Киноизкуство

1

ЯНУАРИ

1

киноизкуство

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВОТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА, НА СЪЮЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ И СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

1960
ЯНУАРИ

СЪДЪРЖАНИЕ

1. Новата 1960! 3

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ

2. Имат думата нашите кинодокументалисти! 6

НАШИ ГОСТИ

3. М. И. Ром — Настоящето и бъдещето на киното, театъра и телевизията 22
4. Л. П. Погожева — Начало на разговора 31
5. Николай Корабов — Довженковата поема и съвремието 41

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

6. Киевчанката, Вятър, Чужди деца, Едно момиченце търси баща си, Н. С. Хрушчов в САЩ, Порт де Лила, Ние от Шампиньол, Нови филми — нови проблеми, Родопски мотиви 46

ПРЕГЛЕД

7. Стефан Петров на 50 години — Ганчо Ганчев 61

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

8. Зинаида Кириенко — Нина Туманова . . 64

КИНОТО ПО СВЕТА

9. Голяма загуба за френската култура . . 69
10. Кръгорамата в Москва 70
11. „Два часа в СССР така, сякаш сами сте били там“ 71
12. Нови полски филми 73
13. В изисканото общество — фейлетон — Н. Лабковски 77
14. Исторически календар — Ал. Александров 80
15. **ХРОНИКА** 81
16. **ФИЛМОПИС ЗА 1959 г.** 88

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Камен Калчев, Йордан Величков — Георги Димитров (сценарий за пълнометражен документален филм). 95

На I стр. на корицата: Гинка Станчева в „Дом на две улици.“ На 4 стр. на корицата: Банко Банков и Божидара Цекова в сцена от киноновелата „Другото щастие“.

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

ДАКО ДАКОВСКИ, ХРИСТО КИРКОВ, ХАИМ ОЛИВЕР, НИКОЛАЙ ПОПОВ, ГЕОРГИ СТОЯНОВ-БИГОР, д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ, РАШО ШОСЕЛОВ

Оформление Иван Бояджиев

Коректор-стилист Л. Славейкова

НОВАТА 1960!

Към нея обръща взор човечеството.

Много неща станаха и много още трябва да се извършат.

И ако трябва да направим равносметка за изтеклата година, непременно трябва да отбележим, че тя ще остане паметна за цялото човечество преди всичко със срещата Хрушчов—Айзенхауер в Кямп Дейвид. Това събитие е началото на нова ера във взаимоотношенията между народите. То е доказателство, че при добра воля и здрав разум би могло по-съзнателно, по-организирано и по-целенасочено да се ускори започналият се процес на затопляне, на размразяване ледовете на „студената война".

Пред общото събрание на ООН Н. С. Хрушчов направи предложение, което развълнува всички съвременни умове.

Смело предложение! Да се унищожи ядреното, химическото, бактериологическото и ракетното оръжие. Да се разпуснат армиите. Да се закрият военните училища.

Най-фантастичният на пръв поглед, но единствено реален, единствено спасителен план за обстановката, в която се намира сегашният свят.

Тази идея за пълно и вечно разоръжаване се налага и от факта, че няма друг изход, че всеки друг път означава война, означава взаимно изтребление. Всяко дрънкане на оръжия, дори самото им наличие, би могло да ни изправи пред внезапна катастрофа, много по-опустошителна и по-страшна от Хирошима, при която да изчезнат в един миг милиони човешки същества. Една нова Хирошима би превърнала в пепел и хелий гениални творения, би унищожила градовете, дърветата, цветята и птиците, би застрашила изобщо живота на нашата земя.

Обществените противоречия продължават да се изострят, дори понякога ни се струва, че ни тласкат към неизбежна гибел. Това е така. Но вярно е също, че редица реални основания ни карат да вярваме в констатациите на Н. С. Хрушчов, когато казва, че стрелката на барометъра сочи „ясно".

Кои са тези реални основания:

Разумът и солидарността на хората.

Те са по-силни и те трябва да възтържествуват.

За никого вече няма съмнение, че времето, в което живеем, бързо се променя. Толкова бързо тича напред историята, толкова динамичен и бурен е техническият прогрес и така неизбежно, така неотложно е решаването на сложните задачи на епохата, че е трудно да се предвидят подробно събитията, на които ще бъдем свидетели и тази, и следната година, и по-нататък. Но едно е сигурно — те ще бъдат събития големи, съдбоносни. Събития и очаквани, и изненадващи.

Навлизаме във века на най-смелите дерзания. Век на епохални научни открития и век, в който предстои най-великата от всички битки на народите — да се унищожат смъртоносните оръжия. Настъпва преврат в икономиката, в надстройката, в бита, в представите, в разбиранията за мащабите и възможностите на човека.

Откритието на атома може да доведе до катастрофи, но може и да предостави неизползуваната си енергия за щастието на населението на нашата планета!

Има още много пустини и степи, които биха могли да станат тучни ниви, ако се направят изкуствени морета и реки. Със средствата, поглъщани от огромните военни разходи, могат да се построят

милиони жилища; техниката, предназначена за смърт, може да се преустрои в техника за обслужване на живота, за усъвършенствуване на орѫдията за производство.

Неотдавна бе съобщено, че група съветски инженери са подготвили проект за построяването на електроцентрали, които ще използуват енергията на морските приливи и отливи. А изчислено е, че мощността на приливите във всички морета и океани би надхвърлила сто хиляди пъти мощността на всички построени досега електроцентрали. Пак съветски учени са изработили проект чрез няколко изкуствени спътника да се създаде система на всемирна телевизия. Изчислено е също, че ако се осигурят мирни условия за развитието на нашата икономика, промишленият потенциал само на европейските народнодемократични страни през 1965 г. ще се изравни с потенциала на Западна Германия, Франция, Италия, взети заедно.

И нужно ли е да се правят много пътешествия в бъдещето, да се говори за големите перспективи, които стоят пред химията, агробиологията, астрофизиката, медицината, за чудесата, с които ще ни изненада и най-младият клон на науката — кибернетиката.

А какъв грамаден скок бе извършен и в изучаването на другите планети! Съветските учени успяха да преодолеят земното притегляне и да изпратят вимпел с герба на работническо-селската държава на Луната.

По изкуствен път бяха сътворени небесни тела и задвижени в безкрайните космически пространства в съгласие със законите на небесната механика.

Разтревожена е вече тишината на вечността! Човекът от страната на социализма със смелостта на легендарния Прометей сега се втурва в небесата, за да проникне в тайните им, за да развее и там червения флаг на побеждаващата революция.

Копнежите на стотици поколения стават действителност.

Владетел на скоростта и грамадните разстояния става човекът. Той щурмува времето и прави усилия да върви напред, изпреварвайки светлинните години, поставя си грандиозната задача да достигне звездите. Никога не са били по-актуални и по-правдиви думите на Горки за величието на този човек — „непримирим и бунтовен много повече, отколкото всички донкихотовци и фаустовци от миналото".

*

Заради какво сме се наели да говорим за всички тези неща тъкмо на прага на Новата година?

Затова, защото един истински съвременен човек не може да не се вълнува и да не върви в крак със своя век. Поет може да не си, но гражданин непременно трябва да бъдеш — казваше някога Некрасов.

А какво да кажем за гражданския дълг пред днешното време, в което се решава не съдбата на една нация, нито на един континент, а стои с цялата си сериозност един въпрос: да има или да няма човечество. И как трябва да гледаме на тоя дълг особено ако става дума за гражданин, който е и художник, призван да твори в областта на най-масовото и най-динамичното изкуство, което по своята природа е най-сгодно да служи на съвременността, на най-напредничавите идеи на века.

Кинодеецът разговаря с многомилионна аудитория и не може да не се безпокои за силата и посоката, за качеството на своето оръжие. Той няма право да стои в обоза на великия поход за утвърждаването на един нов ренесанс. Той е длъжен да стои на огнената линия на епохата. Само на базата на един здрав марксистко-ленински мироглед, на базата на един истински боеви хуманизъм може да се твори филмово изкуство, ако искаме то да има широк адрес на въздействие.

Истината е, че нашата кинематография се стреми към актуалност и въпреки тоя стремеж все още тя не е актуална както трябва, не е напълно съвременна. Все още се дава преднина на историческата

тема. И не само това. В редица от филмите си тя продължава, нека си го признаем, да плаща данък и на известен провинциализъм, на някаква скованост и елементарност. Липсва достатъчно задълбочен интерес към най-новите явления в живота и изкуството, пък ако щете, и към ония естетически веяния, които под една или друга форма вълнуват вече голям брой режисьори и сценаристи в Съветския съюз, а и някои прогресивни кинодейци в капиталистическите страни. Там едно младо поколение творци навлиза смело в киното и прави сериозни усилия да обнови неговата тематика, сюжетика и изразни средства, приближавайки го още по-близо до действителността, до главните задачи на днешния ден.

Съвсем не е успокоителен фактът, че дълъг период след постановлението на ЦК на БКП у нас почти не се е водел по-сериозен разговор върху тези проблеми нито по страниците на печата, нито в секциите на Съюза на кинодейците. Едва напоследък бе организирана конференция по съвременността и задачите на българския филм. В изказванията на другарите имаше правилни и полезни разсъждения. Като начало това бе добро. Твърде недостатъчно обаче се говори за мащабното и дребното мислене, за умението на художника да разли-

чава малкото от голямото, преходното от трайното, консервативното от напредничавото, модата от новаторството. Ние не искаме да кажем, че съвременната тема ще се реши непременно, като снимаме игрални филми за полетите до луната, за научните открития или за посещението на Хрушчов в САЩ. Това би било опростяване. Но би било и страшно издребняване и провинциализиране, ако не се държи сметка и за промените, предизвикани от такива събития, ако не умеем да проникнем в сърцевината, в главното съдържание на своята епоха.

Ние нямаме право да не бъдем смели, да не бъдем челници, да не горим с днешния ден.

Видният италиански сценарист Чезаре Заватини признава, че мнозина от кинодейците са изостанали не толкова в творческите си способности, а преди всичко „в морала и смелостта".

Това признание смятаме за напълно валидно и за нас, българските кинематографисти. За нашите условия такова изоставане означава липса на смелост да се поставят най-парливите съвременни въпроси, да се върви в неизследвани области. А истината е, че ние все още не сме проникнати всецяло от боевия дух на постановлението на ЦК на БКП. Ние все още не сме такава десница на Партията, каквато трябва да бъдем. Ние продължаваме да тъпчем в атмосфера на спокойствие и инертност, все още допускаме миниатюрност в мисленето, в чувствата, в творческото въображение и изобретателността. Като че преобладава стремеж да се върви по по-лесния път — по утъпканите друмища. Налице е един неоправдан страх от рискове. Липсват творчески дерзания. Може би откъснатостта от живота е и една от основните причини, поради което съвременната тема още не е станала генерална тема на нашето кино! Не е изписан сочно, ярко колективният портрет на нашия народ-творец, народ, строител на социализма! Не е намерен най-съвременният кинематографичен изказ на новите схващания за живота. Илюстрацията, а понякога и механичното подражание на чужди образци ни отдалечават от истинското новаторство. А едва ли има съмнение, че сега задача над задачите е да се изравним с по-напредналите от нас и да дадем, непременно да дадем и ние свой национален дял в списъка на откритията на днешното кино. Стремежът към такава задача не е нескромност, нито „изсилване", а наш национален, пък и интернационален дълг! Такъв критерий, задачата да се върви към такива върхове ни е поставена от Партията. И ние сме длъжни да гледаме напред. Длъжни сме да постигнем образци на висококачествено социалистическо филмово изкуство, достойно за народ, който съкращава времето и се движи с гигантски крачки към прогреса.

ИМАТ ДУМАТА НАШИТЕ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИ!

Редакцията на „Киноизкуство" се срещна с творческите работници от Студията за хроникални и документални филми, за да изслуша в непринуден другарски разговор техните оценки за досегашната им работа, техните тревоги и търсения.

Най-съществения от тоя интересен и полезен разговор пренасяме върху страниците на „Киноизкуство".

Генчо Генчев, режисьор:

ХУДОЖЕСТВЕНОТО МАЙСТОРСТВО — ПРОБЛЕМ НОМЕР ПЪРВИ

Ние, които работим в областта на документалния филм, смятаме, че нашата работа е много важна, най-важната и че тя е високополезна работа. Този критерий на документалистите, че вършат и трябва да вършат работа, която преди всичко е полезна на нашата Партия и нашия народ в дадения момент, е много верен критерий за изкуството и той им е помогнал в повечето периоди от развитието на нашия документален филм да бъдат много близко до пулса на времето.

Но пред нас още от време оно̀ е стоял въпросът не за това, какво да правим, а как го правим. Именно на този въпрос — как го правим — аз бих искал да се спра.

Тук става въпрос за художественото претворяване на нашата действителност, за изразните средства на нашето документално кино, за майсторството. Ние при всяко събиране и на годишните събрания на нашата студия сме говорили за това, че е необходимо да се издигне документалният филм на по-високо равнище в художествено отношение, че ние винаги правилно сме се насочвали тематично и идеологически, нашата студия винаги се е намирала в предните редици на нашата армия от културни работници, но че въпреки това в художественото претворяване на нашата действителност, особено в показването на чертите на новия човек, все още изоставаме.

По самата си природа нашето изкуство е най-близко до действителността, то непосредствено отразява тая действителност. Но от филмите през тази година и миналата година можем ли да посочим вълнуващи кинокартини, които по неповторим начин, много дълбоко разкриват основни неща в нашата действителност, показват чертите на нашия съвременник? Аз не казвам, че в документалния филм би било възможно в един 300-метров очерк да дадеш пълнокръвен образ на един действителен човек и да кажеш: това е образът на нашия съвременник. В документалния филм е действително възможно — дълбоко съм убеден в това — да се разкриват отделни душевни, нравствени качества на отделната личност. Въпросът е там, че ние недостатъчно правим и това, защото недостатъчно сме овладели майсторството.

Трудно е наистина в образа на един конкретен герой от живота да покажем някои негови индивидуални черти, чрез които да се разкрие типичният образ на нашия съвременник, да се покаже нравственият облик на нашите хора — тяхната красота, душевна и морална, тяхното трудолюбие, техният героизъм, тяхната преданост на делото на народа и партията. Аз не казвам, че в документалното кино такива неща няма. Има. Даже в отделния обект от прегледа. Когато отидеш близко до човека, когато го намериш в най-дълбокото му увлечение, в неговата работа, когато снимаш един крупен план, да уловиш този неповторим блясък в очите на човека, това увлечение в неговата работа, когато човекът се превръща в Човек, в Творец с главна буква — това е велико умение. Според мен ние имаме в тая област успехи, но все още не можем да кажем, че сме направили нещо много, много голямо, и би било вредно, ако има такова успокоение в тая област на нашата работа. Моето мнение е, че най-сполучлив филм тази година по отношение на проникването в жизнения материал е „Шатрите горят". Това е произведение, което показва как трябва да се отнасяме към нашата работа като художници. За съжаление, поне половината от това, което съм видял в нашата студия, не бележи никакъв напредък в сравнение с това, което ние правехме преди две-три години. В нашата работа има отделни сполуки, но това все още не става масово явление.

Това се дължи, първо, на недостатъчна култура у нас — аз смело заявявам това — и на недостатъчна любов към нашата работа. Имах възможност да гледам първите наши прегледи, 1946/7/8 година, и аз ви уверявам, че там има много по-интересни работи от тези, които правим сега. Според мен в документалния филм се забелязва едно успокоение: ние знаем всичко. Ще направя филм за завод, за ТКЗС, за операта — моля ви се, ние можем да направим всякакви филми. Нима това е правилно? Ние знаем, Лада Бояджиева — дай й лирична тема, ще я направи по-добре, отколкото аз или Величков. Това не значи, че Лада е по-добър художник, а Величков или аз сме по-слаби. Защото ние можем да направим по-добре от нея други неща, които на нея не са присъщи. Значи, трябва да има някакви любими теми в нашата работа, да направи човек нещо, което той е износил, той го е изстрадал, по което има да каже нещо повече от другите хора, което той знае по-добре.

Искам да се спра на един от основните компоненти на нашия филм, на работата със звука.

Документалният филм у нас — аз не говоря за изключенията — се прави така: от началото се слага музика и до края — все музика. Ако влак минава или сирена се чува, има синхрон.

И какво се получава? На екрана се получава това, че нашите хора живеят в къщи, те са в заводите, в градините, в стадионите и насякъде около тях звучи музика. Там работи струг, обаче ти чуваш музика. Показваме учения в кабинета му, той чете и изведнъж — пак музика. Това не е реализъм. Защо в нашите игрални филми има епизоди, където няма това? Когато влиза човек в къщи, ти чуваш, че той върви; слага чиния — ти чуваш, че той е сложил чинията. Това създава голяма жизненост, ти вярваш, че този човек се движи, ти го чуваш, ти имаш това чувство, тая звукова атмосфера те приближава към героя. А приближаването на зрителя до героя е особено важно и принципиално за нашата работа в документалния филм. То е просто най-важното нещо.

Мене ми се струва, че именно за тази звукова атмосфера ние трябва да направим нещо. Ако не го направим, обричаме нашия документален филм на застой и авторите — на едно решително изоставане от образците на световното документално кино.

Яко Молхов: Изтъкнахте някои причини за художествените недостатъци на нашите филми, главно от субективен характер. Има ли неща, които ви

пречат извън вас: мислите като художници, а някой ви пречи вие да действувате като художници.

Генчо Генчев: Аз не смятам, че такива неща от принципиален характер, които биха могли да бъдат причина да правим лошо произведение, съществуват у нас. Що се отнася до атмосферата в студията, такова нещо също абсолютно няма. Друг е въпросът, че в студията не се чувствува някакъв особен, творчески кипеж. Не знам може би преждевременно поостаряхме, преждевременно „поумнявме" и смятаме, че всички много знаем. Температура липсва — като си направил нещо, да предизвика оживление. По коридорите се говори, но това са повърхностни разговори. Обаче каквото може творецът да даде, в студията има абсолютно пълна възможност да го даде. Разбира се, художествените съвети дават препоръки и правилно дават препоръки. Нека не забравяме, че колкото и да говоря за оригинално художествено решение и за авторско проникване в материала, аз имам предвид всичко това в сферата на нашето изкуство и на нашето разбиране за изкуството. Имаше време, когато тук се казваше: дайте експерименти, дайте да експериментираме нови форми и неща. Нашето изкуство е много партийно изкуство. Ние много пъти говорим за това нещо. Особено когато в последните години тия въпроси за партийността и идейността в изкуството изплуваха на предно място. Но документалният филм е изкуство с много определена целенасоченост. Аз слушах Анжел Вагенщайн, като говори за фестивала в Кан. Той каза: „Колко беше интересен филмът на едни поляци, направен с две кибритени кутии!" Мене това не ме вълнува абсолютно никак. Какво може да направи един художник с две кибритени кутии? Аз мога с две кибритени клечки да направя също филм, но това ще бъде филм, който ще проявя и ще го сложа в къщи. Когато тук се говореше за експерименти и че трябва да разширим нашата сфера на действие, аз съвсем не съм имал предвид да се впускаме да правим такива неща, които на някои хора ще харесат и на фестивалите в Кан и в Сантяго някои ще кажат: „Е-хе-хей. Тия българи какво правят!" Не е това пътят на нашето кино. Абсолютно не е това пътят! Ние служим на едно изкуство, на едно дело. На нас Партията само едно ни е заповядала: да мислим и творим. Това е. И когато всички мислим в тази сфера, която се определя от границите и възможностите на нашето изкуство и неговата полезност за нашите зрители, ние неограничено можем да работим.

