаря на районния комитет на Партията и на младата селска агитаторка. Характерен епизод за отразяване на изострената класова борба в селото е съдът на селската беднота в село Сен-Гоу над местния помещичий злодей Фин Юй-кук.

Освобожденият китайски народ се отдава с не-обикновена жажда за усвояване на повече знания. Води се борба за ликвидиране с неграмотността, за усвояване на науката, за прилагане на богатия съветски опит. Дадена е любовта на народа към неговите народни ръководители, към комунистическата партия, към мира. Особено ярко е манифестирана любовта на китайския народ към великия съветски народ, към неговата болшевишка партия и към др. Сталин.

Радостта на народа от неговото освобождение е изразена най-ярко в широкото разрастване на художествената самодейност, в народните игри, в патоса на новите, борчески песни. Цветният филм дава възможност да се отрази многообразието на багрите в празничните прояви на китайския народ.

Във филма са показани културни институти, университетски зали, детски ясли, първите домове за отход и култура, музейни зали и пр. Показани са заседания на партийни комитети, събрания на трудещи се, заседания на Правителството и Политбюро на ЦК на Китайската комунистическа партия. Стегнато и икономично, с малко средства и с много умение е показан все-отраженият живот на освобождения Китай, радостта и устремът на свободния китайски народ.

Филмът „Освобожденият Китай“ е ценен принос за запознаването на света с Китай и китайския народ. Той е една поема за борбите и победите на китайския народ. Нашият народ ще посрещне с голямо задоволство този прекрасен художествено-документален цветен филм, защото той ще му разкаже много неща за приятелския китайски народ и за неговата огромна страна. Филмът е важен принос за опознаването и сближаването на народите, нов принос за свобода и демокрация, за тържеството на мира в света.

Д. Волевски

„МИРЪТ ЩЕ ЗАВЛАДЕЕ СВЕТА“

Прогресивният холандски кинопублицист Йорис Ивънс изгражда документалния филм „Мирът ще завладее света“ върху факти от последните събития в света. Централно място във филма заема подготовката и провеждането на II конгрес на привържениците на мира, който се състоя от 16 до 22 ноември м. г. във Варшава. Ивънс си е поставил задачата да разкрие смисъла и съдържанието на това велико събрание на народите, борещи се за мир. И тази задача той постигна и разрешава сполучливо и убедително.

Въз основа на исторически вече моменти и факти, Ивънс ни показва борбата на народите в света за запазването на мира: борбата на германския народ под лозунга „Без нас“, на италианските селяни под лозунга „Тера но Гера“, на френските работници, високо издигнали лозунга „paix“. Но филмът показва и действията на кулелите правителства на Уолстрит в Западна Европа, както и варварската експанзия на подпалвачите на нова война. Неврастеникът от белия дом — Труман — ни е представен във връзка с действията на американските агресори в Корея, а старият подпалвач на войни — Чърчил — във връзка с действията на полицията в Западна Европа. Тези кадри от филма и дикторският текст осмислят идеята на Ивънс — да разобличи империалистите. Кадрите обаче, в които е отразено мирното строителство на освободените от фашизма народи, гигантските строежи на комунизма, желанието и твърдата воля на народите от страните с народна демокрация начело с великия Съветски съюз да живеят в мир, са недостатъчни, а понякога и бледи, за да отразят трудовия принос на народите в борбата им за мир в света. Това е съществена слабост на филма.

Но използваните кадри от хрониките на капиталистическите страни, сполучливо монтирани и политически заострени с помощта на острия ироничен дикторски текст и музиката, удачно разобличават фалшивата доларова демокрация.

Английското правителство забрани на по-голяма част от делегатите на конгреса входни визи за Англия с единствената цел да провали конгреса. Милионите привърженици на мира не позволиха обаче провалянето на конгреса. На поста чешките летци и варшавските работници, които показва чудеса от трудов героизъм, за да приготвят залата за конгреса в дома на печата вместо за 8 месеца само за 8 дни.

Документалната хроника за разбойническите нападения на американските варвари над Корейската народна република, опожарените и разрушени градове и села, убитите жени, деца и старци — тези възмущащи кадри от филма са в пълно съответствие с идейния замисъл на филма, който ни показва с покоряваща убедителност разбойнически характер на американските окупатори. Незабравими са кадрите, в които Йорис Ивънс ни представя американските негри — делегати на световния конгрес на мира, стоящи пред огромното поле от разрушения — „Тук беше варшавското гето!“. Майсторството на оператора ни представя мрачната сянка, която преминава по лицето на делегата от негърското гето — Харлем — в Ню Йорк. Харлем янките не го разрушават с бомби, защото там къщите сами се рушат, в Харлем янките не убиват масово негрите, защото негрите сами умират, лишени от елементарна медицинска помощ само за това, защото са... черни.

Краят на филма е призив за борба, за решителната борба на народите в света за запазването на мира против шепата империалистически вълци, които подготвят нова човешка касапница.

Филмът „Мирът ще завладее света“ е реалистично, художествено-документално отражение на епохата, в която народите са кръвно заинтересовани от победата на мира, от победата над подпалвачите на нова война. В творческия албум на Йорис Ивънс този филм е наистина голям успех.

Нели Богоявленска

„ВАРШАВСКА ПРЕМИЕРА“

Следвоенният полски филм е близък до живота на героичния полски народ. В едни от своите произведения той разкрива страници из близкото минало — пълните с героизъм и наситени с идейно събития през време на съпротивата и фашистката окупация, в други — беззаветната любов на полските хора към труда, към родната земя, към свободата и независимостта — и рисува незабравими образи на обикновените полски хора — живи, неподправени, героични.

Тръгнало смело по пътя на социалистическия реализъм, полското кино сякаш започва да изоставя правдивото осмисляне и идейното заостряне на тематиката в своите нови филми, да бяга от проблемите на новия, съвременния живот. Досега не сме видели още филми със сюжети из днешното социалистическо строителство в свободна Полша, из живота и постиженията на трудещите се, станали възможни след победата на социализма. Сякаш полските филмови дейци бягат от текущата тематика, пропита с идейност, с целеустременост, която правдиво да отрази живота в революционното развитие и многообразност.

Един от последните полски филми — „Варшавска премиера“, е посветен на един от най-ярките представители на полската музикална класика и създател на полската национална опера Станислав Монюшко.

Полските филмови дейци са се стремели да съчетаат живота на Монюшко с прогресивните течения на епохата, да отразят не само живота му, а и подготовката за поставянето на операта му „Халка“ във Варшава, която е свързана с борбите между прогресивните артистични среди в полската столица и царските власти, цензурата, директора на операта и неговите привърженици — представители на реакцията, на низкопоклонниците пред чуждата музикална култура и отрицатели на народността на полска музика.

В 1857 г., година на действието на филма, на руския престол е Александър II цар, който минава за либерален и с когото руският народ свързва мечтите си за конституция, но комуто поляците далеч не се доверяват толкова много. Преди още да прозвучат жестоките думи на императора при посещението му във Варшава „Долу мечтите“, царската милост позволява на народа да храни известни надежди. Будното съзнание и волята за свобода и независимост на поляците търсят и най-малкия повод, за да избият. Четат се революционните стихове на Мицкевич, открива се Медицинска академия, популяризира се народната песен, открита и донесена в градовете от Оскар Колберг, която бързо започва да измества ита-



Кадрър из филма „Варшавска премиера“.

лианските шансонети, водевилни мелодии и арии из чужди опери. Полският народ се надига в борба за национална независимост и търси всички възможни пътища за това.

Погледите на прогресивните артистични среди във Варшава се насочват към театъра и особено към Варшавската опера като към средство, чрез което да осъществят своите стремежи за отърсване от всичко чуждо, чрез което да отправят своя повик към простия народ за национално и класово осъзнаване.

Израз на този стремеж се явява борбата за поставянето на операта „Халка“ на сцената на „Театър Велки“ във Варшава.

