

КИНО



6

ГОДИНА ШЕСТА * СОФИЯ, 30 ЮНИ 1951

СЪДЪРЖАНИЕ

Нашият велик учител Георги Димитров, от Николай Стайков	1
Минчо Кюркчиев. Борбата за срочното прибиране на реколтата — школа за патриотизъм	2
Калина Малина. Жените — борци за мир	3
Бдителността — неотменим дълг на всеки патриот	3
Константин Симонов. Задачи на съветската кинодраматургия (продължение от кн. 5 и край)	4
В. Зименко. Социалистическият реализъм като отражение на живота на социалистическото общество	5
Седмичата на полския филм в България	7
Христо Стойков. Една позорна годишнина за американските агресори	8
Ал. Декало. Болшевишката партия в съветския филм	9
Дако Даковски. За киноактьора	10
Н. Крючков за „Щедро лято“	12
„Дъщерите на Китай“, от Стефан Станчев	12
Христо Кирков. Профорганизационна равностетка в Кинематографията	13
Рашо Шоселов. Подвижните кина — още недостатъчно използвани	14
Славчо Чернишев. За класовото изобразяване на героите в „Тревога“	15
Н. Георгиева. Пътят на германския прогресивен филм	16
Нашият дневник: П. А. Павленко почина; Съветски кинотворци в Индия; Фестивал на чехославашкия филм в СССР; Чествуване на киноработниците — лауреати на Димитровска награда; Научно-изследователски кино и фото-институт у нас; Едномесечният курс по кинодраматургия; За кинопоказа „Велики руски полководци“	17

На първата страница на корицата: кадър из новия български филм „Утро над родината“, който предстои да излезе на екран.

Редактира комитет. Главен редактор: Стефан Станчев

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

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

Държ. книгопечат. предприятие „Д. Стефанов“, София; 1015—1951

Нашият велик учител Георги Димитров

На 2 юли, в разгара на прибиране богатата реколта, безкраен поток от български патриоти ще се устреми към белия Мавзолей в София, за да се поклонят на крупния пролетарски революционер и велик българин, за да види образа на любимия учител и вожд — Георги Димитров.

„Др. Георги Димитров — казва неговият бележит съратник и другар Васил Коларов — е един ценен капитал на българския народ, наша национална гордост. Той сплотява и обединява всички здрави прогресивни сили на нацията и осъществява в максимален размер народното единство.“

Наистина колосална, наистина безкрайно разностранна е ролята на Георги Димитров в живота на българския народ! В очите на цялото прогресивно човечество той защити от Лайпцигската трибуна честта на свободолюбивия български народ от гадните хули на фашистките агресори и мракобесници: едновременно с това чрез героичното си държане на процеса и чрез гениалната си стратегия в моралното разобличаване и разгромяване на зверския фашизъм той издигна името на своята родина на още по-високо стъпало. Съратник и приемник на Димитър Благоев, заедно с него той изкова класовото съзнание на българското работничество и неговия комунистически авангард; през трагичните дни на хитлеристката окупация той събра под знамето на Отечествения фронт здравите сили на нацията; той стана основоположник и създател на нашата нова, народнодемократична Република.

Като вождовете на световния пролетариат и прогресивното човечество Ленин и Сталин нашият любим учител Георги Димитров съчетаваха в себе си практика с теоретика, безстрашния борец и енергичния и мъдър държавник с блестящия публицист и учен-марксист. Неговата дейност като отговорен ръководител на външната политика на младата народнодемократическа държава, която се явяваше трън в очите на империалистическите вълци; дейността му като вдъхновител на коренните, революционни преобразования в нашия икономически и социален живот; смелото пренасяне у нас на съветските прогресивни производствени методи, като бригадирството, ударничеството, рационализаторството и др. — цялата тая негова кипяща практическо-творческа дейност, осигуряваща свободата и благоденствието на българския народ, върви едновременно с напрегнатата негова дейност по идейната и културна революция у нас.

Насилствено събореният у нас буржоазен, монархо-фашистки строй, който се крепеше главно на грубата сила с помощта на насилническите методи, нито за момент не беше преставал да търси опора в душата на широките трудещи се народни маси по пътя на тяхното заразяване с буржоазната идеология. В интереса на защитата на извоюваната свобода, на укрепването и по-нататъшното разгръщане на демократичните и революционни преобразования беше необходимо час по-скоро да стане обратният, оздравителен процес в мирогледа, в политическите, държавно-правни, морални, философски и художествени схващания на трудещите се народни слоеве и народната интелигенция.

Идеологическото преустройство и превъоръжаване на народа и интелигенцията в периода след 9 септември беше, а и днес продължава да бъде крайно актуално предвид на „културната“ агресия, която империалистите предприеха за обработката на масите за нова световна война. За нас „културната“ агресия на враговете на човечеството имаше това значение, че тя можеше да подхрани остатъците на буржоазна идеология главно в главите на творческата интелигенция, можеше да направи тези остатъци по-жива и тяхното унищожаване да стане по-трудно и по-бавно. Идеологическото оръжие, с което Георги Димитров въоръжаваше българския народ, това е безсмъртното учение на Маркс—Енгелс—Ленин—Сталин. Политическото верую, което мъдрият народен вожд и учител разработи въз основа на марксизма-ленинизма и на конкретните български и международни политически условия и остави като свой скъп завет на народа и на чудесната наша младеж, това е ленинско-сталинското учение за съюза на работническата класа и трудещите се селяни, който съюз той нарече гръбнак, граничен стълб на отечественофронтговската народна власт; това е бойната солидарност на нашия народ с лагера на мира, демокрацията и социализма; това е преди всичко и над всичко незаменимата, животворяща българо-съветска дружба, която Димитров нарече слънце и въздух за нашия народ.

Ценен помощник на партията в борбата на идеологичния фронт безспорно е грамадният колектив от работници в областта на народната просвета и културата, на печата и изкуствата, на държавното управление и техническото ръководство на народното стопанство. Въпреки огромната си работа по държавното управление и по изработването на народнодемократично законодателство Георги Димитров намираще време и поводи да се

обърне и към тези работници било с писма и телеграми, било с лични изказвания и съвети. Тези писма и съвети на вожд на партията и народа са израз на прелом в отношението на партията към творческата интелигенция, отношение ново, очистено от всякакви сектантски преживелици от миналото. Същевременно в тези перли на Димитровата мъдрост, в тези наистина гениални съчетания на висока идейност и принципиалност с конкретни практически напътствия, на спокоен поглед в бъдещето със страстна болшевишка партийност прозира безкрайно-близкото интимно отношение на Георги Димитров към културните въпроси, към ролята на изкуствата.

Държавническите грижи за възхода на отечествената прогресивна наука и изкуство вървят ръка за ръка с личното ценене на науката и изкуството като действително народно благо у истинския, големия държавник; без това качество държавникът си остава ограничен политически деятел,

както е обикновено при буржоазните режими. Да разбира превъзходно значението на ролята на изкуствата е крайно необходимо за ръководителя на държава от нов тип, на държавата, чиито политически и културни институти и прояви имат предвид единствено благо на трудещия се народ. Нашият велик учител Георги Димитров притежаваше това качество в най-висока степен. Грижите за науката и изкуствата не бяха само нещо от кръга на неговите обикновени държавнически задължения, а дело на революционен преобразовател в културната област, дело на гениален учител и съветник на народната творческа интелигенция.

Бъдещата насока на развитие на българското изкуство изобщи великият Димитров начерта в пределно сбита форма в писмото си до Съюза на българските писатели още през

1945 година. „Защото нашият народ, казва той в тоя исторически документ, се нуждае от истинска народна художествена литература като от хляб и въздух, от такава литература, която с дълбоката си правдивост и висока емоционалност ще издига културното и идейно равнище, ще развива преданост и любов към народа и родината, ще усилва омразата към фашизма и към всички народни врагове, ще бичува всичко гнило и разлагащо здравия народен организъм (паразитизма, вулгарния карьеризъм и дребнавото егоистично политиканство), ще очисти българския въздух от миязмите на великобългарския шовинизъм и на всяко мракобесие, ще разпространява любов към истинската наука, ще поощрява героичните подвизи в областта на труда и културата, в борбата за защита на народните свободи и права, ще възпитава чувството на славянско единство, на международна солидарност и вечна дружба с нашия освободител, великия съветски народ.“

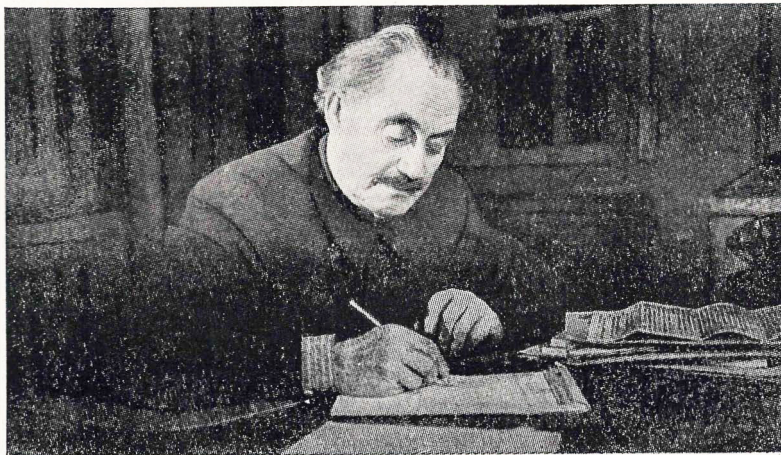
Подобна идейно-творческа програма, съобразена с по-новото развитие на обществения живот у нас, Георги Димитров дава и в писмата си до другите творчески съюзи, например до художниците. В речта си по случай юбилея на Адриана Будевска той говори по-специално и за ония високи морални принципи, от които нашите културни дейци следва да се ръководят в личния си живот — преданата служба на народа, неуморния труд за развиване на таланта.

С оглед на огромната важност на киното като масово изкуство, изтъкната още от великия Ленин, нашият любим учител и вожд Георги Димитров обкръжи със своето топло бащинско внимание и младата българска кинематография. В телеграмата си до Съюза на филмовите дейци той нарича киното, както по-рано беше нарекъл литературата, хляб и въздух, крайно нужен за широките народни маси и особено за нашите села.

Димитровските грижи за нашата наука и изкуствата днес носи на здравите си плещи другарят Вълко Червенков, талантливият ученик и продължител на делото на Георги Димитров. Още в доклада си пред Петия конгрес за марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт въз основа на мъдрите Димитрови указания др. В. Червенков осветли с голяма изчерпателност научно-прогресивните методологически принципи, които трябва да легнат в основата на нашата наука и изкуство; по-специално за изкуството този основен принцип е социалистическият реализъм, за чието усвояване от нашите писатели, художници, композитори и кино-работници другарят Червенков лично води неуморна борба.

Напътствията на нашия велик учител и вожд Георги Димитров към творческата интелигенция са неувяхващо съкровище. Неизчерпаем извор на нравствената сила, необходима и в такъв трудно дело, каквото е изкуството, е примерът на героичния живот на Димитров. Да черпим неуморно от тях — те са за нас!

НИКОЛАЙ СТАЙКОВ



БОРБАТА ЗА СРОЧНОТО ПРИБИРАНЕ НА РЕКОЛТАТА — ШКОЛА ЗА ПАТРИОТИЗЪМ

С тощи хиляди трудещи се селяни в нашата страна — кооператори и частни земеделски стопани, работници от машинно-тракторните станции и държавните земеделски стопанства, водиха в продължение на дълги месеци героична битка за по-високи добиви от полевъдството, за по-висока продуктивност от животновъдството. Месец след месец, ден след ден обещанията, дадени пред другаря Вълко Червенков за невиджана досега у нас реколта, се превръщаха в живо дело.

За пръв път в нашата страна битката за богатата реколта взе такива размери. Ръководеше я и лично следеше нейния ход не само в национален мащаб, но и в отделните ѝ звена — ТКЗС, МТС, ДЗС — сам другарят Вълко Червенков.

Във величавата битка за повече хляб, за повече селскостопански произведения, за повече промишлени суровини взеха участие незапомнен досега у нас брой хора — от селските стопани, механизаторите в земеделското производство, научните селскостопански работници до културните дейци.

Условията за успешното извеждане до резултатен край на тази героична борба бяха подготвени в продължение на редица години след 9 септември 1944 година. Изграждането на трудово-кооперативните земеделски стопанства, в които са обединени вече половината от селските стопани у нас, непрестанните грижи на Българската комунистическа партия и народното правителство за тяхното организационно, стопанско и политическо укрепване, непрекъснатото съоръжаване на нашето селско стопанство с първокласна съветска техника, в това число за пръв път и с комбайни, грижите за достатъчно и добре подготвени кадри, усвояването на богатия опит на съветските колхозници — всичко това подготви и реши успеха на битката за богатата реколта.

Завинаги е прогонено от нашите села неверието на селските стопани в науката.

Никога досега у нас не са се провеждали толкова мероприятия в борба за високи добиви. Модерната агротехника навлиза вече в бита, в ежедневната практика на трудещите се селски стопани. Те се убедили със свой собствен опит, че колкото по-упорито, по-системно водят борбата за плодородие, толкова по-висока продукция ще получат, толкова по-лесно ще се отчетат пред държавата, ще изпълнят своя пръв патриотичен дълг, толкова повече ще им остане за лично ползване и за свободна продажба. От борбата за богатата реколта са заинтересувани преди всичко самите трудещи се селски стопани.

Затова дълбоката есенна оран беше проведена в невиджани досега у нас размери, затова почти всички площи бяха засети с редосеялка, с почистени и обеззаразени семена, затова трудещите се селски стопани организираха снеговъдържането, затова брануваха посевите повсеместно, плевиха, подхранваха с оборски торове, с изкуствени торове, с дървесна пепел, затова те проведоха и продължават да провеждат още цяла редица агротехнически мероприятия, които осигуряват богатата реколта, заможен и културен живот, наука на злоезичието на кулашките отрепки и на техните задгранични вдъхновители отвъд океана и на Балканите.

Борбата, която водиха и продължават да водят селските стопани, работниците от машинно-тракторните станции и държавните земеделски стопанства, е не само борба за висока реколта. Тя е същевременно и школа за възпитание, школа за патриотизъм.

Богатата реколта осигурява на селяните заможен живот, осигурява стопанското укрепване на трудово-кооперативните земеделски стопанства,

но тя едновременно с това увеличава и стопанската мощ на нашата родина, възпитава селяните в ново отношение към труда, към кооперативната собственост, към общонародните държавни интереси.

С чувство на най-висок патриотизъм, на загриженост към държавните интереси трудещите се селски стопани в благородно съревнование организират прибирането на богатата реколта в най-благоприятните за това срокове, без загуба на зърно.

Из необгледната шир на кооперативните блокове в цялата страна се носи един зов: „Ще приберем срочно и доброкачествено богатата реколта и първото получено зърно, първият добив ще бъде за Родината.“

Тежка и непосилна беше жътвата в миналите години. Ярък израз за това са прекрасните ни народни жътварски песни. Но днес картината се измени. Там, за където народът пееше: „Пустото Загоре, мамо, пусто да остане“, където жътвата се проточваше цели месеци, където хората изгаряха от жажда и жегата, днес кооператорите прибират реколтата само по за няколко дни. Вместо тъжните жътварски песни днес се слуша песента на комбайните, на сноповръзвачките, слушат се волните песни на свободните кооператори. Вместо изкривената цедилка с детето под някоя вършина днес рой деца играят в детските градини в почти всички села. Вместо вкиснатия таратор днес кооператорите получават вкусна и питателна храна от походните кооперативни кухни.

Погледнете с. Генерал Николаево, Пловдивско. Преди бедните селяни там проклинаха своята участ и за крина жито превиваха гръб по цели седмици по кулашките ниви, а днес зеноводът Гочо Бендерлийски със загрижеността на истински стопанин от нов социалистически тип мисли как да се прибере жътвата от кооперативните блокове в най-съкратени срокове без загуба нито на едно зрънце от златното жито. Той, довереният частник, син на частник — свързан с пъпа си за частната собственост, днес изучава опита на съветските колхозници и организира скоростно връзване на снопи. Кооператорите от с. Генерал Николаево запланират не само да приберат богатата реколта в невиджани досега съкратени срокове, но и да завършат подметката на стърнищата само пет часа след приключването на

жътвата. Те знаят, че подметката на стърнищата е първото по време агротехническо мероприятие в борбата за висока реколта през следващата 1952 година.

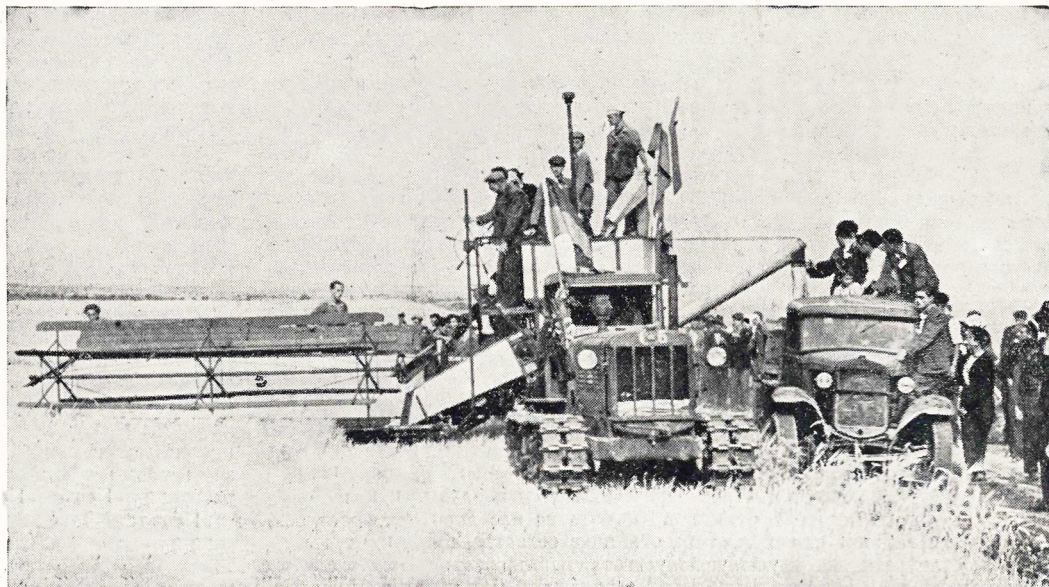
Никога не е било у нас — изпълнението на задължителните държавни зърнодоставки да започне толкова рано, още в началото на месец юни. Не е ли израз на най-висш патриотизъм благородното съревнование, разгоряло се между трудово-кооперативните земеделски стопанства в Белоземския район на Пловдивска околия, кое стопанство първо ще предаде първите получени добиви на държавата? Не е ли проява на най-висш патриотизъм примерът на кооператорите от трудово-кооперативното земеделско стопанство в с. Болярино, Пловдивско, които предадоха в държавните складове още на 4 юни първото пожънато и овършано зърно от ечемичените кооперативни блокове? „На теб, Родино, първото зърно!“ — грее ярко плакатът на челната каруца от кервана на боляринци, който вози първите добиви от ечемика за държавните складове.

Не е ли проява на най-висш патриотизъм починът на трактористите от редица машинно-тракторни станции в нашата страна да вършеят дежурно по часовия график без загуба на зърно?

Така в прибирането на реколтата, в осигуряването хляба на народа се ражда и кове новият човек в свободното ни село, човек, освободен от веригите на експлоатацията, човек, отърсващ се от психиката на частника, кове се новият селянин-патриот.

В изковаването на тоя нов селянин-патриот съществена роля играе нашата култура и изкуства. Нашите първи хора в тия области навлизат все повече в досег с бита и труда на трудещите се в село. Нашите писатели посвещават свои произведения на живите герои от трудово-кооперативните земеделски стопанства, машинно-тракторните станции и държавните стопанства и някои от тях съвсем заслужено получиха Димитровска награда. Писателски групи обхождат страната и изнасят пред селяните литературни четения, посветени на селския труд. Художниците посвещават прекрасни картини на селото. Но особено активни в тая насока са филмовите работници. Днес десетки подвижни кина сбикулят селата и прожектират пред кооператорите и частните стопани художествени съветски филми, посветени на селския труд. Филми като „Кубанските казаци“, „Скъпоценни зърна“ и пр. оказват най-непосредствено и силно въздействие на селския зритель, въздушевяват го в неговата ежедневна работа, внедряват в него новите черти, присъщи на човека от социалистическото общество. Подвижните кина прожектират и многобройни съветски и наши научно-популярни и хроникално-документални филми, които отразяват опита на съветските майстори на високи добиви и техните последователи у нас, новите начини за повишаване на зърнодобива, внедряването на агротехниката и пр.

По този начин борбата за високи добиви, борбата за срочното прибиране на реколтата става всенародна задача. А това е и главната гаранция за нейното преуспяване.



Получените от братския Съветски съюз комбайни прибират богатата зърнена реколта по широките блокове на нашите кооперативни стопанства.

Жените — борци за мир

„Целият опит ни учи, че без участието на жените не е мислимо нито едно голямо народоползено дело.“ Спомних си тези думи на нашия вожд и учител Георги Димитров, като гледах слабицката седемдесетгодишна Еужени Котон, като слушах нейния топъл глас, глас на човек, който обича живота. Скронна в своя тъмен тоалет, тя ни говореше сърдечно при откриването на Петата сесия на Изпълнителния комитет на МДФЖ, говореше ни и за българските жени, и за розите, поднесени й на летището при посрещането, и за скъпата ней Цола Драгойчева, и за „великия демократ Димитров, почитан и непреходим от целия свят“. Тя ни говореше, че Димитров дълбоко вярваше в енергията и работата на своите сънародници.

Българските жени оправдаха това доверие на нашия вожд към тях. Те разгърнаха широка кампания за подписи под Стокхолмското въззвание. Масово влезли в редиците на Отечествения фронт, българските жени днес събират още по-енергично подписи за пакта на мира. Затова ние достойно и с чувство на гордост посрещнахме световно известните боркини за мир. Ние следяхме внимателно работата на ИК, която протече от 20—24 юни. За наша чест и гордост в столицата ни си бяха дали среща най-изтъкнатите жени от 28 страни — и основателката, председателка на Федерацията Еужени Котон, току-що получила голямата сталинска награда за укрепване мира между народите, и генералният секретар на Испанската комунистическа партия — пламенната боркина против фашизма — Дорелес Ибарури — Пасионария, и Нина Попова, и още други 72 прекрасни и самоотвержени боркини за мир и щастливо детство. Зад тях стоят 91 милиона жени от 61 националности — гранитна стена от миролюбивци срещу шепата подпалвачи на войната. Четири от тях идеха направо от героичната Корея. Те влизаха в състава на комисията, изпратена от МДФЖ, за да разследва престъпленията на американско-английските нашественици и техните лисинмановски лакеи.