Георги Дуров, оператор:

ЖУРНАЛИСТИ НА ЕКРАНА, СЪС СВОЙ ПОЧЕРК!

Искам да кажа някои мисли за седмичния кинопреглед и за репортажните филми, които заедно представляват основната наша продукция. На мен винаги ми е било криво, че в нашата студия работим хроникални и документални филми и така наречените документални художествени филми. Според мен най-важното за нас е да усвоим майсторството на журналисти, на репортери, да работим с кинокамерите, както журналистите с бележници в ръка. Коренна разлика има

между кинорепортажа и така наречените художествени документални филми. В нашите репортажи израснаха на завидна висота много оператори, които оправдаха доверието на студията. Обаче в седмичните прегледи и в художественорепортажните филми у нас има неразбирателство между редакцията и операторите. Защо толкова изчерпателно, дори често пъти в детайли се определя какво да се снима? Аз смятам, че това не дава възможност операторът да има свое собствено лице. Ние 15 години работим тук, а когато гледаме един обект на екрана, не можем да го познаем чий е. Най-ценни са ония журналисти, които имат свой собствен почерк — прочетеш ли нещо от тях, веднага ще кажеш: това е стилът на еди кой си. Даже в уводните статии на „Работническо дело“ често пъти се опитваме да гадаем кой от нашите ръководители ги е писал. А ние какъв почерк ще имаме, какво можем да дадем в едно художествено произведение, когато в една заповед се пише да се снимат летящи патици над гроба на поета Димчо Дебелянов! Откъде ги измислиха тия патици! Или — падащи листа. Операторът трябва да види обстановката, слънцето. Ами че той може да не даде есента с паднали листа. Той може да даде есента с един лъч или с една муха, която умира, ако щете.

Това е първият въпрос, който според мен подлежи на сериозно преразглеждане — ограничението на оператора.

Ние на времето правехме обекти, като в заповедта беше писано: операторът по свой почин може да заснема обект, ако това се оправдава от нуждите на кинопрегледа. Тогава беше много по-евтино, въпреки че сме снимали по десет обекта на седмица, по два обекта на ден.

Нищо не се казва за структурата на нашите кинопрегледи. Какъв е кинопрегледът? Какви обекти обема? Казват: тези обекти са ви много, тези са скучни. Защо не дадете сатира? Защо сатирата се явява през месеца един път? Само Димко Захариев — почти единствен той — е, който слага киносатира в прегледите си. Защо няма повече обекти от чужбина? Хората искат това. И защо някои обекти, които могат да се изчерпят с две снимки, се дават дълго? Според мен в прегледите липсва мярка в дължините.

Ние на времето — не ме разбра главният редактор — се скарахме за тия дължини. Той не ме разбра. Аз казвам: не важността на обекта определя дължината. Може обектът да е много важен, изключително важен, най-важен за петилетката, и пак да може в седмичния кинопреглед да се обеме с 20 метра; а може обектът да е по-маловажен, обаче да изисква 100 метра.

Искам сега да поставя въпроса за лошото разпространение на нашите късометражни филми. Това е само по вина на „Разпространение“. Аз смятам, че за това трябва просто да се направи друг сериозен разговор и въпросът да се постави съвсем ребром.

Борислав Пунчев, оператор:

В КРАК С ЕЖЕДНЕВИЕТО И С ЕПОХАТА

Съвсем естествено е, когато разглеждаме дейността и работата на Студията за хроникални и документални филми, да започнем от кинохрониката, която се

явява най-полезната дейност на нашата студия и може би не само на нашата студия, а на цялата кинематография. Това не е откритие, което аз правя, а това е общото признание от целия свят независимо от това, колко игрални и документални филма се правят от различните кинематографии.

В последно време в нашия кинопреглед има съвсем определени успехи. Той стана разнообразен и актуален и най-важното — политически отговаря на задачите, които Партията е поставила пред него.

Но когато говорим за актуалност, според мен, тя трябва да се преценява не само с оглед на деня и седмицата, но с оглед на епохата, в която живеем. И докато в актуалността на деня и седмицата вече имаме успехи, по актуалността на нашата епоха, по общите въпроси на нашето съвремие — тук аз имам предвид това, което се казва въобще за изкуството, че в неговия център трябва да бъде човекът, — там ние сме по-зле.

Ние не можем да намерим начини и средства, с които да покажем нашия съвременник пълнокръвно, така както той заслужава да бъде показан. Нашите филми са все още малко поетични. Всички наши филми се правят или по поръчка на дадена организация, или предприятие, или по така наречената обществена поръчка. И каква е бедата тук? Бедата е, че обществената поръчка ние я разбираме много опростенчески. Например трябва да се направи филм за нашата индустрия или за селското стопанство. Ние разбираме това съвсем опростено и започваме да изреждаме успехите на нашата индустрия или успехите на нашето селско стопанство, или изобилието на нашето селско стопанство.

Аз смятам, че биха могли да се намерят редица чисто художествени решения, чрез които да се изпълни дадената ни задача.

Освен това аз смятам, че ние трябва да се учим повече как се правят филми. В нашата студия е трудно да обвиняваме хората за неактивно отношение към действителността, за това, че не живеят с големите проблеми на съвременността. Бедата е там, че ние все още или не знаем, или не можем, или пък не знаем и не можем навреме да отразим нашата съвременност. В това отношение мене ми се струва, че голяма роля има да изиграе нашата кинокритика. Другарите от редакцията на сп. „Киноизкуство“, които са ни събрали тук, също може да се винят косвено за известни неуспехи по отношение на художествените качества на нашите филми. Докато задълженията на филмовата критика в България въобще по отношение на игралните филми се изпълняват горе-долу добре, техните задължения спрямо документалните филми и спрямо кинопрегледа, смятам, че се изпълняват недостатъчно.

В повечето случаи, когато се пишат някои работи за нашите филми, това става от средата на творците на филма. Някак си страхливо кинокритиката в България се заема да пише за нашите филми или ако пише, това става по пътя на рецензията — най-простата форма, — а не по пътя на кинопублицистиката.

Киното като изкуство започва да се развива най-напред чрез документалния филм. Но докато теорията за игралния филм е доста добре развита не само у нас, а и в световен мащаб, в теоретическо отношение за документалния филм ние все още много малко знаем. И тук аз виждам ролята на нашите кинокритици за развитието на тази теория в България, което е полезно и от голямо значение за нас. Полезно би било и да се превеждат чужди трудове, които, макар и малко, съществуват, да се потърсят из областта на документалния филм някои теоретически статии и изказвания на известни документалисти.

Аз смятам, крайно време е другарите от сп. „Киноизкуство“ да поведат един разговор и за това, че в България няма киноархив.

Ние не сме видели най-добрите произведения на документалното кино, нямаме с какво да сравняваме собствената си работа. И когато в нашите филми се появи някаква новост, казваме, че сме открили голямо нещо, а всъщност хората същата работа са я правили преди 20 години.

Йордан Величков, режисьор:

ПЪТЯТ КЪМ ГОЛЯМОТО ИЗКУСТВО — ПЪТ НА НЕПРЕСТАННИ ТЪРСЕНИЯ

Аз много пъти съм говорил с обикновени хора из средата на нашите кинозрители и много често, когато е ставало дума за нашите документални филми, мнозина казват: „А, прегледа ли?“ Отношението на широката общественост към нашия документален филм е много снизходително и то се изразява по най-ярък начин именно с това малко хумористично, но многозначително за нас: „А, прегледа ли?“

Основната беда за всичко това, разбира се, се крие в нас самите, в хората, които работят документалните филми. Основната беда е в това, че ние още може би не сме се научили да правим нашите филми така, както трябва да се правят.

Ние малко обръщаме внимание на един от основните фактори, който дава възможност да се получи хубаво произведение на изкуството и хубав документален филм. Това е въпросът за формата, въпросът за средствата, чрез които ще се достигне до тази форма.

Често при хубавата, жизнена за нашия народ тема, която сама по себе си е в състояние да развълнува зрителя, ние приписваме целия актив за тая развълнуваност върху себе си. Разбира се, фактът, че темата е подбрана добре, това е една заслуга, но това не е достатъчно и не това е най-важното

В Берлин аз можах да видя почти всички постановки на Брехтовия театър. Бертолт Брехт е един общопризнат художник, един забележителен художник като писател, забележителен художник и като театрал-постановчик. Всички негови постановки, при все че той почина преди няколко години, се представят в неговия театър без промяна. Изкуството на Бертолт Брехт е ярко партийно, комунистическо изкуство. Той е служил и в миналото на партийната политика, и в настоящия момент служи на партийната политика. Но трябва да ви кажа, че постановките на Брехт се отличават с много ярка и много интересна форма и това създава голям интерес у зрителите. Зрителят приема идеите и мислите, които Брехт му внушава чрез много интересна форма, приема ги съвсем неусетно.

Често пъти ние казваме, че зрителите не гледат нашите филми или не обичат да ги гледат. Аз мисля, че една от основните причини за това е, че ние не намираме за нашите филми интересна, занимателна форма. Що се касае за политиката, за сюжета, аз за това не искам да говоря — то е съвсем ясно. Но ние не намираме достатъчно интересни и занимателни изразни средства при реализацията на нашите филми.

Когато говорим за средствата на формата, за средствата по реализацията, ние си служим с много такива стриктни определения за чистотата на жанра и казваме: не, това не е в нашия жанр, това не е в жанра на документалния филм, това е в жанра на репортажа, това е в жанра на пътеписа и т. н., и т. н

Аз мисля, че пътят към голямото изкуство, разбира се, при наличието на талант, е път на непрекъснато търсене без оглед на някакви ограничаващи догми и закони.

Аз считам и съм твърдо убеден в това — а пък и световната документална кинематография ни дава достатъчно примери, — че ние не достигаме до големите върхове в нашата работа само защото не вървим именно по този път.

Ние всички помним филма на Йорис Ивенс за Сена и Париж, който неотдавна гледахме. Аз мисля, че Ивенс е направил този филм, като е използувал всички средства на игралния, документалния и научно-популярния филм. Зрителят възприема направеното от него художествено обобщение и не се запитва кое как е направено, кое е репортаж, къде има инсценировка, къде са използувани актьори. Затова аз считам, че ние трябва съвсем свободно и широко да експериментираме. Практиката показва, че големите произведения на изкуството са резултат на много опити — понякога успешни, понякога неуспешни. У нас се върви по отъпкан път, робуваме на канони и схеми, от които не можем да изскочим.

Нашето изкуство има ясно определена целенасоченост — то е социалистическо изкуство, то служи изцяло на народа. Но то ще се развива само ако има възможност широко и най-свободно да експериментира. В това отношение творците трябва да получават подкрепа.

Георги Антонов, музикален оформител:

НЕМИ ФИЛМИ В ЕПОХАТА НА СТЕРЕОЗВУКА

Аз искам да поставя няколко въпроса от практиката на моята работа. Един от тия въпроси Генчо Генчев малко засегна — въпроса за звуковата атмосфера — и аз се чудя защо той го поставя, когато като режисьор сам може да го разреши.

Минаха вече 30 години, откакто филмът беше „няма“. Тогава, както помнят някои, филмите се придружаваха с музика отначало докрай. А за жалост и днес, в епохата на звуковите и широкоекранните филми, в епохата на синерамата и циркарамата, има една област във филма, където още съществува тая куриозна бих казал традиция на немия филм. Тая област е именно нашият хроникално-документален филм.

Тук още съществува неписаният закон, че музиката трябва да съпровожда хроникално-документалния филм от началото до края. На пръв поглед тоя „закон“ ни се струва непорочен, но ако вникнем по-задълбочено в него, ще видим, че последствията от него са обеднили и ограничили много от богатите възможности, които ни предлага звуковият филм. Така например магнетофона, тая гениална придобивка на нашето време, който много бързо навлезе в нашия бит, ние, документалистите,

не умеем да го използуваме, а точно ние трябва най-много да го използуваме, защото регистрираме летописа на нашето героично време.

Все още многобройните трудови герои от града и селото нашият зрител ги гледа като неми и все още не могат да проговорят и сами да ни разкажат за своите постижения, а не дикторът да говори вместо тях.

С удобните и усъвършенствувани магнетофони звукооператорът може да проникне както дълбоко под земята, така и високо в планината, както в полето, така в селото и града и да ни донесе богатата документална атмосфера, при която протича едно или друго събитие, и така само ние ще имаме един наистина съвременен звуков хроникално-документален филм, а неням филм с музика.

Тук му е мястото да повдигна и друг един въпрос, който спъва до голяма степен качеството на нашата продукция — това е въпросът за квалификацията на звукооператорския кадър при кинематографията.

При сегашното положение на нещата не могат и да се очакват някакви подобрения, защото това безразборно назначаване досега на съвсем неподходящи хора за целта — радиотехници, механици, шлосери и разни други „ици", но не и специалисти — ни е докарало до тоя резултат.

Според мен за звукооператори трябва да се назначават хора с висше музикално образование и само тогава можем да очакваме да се подобри качеството на тона и мишунга въобще.

Като куриоз искам да ви разкажа за един от многото случаи, станали при моята практика с тия кадри.

Трябваше да оформя музикално филма за посещението на нашата партийно-правителствена делегация в Чехословакия. Там за атмосфера на кадрите от Прага и разходката по Валтава бях сложил симфоничната поема „Валтава" от Сметана, която завършва със затихване и два акорда в края. Звукооператорът тон-инженерът Ветров обаче сметнал, че това затихване е „дефект" на фонограмата и решил да го подсили, но така го засилил, че при последните два акорда едва ли не изхвръкнала стрелката на мишпулта. И как мислите е разрешил въпроса? Просто на просто инквизирал финала на класическата поема на Сметана и го заменил с ръкопляскания!

Наистина крайно време е нашата кинематография да се замисли по този въпрос и да го разреши час по-скоро.

Милен Гетов, режисьор:

РЕПОРТАЖЪТ — ГЛАВНА СИЛА НА ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО

Ние, работниците от документалната студия, не познаваме проблемите на световното документално кино. Ние не знаем на каква техническа и творческа степен са стигнали документалистите от другите страни, какво те използуват там,

какви елементи от игралния или от научно-популярния филм заимствуват, какви комбинации се правят, къде в каква насока се развива световното кино, за да можем да сверим нашия часовник, за да не се мъчим да измисляме понякога неща, които другаде са измислени преди 20 години. Според мене това е една голяма слабост, която ни пречи да преодолеем изоставането си в по-кратки срокове.

Силата на документалното кино това е репортажът. Репортажният филм винаги представлява широк интерес. За това могат да се дадат много примери. А ние загубихме вкус към него. Ние го изместваме в нашата творческа практика, стремим се да „напипваме“ някои други неща, гледаме да вземем елементи от игралния филм, за да постигнем „високо художествено ниво“. Това според мене е основният недостатък на нашето производство.

Слабост на редица от нашите филми е липсата на сюжет. Ето кажете например какъв е сюжетът на филма „Нова България“? Има ли действуващи лица в този калейдоскоп от картини и епизоди (макар че поотделно някои от тях са много добри), с какво са свързани те? Работата преди всичко е в това, че ние не работим творчески по сценария на документалния филм. Вниманието на режисьорите обикновено се изчерпва с установяването на това, дали писаното в сценария отговаря на действителността или не отговаря. Вън от това ние приемаме нещата така, както са дадени в сценария, и се мъчим да ги претворим на филмовата лента.

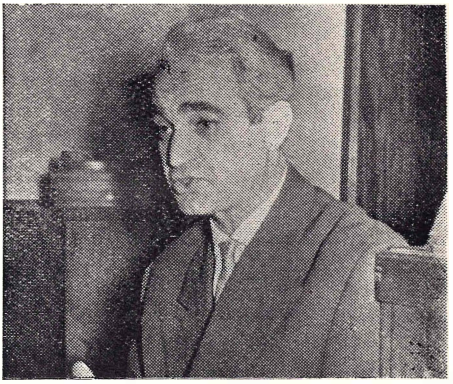
Малко се говори тук за нашия кинопреглед. Нашият кинопреглед направи голяма крачка напред по отношение на своето тематично обогатяване. Но ние все още не можем да покажем нашия съвременник в неговия истински ръст. Все още строежите и полята затъмняват човека. Показваме например ДМЗ „Ленин“. Строежът е замайващ, но не можем да намерим образа на строителите. Да намерим образа на големия човек-съвременник и да го изведем на преден план, а не да показваме само строежа — това е една голяма и нерешена проблема.

Още един въпрос: Защо нашият документален филм е малко известен пред нашата общественост? Вина за това, разбира се, има и у нас. Ние не създаваме нашите документални филми така, че да направят желаното впечатление на зрителя. Но голяма вина за това има и „Разпространение на филми“. Това предприятие лошо рекламира или почти не рекламира нашите филми. По такъв начин кинозрителят не знае за тях нищо. Понякога от екрана на кино „Култура“ се свалят филми, които току-що са станали популярни сред зрителите и предизвикват жив интерес. Така стана например с филма „Празникът на младостта“. Имаме филми, които не могат да отидат на световния пазар по простата причина, че „Разпространение“ не е планирало средства за това.

Моето пожелание е списанието да вземе по-отблизо и присърце нашето производство и да помогне и популяризира нашето творчество, за да можем ние по този начин да израснем, да разберем грешките си, да видим успехите си.

Нюма Белогорски, режисьор:

ПЪТ НА НОВОТО, ПЪТ НА МЛАДИТЕ КАДРИ



Аз съм дълбоко убеден, че при сегашната система на работа в документалната студия ние можем да се задържим на постигнатото, без да направим голям качествен скок. Защо казвам това? Защото при нас е залегнало нещо, което е много опасно за твореца-художник — рутината и инерцията. Не е въпросът, че тази рути-

на е обхванала старите кадри, но лошото е, че по тази линия вървят и нашите млади творци.

Кой тук може да ми покаже от старите кадри в последните няколко години какви големи произведения са дадени. А ние имаме талантливи млади хора и трябва сериозно да се замислим за тях.

Мисълта ми е да се даде смело преднина на младите. Те са, които най-леко ще разчупят шаблоните, защото не можем да кажем, че рутината не довежда до шаблон. Аз не искам да отричам благородната роля на по-старите, между които има наистина талантливи. Но добре е те да не се държат като шефове, защото това не е полезно за творчеството.

Вторият въпрос е за търсенията в документалния филм. Целият наш колектив желае да прави добри филми. Във връзка с това съвършено правилно е творецът да бъде свободен да търси, да не се обвързва с документи, които са парафирана заблуда. Пример за такова нещо имаме с работните книги на някои филми, в които се отбелязват административни и други нареждания, които най-често не се изпълняват и само спъват работата.