Представена във Вилно с оскъдни средства, без костюми и декори, без пълен оркестър, операта „Халка“ на Монюшко е спечелила сърцата и предизвикала потресащо впечатление. За пръв път чрез нейните песни прозвучава обвинението и болката на обикновения човек за причинената му обидата от „избраната“ класа, за пръв път чрез музиката се разкрива бездната, която зее между една социална група и друга. Своеето послание до народа Монюшко е създал с най-прости средства, с разбираема и близка до него музика, с мисълта за обикновения човек, който е потъпкан и поруган. С цялото си творчество той иска да гозори на човека за човека. И затова, докато изпратените от него партитури на „Халка“ във Варшавската опера тлеят в забрава, забутани в най-потайните ъгли на библиотечните шкафове от уплашените от народното пробуждане продажници, народът подема посланието на Монюшко, неговите песни започват да се пеят по улиците, по домовете от обикновените хора. И колкото по-гореща става борбата между Монюшко и събраниите около него прогресивни хора като Волски, автор на либретото на „Халка“, като публицистът Сикорски, прислужницата Магдалена и служащите в театъра, толкова по-обични и пети са неговите песни, изтръгнати сякаш из болката на народа, които го повеждат по пътя на национално осъзнаване и обособление. И когато през 1858 год., точно десет години след създаването на операта и представянето ѝ във Вилно след упорита борба най-после се дава „Варшавската премиера“ на „Халка“, тя побеждава със своята правдивост и разкрива нова ера в развитието на полския музикално-драматичен стил — ерата на полската национална опера. Със своята прочувствена музика в духа на полската мелодика, с драматичната правдивост на действието и сполучливата народностна характеристика на лицата операта „Халка“ става любима творба на полския народ. И докато настане време за борба с оръжие, народът повежда борба за национална независимост и освобождение със своята народна, национална музика.

Тази епоха, исторически правдиво обхваната и отразена от авторите на сценария Мира Жаминска, Ян Рибович и Ст. Буржевич, е възпроизведена сполучливо от режисьора на филма Ян Рибковски. Артистите Ян Кьохер (Монюшко), Станислав Жиленски (Сикорски), Барбара Костшевска (Надлив Риволи), Йержи Душински (Волски), Нина Андри (графиня Калергис), професорът (Януш Варнецки) и др. създават реалните исторически образи, които убедително представят епохата.

Филмът „Варшавска премиера“ обаче има и съществени слабости, особено по отношение на идейното избистряне на съдържанието, на изострянето на неговия проблем. Поради това и филмът в много моменти не звучи с актуален акцент, илюстрира епохата, а не я разкрива идейно-художествено, с достатъчно ясна политическа оценка на типичното в изобразяваната действителност. От „Мусоргски“ полските кинематографисти, както и нашите би трябвало добре да разберат как биографията, историята става художествено произведение.

С повече смелост в неизбежните творчески мъки и лутания младото полско киноизкуство трябва да върви по пътя на своето постоянно усъвършенстване. Опитът на съветското филмово изкуство трябва да бъде за него не само школа, от която да се поучи за създаването на идейно-заострени, политически целеустремени и художествено завършени произведения на филмовото изкуство, но и постоянен източник на вдъхновение за създаването на такива творби, които да допринесат за възпитаването, израстването и мобилизирането на човека и на народите в борбата им за социализъм, за щастие, за мир.

Изидор Леви

„СВАТБАТА НА КАТАЛИНА“

Новият унгарски филм „Сватбата на Каталина“ рисува живота и взаимоотношенията, между трудещите се в един завод, в самата производствена работа и ролята на новите трудови условия в НР Унгария, които въздействуват върху превъзпитанието на широките кръгове трудещи се.

За младата жена Каталина, главната героиня на филма, много неща от новия живот са още неясни. Тя смята, че семейните връзки трябва да се проявяват и в завода, че нейният другар, един от първите работници в завода и активен член на партията на трудещите се, трябва да ѝ помага и в производството. Тя не иска да разбере, че той също има свои служебни задължения, които не му позволяват да се прикрепи към нейния стан. Осланяйки се изцяло на неговата помощ, тя не проявява никаква самоинициатива и не може да достигне дори и нормата си. Каталина има също така несъзнателно отношение и към политическия семинар и курса за квалификация на работниците. Тя се сърди и на закъсненията на другаря си, който е заангажиран със служебна и обществена работа, и смята, че той трябва да ѝ принадлежи изцяло като неин съпруг. По-късно обаче Каталина осъзнава, че именно нейното нехайство към обществените, професионалните и политически задължения са най-честният повод за недоразумения и разрыв в семейния ѝ живот.

Напълно естествено обаче е преобразяването на Каталина под влиянието на труда, на работническата среда и главно на партията в лицето на нейния секретар в завода. В картините, които показват това преобразяване, е предаден един характерен процес на планомерно приобщаване чрез проагитиране и включване в служба на народа на всички честни патриотични жени в народнодемократическите страни.

В лицето на партийната организация на завода ние виждаме онзи двигател, който организира, насочва и ръководи трудовия народ в борбата му за построяване на социалистическото общество в Унгария. Партията е, която разкрива прекрасното социалистическо бъдеще пред хиляди труженици и изгражда от тях чели борци за мир и за построяването на социализма и комунизма.

Авторите на филма ни запознават с много подробности от живота на трудещите се — подобрение на техниката с братската помощ на СССР, което повлияло подобрените условия за работа в завода и на битовите условия на унгарските трудещи се, характерно и за нашата действителност. Затова и тия кадри от филма ни са близки и ни възбудват. Напомнят ни обаче и за саботажите, и за това, че трябва да бъдем бдителни като унгарските партийни работници в завода от филма.

Характерен епизод, който рисува любовта и признателността на унгарските трудещи се към СССР, е пристигането на съветските машини. В ентусиазма, с който работниците от завода посрещат новите съоръжения, изпратени от братската страна, чувствуваме горещата любов на унгарските трудещи се към Съветския съюз и великия Сталин. Такива картини на любов и признателност към СССР са познати и у нас, и във всички други народнодемократични страни.

На пръв план изпъкват положителните герои — Каталина, партийният секретар Барна, другарят на Каталина — Варга, и др.

Барна на актьора Шандор Печи е образец на съзнателен, силен и волев човек. Неговият метод е методът на убеждаване и превъзпитаване. Той е много тактичен към грешките на Каталина и със съветите си ѝ помага да се поправи. Той е душата на организацията и най-добрият другар и съветчик на трудещите се. Може смело да се каже, че в образа на Барна унгарското киноизкуство постига за пръв път най-пълнокръвен образ на партийен функционер. Образът на Каталина, умело и правдиво създаден от артистката

Аги Месарош, лауреат на премията „Кошут“, е образ на жена, която бързо се развива сред новите условия, за да стане образец на трудов героиня, на активен строител на социализма.

Филмът има и някои недостатъци. В него са засегнати доста въпроси и основната тема не е достатъчно ярко изградена. От това действително губи от своята целеустременост. Забелязва се и известна претрупаност на някои епизоди. Някои наивни моменти, особено в саботажната дейност на народния враг, биха могли да се избягнат, от което филмът щеше да спечели.

Филмът „Сватбата на Каталина“ е нова ценна придобивка на унгарската кинематография. Той показва, че филмовото изкуство в Унгария правилно се е насочило към проблемите, които възбудват трудещите се маси и по-специално трудещите се жени. „Сватбата на Каталина“ е филм със значителна идейна и художествена стойност и ще окаже голямо възпитателно въздействие върху зрителите.

„ВСЕКИМУ СПОРЕД ТРУДА“

Филмът започва с мисълта на безсмъртния Ленин: „Социализъм — това е преди всичко отчетност“, и разказва за колхоза „Сталин“ в Машковски район, Киевска област.

Пред погледа на зрителя е селото Дзенгелевка, разположено сред вишневи и ябълкови градини, с колхоз, който обединява 800 стопанства. Артелът „Сталин“ е богат. Той има: пет животновъдни ферми с 500 глави едър рогат добитък, 8 рибовъдни езера, 165 хектара овощни градини, които дават 750 000 рубли годишен доход, 350 кошера пчели, много свини и овци, хиляди кокошки. Колхозът притежава три хиляди хектара земя, от която с пшеница са засети 575 хектара, с царевица — 150, със захарно цвекло — 255, а останалата земя — с просо, слънчоглед, овес и други култури. Напълно електрифицираното село е изменило своя облик, особено със строежа на нови сгради и домове, всички снабдени с радиоапарати.