Покъртителен бе докладът на беловласата председателка на анкетната комисия Нора Катлин Род. С какво безстрашие при чести бомбардировки, при опасност да заболел от чума 20-те представителки от 17 страни са обикаляли 12 дни разрушената страна, за да констатира размера на престъпленията! Слушахме с болка доклада, разгръщахме книжката под заглавие „Ние обвиняваме“, гледахме снимките на братски могили, на детски гробове, на пустош и разрушения. „Повече жени, деца и старци, отколкото войници бяха убити“ — се казва в предговора. Французойката Жилет Зеглер излезе в печата със страховито описание на виденото в Корея. Д-р Моника Фелтън разказа на английския народ истината за Корея. Но на 9 юни в „Дейли Мейл“ подкани да се вземат „решителни мерки“ срещу смелата англичанка, а депутатът Тейлър предложи в камарата да се възбуди срещу нея обвинение за държавна измяна, за която според законите на страната наказанието е смърт. Фелтън веднага бе снета от председателството на корпорацията по строителството в гр. Стивинад.

ИК на МДФЖ изпрати от София протестно писмо до министър-председателя на Великобритания Атли и обръщение до английския народ да се бори за да спаси Моника Фелтън от съдебно преследване. А на следния ден ИК трябваше да изпрати писмо и до министър-председателя на Канада Луис Сент Лоренс. В тази страна току-що бе внесен законопроект за изменение наказателния закон с цел да се обвини в предателство Нора Катлин Род и всеки друг, който като нея проучи фактите и вземе становище против агресорите. Ето как се готвят управниците на Канада да посрещнат смелата боркина за мир.

Докладът на Нора Катлин Род бе допълнен от други очевидки — китайката Лю Цин-Ян, румънката Анна Лунгу и кубанката Канделария Ернандес. Но истината за Корея прозвуча най-жигосващо агресорите от устата на една дребничка, мургавка и много жива корейка, облечена в дълъг светъл национален костюм. На гърдите ѝ бе закачен златен орден с лича на Сталин. Това е Пак Ден Ай, втората жена лауреатка на Международната сталинска награда за мир. „Тежко ми е да разкажа всичко, което става — звънеше тъжно гласът на Пак Ден Ай в залата на Народното събрание. — Онзи, който поне веднъж е посетил нашата страна, няма да види и следа от предишния ѝ разцвет.“ Помня с какъв възторг ни говореше за този разцвет преди две години в Прага на Първия световен конгрес на привържениците на мира Пак Ден Ай. „Корейският народ, изпитал в продължение на 36 години горчив живот от японското владичество, каза Пак Ден Ай, не иска отново да попадне в безпросветното робство, пълно с унижение и жестоки страдания“.

В София ние видяхме и голямата испанска боркина Пасионария. В изказванията си по втория главен доклад „Ролята на жените в борбата за пакта на мира“, изнесен от Еужени Котон, тя начерта пътя за дейност на жените от капиталистическите страни, описа героизма на испанките: „И в тази обстановка на терор и инквизиторски преследвания, каза пламенно Дорелес Ибарури, текстилните работници от Каталония, чиновничките и домакините от страната на баските, работничките и съпругите на трудещите се от Памплания, жените от Мадрид излязоха на улицата заедно със своите другари, бащи и братя, за да протестират против франкистката политика на мизерия и война.“

На митинга мощният алтов глас на голямата ораторка Пасионария стигна до всяко българско сърце, прозвучава твърдо като клетва думите ѝ: „Тази народна съпротива и тази всекидневна борба ще продължава, докато бъде свален режимът на Франко, докато бъде извоювана наново Републиката!“

Генералният секретар на МДФЖ Мари-Клод Вайян Кутюрне е героиня от съпротивата на Франция срещу немския нашественик. Върху нейната тънка нежна

БДИТЕЛНОСТТА — НЕОТМЕНИМ ДЪЛГ НА ВСЕКИ ПАТРИОТ

През първите дни на юни се разгледа процесът срещу диверсантите от шпионската титовска група, виновни за смъртта на 11 души работници от ДИП „Гео Милев“ и за разрушаването на цех от него. Софийският окръжен съд издаде строги и справедливи присъди на предателите, а главния виновник осъди на смърт.

Процесът напълно разкри участието на титовските агенти в подготовката на саботажа, както и плана им за нови саботаж и диверсии, които целят да всяват смут сред нашия народ, да застрашават свободата му и да подкопават българо-съветската ни дружба.

Процесът още веднъж потвърди, че Белград е център на империалистическия шпионаж и терористическа дейност на Балканите. Не случайно белградското фашистко правителство изпраща в България като дипломатически персонал най-изпечени шпиони и врагове на мира и демокрацията, способни на най-гнусни мерзости, какъвто е бившият военен аташе Коста Угрица, ръководител на осъдените диверсанти. Строящият се в България социализъм, все по-чувствителното подпокриване живота на нашите трудещи се въвежда белградските управници, които знаят, че не ще могат дълго време да лъжат своите народи, че всеки изминал ден ги приближава към суровото народно възмездие. Мизерията на югославските трудещи се, нарасналото до активни и все по-открити антиитовски акции всенародно недоволство неминуемо води към пълно дискредитиране на фашистко-гестаповския белградски режим.

Врагът е жив, той не е смазан докрай, не е очистена нашата страна от ония условия, които подхранват враговете — казва др. Вълко Червенков в своя доклад, изнесен пред Пленума на ЦК на БКП, състоял се на 16 и 17 януари 1950 година. — Врагът работи. Ние му нанесохме с разгрома на трайковостовския заговор шеметен удар. Но сега се касае да не му дадем възможност да се окопоти, да го смажем докрай...“

Случаят със саботажа в ДИП „Гео Милев“ е дълбоко поучителен за всички, които, самоуспокоени от бързия и всестранен възход на нашата родина, забравят, че врагът е преминал в подмол и оттам продължава своята подривна дейност. Тоя случай е поучителен и за кинороботниците. Излишно е да се подчертава, че кинематографията, като особено важен в идеологическия фронт сектор е прицелна точка за враговете на страната ни. Въпреки това обаче бдителността в нашето предприятие не е на необходимата висота.

С какво друго, ако не с липсата на елементарна бдителност и немарливо отношение към държавното имущество, можем да си обясним пожара в продукцията „Утро над родината“, при който освен известно количество заснет филмов материал изгоря и ценен вносен инвентар, от който се ползуваше продукцията? С какво, ако не с липсата на бдителност и нехайно отношение, можем да си обясним и факта, че в съседство с монтажната стая, в която стана пожарът и в която нямаше най-елементарните противопожарни апарати, се намираще склад с десетки хиляди метри филмова лента? С какво, ако не с липса на бдителност и немарливост, можем да си обясним това, че на един етаж по-долу се помещава целият наш филмов музей, в който се съхраняваха малкото оцелели досега първи български филми и много други ценни филмови копия, възлизали също на няколко десетки хиляди метри лента? Трябва да се подчертае, че дълго време никой не бе проявил никакви грижи за ликвидирането на опасното съседство на монтажната стая и

склада с ленти, както и за обзавеждане на помещението с необходимите противопожарни съоръжения. Да, всичко това е израз на непростимо нехайство и липса на бдителност.

Не изумяват ли също така появяващите се до неотдавна по екраните образи на разобличени предатели и врагове, осъдени и захвърлени от българския народ на бунтището на историята? Не е ли това пак липса на елементарна бдителност? Не по-малка липса на бдителност се проявява и на пропуските в разните отдели на Главната дирекция. До немного отдавна човек можеше необезпокояван от никого да изнесе ценен инвентар, например от службите на ул. „Гаврил Генов“ 7.

Нека не забравяме и другите по-стари, но все пак важни случаи, когато врагът, възползвайки се от приспаната бдителност, се е опитвал и дори е успявал да провежда вражеска дейност. Нито за момент не трябва да забравяме вражеската дейност в кинематографията на богдановци, начевци, новаковци и др. предатели, които организират на държавната власт разкриха и обезвредиха.

В писмото на ЦК на ВКП(б) до партийните организации, изпратено зъв връзка с убийството на Сергей Миронович Киров, между другото е казано: „...На нас не е нужно благодушие, а бдителност, истинска, болшевишка революционна бдителност. Трябва да помним, че колкото по-безнадеждно е положението на враговете, толкова по-охотно те ще се ловят за „крайното средство“, като единствено средство на обречените в тяхната борба със съветската власт...“

Колко съвременен звучи и за нас това писмо на ЦК на ВКП(б) до партийните организации в СССР преди повече от 15 години! И у нас враговете са в безнадеждно положение. В периода на ожесточена класова борба, съпровождаща пътя към социализъм, те слухтят и дебнат от своето подполье да се докопат до такива места, откъдето да могат да вредителствуват, да саботират и дори да убиват челните вдъхновени строители на социализма в нашата хубава страна. За всеки честен патриот трябва да бъде ясно, че докато сме в съседство с капиталистически държави, докато съществува гестаповско-титовска Югославия, монархофашистка Гърция и реакционна Турция — верни слуги на американските монополисти, истинско престъпление спрямо народа е да намаляваме нашата бдителност и с това да допускаме врагът да нанася поражение на нашето строящо се социалистическо стопанство.

Това налага да ликвидираме веднъж завинаги с всякакво примиренческо отношение спрямо не-бдителните служаци, смело и безкомпромисно да се справяме с всеки опит да бъде спъвана производствената и друга работа. Това налага най-после да насочваме вниманието си не към думите, а към делата на всеки. По този начин ще познаем враговете. Нека не се залъгваме — титовските бандити, както и другите врагове на нашата прекрасна Родина ще продължават да пращат диверсанти. У нас все още има прикрити врагове на народа, които по един или друг начин са успели да се промъкнат на по-малко или повече отговорни постове и чакат сгода да ни напакостват. Наша неотменима, патриотична задача е да разкриваме гритайлите се врагове или дошлите отвън неканени гости, непрестанно да ги разобличаваме, да ликвидираме с всичката революционна суровост всяко вражеско гнездо в нашата строяща се Родина!

ръка е татуирана цифрата 31,685 — номерът ѝ от фашисткия лагер Лушвиц, където е била затворена 3 години заедно с друга голяма французка героиня, Даниел Казанова.

Водачка на съветската делегация беше Нина Попова. Коя жена не знае нейното име! Тя е председателка на Антифашисткия комитет на съветските жени, които стоят в първите редици на борбите за мир. Голяма активност развива Нина Попова през време на Отечествена война. Нейните думи, казани на митинга в София, стоплиха сърцата на трудещите наши хора. „Велико е щастieto на съветските народи, каза тя, велико е щастieto на всички нас, другари, велико е

щастieto на всички народи, че ние живеем и се борим в епохата, когато живее и ръководи борбата великият знаменосец на мира, великият човек на нашата епоха Иосиф Висарионович Сталин.“

Пламенните боркини за мир оставиха дълбоки следи в сърцата ни. Те си заминаха, като отнесоха със себе си възторга от трудовия героизъм на нашия народ, народа на Димитров, за когото всички тъй ласкаво говореха, народа на Червенков, когото опознаха и обикнаха. Те си заминаха и ще се съберат отново след два месеца на конференция във Виена, на която ще разгледат тясно свързания с въпроса за мира въпрос за защита на децата.

Задачи на съветската кинодраматургия

(Продължение от кн. 5)

Не трябва да се канонизира всяка форма, в която е влято ново съдържание. Формата трябва да се търси упорито, вискателно, изхождайки от интересите на съдържанието, от стремежа колкото е възможно по-пълно и същевременно по-икономично да бъде то изразено. Проблемът за драматургическото майсторство изисква голямо внимание и разрешаването на две основни задачи, тясно свързани с него. Първата от тях аз искам да изясня с конкретен пример. Василий Ажаев написа романа „Далеч от Москва“. Съветват го да направи от романа пиеса; изготвя се и сценарий. Това е законно, понеже е продиктувано от желанието да се видят на сцената и екрана хората, понаравили се на читателите. Но как да се преработи например този роман в пиеса, или по-точно *как да се напише пиеса за това, за което е написан романът*? Според старото разбиране за драматизация и екранизация всичко би се свело до една проста операция: една от любовните линии на романа би легнала в основата на пиесата, а някъде там, зад завесата, като фон би преминало строителството на петролопровода.

Но нас днес не може да ни задоволи такова разрешение на въпроса, още повече във филма. Ние не ще приемем такава трансформация на прозаическото произведение в драматургическо, при което филмът и пиесата ще бъдат по-слаби от художествения първоизточник и лишени от онова главно, което представлява силата на романа. За нас е интересен преди всичко трудът на хората, които строят петролопровода, нас ни вълнуват техните взаимоотношения, свързани преди всичко със строителството, с гигантската цел, която стои пред тях. Нас ни интересува петролопроводът не затова, че там, зад сцената, работи главният инженер Беридзе, който на сцената обича комсомолката Таня Василченко. Не. Тъкмо обратното: нас ни интересува личният живот на Беридзе, затова защото ни вълнува той човек, който така великолепно строи петролопровода! Ние сме готови внимателно да следим личния му живот преди всичко затова, защото той ни интересува в своя обществен живот!

И действително трудно е да си представим романа на Ажаев на сцената, затова защото зрителят няма да прости на автора, ако в пиесата излезне главно — патосът на строителството, преодоляването на огромните трудности, волята, темпераментът, страстта на хората, свързани с това дело и проявили се именно в него.

Трудна задача! Романът има седемстотин и петдесет страници, а пиесата или сценария — седемдесет и пет. Във всяка нова драматургическа работа ние сме длъжни да повдигнем не по-малко дълбоки пластове на живота, отколкото тия, които Ажаев в своя роман показва на читателите. Тъкмо в това е целта и новаторската същност на нашата съвременна драматургия. Да влагаме в своите произведения огромно жизнено съдържание, нищо да не омаловаваме и в този смисъл да не правим никакви отстъпки — в това се състои първата трудност в усвояването на новото драматургическо майсторство и в същото време това е първата му задача.

Втората задача е тясно свързана с първата. В продължение на много десетилетия например театралната драматургия — в ония случаи, когато предметът на нейното изобразяване са хора служещи, занимаващи се с някаква работа — беше, ако можем така да се изразим, следобедна. Човек се връщаше от работа, обядваше и след това се започваше драматургията.

Това е малко прекалена формула, но същността на работата е именно такава. Почти всичко, което е заслужавало вниманието на драматурга в живота на човека, е ставало вън от неговата работа, служба и обществена дейност. И това е било

законно в тази степен, в която на труда при капитализма се гледа като на тягостно позорно дело и бreme. Човекът на социалистическото общество е интересен за съветския сценарист и театрален драматург преди всичко със своето ново отношение към труда. Този човек не може да бъде показан във филма вън от труда, не, разбира се, в този смисъл, че действието непременно трябва да става в цеха или на полето, а в смисъл, че обществено-трудова дейност на героя, която дава храна на основните конфликти и сюжетни положения, като правило трябва да бъде главно съдържание на филма или пиесата. Именно в тази област съветската драматургия си прокарва път напред!

Как да покажем дейността на човека от нашето общество, да речем на лекаря, агронома, леяря, която е свързана с тяхната професия? Как да направим това, като не я примитивизираме, като не я опростяваме, давайки широка възможност на героите да говорят за своя труд така, както те говорят в живота, и в същото време така, че всичко да бъде интересно, увлекателно за хора от различни професии? Да го покажем така, че главно в дейността на съветските хора — нейният комунистически смисъл — да бъде ясен и интересен за всички! В това се състои голямата задача, която може да се реши само чрез смело новаторство, усъвършенствувайки своето майсторство. С това е свързан и проблемът за майсторството в изобразяването на всички останали страни от поведението на съветските хора. Това е така, защото днес е просто невъзможно нито в един детайл да се нарисова характерът на издигнатия човек на нашето общество, ако той не бъде показан преди всичко *в обществено-трудова дейност*. Защото това е главно, което от своя страна оказва огромно влияние върху всички негови постъпки, върху целия му личен живот!

Такива са по моему двете основни задачи, свързани с необходимостта от повишаване майсторството на драматурга и сценариста.

Да продължава да се движи по пътя, начертан от партията, решавайки основните проблеми, свързани с изграждането на комунизма, и именно при разрешението на тия проблеми, усъвършенствувайки своето майсторство — ето целта, която стои пред цялата съветска литература.

Пред нас стои задачата да създадем боева съветска теория на изкуството, задачата да развием нашата *критика*, която трябва да си постави за цел навсякъде, почвайки от разработката на теоретическите проблеми и свършвайки с конкретната оценка на сценария или пиесата, да подпомага всичко напредничаво, смело, новаторско в съветската драматургия, борейки се с всичко упадъчно, застояло и низкопоклонническо.

Първо за *теорията*.

Трябва да се признае, че нито в една област на литературната наука през последните години не бе внесено толкова бъркотия, не беше натрупано толкова много излишно и ненужно, а в много случаи и абсолютно вредно, както именно в областта на теорията на драматургията. Това стана и с враждебните усилия на критиците-антипатриоти и с безделническите схоластически напъни на някои кабинетни лжекритици, които пишеха за нашето устремено напред съветско изкуство с глава, обърната назад.

Аз не си поставям за задача да разгледам всички много сложни и, независимо от купищата написани статии, по същество много малко разработени въпроси на теорията на съветската драматургия. Искам само да поставя два проблема, които изискват особена яснота.

На първо място, както ми се струва, говорейки за *принципите* на съветската драматургия,

трябва да се каже за разпространената в последно време — аз бих казал дори по-точно: по-дозрително промъкващата се навред — теория за *безконфликтността*.

Откъде се роди тая теория?

Тя особено богато разцъфтя след войната, когато критиците-антипатриоти, а след тях и неколцина благодушни либерали, които волно или неволно се повлякоха подире им в своите теоретически мъдрувания, заявиха, че след войната, т. е. с изчезването на външния враг от нашето изкуство — фашиста с автомат, с изчезването на ежеминутната възможност всеки герой да умре — конфликтите в съветската драматургия били се свършили.

От позицията на партийното съветско изкуство не може да има две гледни точки по този въпрос. Ако се оценява всеки наш успех, от най-малкия до най-големия, като поредна победа в борбата със световната реакция, ако се гледа на всяко наше завършено строителство като на принос в тази борба, а всяко противодействие на това като на волно или неволно сътрудничество с нашите врагове, то разговорите за липса на конфликти в нашата действителност ще се окажат несериозни. Не! Тези конфликти са навсякъде. започвайки от залата, разделена на мълчание и аплодисменти през време на изказванията на Вишински в ООН, и завършвайки с районния банков отдел, който се бори за дисциплина при изразходването на всяка съветска рубла.

Освен открито враждебните нам корени в тази теория за безконфликтност има още и някои допълнителни коренчета, свързани с еснафския, филистерски кръг от понятия и представи за това, кое е *интересно* за зрителя и кое не.

Отравянния, убийства от ревност, скандален бракоразводен процес — ето това, според мнението на подобни филистери, е конфликт. Но такива конфликти в съветската драматургия няма. А без тях за филистерите е безинтересно. Конфликтите, които съществуват в съветската драматургия, според тях са пресни, скучни. Що за конфликт е това наистина, когато секретарят на горкома правилно се отнася към хората, разумно възстановява града, а председателят на райизпълкома, бездушен пън, не мисли за хората, забравил е за техните интереси, превърнал се е в чиновник и с равнодушието си към работата спъва възстановяването на града. Нима това е конфликт? Нима това според тяхното мнение е интересно? Ще бъде ли бързо възстановен големият град, ще се настанят ли през годината стотици хиляди семейства в нови квартири или не, ще ръководи ли градското стопанство изостанал човек от рода на Ратников в пиесата на А. Софронов „В един град“ или друг, истински работник-большевик — това за тях не са конфликти, това за тях е безинтересно!

Такава е филистерската крайно вредна, крайно лъжлива система за разсъждения. Ако на филистерите-критици въобще нищо не е интересно, то за съветския зрител е именно твърде интересно дали хиляди хора ще се преселят в нови квартири и дали градското стопанство ще се ръководи от издигнат човек или от тъпак.

Изграждайки боева съветска теория на драматургията, нашите критици, които действително боево ще се заемат за това дело, трябва основно да поработят над проблема за конфликта, да поработят не схоластически, не статистически, а по партийному, подхождайки към този теоретически въпрос от практиката на живота.

Вторият проблем, в който също има много бъркотия и за чиято разработка особено трябва да се обърне вниманието на нашата боева съветска теория, се заключава в така наречената *театралност, сценичност* на пиесата, а в киноизкуството — в теорията за особена „специфика на киното“.

Разбира се, представлението или филмът трябва да бъдат интересни. Но думата „интересно“ не е така проста и главно не е такава закостеняла дума, както може да се стори на пръв поглед. В тази дума през различни времена са били влагани съвършено различни понятия затова, защото съвършено различен е бил кръгът от интереси на зрителя. А какъв е *кръгът от интереси* на нашия зрител? Нима той може да се сравни с интересите на зрителя от капиталистическите страни или да кажем на зрителя от довоенния руски кинематограф, или накрая с интереса на зрителя на нашия кинотеатър преди двадесет или дори десет години?

— Вие сте партиен човек и трябва да се интересувате от всичко — бе казал веднъж дру-

гарят Сталин, обръщайки се към низов партисен ръководител.

Съветските хора — партийни и безпартийни — по силата на своята природа се интересуват от всичко, което се касае до кръвното дело на техния живот, до изграждането на комунизма, което привлича техните сърца, за което те живеят и за което се борят.

Заедно с движението на съветския народ към върхове: е на комунизма този кръг от интереси се мени, разширява се, а самите интереси стават все по-дълбоки, все по-сериозни и придобиват все по-голяма обществена значимост.

Сега за зрителя се оказва интересно това, което е правдиво, което е жизнено и отговаря на кръвните негови интереси. От каква страна могат да заинтересуват съветския работник или учен тривиалните сюжетни схеми, механически взети от буржоазните филми и буржоазната драматургия? Тъкмо тези схеми се оказват за нашия зрител абсолютно откъснати от живота, от неговия живот, нескъпчени и неинтересни. Съветският зрител не желае да гледа нескъпчено сюжетно скърпена, картонена полуправда. Той желае да вижда и да слуша правдата за епохата и за себе си, за своята страна, чийто активен строител е той.

Човекът в капиталистическото общество по силата на животинските закони на това общество е наемник, чийто труд не е дело на живота му, а само постоянно бреме, необходимо за получаване на парче хляб. Целият интерес на живота му е съсредоточен в няколкото следобедни часа в къщи, вън от кантората или завода. И занаятчиите в драматургията, изпълнявайки поръчката на своите буржоазни господари, лъжат зрителя за живота, наваяват му утешителни сънища.

Но когато нашият зрител — непосредствен активен участник и строител на живота на съветското общество — гледа пиеса или филм за нашето време, т. е. в последна сметка за себе си, той не трябва да бъде лъган, не трябва да му се показват мнимы сюжетни положения, да се правят дори и най-малки опити да му се говори неправда за тоя живот, който зрителят така добре знае и в който е кръвно заинтересуван! Съветският човек великолепно различава правдата от бутафорията, затова всичко, което се опира на старите теории за „интересност“ и кинематографичност, претърпява крах още при първата среща с нашия зрител.

По тоя начин, изграждайки боева теория на съветската драматургия, ние сме длъжни основно да поработим над проблемите за сценичността, майсторството, художествеността, помейки за новото разбиране, което трябва да вложим във всички тези понятия.