Често у нас се спори за или против възстановките. Аз мисля, че над този спор стои задачата да произведем добри, реалистични филми.

Въпрос на майсторство е как ти създаваш художествена правда на екрана, а не какви изразни средства ще употребиш за това. Тук не трябва да се декретира: „Ти няма да правиш така!“ Все в този ред на мисли аз смятам, че ние не трябва да се затворим в черупките на нашите опити тук, макар че хора от нашата студия вече почнаха да пътуват и виждат света. Ние трябва по-смело да показваме света през очите на българския майстор киножурналист, кинодокументатор и кинопублицист.

Казва се тук — да се учим. Няколко души завършиха университета. За другите университет е животът. Аз никак не подценявам теорията и доколкото нашите възможности ни позволяват, ние се занимаваме с теория. Но друго нещо е да общуваш с живота, със света. В кабинет не можеш да растеш.

Може да се поведе разговор и за съревнованието при нас, което да не върви само по линията на съревнованието, водено досега от профорганизациите. Може би нашата студия догодина ще може да направи опит за формиране на творчески колективи, в които да влязат по-опитни режисьори и оператори заедно с по-младите, като всеки колектив да отговаря за една част от продукцията по всички показатели — художествено изпълнение, план, срок, финансови въпроси и т. н. И тия два-три колектива в края на годината да излязат с равносметката си на екрана. Това ще бъде един стимул за работа и не може да не се получат резултати. Може би в началото ще се наложи колективите да бъдат по-малко, но те ще бъдат ентусиазирани и това нещо ще бъде в плюс. На тези колективи може и трябва да се предостави самоинициативата те да търсят и теми. Въпросът стои така: тези колективи не само да изпълнят плана, защото ясно е, че планът трябва да се изпълни, но да направят и нещо в повече. Да им се даде инициатива да договарят, да влизат във взаимоотношения и всичко това да бъде канализирано в рамките на държавната политика и това, което изисква партийната пропаганда.

Аз смятам, че догодина трябва да се обяви война от страниците на списанието срещу рутината и носителите на рутината независимо от това, какво място заемат те, защото ние ще даваме тази продукция, която се изисква от партийната политика, но въпросът е тя да бъде на най-високо художествено ниво.

Като работник в Студията за хроникални и документални филми аз много ценя нашия седмичен кинопреглед. Прегледите се гледат от всички кинозрители, те вълнуват много хора, защото разказват винаги за нови неща, в повечето случаи за хубави неща. В различие от някои колеги аз не правя разлика между прегледа и документалния филм. Прегледът е само по-напрегната продукция, по-кратка форма, за която важат същите правила и изисквания, както и за документалния филм. И тук са необходими в същата степен творчески търсения, толкова повече, че кинопрегледът е най-важната наша работа.

Теньо Казака,
гл. редактор на кинопрегледа

КОГА ЩЕ ЛИТНЕМ КАТО ОРЛИ?

Идването на редакцията на списанието в пълен състав и особено на другарите, които непосредствено работят в тази област, в нашата студия прави чест на списанието и на целия колектив. Нека по-често се срещаме. Аз съм убеден, че от това ще има голяма полза както за творческите работници от студията, така и за колектива на редакцията. Мисля, че ще бъде добре заедно с редакцията да разгледаме работата и съдбата на нашия седмичен кинопреглед за един период от 2—3 години, да кажем. Можем да си поговорим и за „Антоновци", за „Петимата от РМС" и за редица други.

Ние трябва да признаем, че повечето от материалите, които са поместени в сп. „Киноизкуство", са написани другарски, в тях се чувствува загриженост и човешко отношение. Аз не мисля, че трябва да се затварят очи пред нашите слабости, да се замазва и посипва с пепел. Напротив, недостатъците не трябва да се прикриват. Но голямата продукция, която ние произвеждаме, трябва да бъде критикувана другарски, което ще ни помогне.

Мисля, че е погрешно и трябва да се тури кръст на това противопоставяне, което се изтъква понякога от много наши другари и се разглежда в много наши срещи — противопоставянето ни с творците от научно-популярния филм и игралния филм.

Другари, кажете ми кого ползува такава една ежба, която се насажда от някои другари към другите студии? Ако в другите студии има настроения, които се създават от отделните хора, към нашите творци, към нашата студия, защо ние трябва да отговорим по същия начин? Ние сме три студии на българската кинематография. Аз мисля, че друг език, други взаимоотношения трябва да съществуват между нас. Да не мислите, че там е лесно на тия другари, докато направят един игрален филм? Или ще кажем, че те са бездарни, а само ние сме творци!

Макар да работя в Студията за документални филми, аз мисля, че е много по-тежко да се направи игрален, отколкото документален филм.

Ние трябва да съжаляваме и да страдаме, че не се е появил още големият български игрален филм, и когато игралните филми биват хубави, трябва да се радваме. Но нима това не важи изцяло и за документалния филм?

Тук се повдигна от някои другари въпросът за свободата на твореца и за пречките. Аз твърдя, че известни пречки са се създавали и ще се създават. Това е неизбежно в нашия живот, в нашата практика и работа. Този, който ще ръководи, не винаги е съгласен с твоите мисли. Ти замисляш, твориш, създаваш, споришь и в този спор има известни случаи, когато ти налагат да се откажеш от нещо, в което ти си убеден, че си прав.

Аз си спомням какво стана например във филма „Антоновци" с един

за мене много силен и вълнуващ епизод — посрещането на Девети септември в Батак, когато на празнично украсения площад се явяват майките и бащите на убитите партизани. Аз познавам съдбата на този край. От Батак излязоха 32 партизани и нито един от тях не се върна. Явява се този съсипан от живота народ и чака своите синове-герои, а няма нито един. А те, майките и бащите, чакат. Площадът е пуст и насреща улицата е пуста и се виждат само едни корави ръце, измъчени лица, изстрадали хора. Това според някои е нещо трагично, силно. А ние искаме на Девети септември тия хора едва ли не хоро да играят.

Във връзка с този епизод аз трябваше да споря и да се боря, да го защищавам, но въпреки това той беше орязан. И накрая трябваше да се създаде епилог, в който се виждат сенките на партизаните, които вървят покрай езерото. Намериха се обаче хора, които казваха: „Дайте да турим и електроцентралата, и жиците“ и т. н., и т. н. И това мнение се наложи.

Аз мисля, че това е също така пречка. Обаче тези пречки, които се явяват от време на време, не са в края на краищата фатални за нашата творческа свобода.

Според мене главното, решаващото условие при нас е помощта, оказвана от страна на ръководството на студията. В това отношение трябва да признаем, че др. Георги Панчев дава пълна свобода. Дори когато има сериозен спор по някой филм, за някой епизод, той е съгласен този епизод да се направи по два начина — един път, както е прието от художествения съвет, и друг път, както иска авторът-творец, за да се види кое е по-хубаво.

Обаче кое е главното — дали липсата на свобода да твориш или липсата на друго? Според мене дадена е всичката възможност и на Дуров, който казва, че се издавали разни заповеди, и на Милен Гетов, и на Величков, и на Белогорски, и на Генчев, и на мене — всички имаме такава свобода, при която могат да се направят шедьоври, но шедьоври няма.

Къде е коренът, къде е причината за това състояние? Причината е у нас и ще бъде голяма трагедия, ако нашите творци смятат, че някой ги ограничава, за да направят чудесни филми. Условията са толкова благоприятни! Аз съм сигурен, че в никоя западна студия няма такива възможности както у нас — да правим каквото искаме.

Според мене коренът, за да нямаме класически произведения, е в нас, в нашите възможности, в нашия талант. Две са нещата, които определят прекрасния резултат — това е да знаеш и да можеш. Има обаче случаи, когато някой знае, а не може. А има и други, които могат, а не знаят. Трябва да се направи така — този, който знае, а не може, трябва да види коя работа как да я работи, а този, който може, а не знае, трябва да чете и да се учи.

Вие знаете, че и птичките са най-различни — едни се издигат някъде до към покрива — те се казват врабчета; други се издигат нагоре и стигат под облаците, а има и орли, които не признават нищо и летят към самото слънце.

Такива орли трябва да има при нас, за да можем да израснем до сияйните върхове на класиката.

Твърдял съм и пак твърдя — имало е спорове и различни мнения по този въпрос, но за мен решаващият фактор в седмичния кинопреглед е бил, остава си и ще бъде занапред операторският кадър. Затова ако дойде утре Дуров и каже: „Има такъв и такъв обект, който искам да заснема“, веднага ще му разрешим.

Тук се повдигна въпросът какви заповеди сме издавали и това, че някой бил казал: „Снимай птички и не зная какво“. Може и трябва някои общи указания да се дават, но винаги операторът е свободен сам творчески да реши дадената му задача, сам да избере и снеме някой обект.

Аз мисля, че няма да бъде правилно изобщо да елиминираме плана при нас. Ще бъде погрешно да се пилее напразно народната пара́. Когато трябва да се снима например репортаж за идването на Украинския хор или ако предстои да дойде у нас Секу Туре и това ни е известно, защо да не го планираме? Ние можем да знаем предварително много неща и да планираме работата си, като имаме възможността да се справим и с всяко неочаквано положение.

Прави са другарите, като казват, че ние направихме много за актуалността на нашия преглед. Сега имаме случаи в сряда или четвъртък се снима преглед или даже в петък сутринта, както беше с Великата октомврийска социалистическа ре-

волюция, и в събота го показваме на публиката. Това е едно постижение, което прави чест на операторите, режисьорите и монтажистите.

Сега обаче с конкуренцията на телевизията не трябва да се примиряваме и не трябва да отстъпваме ни крачка назад от постигнатото относно актуалността на прегледа.

Проблема за нас е още дикторският текст. Той трябва да бъде лаконичен, действен и на високо художествено ниво. В това отношение сп. „Киноизкуство" може да ни помогне. Може да се отдели специално внимание на този въпрос.

Напълно прави са другарите, които се изказаха за звуковата партитура на нашите филми. Казва се, че нашата фонотека била бедна на различни шумове. А какво пречи да се направят съответни записи?

Нямат желание другарите звукооператори да се заемат с такава работа, а и аз не съм изисквал категорично това от тях.

Борис Шарланджиев, оператор:

ДА ПОМИСЛИМ ЗА СИСТЕМАТА НА НАШАТА РАБОТА

Един от наболелите въпроси при нас е въпросът за несамостоятелността на режисьорите в нашата студия. Обстановката е такава, че при нас все още не са се създали самостоятелни творци. Досега се е разчитало много на чуждата помощ. Не сме имали филм, който заради слабости да е бил бракуван по вина на конкретен режисьор. Отговорност за качеството не се търси. И не само това. По-голямата част от нашите режисьори са свикнали да не мислят, защото каквото и да се получи, има десетки хора в студията, които казват кое и как да се доснеме, какво да стане, как да се монтира и т. н.

Румен Григоров: Същите хора, които правят филмите, дават и препоръките в художествения съвет.

Хр. Горов: На работата в студията трябва да се гледа като на творческа лаборатория.

Б. Шарланджиев: Този метод обаче е погрешен. Редица режисьори трудно биха могли да кажат „моят филм". Те нямат произведение, с което да заявят: „Ето това са моите творчески възможности. Това направих сам."

Същото положение е и в седмичния преглед.

Не е правилно да се пише името на режисьора под даден преглед, когато фактически автор на този или онзи обект е операторът. Режисьорът нито е дал предварителните идеи, нито е вложил виждане, нито е спомогнал с нещо на място, нито е съдействувал за повишаване качеството на това произведение. В такъв случай по-справедливо е той да бъде наричан „режисьор по монтажа".

Вредни са и увлеченията по дългия метраж. По-рано ние можехме да правим обекти и в 250 метра, а сега трябва да ги правим примерно в 30 метра, което изисква повече напрежение, повече мислене. Трябва да се мине решително към кратките форми, към изискванията на международните стандарти. Защото когато казвахме на Милен Гетов: „Направи, Милене, филма по-къс!" той каза: „Не!" и сло-

жи всичко — от започването на фестивала до неговото завършване. 60 обекта в един преглед! Така се случи и с „Нова България." Интересно замислен филм, но можеше да бъде много по-кратък. Нима трябваше за толкова много неща да се говори в тоя филм.

Главната причина е в системата на заплащането. Парите досега са голяма пречка, за да направим и хубави, и къси филми, за да се представим с тях извън България. У нас се плаща метражът, а не качеството.

Има ли изявени кинопублицисти студията? Има, но засега това са само неколцина оператори. Аз спокойно мога да кажа, че тия другари могат да се равняват със съветските, с полските, чешките, западноевропейските и др. колеги. Ние говорим откровено и можете спокойно да кажете истина ли е това или не.

Режисьорите предпочитат млади оператори и се отказват от по-старите и по-опитните, защото младите им снимат всичко. Те по нито една снимка не спорят, не упорстват и даже не искат да разменят мисли дали даден кадър се снима правилно или не, такава ли трябва да бъде отсечката или не трябва да бъде такава. Докато един Китанов или Барух, или Лазаров, или аз малко ще поспорим с него дали така или иначе трябва да бъде. А по-правилно е дружески да спориш, отколкото безусловно да се подчиняваш. Тогава произведението става по-хубаво.

Христо Горов, председател на сценарната комисия:

ЗА КЪРТОВСКА РАБОТА, ЗА ВСЛУШВАНЕ В КОЛЕКТИВА

На списание „Киноизкуство" изказвам едно пожелание: да отделя повече страници за проблемите на кинопублицистиката, да помества годишно поне два-три сценария за документални филми, защото от този жанр се интересуват журналисти, писатели и все повече и повече кинолюбители. В Съветския съюз излязоха мемоари на видни кинодокументалисти, от които има какво да научим и ние. Желателно е да видим тези мемоари в превод на български, на първо време в „Киноизкуство".

Досега се изказаха мнозина, но аз мисля, че само един от тях постави пръст върху раната. Не е вярно, че у нас няма възможност за изява, а все още не сме станали майстори в работата си. Това важи за всички творчески работници в студията. Нито в прегледа, нито в документалния филм ние сме разкрили ярко образа

на съвременника. Не искам да кажа, че у нас няма таланти. Има ги, едни са самоуци, други със специална подготовка. Но освен таланта е необходима и кърtовска работа. Защо „Шатрите горят" въздействува като истинско киноизкуство? Сценарият е на нивото на добрите сценарии, които не са рядкост в нашата студия, но освен това във филма личи режисьорската мисъл, изискана операторска работа и сполучливо звуково оформление. „Петимата от РМС" има изгледи да се нареди между най-хубавите филми на студията, защото след основната преработка на сценария колективът запретна ръкави, издири нови документи за живота на петимата, намери оригинални решения за много от епизодите, създаде звукова атмосфера. Киноkритиката и нашата общественост дадоха висока оценка за „Антониановци". Но ние знаем каква огромна работа извършиха сценаристите. За написването на сценария бяха направени задълбочени проучвания, след написването му той бе обсъждан от живите антониановци. След одобряването на литературния сценарий авторите, режисьорът и операторът заминаха в района, където действуваше отредът, срещнаха се с живи антониановци, с ятаци и близки на загиналите, запознаха се още веднъж с лагерите на отреда, местата, където са водени сражения. Изготвен бе режисьорски сценарий и се пристъпи към снимки. Във всички случаи, когато проучванията са повърхностни, се получават бледи, непълноценни киновторби.

Не съм съгласен с Б. Шарланджиев, който се обяви в защита на индивидуализма в киноизкуството. Той проповядва бягство от колектива. Аз пък смятам, че е недостатък, дето някои другари не вземат под внимание мнението на художествения съвет. Ако напр. режисьорите на „Нова България" бяха се вслушали в мнението на съвета, филмът несъмнено щеше да спечели. Съветът препоръча на авторите да съкратят поне една част. Но др. Г. Генчев едва след московския фестивал се убеди, че петата част е излишна. По-здраво да се опираме на колективния ум. От това ще спечелят самите творци и зрителите, които не понасят дългите филми. Документалният филм ще спечели нови приятели само ако говори на сърцата им с лаконизма на истинското изкуство.

Мисля, че пътят на документалистите към майсторството, към разкриване образа на чудесния наш съвременник е път на упорити търсения и на вслушване в критиката на колектива.

Румен Григоров, режисьор, председател на творческата колегия при студията:

ДА СЕ ВГЛЕЖДАМЕ ПО-КРИТИЧНО В СЕБЕ СИ

В края на нашия разговор аз нямам желание да правя някакви обобщения, защото това бе една дружеска беседа, от която всеки за себе си може и трябва да направи изводи. Като председател на творческата колегия при студията обаче искам да изразя желанието на всички творчески работници подобни срещи да правим по-често.

Мисля, че по най-важните за нас творчески проблеми се говори достатъчно, застъпени бяха различни становища по отделни въпроси, но в основното ние всички сме единни: проблемите за художественото майсторство, за актуалното отразяване на нашата действителност, за показването на живия човек, строителя на социализма и комунизма — ето все още недорешените задачи, върху които трябва да съсредоточим главното си внимание.

Тук основателно се говори, че теорията на документалния филм е още неразорана целина. И все пак ние всички обичаме и уважаваме нашето изкуство, документалното кино. Богати, пребогати са неговите възможности. Аз дори бих искал да припомня, че младата смяна, която в последно време излиза начело на френското игрално кино, произхожда главно от групата на кинодокументалистите. Те дойдоха в игралния филм със своето документално можене и знаене. И този факт не може да не повлияе на игралния филм. Всички значителни филми на творците от така наречената нова вълна във Франция ни убеждават, че колкото повече киното се приближава до похватите на документалния филм, толкова по-близко е то до живота. Мисля, че в тая посока ще дойде нещо ново, което съвременната кинематография ще каже.

Като творци в една социалистическа страна ние, разбира се, ще работим планово, организирано. Значи ли това, че за творческите ни намерения има някакви ограничения, някакви пречки? Съвсем не значи. Маяковски някъде бе казал, че той ще напише най-великото си произведение по поръка на ЦК на ВКП (б). Не планът, не обществената поръчка пречи на нашето творчество. Вината си е само у нас — в нашите дарования, в нашето трудолюбие, в смелостта на нашите търсения. Често ние имаме най-добри творчески намерения, говорим дори за тях, а не се залавяме да ги осъществим, макар че никой не би ни попречил да дадем воля на въображението си. Аз например мисля да направя документална киноепоема, говоря от дълго време за това, но нищо конкретно не съм направил, за да осъществя намерението си.

Спорни въпроси при нас има и ще има. Никак не мисля, че успехите на документалното кино ще дойдат по пътя на инсценировките или на въвеждането на актьори. Но за да се ориентираме правилно не само по спорните въпроси, но и по азбуката на документалния филм, на нас много ни е необходимо да гледаме повече чужди филми, да видим всичко най-хубаво от световното документално кино. А ние не можем да гледаме дори онния документални филми, които по едни или други пътища идват в България. ДП „Разпространение на филми“ няма отношение по тоя въпрос, то нехае за тия наши нужди, затова трябва да се потърсят практически пътища, за да се тури край на досегашното ненормално положение.