Другарят Сталин ни учи, че „колхозът е едро стопанство и не може без план“. Планът определя: размера на засетите площи и добивите от селскостопанските култури, разпределението на посевите, торенето и сроковете за провеждане на основната работа в запланираните 210 752 трудов дни. Надежда Михайленко — Герой на социалистическия труд — е организираща труда в своето звено най-образцово. Всекидневната работа на всеки колхозник е изразена в точни числа. Те са огледалото на труда на стотици колхозни труженици.

В това отношение този филм е образец за нашите трудово-кооперативни земеделски стопанства, показва как да организират своите планове, труда, контролата и отчетността. Прибирането на реколтата става също по план и в социалистическо съревнование. Комбайните работят деенощно. Във филма са дадени редица кадри от съревнованието за прибиране на богатия зърнодобив, за предаване зърнодоставките на държава и т. н.

По-нататък филмът показва как се превръща в действителност социалистическият принцип — от всекиго според способностите, всекиму според труда. Стопанките разтварят своите хамбари и приемат богатството, дадено от свръхизпълнението на плана, в жито и други продукти.

За всички и за всичко в артела се грижи с башинска любов неговият председател Афанасий Григориевич Левченко — герой на социалистическия труд, който познава грижите на всеки колхозник, нуждите и задачите на целия колхоз изобщо. Мечтите на председателя на колхоза обаче са прекрасни мечти и на всеки колхозник, които героичният труд превръща в още по-прекрасна действителност.

Този филм е ценно помагало за членовете на нашите трудово-кооперативни земеделски стопанства и трябва да бъде използван за широка пропаганда на постиженията на съветските колхозници, за внедряване на съветския опит в нашите ТКЗС.

Л. М.

Максим Горки в съветската кинематография

Максим Горки се откликва на новото изкуство — киното, още в негово време зараждане. През 1896 година в родния си град Нижний-Новгород (сега Горки) той вижда за пръв път „кинематограф“, който нарича „движеща се фотография“, „сноп електрическа светлина“. Горки си спомня и за тогавашната публика, която си вдигала столовете и бягала пред върхлитация влак от екрана... И той пише: „Вчера бях в царството на сенките. Колко страшно е да си там...“

Първомайсторът на пролетарската литература още тогава оценява киното като голямо научно достижение, като още една победа на разума над природните тайни и предвижда широкото му, масово разпространение. Той единствен тогава приветства неговото раждане и е сигурен, че „кинематографът“ носи големи възможности за служба на науката, за усъвършенстването на човешкия живот, за развитието на ума. Но Горки прозира тогава, че в ръцете на буржоазната класа киното ще се изроди в разсадник на пошлостта, разврата и цинизма, защото „културата не е вътрешна необходимост на капиталистическия свят“. Затова по-късно, когато Горки неведнъж се връща с гневно-бичуваща характеристика на буржоазната кинематография, той никога не забравя да подчертае нейната развращаваща и аморална същност, каквато тя има и днес: „Възпроизвеждайки на екрана картини на престъпления, кинематографът възбужда зоологическите емоции на едни хора, развращава въображението на други...“ И той още през 1915 г. говори за истинското киноизкуство: „... Аз одобрявам кинематографа на бъдещето, който безусловно ще заеме изключително място в нашия живот. Той ще бъде разпространител на широки знания и популяризатор на художествените произведения. А когато кинематографът проникне в демократическа среда, когато се съобрази с нуждите и вкусовете на народа и започне да се „разумното, доброто, вечното“... неговата роля ще стане извънредно висока...“

В кинонаследството на СССР от дореволюционната епоха (1907—1917) почти 30% от всички филми (1716) са екранизации на литературни творби и между тях са и следните филми по съчинения на Максим Горки: „Омът и кръвта“ — под това заглавие са екранизирани мотиви от повестта „Коновалов“, пусната на екран едва след Февруарската революция под заглавието „Драма из живота на Григорий Распутин“; под заглавието „Жизнь Барона“ излиза екранизация на пиесата „На дъното“ (има и други опити с „На дъното“ — една филмова мелодрама и кинодекламацията „Баронът и Настя“); под заглавието „Илья Лунов“ е екранизирана повестта „Тримата“, която Горки не допуска да излезе на екран; под заглавието „Душа Волжанина разбита“ („Сын Волги“) излиза екранизацията на романа „Тома Гордеев“.

Както показва библиографската справка, Горки навлиза в киното без личното си творческо участие. Но близо преди Октомврийската революция той започва вече по-живо да се интересува от киното. С мхатовци и Шалпин през 1914 г. той замисля да се открие в Москва голям кинотеатър с обществено-културна програма. Срещу започналата стихийно вече да се върти смраден конвейер от шлагерите на Холивуд с неговите фокусници като Фербанкс или Харолд Лойд, Максим Горки проектира широк показ на географски и етнографски картини, производствени събития, биологични и други знания, исторически преглед, художествени произведения и т. н. Този замисъл на великия писател обаче не се осъществява и намира израз едва през 1919 година в неговия план за „История на културата в инсценировки за театър и картини за кинематограф“ — с повече от 300 теми. Победата на Великата Октомврийска социалистическа революция дава вече пълна възможност на Горки активно да работи за киното: участва в киносъобщания, държи доклади върху киноизкуството, беседва с киноработниците и сам пише сценарии и сюжетни планове за филми.

Навлизането на Горки в киното обаче е свързано предимно с екранизацията на неговите литературни творби.

През 1925—26 година „великият нам“ си позволи „да проговори“ по нов начин от съветския екран. Най-младото от всички киноизкуства, родено от Великия Октомври, наистина изведнъж „в ръцете на съветската власт стана огромна неопценима сила“ (Сталин), която бързо му донесе и световно признание и слава. „Броненосецът Потемкин“ на С. Айзенщайн беше първият му световен триумф. Посрещнат „на нож“ в Европа и Америка, предизвикал съдебен процес в Берлин, „Броненосецът Потемкин“ откри пътя и на другия филм-победител „Майка“ на режисьора Вс. Пудовкин (премиера в Берлин, 1927).

За да се обясни филмът обаче, трябва да се напомним и за книгата, която го роди. През май 1907 година в Лондон се открива Петият конгрес на РСДРП. Там, както си спомня Горки, в крайния ден на града, в глухотата на една запустяла църква с голи стени, се срещат двамата велики хора: Ленин и Горки. И Горки разказва на великия Ленин за своя наскоро написан роман „Майка“, който отразява революционното движение на народа, борбата му срещу царизма. На Ленин той напомня, че романът е в значителна степен документален... Но Ленин знае това, той вече е чел в ръкопис романа и отбелязва някои недостатъци и грешки на Горки. Той нарича романа „една нужна, много съвременна книга...“ За Горки този ден е бил празник.

А романът „Майка“ наистина откри нова ера в руската и в световната литература, беше ново по съдържание, образи и творчески метод явление. В образа на своя герой Павел, за първи път в световната литература, Горки показва съвършено нов характер, който в бъдеще стана определящ и в живота, характер на работника-революционер, на болшевика с новия обществен идеал, който изразява вече в по-висока степен подема на революционното движение, ясното съзнание за целта на борбата. Затова романът „Майка“ беше „полезен за развитието на революционното правосъзнание на работническата класа“ книга. А Горки сам определя с ленинска правда нейната цел: „Моята задача е да поддържам падащия дух на съпротивата срещу тъмните и враждебни сили на живота.“

Тази дълбока революционна идейност в ярка мисъл и форма Всеволод Пудовкин възплъти с революционен размах в своя филм, който показва за първи път руския революционен народ с неговия болшевишки патос. Пудовкин е подстъпил към творбата си с основния възглед на Горки за изкуството като оръдие на социалната борба, което винаги стои на ясно за или *против* („Равнодушно изкуство няма и не може да има“). Затова и чуждият прогресивен печат отбелязва революционния поход на „Майка“ по екраните: „Пудовкин застава пред нас като чудо на кинематографията, като наша надежда...“ На друго мнение обаче бяха реакционерите, те питаха как властите са могли да разрешат филм, който смело може да се нарече „Потемкин № 2“. Когато на екрана в Берлин се показал моментът, в който войските обръщат пушките си към буржоазията, публиката бурно заръкопляскала. Но един реакционер извикал диво: „На какво ръкопляскаете? Та това може да се случи утре и с вас!“ Затова не допуснали филма и в Америка... Защото от екрана заговорил Горки, заговорила болшевишката правда, прогърмял гласът на великия агитатор на социализма в живота и в литературата — в една филмова поема — призив за революционна борба.