Критиката трябва да бъде в добри, чисти ръце на хора, които заедно с цялата съветска литература се грижат за разцвета на нашето изкуство, за неговия растеж.

Ние сме участници в огромен всемирен процес, нов в цялото свое историческо съдържание. С каква гордост, с какво съзнание за величието на своите цели ние трябва да долавяме това ново, възплащайки го в художествени образи и по тоя начин помагайки на неговото развитие!

На XV конгрес в ВКП(б) другарят Сталин каза:

„У нас винаги нещо отмира в живота. Но това, което отмира, не иска да умре просто, а се бори за своето съществуване, отстоява своето отживяло дело.

У нас винаги се ражда нещо ново в живота. Но това, което се ражда, не се ражда просто, а пиши, вика, отстоявайки своето право на съществуване. Борбата между старото и новото, между отмиращото и порождащото се — ето основата на нашето развитие. Не отбелязвайки и не заявявайки открито и честно, както това подобава на болшевики, недостатъците и грешките в нашата работа, ние си затваряме пътя напред. Да, а ние искаме да се движим напред.“

Това положение ние можем да приложим към себе си, към днешната работа над нашата сценарна литература и драматургия. С помощта на партията, под ръководството на Централния комитет на ВКП(б), при постоянната лична грижа и внимание на другаря Сталин към нашето изкуство и литература ние ще разрешим поставените пред нас задачи и никои и нищо не ще ни попречи да движим напред изкуството, достойно за великата епоха на строящия се комунизъм!

(К р а й)

В. Зименко

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ КАТО ОТРАЖЕНИЕ НА ЖИВОТА НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОТО ОБЩЕСТВО

Гениално ясното и научно точното определение на другаря Сталин на метода на съветското изкуство като метод на *социалистическия реализъм* ясно показва, от една страна, неговата тясна, приемствена връзка с най-добрата, реалистическата традиция на световното изкуство от миналото, а от друга — и принципиалната граница, която ги разделя. Новото, социалистическото изкуство е не просто *реалистическо изкуство*, т. е. изкуство, което, отразявайки в своите образи реалната действителност, показва нейните съществени страни, създава „типични характерни в типични обстоятелства“ (Енгелс), но едновременно е и *социалистическо изкуство*.

Преди всичко това означава, че изкуството в социалистическото общество е неразривно свързано със социалистическата идеология, с миогледа на работническата класа и нейната революционна комунистическа партия, с марксистко-ленинския миоглед. А това на свой ред придава на социалистическия реализъм последователна, стигаща до край *обективност* при изобразяване на действителността. В познаването на действителността и в нейната оценка изкуството на социалистическия реализъм се опира на непоколебимата научна основа на марксистко-ленинската теория на познанието, на революционната диалектика, отразява действителността с *пълно осъзнаване* на нейните закономерности, на главните тенденции на нейното развитие.

Изкуството на социалистическия реализъм, имайки за основен обект на изобразяване живота на цялото човешко общество, се стреми да разкрие същността на историческия процес като процес на действителното развитие на обществото и човешката личност, отделя първостепенно внимание на народа като основна движеща сила на историческия процес и негов главен герой, стои на почвата на най-строгата историческа истина. Имайки предвид именно тази най-дълбока вътрешна връзка на социалистическия реализъм с революционната, материалистическата диалектика, А. А. Жданов при определяне чертите на социалистическия реализъм посочи, че той изобразява действителността „не схоластически, не мъртво, не просто като „обективна реалност“, а... в нейното революционно развитие“¹.

Известно е, че изкуството на социалистическия реализъм се зароди още в условията на господството на капиталистическия строй, дълго преди Великата октомврийска социалистическа революция. Негов родоначалник беше великият пролетарски писател А. М. Горки. Защо ние смятаме, че неговата повест „Майка“ (1907) се явява по същество първото произведение на социалистическия реализъм? Затова защото то беше пронизано от революционната мисъл на работническата класа, открито свързано с нейната социалистическа идеология и нейната революционна борба. Затова защото то беше първото произведение, което *показа в целия им ръст* представителите на революционната работническа класа, *истинските герои на епохата*. Затова защото то беше докрай *исторически оптимистично*, изпълнено с несъкрушима вяра в революционните сили и възможности на работническата класа, черпейки тази вяра от социалистическата наука и от конкретните жизнени факти на проява на тази сила. Социалистическия реализъм се роди тогава, когато пролетарското изкуство беше призовано от историята на *открита борба за събарянето на капитализма*, на мобилизация на народните, преди всичко на пролетарските маси за тази борба, започна да изобразява тази борба и самото то стана *част от революционното пролетарско движение, ръководено от пар-*

тията. Следователно социалистическият реализъм не е откъснат *от масовата борба за социалистическа действителност, от елементите на тази действителност*, създаваща се в условията на господството на капиталистическия строй, носител на които беше революционната партия на работническата класа и възпитаните в нейните редове хора от нов тип. Затова е ясно, че и в съвременните капиталистически страни е възможно съществуването и развитието на изкуството на социалистическия реализъм като част от революционната борба на пролетариата за събаряне на капиталистическия строй, за мир, за социализъм. *Социалистическият реализъм е поради това единственият метод на прогресивното, революционно, народно изкуство в епохата на пролетарските революции, в епохата на построяване на социализма и комунизма.*

Но, разбира се, пълно, всестранно развитие методът на социалистическия реализъм може да постигне само при условията на тържеството на социализма, което нагледно показва съветското изкуство. Затова не случайност, а дълбока закономерност се явява фактът, че самото понятие за социалистическия реализъм беше дадено от другаря Сталин през 1932 г., т. е. във времето, когато нашата страна бе встъпила „в периода на прямото и разгърнато социалистическо строителство по целия фронт“², когато у нас започнаха бурно да растат и се умножават *фактите на социалистическата действителност*.

Затова развитото изкуство на социалистическия реализъм е не само кост от костта и плът от плътта на революционната, социалистическата идеология на работническата класа, но то е кост от костта и плът от плътта и на победоносния социализъм. А. М. Горки неведнъж отбелязваше, че колкото и високо да оценяваме творчеството на пролетарските художници, които работят в условията на капитализма и подготвят победата на пролетарската революция и делото на социализма, зрялото социалистическо изкуство може да бъде създадено само „върху фактите на социалистическия опит“³. В речта си на Първия конгрес на съветските писатели А. А. Жданов също така специално отбелязва факта на неразкъсваемата, кръвната връзка на съветското изкуство със социалистическата действителност: „Успехите на съветската литература са обусловени от успехите на социалистическото строителство. Нейният ръст е израз на успехите и достиженията на нашия социалистически строй.“⁴

Само на почвата на социалистическата действителност се развива напълно могъщата организираща, мобилизираща и преобразяваща роля на социалистическото изкуство, то става докрай народно, дълбоко патриотично, поглъща в себе си и развива всички живи национални традиции на пробуждащите се и разцъфтяващи се социалистически нации. Само съвременната социалистическа тематика, *отразяването в образи на живата социалистическа съвременност* развиват и докрай извяват *принципиалното новаторство* на изкуството на социалистическия реализъм, които позволяват да бъде определено като начало на собствен исторически период в развитието на изкуствата, дълбоко различен от предисторията на неговото развитие в мъчително тежките условия на класово-експлоататорското общество.

Връзката с обкръжаващия живот, неговото правдиво изобразяване — това е първият и основен признак и условие за пълноценно реалистическо изкуство. Толкова повече тази връзка е

² И. В. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 9-е, стр. 572.

³ „Горький об искусстве“, 1940, стр. 255.

⁴ А. А. Жданов. Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире. Партиздат, 1934, стр. 8.

¹ А. А. Жданов. Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире. Партиздат, 1934, стр. 12.

характерна за изкуството на социалистическия реализъм, *изкуството на последователната жизнена правда*. Всички негови идейни особености и методологически принципи са насочени в крайна сметка към изобразяване в цялата ѝ жизнена ярост, точно и проникновено, окръжаващата го социалистическа съвременност, новото в историческия опит на човечеството, така че върху правдата за този нов свят, чрез тази правда да просвети и възпита трудещите се маси в духа на социализма и комунизма, да ги сплоти и поведе на борба за комунизъм. *Правдивото изобразяване на социалистическата съвременност* — ето *главното*, без което в нашите съветски условия не може да се развива изкуството на социалистическия реализъм. „Нашият съветски писател — каза А. А. Жданов — черпи материали за своите художествени произведения, тематика, образи, художествено слово и реч из живота и опита на хората от Днепрострой, Магнитогорск. Нашият писател черпи своите материали из героичната епопея на челюскинци, из опита на нашите колхозни, из творческата дейност, кипяща по всички кътища на нашата страна. В нашата страна главни герои на литературното произведение — това са активните строители на новия живот: работници и работнички, колхозници и колхознички, партийци, стопановеди, инженери, комсомолци, пионери. Ето основните типове и основните герои на нашата съветска литература.“¹

Изкуството на социалистическия реализъм изобразява в живи образи героичните трудови и военни подвизи на съветския народ, великата дейност на Болшевишката партия и нейните вождове, най-големите нови фактори на нашия живот: морално-политическото единство на народа, съветския патриотизъм и дружбата на народите — невиджани в историята качества на общественния човек и на самото общество, които са се развили едва в условията на социализма. Тези нови обществени фактори, целият нов строй на социалистическия обществен живот се отразяват не само в материала, тематиката и в сюжета на изкуството на социалистическия реализъм. Те се проявяват властно и в неговата методика, те намират своето отражение във всички области на художествените форми и т. н. Това е и понятно, защото социалистическата действителност в своето непрестанно и бурно развитие поставя пред хората на изкуството все нови и нови задачи, които изискват всеки път особено разрешение, далечно от шаблона.

Социалистическата действителност сама, бидейки величествен триумф на научната теория на социализма и на марксистко-ленинската Болшевишка партия, оказва най-могъщо въздействие върху художника, който честно, внимателно и сериозно изучава живота, насочва неговото развитие към социалистическия реализъм, към марксизма. Следва да подчертаем при това, че някои критици понякога неправилно разбират природата на художественото творчество. Художникът черпи своя материал от живота. Художникът се учи от живота, макар това да се разбира от само себе си, той изучава действителността, ръководейки се от единствено напредничавия мироглед — мирогледа на марксизма-ленинизма. Не бива да се опасяваме, че художникът, който изучава живота, ще изпадне в емпиризъм. Самото това понятие е приложимо по-скоро към политика или учения, но то не бива механически да се пренася върху изкуството. Ако художникът честно отрази правдата на живота, то той непременно ще дойде до марксизма. Напълно понятно е, че съзнателното дълбоко овладяване на идейната съкровищница на марксизма-ленинизма може само още повече да помогне на художника в неговия стремеж да постигне и отрази правдата на окръжаващата го действителност. Съзнателната комунистическа идейност, политическата насоченост и жизнената правдивост са неразривно обединени и взаимно обусловени в изкуството на социалистическия реализъм. При условията на социализма няма нито най-малката възможност за съществуване на противоречие между мирогледа на човека на изкуството и неговия реалистичен творчески метод, което поражда животът на антагонистическото класово общество и което е довеждало и довежда до вопиюща двойственост в творчеството на редица най-големи художници,

които живеят в това общество. Да си спомним например гигантската фигура на Л. Н. Толстой. „От една страна, гениален художник — писа за него В. И. Ленин, — който е дал не само несравними картини от руския живот, но и първо-класни произведения на световната литература. От друга страна — помешчик, юродствуващ в Христа. От една страна, най-трезв реализъм, смъкване на всички и всякакви маски — от друга страна, проповед на едно от най-гнусните неща, каквито само съществуват на света, именно: религията...“² Такова дълбоко противоречие между обществените и общо-философските възгледи и творческият метод (което се явява по същина противоречие в самия мироглед) обуславя определена двойственост и противоречивост на реалистическото творчество в досоциалистическата епоха и нанесе сериозни щети на художествената цялост на произведенията на изкуството. Напротив, в условията на социализма съзнателната идейност и реализмът се оказват неразривно вътрешно свързани. Напредничавите комунистически възгледи на художника са, от една страна, основата на неговия най-дълбок и последователен реализъм, а от друга страна, изучавайки социалистическата съвременност, стремежи се да покаже жизнената правда, художникът закономерно формира своя мироглед в комунистически дух. В това лежи източникът на небивалата вътрешна цялост и хармоничност на изкуството на социалистическия реализъм.

По пътя към живота за изкуството на социалистическия реализъм няма никакви препятствия, каквито трябваше да преодолява реализмът в миналите епохи. Ние вече засегнахме най-важния въпрос за унищожаването в условията на социалистическото общество на почвата за съществуване на противоречия между реалистичния творчески метод и общия мироглед на художника. Да разгледаме сега някои други въпроси. Преди всичко нека си спомним, че развитието на реалистичния метод в миналото, макар то и да се явяваше основно съдържание в развитието на световното изкуство, беше принудено да протече в жестока, изморителна борба с различните антиреалистични течения, които отразяваха действителните възгледи, вкусове и интереси на господстващите експлоататорски класи. Известно е също така какво силно въздействие във връзка с това оказваше в миналото религията върху изкуството. В социалистическото общество няма експлоататорски класи, следователно няма и почва за антиреалистични течения, които активно се борят с реализма. Влиянието на религията върху изкуството в социалистическото общество също така е сведено до нула.

Антиреалистическите тенденции в съветското изкуство се явяват само следствие на проява на остатъците от миналото в съзнанието на хората и на влияние на задграничното загнило буржоазно „изкуство“, но те нямат в социалистическото общество никаква материална социална опора. Напротив, реализмът е безусловно господстваща сила в художествения живот на социалистическото общество, поддържана от целия народ, от държавата и Комунистическата партия.

Нещо повече — самата социалистическа действителност, богата с въздухашкият жизнен материал, естетически пълноценна, потиква човека на изкуството към внимателно, дълбоко реалистично творчество, защото в нея намират своето реализиране най-добрите мечти на човечеството и човек тук расте свободно, разностранно, в цялата широта на своите най-хубави способности и заложби. Поради това художникът няма никаква обществена и лична необходимост да бяга от живота в друг прекрасен свят, създаван от неговата художествена фантазия. Той се разгръща пред него тук на земята, художникът може да го вижда и осезава, да го чувства и изучава в цялото му жизнено разнообразие, да взема участие в неговото изграждане, развитие и украсяване. За социалистическия реалист социалистическата действителност е най-скъпото и най-близкото нещо, тя е неразривно слята с неговото лично съществуване, с неговото лично благо. Социалистическият реалист е пламенен патриот и в неговото ново чувство на съветски патриотизъм любовта към родината, към нейните най-добри национални културни традиции, обичан, език хармонично се е слаял с любовта към напредничавия социалистически строй, към напредничивите обществени отношения, които са се създали и изгра-

дили върху неговата основа. Затова социалистическият реалист е поставен в принципиално друго положение към действителността, отколкото реалистът от миналото. „Ние живеем в социалистическо общество — каза М. И. Калинин. — Затова у нас художникът-реалист е поставен в принципиално друго положение както към самото общество, така и към своите героични типове.“³ Тук трудният човек е на почит. Тук той работи не за експлоататора — каза другарят Сталин на Първото всесъюзно съвещание на стахановците, — а за себе си, за своята класа, за обществото. Тук трудният човек не може да се чувства захвърлен и самотен. Обратно, трудният човек се чувства у нас свободен гражданин на своята страна, своего рода обществен деятел. И той работи добре и дава на обществото това, което може да даде, той е герой на труда, той е обвешан от славата.“⁴

Такава действителност, такива герои нямаха пред себе си хората на изкуството от миналото. За тях положителният герой, макар и да е имало такива герои в живота, не е имал и не е могъл да има характер на типично жизнено явление. Това доведе до проникването в реализма на елементите на субективизма и абстрактния, далечен от живота романтизъм. За социалистическия реалист не съществува нито жизнено-обществена, нито художествена необходимост да допусна в своето пълноценно реалистическо изкуство романтизъм от стария тип, фантастични мечти. „Ако искате да рисувате социализма — каза на деятелите на съветското изкуство М. И. Калинин, — то не насилвайте своето въображение: вие имате под ръка огромно множество благодарен материал... Социализмът у нас не е мечта, а истинска реалност. Този реален, а не фантастичен социализъм изисква мощната четка на човека на изкуството: писател, артист, живописец, певец, музикант, скулптор, архитект и т. н.“⁵ „Да бъдеш социалистически реалист — каза на свой ред А. А. Жданов, — това значи с двата си крака да стоиш върху почвата на реалния живот. А това на свой ред означава скъсване с романтизма от стария тип, с романтизма, който изобразяваше несъществуващ живот, несъществуващи герои, отвеждайки читателя от противоречията и гнета на живота в света на неосъществимото, в света на утопията.“⁶

Условията на социалистическото общество обуславят на изкуството пътя на жизнената правда. Не е случайно, че в съветското изкуство, което особено може да се забележи в следвоенното време, все по-голямо място започват да заемат конкретните, реалните герои на нашия живот. И едновременно с това най-добрите произведения на съветското изкуство, създадени върху конкретен жизнен материал, като „Млада гвардия“ на А. Фадеев, „Щастие“ на П. Павленко, „За великия руски народ“, „Триумфът на победилата родина“ на М. Хмелко, „Сталинградската битка“ (режисьор-постановчик В. Петров) и др., имат характер на широки жизнени обобщения, защото такава е природата на жизнената правда не само на нашето изкуство, но и на самата социалистическа действителност, в която героичното не е изключение, а типично, масово явление.

Определяйки социалистическия реализъм като последователно реалистично изкуство, изкуство на жизнената правда, с това ние не отнемаме от него мечтата, идеалите, романтиката, но установяваме и подчертаваме техния реален, жизнен характер. Би било дълбоко заблуждение да се смята, че на социалистическия реализъм е чужда каквато и да било романтика. Напротив, върху почвата на социалистическия реализъм романтичната устременост към най-хубавото в бъдеще ще получи най-пълно и ярко развитие, придобивайки в същото време дълбоко реален смисъл, защото нашето бъдеще се подготвя от съзидателната творческа работа на настоящето и елементите на това бъдеще вече са вплетени в нашата съвременност. Както в самия *социалистически живот е унищожен разрывът между мечтата и идеала*, от една страна, и *реалната действителност*, от друга — така е *унищожен този разрыв* и в социалистическото изкуство, отразяващо живота на социалистическото общество.

(С л е д в а)

³ М. И. Калинин. О задачах советской интеллигенции. Госполитиздат, 1939, стр. 59.

⁴ И. В. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 11-е, стр. 500.

⁵ М. И. Калинин. О задачах советской интеллигенции. Госполитиздат, 1939, стр. 61—62.

⁶ А. А. Жданов. Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире. Партиздат, 1934, стр. 12—13.

¹ А. А. Жданов. Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире. Партиздат, 1934, стр. 11.

² В. И. Ленин. Соч., т. 15, стр. 180.

Седмицата на полския филм в България

ПРЕСКОНФЕРЕНЦИЯ В ЦДЖ

На състоялата се на 22 май в централния дом на журналистите пресконференция на гостуващите в нашата страна полски филмови дейци директорът на Полската държавна кинематография д-р. Тадеуш Карповски изнесе доклад за състоянието и задачите на полската кинематография днес.

Другарят Карповски говори за борбата на полските киноработници за идейно-политическото избистряне на полския филм. Той се спира накратко на произведените през трите години — 1946—49 година — филми и констатира сериозни идеологически грешки в тях.

Тези грешки са били отчетени на творческия конгрес във Висла през 1950 година, след което Полската държавна кинематография включва в плановете си теми из съвременния живот на трудещите се из героеичното минало и борбите на полския народ.

На зададения въпрос за филмовия печат и издания в НР Полша д-р. Карповски между другото заяви, че в Полша излизат три филмови списания — седмичникът „Филм.Полски“ — популярно списание за широката публика в тираж 120 000, месечното просветно-научно списание „Филм и просвета“ в 7000 тираж — за учители, които използват киното за образователни цели и „Кинотехника“ — за киноинженери, кинемеханици и кинотехници с до 5000 тираж. Извън това всеки вестник има отдел за филмови материали. Другарят Карповски подчерта, че и в Полша, както у нас, липсва достатъчно и добре подготвен кадър от филмови критици и рецензенти. Тия кадри изхождат главно от Съюза на театралните и филмови дейци. Д-р. Карповски изтъкна, че по отношение на полския филм критиката не винаги е творчески гравивна.

НА РАЗГОВОР С НАШИТЕ КИНОРАБОТНИЦИ

На 23 май в Дома на филмовите дейци се състоя творческа среща на полската филмова делегация с нашите киноработници, която бе открита от кинорежисьора д-р. Дако Даковски.

Д-р. Тадеуш Карповски изнесе доклад за състоянието и задачите на Държавната полска кинематография, в който предимно очерта нейния развой от 1946 година насам.

Другарят Ян Ройевски сподели с нашите киноработници въпроса за затрудненията, които полските кинематографисти срещат в областта на сценария като основа на основите за добър филм. За пример на филм с несполучлив сценарий той посочи и разкритикува полската кинокартина „Осамотеният дом“.

По аналогия той разгледа и нашия филм „Тревога“. „Той е за вас наистина решителна крачка напред, заяви д-р. Ройевски, но той има и редица грешки. В дома на Лазаров започва главният конфликт на филма, но за съжаление този конфликт сякаш не съществува: двете страни, които се борят — зетят — инженер, и тъстът — с неизвестна професия, не се отнасят един към друг сериозно. Инженерът не се опитва да убеждава своя тъст, а по-скоро учуден го слуша. Синът естествено е решително, може би дори прекалено силно представен тип с цялото харак-

По случай седмицата на полския филм у нас, която бе проведена между 14 и 21 май т. г., в София пристигна делегация от Полския държавен филм в състав: Тадеуш Карповски — директор на Полската кинематография, Алина Яновска — филмова артистка и Ян Ройевски, писател-драматург и филмов сценарист.

На 14 май в София в кинотеатър „Република“ се състоя тържествено представление на полския филм „Варшавска премиера“, на което присъствуваха членове на Министерския съвет, на ЦК на БКП, представителите на страните с народна демокрация, посланикът на Полската народна република Александър Бархач, писатели, артисти, журналисти и трудещи се от фабрики, заводи и предприятия.

Главният директор на кинематографията д-р. Трайчо Доброславски откри седмицата на полския филм със слово, в което подчерта възхода на полското народно, прогресивно киноизкуство, устремило се вече по пътя на социалистическия реализъм.

Особена проява на братската дружба между българския и полски народ бе срещата между пловдивското гражданство и полската филмова делегация на 22 май, която се превърна във възторжена манифестация на трудещите се в Пловдив за мир и социализъм.

Пребиваването на полската филмова делегация в България бе тържество на братска дружба между нашите народи, които днес в нерушима дружба с великия Съветски съюз създават социализма и се борят за траен мир в света.

През време на фестивала на полската кинематография в България бяха прожектирани в София и страната новите полски филми: „Първият полет“, „Непокореният град“, „Мирът ще победи в света“, „Двете бригади“ и „Варшавска премиера“, както и късометражните научно-популярни филми: „Магистралата Изток — Запад“, „Писмото на миньора“, „Юлиан Мархлевски“ и др.