ДП „Разпространение на филми“ се отнася нехайно и към разпространението на нашите късометражни филми — документални, научно-популярни и мултипликационни. На какво прилича това — филмът за колоездачната обиколка да се върти на екран две години след като е излязъл, когато вече се е състояла нова колоездачна обиколка. Защо правим филми като „Антоновци“, „Петимата от РМС“ и всички наши документални филми, ако те ще стоят на полиците или ще се пуснат така на екран, че само няколко десетки хиляди зрители да ги видят.

Неправилна политика се провежда и при подбора на наши филми за международни фестивали. След като имахме горчивия опит със „Созополски рибари“, тая година се получи същото и с „Нова България“. Аз мисля, че ние с тоя филм не се представихме добре в Москва. Не е ли тревожно за нас, че българският документален филм не е спечелил от години наред никаква международна награда?

По пътя на нашия документален филм има още много стръмнини и винаги ще има. Разбира се, ние ще ги преодоляваме преди всичко с нашия упорит труд, с дарованията, доколкото ги имаме, с голямата си любов към нашето документално киноизкуство. Наред с това обаче трябва да се преодоляват и пречки от административно-организационен характер, които влияят върху нашето творчество или върху възможностите да се направи това творчество широко достояние на милионите кинозрители.

МИХАИЛ И. РОМ

НАСТОЯЩЕТО И БЪДЕЩЕТО НА КИНОТО, ТЕАТЪРА И ТЕЛЕВИЗИЯТА

Развитието на техническите знания на човечеството в наше време минава през необикновено остра парабола, бележи много стремително ускорение. Едва бе открит, да кажем, реактивният самолет, и вече се появи изкуственият спътник на Земята. Изчезна петролната лампа и след няколко години започна да работи атомна електростанция. Едва бяхме направили междуконтиненталната ракета, когато вече изстреляхме първия изкуствен спътник. Стига само да погледнете в своята стая, да се огледате около себе си и ще видите, че вие сте обкръжени с предмети, които броят по-малко от едно столетие съществуване. Всичко, което ние ползуваме — електричество, машини, телевизори, радио — е станало в нищожно малко години.

И ето по реда на тия невероятно стремително увеличаващи се открития се появи и киното. То се роди в края на буржоазната епоха като обикновен технически трик и нищо повече.

По времето, когато пишеше Метерлинк, когато играеше Московският художествен театър, когато изкуството на театъра и литературата достигна висока изтънченост и модернизъм, в това време се появи електроилюзионът, в който прожектираха кратки филмчета с такова съдържание — това е първият филм, който аз видях и запомних за цял живот: брадат граф отива на пощата и вижда една слугиня, която изпраща писмо. Слугинята бързо облизва марките и ги залепва. Тя е хубава. Графът сладострастно я целува. Но устните на слугинята са станали толкова лепкави от марките, че те двамата се залепват и той не може да се откачи от нея. След това идва жена му и почва да го бие с чадъра. Тогава всички почват да се бият един друг. Излиза пощенският чиновник и жената почва и него да бие с чадъра. Всички почват да се бият. Това е всичко. И това са времената на Верхарн и Метерлинк!

Помня драма с такова съдържание — аз плаках, и това беше разбираемо, защото бях на 8 години. Но и цялата зала ридаеше и се задавяше от сълзи. Филмът се наричаше „Драмата на плажа". Едно семейство стои на плажа. Мъжът е сериозен човек с брада. Жената е лекомислена с една особена шапка. С тях е малка девойка. Те мирно си седят на пясъка. Появява се млад човек със завити мустаци — признак на съблазнителя. Той намига на дамата, дамичката става и отива заедно с него някъде в храстите. Мъжът вижда това, подскача от мястото си от ярост, почва да ги гони, намира двойката и между мъжете става бясно обяснение. Те страшно жестикулират, дамичката демонически се смее. Девойката влиза във водата и в следващите кадри рибар изважда от водата нейния труп. Тя е потънала и се е удавила. Мъжът и жената тичат по брега отчаяни и виждат трупа на дъщерята. Ридаят. Ридае и цялата зала.

Трудно е да повярваш сега, че може да се заплаче от това, но работата е в туй, че тогава зрителите свято вярваха на правдата на киното, на правдата на живата фотография. Водата беше истинска, пясъкът беше истински. Те вярваха, че девойката действително я изваждат от водата, и плачеха. В това беше великата магия на киното. Тя не е изчезнала и до днес. И досега още ние понякога гледаме филм, в който виждаме много лошо разработен сюжет, някакви бойни и какви ли не сцени, и възторжено аплодираме от патриотично чувство

или се вълнуваме от това, че героят е убит, защото започваме да вярваме, че това, което става на екрана, е истина, е самата правда.

Постепенно филмът излезе от своето детство, стана изкуство. Аз помня времето, когато при появата на екрана на едър план в залата започваха да тропат с крака и да викат: „Къде са краката?“ Защото по начало това изглеждаше недействително.

Бяха открити едрият план, ракурсът, детайлите, монтажът, панорамата и всички тези необикновено мощни изразни средства на новото кино, които направиха нашето изкуство толкова тънко в наблюдаването на човека.

Когато се даваха на ул. „Тверска“ и на разни улици в Москва уродливите филмчета, за които споменах, наред с тях работеше Московският художествен театър. Това беше в ония времена най-реалистичен, най-правдив театър, който на своето знаме написа думата „Истина“. И действително тогава Московският художествен театър беше знаме на истината и неговият невероятен успех сред народа се обясняваше именно с жизнеподобието на неговите спектакли.

От тези времена изминаха 40 години. Населението на Москва се увеличи пет пъти. Потенциалът на театралните зрители се увеличи 50 или 80 пъти. Защото по-рано в Московския художествен театър ходеше интелигенцията, а сега в Москва интелигенцията са всички московчани. И колкото повече се приближаваме към комунизма, толкова потребността от изкуство ще расте. Ние знаем, че удовлетворяването на тази потребност при комунизма ще бъде първа грижа.

Но нека да направим най-проста сметка. Неотдавна Московският художествен театър ходи в Япония. Гастролите му там са имали изключителен успех. За един месец при работа с много голямо напрежение той е дал 35 спектакла. Тези спектакли бяха посетени от 50 хиляди, а може би 70 хиляди човека.

Да си представим такава картина. Ето настана комунизмът и Московският художествен академичен театър тръгна на гастрол в Китай. Както е известно, Китай има 600 милиона жители, в недалечно бъдеще те ще стигнат 800 милиона. За да покажеш на всички китайци тези спектакли, ще бъдат необходими примерно около 1500 поколения актьори! При комунизма масовостта — това не е трудно да се разбере — ще бъде най-важното свойство на изкуството. Когато човечеството се слее в единно три-четиримилиардно семейство, само това изкуство ще бъде достъпно за цялото човечество, действително ще бъде културен багаж на човечеството, което ще бъде най-масово, най-разбираемо. Това изкуство ще бъде киното и само то.

Изобретено в края на буржоазната епоха като обикновен трик, появило се като уродливо дете на търговията, безвкусен, преувеличен, жестикулиращ, примитивен базарен атракцион, сега ние виждаме киното да се превръща в могъщо всенародно изкуство, което е необходимо на човечеството, за да построи културата на комунистическото общество.

Разбира се, киното претърпя значителни изменения. Ние знаем, че всички области на човешките знания претърпяват сега решителна революция. Ние знаем, че без коренно техническо превъоръжаване не може да се построи комунизмът. Но нима можем да изключваме от тези технически преобразования една област — областта на техниката в изкуството? Отговорът на този въпрос не би могъл да бъде еднакъв за театъра и за киното.

Има едно решаващо за театъра обстоятелство, което не му позволява да отива към много решителна промяна. Аз говоря не за това, че сцената му е ограничена, че има портал и сценическа рамка и че е необходимо всички герои да се събират на едно място. Говоря за това, че актьорът разполага само със своя собствен глас и тяло, и на него цялата техника, всички грандиозни открития на човечеството — полупроводници, електроника и т. н., — нищо не може да му дойде на помощ. Защото за да чуе седящият в дъното на залата човек шепота, с който артистът произнася думите, които изразяват, че той обича своето момиче, артистът трябва да „шепне“ на висок глас. Театралният шепот е шепот гърмовит, тъй да се каже, и това е неизбежно за това изкуство. Това не е упрек, а това е изтъкване на нещо присъщо на театъра, на неговата природа.

Московският художествен академичен театър е забележителен с много неща. Той е забележителен с търсенията на Станиславски, който през цялото време се опитва да преодолее тази ограниченост на театъра. Станиславски създава своята студия на Московския художествен академичен театър. Първоначално тя се помещава в една много малка заличка на ул. „Тверска“. Когато в тази малка

зала представяха „Щурецът на огнището“ на Дикенс, това произвеждаше впечатление на избухнала бомба, това беше действително изкуство на истината. Но — бомба за сто човека, бомба, която „уби“ малко хора.

След известно време се оказа, че е невъзможно да съществува театър в тази зала, и беше организиран втори Московски художествен академичен театър с помещение за хиляда зрители. И незабавно този театър стана най-обикновен театър.

Когато артистите бяха принудени да изнасят пред публиката своето интимно, точно изкуство, с точна мярка за чувствата и играното, тогава всички започнаха да форсират изразните средства, както някога ние правехме в киното.

Последва втора студия на МХАТ, трета студия, четвърта. И всеки път ставаше едно и също.

В помещението с малки размери словото беше крачка напред, а когато излезе на голяма сцена, това се оказа крачка встрани, не крачка напред.

Този опит беше повторен в кинематографията. Сергей Герасимов постави „Млада гвардия“ на малка сцена на Московския театър на киноактьорите. Там има малка сцена с точно 98 места за зрители в залата. Тези спектакли имаха изключителен успех. Пренесоха ги в голяма зала и тези спектакли почти незабавно бяха свалени от репертоара. Те загубиха всичко. Но снетият със средствата на киното спектакъл „Млада гвардия“ се запази като филм „Млада гвардия“. Този филм много повече прилича на първия спектакъл, даван на малката сцена, отколкото спектакълът на голямата сцена. Толкова се измени играта на актьорите.

В книгата си „Моят живот в изкуството“ Станиславски пише много необикновено и интересно, но има две места, които просто възхищават с неговата поразителна честност и тънкост на наблюдението и чувството. Това показва, че Станиславски действително е бил велик правдолюбец. Той описва как те поставят пиесата „Силата на мрака“, при което, както той се изразява, за да имат образец, те довели една бабичка и един старец от едно рязанско село. Старците показвали как правилно да се завръзват партенките, как правилно да се обуват цървулите, учели актьорите на селски говор и пеене, на всички селски обичаи и привички. Старицата се оказала необикновено паметлива, много талантлива и вече след един месец знаела всички роли наизуст. Веднъж артистката, която изпълнявала ролята на отровителката, на Матрьона, заболяла. Станиславски пише: „Аз помолих старицата да замени артистката. Тя изигра този епизод с такава потресаваща простота и правдивост, така умело изваждаше от пазвата си, от своите набръчкани гърди, праха на отровата и го предаваше, обяснявайки деловито как да бъде пуснат във водата, че студени тръпки те побиват. Това направи потресаващо впечатление. Ние решихме да помолим артистката да отстъпи тази роля на селянката и да даде възможност на старицата да изиграе ролята на Матрьона. Но се появиха две неочаквани обстоятелства. Първо, старицата псуваше на майка, неприлично ругаеше, а без това ругаене тя не разбирала селския живот. Това, разбира се, не е вярно, но тя мислеше, че трябва да псува. След доста дълга борба склонихме селянката да не псува. Тогава възникна друго препятствие: нито един от актьорите не можеше да издържи като неин партньор на сцената. Всички актьори с нея се проваляха. Опитвахме и така, и иначе — невъзможно. Тя ги превъзхождаше всички. Тогава — казва Станиславски — ние решихме, колкото и тъжно да беше, да се откажем от тази великолепна старица заради ансамбъла. Ние й дадохме да участвува в масовата сцена, когато тълпата от селяни се събира, селяните плачат и слизат в стаята, а тя се луташе из тази тълпа. Но нейният плач — пише Станиславски, — нейният вик толкова силно действуваше, че покриваше всичко. Ние трябваше да я махнем и от масовата сцена. Аз реших — казва по-нататък Станиславски — да й дам един малък проход. Когато сцената оставаше пуста, тя сама минаваше през сцената, тананикайки някаква песничка със своя старчески и старинен глас. Но след нейното преминаване нито един от актьорите не можеше да се появи на сцената.“

Това пише режисьорът на най-правдивия театър.

Нека се замислим върху това.

Типаж у нас в киното се използува наляво и надясно. А в италианския филм „Крадци на велосипеди“ и във филма „За две пари надежда“, и в който

щете, всеки актьор работи добре, играе наред с типажа точно като актьор: спокойно седи, общува с него, води с него сцената, защото трябва да бъде така прост, както прост е тоя тип.

Ето едно второ свидетелство на Станиславски в книгата „Моят живот в изкуството". Описвайки гастролите в Киев, Станиславски пише следното: „Нас ни приеха великолепно. Около театъра се събра общество от негови поклонници. Направиха ни, както се казва, честуване, т. е. за нас беше устроен празник. Веднъж след спектакъла с голяма компания поклонници ние отидохме да се разходим. Беше много весело и хубаво. Влязохме в дворцовия парк в Киев и видяхме там алеята, скамейките, съвършено точно повтарящи нашия декор от пиесата на Тургенев „Месец на село", а срещу тях като че ли нарочно имаше нещо като места за публика. И ние решихме тук на фона на живата природа, на скамейките да играем един откъс от „Месец на село". Обаче целият мизансцен тук се различаваше."

По-нататък той пише: „Аз хванах О. Л. Книпер за ръка, бързо тръгнахме по алеята, говорейки обикновени реплики, и двамата изведнъж спряхме. Нашата игра на фона на истинската природа и истинските дървета се показа непоносимо фалшива, лъжлива." И той добавя: „Все още приказват, че ние сме довели своето изкуство до натурализъм А колко много сме далеч ние в своя театър от истинската правда!"

И това е свидетелството на най-големия от театралните режисьори, на един велик човек.

У нас киноактьорите се снимат не само на фона на селото, но и в метрото, във влака, в планината, в долините, в тълпата, на стълбите — където щете. И когато те се снимат, трябва да се сливат с тълпата така естествено, както естествено се държат в самия живот.

Ето пред вас в киното кон. Това няма да извика особени представи. Вие ще си помислите: ще поведат коня по-нататък и след секунда конят ще излезе от кадъра. А само една котка или какво да е животно, преминало на сцената на театъра, ще направи скандално впечатление.

В какво се състои работата? Какво става тук? Мене ми се струва, че това свойство на киното да се приближава непосредствено до живота беше открито още когато Люмиер сне първите два филма. Но на нас ни трябваха 60 години, за да стигнем например до неореалистичния филм. По много дълъг и много сложен път върве киното към правдата. Киното се роди от кръстосването на литература, театър и живопис. То възприе отначало театралната и литературната условност и много бавно се освобождаваше от тези условности, докато стигна до положението така непосредствено да се сродява с живота и да живее сред живота като никое друго изкуство.

Ако ние проследим само последното столетие как се развиват всички изкуства, в това число и литературата, аз мисля, че ще установим, че един от общите процеси е следният: литературата става по-подробна в смисъл на наблюдение на човека и по-реалистична. Когато един знаменит писател на XVIII век е писал за 200 души, които го четат, той е писал предимно за тия 200 души. Но ако писателят пише за 200 милиона души, той трябва да бъде разбран от тези 200 милиона души. Оттук и постепенното тържество на реализма. Аз чета съветската литература, аз обожавам Пушкин, но ако съпоставя Пушкин с Толстой, виждам, че реалистичното писане на Толстой е несъмнено по-дълбоко от реалистичното писане на Пушкин. А подробността в наблюдението на човека в цялата световна литература все повече и повече нараства с всяко десетилетие.

Понятието „масовост" и понятието „реализъм" са по моему неразделни. Това са две страни на едно и също явление. И затова когато ние говорим, че киното е масово изкуство, става дума не просто за едно негово качество — това е определение на неговата най-важна същност, най-важна и за нас, строителите на комунизма, най-важна и за природата на изкуството.

В използуването на новите технически открития киното стои несъмнено много по-напред от театъра. Аз не виждам принципиално голяма разлика между гръцкия театър, театъра на Шекспир и съвременния театър. Не виждам голяма разлика между театъра, който се осветляваше със свещи, след това —

с петролни лампи или газови лампи и най-накрая с електрическо осветление. Увеличава се само силата на светлината и това е разликата!

Киното обаче може да възприеме веднага всичко ново в техниката, всичко, което човечеството открива. Щом бяха открити полупроводниците, щом беше открита електрониката, ние виждаме, че веднага тия най-нови технически открития започнаха да се използуват от киното. Киното ги възприе, започна да ги използува с цел да повиши изразителността си.

Едно от най-големите открития, което бе въведено в киното, бе звукът. Но всички ние помним, че появяването на звука, обогатявайки киното по отношение на разбирането му, по отношение на проникване в неговия смисъл, веднага отхвърли назад киното в смисъл на художествена придобивка. Защото ние дълго след това изобретение, и досега още за съжаление, не можем, както на времето не можахме, да се оправим с това, което донесе звукът — влиянието на по-изостаналото изкуство, каквото е театърът.

Но ето дойде друго едно още по-ново техническо постижение — телевизията. Сега телевизията в Московска област има много повече зрители, отколкото киното. Московската телевизионна програма се гледа всяка вечер от около 9,000 000 души. Това е един невероятен брой зрители! Това е, от една страна, победа на киното. Един колосално широк канал за разпространение на филмите, защото по-голяма част от предаването на телевизията е заета с филми. Но тъй като телевизионните програми предават на екраните филми, това намалява зрителите в кинотеатрите.

Телевизията е изкуство, също такова специфично изкуство, каквото е киното. Това разбиране съвсем не е признато от всички. Много кинорежисьори мислят, че телевизията е нещо като пощенска кантора за доставка на спектакли за зрителите и че филмът стои много по-високо от телевизията. Само че когато телевизията представя филми, според тях тия филми са с влошено качество (изглеждат като лошо отпечатано нещо в стара печатница). Най-добрите филми, предадени по екраните на телевизорите, наистина изглеждат извънредно лошо.

Що се отнася до спектаклите, предавани по телевизията, според мене излиза нещо съвсем отвратително. Ако има някаква магия в театъра от векове, тя се състои в това, че творчеството на актьора се извършва пред очите на самите зрители. Театърът има своя магия, която се състои преди всичко в рамката на сцената, в завесата, условността на цвета на декорациите и на костюмите, условността на сценичното действие и дори парадността на залата, на фоайето, на антрактите, през време на които зрителите се разхождат под ръка и пият лимонада.

Завесата, която се вдига и сваля в театъра, промяната на светлините и пр. — всичко това става пред зрителите. Но всичко това го няма в телевизията. Пред зрителите остава само едно нещо — плоското екранче. А всичко, което се дава във връзка със спектакъла, се свежда до нищо. Всичко, което е условно и което лошо се прави, се вижда необикновено релефно. Поради това спектакълът в телевизията въобще прави много лошо, отвратително впечатление.