Друга известна екранизация на книга от Горки е „Делото Артамонови“, която „Мосфилм“ пусна през 1941 година под режисурата на Григорий Рошал. Идеята на романа поставя в цял ръст проблема за невъзможността в условията на капитализма да се развива човешката личност. И в „Делото Артамонови“ Горки проследява стъпка по стъпка постепенното угасване на човека и на неговите най-добри стремежи, неговото пълно обезличаване в условията на капитализма, когато той живее само от труда на другите хора и престава да се труди. В трите поколения Артамоновци, чрез които се изобразява капитализмът в Русия от разкрепостяването до Октомврийската революция, която помете тази измът, филмът показва идейния изход на романа: само при социализма материалните условия дават възможност за разцвет на личността, само социалистическият труд облагородява човека.

Григорий Рошал довърши филма „Делото Артамонови“, когато немските лешояди вече налятаха над съветската земя. Точно в деня, когато операторът Косматов заснema сцената със сватбата, започва и тяхното нахлуване... Майсторската режисура на филма и играта на артисти като В. Марецкая, М. Державин, Л. Орлова и др., както и операторската работа на живия киноезик възсъздават романа и неговите образи, чрез които Горки и в киното говори като учител и другар на народите, за вярата си в тяхната мощ да побежда класата на капиталистите, както я победи руският пролетариат.

Григорий Рошал нарича Горки „жив огън“. Но жив огън Горки вижда у всеки човек на труда. И на Рошал той разказва: „... В тази област (кино, б. а.) аз съвсем не съм специалист... Не зная какво да ви кажа, каква драматургия е нужна на кинематографията... но едно ще ви кажа с положителност: вие трябва да разберете, да постигнете и да покажете живота в цялата му правда... И главно са хората. А при това в киното и човекът, и животът няма да се скрият зад рамката и няма да избягат зад декорите, така че при вас отговорността за човека и за живота е по-голяма, отколкото например в театъра...“ С това съзнание пристъпва към филмирането на автобиографичната трилогия на Горки режисьорът Марк Донской. Той пише: „Решаващо събитие в моя творчески живот беше обръщането ми към Горки — постановката на трилогията „Детство“, „Сред хората“, „Моите университети“. Режисьорът започва своята работа със съзнанието, че словото на Горки трябва да му даде възможност да разсъзни и задълбочи задачите на филма, поставени под автобиографичния мотив: „Тръгвам, за да пламна колкото може по-ярко и дълбоко да осветя тъмната на живота...“

Григорий Рошал си спомня как Горки се е възхищавал от играта на Тарханов в театралната постановка на „Сред хората“, смятал е, че актьорът е проникнал в същността на образа, прочел го е правилно. А от това правилно прочитане на образите са се ръководили и авторите на филмовата трилогия: биографът Иля Груздев и режисьорът Марк Донской. Трилогията излиза на екран от 1937—39 година като продукция на „Союздетфилм“. Идеята на Горки да разкаже своя детски и юношески живот прераства в идеята да даде широка картина на обществения живот в Русия и на страстния стремеж на народа към социална справедливост.

В образа на Альоша (Альоша Лярски в „Детство“ и „Сред хората“, Н. Вальберг в „Моите университети“) и събитията около него е възсъздадена страшната николаевска Русия с израждащия се човек под капиталистическия гнет. Тежки са изпитанията на героя, но той побеждава с любовта си към народа и с омразата си към неговите поробители. И филмовата трилогия извежда зрителя от дъното на този живот към мечтанията на Горки за социализъм и комунизъм... „Думите на Горки „Човек — това звучи гордо“ са тема за всеки съветски художник — пише Марк Донской. — Аз ги поставям епиграф на всяка своя картина... Изучаването творчеството на основоположника на социалистическия реализъм, на великия класик на пролетарската литература, е най-голяма школа за всеки съветски художник. Това е школа за идейност и партийност в творчеството, за високия хуманизъм, основан на вярата в творческите, съзидателни възможности на човека... И образите на нашите съветски герои са близки на най-добрите герои на великия писател.“

Самия Горки ние виждаме във филмите, които разказват за него, в които той участва като действащо лице.

В историко-биографичния филм „Ленин през 1918 г.“ (Мосфилм, 1939, продължение на „Ленин през Октомври“) драматургичната тема за борбата

на победилия руски пролетариат с интервентите и контрареволуционерите, се развива от образа на Ленин (артист Б. Щукин). За разлика от филма „Ленин през Октомври“ в този филм на режисьора Михаил Ром Ленин не просто присъства, а запълва изцяло драматургията му и разкрива идейно-философското й съдържание. Бележитият киноактьор Б. Щукин наистина възплътява вожд на Октомврийската революция и основателя на Съветската държава, верния, същият Владимир Ильич. Но в този филм се явява и Максим Горки (артист Н. Черкасов). Двата велики, които се бяха срещнали за пръв път на Лондонския конгрес, сега са на друга среща, в която зрителят вижда какъв мъдър учител на Горки е станал Ленин. На тази среща възниква проблемът за пролетарския хуманизъм. Горки е дошъл да иска хляб и обуща за писателите. Той моли да бъде освободен и арестуваният професор Баташев. Ильич удовлетворява неговите искания, но когато Горки му възразява, че му е тежко да гледа човешките страдания, започва бележитата дискусия за жестокостта и хуманността през епохата на пролетарската диктатура. В този момент филмът отразява истинското събитие в неговите детайли. „Насилието е необходимо, казва Горки, разбирам това. Но някъде у нас има излишна жестокост...“ „Но ако боят е не на живот, а на смърт?“ — пита Ленин. И великият вожд на революцията успява със забавна хитрост да убеди Горки в своята теза.

Край на дискусията обаче идва пред леглото, в което лежи раненият Ленин от есерката Фани Каплан. Горки нежно държи ръката му и в този момент ние чувстваме как писателят благодари на вожд, че му е помогнал да разбере, че пролетарската революция не само не е била жестока, но дори е проявила излишна хуманност към врага, че истинската човечност е свързана с безпощадното отстраняване на всички, които пречат за осъществяването на идеалите на прогреса. И тази сцена е наистина незабравима. Двама велики завършват един спор, а двама прекрасни актьори разкриват способността си да превъплътят майсторски образите им.

Максим Горки е герой и във филма „Яков Свердлов“ по сценарий на Б. Левин и П. Павленко. Филмът излезе през 1940 година под режисурата на Сергей Юткевич (продукция Мосфилм). В ролята на Горки играе киноактьорът Павел Кадочников. Действието започва през 1902 година. На панайра в Нижни-Новгород нелегалният Яша Свердлов търси пари да закупи ръчна печатарска машина. Горки е обещал да му помогне. Когато обаче писателят се мърва на панайра, подир Свердлов вече е тръгнал досадният полицийска. Горки помага на младия и енергичен болшевик да се отскубне от примката и двамата след едно весело приключение в театъра тръгват да купят печатарската машина. Във филма на Юткевич върху живота и делото на Яков Свердлов, с основна тема ленинската линия на съветското управление, образът на Горки е епизодичен, но той правдиво илюстрира човека и революционера, активния сътрудник на революционната болшевишка партия.