терно зверство на офицера от предвоенната фашистка българска армия. И в действителност същественият конфликт се развива между родителите и сина-изрод и подобно на нашите филми право за дълбоки преживявания имат само тези лица — вражеските типове, отрицателни герои! Затова при уравнивяването на положителната с отрицателната част на игралното единство игралният конфликт във филма е представен откъм отрицателната страна, което решава идеологичната му слабост. Затова филмът прави впечатление, като че ли е слепен от две части — игрална и документална. И затова в документалната му част, т. е. в борбата на българския народ с фашизма, макар тази дума да не се употребява във филма, идеологията е изразена само декларативно.

Филмът „Тревога“ прекалено много се занимава с душевните борби на отрицателните герои и въобще не се занимава с положителните действащи лица. И в много наши филми е същото.

Наистина хубава е сцената в металургическия завод, когато работниците научават, че между тях има шпиони. Тази сцена прави положителните герои много близки на нашия, на съвременния зритель. Обаче този положителен герой се разделя на трима герои: тук мисля за Бойко — лице, към което филмът съвсем не се отнася по този начин, както се отнася към сина на Лазарови. Бойко като че ли нищо не изживява. Когато намира партийния другар, на право го взема и го води в жилището и ние имаме впечатление, че никой не е застрашен от нищо, докато в дома на Лазарови ние треперим при най-малкия шум. И затова, когато за втори път виждаме Бойко в бойна акция, не знаем, че това е именно Бойко, не можем да го познаем. Той е показан плакатно. И престрелката с партизаните ние гледаме като обикновено зрелище, както се гледа мач между два познати футболни тима.

Бомбардировката на София става причина да се измени и самият Лазаров, за когото във филма се води голяма борба. Подобен въпрос е разгледан и от полския писател Леон Кручковски в писмата „Немци“. Но не разбирам, защо пролетариатът, дори в лицето на инженера-комунист, се бори за Лазаров. Защо именно човек като Лазаров е нужен на българския пролетариат, на социалистическото общество? Подобни грешки ние допускахме и в нашите филми: „Освиенцим“ и „Улица гранична“. Вие например допуснахте в „Калин орелът“ да се направи пре-

ставител на пролетариата един лакей, в лицето на Жан. Същото ние имаме във филма „Дяволският проход“. Лакеят разгласява идеите на социализма! А ние знаем, че лакеят е естествен враг на социализма, тъй като той живее от господарската трапеза. Време е да заговорим за положителния герой и за партийността във филма, за въздействието на колектива върху единичната и за начина, как да се запази драматизмът на фабулата при изпъкване на положителния герой в жизнено-правдивата му образност.

„Тревога“ има много положителни страни в играта на артистите, особено в играта на положителния герой — главнокомандуващия на партизанския отряд. Това е прекрасното лице на работника, на който аз вярвам, въпреки недостатъците на филма и затова смятам, че вие имате големи възможности в създаването на положителния герой, защото навсякъде у вас се среща тази искреност, която е присъща на пролетарския герой. Възхитен съм от работата на оператора.

Последна от полските гости говори киноактрисата Алина Яновска, която сподели интересни впечатления от участието си в забележителния филм „Освиенцим“.

В другарска атмосфера полските гости и нашите киноработници можаха да обменят опит и да затвърдят дружбата си.

СРЕЩА С БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

На 26 май т. г. гостуващите представители на полската кинематография имаха среща с членовете на кинодраматургическата секция при СБП, на която членът на полската делегация д-р. Ян Ройевски — писател и драматург, запозна слушателите с въпросите на полската кинематография, с устройството и задачите на кинодраматургическата секция на съюза на полските писатели, както и с някои по-характерни моменти в процеса на творческата работа на полските кинодраматурзи.

Другарят Ройевски отбеляза, че за съжаление отношенията между кинематографията и писателите в Полша все още не са правилно осъзнати и уредени.

Организационно сценарното дело в Полша е обхванато от една централна филмова колегия (с председател министърът на културата), подпомагана от две подколегии (в които половината от членовете са писатели), от драматургическата и киносекцията при Съюза на полските писатели, от Съюза на театралните и

филмови работници и от Партийната школа във Варшава. Д-р. Ройевски отбеляза, че срещите в драматургическо-киносекцията при СБП протичат вяло, нетворчески, докато истински творчески дискусии по сценарните въпроси се провеждат на първо място в Съюза на театралните и филмови работници и особено в Партийната школа, където редовно се подлагат на идейно и художествено обсъждане киносценариите за полските филми.

Усилията да се привлечат полските писатели за сътрудничество в кинематографията срещат редица трудности, но най-значителната идва от самите писатели, които все още не са достатъчно идейно израснали, за да могат да се справят със социалистическата тематика. Честните усилия на мнозина писатели за правилен подход към темата и образите не са достатъчни да преодолеят дребнобуржоазния или интелегентския подход към положителните герои в живота — комунистите. Положителният герой е претрупан обикновено с декларативност и плакатност и в най-добрия случай е публицистичен, но не и художествено правдив, докато отрицателните герои са винаги с богато драматургическо развитие, богат личен живот и преживявания. В логическа взаимовръзка с неизживените още остатъци от дребнобуржоазната идеология мнозина от писателите обикновено вземат положителния герой от дребнобуржоазната среда, като най-близка и добре познавана. Ето защо основна творческа задача на полските кинодраматурзи се явява създаването на жив, пълнокръвен положителен герой — истински човек. с богат личен живот, с лични и социални конфликти, взет от средата на трудещите се, които строят днес социализма.

Особено голяма трудност се оказва и самата литературна работа над киносценария и преди всичко неизбежната необходимост от няколко варианта на един сценарий, поради което малцина от писателите са успели — според сполучливия и остроумен израз на д-р. Ройевски — да направят „от тази своя женитба с киното женитба не за зестра, а по любов“. Затова сценарният въпрос и за полската кинематография стои все още остро открит, все още е подценяван от писателите и представлява една от основните слабости на полския филм. В усилията си да преодолеят тази слабост полските кинематографисти прибегват до установяване на непосредствена и постоянна връзка с писателите и до конкурси, които обаче не дават желаните резултати. В тази насока помага и създаденият към програмната дирекция на полския филм лекторат, в който постоянно и редовно се четат цялата новоизлязла литература и който влиза във връзка с всеки автор на произведение, което носи макар и най-малките данни за бъдещ сценарий.

Накрая д-р. Ройевски направи върна и другарска критика и на нашите два игрални филма „Калин Орелът“ и „Тревога“, изтъквайки техните сериозни идеологически недостатъци и посочвайки, що се отнася до филма „Тревога“, несполучливото и неправилно идеологично насочване към образа на Витан Лазаров, който не може да бъде обект за превъзпитание и приобщаване като съюзник на прогресивните сили, които строят социализма.

ЕДНА ПОЗОРНА ГОДИШНИНА ЗА АМЕРИКАНСКИТЕ АГРЕСОРИ

На 25 юни т. г. се навърши една година от деня, когато американските войски разбойнически нахлуха в Северна Корея.

Вече няма никакво съмнение за свободолюбивите народи в света относно отвратителното злодеяние, което управляващата върхушка във Вашингтон извърши преди една година. Миролубието на Северна Корея е доказано от редицата документи, които бяха заловени в главната квартира на американското командване. Труман, верен слуга на монополистическия капитал, с прещъпно безумие тласна наемните си оръдия по пътя на смъртта и разрушенията. Той поиска да постави света пред свършения факт, като в няколко дни разпростре властта на империализма до самите граници на Манджурия. За войнствуващата клика от империалистическия блок Корея бе необходима предпоставка за водене на война срещу СССР и страните с народна демокрация. Корея бе необходима за подпалвачите на войни, за да могат да подчинят отново свободен Китай на тяхната експлоататорска система.

Едногодишният резултат от войната в Корея обаче не е в полза на нападателите. Те и днес са там, отдето почнаха. Американските наемници и техните жалки оръдия тъпчат само на няколко километра от 38 паралел. Въпреки шумно обявената победа в края на 1950 г. те са толкова далеко днес от своята цел, колкото бяха и през м. юни м. г. Жалките агресори претърпяха позорен провал.

Войната в Корея изкара наяве слабостта на империалистическия блок и невъзможността на империализма да диктува на народите своя „мир“. Империализмът окончателно затъна в блатото на авантюрите и не е вече в състояние да се справи с недовъзпитаните си. Той неминуемо ще слезе от историческата сцена, за да стори път на прогресивното развитие на народите.

Напразно корифеите на насилието се опитват да скрият своето криминално престъпление зад флага на ООН. Водени от алчността си за чужди пазари и печалби, САЩ дискредитираха напълно тази международна организация, която трябваше да брани световния мир и да не позволява нови авантюри на тъмните и реставраторски сили в Европа и Далечния изток. Американската дипломация обаче превърна ООН в жалко оръдие на своята завоевателна политика и подложи на изпитание мира и демокрацията в света. Като използваха механичното си мнозинство в ООН, американските гангстери в политиката наложиха общи мерки срещу борещия се за своята земя корейски народ. Но тъкмо тук проличаха вътрешните пукнатини и противоречия в сградата на международната империалистическа глутница. „Петдесет буржоазни държави, а не можах да се справя с половин свободна Корея“ — е крайният резултат от тяхното решение. Корейският народ има срещу себе си армии от няколко десетки страни, но той успешно отбива техните удари, защото правото и патриотизмът са на неговата страна. Той се бори за своето, а другите са дошли да грабят чуждото. В беседата си с кореспондента на в. „Правда“ великият Сталин изтъкна тъкмо този факт — факта, че за корейците тая война е отечествена война, освободителна война, а за интервентите — завоевателна — като решаващ за изхода на империалистическата военна провокация в Корея.

Опитът да разширят агресията, като включат в обсега на военните действия и нов Китай, не би донесъл нищо добро за интервентите. Незаконната резолюция, с която Китай беше обявен за агресор, доведе до ново престъпление — да се прибегне до ембарго по отношение на водената с него търговия. Тази мярка ще изправи американското Министерство на външните работи пред нови затруднения и пред нуждата да прибегне до по силни мерки за налагане на своята воля.

Ембаргото не бе посрещнато в лагера на нападателите с еднакво одобрение. За спиране на

търговията с Китай негласуваха страните, които се намират най-близо до него и следователно са заинтересувани най-много от взетото решение. За ембаргото гласуваха Дания, която няма никакви връзки с Китай, гласуваха южноамериканските републики, но не гласуваха Индонезия, Индия, Пакистан, Бирма, Афганистан, Сирия и Египет. А главното вносно перо на китайския пазар идва от тях. Страните от империалистическия блок нямат еднакви интереси и те не са единни в мерките, които американските господари насила им налагат.

Колонизаторите изграждат своята външна политика върху престижа си на непобедима сила. Страхът и насилието, жестокостта и безжалостното изстребване на подвластните народи са основните средства, чрез които те се стремят да държат в покорност колониалните народи. Буржоазната класа на САЩ не прави и не може да прави изключение. Английските лейбъристи и френските парвенюта вървят по същия път. Но войната в Корея отново компрометира тяхната насилническа политика. Престижът им на непобедима сила рухна. Той беше съборен от героизма и себеприцанието на корейските защитници в тясно взаимодействие с китайските доброволци. Страхът от колонизаторите рухна в Китай и Корея. И днес могъщи маси от Далечния изток, подлагани от векове на експлоатация и изтезание, се надигнаха в борба против империализма. На борба против войната и в полза на мира и демокрацията. В резултат на победата на китайския народ и на корейската армия — да не говорим за Великата октомврийска революция и загубите на капитализма от Втората световна война — основите на колониалния гнет са разклатени; колониалната система непоправимо се руши.

Корея се превърна в постоянно действаща мелница за силите на САЩ. Според „Франс прес“ в Корея са изпратени 500 хиляди американци, двеста хиляди от които намериха своя гроб из китните полета на корейската земя. Корея се превърна в съкрушителен удар за американската военна мощ. Оказа се, че модерната техника не е в състояние да спечели победата срещу народ, който е решил да се бори докрай за своята свобода.

С войната в Корея управляващите среди в САЩ се разобличиха пред честните хора в света като агресори, като крепители на масовото убийство и робството. Войната в Корея и стратегическите цели, които й бяха поставени, разкриха нечистите намерения на Уол стрийт да пороби и подчини на американския капитал огромния китайски народ. Ясно е за всички, че войната в Корея е само етап към нахлуването в свободен Китай. На 27 юни м. г., преди формалното решение на ООН, Труман даде нареждане на американската тихоокеанска флота да тури под зависимостта на американското оръжие китайския о. Тайван, да се ремилизират Япония и да се почне подготовката за агресия срещу Китай. Китайските доброволци се намериха в Корея не само в изпълнение на един добросъседски дълг, но и като защитници на собствената си свобода. Американската агресия в Корея е насочена пряко срещу китайския народ.

На американските интервенти се удаде да се доберат за кратко време до манджурската граница. Но те бързо трябваше да се върнат на изходната си линия под напора на корейските войски. Краткия срок на своето нетрайно присъствие в Северна Корея все пак те използваха, за да извършат страшни по своята изобретателност и ненадминати по своя обсег жестокости. Американските агресори се очертаха като врагове на човешкия морал и на културата, безжалостни към слабите и страхливи пред храбрите. Платените оръдия на капитала разрушиха корейските селища, опожариха селските колиби и ограбиха богатствата на страната. По масовите избивания, до които те прибегнаха в тила на настъпващите



Деца на Корея никога няма да забравят злодействата на американско-английските варвари в родната им земя. Деца на Корея ще ги съдят.

орди и при своето бягство на юг, те надминаха хитлеристките изверги. В провинцията Южен Пхенян те убиха без съд 16 284 души, в гр. Пхенян отделно — 15 000 души, в гр. Хедиу 6000 души, в Сеул — 27 000 души, при преминаването на р. Тадоган са открили картчен огън по мирното население и избиват около 4000 старци, жени и деца. Страшни са числата на избитите по заповед на военното командване мирни жители, изнасилените девойки и жени, отвлечените стада и покъщнина. И никаква лъжа не ще скрие това позорно за американската цивилизация деяние, което за дълго ще тегне върху съвестта и доброто име на американския народ. Корейският народ може да забрави своите страдания, но избитите и изнасилените той няма да забрави. Преките отговорници на тия тежки престъпления ще бъдат изправени пред международен съд и те рано или късно ще получат своето възмездие.

Наред с позорния провал на интервентите обаче войната в Корея отбеляза и светли страници в историята на работническата класа, на пролетарската солидарност и особено в историята на корейския и китайския народ. Войната в Корея беше проверка и изпитание на прогресивните сили в света, които се борят против империализма, против ойната и в полза на демокрацията и световния мир. Силите на прогреса победиха реакцията. Мирът се налага над войната.

Цялото прогресивно човечество застана зад корейския народ. Единството в интересите на ония, които се борят против експлоатацията, излезе налице. Работниците от Франция, селяните на Италия, докерите от Англия, транспортните работници на Белгия и Холандия, мъчениците от каучуковите плантации, машинистите от параходите и всички хора на труда дадоха своя принос във великата борба за защитата и освободението на Корея, за провала на агресията и за победата на мира и демокрацията.

Корейската армия израсна в процеса на самата война. Твърдо решена да отблъсне нападателите, тя след всяка победа изстраваше все повече като могъща и непреодолима за агресията сила. Нейното командване се усъвършенствува, бойците й се поучиха, а напредването на американците започна да става все по-трудно. Корейската народна армия прилага все по-модерни оръжия, нападателите дават все по-големи жертви. В последните комуникети на разбойническия щаб че говори вече за артилерийски преграден огън, са минни полета, за автоматично оръжие, с каквото корейците разполагали в достатъчно количество, за бързоходни танкове, за турбореактивни самолети. Броят на свалените американски машини всеки ден расте. Борбата за овладяване на корейското небе започна. Заместникът на Макартър, Риджвей, заяви към средата на м. май т. г.: „Ако корейците турят в действие въздушни апарати, с които разполагат, не се знае дали няма да загубим предимството, което имаме досега.“ Верният на своята класа убиец, разбира се, не може да види и никога няма да види, че предимството на корейците не се състои само в броя на апаратите, а в моралните фактори, от които зависи всяка победа. И след една година на поражения империалистите продължават да търсят причината за своите неуспехи във себе си, във от своята остаряла и прогнила обществена система, във от противоречията и съперничествата на съставляващите тая система хиени. Те не са в състояние да видят окончателния си погром, но ще го почувствуват реално върху главите си.

Болшевишката партия в съветския филм

СПРАВКА ЗА ИЗУЧАВАЩИТЕ ИСТОРИЯТА НА ВКП (б)

Най-великото събитие в историята на човечеството, събитие, което създаде реалната почва за създаване социалистическо и оттам за комунистическо общество, към което днес крачи СССР, е Великата октомврийска социалистическа революция. В тая революция руският пролетариат под ръководството на единствено последователната докрай пролетарско-революционна партия — Болшевишката, и изучил и добре усвоил опита на предишните революционни движения в Русия и Западна Европа, стъпва да победи руския царизъм и капитализъм, да разгроми силите на интервентите и да създаде и заздрави своята първа в света работническо-селска социалистическа държава.

Нашата народно-демократична страна, освободена от Съветската армия, следвайки примера на СССР, върви по пътя към социализма. В своя път ние се учим от богатия съветски опит. Няма и не може да има път към социализма освен пътя, който ни сочи историята на СССР. Днес всеки, който твърди, че може да се построи социализма без разгромяването на капиталистическите класи, а в сътрудничество с тях, без жестока и безкомпромисна борба с техните остатъци, ще изпадне в положението на титовци, които превръщат своята страна в колония на САЩ. Затова дълг е на всеки патриот да изучи внимателно историята на ВКП(б), в която са показани борбите на Болшевишката партия срещу всички явни и прикрити врагове на марксизма, да усвои тоя велик всеотдаен опит и съобразно нашите условия да го прилага в практиката.

Спомагателно средство от първостепенно значение за изучаване историята на ВКП (б) представляват произведенията на съветското киноизкуство.

Веднага след победата на Октомврийската революция прогресивните творци на изкуството в младата съветска държава отдадоха своя талант и сили на раждащото се ново общество, на възпитанието на новия човек, освободен от гнета на капиталистическата икономика и нейните идеологически надстройки. Появи се изкуство, качествено съвсем ново. Работническата класа като цяло и чрез своите най-ярки представители навлезе смело в произведенията на изкуството и издигна оттам своя глас за дружба и равнопоставеност между народите, за свобода на колонните и полузависимите страни и за международна солидарност на експлоатираните и обезправените.

На киноизкуството създателят на съветската държава Ленин основателно постави, пред всички други изкуства поради неговите огромни възможности за възпитание и превъзпитание на трудещите се, тежката и отговорна задача: да бъде най-масовият агитатор и пропагандатор на идеите на Великата октомврийска социалистическа революция. Съветската кинематография оправда надеждите на Ленин и изпълни задачите, поставени от него и неговия съратник великия Сталин.

Съветското киноизкуство създаде стотици филми, голяма част от които ще останат образци на болшевишката страстност и принципиалност, образци на високо-художествено майсторство.

Особено място в съветската кинематография заемат филмите с исторически сюжети. Най-сериозно внимание обаче съветското киноизкуство отдели на производството на филми, свързани с историята на ВКП(б) и на съветската държава.

Труден, но съвременен и героичен е пътят на Всесъюзната комунистическа партия (болшевики). Научният социализъм — марксизмът започна да се разпространява в Русия чрез марксистическата група „Освобождение на труда“ на Г. В. Плеханов, основана през 1883 година в Женева. Плеханов и неговите съратници започнаха да пропагандират между своите сънародници за пръв път учението на Маркс-Енгелс.

Създаденият през 1895 година от Вл. И. Ленин „Съюз за борба за освобождението на работническата класа“ започна да провежда масова агитация сред работниците и по ръководството на стачките. С това съюзът, който се явява първи зачатък на революционната пролетарска партия в Русия, преминава към съединяване на марксизма с работническото движение.

И ето за осветляването на живота и делото на Ленин, на епохата, в която той разгръна своята дейност по създаването на Болшевишката партия, спомага извънредно много ценният документален филм „Ленин“.

С историческа точност филмът възпроизвежда действителността в Русия по това време въз основа на запазените документи, снимки и картини. Зрителят вижда във филма многобройни партийни документи, които свидетелствуват за огромната дейност на Ленин по създаването на партията, по организирането и издаването на бойния партийен орган „Искра“. Филмът последователно разкрива живота и дейността на Ленин, неразривно свързани с живота на партията.

За първата революция — революцията от 1905 година (3 глава от историята на ВКП(б)) — ни разказва прочутият съветски филм — „Броненосецът Потемкин“.

Създателите на този филм предават ярко и изразително въстанието на военния кораб „Потемкин“ от царската флота през юни 1905 год. На фона на историческите събития те съумяват да създадат незабравим обобщен образ на борещия се за свобода руски народ.

Най-важното качество на филма „Броненосецът Потемкин“ от гледна точка на историко-познавателната му стойност е това, че в него на широк фон е показано първото масово преминаване на големи войскове части от армията и флотата на страната на революцията. Отчитайки голямото значение на армията и флотата във въоръженото въстание, вождовете на Октомврийската революция съумяха постепенно да привлекат по-голямата част от войнишките и моряшки маси на страната на революцията.

Анализирайки въстанието на „Потемкин“ В. И. Ленин още на 27 юни 1905 година писа: „Броненосецът Потемкин“ остана непобеден на територията на революцията и каквато и да е неговата съдба пред нас е на лице несъмненият и знаменателен факт: опит за образуване ядрото на революционната армия. . . Преминаването на армията към страната на революцията е запечатано пред цяла Русия и пред целия свят.“ Тоя извод на Ленин е прокаран изцяло в това епохално произведение на режисьора Айзенщайн.

В борбите на болшевишката партия след потушаването на революцията от 1905 година и в дейността на петербургските работници по същото време ни въвежда филмът „Младостта на Максим“.

Действието се развива по време на столпинската реакция. В дълбока нелегалност партията набира сили за революцията. На фона на следреволюционните години (след 1905 г.) е показано идейно-революционното оформяне на обикновения работник Максим. В лицето на Максим зрителят вижда ярък и типичен представител на цяло поколение работници, които, убедени от болшевишката партия в нейната правда, намират мястото си в челните редици на революционното движение. Обстановката, в която се развива действието в този филм, сочи тежките условия на живот и работа за работническата класа, примитивните технически снаряди на руските заводи, робския труд в тях и главно всеотдаената, непрекъсната борба на руския пролетариат против тоя експлоаторски и тиранически строй.

С болшевика Максим ние се срещаме и във втория филм от трилогията — „Завръщането на Максим“. Това е периодът 1912—1914 година — времето на новия революционен подем на работническото движение до започването на Първата световна война. Тоя период е характерен с масовите работнически стачки.