Но въпреки това тези спектакли се гледат от огромно количество хора. Защо? Защо става това?

Работата се състои в това, че телевизията има едно поразително свойство, което е същевременно и много просто — то е да доставя изкуството в дома, в жилището. Представете си за минутка, че за да видите един филм или театрално представление по телевизията, ще трябва да отидете някъде да си вземете за това билет. Някой не би отишъл за това нещо. Бихте отишли само ако сте любители на технически новости.

Но когато ви дават телевизионен апарат и ви го донасят в къщи, по него вие можете да гледате филми и това вече се превръща в един сервиз, това нещо за вас е удобно и затова хората се съгласяват да гледат макар и влошено изкуство в своето жилище.

И този сервиз не е маловажен. Той е много ценен днес особено в Америка. В Америка работят 9-канални телевизори. Значи вие можете да изберете каквато искате програма от деветте канала. И тези програми се предават от сутринта до късно през нощта и във всеки момент вие можете да гледате каквато искате програма. Това са удобствата, които предлага телевизията.

Когато телевизионният апарат ви предава един филм, това, разбира се,

само по себе си не е изкуство, това е просто едно техническо средство за разпространение на киноизкуството, за доставяне на изкуство. Когато телевизионният апарат ви предава един спектакъл, това също не е изкуство, но и ние не трябва да забравяме, че и киното в своето начало също не беше изкуство.

Обаче в телевизията има някои забележителни особености, които ни заставят непременно да ги отделим от общата система на другите изкуства, защото тези особености според мене тепърва ще се развиват.

Какви са отликите на телевизията от другите изкуства? Първата отлика се състои в това, което аз забелязах, когато за пръв път отидох да се снимам за телевизионно предаване. По навик от кинематографията аз попитах майстора, телевизионния оператор, къде да гледам. Аз отпреди знаех, че не бива да се гледа в апарата, защото не излиза зрелището добре, а този телевизионен оператор ми каза: ще гледате направо в апарата.

Действително аз забелязах, че когато дикторът говори и се снима пред телевизията, той трябва да гледа направо пред апарата и образът му излиза така, че и зрителите го гледат, и той ги гледа. Това е една от първите големи особености на телевизията. И понеже този, който говори в телевизията, гледа направо във вас, вие имате убеждението, че той разговаря лично с вас.

Друг път аз забелязах какво стана с една хубава девойка, дъщеря на моите съседи, приятелка на моята дъщеря. Тия мои съседи живеят на горния етаж и понякога идват у нас със своята дъщеря, за да гледат детската програма на телевизията. Когато завърши един път предаването на програмата и дикторът на телевизията се прощаваше със своите малки слушатели и зрители, той каза: „Довиждане, деца!“ И тя веднага му отговори: „Довиждане!“ И си отиде.

Малката зрителка имаше чувството, че дикторът говори с нея. И аз сам дори почувствувах, че ми се иска да се простя с диктора.

Това е първото велико свойство на телевизионния апарат — той дава илюзията за пряко общуване на говорителя със зрителя.

Каква е другата разлика между телевизията и киното? Например ние гледаме по телевизията мача между тимовете на Унгария и Съветския съюз. Както ви е известно, този мач продължи 1 час и 45 минути — толкова, колкото трае и един пълнометражен филм. И аз си представлявам как възрастните хора, които не могат да отидат на игрището, ще се съберат пред телевизионните апарати и ще гледат този мач в продължение на 1 час и 45 минути. Те ще гледат как се явява на техен екран игрището, ще гледат как играчите гонят топката, и то през цялото време, докато трае състезанието.

Представете си сега, че целият този мач бъде снет на филм и че този филм се прожектира отначало докрай! Аз мога предварително да ви кажа, че ако вие знаете, че този мач е свършил наравно, вие ще гледате филма само 15 минути и ще си излезете от залата. Вие не можете в никакъв случай да издържите гледането на целия филм 1 час и 45 минути. Вас ви интересува най-драматичният момент на филма — вкарването на топката в мрежата на противника.

А когато гледате в телевизора самия мач, както той се предава от игрището, вие можете да стоите непрекъснато 1 час и 45 минути, защото предварително знаете, че това, което гледате, то става в тази минута на игрището, защото сте убедени, че вие гледате изображение на действителността.

Очевидно е, че другояче трябва да се направи филм за един такъв мач. В този филм ще бъдат монтирани най-хубавите, най-интересните части от едно състезание и тогава такъв филм ще бъде гледан с удоволствие в киното.

И когато по телевизията се предава такова едно състезание втори път, след като е снето на лента, тогава и там трябва да се приложи монтаж. Но по същина законите за монтажа във филма и в телевизията са различни.

Трябва да се отбележи, че ако киното се роди от кръстосването на литературата с театъра, а, разбира се, и с фотографията, то телевизията се роди от кръстосването на литературата, театъра, фотографията, киното, радиото и вестниците.

Ето това е действителният боеви кръстопът, на който се роди това ново изкуство. В телевизията всичко е събрано заедно. Но както на времето киното започна да заема някои неща от театъра поради някои непосредствени връзки с него, поради тая безспорна щафета на реализма, така също и телевизията започна да из-

зема от киното някои неща. Това е едно своего рода възмездие спрямо киното поради тази експанзия, която то прояви на времето по отношение на театъра.

И това възмездие сега е жестоко. Трябва да ви кажа, че в Америка кинотеатрите намалиха своите зрители в значителна степен. Казват, че там зрителите на кината били намалели с $^1/_3$ и че щели да намаляват още повече. В Съветския съюз се наблюдава същото нещо. Кинозрителите ще намалеят много скоро, докато зрителите на телевизията ще се увеличат.

И въпреки това ще настане един момент, когато тези две изкуства ще се раздалечат. Аз виждам бъдещето на телевизионното изкуство в областта на такива спектакли и на такива филми, в които става непосредствено наблюдаване на живота, в които се забелязва непосредствено общуване със зрителите, като при това се прибавят и елементите на художественото предаване, както и непосредствения коментар на това, което се гледа, и особено непосредствения разговор на говорителя по телевизията със зрителите.

Телевизията постепенно ще навлиза в своята специфика и постепенно ще намери своето място на изкуство. Затова ние трябва да се отнасяме към това ново изкуство с всичката сериозност.

Аз смятам също, че киноизкуството само тогава ще започне да работи истински в областта на човешката култура, когато то ще бъде така достъпно в домовете, както е достъпна сега телевизията.

И аз съм убеден, че ще настъпи време, когато нашата кинотехника ще се разпространи между хората и когато хората ще имат кинотека в къщи така, както сега имат своя библиотека. Тогава вие ще имате в къщи кинопрожекционен апарат в една кутия, който ще можете да инсталирате лесно, и когато ви се гледа филм, ще пуснете машинката и ще гледате филма веднага, и то нормален филм, любимия ваш филм. И тогава киното ще стане ваш приятел — такъв приятел, какъвто е станала сега книгата, но какъвто приятел не може да стане театърът. Бъдещето на киното ще бъде в това, което сега се ражда под влияние на конкурентната му телевизия.

Аз мисля, че вариантният екран, който може да се разширява и стеснява, също отваря голямо бъдеще пред киното. Сега движението на детайлите е от голямо значение. Това движение ви поставя в атмосферата на събитията. То ви поставя в атмосферата на истинския звук, защото се усъвършенствува и стереофоническото записване. Там е бъдещето на киното.

Сега в „Мосфилм“ е снета първата пробна ролка с филм на широкоформатна лента. Филмът на широкоформатна лента е много по-добър от широкоекранния филм и същевременно е несравнено по-добър от филма, представян на синерама. Тази лента има ширина два пъти по-голяма от ширината на обикновената лента. Тя е широка 80 мм и е за полукръгъл екран. Ефектът на присъствието при гледане на такъв филм е толкова силен, че когато някои стари режисьори в „Мосфилм“, вече опитни кинематографисти, гледат такъв филм, в който е изобразено едно най-обикновено преминаване на влак или на автомобил по един път, чувате да се раздават в залата викове на възторг. Това показва, че и най-взискателният зрител е доволен от такъв филм. Когато снимката е правена на слънчев път, а след това изведнъж влакът или автомобилът минава на сянка, на вас ви се струва, че в залата става студено. А ако пък филмът изобразява сблъскването на един мотоциклет с автомобил, това също така произвежда много силен ефект. И макар да знаете как става такова сблъскване, стават странни неща. Вие чувствувате, че в самите вас ще се удари автомобилът.

В същото време снимките могат да се правят на дълбок план. И ако се снима стереоскопично такъв филм, тогава дълбочината е много голяма. Ако се гледа на огромен екран един човек, той се явява два-три ръста по-голям и вие различавате добре мимиката на лицето му. Това в сегашното обикновено кино не може да се представи.

Ако към всичко това прибавите и рамката, която също така би изменила своя формат, нещо, което е съвършено необходимо за киното, ясно е, че такова едно зрелище ще стане универсално.

Всъщност в нито един музей на света вие не ще видите пейзаж или картина да се рисуват на друг формат освен на хоризонтален формат. Портретите пък не могат да се рисуват в хоризонтален формат. За да обхване пространството отляво и отдясно, операторът трябва да се мъчи, щом като снима филм за широкия екран,

защото той трябва да се върти наляво и надясно. От моята работа в „Мосфилм“ аз се убедих, че ако преди години режисьорите искаха от дирекцията разрешение да поставят широкоекранен филм, сега дирекцията на студията извиква самите режисьори, за да се разбере с тях по тези въпроси. В най-ново време режисьорите с часове молят дирекцията да ги уволни, но да не правят широкоекранен филм. Те настояват да правят нормален филм, тесен филм, черно-бял филм.

Днешният широкоекранен филм е преходен. Това е една временна форма. Тя ще изчезне заедно с синерамата, заедно с циркарамата и стереоскопичното кино

Но широкоформатната лента и вариантният екран са много хубаво изразително средство, от което няма да се откаже нито един режисьор.

Аз мисля, че масовото зрелище, големите кинозали влизат действително като важен компонент в гледането на филмите. Ние всички знаем, че комедията например не може да се гледа изолирано от един човек. Смехът е обществено явление. Ако съществува някакъв театър, който представя комедии, той съществува само защото го гледат много хора. Вие знаете, че сам човек не се смее. Човек се смее само в общество.

Като се вземе предвид, че все повече нарастват потребностите от общуване между хората, може да се дойде до извода, че кинематографното зрелище не ще се откаже от своите крупни, монументални форми на масово зрелище. Когато гледате филма с конниците на Чапаев и видите, че тези конници се появяват на екрана, веднага публиката в залата започва да ръкопляска силно. Това е вече едно обществено явление. Затова мене ми се струва, че без тези аплодисменти впечатлението от този филм и неговото въздействие може да бъде съвсем друго.

А какво мисля за бъдещето на театъра?

Театърът е изкуство за малцина. Това е неговата съдба и това е неговото преимущество и достойнство.

Аз мисля, че театрите ще се развиват към по-условни, по-театрални и по-ярки зрелища, към развитието на ония театрални маниери, които повече ще ги отличават от киното, защото на базата на наподобяването на живота, на отразяването на живота борбата на театъра с киното е безнадеждна.

В ярката зрелищност на театралното представление театърът може да намери своята специфическа прелест. И така тия живи театри ще продължат и в бъдеще да съществуват, като се опират на своя кръг от зрители. А при комунизма те ще бъдат безконечно много.

Аз предполагам, че тогава също така ще гледаме редовно и телевизионни предавания от Америка или от Австралия, защото телевизията много скоро ще обхване целия свят. Това технически е абсолютно постижимо чрез препредаване, което, както сега чувате, ще стане дори чрез изкуствените спътници.

Един път в Москва имаше случай, когато благодарение на много високата облачност на земята тези телевизионни вълни са били отразени от облаците и московчани, които са гледали в този момент програми по телевизията, изведнъж започнаха да улавят телевизионни програми от Западна Германия, от Прага, от Париж. Но това бе само за няколко минути. Това става за първи път, защото изведнъж телевизионните вълни се отразяват под такъв ъгъл, че попадат върху антените на московските телевизори, възпроизвеждат се в телевизорните апарати, образите са ясни и така можеш да гледаш телевизионната програма на Прага, на Париж и пр. По този начин и аз можах една вечер да видя в моя малък, почти детски телевизионен апарат една такава чужда програма. Друг път включих апарата и докато отначало на екранчето не се виждаше нищо, след малко изведнъж видях пражката програма и известно време гледах Прага. След това тази гледка изчезна.

Така че в бъдеще ние ще гледаме много повече такива телевизионни програми. Например за даден момент ние ще искаме да гледаме Буенос Айрес, след малко искаме да слушаме някой коментатор от друга страна, след това пък ще искаме да гледаме някакъв интересен мач или някакво по-разумно събитие!

Разбира се, всеки човек може да си включи която телевизионна програма пожелае, всеки може да си помисли какво трябва да гледа. И тогава ония наши потомци, праправнуци също може да пожелаят някои стари филми, както и ние обичаме сега да търсим и да четем стари книги. В такъв случай те ще снемат от своето шкафче любимия стар филм, ще го гледат и ще му се радват и ще поменават с добро нас, кинематографните дейци от стария XX век.

Те ще гледат нашите сегашни филми, които са работени при такива ужасни условия. И ще се чудят без друго на това, как ние сме могли да гледаме тия филми в такива кинозали, в специални помещения, които не винаги са удобни, при специално заплащане на билети, които се купуват в определени часове, като и филмът се гледа в определени часове, при такъв лош въздух и т. н., и тогава те ще се замислят за нашата тежка съдба.

Защо ви разказвам всичко това? Струва ми се, че ние, кинодейците, трябва да насърчаваме тези процеси, ние трябва да тласкаме напред тези процеси, които стават сега с наше участие. И дума да не става, че ние сега трябва да тласкаме напред нашето киноизкуство. Ние не можем да го задържим, ние не можем да го спрем, защото сегашният етап на киноизкуство се схваща като един преходен и същевременно висш негов етап.

Ние трябва да виждаме и перспективите за неговото развитие, особено в нашите страни, в които всичко се гради планово, в които се гради социализмът, в които всичко се предвижда далече напред и всичко се гради с перспектива.

(По стенограма от беседата на Михаил Илич Ром с българските кинодейци — София, 8 октомври 1959 г.)

Л. П. ПОГОЖЕВА

НАЧАЛО НА РАЗГОВОРА

Преди известно време гост на редакцията беше др. Л. П. Погожева, главен редактор на съветското списание „Искусство кино“. Настоящата статия е написана по молба на редакцията.

Какво ново в киноизкуството донесе със себе си младата съветска режисура? Ще се опитам да отговоря на този въпрос, поставен от българските приятели. Това е интересен и много важен въпрос. За да се отговори на него, е необходимо да се разгледат някои процеси, характерни за съвременното киноизкуство, развитието на известни тенденции в новите условия, психологията и творческите стремежи на младото поколение киноработници.

Разбира се, на тази тема би следвало да се напишат не една, а десетки статии. Но важно е да се започне разговор, да се започне с надеждата, че ще бъде продължен, че може би той ще се развие в дискусия и така, с общи усилия ще бъде осветлена и уяснена една немаловажна страна от живота на съвременното киноизкуство. А това ще помогне на нашето движение напред.

Размишленията за творчеството на тези, които днес представляват младата режисура, трябва, както ми се струва, да започнат с отговора на въпроса, кои са собствено тези появили се през последните години млади режисьори, какъв чувствен свят, мисловен строй, какви образи, теми и сюжети донесоха те със себе си на екрана.

По правило всички наши режисьори от най-младото поколение са завършили ВГИК (Всесъюзния институт за кинематография) и са ученици на Сергей Айзенщайн, Игор Савченко, Сергей Герасимов, Григорий Козинцев, Михаил Ром, Лев Кулешов. Днес те са на възраст между 30 и 40 години. Много от тях преживяха войната като войници и картините на суровите битки и героични подвизи на съветския народ се запечатаха завинаги в тяхната памет.

Ако сравним началото на творческия път на младите режисьори с началото на техните бащи — майсторите от старото поколение, — ще открием съществена разлика. „Бащите“ дойдоха в киноизкуството, без да са преминали каквато и да е школа, те дойдоха в онези години, когато самото киноизкуство не беше натрупало още традиции и опит, когато всичко, решително всичко трябваше да се създава със собствени ръце. Експериментаторството бе необходимо като въздух, защото нямаше на кого да се облегнеш при творческите търсения.

Известно е, че първите си стъпки киноизкуството направи по фронтовете на гражданската война. То започна с хрониката. Но още в средата на 20-те години младият Сергей Айзенщайн създаде „Броненосецът „Потемкин“, а В. Пудовкин постави „Майка“. Тези филми създадоха традициите на съветското кино. Същността на тези традиции е в дълбокото убеждение на майсторите, че киноизкуството не е играчка, не е евтина развлекателност, че със средствата на киноизкуството могат да бъдат доведени до милиони сърца и умове великите напредничави идеи. Дълбок демократизъм, революционна страстност, правдивост и историчност отличаваха найхубавите филми, поставени от поколението на „бащите“. Няма смисъл да се подражава на Айзенщайн, Пудовкин, Довженко. Всяко произведение на изкуството е уникално. Но общите принципи, които отличаваха творчеството на създателите на

Сцена от филма «Четиридесет и първият»

съветското кино, не изчезнаха. Времето минаваше, изменяше се и се усъвършенствуваше техниката на киното, изменяше се самият живот, а с него и възгледите, и психологията на хората, изменяха се творческите принципи на работа с актьора, усъвършенствуваше се формата на сценария, растеше майсторството на операторите и художниците. И в новите условия, в новите форми по новому се проявяваше дълбоката сериозност на съветските режисьори, техният стремеж да поставят и разрешават най-важните проблеми на съвременността, активно да се намесват в живота, помагайки на своя народ да създава най-справедливото общество.

Младите режисьори не са обособени в някаква единна група от единомишленици. Това са много разнообразни художници. Те едва ли биха могли да подпишат декларация, подобна на тази, която през лятото на 1959 година подписаха френските режисьори и с която определиха своето течение като „нова вълна".

Ученици на различни майстори, младите съветски режисьори работят според силите и способностите си, без да се подчиняват на какъвто и да е единен стандарт. Техният маниер е различен, така както и художествените им пристрастия и вкусове. Всеки има свои склонности, свои теми, свои любими герои. И при все това, струва ми се, може да се посочат някои общи тенденции, характерни за всички млади режисьори.

Повечето от тях се отличават със стремежа към разработка на съвременни теми, с неприязнено чувство към всяка риторика и пищни декларации в изкуството. Те избират за герои прости, обикновени хора. Това е войник, завърнал се от фронта, колхозник, работник, комсомолец, студент. Съсредоточавайки вниманието си върху вътрешния живот на човека, стремейки се да видят и запечатат на екрана всички отсенки на преживяванията, младите режисьори по правило се отказват от пищните, скъпи декорации, от големи масови сцени. Животът на обикновения човек, неговият труд, неговото лично щастие — ето за какво разказват и ето какво се опитват да осмислят много наши млади режисьори.