Епизодичен е образът на Горки и във филма „Академикът Иван Павлов“ (Ленфилм) в изпълнението на Н. Черкасов. Гърмят оръдията на „Аврора“ — започва революцията. Но в току-що родената Съветска република е трудно: няма хляб, топливо, светлина. Тъмно и хладно е в лабораториите на Павлов. Той гладува, за да храни опитните си кучета. При него идва чужденец, който му предлага научна работа в Америка. Но Павлов не може да предателства. Той гневно прогонва този „Х“ и му заявява: „Науката има отечество и ученият трябва да го има. Аз съм русин... Не съм плъх. И корабът няма да потъне! Не!“

Тази история Горки разказва (и във филма „Ленин през 1918 година“) на Ленин, защото именно тогава в студения, полутъмен кабинет на Павлов е влязъл Горки. Ученият изведнъж е разбрал делото на революцията след прогонването на тъмния чужденец „Х“. И Горки разговаря горещо с Павлов на темата за съдбата на родината, на човечеството. „Ленин ви смята за свой сътрудник, — казва Горки, — за болшевик в науката...“

Този образ на Горки, като посланик на болшеvizма от името на Ленин пред ученият и писателят, Н. Черкасов възплътява с жизнена правдивост: чувства се, че Горки диша с Партията, че тя е атмосферата на срещата му с Павлов.

„Няма съмнение — писа Ленин през 1917 година, — че Горки е огромен художествен талант, който принес и ще принася много полза на световното пролетарско движение.“ Велик художник-революционер, дълбок мислител и страстен хуманист, Горки и до днес е наш съюзник, наш другар в борбата ни за мир, демокрация и социализъм. И сигурно съветската кинематография ще ни даде и други филми за него, не само като екранизира неговите творби, но и като създаде и филми за живота и делото му и особено за времето от 1928—1936 година, време на неговата борба за социалистическия строеж и против световната реакция и фашизма. В такъв филм за Горки сигурно ще се отразят пътванията му по СССР, празникът на 40-годишната му литературна дейност, участието му в Първия всесъюзен конгрес на съветските писатели, дружбата му с великия Сталин, радостта му от Сталинската конституция, великият час, когато Сталин вдъхнови съветските бойци за победен бой срещу хитлеристкия нашественик с революционния лозунг на Горки „Если враг не сдается, его уничтожат“.

Болшевишката партия научи Горки на тая истина, великият Ленин му я внуши през 1918 година и Горки я формулира: „Животът е устроен тъй дяволски изкусно, че ако не умееш да мразиш, невъзможно е искрено да обичаш.“ Горки сам беше една такава любов, предвестник и носител на бурята, която захвърли руската буржоазия в поминната яма на историята, за да дойде епохата на радостния, социалистически труд, който само изгражда щастието на човека. „Струва ми се, че всички растат към старост, а ние — към младост“ — в тия думи Горки е изразил цялата си радост и благодарност, че е живял и е работил за победното дело на Болшевишката партия. „Нужно е — казва Горки — съветският художник да знае не само двете действителности — миналото и сегашното... Ние трябва да знаем още и третата действителност — действителността на бъдещето.“ Великият Максим Горки работеше за тази трета действителност, която и ние сега създаваме с помощта на великия Съветски съюз, както и на съветските филми, в които Горки живее със своите незабравими герои, в които е сам действувало лице и в които ще чакаме да го видим отразен в целия му ръст на прекрасен човек и велик писател на съветската епоха.

За режисурата и актьорската игра в „Тревога“

(Продължение от стр. 10)

събития и постепенното му прозрение, че не може и не трябва да има неутрални и аполитични хора. Савов в края на играта си като че ли се стреми да се оправдае за това свое отношение към гигантската битка в света и затова може би зрителят като че ли му вярва и съчувства. Режисьорът трябваше да има предвид всичко това, за да проведе в съвсем друга линия развитието на образа. Това е основната грешка на режисьора, която показва, че той идеологически и художествено неправилно разрешава въпроса за неутралитета, т. е. да го покаже в развързката в светлината на осъждането, а не на търсенето съчувствие.

Постижение, както за актьора, така и за режисьора е образът на Борис Лазаров, изпълнен от актьора Ганчо Ганчев. „Черният“ капитан, жандармеристът, фашистският главорез и мародер е вярно и художествено пресъздаден от актьора. Няма съмнение, че в предаването на зверските изстъпления на този жандармерист, режисьорът и актьорът дават максимално постижение. Не е необходимо да се спираме на всички кадри, но трябва безспорно да отбележим картините в кръчмата и в училището при арестуването. С много нюанс, с искрено преживяване и вътрешен израз Ганчо Ганчев насища този образ емоционално и сполучва в най-важното — зрителят смъртно да го намрази и ненавижда. В това отношение успехът на режисьора и актьора е безспорен, но той би бил още по-голям, ако някои гресове на актьора не бяха в пълна светлина, понеже в тях се чувства пренастигане на преживяването и на външния израз, което говори за търсене на ефекти, а не за правдиво разкриване на образа. Голяма, важна грешка на режисьора е поверяването на отговорната роля на инженер Сава Величков на актьора Димитър Гачев. Актьорът има хубава фигура, хубаво лице и пр., обаче няма абсолютно никакви вътрешни данни за този образ и особено данните за комунист — ръководител на партизански отряд. Няма да се спираме в подробности на неговата актьорска игра, но трябва да отбележим, че това е пълно неблагоприятно и за режисьора, и за актьора. Подобни режисьорски опити са гибелни и довеждат до силно снижаване на идейно-художественото внушение на филма. Същото е и с Лили Величкова — Каролина Ганчева. Във филма тя повече мълчи, но външният й израз не придава никакво съдържание на мълчанието й. Топлите очи и полуотворената уста не говорят абсолютно нищо — тя не преживява правдиво и вярно съдържанието на своя образ. Образът на партийния секретар Добри, изпълняван от Георги Банчев, макар и интересен по фигура, също така е твърде безжизнен. В края на филма, когато произнася речта си, той не е достатъчно убедителен, няма вътрешна мощ, която постепенно да се слага над множеството и да го убеждава, да го завладява, да пробуди у него масов възторг. Всичко това е недостатък, разбира се, на актьора, но и на режисьора, който е бил длъжен да види това и да преодолее максимално подобни недостатъци, пропуски, недоглеждания и т. н.

Образът на партизанина Бойко, изпълняван от Рангел Вълчанов, показва, че актьорът отговаря физически на своята роля и на много места й придава верен вътрешен живот. Това говори и за правилно отношение на младия актьор към своята творческа задача. Макар че не навсякъде режисьорът дава необходимите действени задачи, Вълчанов успява в повечето случаи да се справи с изискванията на героя и да движи образа по верен път на развитие. Има моменти обаче и в неговата игра, които не предават достатъчно пълно живота на героя — така например при изтезанието в училището, в нощната картина на извеждането и т. н. Не се чувства в тези картини партизанинът и убеденият комунист, който е готов и на смърт за осъществяването на своя и на народа велик идеал — освобождението на народа от веригите на капитализма.

От казаното дотук трябва да се направи изводът, че в подбора на актьорския колектив режисьорът не е сполучил и затова успехът на неговата режисьорска работа е паднал на твърде ниско ниво. Преди всичко неговата основна грешка е, че си е позволил да възложи по-големи роли на хора, които се срещат за първи път с актьорското превъплъщение и майсторство. Актьорът-натурщик изобщо не може да има художествена оценка за възложената му творческа задача (освен ако се е случил даровит човек). Той винаги ще играе себе си, а това ще бъде само най-елементарно актьорско изкуство. За такива актьори е необходим режисьор с голям педагогически похват и рутина, с нещо познаване на актьорското майсторство, с богато въображение и жизнен опит. А това липсва на З. Жандов и се чувства най-ярко в мизансценното разположение на действащите лица. От неговите актьори-натурщици не е изтъргнато нищо повече от техните собствени възможности и... невъзможности! В това отношение играта на Васил Кашеров (полицейския следовател) и особено на Каролина Ганчева (Лили Величкова) е показателна и поучителна както за изпълнителите, така и преди всичко за самия режисьор. Несполучките с актьорите се дължат обаче не само на лошия им подбор, но и на недостатъчните познания на режисьора върху актьорската игра и изобщо върху работата на режисьора с актьорите. Ето защо, независимо от всички постижения в „Тревога“, като най-слаба творческа работа на режисьора трябва да се отчете актьорската игра, и то на главните действащи лица. Въпреки това трябва да отбележим, че З. Жандов подлежи на сигурно развитие като режисьор, защото има изключително верен творчески усет и съумява въпреки всичко да изгради един жизнен и реалистичен филм. Той има чувство и въображение за реалното построяване на образа, но все още няма стабилно отношение към актьорската игра и изкуство. В тази насока той е длъжен да направи огромни усилия, за да преодолее всички тези недостатъци в своята творческа работа.