Във филма „Завръщането на Максим“ е показана стачката в Невския завод. Опирайки се здраво на историческата истина, филмът подчертава пределската роля на меншевиките. Характерен е случаят, когато на тайното събрание в завода меншевиките, изплашени от буйния растеж на революционното движение, предлагат резолюция за прекратяване стачката в завода. Но Максим, пратеникът на партията в завода, прикрит под името Федор, предлага болшевишката резолюция за продължаване на стачката, която работниците приемат. Тая сцена е много типична за историческия период, който рисува филмът. Тя показва правилната ориентация на работническите маси към единствено-последователната, до смърт верна на техните интереси — Болшевишката партия. Твърде богат откъм исторически факти е тоя забележителен филм. „Завръщането на Максим“ разкрива разнообразните начини на настъпателни и отбранителни действия на Партията. Терорът на правителството принуждава партията да мине в нелегалност, но тя работи и легално, чрез масовите организации. Тя издава своя орган в-к „Правда“.

Периодът 1905—1914 година, свързан с живота и развитието на ВКП(б) и революционното движение, е отразен и в редица други филми. Между тях са: „Самотна лодка се белее“ по романа на Валентин Катаев, действието на който се развива след кървавото потушаване на революцията от 1905 година, „Делото на Артамонови“ по романа на М. Горки, филмът „Яков Свердлов“, който рисува живота на бележития болшевишки функционер в периода от 1902 год. до неговата смърт, като едновременно с това предава известни по-характерни моменти от развитието на Болшевишката партия.

Най-голям дял от филми се пада на подготовката и победата на Великата октомврийска социалистическа революция, гражданската война и интервенцията. С какво е характерен този период от историята на СССР и ВКП (б) ?

Първата световна война нямаше да се развие до такива големи размери, нямаше да причини толкова големи разрушения и толкова многобройни жертви в хора, ако големите западни партии, влизащи във II интернационал, не бяха изменили на взетите в своите конгреси решения да се борят против войната. Но те се включиха активно на страната на национал-шовинистическите си правителства под лъжепатриотичния буржоазен лозунг „Да спасим родината“. С това те подвеждаха широките народни маси, като отвлечаха тяхното внимание от вътрешните врагове, от истинските виновници за кризата — капиталистите и помещиците, и ги насочваха срещу работниците и селяните на другите страни. Явявайки се отражение на общата криза на световния капитализъм, обаче, войната отслаби самия капиталистически лагер. Благодарение на това отслабване на силите на съзвонния капитализъм и на огромното разрастване на силите на все повече освобождащото се класово работничество в капиталистическите страни стана възможен пробивът в световната капиталистическа система. Този пробив стана именно в Русия, където царизмът и капитализмът бяха силно разслабени от неуспехите по фронтите, а руският пролетариат беше придобил революционен опит и притежаваше гениалното Лениново болшевишко ръководство.

Тая част от историята на ВКП(б) и по-специално Февруарската и Октомврийската революция се разглеждат в редица художествени филми: „Човекът с пушка“, „Ние от Кронщадт“, „Великото сияние“, „Великият Октомври“, „Последната нощ“, „Ленин през 1918 година“, „Депутатът от Балтика“.

Един от най-значителните между тях е филмът „Човекът с пушка“. Този филм разкрива чертите на руския човек в периода на Октомврийската революция, неговия политически растеж. Пред очите на зрителя се низят всички ония исторически дни, през които Ленин и Сталин призоваваха и мобилизираха народа на шурм срещу руския царизъм и неговите

За киноактьора*

западноевропейски господари. Още първите картини разкриват умората на народа от безсмислената война, която се води в интерес на шепата престъпници. Бойците не искат повече да мрат за чужди интереси. Те напушат фронта и искат да се върнат по домовете си. Те не вярват на царя и офицерите и не ги слушат. Те вярват на Ленин и от него чрез писмо искат съвет. Обикновеният, класово все още неосъзнат селянин Иван Шадрин е човекът, който трябва да отнесе писмото на Ленин. Преломът у този човек — в мирогледа му, в тактиката му към враговете и пр. — съставя основата на филма. Последователно, сблъсквайки се на всяка крачка с резултатите на революцията, Шадрин осъзнава всички права и облаги, които му донася съветската власт. Той разбира, че след свалянето на царя и временното правителство безцелната война за интересите на капиталистите от Русия и от Западна Европа се е превърнала във война за защитата на народната власт, за запазване придобивките от революцията и лично за него — главно за възвръщане на отнетата от помешчиците земя. Затова той не хвърля пушката си и не напуска фронта, а отива на първите бойни линии. Проследявайки съдбата на своя главен герой, филмът дава широка картина за дейността на болшевишките агитатори сред белогвардейските части, по-специално сред частите на ген. Краснов, на които няма нужда да се говори много, за да разберат истината и да преминат на страната на революцията. И в този филм са показани изменниците на революцията, меншевиките и есерите, които с всички сили се стремят да спрат нейния ход. Филмът въвежда зрителя във всички ония исторически места, които са станали паметници на пролетарския героизъм.

Със същата тематика е филмът „Последната нощ“, който има за сюжет победата на революцията в Москва.

Друг значителен историко-революционен филм е „Великото сияние“.

Този филм с историческа точност пресъздава незабравимата 1917 год. В изпълнение желанието на англо-френските капиталисти временното правителство неспирно изпраща на фронта войски. Временното правителство има пълната поддръжка на продажите се на буржоазията меншевики и есери. Само Болшевишката партия издига лозунга „Долу империалистическата война“. На заседанието на 1-я конгрес на Съветите, меншевиките и есерите, членове на Временното правителство, се стараят да убедят делегатите, че единственият спасителен път е коалицията с буржоазията, че няма партия, която би могла да вземе властта в ръцете си и да изведе страната от войната и анархията. На това Ленин възразява, че има такава партия и това е Болшевишката партия. Междувременно войските на временното правителство провеждат ново несполучливо настъпление на фронта, което струва живота на хиляди народни синове. Стихийна вълна от възмущение залива града и цяла Русия. Правителството дава заповед да се стреля по демонстрантите. Разгрозени са редакторите на болшевишката преса, арестувани са много болшевики, революционните части на петроградския гарнизон са изпратени на фронта. Завършва мирният период на революцията (глава 7 от ВКП(б)). Ленин минава в нелегалност и се крие в селцето Разлив. По това време се провежда VI конгрес на партията, на който се взема решение за въоръжено въстание. Величествена е сцената, когато Сталин произнася историческата си реч за приключване на мирния период на революцията. Каменев, Зиновиев и Троцки издават на врага планове на партията за въстание, но това не спира победоносния поход на въстаналия руски пролетариат, въоръжени войници и моряци. В няколко последователни грандиозни сцени филмът разкрива овладяването на Зимния дворец, телефонната станция, телеграфа и пр. Подписан е указът за арестуването на Временното правителство, топовните гърмежи на „Аврора“ възвестяват началото на социалистическата ера в историята на човечеството. Това е великото сияние, което ще озарява целия свят.

Подобно на „Великото сияние“ и филмът „Ленин през Октомври“ („Великият Октомври“) рисува Великата октомврийска социалистическа революция.

В този филм е показана всестранната подготовка за въстанието сред войската, флотата и в петроградските заводи. Ленин пристига от емиграция в Русия и заедно със Сталин поема ръководството на революционния щаб. В сложната вътрешна и международна обстановка, когато империалистическите сили настъпват в руска земя, нанасяйки силни удари върху армията на временното правителство, а контрареволуционните сили правят опити да използват пораженията на фронта, за да засилят полицейските мерки, насочени срещу революцията, Ленин с помощта на най-близките си съратници организира победоносното въстание на революционните работници, селяни, войници и моряци. „Ленин през Октомври“ дава ярка и правдива илюстрация за дейността и на временното правителство, в което влизат и представителите на продажите се на буржоазията меншевики и есери, сгруппирало около себе си най-контрареволуционната част от офицерството. „Ленин през Октомври“ също разкрива подмолната антипартийна дейност на вътрешните врагове на партията: троцкисти, бухаринци, риковци и др. Финалният епизод на филма е завземането на Зимния дворец, свалянето на временното правителство и установяването на съветска власт.

Естествено продължение на „Ленин през Октомври“ се явява филмът „Ленин през 1918 година“. Докато в „Ленин през Октомври“ е показана дейността на Партията до победата на революцията и установяването на съветска власт, в „Ленин през 1918 година“ се разкрива периодът на създаване и укрепване на съветската държава. Основна задача на младата съветска република в тоя исторически момент е да организира своя държавен апарат, като разруши стария, да организира своите въоръжени сили, да проведе борба срещу саботажите и срещу глада, който вследствие походите на контрареволуционерите и блокадата на интервентите застрашаваше сериозно още неукрепналата съветска държава. Също една от важните задачи на партията в този период беше разпространението на революцията в село и разгромя на вътрешните и външни врагове. Тия събития са намерили своето отражение в „Ленин през 1918 година“. На техния фон са очертани и обаятелните образи на вождовете на Октомврийската революция В. И. Ленин и И. В. Сталин. Дотолкова тясно е свързана съдбата на Октомврийската революция със съдбата на Ленин и Сталин, че зрителят не може да отдели едната от другата.

(С л е д в а)

Основна задача на нашите кинотворци, на етапа на който се намира сегашното развитие на нашата кинематография, е възпитанието на киноактьора като самостоен художник, подготвен идейно и художествено за създаването на пълноценни кинообрази. На нас ни се налага да разглеждаме творчеството на киноактьора като самостоен елемент в кинотворчеството, равнозначен на сценарното и режисьорско майсторство, защото киноактьорът е не само изпълнител на драматургическия и режисьорския замисъл, но и пълноправен участник в творческия процес на киното. Той трябва да бъде художник, творец на живи образи и истински майстор в своята област, трябва да бъде ярък в своята изразителност, да има максимална простота, правдивост и яснота и да умее точно да избира художествените средства, които са нужни за обработването на ролята.

Затова нека определим към киноактьора онези изисквания, които е необходимо да бъдат проведени, за да може нашето киноизкуство да се постави на здрави, реалистични основи.

Тези основни положения са:

1. Актьорът трябва да се постави като централна фигура в нашето киноизкуство, защото той е нашият представител пред многомилionenната маса от зрители, които чрез създадените от него образи възприемат идеята на кинопроизведението.

2. Трудът на киноактьора е самостоен творчески труд, който предполага познаване на законите на киноизкуството, тъй като киноизкуството значително се отличава от изкуството на театралната игра. Ние трябва да направим всичко възможно, за да запознаем актьорите, които участвуват в нашите филми, със законите на киноизкуството.

3. Новото идейно съдържание на изкуството, нашето разбиране за кинематографията като истински масово и народно изкуство ни задължава сериозно да работим върху определяне стила на играта на актьора в киното, за да можем да създадем пълноценни образи, които да отразяват верно действителността и да въздействуват от своя страна върху нея.

4. Да издигнем на значително по-високо ниво изискванията към самите нас и да се борим за създаване у актьора на морална устойчивост, непрекъсната тренировка, развитие на фантазията и знанията, набирание на нови изразни средства, с които непрекъснато да се обогатява актьорът, който участвува в нашия филм, като го насочваме и увеличаваме към тия основни задачи.

Всичко това налага режисьорите подробно и всестранно да познават въпросите на актьорското творчество, които са неразделно свързани с всички останали компоненти на киноизкуството.

У нас обаче и досега творческите въпроси много често са откъснати от организационно-техническите, без да се знае, че в правилното взаимодействие на тези два въпроса се крие тайната на успеха и на нашето киноизкуство.

Гениалността на системата на Станиславски се заключава преди всичко в това, че от създателите на художествения театър е избран основният принцип, че същността на театъра това е актьорът и че за да се установи актьорският образ, е необходимо преди всичко творчески процес, който трябва и организационно да се закрепва.

На нас ни се налага ясно и недвусмислено да разберем, че решаващо и в нашето киноизкуство, това е актьорът.

На Запад съществуваша и продължават да съществуват отделни талантлив и забележителни актьори, отделни сполучливи творчески ансамбли. Но в капиталистическите страни и сега не съществува театър, какъвто ние разбираме. Там не съществува театър като организъм с обществено-политическа значимост. В Московския художествен театър творчеството на актьора за първи път бе установено като процес, като диалектико състояние — основа на театъра.

До създаването на Московския художествен театър съществуваша някои гениални майстори на сцената, но те се явяваха, за да демонстрират само себе си. Театърът не организираше творческия процес на актьора, нито пък тоя процес произхождаше в театъра. За първи път в историята на сценичното изкуство творческият процес по създаването на образа със средствата на творческата изразителност стана в МХАТ творчески резултат на колектива, който получи възможност да влияе на тоя процес, да израства на негова основа и да се усъвършенствува в него.

Значи на нас ни предстои преди всичко да се борим за включването на процеса на актьорското творчество като решаващо начало в цялата система на производството на кинотворбата.

У нас досега актьорите, като правило, се подбираха повече случайно. Режисьорът малко мисли за работата с актьора като една от основните свои творчески задачи. А той трябва да мисли за актьора още от четенето на сценария, още тогава той да свързва определен актьор в своето въображение с героя на бъдещото си произведение.

Когато е готов вече литературният сценарий, правилно е режисьорът да изнесе своята експликация, своя замисъл, своята трактовка на произведението преди всичко пред актьорите, с които се готви да работи. След режисьорската експозиция е наложително веднага да се премине към репетиционен период.

Този период трябва да бъде подготвен в творческо и битово отношение много внимателно, тъй като главната производствена задача в този период се явява човекът с неговия психически и физически апарат. Актьорът трябва да бъде обкръжен с внимание, с грижи и с известни удобства. Именно за този период трябва особено да се грижат ръководещите работници. А как стои въпросът за този период у нас? Оказваме ли ние досега

* По академични записки от лекциите на С. И. Юткевич и М. И. Ромм във ВГИК — Москва.

татъчно внимание и грижи за актьора? Създаваме ли му технически и битови условия които ще възбудят неговата творческа фантазия и ще го предразполагат към плодотворна работа? Решително не! У нас все още на актьора се гледа като на случаен, спомагателен елемент в производството на кинокартината.

В процеса на репетиционната работа не е особено важна трудността на този или онзи мизансцен, нито проблемите на художественото решение и декоративно оформление. Тук се решава основната творческа съдба на бъдещия филм — установяването и даване направление на образите.

Може би някой ще запита: възможно ли е актьорът да играе добре пред апарата без репетиционен период? Разбира се, че може, но това не значи, че такъв метод трябва да се превърне в закон, защото успехи в такава работа ще има само опитният театрален актьор, който преминава подобен творчески процес в театъра.

В театъра винаги съществува най-главното — това е творческата среда, в която актьорът се явява като главен елемент. Някои казват, че актьорът е привързан към театъра, защото в него има възможност всеки ден да общува с живия зритель, че тайната на привързаността към театъра, това е спектакълът. Много театрални актьори казват, че никога демонстрацията на готовия филм и снимката в атмосферата на ателието не могат да им дадат това удовлетворение, което получават на сцената на театъра, където се срещат с живия зритель.

Наистина театралният актьор е немислим без спектакъла. За него представянето е главна и неделима част от процеса, който му доставя радост. Вярното е, че ролята на истинския майстор-художник се формира и расте в самото представление. Тайната на големия, на истинския актьор се крие в умението му да играе всеки спектакъл отново, да го играе като творчески процес, а не само като резултат на репетиция, т. е. като процес, преминал до спектакъла. В това е гениалността на учението на Станиславски, който освобождава актьора от мисълта за резултата и го кара да схваща изкуството като творчески процес, започващ на всеки нов спектакъл.

Талантът и творческата дълбочина на театралния актьор се определят от неговата способност да живее през време на всеки спектакъл и ако той е лишен от тая способност, става груб занаятчия, професионалист с много шапки, но не и художник.

Да обрнем сега поглед към актьора в киното. Отначало ще ни се струва, че той е лишен от тези възможности. Той нито един път не се среща непосредствено със зрителите. Значи ли обаче това, че киноактьорът не може да изпита творческа радост, че в неговото творчество не може да се търси възможност да се живее по време на спектакъла? Не, не значи!

Нима е невъзможно актьорът да изпита радост от това, че със своето творчество той ще вълнува не стотици зрители, които може да побере театъра, а милиони? Киното е всенародно, масово изкуство. То има свои особени естетически качества, свои средства да създава любими образи, които да вълнуват съзнанието и сърцата на милионите зрители. И ако в момента на демонстрацията актьорът е лишен от личния контакт с аудиторията, то този недостатък се компенсира с редица други значителни достоинства, над които театралният актьор е принуден сериозно да се замисли.

За първи път в историята на изкуството именно в киното творчеството на актьора не умира заедно със спектакъла, то получава възможност дълго да съществува във времето и може да се сравнява с поезията, скулптурата, живописата, фолклора.

Всичко това обаче не може да стане, ако актьорът бъде ограничен само със снимка. Снимката, това е приблизителна аналогия на спектакъл без репетиция, където всякога съществува случайност, импровизация и т. н. Ние знаем, че в актьорското изкуство субектът и обектът на творчеството са съвместими. Материал за творчеството на актьора служи самият той. Репетицията за него не е технологически процес и това трябва много добре да се запомни от всички.

В какво е същественото отличие на този процес от аналогичните процеси от творчеството на театралния актьор? Преди всичко във взаимоотношението между вътрешната и външна актьорска техника. Изискванията към пластическата изразителност на киноактьора са много по-високи, отколкото на актьора в театъра, тъй като оптичката изразителност на кинематографа е неговото специфично и характерно средство. Актьорът в киното трябва да е много по-изразителен в пластическо отношение, отколкото актьора в театъра. На основата на това разбираме обаче мнозина кинематографисти са правили крайно прибрзани и неверни изводи.

Особено в капиталистическите страни съществуват редица теоретици, които жадуват да установят специфичната разлика между киноизкуството и театъра и без всякаква уговорка установяват, че преимущество на киноактьора е неговата външно-техническа изразителност. Оттук се ражда и теорията за натуршка, типажа. Това явление може да се забележи и у нас, а то е погрешно разбиране, което принася голяма вреда, води до формалистически уклон, свежда всичко до физическите данни на актьора: неговата мимика, жест, очи, физика.

От друга страна, понеже екранът е крайно чувствителен към всякакъв фалш и лъжа и понеже киното по своята природа е реалистично изкуство, често се получава така, че при труден грим и други трансформации на актьора да се стига до твърдението за ограничеността на диапазона на актьора в киното, което води до установяването на така наречените ограничени и тесни амплуа. Това, разбира се, е също невярно. Именно реалистическата природа на кинематографията, която дава възможност чрез едните планове зрительят максимално да се приближи към творческия образ, позволява да се донесат до зрителя най-тънките детайли от поведението и да се иска от киноактьора огромно богатство от това, което се нарича вътрешна техника.

И досега мнозина кинорежисьори страдат от неправилното схващане, че правото на създаване цялостен образ трябва да се доверява само на режисьора и че актьорското творчество представлявало само част от режисьорската работа. По такъв начин актьорът се свежда до съставна част в строежа на филма. Ако се вгледаме по-внимателно в актьорското изпълнение на съветските филми, ще видим, че преди всичко присъствието на активната творческа мисъл у актьора решава онова, което ние наричаме пластическа тема в постановката.

Най-добър е този актьор, чиято творческа фантазия и опит не се зачерпват в пределите на дадена роля. Случва се добрите актьори често да преодоляват недостатъците на драматургическия материал и да го издигат чрез своето творчество до степента на истинско изкуство.

На нас ни предстои да водим упорита борба за създаването на такъв цялостен образ на киноактьора, който да не е подчинен на монтажа, в който сам да подчинява монтажа на себе си. Ето защо така наречената вътрешна техника на актьора не само не изчезва в кинематографа, но обратното — тя се увеличава и разширява.

Тук трябва да направим едно малко отклонение и да припомним за някои особености в играта на киноактьора.

Известно е, че основното отличие на киното от театъра започва от павилиона или от външните снимки, т. е., когато режисьорът застава със своя апарат срещу актьора. Оттук започват най-ярко да се проявяват както положителните, така и специфичните страни на киното. По своя технически метод киното улавя и възпроизвежда действителността на откъси. И това, което веднъж вече е изобразено на кинолентата, не може да се поправи. В това се корени един от основните специфични закони на киното и естествено е тогава, че режисьорът трябва да търси и запазва на лентата оня вдъхновен момент от актьорското изпълнение, който най-ярко и убедително разкрива образа. Освен това киното вижда сферически действителността. Апаратът, който може навсякъде да надзърне и да види, дава една нова възможност на човешкото око — то става подвижно, може да вижда и назад, и напред, и вляво и вдясно, и нагоре и надолу — нещо, което театърът не дава на зрителя, който там вижда света от неподвижна гледна точка.

Но на екрана ние никога не можем да видим с такава бързина и лекота онова, което вижда окото. Окото е способно да види веднага близкостоящия до нас предмет и много отдалечения зад него. Колкото е по-едър планът в киното, толкова повече нашето зрение стига до подробности и се приближава до виждането на окото. И това е едно от важните преимущества на киното пред театъра.

Без светлина, без музика, без мизансцен в театъра е невъзможно да се донесат до зрителя смисловите емоционални състояния на образите. Движението на актьора в театъра е по-ограничено, докато в киното то се разширява и обогатява, става още по-изразително и ако актьорът не умее да се движи, той става на екрана четец-декламатор. Главната трудност на киноактьора, това е правилната точност на движението. Мизансценът на киноактьора е определен и от композицията, и от осветлението. И той трябва да съблюдава своите движения и преходи с изискванията на тези компоненти.

Ето защо мизансцените на киноактьора са много по-точни и много по-прецизно отразяват пластичните задачи. И затова в киното е много по-важно избирането на главното, на основното, на яркото, а много дреболии се изоставят, нямат значение.

На сегашния етап на развитието на киното често пъти се налага то да се опре на многолетната театрална традиция и в тоя случай то се сблъсква с известната условност на театралната актьорска работа. В киното речта и движението трябва винаги да се провеждат в съответствие с фотографическите средства на екрана. Затова често пъти театрализиращият актьор изглежда на кинолентата много условен, фалшив. В киното актьорът трябва да играе по-просто, т. е. жизнено-правдиво, убедително.

Ето защо у киноактьора трябва да се развива умението да разкрива образа с целия си темперамент, с цялата дълбочина на своя талант и знание. Киноактьорът трябва да играе без усилие и да е винаги ярко изразителен. Това развива у киноактьора чувството към конкретното, непосредственото, точното. Киноактьорът е сравнително по-ограничен вследствие съгласността на текста, в неговите възможности да се превъплъщава. За сметка на това обаче той има много по-богата възможност да разкрие образа, който създава, в действие, в множество разнообразни ситуации, в типична изразност, обобщено.

От киноактьора се иска голямо съсредоточаване на вниманието, защото той трябва да постигне крайна естественост, непринуденост и изразителност в тесните граници на кадъра, който ограничава движенията в тясната площадка, по която актьорът трябва да се движи по предварително определени точки, често пъти в особено избрани положения, винаги под обектива на апарата, насочван от режисьора.