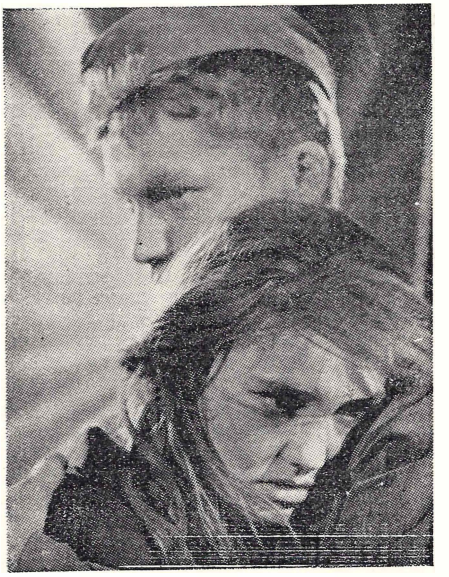
Но тук веднага трябва да направя уговорката, че не всички режисьори и не всякога се придържат към такива тенденции, че между тях има и други, които клонят не толкова към психологическия разказ, колкото към острите публицистични форми, към лириката, към хумора.

Известно е, че животът е по-богат и по-широк от всякакви закони, които се опитват да го обяснят. Така е и в живота на изкуството. И за да можем да разкажем с най-голяма обективност на читателите за младите режисьори, аз ще премина към анализ на тяхното непосредствено творчество.

В 1957 година на фестивала в Кан с голям успех бе показан филмът „Четиридесет и първият", поставен от режисьора Григорий Чухрай по разказа на Б. Лавренев. Това беше първата самостоятелна работа на режисьора, завършил института в мастерската на М. Ром. Аз няма да анализирам подробно неговия филм, защото това е направено вече в много статии. Ще кажа само, че не случайно Чухрай се спрял на този разказ. Той носеше в себе си мисълта за екранизиране на „Четиридесет и първият" дълго време. Не всички вярваха в успеха на постановката, защото помнеха стария филм на Я. Протозанов „Четиридесет и първият", който бе посрещнат на времето си много добре от зрителите. Но режисьорското майсторство на Чухрай, съчетано с великолепното изобразително решение на оператора С. Урусевски, накара всички невярващи да замълчат. Филмът премина с успех по целия свят. В него се харесваха локалността и остротата на конфликта, дълбочината на мисълта и своеобразието на художественото й въплъщение. Двама души на необитаем остров, но в тях двамата като в капка вода е събрано всичко, което е вълнувало човечеството, всичко, с което живееше съветският народ през годините на революцията и гражданската война.

Съвременните френски режисьори в такива филми като „Хирошима, моя любов" и „Котка" разглеждат народните бедствия само като досадни пречки за любовта. Те се опитват да докажат, че на света няма нищо по-висше от любовта, нека дори това да бъде любов между врагове — французойка и немец, нека дори в края — както във филма „Котка" — поради тази любов да загине голяма група хора — истински патриоти. Все едно, няма по-високо от любовта!

Такава концепция, освобождаваща психологията и чувствата от това, което преживява народът, което е трагедия на страната, извращава и безкрайно обеднява сложния душевен мир на човека. За съветския художник такава концепция е невъзможна. През сърцето и ума на всеки човек, каквото и незабележимо място да заема той в живота, преминава епохата. И ако желае да бъде правдив, художникът не може да изолира човека, да го постави над борбата, вън от интересите на народа. Психологизмът, който на пръв поглед изглежда изтънчен във френските филми, се оказва всъщност примитивен, любовта на героите се лишава от своята висока духовна красота.



«Балада за войника»

Във филма на Чухрай „Четиридесет и първият" любовта и дългът са неразделни и не противопоставени едно на друго. И в това е силата, красотата и значителността на преживяванията на героите. Чухрай се показва в „Четиридесет и първият" като режисьор с безспорно реалистична насока. Но неговият реализъм има особен, поетичен оттенък, той е очистен от битови подробности. Във филма дори дрипите по костюмите са красиви и поетични. Уединеният живот на ге-

роите на пустинния остров също е показан пълен с истинска поезия. Смъртта не обезобразява героя, тя е лишена от мъки. Гибелта на Марютка въобще не е показана: Боите в картината са ясни, прекрасни и тържествени. Такъв беше първият филм на Г. Чухрай. И ние с нетърпение очаквахме втората работа на режисьора. Наложи се да почакаме доста дълго. Той заедно с младия драматург В. Ежов пишеше сценарий. Този път сюжетът бе из живота на съветските хора в дните на Отечествената война. Войник получава отпуск от фронта само за няколко дни, за да види майка си. Той бърза към дома си, но наоколо му толкова човешко нещастие, толкова тежки човешки съдби, а младият войник е така отзивчив, общителен, добър, че не може да остане безучастен. И той се намесва в живота на заобикалящите го, помага на хората. Пак тук, по пътя, него го спохожда неочаквано и любовта — красиво, чисто, младо чувство. И всичко това в краткия срок на отпуска, така че за да види майка си, на него му остават само няколко мига. Той отново заминава на фронта и загива там. Наистина ние не виждаме това и дори въпреки всичко не вярваме в това. Такъв жив, млад, весел ние виждаме героя на екрана. Не вярва в гибелта на сина си и майката. Филмът започва със сцена, в която майката излиза на пътя в очакване на сина си.

Във филма е въплътен личният опит на неговите създатели, принадлежащи към ония, които воюваха по фронтовете на Отечествената война. В „Балада за войника“ те разказаха за своя връстник, за самите себе си, за онези, които не се върнаха дома.

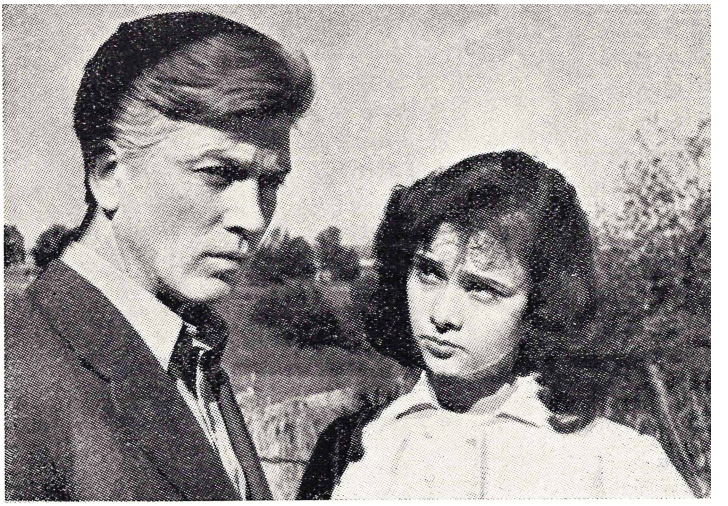
Маниерът, по който е направен този филм, е също както при „Четиридесет и първият“ — маниерът на поетическата правда. Но, разбира се, младите драматурзи не успяха да създадат такива ярки, силни характери, каквито има в повестта на Лавренев. „Балада за войника“ няма строг сюжет, тя е фрагментарна, епизодите ѝ са свързани само от единството на настроението. Това днес се явява в известна степен мода. Трудно е да се каже откъде тя е дошла в киното. Но изживяло преди време силно увлечение към театъра, днес киното се обръща към литературата, към различните прозаични жанрове. То с желание използува дикторския текст, гласа зад кадъра, описателния елемент, стреми се към задълбочена психологичност и многоплановост, характерни за романа или повестта. Показателни в това отношение са сценариите на младия драматург И. Олшански и филмът, поставен по един от тях от режисьорите Я. Сегел и Л. Кулиджанов — „Домът, в който живея“. Да припомним, че сценарият за този филм получи първа награда в конкурса за сценарии в Москва, а филмът спечели една от наградите на международния фестивал в Брюксел.

Режисьорите Сегел и Кулиджанов са ученици на С. Герасимов. Те са усвоили неговата ненавист към пищната декларативна форма в изкуството и неговото пристрастие към, така да се каже, прости и обикновени ситуации и образи. Продължавайки тези традиции, Сегел и Кулиджанов създадоха филм, в който те като че ли вземат под наблюдение живота на един дом и проследяват неговите обитатели в течение на повече от двадесет години. Така самото движение на живота се превръща в сюжет на този филм. И, както ми се струва, най-интересното в него е точността на наблюденията върху изменящия се характер и облик на живота в 30-те и 40-те години.

Творческият маниер на Сегел и Кулиджанов се отличава от творческия маниер на Чухрай с пристрастието към подробно описание на бита, склонност към детайлизация. Ако при Чухрай кадърът е чист и в него са оставени само крайно необходимите предмети, при Сегел и Кулиджанов кадърът е запълнен с многобройни неща. Това се отнася особено за интериорите, в които режисьорите се стремят да възпроизведат точно жизнената обстановка на своите герои.

В новия филм на режисьора Л. Кулиджанов „Бащин дом“ отново е изразена тази тенденция към подробност и детайлизация в обстановката и може би именно в това, както и при първия филм, е прелестта и своеобразието на филма

Филмът „Бащин дом“ е проста и правдива киноповест за хубави хора. Животът на село е показан в него без разкрасяване. Във филма няма неща, които бихме могли да наречем формални открития, няма забележителни оригинални художествени прийоми. Но неговото достойнство е в това, че вглеждайки се внимателно в своите герои, режисьорът е съумял да покаже богатството на човешките души, правдиво и достатъчно подробно да разкаже за живота на съвременното село. Всичко това ни радва. Но и в тази работа на Л. Кулиджанов, както и в предишната му съвместна работа с Я. Сегел вие ще усетите, че липсва изобра-



«Бащин дом»

жение на ярки, своеобразни човешки характери, дълбочина и смелост на художествената мисъл. Във филма всичко е трогателно, искрено, но някак леко приглушено, недоиграно. Недоиграни са човешките взаимоотношения и поради това много неща не са казани така силно, ярко и страстно, както това би ни се искало. И понякога ни се струва, че авторите на филма — и сценаристът, и режисьорът, и операторът — са по-скоро доброжелателни битописатели, отколкото поети и философи. Като отдаваме дан на наблюдателността, правдивостта и точността в детайлите на поведението и показване живота на героите, ние сме в правото си да изискваме от режисьора по-дълбоко да се вглежда в заобикалящата го среда, за да застави зрителя да се замисли над смисъла на живота така например, както заставяше да се мисли над живота Александър Довженко.

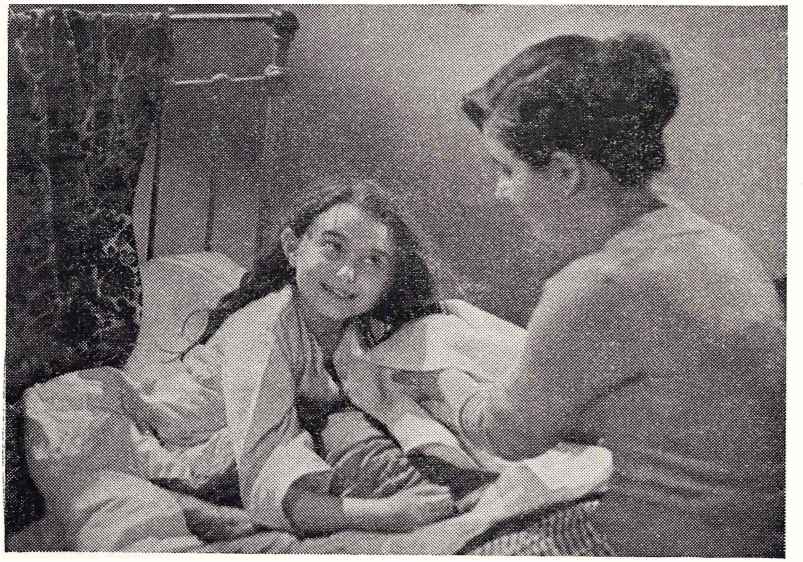
Разбира се, съвсем не е задължително да се подражава на поетическото кино на Довженко, а и не трябва да му се подражава. Но да се учим да мислим в големи категории, придвижващи отстоящи далеч едно от друго явления, да мислим мащабно, на равнището на великата епоха е необходимо за всеки художник. На нашите млади режисьори все още не достига мащабност на мисълта.

Много спорове се повдигнаха у нас около филма на младия грузински режисьор Тенгиз Абуладзе „Чужди деца“. Единодушно беше само мнението, че режисьорът е талантлив, че е проявил отлично умение да работи с децата, постигайки от тях естествена живост в поведението. И все пак при всички достойнства на филма гласът на критикуващите го бе по-силен от гласа на онези, които го защищаваха. Сега, когато мина време и страстите поутихнаха, стана очевидно, че филмът „Чужди деца“ не е дълбок, по-скоро той е дори повърхностен. И в него, както и в някои други произведения на наши млади, режисьори, липсват интересни и сложни характери и дълбока мисъл за съвременността.

Фактът, почерпен от живота — разказът за младата жена, която става майка на чужди деца, за бащата, който захвърля син и дъщеря и отива при любовницата си, и накрая за тази последната, която е отнела бащата на децата — всичко това би могло да бъде предмет на сериозно художествено изследване и въплъщение. Но това не е станало във филма. Без да заоре дълбоко, филмът се е плъзнал по повърхността и затова много неща в него са само казани, много неща трябва да се приемат на вяра. Със своя образен език филмът разказва само това, което ние вече знаем и сме прочели, т. е. самия факт, възможен въобще в живота. Но в изкуството е интересен и важен не само самият факт, не само фабулата, а онова, което може да се каже на основа на този факт и тази фабула.

В режисьорския маниер на Абуладзе има много неоспорими достойнства. Той умее да обича своите положителни герои, без да изпада в сантименталност. Той умело разкрива това, което на пръв поглед ни се струва дребнаво. Ето децата продават бутилки, за да купят на любимата Нато подарък за рождения й ден. Ето момиченцето чака на автобусната спирка леля Нато. Момиченцето, тънко като пръстика, стои на големия площад. Сцената е снета от горна гледна точка и острият изразителен ракурс подчертава онова, което е искал да предаде режисьорът — настроението на тревога, надежда, вътрешното състояние на малката героиня. Много тънки и достоверни психологически нюанси има във филма „Чужди деца". Но обликът на съвременния Тбилиси и образът на съвременника са показани във филма в опростен, схематичен план. Би ни се искало в бъдеще младият режисьор да запази не само умението си внимателно да се вглежда в човека „въобще", но да може да види в него и чертите на новото, на това, което отличава психологически съвременника. Психологическата тънкост не всякога е свойствена на грузинската кинематография, често склонна към преувеличения и патос. Така в изкуството на Михаил Чиаурели ние не откриваме внимание към дребните неща, към детайлите на обстановката, към тънките психологически наблюдения. Неговите филми, поставени в годините на войната и в първите следвоенни години — „Клетва", „Падането на Берлин", — оперират с едри мазки, прями съпоставки, алегории и обобщения. В тези филми Чиаурели като че ли изведнъж тръгва от обобщения тезис, разработвайки по-нататък сцена след сцена като илюстрации към тези тезиси и обобщения. В последната работа на Чиаурели — екранизацията на разказа на К. Чавчавадзе „Вдовицата на Отар" — има нови елементи, но и в този филм режисьорът остава верен на свойствения си маниер, който може да бъде условно наречен маниер на гръмкия разговор, разговор, построен на съпоставяне на антагонистични явления, резки контрасти в социалния характер. Авторската позиция на Чиаурели се определя веднага — той люби и ненавижда открито, прямо, в духа на Шилер. Неговите актьори, особено Верико Анджапаридзе, играят в театрално условен маниер, с афектиран жест и предълно напрежение на вътрешните сили.

Младата грузинска режисура — Абуладзе, Чхеидзе — се стреми да работи по друг маниер, по-съдържателен. В техните филми „Магарето на Магдана", „Чужди деца" никой не си къса косите и не раздира дрехите си, не произнася



«Чужди деца»

монолози и многозначителни реплики. В маниера на младите може би има известна близост към творчеството на Чехов с неговия стремеж да не изявява открито, а да скрие своята авторска позиция.

Трудно е днес да се каже как ще се развие по-нататък творчеството на Чхеидзе. Той е млад и талантлив. Той може да наблюдава живота, да забелязва това, което се извършва в него, и това, което не е забележимо на пръв поглед. Но на творчеството на Чхеидзе може би повече, отколкото на творчеството на други режисьори от неговото поколение, не достига онази обща генерална мисъл, която би позволила зад дребните неща да се види онова голямо и ново, което е характерно за нашата действителност. Понякога в угода на колоритния детайл, на пръв поглед правдоподобен, се принася в жертва голямата жизнена правда.

Една от характерните черти на новото време и белег на съвременния човек е широтата на възгледите, многостранността на интересите и прав ли е художникът, когато избира и разкрива в човешкия облик само една чертичка, както Чхеидзе е показал в образа на Дато само страстта към жената? В каква степен мрачният маниак Дато прилича на окръжаващите ни хора? По-скоро това е условна фигура, образ, решен вън от времето и пространството.

Не е задължително във филмите за съвременността и съвременника да се показват летящи в космоса ракети, но мисълта за тях, мащабът за времето не трябва да напускат художника, колкото и малък и камерен да е избраният от него сюжет. За да бъдеш син на идните епохи, да оставиш в тях забележима следа от своята дейност, е нужно преди всичко да бъдеш добър син на своята епоха, да мислиш в крак с нея. И много е обидно, когато в творчеството на някои наши млади режисьори — хора безспорно способни и творчески надарени — изведнъж не достига такава мащабност на мисълта, умението в живописни решения да въплътят и типичните страни на нашия живот и нашия човек.

Ученикът на Игор Савченко режисьорът Марлен Хуциев разказва в своя филм „Два Фьодора“ историята на войника и момчето-сирак. В този филм могат да се намерят редица интересно видени битови детайли, редица трогателни сцени. Но характерът на героя, възрастния Фьодор, е измислен и едностранен както във филма на Чхеидзе, а мисълта, въплътена във филма, е твърде обща. След като с първите кадри вдъхват надежда, че ще решат голямата тема за войника, завърнал се от фронта дома, режисьорът Хуциев и неговият сценарист младият кинодраматург Валерий Савченко не съумяват в по-нататъшното развитие на сюжета да останат на равнището на първите сцени от филма. Неинтересен е централният образ, образът на Фьодор, а сюжетът и мисълта на филма са се разлели в изображението на незначителни битови трудности.

Но ето пред нас е произведението на друг млад режисьор — Сергей Бондарчук — филмът „Съдбата на човека“. Първата режисьорска работа на този, когото досега познавахме като интересен и сериозен актьор. Това е също разказ за обикновен руски човек, за войника, изнесъл на плещите си огромното бреме на войната. Това е също разказ за човека, останал в резултат на войната съвършено сам и взел под свои грижи едно момче-сирак. Неизчерпаеми са за нашето изкуство темите от Великата отечествена война. И макар вече да са създадени немалко произведения от този материал, все още и до днес не са казани много неща. А колко съвременен е този материал. В последно време ние малко стеснихме понятието за съвременност, нерядко ние го свеждаме само до събитията на днешния ден. Дали винаги това е вярно и справедливо? Ето например сюжетът на филма „Съдбата на човека“ се възприема като извънредно съвременен, даже актуален, макар събитията, рисувани от филма, да са станали преди много вече години. Филмът служи на днешния ден, той решава една от генералните задачи на съвременността — да се борим активно за мир. В него е даден такъв огромен художествен, с обобщаваща сила човешки характер, че ще минат немалко години и ние все още ще го възприемаме като образ на наш съвременник.