Редакционна бележка: Редакцията не изчерпва с тази статия въпроса за режисурата и постановката на филма „Тревога“ и при случай ще се върне отново на него.

ФРЕНСКИЯТ ПРОГРЕСИВЕН ФИЛМ СЕ БОРИ ЗА МИР

Първи от културните дейци във Франция, които се хвърлиха с всички сили в борбата за мир, бяха филмовите работници. Те създадоха свои комитети на привържениците на мира. Едни от най-прочутите артисти, режисьори, сценаристи и техници подписаха с готовност Стокхолмското възвание. Между тях бяха видни дейтели на френския екран като: Пиер Бланшар, Пиер Брасьор, Пиер Ренуар, Морис Шевалие, Мишел Симон, Ноел-Ноел, Жан Маре, Франсоаз Розе, Одет Жуайо, Пиер Ларке, Реймонд Бюсиер, Симон Синьоре, Клод Ренуар, Мариел Риве, Луи Дакен, Жан Гремийон, Леон Мусинак, Жан Древил, Рей Вантура, Бернар Блие, Клод Отан-Лара, Клод Марфей и много други.

Хиляди кинозрителите пишат писма до своите любими киноартисти и кинорежисьори и ги окуражават да дерзаят в борбата за мир, в борбата за френски прогресивен филм.

„Киното е едно от най-могъщите средства за въздействие върху хората. То не трябва нито пряко, нито косвено да подпомага развихрянето на нова война, а напротив, то е длъжно да отдава всичките си сили в служба на мира и щастието, както това изискват единодушно милионите кинозрителите“ — пишат френските борчески профсъюзи в своя апел към филмовите работници в цяла Франция.

Шлосберг — един от известните прогресивни филмови директори, на връщане от Втория конгрес на мира във Варшава, каза: „Ние се връщаме от Варшава решени да направим всичко, дори и невъзможното, за да спасим мира в света и за тая цел трябва да повтаряме неуморно: войната не е неизбежна и мирът ще победи войната!“

Могат ли в съвременна Франция на Кьой, Шуман и Ги Моле — американски пионки, загубили отдавна французкия си образ и подобие, — да се изработват филми против готвената от американските империалисти война? Знае се, че филмовата цензура във Франция сега беснее, тя задушавя, реже и винаги забранява всякакъв филм, който разобличава пълнежните намерения на банкритите от Уолстрийт да хвърлят света в пламъците на нов военен пожар. И все пак макар и при извънредно тежки условия и при най-големи опасности за личната свобода редица честни френски патриоти доблестно се борят на филмовия фронт. Само преди няколко седмици в залата Плейел в Париж смели филмови техници под ръководството на известния прогресивен режисьор Жан Древил, автор на прогресивните филми „Тежката вода“, „Кафезът на славеите“, „Съгласно копие“ и пр. са представили интересната продукция „Антология на мира“, която представлява монтаж от различни кадри от около тридесет френски и чужди филми, някои от които твърде стари. Но въпреки това „Антологията на ми-

ра“ е минала при голям успех. „Антологията“ обаче е само опит, казва неукротимият борец за прогресивен френски филм Жан Древил. — Публиката има нужда от един действителен филм срещу войната. Това е дълг на филмовите дейци.“

Тая празнота личи дори и след такъв документален филм, какъвто е „Битката за живота“ от Луи Дакен. Това е филм за Първия конгрес на световното движение на привържениците на мира, състоял се едновременно в Париж и Прага.

„Битката за живота“ е прекрасен документален филм с едва забележим игрален елемент. Първоначално индивидуален герой е чертожникът Дюпюи, а впоследствие, след като се увеличи в движението за мир, когато това движение се разраства и обхваща десетки и стотици милиони хора, той — индивидът — изчезва като отделна фигура, за да се яви народът, масата, милионите обикновени хора, които правят и движат историята и които във филма мощният глас на смелия и голям писател Арагон зове към единство в борбата за защита на мира в целия свят.

Във Варшава филмът на Луи Дакен бе награден със Златния орден на мира. В Париж реакционното правителство го забрани, за да лиши френския народ от възможността да види на екрана, че той не е сам в борбата за мир, че с него са милиони обикновени хора от всички краища на света.

Заповедниците отвъд океана познават способностите на френската буржоазия да лъже и заблуждава масовия читател и зрител. Но те вярват преди всичко на себе си и затова редом с усилията на правителството те изпратиха в Европа своите собствени миссионери: живи хора и много, много филми.

На своята намеса монополистите от Вашингтон и Ню Йорк придадоха законна форма, за да не дразнят на първо време националното чувство на французите. Още в 1946 г. те извикаха в САЩ старият работнически предател Леон Блум. Като вярно куче той се озова прилежно в краката на Бърнс и под негово диктовка сключи зловещия за развитието на френската кинематография договор — наречен „Блум-Бърнс“. Този договор нанесе съкрушителен удар на френския филм, защото предаде в ръцете на американските капиталисти френската филмова индустрия и осигури на людодеите от Уолстрийт широко поле за тяхната войнствена пропаганда. Според договора „Блум-Бърнс“ срещу 4 френски филма САЩ ще внасят 9 американски — т. е. от всичко 13 филма, които се играят на екрана, 9 ще бъдат американски. Освен това френското правителство се задължаваше да не оказва никакви ограничения на вноса и поръчките за американските филми във Франция.

Страшните последици от този позорен антифренски договор не закъсняха. САЩ извършиха истинско

филмово нашествие във Франция. Така в първото полугодие на 1946 година те внесоха 38 филма, във второто полугодие изведнъж — 276 филма, а през 1947 година броят на американските филми нарасна на 736. Като се знае, че нормалният капацитет на френския пазар е 280 филма годишно, може да се заключи на какъв натиск, на каква бясна експлоатация е бил подхвърлен масовият френски зрител. Но не са само тези последствия. Множество филмови фабрики бяха закрити. Филмовата къща „Родно кино“ изхвърли на улицата $\frac{3}{4}$ от своя персонал.

Грамадните филмови ателиета в Бианкур имат само ограничен персонал за поддържане инсталациите. Същото е и с филмовите фабрики и ателиетата в Марсилия и Ница. В резултат 75% от филмовите работници се вляха в армията на безработните.

Но френските филмови работници отхвърлиха решително капитулантски и позорен за Франция договор „Блум-Бърнс“. Те свързаха борбата срещу този крепостен договор с борбата на целия народ за мир. Те образуваха по цяла Франция комитети за защита на френското кино. Заедно с композиторите, актьорите и режисьорите те излязоха на улични митинги, устройоха демонстрации в кината, гдето се представяха американски филми и горещо защитиха френските филми там, където те все още са прожектирани. Лозунгът за бойкот на американските филми, хвърлен от прогресивните синдикални организации на киноработниците, бе подет от масите. Масовите протестни и бойкотни акции завършиха със сериозни успехи. Сборовите от американските филми спаднаха. Американските филмови магнати бяха ударени в сърцето, което се намира винаги в джобовете им! През 1947 г. 80% от общия сбор на кината се падаше на американските филми, през 1948 г. този сбор спадна на 50—60%, а през 1950 г. е само 38%.

Борбата, която продължи две години под лозунга „За френска национална кинематография“ се увенча с успех — договорът „Блум-Бърнс“ бе ревизиран в благоприятен за Франция смисъл. Това бе истинска победа за френския трудещ се народ, която доказва ефикасността на масовото единно действие.