Всички тези особености обаче абсолютно никак не противоречат на творческия метод, важен и за театъра. Актьорът наистина може да е способен да прочете експликацията на своята роля и правилно да я разбере, но това още не значи, че той правилно и добре ще играе ролята. Не са само теоретическите знания, които определят същността на неговия творчески процес. Колкото по-широка и многостранна е актьорската личност, колкото по-идеен и принципиален е той, толкова по-добър и дълбок ще е той като художник. Ето защо огромно значение както за киноактьора, така и за театралния актьор има въпросът за творческата им среда.

Киноактьорът трябва да се обучава в правилно разбиране на мизансцена като пластическо изобразяване на вътрешната същност на образа и като извяване на външното действие на ролята. Но киноактьорът трябва да се научи да разбира мизансцена и като монтажно поведение на актьора пред апарата. Той трябва конкретно да усеща гледните точки на апарата и смяната на плановете. Той трябва да свикне да чувства и да им творчески, отношение към светлината. Киноактьорът трябва да развие своята фантазия и усет към предполагаемите обстоятелства до най-висша степен.

Особено важно за киноактьора е да почувствува специфичните условия на снимката, т. е. да свикне да гледа на прекъсването на творческия процес на играта като на нещо естествено.

Ето такива са накратко въпросите, свързани с киноактьора. Той е длъжен да знае техниката на своето изкуство, да има чувство към обекта и монтажа, да обладава високо чувство за мярка и простота в играта.

Опирайки се на системата на Станиславски и на метода на социалистическия реализъм в актьорското творчество, на нас ни предстои да приучим българския киноактьор на сериозно отношение към тези важни и отговорни задачи, които стоят пред него и пред всички, които работят с него, за изграждането на високо художествена българска национална кинематография.



Кадър из филма „Щедро лято“



Кадър из филма „Дъщерите на Китай“

Н. Крючков за „Щедро лято“

В един колхоз живееха двама приятели — Назар Проценко и Петър Серета. Семейството на Проценко, в което Петър израства, стана за него родно и близко. Войната раздели приятелите. Когато войната завърши, Петър, получил специално образование, докато е бил в армията, се завърна в родното село. Радостно го посрещнаха земляците и приятелят му от детинство — Назар, станал през това време председател на колхоза.

Петър започна да работи като главен счетоводител на колхоза. Но радостта на Назар бе скоро помрачена от недоразумения.

За това, как поспори и се помири Назар Трофимович с Петър Серета — разказва новият цветен художествен филм „Щедро лято“, пуснат от Киевската киностудия.

Назар е добър председател на колхоза, но е свикнал да бъде безконтролен „господар“ на колхозните пари. И ето — Петър Серета започва да въвежда твърда финансова дисциплина.

„Председателят може да сбърка, а наша задача е да го поправим“ — казва на колхозниците Петър Серета. И той поправя Назар, когато отказва да вземе участие в строежа на една обща за трите съседни колхоза електростанция.

На възражението на Назар: „Нека строят, реката е голяма, а своята станция аз не ще поделя с никого...“ — Петър пита приятеля си: „Станцията или славата?“

„Добре, славата — отговаря председателят на колхоза, — а ако ни потрѣба да разширим нашата станция, то идната година ще я разширя.“

Към несъгласията по работата се прибавиха и личните огорчения. Стори му се на Назар, че любимата му девойка, героинята на социалистическия труд Оксана, с която той мечтае да се сгоди и ожени, се е увлякла по Петър. Ревността измъчваше председателя и пораждаше в него недоброжелателство към Петър.

Намесата на партийното ръководство и деловата критика на колхозниците заставиха Назар да прецени стопанската си практика. Към края на филма се изяснява, че Петър обича другата героиня на филма — изтъкнатата колхозница Вера Горошко.

Снимайки тази кинокартина, всички ние още веднъж се убедихме в това — как е лесно да се изостане от темпа на съветския живот! Сценарият на „Щедро лято“ бе написан от Е. Помещиков и Н. Дальски преди две години. И ето, когато нашата постановъчна група пристигна в Полтава, където трябваше да снимаме филма, ние видяхме, че в някои отношения сценарият е загубил своята острота. Колхозите бяха прекрачили далеко напред.

В разгорещено време снимаше ние нашия филм — колхозите се готвеха за уедряване. Постоянните срещи с полевъдите и скотовъдите, с майсторите на високи добиви ни помогнаха да отразим в сценария въпросите, които вълнуваха през това време колхозната общественост.

Моят герой Назар Трофимович ми бе особено симпатичен, въпреки многото противоречия в неговия своенравен характер. Ако ме запитат: срещал ли съм в живота такъв Назар Трофимович, аз ще отговоря: точно такъв не съм виждал, но отделни негови черти съм забелязал в заобикалящите ме хора. Виждал съм добри колхозници, здрави стопани, но интък — с известна самоуспокоеност, без поглед към бъдещето, без голяма мечта в живота си.

В работата ми над този филм аз имах още една лична радост. Това бе творческата ми среща с режисьора Б. Барнет — постановчик на „Щедро лято“ и мой „кръстник“ в кинематографията. Преди осемнадесет години дебютирах при него във филма „Украина“. Снимаше се и в другите му филми: „Край самото синьо море“ и в „Нощ през септември“, в който играх главния герой — миньора-стахановец. Всичко това бе преди войната.

С радост видях при снимането на „Щедро лято“ колко е узряло и укрепнало през тия години майсторството на моя учител.

Всички ние горещо се стремехме да запечатаме във филма чертите на новото, с което е така богат животът на съвременното социалистическо село. Нашата действителност не може да остави съветския човек спокоен и равнодушен. Близки и скъпи ни станаха мислите на нашите герои. Ведно с тях ние мечтахме за овощните градини и лозята на бъдещия обединен колхоз, за строежите на театъра и кино, спортния стадион, новата болница, голямото училище и т. н. И заедно с колхозниците ние казахме: „Ще построим тази красота, другари, непременно ще я построим, защото чувстваме в себе си богатирски сили!“

Николай Крючков
народен артист на РСФСР

„Дъщерите на Китай“

През 1931 година японските империалисти разбойнически нахлуха в Манджурия и я заграбиха. Гоминдановци, опиянени от предателството си, насочиха своя щик срещу народа и станаха съдружници на интервентите. Но свободолюбият китайски народ не остана със скръстени ръце. Призивният глас на Мао Цзе-дун, вожд на Китайската комунистическа партия, се понесе из огромната земя и вдигна на борба за свобода и независимост работниците и селяните, рикшите и кулите. Героичните страници на тая велика борба са наистина многобройни, те учудват с подвизите на обикновените хора, които врагът цели четиринадесет години не можа да „усмири“, защото те именно го усмириха.

Филмът „Дъщерите на Китай“ разказва епизод от национално-освободителната борба в североизточна Манджурия. Потресена от зверствата на японските империалисти, които запалват нейната къщурка, където изгаря болният ѝ мъж, селянката Ху Сю-чжи настръхва за мст, тя поема пътя към планините Цзингован, при партизаните. Под въздействието на бившата селска учителка Лин Юн, политрук на партизанския отряд, тя наистина за няколко години се преобразява в мъжествен борец за свобода. Лин Юн обича политкомандира Чжоу, но бойната задача го праща далеко от нея, той е убит. Лин Юн мъжествено преживява страданията си. Седем жени тръгват с нея, за да отвлекат вниманието на врага от големия партизански отряд. Лин Юн е убита. Ху поема командата на малкия отряд, който носи мъртвия си командир до реката Туминцзян, в която горди и смели потъват дъщерите на Китай.

Всичко във филма „Дъщерите на Китай“ напомня живот. Както и при филма „Искри“, не мислиш за режисурата и актьорската игра, забравяш, че това е игрална кинокартина. И в това е майсторството на нейните създатели, които са превърнали историческия епизод в правдива художествена творба, внушителна и покоряваща. Това е летопис на партизанската борба, разказан просто и неподправено от сценаристката Ян И-ян. Режисьорите Лун Цзи-фун и Ди Тянь, овладели съветския опит, не изневеряват на сценария, а го разгъват в рамките на постановка, която позволява на документа да звучи като живот. Съветският киноистор Л. Варламов пише по тоя случай: „Филмът „Дъщерите на Китай“ не е документален. Но той се е родил в огъня на освободителното движение, неговите творци сами са участвували в големите сражения и походи, не им е било нужно да играят, да изучават материала по документи, те в тази картина просто възкресяват преживяното.“ Затова още с първите си кадри филмът приковава вниманието. А неговият край остава незабравим като краят на „Чапаев“. Тази връзка не е случайна, тя идва от основната идея на двата филма: народът е непобедим, той не умира! Тази основна идея прави филма дълбоко патриотичен, партийно наситен, народностен и революционен, филм, който повишава революционното съзнание и засилва пролетарския интернационализъм на масите.

В това отношение съветското влияние върху китайското киноизкуство е наистина плодотворно. То идва още през времето на империалистическия гнет чрез „Броненосецът Потемкин“ и „Потомъкът на Чингис-хан“, помага на китайските кинематографи да растат идейно-художествено, обръща им погледа към суровия, но героичен живот на народа. И филмът „Дъщерите на Китай“, пуснат от Дунбейската студия през 1949 година, показва вече зрелия идеен ръст на китайското киноизкуство, голямото майсторство на режисурата и актьорската игра, дълбокият реализъм на съдържанието и формата. Това е изкуство, което служи на народа, говори с неговия глас, мобилизира неговата воля за победа. И затова филмът „Дъщерите на Китай“ получи заслужено миналата година в Карлови Вари премията „Борба за свобода“.

Реката Туминцзян, в която загиват верните дъщери на партията, сега не е река на скръбта, в която японските империалисти убиваха блягащите към Китай корейски патриоти. Тя свързва СССР, Китай и Корея и я наричат „река на мира“. През нея са идвали доброволците от Корея, като героинята Ан, за да помагат на китайските партизани, през нея сега китайските доброволци минават, за да помагат на корейската народноосвободителна армия в борбата ѝ срещу американо-английските агресори. Нашият зритель ще види как се е родила тази дружба между двата народа, запоена с кръв и вдъхновявана от великата идея за непобедимостта на народа, на комунизма. Филмът „Дъщерите на Китай“ ще бъде среща и на нашия народ с китайския, която ще ни напомни и за нашата съпротива срещу хитлерофашизма, и за нашите партизани и партизанки, чиито героични дела трябва също да намерят отражение в наши кинотворби като филма „Дъщерите на Китай“.

Стефан Станчев

Профорганизационна равносметка в Кинематографията

В нашето ново общество, на освобождения, радостен и целенасочен към изграждане на социализма труд, Общият работнически професионален съюз с неговата широка мрежа от организации по места е призван да играе изключително важна и отговорна роля като жизнено необходим помощник на нашата славна Комунистическа партия за осъществяване на нейната крепка връзка с широките работнически слоеве в страната, за възпитаване на работниците в комунистически дух, за тяхното повсеместно мобилизиране и въвеждане в епохалната борба за социализъм. Такива са в широк смисъл и задачите, които стоят за разрешение и пред профорганизацията при Главната дирекция на кинематографията. Борбата за тяхното осъществяване трябва богато да насити с боево съдържание творческото ежедневие на нашата профорганизация, за да може тя пълномерно да отговори и на конкретните си задачи в областта на създаване на новия български филм. В изпълнение на тези задачи профорганизацията при Главна дирекция на кинематографията е постигнала през 1950—51 година задоволителни резултати, които бяха потвърдени и от трибуната на годишната отчетно-изборна конференция на профорганизацията, която се състоя през месец май тази година.

Тези успехи преди всичко намират израз в подобрените методи при организирането, провеждането и отчитането на социалистическото съревнование в кинематографията, което през изтеклата година обхвана 75% от работниците и служащите в нея. В резултат на това редица отдели реализираха сериозни постижения при изпълнение и преизпълнение на производствените си планове. Така например Фото-отделът постигна производство 114%, Търговският отдел—106%, Ръчна лаборатория—150%, Фохар—106%. Успешно изпълниха производствените си планове и Студията за научно-популярни филми, Студията за хроникално-документални филми и др. През отчетната година бяха реализирани над 2 милиона лева икономии за държавата, а броят на поетите и изпълнени от киноработниците лични обещания надминава 2500. На много места бяха постигнати добри резултати и в борбата за укрепване на трудовата дисциплина.

Значителен успех на профорганизацията през изминалия период е сключването на първия колективен трудов договор между администрацията и профорганизацията, който представлява огромен принос в укрепване на взаимоотношенията между административното ръководство и работниците и още по-резултатно мобилизира техните усилия в съвместна борба за изпълнение и преизпълнение на отговорните партийни и правителствени задачи, поставени за разрешение пред нашата Кинематография.

В колективния трудов договор са набелязани всички ония безусловно необходими задачи, от успешното разрешение на които зависи изпълнението на производствените и финансови планове на предприятието и следователно — успешното развитие на нашето ново киноизкуство по пътя и чрез опита на великото киноизкуство на съветските народи. На първо място това са производствени задачи, които определят производствения минимум за всички отдели и очертават задълженията на двете договорещи страни за постигане и надхвърляне на този минимум. Борбата за повишаване на качеството и неразривно свързаното с нея повишаване квалификацията на кадрите е отразена в задължението за откриване на редица политически и квалификационни курсове и кръжоци, които ще въоръжават кадрите с необходимите познания при работата за висококачествена филмова продукция. Укрепването на трудовата дисциплина и повишаване производителността на труда, организационно-техническите мероприятия, мерките по пълномерното разгръщане, планиране и отчитане на социалистическото съревнование по всички служби и отдели, задачите по охраната на труда на киноработниците, социално-битовите подобрения, широкото разгръщане на културно-масовата работа, насочена към идейно-политическото, идейно-теоретическото и професионално издигане на работниците, укрепване и разрастване на физкултурната работа и др. определят колективния трудов договор като истинска прекрасна боева програма за творческо взаимодействие по всички сектори на нашата Кинематография, където кипи напрегнатата борба за създаване на новия български социалистически-реалистически филм. Естествено всички тия прекрасни инициативи и насоки за действие биха останали само мъртва програма за борба, ако не бъдат оживотворени от административното ръководство и профорганизацията в ежедневната работа на кинематографията.

Констатирайки достиженията на профорганизацията през отчетния период, годишната конференция отбеляза обаче и редица слабости и грешки, които са съпътствували работата ѝ и естествено са давали своето злобно отражение във всички моменти и във всички сектори.

Такива са на първо място слабостите, допуснати в областта на социалистическото съревнование. Конференцията отчете, че през изминалия период Учрежденският профкомитет не е успял цялостно и високорезултатно да оглави съревнованието, да го контролира и отчита правилно, в резултат на което то и досега все още има стихийен, кампанийски характер. За наличието на слабостите по съревнованието са играли не второстепенна роля и

такива елементи като липсата на твърди норми и показатели за отчитането му, както и на неоправданата липса на оперативност от страна на централната комисия по съревнованието. Тя през отчетния период е играла незавидната роля на архивар-регистратор и се е задоволявала с отбелязване на успехите на профорганизациите един път в месеца или в тримесечието, сериозно е пренебрегвала задачите си за ежедневно оперативното ръководство и стимулиране на съревнованието по места. В известни случаи за правилното провеждане на съревнованието е пречило и вредното подценяване и неразбиране на неговото значение от някои профорганизации и отделни ръководители, което до голяма степен свидетелства и за незадоволително проведената работа по неговото разясняване. Недостатъчно качествена е била работата и по онагледяване на съревнованието, а липсата на редовен контрол по него в нередки случаи е довеждала до проваляне на прекрасни мероприятия, какъвто е случаят с проваляне на сключените договори за съревнование между Архитектурния и Търговски отдел. Недостатъчно упорито и последователно се е водила и борбата за укрепване на трудовата дисциплина както от УПК, така и от профкомитетите по места, които не са си служили с изпитания опит на личното убеждение и използване на характерни аналогични примери при многобройните случаи на нарушения в тази област.

Въпреки безспорните постижения в културно-масовата работа годишната конференция отчете, че тя все още не стои на задоволително ниво. Показателно за слабостите в това отношение е подценяването на работата в кръжоците и курсовете преди всичко от учредения профкомитет и комисията към него, а така също и от отделните профкомитети и членове на организацията. В резултат на това подценяване на най-резултатните форми за политическо и професионално образование на кадрите кръжочната дисциплина през целия отчетен период е била на съвсем незадоволително равнище, което от своя страна неминуемо е довеждало до чести случаи на повърхностно усвояване на материала. Малък е бил и броят на просветните събрания, а така също и броят на включените в просветна работа членове.

Наред с тия слабости профорганизацията при Главната дирекция на кинематографията е допуснала и слабости по организационното изграждане и укрепване на отделни профгрупи, в които (като например тая в Студията за художествени филми) се е водил съвсем слаб и неправилен организационен живот. В други („Утро над Родината“, Студията за хроникално-документални филми) производствените съвещания са добили съвсем уродливи форми и не са могли да изиграят отговорната си роля. УПК е дал незадоволителна работа и при популяризиране и пропагандиране на опита на съветските киноработници сред членовете на профорганизацията, а така също и недостатъчно е съдействувал за обмяна на опит между членовете в производството и останалите киноработници.

Сериозен недостатък на профорганизацията е и късното сключване на колективния трудов договор (8 март т. г.), както и това, че и досега той не е популяризиран сред служителите, а контролът по изпълнение на отделните му членове не се извършва редовно и всекисмесечно.

Бдителността и грижите за опазване на социалистическата собственост от действията на враговете въпреки наличието на сигнали за такива действия са били през отчетния период случайни явления.

Великият метод на критиката и самокритиката е бил съвсем недостатъчно използван в борбата против слабостите. В това отношение дори и членовете на профкомитета са дали лош пример, допускайки в много организации да намират място либералниченето и семействеността. А безпосадно ясно е, че не може да става дума за борба със слабостите и грешките без всемерното използване на могъщото оръжие на критиката и самокритиката.

Понуките от допуснатите слабости през отчетния период задължават нашата профорганизация, респективно учредения профкомитет, да поведе ежедневна и упорита борба за тяхното преодоляване, за утвърждаване и разширяване на достиженията. Тази борба трябва да се изрази преди всичко в укрепяване организационното състояние на профгрупите, като за целта към тях бъдат прикрепени членове на профкомитета, които на място да оказват действена помощ за въвеждане на плановост, отчетност и контрол в тяхната работа. Обмяната на опит между профорганизациите и редовните, правилно провеждани производствени съвещания, на които да се приемат конкретни мерки по изпълнение на производствените и финансови планове, трябва да станат неотменна и твърда практика. В областта на правилното провеждане на социалистическото съревнование в предприятието трябва да се води борба против вредното му подценяване, стихийността и формалното му отчитане. Въвеждането на твърди норми и показатели, награждаване на проявените, широкото пропагандиране и онагледяване на съревнованието неминуемо ще доведат до поставянето му на значително по-високо ниво. Разширяване мрежата и повишаване качеството на работата на политическите и професионални кръжоци и курсове посредством укрепване на дисциплината в тях, масовизирането на културно-масовата работа трябва също така да стои винаги пред организацията като задача от първостепенно значение. КТД трябва да бъде час по-скоро популяризиран и разяснен сред киноработниците, като се въведе и редовна отчетност и контрол по изпълнението му. Изостряне на бдителността и повсеместното разгръщане на критиката и самокритиката по всички звена трябва да бъдат осъзнати и провеждани като абсолютно необходими условия, без наличието на които е немислим какъвто и да бил значителен успех.

Бъдещата работа на нашите киноработници—членове на профорганизацията, трябва да покаже тяхното твърдо желание за победа в борбата за социалистическото възпитание на нашия народ посредством най-важното от изкуствата — киноизкуството. В нея трябва да намери отражение тяхната воля за ускоряване на темповете при създаване на новите български филми, изградени върху метода на социалистическия реализъм. В тяхната работа трябва да намери красноречиво доказателство и верността им към славната комунистическа партия — вдъхновителка и ръководителка на борбата ни за построяване на социализма, на борбата ни, начело с великия Съветски съюз, за мир в целия свят.

ПОДВИЖНИТЕ КИНА-ОЩЕ НЕДОСТАТЪЧНО ИЗПОЛЗУВАНИ

Българската комунистическа партия и народната отечественофронтовска власт още в първите години след деветосептемврийската победа положиха системни грижи киното у нас да стане достояние на милионите трудещи се от града и селото, да поеме то отговорната задача, която му се пада при изграждане основите на социализма и при възпитаването на трудещите се в социалистически дух. Наред с грижите за създаване на родно филмопроизводство, системни грижи се полагат и за кинификацията на страната — за бързото изграждане широка мрежа от кинотеатри по градове и села. И докато до 9 септември 1944 год. в страната имаше 213 кинотеатри предимно в градовете, днес броят на кинотеатрите достига вече 764, от които 567 в селата.

Наред с постоянните (стационарни) кина широко развитие получават и подвижните кина, каквито до 9 септември 1944 г. изобщо нямаше. През 1950 г. в страната работеха 90 подвижни кина, които направиха 12 194 посещения на села, дадоха 14 045 кинопредставления пред 4 045 913 посетители.

Като се има предвид, че при почти същия брой подвижни кина през 1949 година броят на посетенията села, кинопрожекциите и посетителите беше почти наполовина, ясно е, че в работата на подвижните кина се отбелязват значителни успехи.

Подвижните кина са мощно оръжие за културно-политическа просвета на село. Трябва да се признае обаче, че това мощно оръжие остава все още недостатъчно използвано. Все още работата на подвижните кина страда от сериозни слабости, отстраняването на които не е трудно и трябва да стане час по-скоро. Грижите за бързо и решително подобряване работата на подвижните кина, върху които в най-голяма степен лежи задачата за кинообслужването на нашите села, трябва да бъдат непременно разширени и засилени. От втората половина на миналата година в организацията на нашето селско стопанство настъпи решителен прелом: масово, на големи групи, на цели села и околии трудещите се бедни и средни селяни се устремиха доброволно към трудово-кооперативните земеделски стопанства, поеха пътя към социалистическото земеделие. Тоя решителен прелом в организацията на селското стопанство неминуемо е свързан с изграждането на новия човек на село — с превъзпитанието на трудещите се селяни в социалистически дух. В тоя процес на социалистическо възпитание киното на село трябва да заеме своето място, то не може и не трябва да изостава от общото развитие и нуждите на селото. И докато мрежата на постоянните кинотеатри в страната е все още недостатъчна, подвижните кина ще има да играят извънредно важна роля за кинообслужването на трудещите се селяни.

Броят на подвижните кина ще трябва да бъде бързо увеличен, за да не остане нито една околия без подвижно кино. Осъществяването на тая задача от общодържавен мащаб може да стане с помощта на местните народни съвети, на партийни или други масови организации, но по изработен за цялата страна план — нещо, което трябва да направи кинификационният отдел на Главна дирекция на кинематографията.

Но преди да се мисли за увеличаването броя на подвижните кина, трябва да се постави въпросът: използват ли се правилно и достатъчно пълно наличните подвижни кина?