С появата на Бондарчук в съветската режисура дойде нов талантлив майстор, който изведнъж изяви себе си като художник с ярка индивидуалност.

Особеността на поетическото образно решение на филма „Съдбата на човека“ е преди всичко в жестоката суровост и пределна правдивост, с които са показани във филма събитията и хората. Но тази суровост и правдивост никъде не преминават в натурализъм.

Така на мнозина би могло да се стори натуралистична сцената в църквата с човека, който трябва да отиде по нужда. Цялата тази сцена би могла да бъде дори

«Съдбата на човека»

твърде жестока, почти нечовешка, но в контекста на общото поетическо решение тя не е нито мръсна, нито натуралистична, а разкрива само безмерността на мъката и унижението, които са се струпали върху хората. Физическите страдания на героите се разкриват във филма главно не пряко, а чрез разкриване на отделни детайли. Да си спомним например как е дадена във филма темата на глада. Героят жадно хваща хляба, знаейки, че ще го раздели с всички затворници поравно. Ние не виждаме хората, които ядат този хляб, ние виждаме само колко акуратно са нарязани парченцата хляб и сланина, с каква аптекарска прецизност те се претеглят. И тук, и в това, как Соколов се отказва да закуси, и в това, как затворниците са се условили да не говорят за ядене, и в това, как тъжно подрънква саморъчно направената балалайка, ние усещаме глада на тези хора.

Много интересно режисьорът е решил звуковата партитура на филма. Изразителна е сцената в каменоломната, която преминава под акомпанимента на ударите на чуковете. Пеенето на птиците, пошлият мотив на шлагера, който се носи от високоговорителя, шумът на тълпата, подръкването на оръжието, плачът на децата и накрая тишината — всичко това е неотменна част на художественото решение на филма.

Иска ми се да отбележа и такава особеност на филма, породена естествено пряко от разказа на М. Шолохов. Никъде, нито в текста на разказа, нито в диалога, не се говори открито за патриотизма на руския човек. Нещо повече, у самия Андрей Соколов понятието родина се конкретизира в понятието семейство. Семейството и родината са за него слети в едно високо понятие. И няма монолози на тази тема. А именно патриотизмът всъщност е генералната тема на произведението.

С. Бондарчук е ученик на С. Герасимов. Но неговият творчески почерк силно се отличава от почерка на неговия учител. Впрочем, когато говорим за С. Герасимов, ние най-често имаме предвид неговите ранни филми. Но художникът не стои на едно място и в последната си работа — третата серия на филма „Тихият Дон“ — се разкриха, както ми се струва, нови страни от майсторството на режисьора. Третата серия на „Тихият Дон“ се отличава с дълбока драматичност. В този филм звучи висока и заедно с това сурова трагическа нота. Характерният за ранния Герасимов прост битов разказ, разговорната интонация и любов към подробностите отстъпват в този филм на втори план и силните човешки страсти, резките драматически стълкновения стават основен материал.

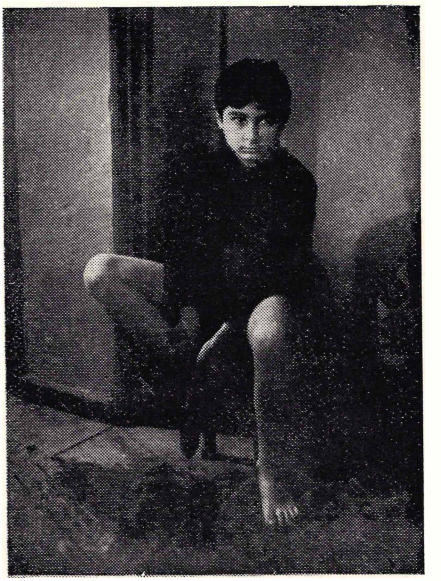
Предавайки на своите ученици натрупаните през дълги години опит и майсторство, Герасимов сам не остава при това настрана от тези вълнуващи и сложни процеси, които се извършват днес в изкуството.

Режисьора С. Ростовски ние познавахме по-рано по филмите му за селото. Последната му работа, филмът „Майски звезди", открива нова страница в неговата творческа биография. Наблюдателен битописател и очеркист в киноизкуството, умеещ да се вглежда в живота, забелязващ неговите най-разнообразни страни, художник без склонност към философски обобщения в своите предишни филми, в „Майски звезди" Ростовски успява да намери нова за себе си, много точна, проста и едновременно приповдигната, земна и поетическа интонация.

Прийомът, от който най-много се е ползувал режисьорът във филма „Майски звезди", е старият, изпитан, но винаги интересен в изкуството прийом на контрастите. Той е подсказан от самия живот, от самата обстановка, в която се развива действието.

Първият ден на мира — великият ден на безмерното народно ликуване, но нима са малко онези, които в този ден, ден на настъпилата тишина, ще почувствуват с нова сила прикриваната досега остра болка по загубеното в резултат на войната? Контрасти вътрешни и външни в изображението и психологията на героите. Контраст между високия мисловен строй и чувства и простата форма на тяхното въплъщение. На тези контрасти е построен целият филм, свидетелствуващ за зрелост на младия режисьор, за проникновеност и наблюдателност. В „Майски звезди" в четири кратки новели с лаконичен и изящен език С. Ростовски е успял да разкаже за онова, което винаги е свързвало народите на Чехословакия и Съветския съюз.

Преди няколко години ние се зарадвахме на талантливия дебют на младите режисьори А. Алов и В. Наумов. С голям успех преминаха по екраните филмите „Тревожна младост" и „Павел Корчагин". Темата на гражданската война, образите на младото поколение — първите комсомолци — допадна особено много на младите режисьори. Техните филми бяха своеобразни, остри и ярки. И ето пред нас е тяхната последна работа — филмът „Вятър", поставен по сценарий, написан от тях самите. Нека кажем веднага, че филмът е неуспешен. А изглеждаше, че всичко трябва да бъде отлично. Трета работа на режисьорите, натрупан опит, любима тема, познати герои. И все пак неуспех. Той се обяснява преди всичко с това, че и в самия сценарий липсва може би свежа оригинална мисъл, която би осветлила по нов начин събитията от гражданската война. В сценария не се получиха живи, индивидуални образи на герои. Това бяха образи условни, герои, всеки от които беше някаш представител на една или друга част от нашата младеж. Поради това в сюжета на филма нямаше и не можеше да има история на взаимоотношенията между героите, нямаше разкриване на характерите (те бяха показани веднага, още с първите кадри). Сюжетът се развиваше чисто външно. Героите се стремяха да попаднат на първия конгрес на комсомолците. По пътя те преодоляваха най-различни препятствия. Двама от тях загиваха, при което гибелта им бе случайна и не необходима. Режисьорите не са се оказали скъперници при изобразяването на най-големите мъки и тегла, през които са преминали героите. Тях ги разстрел-



«Чужди деца»

ват, заравят ги живи в земята. Но, откровено казано, всичко това не предизвиква даже естествено чувство на състрадание, тъй като никъде, нито в един кадър, ние не чувствуваме героите като живи хора, хора от плът и кръв, които мислят и чувствуват. Стремейки се към оригиналност на художественото решение, режисьорите са се увлекли в необикновени ракурси, неочаквани обрати, в тежки и мрачни сцени. Но всичко това не помогна на филма да получи признание, всичко това бе справедливо оценено от съветските критици и зрители като увлечение по чисто формални прийоми. Но дори през досадните и тъжни грешки във филма „Вятър“ прозира безспорният талант на младите режисьори. Трудно е да се каже в какво направление ще се развива по-нататък тяхното творчество, но може да се очаква, че те ще съумеят да намерят себе си отново, да намерят своята тема в изкуството.

Младите режисьори, за които разказах накратко в тази статия, далеч не изчерпват броя на онези, които ние с право днес можем да причислим към поколението на „децата“, които дебютираха в киноизкуството през последните години. Аз не назовах и половината от новите имена. В Украйна, в Армения, Грузия, Узбекистан, в Латвия, Литва, Казахстан работят активно млади режисьори, завършили обикновено ВГИК. Те още не са създали филми, равни на „Броненосецът „Потемкин“ и „Майка“, но те работят честно, искрено и вдъхновено. Това са талантливи хора, донесли със себе си в изкуството изстрадания от тях опит на Великата отечествена война. Това са талантливи хора, за които съвременната тема в изкуството е генерална и най-важна тема. По-голямата част от тях никога не ще принадлежи към още многочисленото племе на занаятчиите в изкуството. Най-добрите от младите се отнасят към своята работа взискателно и строго. „Децата“ наследиха от „бащите“ убеждението, че киноизкуството е най-силното и мощно оръдие за възпитание на човека, че това не е играчка, че с езика на киното можем сериозно и страстно да разкажем на света за това, което става около тебе, за великата борба за мир и прогрес, която води трудещото се човечество. „Децата“ наследиха също така присъщия на най-добрите класически филми от миналото дълбок истински демократизъм, стремежа към задълбочено разкриване на човешката психология. Но отказвайки се справедливо от свойственото на някои наши филми пристрастие към декламация, към грандиозност на външните мащаби, младите режисьори в стремежа си към правдата на детайлите лишават понякога своите филми от вътрешни мащаби, от мащабност на мисълта. Стремежът да получиш остър рисунък, да намериш неочакван ракурс, ярка кинематографическа метафора, да построиш необикновена композиция на кадъра е сам по себе си отличен стремеж, ако не преминава понякога в игра на безсъдържателни художествени прийоми, ако се опира на дълбоко познаване на живота.

Различни художници принадлежат днес към поколението на „децата“. Между тях има кинопоети и кинопрозаици, кинопублицисти и киносатирици и като приветствуваме новото, свежото, талантливото, което те донесоха със себе си на екрана, ние очакваме от тях нови художествени дела, в които дълбочината и силата на образната мисъл органично ще се въплътят в ярка художествена форма.

НИКОЛАЙ КОРАБОВ
кинорежисьор

ДОВЖЕНКОВАТА ПОЕМА И СЪВРЕМИЕТО

„. . .Единствени само желанията да творя добри дела останаха при мен за цял живот. И макар самите дела някак си да не се получават може би от леност на душата или от недостиг на гняв, благодаря на ластовиците и пчелите за тия желания. Преминаха годините ми и моят ден клони към заник. . . . Спомняйки си за теб вече много години, аз винаги се чувствувам богат и щедър, толкова много подаръци си ми дала ти за цял живот. Щастлив съм, че се родих на твоя бряг. . . че се любувах на зората в небето над теб и че до ден днешен, като гледам понякога надолу, не съм изгубил щастието да виждам тая зора даже във всекидневните локви на житейските пътища. . .“
(Из последната му киноповест „Очарованата Десна“)

Той ни завеща не една поема: много пътища изходи, в нов свят живя, в остри борби се пребори и неговата бандура изпя и страстно, и спокойно чрез струните на поетичното кино поемите за новия човек, за Земята, за Иван, за Аерограда и за Щорс, за Антарктида и за Мичурин, за морето... за Десна.

Някои пишат, че това е съвременният Омир. Той наистина пламенно обичаше античното изкуство, често споряваше титаничните страсти и характери на своите герои с целеустремеността и хармоничността на светоусещането, присъщо на античните образи. Спомням си как говореше веднъж за една актриса, която защищаваше своята дипломна работа. Като се възхищаваше от земността на таланта ѝ и строгите изваяни черти на лицето ѝ, той я сравни с древните рисунки от гръцките вази. Тая хармоничност между личността, обществото и изкуството той не по-малко ценеше и в епохата на Възраждането. Но най-много обичаше своята родина, своите човеци, своята епоха като най-достойна и най-човечния от всички. И си остана — Довженко.

Други велики негови съвременници, като Айзенщайн и Чаплин, видяха в него поета на киното. Макар различни по стил и търсения, те проявиха щедрост на духа и първи приветствуваха неговата поява. Говореха за Довженково кино.

Последната негова „Поема за морето“ се появи през 1956 година. Струва ми се, че тогава тя не получи отклик като събитие в киноизкуството, като непреходна творба. Тогава споровете кипяха и тръпничевият вкус на неореализма привличаше като горчиво вино след сладникавата шара на схемата. А нектарът на Довженковата поема, отлежал в годините на героизма, събрал слънцата от сърцата на строителите, от които ставаш по-мъдър, по-човечен, ясен и силен, бе изпит и усетен не капка по капка, без цялостно да проникне, а наведнъж. Той криеше в себе си поетичните обобщения на твореца-комунист за началото на строителството на комунизма и фактите на живота се изправяха пред нас както в своята делничност, така и неделничност. Не че и той не обичаше неореализма. Той милееше за него като изкуство на съвременна прогресивна Италия, но на — Италия. Той писа още в 1953 година: „Не в злато, в кадифе и скъпоценни камъни се разкри чрез екрана пред света *прекрасната Италия.* Няма ги на екрана ни пищността на Ти-

ццан и Тинторето, ни титаническото бунтарство на Микел Анжело, ни непостижимото спокойствие на Рафаел. Само бедни къщурки и повече от скромни хора. Само всекидневие, борба, мечти и надежди... Нито тържества, нито величия, нито победни шествия. Но творческият дух на великите майстори на италианския ренесанс започва отново да се пробужда в потомците им. Има нова правда в изкуството на Италия, има майсторство с огромна сила на въздействие. Но... — продължава Довженко — ...иска ми се все пак тия, които потресат сърцата на хората чрез изкуството, понякога сами да бъдат потресени. Невинаги да са изцяло в плен на своята драма, да не й принадлежат в такава мярка, както горящите здания — на огъня, падащите листа — на есенния вятър или океанските вълни — на ураганите, а в някакви незабравими, върховни мигове самите те да се издигнат над пожарите, вълните и прахоляка на пътищата, да огледат своя път и ясната видимост на света да освети като мълния техните лица." А към изкуството на нашето съвремие той имаше друго изискване. „Никога не съм желал така силно както сега — пише Довженко — моята родина да се изправи пред очите на народите с величието на жизнения подвиг. И всичко, което е било в нашия необикновен живот — победи, трудности, многолетни лишения и мраз от кръвта, пролята в гигантската война, даже грешките с тежките си понякога последствия, които винаги са съпътствували съдбата на великите първооткриватели, даже и те да се отразят на екрана в неделнична светлина като символи на победата."

Довженко сътвори това. В неразрушима спойка с живота, с дълбоката си мъдра и философска мисъл, с поетичното си сърце на творец и труженик и... изразните средства на киното; леко присвитото око на обектива, богатата палитра на лентата, полифоничният звук, широкият размер на екрана, монтаж-формата на киното. Смъртта на Довженко ни отне и вълнението да видим в съвършена изява тая спойка. Работата на неговата другарка в живота и изкуството Ю. Солнцева е пропита с най-дълбоко уважение към неговото, *довженковското*. Но както Довженко няма преки подражатели, така не може да има и равни претворители. Но най-малко е нужен сега анализ на слабостите на отражението, както правят това десетки критики. Ние благодарим и за това. Пред нас е Довженковата поема, най-съвременната от всички поеми, въплътена чрез най-съвременното изкуство — киното.

Съвремието със съвременни средства за него беше висше изискване. Той никога не спря само на правилните мисли за хората и събитията, за епохата. Той се обогатяваше непрекъснато както с жизнено богатство, с философски зна-

ния, така и с нови художествени решения. Той не се спираше на веднъж намерените, открити неща, които при повторение лесно можеше да обяви за стил. Нищо, че косите му побеляваха. Поетичните му мисли и образи непрекъснато се подмладяваха. Когато строителите се втурнаха да преобразяват вечната земя и сухите поля да превръщат в море, Довженко, вече болен, хукна по каховки и степи към бъдещите морета. Но заедно с това смело плувна във вече създалия се океан от средства, за да извлече от дъното нови решения, редки като големи бисери. Неговите скъпи герои — птиците, земята, дървета, реките, къщите — и те се подчиняваха на волята му. Неговият социалистически пантеизъм, ако може така да се каже, още по-ярко разцъфтя. И сърцето, пълно с толкова обич, уважение и разбиране към обикновения, великия обикновен човек, както наричаше той колхозника, строителя или мазача, тупташе все по-силно и спря, за да продължи да тупти в сърцата на същите тия строители на живота. Та не каза ли Довженко сам: „Колко е велик човек въпреки своята нищожност. Някакво мигновение само живее той на малката си планета в безкрая на сто милиона галактики. И все пак прегръща вселената — цялата, без начало и край. Аз съм безсмъртен човек и абсолютно не е важно колко микроединици време ще съществува моето лично аз. Аз съм безсмъртен, щастлив човек и това, което правя, е прекрасно.“

Да се учим от неговите *кинопоеми* е трудно, защото не се учи необикновено талантливото. Но аз искам да спомена няколко по новому звучащи спойки от Довженковата поема, които ако ни тласнат към дерзание, откривателство или поне към размисъл, не ще оставят празни желанията на образа за *„добри дела“*.

Птиците. Любимите птици на Довженко, които литнаха още от първия му филм, летяха във всички, долетяха до последния и ще продължат да излитат в други. Още от детство ме вълнуват летящите птици във вечерното небе — казва той. Тогава е чувствувал в тях свободата, полета на въображението, чувството за узнаване, за нови светове. Минаха години и той ги видя като силни метални птици. Но какви са те сега? Още в началото на поемата за морето те се появяват. На небето и в човека. Младата жена на палубата на кораба заспива и сънува, че лети. Само хрумване ли е това или жажда за ново решение. Смисъл има нейният полет. Довженко иска да разберем радостното чувство от съня-летене. „То е присъщо и познато на всеки, който се е трудил, в когото живеят стремления и младежки мечти и могъщо движение на пола.“ Връща ни Довженко към войната. Ето ги и птиците. И те не оставят незасегнати от страшния враг. Волните птици летят над мястото на боя. Въздушната вълна като тайфун ги мята в разни страни напред и назад, докато най-после силата на взрива ги сваля на земята. И лежат в калта, в праха, в кръвта птиците, прекрасното ято бели птици.

Ще мине войната и учениците ще ги понесат на ръце, когато се местят и организират свой музей на фауната.

И отново птиците ще живеят спокойно, ще летят над бъдещото море и старият земляк щъркелът като хората ще строи ново гнездо, защото хората строят нови къщи, и старото село става дъно на новото море.

И идваме до самия край на поемата. За птиците, за техния живот и свобода ще се скарат двама от най-светлите герои — Кравчин и жена му.