За зловредното въздействие на американските филми над съзнанието на подрастващото поколение говори следният факт. Френският учител Бернар предложи на своите ученици да нарисуват в свободното си време някаква рисунка, каквато им се иска. Резултатите били неочаквани, те потресли учителя и той решил да ги сподели с едно прогресивно списание, което публикувало следното:

„От 50-те получени картини, които децата по свой почин нарекли „кинокартини“, 29 били посветени на истории с гангстери, 15 — на

истории за война, 4 — за Тарзан, 1 — за Мики Маус. На рисунките гангстерите убивали хора; Тарзан всякога удушвал негри и китайци, но не и бели. В 49 от картините децата „извършили“ 196 убийства...“

Пропагандата на подпалвачите на нова война и на проповедниците на американския начин на живот е нанесла големи поражения и върху съзнанието на оная част от филмовите творци, предимно дребни буржоа — безпочвени интелектуалци и космополити, които са загубили връзките си с народа и борбите му за светло бъдеще.

Идеологията, която се излъчва от всичките тези филми и която те се опитват да втълпят в съзнанието на зрителя е по същество идеологията на реакционна и антикомунистическа. Моралът, съдържащ се във филми като „Манон“, „Деде от Анверс“, „Такъв малък красив плаж“, „Човек върви из града“, за да споменем само най-типичните, е, че всички хора заслужават само презрение, че всичко е до дъно гнило, че единствената здрава надежда, това е смъртта или са парите, които дават свобода, власт, сила, приятелство — с една дума всичко в тоя свят.

Срещу тази отвратителна и гнила философия, като противоядие се създадоха редица филми, които макар и непоследователно противопоставиха на пропагандата на смъртта — светлата вяра в живота, в победата на силите на мира и човека над силите на разрушението и войната. Напр.: „Антуан и Антуанета“ от Жак Бекер, „Братя Букенкан“ от Луи Дакен, „Париж 1900 г.“ от Никола Ведре, „Празничен ден“ от Жак Дати, „Призори“ от Луи Дакен и Владимир Познер, „Господар след господата“ от Луи Дакен и някои други. Тези филми, колкото и плахо, дават живите хора, взети от реалната действителност и обвърнати с поглед към бъдещето. Те са чужди по начало на какъвто и да било упадъчен формализъм и американщина. Създадени са по линията на художествения реализъм и доколкото имат формалистични отклонения, те са само отклонения от правилно следваната насока. Тия филми са далеч от онези буржоазно-реакционни филми, в които, както казва известният кинокритик Жорж Садул, са представени „хора с ограничени страсти, затворени в своята собствена черупка, воюващи и самоизяждащи се един други“.

Така във филма на Луи Дакен „Призори“ с младия и надежден актьор Жерар Филип в ролята на младия инженер се разказва как един млад инженер поисква да работи сред миньорската маса въпреки традицията, която забранява завършилите инженерските науки да се месят с „черните муцуни“. Този жест на младия инженер среща решителна съпротива в добрия по душа, но консерватор по своите възгледи старши шеф на мината. „Много сте добър с миньорите — казва той на младия инженер — вместо да им командувате, Ви им говорите като на хора равни с Вас. А те не Ви разбират. Те Ви ненавиждат само защото Ви имат бели ръце, които те не могат да търпят.“ И действително с развитието на филма тоя млад инженер, слязъл сред миньорите без камшик в ръка, постепенно спечелва прекрасните сърца на подземните работници, негови другари, негови братя.

Последният филм на талантливия режисьор Луи Дакен е „Господар след господата“. Филмът е създаден по пиесата на Жан де Артог под

ДЕСЕТ ГОДИНИ СЪВЕТСКИ КИНОЖУРНАЛ „НАУКА И ТЕХНИКА“

Преди повече от 30 години пръв великият Ленин посочи огромното значение на киното като най-важно от изкуствата и като най-добрия разпространител и популяризатор на научни и производствени знания сред широките народни маси.

В Съветския съюз работят четири киностудии за научно-популярни филми и първо място сред тях заслужено заема Московската с ордена на трудовото червено знаме киностудия за научно-популярни филми.

Няма област в многостранния живот на съветското общество, в която да не прониква камерата на киноапаратите от Московската студия за научно-популярни филми. В нея работят повече от 700 киноапарати и 100 научни и литературни сътрудници, между които заслужили са на научното и учебно кино: професор-биологът и кинорежисьор В. Лебедев — създател на научното кино, режисьорите-оператори: П. Мясгин, В. Карин, Ю. Желябушки, режисьорите: А. Згуриди, Б. Долин и други.

Систематически съветските научно-популярни филми обхващат научни проблеми и нови открития в областта на биологията, зоологията, географията, физиката и др., показват приоритета на руските учени и изобретатели върху множеството научни открития, музейните и архитектурни ценности на Съветската страна, постиженията на изтъкнатите дейатели на съветското изкуство и култура и пр.

Наред с научно-популярните филми Студията произвежда и редица „малки филми“ на научната кинопериодика. На първо място в тази кинопериодика трябва да се отбележи киножурналът „Наука и техника“, който наскоро ознаменува десетгодишнината от своето създаване.

Киножурналът „Наука и техника“ е бил създаден през месец ноември 1940 година. Ръководството му е било възложено на академика Е. Чудаков. В творческия колектив са влизали режисьорите: К. Когтев, Д. Яшин, П. Петров, В. Попов, Д. Астафев, операторите — Я. Толчан, Е. Кашин, Н. Наумов-Страж и др., които станаха истински майстори в този своеобразен вид изкуство. Наред с тях големи заслуги в развитието на журнала имат и главният редактор Г. Зедлович, директорът Е. Потиевски, музикалният оформител В. Смирнов, звукооператорът А. Машистов и дикторът Ю. Левитан.

През своето десетгодишно съществуване киножурналът „Наука и техника“ пусна на екраните повече от 500 малки филма из всички области на науката и техниката, които спечелиха заслужен успех не само в Съветския съюз, но и зад границите му.

Необикновено широките тематични рамки, в които се движат киножурналът, го правят еднакво ценен и близък за най-разнообразните и най-широките слоеве на съветския и чуждестранен зрители.

Годините на Великата отечествена война рязко измениха съдържанието на киножурнала, като го подчиниха на задачата да оказва практическа помощ на фронта и тила. През този период се появиха филмите: „Първа помощ при изгаряния“, „Как да се борим със запалителните бомби“, „Видове вражески самолети“, „Видове вражески танкове“ и пр. Наред с това журналът популяризираше и патриотичната работа на тилните работници, познаваше съветските трудещи се с подвига и достиженията на челиците в отбранителната промишленост и др.

Историческото постановление на ЦК на ВКП(б) за организацията на научно-просветната пропаганда, излязло в края на Отечествената война, очерта новите пътища за развитие на киножурнала „Наука и техника“.

В следвоенния период на бурно строителство, изключително важно място в журнала заема въпросът за осъществяване на великите задачи, поставени от следвоенните Сталински петилетки. В изпълнение на тези задачи в журнала се появиха сюжети като „Звено от великия план“ (за електрификацията на страната), „Хора, изпреварили времето“ и „Методът на Ана Кувшинова“ (за новия трудов подем на съветския народ), „Майсторът Росийски“ и „Из опита на челиците“ (за колективната стахановска работа на челиците в промишлеността), „Тъкани от стъкла“ (за достиженията в областта на селското стопанство), „Преобразователи на природата“ (за гравивния труд на съветските хора)

мнение се закупуват, обаче не ги пускат на екран от страх пред конкуренцията или за да бъдат използвани сюжетите им за реакционни филми, какъвто е случаят с филма „Учителката“. Френският зрителичел за служено отговаря на тези плагиатства, като бойкотира или освирква подобни ерзаци. Впрочем френският зрителичел напоследък все повече си дава сметка за разрушителната роля на американските филми и затова ги осъжда на бойкот или прави шумни демонстрации в кинозалите, издигайки лозунга: „Долу американските филми! Искаме французки филми!“ Ръководен от работническо-комунисти, масовият френски зрителичел с една мъжествена и упорита акция смъкна от екрана клеветнически и провокационен американски филм „Желязната завеса“. Отначало парижките кинозрителите наложиха с освиркване, скъсване на екранните платна, отстраняване на операторите и други филмът да не бъде даван в Париж. Но когато се опитаха да го прожектират във от столицата, филмът беше посрещнат от същите протестни, могъщи акции на кинозрителите. В края на краищата народът доказа, че за него няма желязна завеса, че за него има народи в Югоизточна Европа, с които той днес заедно води борбата за мир, а утре — заедно с тях ще строи социализъм в своята прекрасна страна.