Отговорът на тоя въпрос е безспорен: повечето от нашите подвижни кина не се използват правилно и в пълна мяра. Макар предвидения за 1950 година план за посещения, прожекции, брой на посетителите и брой на работните дни да е преизпълнен, макар дейността на подвижните кина да е удвоена в сравнение с миналата година, цифрите показват, че тая дейност е все още незадоволителна, че тя е далеч под действителните възможности. Така през 1950 год. подвижните кина са работили средно по 122 работни дни, през които са посетили по 135 села и са уредили по 156 прожекции. А ако всяко подвижно кино би работило редовно поне по 15 дни в месеца, броят на работните дни за годината би трябвало да надминава 180. При 20 работни дни в месеца дейността на подвижните кина през миналата година би могла да бъде двойно по-голяма. Удвояването на ефекта от работата на подвижните кина би могло да се получи и при по-малко от 20 работни дни в месеца, стига всяка прожекция да бъде предварително добре организирана, стига да се избегнат досегашните грешки и слабости, стига системно да се усвоява богатият съветски опит и положителният опит на нашите най-добри ръководители (оператори) на подвижни кина.

Сериозно трябва да се подобри преди всичко планирането работата на подвижните кина. В страната сега работят 90 подвижни кина, които се стопанисват: от Съюза на българо-съветските дружества и неговите околийски съвети — 30 кина, от околийски или местни народни съвети — 17, от ОК на БКП — 15, от околийски съвети и читалища — 15, от кооперативни организации — 3, от ОК на ДСНМ — 2, от ОК на ОФ — 1, от М-во на горите — 1 и от Главна дирекция на кинематографията — 6. Планът за работата на всяко подвижно кино се изработва от стопанисващата го организация и службите НИК при съответните околийски народни съвети, от тях се следи и за изпълнението на тоя план. Съвсем рядко, само при важни акции от общодържавен характер, като например прибирането на реколтата и изпълняването на държавните доставки, се предприема изработването на временни общи планове за цялата страна. Липсва обаче постоянно единно ръководство и контрол върху планирането и работата на всички подвижни кина през годината, липсва възможност за постоянно съгласуване на местните и районни нужди с общодържавните нужди. Това води към несвършенства при районирането на подвижните кина и към недостатъчно използване на наличните киноапаратури. Типичен пример в това отношение е положението в Русенски окръг. В Русенска околия има три подвижни кина — две на ОК на БКП и едно на околийския съвет на БСД.

Околийският комитет на партията използва само едната си апаратура, а другата държи в резерв — за в случай, че първата се повреди. В същото време редица добруджански околии, дори пак в състава на Русенски окръг, стоят без нито едно подвижно кино, макар нуждата им да е крещяща.

Важен въпрос при изработването на месечния план за всяко подвижно кино е определянето на маршрута и реда на представленията в селата на района. В това отношение у нас се допускат все още сериозни грешки. В доста случаи се предвиждат посещения само на по-големите села, от които се очакват по-големи сборове. Такива са често маршрутите на подвижното кино на ОК на БКП — Враца, на българо-съветското д-во в с. Могилено, Беленско, на читалището в с. Сломер, Павликенско, и др. Киното на ОК на ДСНМ в Асеновград пък изобщо е било дадено на изполица на кинооператора и той по свое усмотрение решава къде да урежда представления, като търсел само по-големите села. Такава практика е очевидно погрешна и в никой случай не трябва да се търпи. Всяко подвижно кино е редно да има свой финансово-стопански план и да се бори за неговото изпълнение. Но това не означава, че високите сборове са мерилото за определяне маршрута на подвижното кино. Пред подвижното кино стоят на преден план културно-политически задачи, пред него стои задължението да направи киноизкуството достояние на трудещите се селяни и от най-затътените села. Тия задачи и това задължение са основните и с оглед на тях организациите и службите НИК при народните съвети, които стопанисват киното, трябва да съставят месечните планове.

В много случаи ръководителите и шофьорите на подвижните кина предпочитат да се движат по звездобразния маршрут — след всяко посещение на едно село се завръщат да нощуват в околийския център, където е постоянното им седалище. Движението по звездов маршрут е свързано както със загуба на повече време, така и с голям разход на гориво. Наложително е нашите подвижни кина да работят предимно по кръговия маршрут — след излизането от околийския център да се посещават последователно селата, като се направи кръг от по десетина и повече посещения.

Борбата за изпълняване на месечния план и особено за строго спазване на определения маршрут все още не се води с достатъчна настойчивост от много ръководители на подвижни кина. А това е въпрос от първостепенна важност за осигуряване успеха на кинопрожекциите — за привличане на максимален брой зрители и най-пълно осъществяване на поставените културно-политически задачи. Важно е не само да се реализират предвидените в месечния план посещения и прожекции, но особено важно е те да станат именно в предвидените села и на определените дни. При правилно съставяне на месечните планове, правилно определяне на маршрутите и съзнателни усилия за изпълняване на тия планове кинопрожекциите в селата ще престанат да бъдат нещо случайно, а ще се превърнат в редовни и очаквани с нетърпение от трудещите се селяни културни празници.

В немалко случаи апаратурите за подвижни кина са замразени и се използват само един-два пъти седмично като стационарни кина — киното на ОНС в гр. Гоце Делчев, на ОК на БКП — Ардино, на ОЧС — Ивайловград, на ОК на БКП — Крумовград, на читалището в гара Драгоман, на ОНС — Дулово, на ОК на ДСНМ — Асеновград и др. Сериозно ли е оправданието, че тия кина не могли да си осигурят превозни средства? Не, разбира се. Ако на подвижното кино се гледа като на мощно оръжие за масова културно-политическа просвета, ако се разбира, че кинопредставленията са вече една насъщна нужда за трудещите се селяни, не ще ли бъде ясно, че е истинско престъпление да се прикове подвижно кино само в едно селище, където ще работи най-много веднъж-два пъти седмично?

Без почти никакви превозни средства е и подвижното кино на околийския читалищен съвет в Елин Пелин, но това не пречи на ръководителя му — оператора Захари Ст. Стойнов, да урежда всеки месец по 25—30 прожекции в различни села на района си. За превозване на киноапаратурата и филмите си др. Стойнов е приспособил една двуколка на пружини (яйове), за която дори кон няма. Но маршрутът на неговото кино е винаги предварително определен за цял месец. Тоя маршрут е съобщен на всички села в района и всяко село знае в кой ден ще дойде подвижното кино и от кое съседно село ще тръгне. Грижата за превозването на двуколката от село на село се поема от партийните или отечественофронтовските организации, народните съвети, управите на ТКЗС, организациите на ДСНМ в селото, където предстои да се уреди кинопредставлението. Своя месечен план др. Стойнов изпълнява и преизпълнява, като се опира здраво върху помощта на народните съвети, партийните и масовите организации. Нима неговият опит не може да се приложи навсякъде, където превозните средства са недостатъчни или изобщо липсват?

Неправилно би било, разбира се, цялата организация на работата в тая насока да остане само върху ръководителя на подвижното кино и неговия помощник. Службите НИК при околийските народни съвети, околийските комитети на партията, Отечествен фронт, ДСНМ и българо-съветските дружества трябва да дават на ръководителите на подвижните кина пълно съдействие. Сравнително добре работят вече в това отношение много от подвижните кина на БСД, които получават постоянна помощ от околийските съвети на организацията. Така подвижното кино на околийския съвет на българо-съветските дружества в Пазарджик с кинооператор др. Иван Данаилов Абаджиев има редовно най-малко по 25 работни дни месечно. През м. март др. Абаджиев е посетил в 25 работни дни 29 селища, в които е организирил 37 прожекции пред 25 380 зрители. Ясно е, че при добра разгласа на кинопредставлението, при добре проведена агитация от местните организации, при добри грижи от ръководителя на киното и неговия помощник броят на посетителите може значително да се увеличи дори до размер на всички жители в селото и с това ефектът от работата на подвижното кино да расте.

ЗА КЛАСОВОТО ИЗОБРАЗЯВАНЕ НА ГЕРОИТЕ В „ТРЕВОГА“

Нашата кинематография не можа да направи решителен революционен скок още със своя пръв игрален филм, при все че това бе напълно възможно. Наши отговорни киноработници не видяха навреме еkleктичния характер на сценария на „Калин Орелът“. Те не можах да разберат, че сценарият „Калин Орелът“ не е такава идейно-художествена основа, която може да гарантира изцяло реалистичен, изцяло прогресивен филм. Те не можах да се преборят с нужната непримиримост против първата, цариградската част на сценария — за цялостното осъществяване на оная значителна идея, която лежи в замисъла на този филм. Това е идеята за прерастването след Освобождението на възрожденската борба в борба на народа, на младата работническа класа и социалдемократическото движение за нов политически и социален строй на живота. Затова „Калин Орелът“ стана филм, пригоден и за вкуса на буржоазната публика, и за вкуса на нашия масов зритель, с единия крак в миналото, с другия в настоящето. Независимо от това от „Калин Орелът“ се получи и лошо филмиран театър. За това несъмнено допринесе режисьорският стил на постановчика Борозанов. Всичко това доведе до недоброто начало за развитието на нашата социалистическа кинематография.

Несъмнено „Калин Орелът“ е полезен опит за нашите киноработници, но и сериозен показател, по какви липни не трябва да се движи нашата кинодраматургия и нашият филм, колко сериозен и генерален е въпросът за литературния сценарий като идейно-художествена основа на бъдещия филм, колко напътствала е необходимостта от появата на положителния герой по нашите екрани.

Такъв според нас е основният извод от първия ни държавен филм, в който се сблъскаха гъмжащите противоречия на сразената у нас търговска кинематография и полътът на новото, социалистическо киноизкуство.

Вторият филм на „Българска кинематография“, филмът по едноименната пиеса на Орлин Василев „Тревога“, идва вече със значително по-очертан реалистично-прогресивен профил и бележи крачка напред както по посока на едно вълнуващо съдържание от близкото съвремие, така и в художествено-кинематографично отношение.

В този смисъл „Тревога“ е нов, начален етап в развитието на нашата израстваща кинематография и носи редица белези на качествено различно произведение от всички досегашни филми.

Но заедно с това филмът „Тревога“ повтаря някои идеологически, методически и драматургически слабости на „Калин Орелът“, що се отнася до правилна идейно-политическа трактовка на темата и образите, тяхната типичност и общото идейно-емоционално въздействие на филма като цяло.

В основата си идеологичните недостатъци на пиесата легнаха и в сценария. И въпреки многото му варианти и преработки те не само че не бяха избягнати, но бяха утвърдени и задълбочени по централните линии, главно в неправилната политическа постановка на проблема за „неутралитета“ и носителя и осъществителя на този проблем-тема — централния образ на Витан Лазаров.

Така горе-долу ясният класов образ на фашисткия запасен офицер Витан Лазаров — възхождащ, среден буржоа — от пиесата в последния вариант на сценария, по който се сне филмът, бе модифициран от втория сценарист А. Багенщайн по линията на „дребно-среден“ собственик, агроном, с основно „честно“ идеологическо заблуждение за „неутралитет“ в гигантската битка на народите срещу фашизма, който, разбрал от собствен опит неправилността на такава позиция, се... „реабилитира“ от сценариста.

Политическата неправилност на подобна установка, струва ни се, е абсолютно явна.

Действително дребната буржоазия поради междинното си положение в структурата на класовото общество проявява колебливост и постоянно се люшка между едната реакционна буржоазия и революционния пролетариат. Но това е съвсем различно нещо от темата за „неутралитета“ в „Тревога“. Марксизмът-ленинизмът учи, че няма неутралитет, че няма аполитични класи и индивиди в класовото общество, че дори и тогава, когато честно мислиш, че стоиш встрани от политическите борби, ти обективно, по силата на историческото развитие, не си неутрален, тъй като с неучастието си на страната на прогресивните сили ти всъщност заемаш позиция, противна на тяхната. Ето защо така нареченият неутралитет е чисто класово прикритие на буржоазията. Поради това темата за неутралитета не може по никакъв начин да се трактува примиренчески смекчаващо вината, особено когато зад такъв „неутралитет“ се крие възпитателят на един сингловорез. Този „неутралитет“ трябва безпощадно да се бие, да се демаскира като прикритие на класовия враг.

За жалост тъкмо това не е станало в „Тревога“. С морално-психологическия развой на Витан Лазаров, който развой е фалшив и политически неправилен, и с неговия външно-декларативен финал авторите фактически реабилитирват своя герой, поднасят го на зрителя в преднамерено симпатична светлина.

Смятаме, че тази трактовка на главния образ е в противоречие с жизнената и художествена правда. Тя не разкрива в никакъв случай типично явление из нашата действителност, защото ние знаем, че витанлазаровци днес не са отечественофронтови, а слушат „Гласа на Америка“ и скърпят със зъби, като национализират вилите им, кооперират „стопанствата“ им и се пресичат веднъж завинаги класовите им апетити.

Блестящо праволинейно изграденният образ на черния капитан Борис Лазаров доказва от своя страна също цялата обърканост, противоречивост и порочност в политическата, класовата и драматургическа установка на централния водещ образ.

В пиесата беше естествено запасният офицер Витан Лазаров, прикриващ съзнателно зад „аполитичност“, „неутралитет“ и фанфаронски либерализъм фашистката си идеология, да възпита по фашистки своя син, да го направи офицер, да осъществи в него своята прекъсната поради нещастен случай (не класов белег) служба за „царя и отечеството“. Във филма обаче синът е възпитан едва ли не от майката, нейна е мечтата той да стане офицер, да се изкачи към върховете на „елита“. Но когато майката и бащата са решаващи съдбата на детето си — или бащата е бил съгласен със желанието й, или пък не е бил съгласен и тя се е наложила. И оттук първото противоречие — как ще се наложи майката, когато тя е безгласна буква и има явно подчинено положение в семейството, когато в действителност къщният диктатор е Витан Лазаров? И второто противоречие — ако Витан Лазаров честно, с политическо разбиране ненавиждаше империалистическите войни на монархизма, които не само лично него са осакатили, но са хвърлили на заклание цял един народ, ако неговият либерализъм имаше прогресивна мая, то ясно е, че той, този къщен диктатор, не би позволил в никакъв случай синът му да стане монархо-фашистки офицер, да служи против убежденията на баща си. Всички други разрешения, в това число и моралната драма на Витан Лазаров от това, че синът му е станал палач и мародер, ще бъдат изключителни, по в никакъв случай типични и показателни.

По наша убеждение филмът трябваше да съхрани и доразвие фашистката порода на Витан Лазаров от пиесата, да очертае по-релефно неговата класова характеристика, неговата политическа лквост, жонгльорство и да го изчисти от

конюнктурните черти на либерализма, който му бе преписал Орлин Василев поради някои превратни съображения относно актуалния политически момент, за който бе написана пиесата. С това ясно и недвусмислено щеше да се докаже, че Витан Лазаров е един изпечен политически хитрец и грешник, който си слага маската на неутрален, че неговото стопанство на дело подпомага фашистката държава и германската военна машина; че всъщност Витан Лазаров е също такъв фашист, какъвто е неговият син-гловорез, че логическият развой на такъв прикриващи се врагове е явното им, открито участие на страната на техните синове, че те не са никакви идеалисти и рицари, а мерзки оръдия на своята дълбоко реакционна класа, на своите класови интереси и жестоки палачи на народа. Така в „неутралитета“ на Витан Лазаров щеше ясно да лъсне коварният, разбойнически „неутралитет“ на Борис последни и компания. И тогава филмът би зазвучал исторически по-правдиво, по-страстно и вълнуващо, а нетипичността на тематичния кръг от проблеми би била търпима. Така темата за „неутралитет“ щеше да бъде поставена и изведена върху тезата за демаскирането на „неутралитета“ на Витан Лазаров, буржоазията и монархофашистката клика.

По наше схващане носител на централна вътрешна борба, както това е в пиесата, трябваше да бъде Лили — развиващият се образ на честен интелгент, който под влияние на лични и обществени фактори от политически дезинтересиран човек на изкуството намира своето достойно, активно място в двубоя между двата лагера — без да й се отделя, разбира се, централно драматургическо място. Централното място принадлежи на заводския партиен секретар — комуниста Добри, представителя на атакуващата класа, на народния интелгент инж. Сава Величков, на останалия положителен персонаж, който и драматургически, и режисьорски е третиран епизодично, на места служебно, „типично“, с една дума — подчинено на неправилната тематическа задача.

Всичко това иде да покаже:

Първо — че Витан Лазаров от филма е нетипичен носител и още по-нетипичен осъществител на темата за крушението на „честния неутралитет“, особено като баща на изверг-фашист, особено като неопределена класова категория, която едва ли не става съюзник на народа против самата себе си (ако генерализираме случая).

Второ — че темата за „неутралитета“, макар и неправилно поставена предвид наличното на много по-важни и типични централни теми, трябваше да бъде решена правилно по посока на демаскирането на „неутралитета“. Така на зрителя щеше да стане ясно, че действително нито вчера, нито пък днес е съществувал и съществува неутралитет. И по този начин принципът за историческия паралел би изиграл правилно своята роля.

Тези важни пропуски и недостатъци на литературния сценарий несъмнено слагат дълбок отпечатък върху цялата кинокартина. В голяма част от филма, там където фактически има драматургия, конфликт, драма, авторите ни занимават предимно с преживелиците на демодирани герои и само между другото публиката научава за подмолната борба на партията и работническата класа срещу фашизма. Изглежда, авторите са чувствували буржоазната камерност на голяма част от филма и затова положителните герои, бегло експонирани в първата му част, са проведени най-старателно (макар и илюстративно и сензационно) във втората му, партизанска част. И това е най-голямата им заслуга, която всъщност спасява целия филм от блудкавите преживелици на шепата познати герои. За пръв път на нашия екран живеят, борят се и побеждават новите, положителните герои, в които е заложен здрав възпитателен смисъл. И въпреки че те не са третирани в пълно звучение, те са най-хубавото, най-ценното, най-вълнуващото във филма. Те и общо сполучливата кинематографна постановка на режисьора Жандов създават от филма „Тревога“ нов етап в развитието на нашето киноизкуство въпреки крещящите противоречия и грешки на сценария.

В първата част, където драматургията на филма е изградена върху характерни, се явява известен актьорски пресвес, с който Жандов явно не е могъл да се справи. Това иде да покаже, че Жандов е още неопитен в работата си с актьорите и че те на свой собствен творчески опит

ПЪТЯТ НА ГЕРМАНСКИЯ ПРОГРЕСИВЕН ФИЛМ

до голяма степен е трябвало да волят изобразяването на поверените им герои. Жандов се отклонява на места и от драматургията на образа, предписана от самия сценарий, и постига тъкмо обратни на целените от автора ефекти. Вместо да внуши авторската „честност“ на Витан Лазаровия „неутралитет“, той постига на места ирония, обективна, извън драматургията насмешка, а дори и съмнение в опитите на героя „честно“ и „искрено“ да бъде неутрален. Но това фактически е добре дошло. Тук публиката реагира бурно, със смях, който поразява и иде да докаже, че тя не вярва на опитите на главния герой да бъде честен, че построятката на образа е фалшива.

Втората част на филма, партизанската, прави впечатление със съзнателното като че ли разслояване на основната драматургия на филма в дълги баталистични сцени, илюстративни по своята същност, но компенсиращи превеса на „моралната драма“ на семейство Лазарови. Тук постановъчният талант на Жандов се е пласирал в пълна сила. Сцените са живописни, наситени с прекрасна художествена фотография. Макар външно драматични и неактьорски, от тях лъха героизмът на времето, патосът на народната борба за свобода. Тук Жандов е балансира своето неумение да борави с професионалният актьор чрез изваждането на преден план на цяла галерия от епизодични образи, „типажи“, които в повечето случаи се изпълняват от натуршици. По този начин камерната драма потъва в бурното движение на събития, обезличава се в тях, зрителят престава да следи така остро, както в първата част, познатите герои, увлича се от новото, не се интересува толкова какво ще стане с Витан, ще успеят ли партизаните в своята освободителна акция. Тук Жандов е създал такива сцени, за които само можем да съжаляваме, че не са сцени от един героичен партизански филм. Побоят над атаците и Бойко в училището, мечтасенето на затворените в избата, тяхното героично младогвардейско държане пред разстрела, както и някои други сцени (в завода) са значителни постижения на режисьора (основата им лежи в самия сценарий) и именно в тях е секретът за успеха на „Тревога“, гаранцията за по-нататъшното развитие на дарованието на Жандов и гаранцията, че ние можем да създадем истински художествени филми.

Склонността на Жандов към техническите похвати на режисура, които не са само влияния от документалния филм, но и проява на идейна неукрепност, както и склонността му към епизодичното действащо лице, към „типажа“ и натуршиците в следващия му филм трябва да бъде преодоляна. В „Тревога“ Жандов е подбрал редица характерни маски (хазина на черния капитан, гротескния немец-регулировчик, подофицера-жандармерист и др.), акцентувайки и детайлирайки едновременно с тях. Но трябва да кажем на талантливия режисьор-постановчик, че тази склонност към отделни и доста самостоятелни драматургически „типажи“ може да се превърне в сериозна слабост, когато се прекали с тяхната самозадоволяваща се употреба, когато въобще с тях се компенсират нездравите драматургически функции на водещите образи, когато се залага твърде много на тях за оживяване на филма. Това всъщност е илюстративен стил, само помощно средство, който при прекаляване може да доведе до инсценирана документалност. Това влече след себе си и друга слабост, както всяко прекалено детайлиране: опасността от натурализъм, затъването в интересни, находчиви детайли, които могат да заслонят голямото, генералното, типичното. В „Тревога“ увлечението по детайлиращия „типаж“ и по натуршиците с ограничени драматургически функции е добре дошло, защото отвлеча вниманието от неубедителните преживелици на главния герой, но в друг филм би могло да бъде фатално.

Сравнявайки направеното от Жандов в „Тревога“ с опитите му в късометражните филми, които са характерни със своя формалистичен операторски и драматургически подход и идейно-политическа неукрепност, ние можем със сигурност да очакваме от този способен режисьор-постановчик по-значителни успехи по пътя на овладяване на социалистическия реализъм.

Нашите първи филми „Калин Орелът“ и „Тревога“ разкриват, че нашата кинематография е в сериозен и мъчен процес на развитие, изпитва законни родилни мъки. Дълг е на нашата обществено

Преди пет години, на 17 май 1946 год., в Бабелсберг — Източна Германия, се състоя тържествено събрание на германските филмови дейци. На това събрание представител на съветската администрация връчи на актьора на германските филмови работници разрешение за снимане на филми. Този ден стана рождениен ден на новата германска кинематография.

Рождението на новата германска кинематография става в един момент, който е преломен в германската история. Както на международната арена, така и в самата Германия се води грандиозна битка за бъдещето на тази страна. От една страна на барикадата стоят американските агресори и десносоциалистическите водачи — лаеки и съюзници на едрата буржоазия и на разните реваншистки и фашистки елементи в Западна Германия. Тези люти неприятели на германския народ искат да възродят милитаристична Германия. Да я хвърлят в нова гибелна авантюра срещу могъщия Съветски съюз и страните с народна демокрация. Между другото американските капиталисти освен дето полагат усилия да изтръгнат от Германия главната пратка от пушено месо за готвената от тях война най-цинично ограбват богатствата на страната. За светлото бъдеще на Германия от друга страна на барикадата се бори огромната част от германския народ — трудещите се слоеве и цветът на интелигенцията. Германските патриоти днес мобилизират всички здрави сили на нацията, за да провалят гнусните планове на империалистите, да подготвят целия германски народ за строител на нова Германия. Безспорно в тази борба голяма роля се пада и на кинематографията.

За пръв път в историята на германския филм той бе поставен в служба на народа и освободен от оковите на монополистическия капитал. Създадено бе филмовото предприятие ДЕФА, което обедини всички честни и прогресивни филмови артисти, режисьори и други работници от филмовото производство. За пръв път след единадесетгодишно нацистко робство германските филмови работници получиха правото да снимат филми, чиито тематика мобилизира народните маси в борбата за мир, филми, които учат германския народ да се бори против войната, да изгражда своето бъдеще в дружба с всички прогресивни народи.

Проследявайки историята на новия германски филм, не може да не се изтъкне ценната идеологическа и материална помощ на съветските филмови дейци, само благодарение на която бе развито и утвърдено новото, истински народно, прогресивно германско филмово изкуство. Заедно с това германските филмови дейци имаха пред себе си големи и ценен опит на съветския филм, филма на една страна, където филмовата индустрия е притежание на народа и филмовите артисти творят за народа. При пълното съдействие на съветската администрация, а впоследствие — след създаването на Германската демократична република — с подкрепата на великия Съветски съюз и на народното правителство ДЕФА разви бързо своето производство, като обзаведе и съоръжи своите ателиета с най-модерна техника. За пет години бяха създадени 40 игрални филма, 213 културни и документални и 250 седмични прегледа.

Това са цифрите, зад които стоят прекрасните постижения на германските филмови дейци. В речта си по случай 5-годишнината от основаването на ДЕФА водачът на съветската делегация, която посети Германия — заместник-министърът на филмовата индустрия на СССР Василий Переславцев — давайки висока оценка на новия германски филм, заяви: „С голяма радост целият съветски народ гледа филмите на ДЕФА, като напр. „Убийците са между нас“, „Историята на едно семейство“, „Съветът на боговете“, „Сините мечове“ и др.

Тематиката на новия германски филм дава ярък израз на желанието на огромното мнозинство от германския народ да живее в мир и да устоява твърдо делото на мира. Характерен е филмът „Съветът на боговете“, в който са разобличени истинските виновници за катастрофата на Германия, за установяването на хитлеро-фашистката диктатура, за огромните материални и човешки жертви, понесени вследствие на войната от германския народ. Това са хората от рода на Круп, Стайнс, Пфедерменгес, собственици на стоманената индустрия, химическите концерни, банките. Прогресивният германски филм не само разобличава виновниците за войната, не само поставя на подсъдимата скамейка нацистките убийци, но показва ясно и правдиво, с чувство и разбиране за голямата историческа отговорност вината и на обикновения германец, който, затворен в черупката на своя себичен мироглед, не можа да окаже никаква съпротива на фашистките варвари (филмът „Зоненбрукс“ (Немци), по едноименната драма на полския писател Крючковски).

Строителството на нова Германия, възстановяването на разрушената от войната, новият човек, борец за мир и прогрес, борбата на малцината, но твърди и непоколебими антифашисти и на верните синове на германската работническа класа, непреклонни глава пред нацизма, са теми, които с любов и майсторство се разработват от германското филмово изкуство.

ственост и на първо място на писателите да й помогнат в трудния й път с всички сили, за да може тя да изпълни достойно задачите, които й възлагат партията и народното ни правителство.

Филмът „Тревога“ е първото значително постижение на нашето младо социалистическо ки-

Давайки преценка на постиженията на ДЕФА, органът на ГЕСП „Нойес Дойчланд“ сочи слабостите, които германските филмови дейци трябва да преодолеят. Докато представителите на различните слоеве на буржоазията са дадени по-ясно и реалистично, все още блед остава образът на трудещия се човек. У много германски писатели съществува подценяване на работата над литературния сценарий. Недостатъчно са застъпени в тематиката големите постижения на работническата класа в строителството и възстановяването. ГЕСП правилно насочва филмовите дейци към по-тесен контакт с публиката, с трудещите се от предприятията и селото.

Преодолявайки посочените слабости, германските филмови дейци изпълняват своята отговорна историческа задача — да превъзпитат германския народ, да дадат мощен тласък на строителството на нова демократична, миролюбива Германия. Заедно с това те дават своя принос в борбата за мир, за единство, за разобличаване на американско-английските колонизатори и техните германски помагачи, които полагат дяволски усилия да тласнат германския народ към нов фашизъм, а с това към нова война и нов погром.

Съвсем различно е положението с филма в окупирана Западна Германия. Тук германското филмово производство е задушено от конкуренцията на американските и английски филми. В западногерманските градове кината представят от 80 до 90% чужди филми. Тук вилнее свободната конкуренция, която с безчестната, измамническа реклама заблуждава публиката и не й дава възможност правилно да се ориентира относно истинската стойност на представяните филми. Ясна представа за положението на филмовото производство и на филмовите работници в Западна Германия ни дава изложението на „Асоциацията на западногерманските филмови работници“. В него се изтъкват опустошителните последици от антихудожествените чужди филми, които гъделичкат долните страсти и примитивната жажда за сензации у човека. В изложението се подчертава, че причината за провала на западногерманското филмово производство са контроланите от американците разпределителни централи за филмите, които дават предимство на вносните пред германските филми и наводняват кината със стотици долнокачествени американски и чужди филми. Поради това германските филми обикновено чакат ред с месеци. През това време разложителните американски филми сеят поквара, проповядват нова човекоубийствена война, възбуждат най-низки и престъпни страсти сред германската младеж. 200 американски филма, представени в западен Берлин, са съдържали 360 убийства, 167 кражби, 98 въоръжени нападения, 85 причинявания на пожари и редица други престъпни деяния, които сред германската филмова публика насаждат широко „американския начин на живот“, гангстерския морал на американската буржоазия. Тази мракобесническа „култура“ — политика на американските окупатори, която се провежда и с всички други средства на американската пропаганда, преследва ясно определена политическа цел: да подготви психически и морално германския народ за нова война, да унищожи всякакви морални задръжки сред германската младеж, за да може да нападне от нея пушено месо за нова анти-съветска агресия. Това положение предизвиква искрено възмущение на всички честни германски филмови дейци, които не искат да служат на империалистическите монополи, сложили ръка върху филмовата индустрия на Западна Германия. Германският писател Гюнтер Вайсенборн протестира срещу „изнасяването“ на писателя от страна на филмовите продуценти. Той заяви, че западногерманският филм се намира на най-ниско стъпало. Собствениците на филмовите предприятия в Западна Германия отхвърлят почти всеки истински художествен сценарий, заобикалят съвременната тематика, проблемите, които интересуват германския народ. Чрез контракти, сключен с капиталистическите филмови предприятия, писателят губи всички права върху своето произведение. губи своята творческа независимост. Това положение в западногерманския филм принуждава редица артисти и филмови дейци, като Ерих Енгел, Паул Верховен и други, да минат във филмовото производство в Германската демократична република. Те декларираха, че само тук могат да работят напълно свободно, напълно независимо от диктата на капиталистите, че тук между тях и работодателите съществуват естествени и свободни отношения и тяхното творчество намира справедлива и достойна оценка.

Непрестанният идейно-художествен растеж на филмовото изкуство в Германската демократична република, голямата любов на прогресивните филмови дейци към тяхното творчество, сътрудничеството със Съветския съюз и усвояването опита на съветското филмово изкуство, всестранните грижи на народната власт за филмовото производство и за филмовите дейци гарантират успеха на германския филм като ценно оръжие в борбата на честните германци за мир, за единна и независима демократична Германия, за изграждане на нов живот за германския народ.

ноизкуство, чиито положителни качества трябва да се доразвият и задълбочат в следващите наши филми.

Българското киноизкуство влиза в нов, сериозен етап на своето развитие и това е повече от радостно. Това е гордост.

П. А. ПАВЛЕНКО ПОЧИНА



През м. юни т. г. съветската литература изгуби един от най-видните си представители — писателя-бolshevik, лауреата на Сталинска премия, депутата във Върховния съвет на СССР и член на президиума и секретариата на Съюза на съветските писатели — Петър Андреевич Павленко.

Павленко е роден през 1899 г. в Петербург в семейство на железничар. По време на гражданската война той постръпва като доброволец в редовете на Червената армия. През 1920 г. влиза във ВКП(б), завършва партийна школа и постръпва на партийна работа в Червената армия.

Началото на литературната си дейност Павленко започва през 1928 г. с очерки и разкази. През 1930 г. написва повестта „Пустиня“, а две години по-късно — първия си роман „Барикади“ — посветен на Парижката комуна. От 1932—38 г. редактира Горкиевския алманах „Година XXII“ и списание „30 дни“. Широка известност на даровит писател му донася романът „На изток“, с който Павленко заслужено влиза в първите редове на съветските писатели.

Годишите на Великата отечествена война отново връщат големия съветски писател в редовете на Червената армия, с която той изминава дългия и труден път на победата като кореспондент на „Правда“ и „Червена звезда“.

През 1947 г. Павленко написва големия си роман „Щастие“, тематиката на който рисува възвръщането на съветските хора към мирното строителство. Като съветски човек и писател, той беше и пламенен борец за мир, страстен разобличител на подпалвачите на нови войни, което е отразено във всичките му произведения и намира ярък израз в неговите „Американски впечатления“, излезли през 1949 г.

Освен писател-романист и публицист Павленко беше и забележителен киносценарист, чиито произведения в съветското киноизкуство ще останат завинаги възхитени примери на войнствуваша bolshevik партийност, принципиалност и голямо художествено майсторство. В много от тях писателят запечатва образа на великия вожд на съветските народи и прогресивното човечество — Сталин. „Сталин и народът, Сталин и човечеството“ — така той сам определя темата на своята епопея, над чиято трета част работи в последно време.

За своите забележителни заслуги Павленко бе удостоен със Сталински награди I степен за сценариите: „Ал. Невски“, „Клетва“, „Падането на Берлин“ и за романа „Щастие“, както и с ордените „Ленин“, „Червено знаме“, „Червена звезда“ и др.

Петър Андреевич Павленко беше не само писател, но и партийен работник и общественик, който смяташе активното участие в строителството на комунизма като основно звено в работата на съветския писател. Той беше беззаветно предан на партията на Ленин — Сталин, на великите ленинско-сталински идеи и им отдаде всичките си сили, огромяния си талант, голямото си горещо сърце.

СЪВЕТСКИ КИНОТОРВОЦИ В ИНДИЯ

Преди няколко месеца народните артисти на СССР — Вс. Пуловкин и Н. К. Черкасов посетиха Индия. Навсякъде представителите на съветската култура са били

посрещани тържествено и дружески, с израз на най-вънлуваща любов към великия Съветски съюз, с призива за дружба между Индия и СССР. В Бомбай, Калкута, Нагаур, Делхи и другите гостите са присъствували на редица тържества във връзка с фестивала на съветския филм в Индия. Интересът към съветските филми е бил голям, публиката в задните всеки ден нараствала. С много голям успех в Индия минавал по екраните филмът „Младостта на света“, той вдъхвал оптимизъм у зрителите, вънлувал ги с позива си за дружба между народите.

Напразно англичани и американци протестирали против кинофестивала на съветския филм, напразно предприемали агресивни действия срещу публиката! Опитът пък на англичаните да попречат на фестивала чрез една брошура наистина бил посрещнат с присмех от народа. Както другде, и в този паскил избобилствували обичайните клевети срещу СССР и неговата миролюбива политика. Думите на писателя Мул. Радж Ананд, отправени към Вс. Пуловкин и Н. К. Черкасов пред събиране от 2000 души в Бомбай, наистина изразяват волята на индийския народ да се бори против империалистите — подпалвачи на нова война, да закрепва дружбата си с великия СССР: „Ние разбираме, че вие сте представители на страната, която показва, че човек може, ако той иска това, в съдружество с другите хора да създаде ново общество, гдето любовта на човека към човека и щастieto на целия народ станала възможни благодарение мирния труд и създаването на жизнени ценности... Да живее дружбата между народите на Индия и СССР!“

В телеграмата, която наскоро приятелите на СССР в Бенгалия — артисти, писатели и общественици — са отправили до съветската делегация, още по-ярко е изяснена волята на индийския народ да върви рамо до рамо с народите на Съветския съюз в борбата за мирен и нов живот: „Сега, когато ужасът на войната застрашава големите възможности на изкуството и културата, вие — инженерите на човешките души — сте гласата на всички миролюбиви и свободолюбиви народи. Ние заедно с вас даваме клетва да се борим за мира против войната, за творчеството против разрушението!“

ФЕСТИВАЛ НА ЧЕХОСЛОВАШКИЯ ФИЛМ В СССР

От 7 до 15 май т. г. Министерството на кинематографията в СССР организира седмица на чехословашкия филм в дванадесет градове на страната едновременно: Москва, Ленинград, Сталинград, Киев, Тбилиси, Рига и др. За фестивала в СССР пристигна чехословашка филмова делегация начело с ръководителя на централния отдел за кинодраматургия при ЦДФ др. Франтишек Дворжак. Делегацията е имала творчески срещи със съветските киноработници в Москва, Ленинград и Киев, както и с най-видни дейци на съветската кинематография, като министър Н. Г. Болшаков, Вс. Пуловкин, Гр. Александров, Б. Чирков и др.

Навсякъде в СССР фестивалът е бил открит с новия чехословашки филм „Идат нови борци“. Само през първите дни в Москва филмът е бил гледан от милион зрители. Съветските зрители са проявили голям интерес към чехословашкото киноизкуство. В своите изказвания те отбелязват дружески си възторг от гледаните филми, прекрасен залог за дълбочаване на дружбата между Чехословашкия и СССР, на която служи и чехословашкото киноизкуство.

В статията си „По пътя на народността и реализма“ (Сов. искусство, 19. V. т. г.) народният артист на СССР Гр. Александров отбелязва, че чехословашкото киноизкуство е преминало лекатушен път за изживяване на буржоазните си остатъци, присъщи на икономически, политически и социални особености на страната. Поради това чехословашкият филм доскоро търсеше външна драматургична напрегнатост, строеше сюжета със събития, които обединяват съдържанието и схематизират образите, подхранват формалистичния подстъп към развличащи сцени и забавни ситуации. Това обаче Гр. Александров отбелязва справедливо като боледуване на растежа. Сега обаче, след постановлението на ЦК на ЧКП, чехословашкото киноизкуство започва да прониква в живота, да черпи теми от него, идейно да се це-леустремява, да съзвона, че само „правдата на живота води към правдата в изкуството“. И то наистина днес „издига своя укрепяващ глас, за да възпява труда, борбите и успехите на работни-

ческата класа и селяните, уверено стро-ящи под ръководството на ЧКП новия живот, който върви в редовете на ла-гера на мира, демокрацията и прогреса начело със Съветския съюз“.

ЧЕСТВУВАНЕ НА КИНО-РАБОТНИЦИТЕ — ЛАУРЕАТИ НА ДИМИТРОВСКА НАГРАДА

На 16 юни т. г. в Клуба на културните дейци стана тържественото чествуване на наградените с Димитровска награда киноработници. В кратък доклад дирек-торът на производството на Главната дирекция на кинематографията др. Стра-шимир Рашев проследи пътя, който наша-та кинематография измина през послед-ните две години в борба за разрешаване на задачите, поставени в постановлени-ето на КНИК, най-важната от които беше създаването на наш игрален филм. Въ-преки общо взето сполучливото разръ-шаване на тези задачи др. Стр. Рашев подчерта, че нашето киноизкуство все още изостава от общото ниво на нашето бързо обществено и културно развитие, че грешките и недостатъците в нашата работа са все още далеч повече и по-го-леми от успехите ни. Поради това на-шите филмови работници имат ярна мар-ка за своите постижения и прецени-ват тазгодишните Димитровски награди в областта на киноизкуството като на-гради, дадени от сърце и бащинско чув-ство от партията, правителството и лю-биями ни ръководители др. Вълко Чер-венков за насърчение в скромните ни, но честни усилия да изградим свое, родно социалистическо киноизкуство. Същевре-менно тези награди задължават ония, които ги получават, да не пожелат нищо, за да станат достойни представители на националната ни култура, създавайки достойни за нашето социалистическо строителство кинотворби.

С кратка творческа характеристика за всеки един от наградените др. Стр. Ра-шев представи на публиката новите лау-реати на Димитровска награда в област-та на киноизкуството. Особено топло публиката посрещна засл. артист Стефан Савов, награден за ролята на Витан Ла-заров във филма „Тревога“.

На лауреатите бяха поднесени цветя и приветствия от името на партийното бюро и партийната организация при Глав-ната дирекция на кинематографията, от името на профорганизацията, Съюза на филмовите дейци, ДСНМ при Кинемато-графията и от Полушисето училище за кинематография и фототехника.

От името на наградените отговори ре-жисьорът др. З. Жандов, който благода-ри за поднесените топли приветствия и заяви, че високите отличия, с които той и неговите другари са удостоени, ще ги вдъхновяват за още по-големи пости-жения.

НАУЧНО-ИЗСЛЕДОВАТЕЛ-СКИ КИНО И ФОТО-ИНСТИТУТ У НАС

През м. юни т. г. при Главната дирек-ция на кинематографията бе създаден Научно-изследователски кино и фото-ин-ститут с началник др. Стоян Шарлан-джиев, досегашен началник на Студията за научно-популярни филми.

Научно-изследователският институт ще има задачата да проучва всички научни проблеми из областта на фотохимията, свързани с кинематографното и фо-тографното дело в страната. На него се възлага осъществяването и организи-рането на правилан научен контрол при технологията на чернобелия филм, както и внедряването на лабораторната техно-логия на цветния филм с оглед произ-водството на цветни филми у нас.

ЕДНОМЕСЕЧНИЯТ КУРС ПО КИНОДРАМАТУРГИЯ

На 30 май тази година завърши едно-месечният курс по кинодраматургия, ор-ганизиран по почин на Главната дирек-ция на кинематографията.

Успешно завършиха курса 36 души, от които 11 от литературните кръжоци при читалищата в цялата страна, 7 от Съюза на българските писатели, 4 от курса за младите писатели, 6 — пред-ставени от сценарната комисия, и двама журналисти.

След приключването на теоретичните лекции, изнесени от другарите Д. Даков-ски, Б. Шаралиев, А. Вагенщайн, Хр. Га-нев и Яко Молхов, се проведоха и прак-тически занимания под ръководството на другарите А. Вагенщайн и Хр. Ганев. Голяма част от курсистите изготвиха предложения за сценарии, които се об-съждаха колективно. Либретата на най-добрите от тях бяха представени на Главната дирекция на кинематографията, която сключи договор за сценарии със сюжет из защитата на нашите граници

от посегателствата на враговете с кур-систите Стефка Иванова и Димитър Вятковски. Одобрено бе и либретото на Златка Чолакова и Рустем Халибов за сценария „Нов живот“ — из живота и строителството на българомохажданите в Родопите.

Това са първите реални резултати от курса. В скоро време се очакват да по-стъпят и други предложения за сценарии от курсистите.

Макар и скромни, тези резултати по-казват, че организирането на този курс бе навременен и полезен почин, който е желателно да се повтори. При втори по-добрен курс обаче Главната дирекция на кинематографията ще трябва да подобри неговата организация, като започне под-готовката за курса по-отрано и удължи времетраенето му, което би дало въз-можност за по-задълбочено теоретично разглеждане на въпросите и най-важ-ното — за по-разширени практически за-нимания, непосредствено свързани с на-писване на сценарии.

Полезно ще бъде Главната дирекция на кинематографията да се погрижи и за отпечатването на изнесените в тазо-дишния курс лекции, които ще послужат като постоянен поддръчен материал за курсистите в тяхната конкретна работа по сценариите, както и на подполагащи брошури по въпроси, свързани със сце-нарното творчество. Такава литература ще бъде от полза и за по-широк кръг интересувани се от сценарните въпроси.

ЗА КИНОПОКАЗА „ВЕЛИКИ РУСКИ ПОЛКОВОДЦИ“

От 21 май в София и страната се про-вежда специален кинопоказ „Велики ру-ски полководци“ от Главната дирекция на кинематографията съвместно с масо-вите обществено-културни организации на Съюза на българо-съветските друже-ства и Доброволната организация за съ-действие на отбраната — ДОСО. Задача-та на кинопоказа е да покаже и обясни филмите за великите руски полководци, носители на руския патриотизъм.

Какви са досегашните резултати от този интересен и от огромно възпита-телно значение почин?

В София до края на месец май се съ-стояха в разни кинотеатри всичко около 180 прожекции, посетени от около 40.000 зрители, или средно всяка прожекция е била посетена от около 200 души. От за-планираните доклади бяха изнесени са-мо 29, само от 7 души лектори. Не е станало нито едно обсъждане. Имало е само 5 колективни посещения. Очевидно акцията в София не е била организирана както трябва, защото при добра органи-зация София би дала огромни резултати.

Как стои въпросът в провинцията? В Бургас, където е играл филмът „Суворов“, са били организирани 20 колектив-ни посещения, изнесени 7 доклада и са станали 2 обсъждания. В Русе, където предварителната организация е била мно-го добра, филмът „Минин и Пожарски“ е бил обсъден веднъж, но са го гледали само около 4000 души. Тук обаче филмът е бил въртан вече за четвърти път и това безспорно е оказало влияние на ре-зултата. Съществено е, че по същото време насрещното на кино „Горки“ — кино „Москва“ е прожектирало премиер-ния филм „Сватбата на Каталина“, което показва, че отгел „Пропатганда“ и отгел „Разпространение“ не са координирали своя тематичен план. По-добре е преми-нал филмът „Адмирал Нахимов“, посе-тен от 4700 души, с няколко обсъж-дания.

В Пловдив филмът „Суворов“ е бил посетен в 28 прожекции от 3275 души, а в кино „Балкан“ филмът „Минин и Пожарски“ в 28 прожекции е бил гледан от 7653 души зрители. Организирани са били само 2 колективни посещения. До-казва не са били изнесени. Очевидно в Пловдив организацията е била извън-редно слаба.

Данните за градовете Сталин, Плевен, Търново, Ямбол и т. н. показват почти сходни резултати в организацията и провеждането на акцията.

Какви могат да бъдат изводите? Ки-нопоказът „Велики руски полководци“ има за морално-възпитателна цел да ни запознае с героизма на руските народи и техния патриотизъм, за да се поучим как и ние да браним своята национална независимост и суверенитет от импери-алистическите посегателства. Но новите организации на СБСД и ДОСО не успяха да разберат именно това, за да си дадат повече труд и да мобилизират членовете си за масово посещение и обсъждане на филмите. В това отношение и нашият централен печат не оказва почти никаква помощ. Местната провинциална преса в Сталин, Бургас, Пловдив, Русе, Плевен и Видин дори не е отбелязала това го-лямо културно събитие за нашия живот.

За такава важна за момента акция от национален мащаб би трябвало органи-заторите от София не само да изработят подробен план, но и да го проведат в действителност с оглед на най-добрите ре-зултати.