Френският прогресивен филм съществува. Той бавно и трудно се развива. Неговата продукция се брои на пръсти. Напоследък можем да отбележим само следните филми: „Справедливостта си каза думата“ от Андре Каят, „Красотата на дявола“ от Рене Клер и „Животът започва утре“ от Никола Ведре. В някои от тези филми се разглежда въпросът за атомната енергия. Те не решават до край поставените проблеми, но те служат на мира. А това днес е най-важното.

На мира служи и филмът „Човекът, когото най-много обичаме“. Той е дело на френските инженери, техници и филмови работници, които поднесоха своето произведение на великия Сталин, по случай неговата 70-годишнина. Музиката е от Жан Винер. Оркестърът е дирижиран от големия диригент Роже Дезормиер. А текстът е писан от световно известния поет Пол Елюар, който възпява сърцето на Франция, което винаги е било за свободата и което никога не се е лъгало в своята любов, възпява Сталин — човека, когото най-много обичаме.

Във филма е запечатан и онзи тържествен момент, в който генералният секретар на ЦК на Френската компартия Морис Торез произнася историческите думи, звучащи като клетва на целия френски народ: „Френският народ не ще воюва, никога не ще воюва срещу Съветския съюз!“

Народът на Парижката комуна, чиято славна 80-годишнина се чествува преди два месеца, ще се покаже достоен приемник на онези, които по крилатия израз на Карл Маркс „с гърдите си шурмуваха небето, за да извоюват щастието за цялото човечество“.

Френските филмови дейатели ще изпълнят своя патриотичен и човечен дълг: те се борят против подготовката на империалистична война и ще съумеят да защитят мира с още по-ярки, живи и идейно-политически избистрени и заострени прогресивни филми, които ще мобилизират френския народ в борбата за мир, за победата на живота.



Френските прогресивни киноработници в събрания и конференции се противопоставиха на спогодбата „Блум—Бърнс“ в защита на френския филм. Тяхната борба победи.

същото заглавие. Сюжетът на пиесата е действителен трагичен епизод. През 1938 год. 150 прогонени от Хитлер еврей и еврейки поискват да емигрират в САЩ. Американските власти отказват да приемат парахода и хората на американска територия. Параходът прекосява на няколко пъти океана, блъска се от бряг на бряг — Франция, Англия, Португалия, Мексико и другаде — навсякъде бива отблъснат от реакционните власти. Трагедията на 150 човешки същества е действително голяма. Режисьорът ярко и реалистично поставя централния проблем: какво би направил ти, ако си господар на живота на 150 живи човешки същества?

Основният удар е насочен по онези, които се подчиняват на спящата хитлеристка и реакционно-американска дисциплина, които изпълняват заповедите, без да вникват в тях, без да търсят да видят дали са те човешки или античовешки.

И в много други подобни филми ние виждаме здраво, нормално разглеждане на хората и взаимоотношенията между тях. От тези филми са изгонени патологичните случаи, образите на гангстерите, неврастениците, убийците и садистите.

Съветските филми във Франция са фактически забранени. В по-голямата си част те се прожектират в затворени зали със специални поканени. Но успехите, които те жънат сред френските киноработници свидетелствуват, че когато един ден филмовите дейатели ще имат правото свободно да избират по кой път да тръгнат — сигурно не ще тръгнат по пътя на деградацията човека американски реакционни филми, а ще поемат широкия и светъл слънчев път, прокаран от съвършеното съветско изкуство. Забранени са във Франция съветските филми: „Мичурин“ — може би поради червеността на изобилстващите в него ябълки, „Потемкин“ — шедьовърът на съветския нем филм, „Сталинградската битка“ — от която цензурната комисия, поискала да отреже неприятните за чърчилевци кадри относно забавянето на втория фронт, „Среща на Елба“, „Руският въпрос“, „Повест за истинския човек“ и много други.

Тези от съветските филми, които случайно минат през иглените уши на цензурата, никога не се озвучават на френски, за да не може да се чуе простата, общодостъпна, жива правда на съветското кино, на съветските хора-герои. Някои филми под напора на общественото

и др. Много от сюжетите на киножурнала са посветени на популяризиране марксистко-ленинското естествознание, на техниката на високите строежи, на труда на съветските учени, на популяризиране научните работи, удостоени със Сталинови премии и пр.

Журналът „Наука и техника“ беше един от първите в научната кинематография, който приложи цветните снимки. През 1946 г. излезе на екрана първият му цветен випуск.

Журналът държи най-тесни връзки с Академията на науките на СССР и с Обществото за разпространение на политически и научни знания. Огромен е приносът на съветските учени в работата на журнала. В него активно е участвувал покойният академик С. Бавилов, активно участвуват и почетният академик Н. Гамелия, академиките Н. Бармин, В. Никитин, П. Ребиндер и И. Артоблевски, героите на социалистическия труд С. Илюшин и много други, чиито имена ежесечно се явяват на единствения в света научно-популярен киножурнал „Наука и техника“. Годишният тематичен план на журнала систематически се обсъжда в средата на научните сътрудници. Към работата над сценариите за журнала са привлечени видни писатели.

Десетгодишният опит на съветския киножурнал „Наука и техника“, утвърдил високото си право на съществувание с беззаветната си служба на делото за утвърждаване и популяризиране на прогресивното знание сред съветските хора, борещи се за изграждане на комунизма в своята страна и за преобразяване на природата под водачеството на великия Сталин, представлява неизчерпаем източник за знания и опит в работата и на нашето научно-популярно кино и в частност — в работата на българския киножурнал „Наука и техника“, първият випуск на който предстои в скоро време да се появи на нашия екран.

КУРС ПО КИНОДРАМАТУРГИЯ

В стремежа си да отговори пълномерно на важните задачи, поставени от Партията и Правителството, Главната дирекция на кинематографията уреди от 3 май т. г. едномесечен курс по кинодраматургия, с който се цели да се даде основни теоретически и практически познания на курсистите, да се насочи правилно развитието им в областта на сценарното майсторство.

В курса са приети 34 души — членове на Съюза на българските писатели, Централния дом на журналистите и Съюза на народните читалища. Те са предимно хора, които са правили опити и са показали възможности в сценария, драмата или белетристиката.

В курса ще бъдат четени лекциите: „Филмът като художествено произведение“ от Дако Даковски, „Как се създава филм“ от Борислав Шаралиев, „Киносценарият като литературен вид“, „Драматургията в научно-популярния филм“ и „Киносценарият — основа на филмовото произведение“ от Анжел Вагенщайн, „Идея, тема и сюжет на киносценария“, „Художественият образ в киносценария“ и „Положителният герой в киносценария“ от Яко Молхов, „Драматургическият конфликт в киносценария“ и „Диалогът в киносценария“ от Христо Ганев.

За семинарна работа на курсистите ще бъдат прожектирани съветските филми „Ние от Кронщадт“, „Великият гражданин“, „Повест за истинския човек“, „Чапаев“, „Депутатът от Балтика“, „Виборска страна“, „Ленин през 1918 година“ и нашият филм „Тревога“.

След приключване на теоретическите лекции по кинодраматургия под ръководството на сценаристите Анжел Вагенщайн и Христо Ганев от 20 до 31 май ще се проведе практическа работа по сценарно майсторство.

В КИНОСЕКЦИЈАТА ПРИ ЦДЖ

Секцията на кино и фото-журналистите при ЦДЖ е вече изработила своя план за творческа работа през второто тримесечие на т. г. Предвиждат се редица доклади върху киноизкуството на СССР и страните с народна демокрация, както и срещи с гостуващи у нас творчески киноработници от братските ни страни. Първата творческа среща ще бъде с полската филмова делегация, която ще ни гостува през м. май. Наскоро ще бъде изнесен докладът „Великите руски полководци“, придружен с прожекция на филмите „Суворов“, „Куззов“, „Ал. Невски“, „Адмирал Нахимов“ и „Минин и Пожарски“.

ЦЕНА 50 ЛЕВА