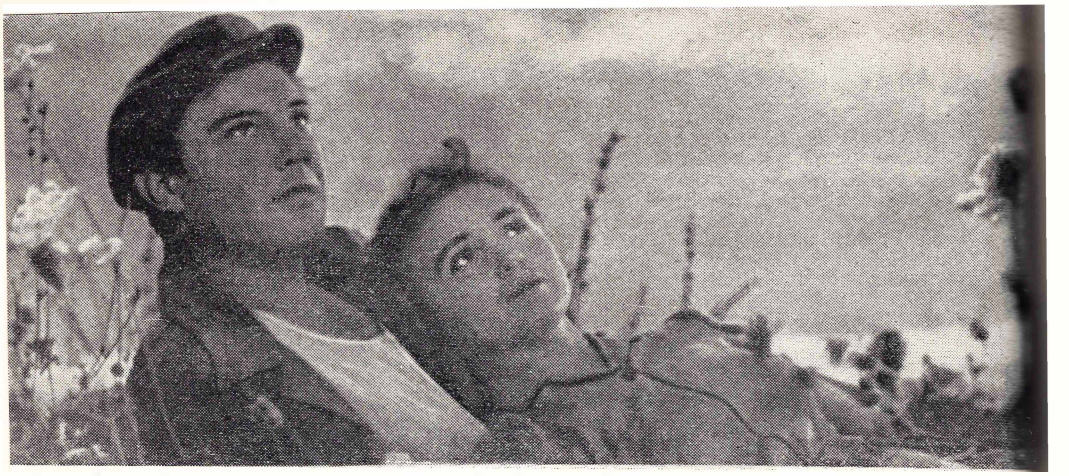
Довженко пише за техния спор: „Те, силно обичащите се, заради патиците си казват толкова недостойни и безжалостни думи, че по-добре е да не записваме това във фонограмата, а в името на *голямата* правда на живота да я запълним с музика. Кравчин пуща патиците. Те литват тревожно и радостно. Някой плаче. На прага на къщата стои жена му, но не тази, с която току-що се е карал, а друга. *Преобразеното* от сложния поток радостни чувства лице като че ли свети в полумрака на развиделяването. В тая минута нека махнем двадесет години от тях. Те стават изведнъж млади, прекрасни, както някога — отдавна, отдавна. Тя му говори най-хубавите, най-скъпите, най-важните думи сега.“

И политат двамата заедно с птиците и децата.

Прекрасно довженковско жизнелюбие, чувство за трайното в човека, вяра в него, съчетана с поетичен кинематографичен израз.

Идва друг довженковски епизод, силен като мълния. Когато всички се събират в старото село, една стара жена с разрошени коси пита гостите:

„Кажете ми, съседи, гости мои скъпи, вече десет години ден и нощ моля, кажи ми, слънце ясно, и ти, зора златна, стои ли до ден днешен на площада в Берлин най-малкият ми син Иван?“



Зрителят е потресен. Като мълния го осветлява майчината трагедия, народното величие на майката, безсмъртието на *Ивановци*.

Това не може да се измисли, а се ражда от богатството на живота, силата на таланта и кристалната мисъл на поета.

Но има два епизода, открития както в драматургията на киното, така и във формата му. Смъртта, кинематографичната смърт на Катерина и епизодът с бича — исполинският гняв на баща ѝ.

Довженко доразвива конфликта между Катерина и Голик, извежда го до крайни точки, за да видим същността на героите оголена. Нека зрителят възненавиди Голик, когато види прекрасната чиста Катерина мъртва. Нека зрителят възненавиди Голик, когато държи надгробна реч. Нека зрителя го заболи сърцето, когато слуша трагичните слова на баща ѝ. „Прости, мое дете, не можа да се опази твоят самотен баща. Все не достигаше време. А някой презря твоята красота и чистота и ти се обиди на нас, разплати се. О, щедро плащаме, как щедро . . .“

Изведнъж се появява живият Голик със своята цинично-реалистична самокритика и живата Катерина. И ти става радостно. В Голик ние никога няма да вярваме, а за Катерина ликуваме. Ново явление в киното! От нова силна мисъл в съдържанието се е родило ново силно средство във формата му.

От същия мащаб е сцената с бича, разрушаването на всички условни стени между високото положение и низкия характер. Застраховал се със знамето на бригадата, с умни думи за труда, Голик се чувствува прав въпреки крайния егоизъм в характера си. Даже на Аристархов е трудно да го разобличи. И Довженко със силата на гнева си и дръзновението на таланта успява:

„Затова ли ние проливахме своята кръв. Ти, благополучният негодяй, да тъпчеш моето цвете. Откъде дойде ти. През какви цепнатини на миналото ти пълзиш към комунизма. Защо съм беден повече, отколкото трябва. Кой ми отнема радостта от труда. *Ти*. Ако ние можем така да оклеветяваме, да унизяваме, защо ни е това море. Защо ни са нови морета, ако в душите ни ги няма вълните морски вместо гнилостта на блатата.“

Нарочно не говоря за визуалното разкриване на екрана, защото то е слабо. Но как би го решил Довженко!

Има много нови спойки в поемата — епизодът с Алик и Михайлик и могилата на скиге, асоциациите на Федорченко, старата круша, кокошата слепота на заместник-министъра, вълните на новото море, заливащи влюбените, раждането на детето, хирургът и виното, картината на строителството и други, и други.

Има много точни, богати наблюдения на подробности, които с живия дъх на малкото очовечават голямото. Иска ми се да спомена няколко.

Когато Довженко разказва биографията, вмъква такъв детайл: Кравчин е безпартиен. На фронта пред атака, пред смъртта петима бойци пожелават да умрат като комунисти. Искат да влязат в партията и Кравчин вижда, че няма кой да ги приеме. И той ги записва. Войната свършва. Неколцина от тях остават живи. И хората с гордост говорят за тях.

Кравчин никъде не използува това дело.

Каскети. При Федорченко идват старите му приятели, земляци, за да му предложат да стане председател на колхоза. И всички носят на главите си каскети. И това еднообразие убива красотата на лицата им. Довженко не без негодуване пише: „Кой ги е измислил. Нарочно ли, за да направи хората некрасиви. Изкусен враг ли, простак или подлизурка ги е създал от душевна бедност и ги е утвърдил за всички хора от Бялото до Черното море.“

Или такива щрихи:

Катерина остава сама на брега до сутринта и пее. „Отхвърлената любов пееше своя реквием.“

Катерина и Голик се разхождат. „Голик говори ужасни, цинични думи. Нека да ги изслушаме в тая чаровна украинска нощ.“

Олеся и Иван също се разхождат:

„Кажи, в комунизма хората също ли ще страдат.

Разбира се. Щом има любов, ще има и страдание.“

Пред нас е Довженковата кинопоема. Зрителят я разбира. Но мислите, разкрити в нея, са особено важни сега за нас. Довженковите мисли-размисли. Нека завършим с тях.

„Ръководени от лъжливи подбуждения иззехме от творческата си палитра страданието, забравяйки, че то е такава велика достоверност на битието, както щастието и радостта. Аз не призовавам никого към сълзливи, песимистични сюжети... Аз обичам народа си като вас и разбирам, че моят личен живот има смисъл дотолкова, доколкото служи на народа. Но ако при първия полет на Марс моят брат или син загине, аз няма на никого да кажа, че преодолявам трудностите на неговата загуба. Аз ще кажа, че страдам, и ще плача нощем в градината, заглушавайки с шапка риданията си, за да не изплаша славеите, кацнали на цъфналата вишна, под която се целуват влюбените.

Другари, трябва да създаваме колективен портрет на народа, и то такъв, че когато хората на комунизма го гледат, да кажат: „Какви великолепни, мъжествени и достойни хора са живели в началото на строителството на новия живот — строителството на комунизма.“

КИЕВЧАНКАТА

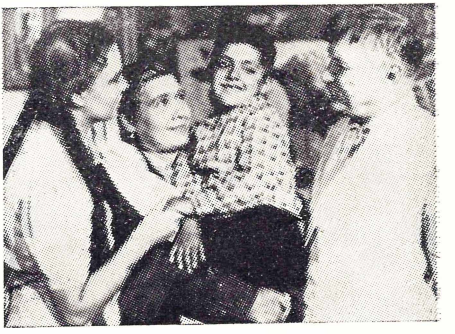
С педантична последователност създателите на украинския филм „Киевчанката“ — сценаристът Н. Луковски и режисьорът Т. Левчук — ни водят през всички съществени моменти на ония 40 години, през които украинският народ извоюва, създаде, защити и възстанови своята съветска република, през които новият живот сътворяваше нови хора и те, новите хора, сътвориха новия живот: винаги по-хубав от оня, който е бил хубав вчера!

Познавателната стойност на филма е едно от неговите безспорни и полезни качества. Луковски и Левчук ни показват всички етапни събития в историята на Украйна и характерните особености на нейния пейзаж. Но тяхната съвкупност създава само общата — бих я нарекъл рационалната — познавателност на творбата. Истинско художествено познание има там, където създателите на филма са намерили неповторим конкретен израз на историческата картина, там, където историята съдържа в себе си и човешка съдба.

В едно такова редуване на рационалното с истински художественото, на добросъвестната хроника с естетически претворения голям живот се разгръща филмовият разказ в „Киевчанката“. От това произтича и неравностойността на филма в отделните му части.

На създателите на филма определено повече са се удали епизодите, свързани с революцията и с гражданската война. Там, където непосредствено изобразяват събитията, сраженията, бита, те са намерили свежи краски, интересни положения, находчиви реплики, динамичен ритъм. И въпреки разпръснатостта на действието в тези епизоди филмът се следи леко, с интерес. Ето един епизод, в който драматичното напрежение се ражда и органично, и силно и същевременно предизвиква и мотивира съществен момент в развитието на образа на главния герой: две картечници, едната на червеноармеец, другата на националист, са насочени една срещу друга, но не стрелят, защото между тях пристъпя и се усмихва мъничката Галя. И в този решителен миг ненадейно, почти изненадан сам от себе си, в схватката се намесва Яков Сера да, едва-едва преодолял своя страх, повече заради детето, отколкото по убеждение... Но тук е и началото на оня органичен прелом в характера на героя, на оня възел, от който започва осъзнаването и израстването му.

На авторите на филма се е удало да създадат богат типичен образ на обикновен украински работник, който изминава огромен път на развитие — от покорен и примиряващ се, дори страхлив приспособленец до съзнателен и зрял борец за правдата на партията. А може би този образ е успех преди всичко на големия актьор Борис Чирков. Не много често и в по-хубави филми може да се види такова пълнокръвно, жизнено, многобагрено и неповторимо актьорско постижение. Как убедително, с плавни преходи и винаги с дълбока мотивировка Борис Чирков ни кара да следваме израстването на неговия герой. Спомнете си го в началото — объркан, дори малко коварен — как смутено и неловко пред самия себе си, но въпреки това решително се измъква от мястото, където другарите му са готови до смърт да защищават революцията. И как, когато повече по инстинкт, отколкото по убеждение, участвува в обезвредяването на врага, той застава самодоволно, с помпозна тържественост върху варела с вода и сам не вярва, че той е направил това, което е станало. Или каква недоумяваща радост и наивно възхищение има у него, когато получава за

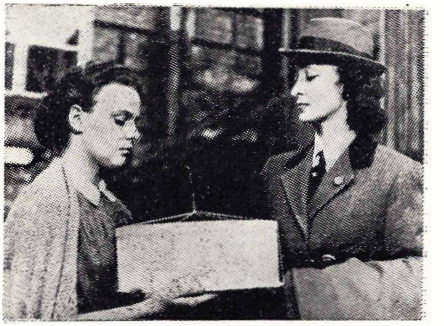


първи път квартира с две стаи... С пестеливи и чисти изразни средства, поточно сякаш без специални изразни средства, а само по вътрешен подтик, спонтанно Борис Чирков-Середа ни показва оная малко неловка, несигурна радост, че ще стане член на партията (тук той все още поддържа един насмешлив полутон към героя: 100 хиляди стават комунисти, защо и аз да не стана?!), или ни води спокойно и сигурно към съзряването на героя.

Така артистът ни довежда до онова състояние на героя, когато той вече може да учи другите, да им служи за пример. Жизнеността и свежестта на превъплъщението, дълбоко разкритият вътрешен смисъл в развитието на образа на Середа, великолепното чувство за хумор правят от актьорската интерпретация на Чирков наистина значително творческо постижение.

На създателите на филма се е удало да щрихират запомнящо се и още няколко образа на герои от поколението, което извърши революцията.

Но на тях в много по-малка степен се е удало да намерят равностойно художествено решение на втората част от филма — и когато изобразяват събитията на историята, и когато създават характери. Борбата на работническия колектив против врага, особено епизодите около усъвършенстването на струговете не са оживени с достатъчно разнообразен жизнен материал и често са повече тезис, намерение, отколкото



художествено решение. А епизодите на войната са твърде еднообразни и познати вече. Тук събитията често само се хроникират с телеграмна осведомителност и само най-общо се показва какво е отражението им в народната съдба. Ето защо и образите на хората от поколението, което се е родило, когато бащите са правили революция, и което истински навлиза в живота във втората серия на филма, са сравнително бедни, неиндивидуализирани, не носят необходимата сила на обобщенията, замислени чрез тях. Затова напрежението и интересът към филма постепенно спадат, колкото повече се отива към неговия край.

И все пак след този край у зрителя остава хубаво чувство.

К. Табаков

ТРЯБВА ДА ЖИВЕЯ

Филмът „Трябва да живея“ („Вятър“) ни срещна отново с двамата млади талантливи режисьори Алов и Наумов, от чийто усет за епоха, за кинематографичен образ и ярък детайл така се възхищавахме във филма „Павел Корчагин“.

В новото си произведение те са си поставили задачата да покажат самоотвержената борба на младите комунисти в октомврийските дни на 1917 година, тяхната смелост, чистота, всеотдайност на революционното дело, да ни внушат величието на момента, в който се създава Ленинският комсомол.

Да не забравяме жертвите, които тези великолепни хора дадоха за нашето щастие, да се пазим от леността и малодушието, за да бъдем достойни за делото им — това е идеята на филма.

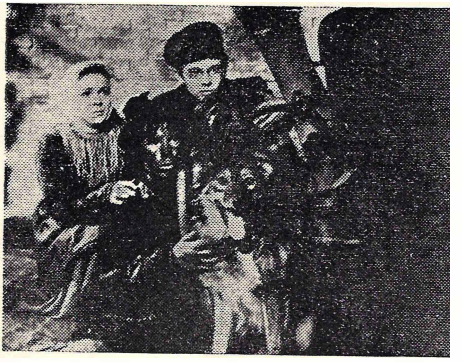
Няколко младежи трябва да преминат стотици километри през фронта, за да отидат на първия конгрес на Комсомола. На всяка крачка ги дебне засада, предателство, смърт. Всяка минута изисква от тях мъжество, самообладание, героизъм. Митя, Настя, Маша загиват, а Феодор, „възкръснал от мъртвите“, едва оцелял, се измъква от общия гроб и отива сам на конгреса — това в кратко резюме е сюжетът на филма.

Налице са много от условията за добро произведение: вълнуващ сюжет, съвременна задача, талантливи режисьори, добре подбрани актьори.

Но защо ние не можем да наредим този филм до „Павел Корчагин“, да го

приемем без уговорки, защо той оставя у нас противоречиви чувства?

Преди всичко, защото главните герои на филма Митя, Настя, Феодор дори като образи са твърде познати, видени на-



къде, в тях се чувствуват много литературни навеи и реминисценции, една вътрешна статичност, която ги прави еднакви отначало докрай. Те не обогатяват нашите представи за комсомолците от онези години, не се запомнят. Техните съдби са недостатъчно художествено мотивирани. Някак случайно например умират Настя и Митя, без тази смърт да е продиктувана органически от действието, без да служи съществено на доизграждането на образите. Мари и Фас безспорно са се удали по-добре на режисьорите. Те са по-плътни и жизнени образи, ние ги виждаме в различни обстоятелства, които променят характерите им. И станало е така, че във филма привлечените в Комсомола са по-ярки, по-вълнуващи от тези, които ги привличат.

Алов и Наумов са режисьори с богата фантазия, с интересни търсения в областта на яркия детайл, на оригиналната форма.

Но в своя нов филм те допускат самоцелно ефектни обрисовки, на места оригиналността на кадъра ги интересува повече от вътрешното му съдържание. Изобразителното решение на кадрите в черквата например е интересно, но какъв е неговият смисъл, необходимо ли е то от гледище на съдържанието на епизода? Напротив. Чувството за измислената, неподчинена на жизнения материал форма пречи за възприемане на съществено.

Въпреки че в своя нов филм Алов и Наумов не са успели да запазят художественото равнище, постигнато в „Павел Корчагин“, ние имаме възможност неведнъж да видим техните ярки художествени качества. Тяхна е например тази своеобразно търсена атмосфера на филма, тази атмосфера на октомврийския вятър, който облъхва цялата страна. Масовите сцени (във влака, на гарата, в града) говорят за находчивост, за майсторство не само по отношение на изобразителното решение, но и по отношение на самото съдържание. Само за миг се мярват на екрана различни хора, но те веднага се запомнят с ярко разкритото си отношение към революцията.

Чудесни са и сцените в банята, по реката, под моста. Във филма има тънки детайли — достатъчно е да си спомним как камерата бавно минава покрай обувките на току-що убитите комунисти. На пръв поглед битов детайл, а с такъв голям подтекст, с такова силно въздействие. Режисьорите не се страхуват да рисуват в мрачни сгъстени краски, те избягват „розовото“ виждане на действителността. А филмът им по своята същност е оптимистичен, защото борбата и гибелта на героите им са в името на нашия прекрасен живот.

Алов и Наумов умеят да подбират и да работят с актьорите. Мари (Е. Леждей), Митя (А. Демяненко), Фас (Криченков) са изпълнени актьорски безупречно.

С всичките си слабости филмът „Вятър“ е още едно свидетелство за наличието на търсене от страна на авторите, за техния неспокоен дух и омраза към щампите, за стремежа им към свой стил. Всичко това ни кара да очакваме с интерес бъдещите им филми.

Сн. Петрова

ЧУЖДИ ДЕЦА

Филмът „Чужди деца“ на грузинския режисьор Абуладзе постави много интересни въпроси във връзка със семейството: за любовта и дълга, за чистотата, човечността и искреността в брачните отношения, за грижата към децата и възпитанието им в дух на доверие към възрастните.

Какъв е началният подтик на Абуладзе за създаването на този филм? Една случка, публикувана във вестник „Комсомолска правда“: Младо момиче, студентка, се омъжва за вдовец с две деца, привързва се към тях и напуска института, за да може да се грижи изцяло за децата. Бащата, непреодолял любовта към друга жена, заминава с нея, без да помисли за семейството си. Младата му съпруга обаче надживява горчивата обида и остава при неговите деца. Този интересен епизод от живота е легнал в основата на сюжета на филма. Оттук нататък основната творческа задача е била да се осмисли частният случай, да се открият и поставят важните проблеми, да се извлекат обобщенията.

Успял ли е Абуладзе да постигне това?

Леко и неусетно камерата ни запознава с героите, естествено и простичко се разгъват и преплитат техните съдби в атмосферата на едно твърде обикновено ежедневие. Тук няма война, революция, гигантско строителство, няма външно мащабни колизии . . .

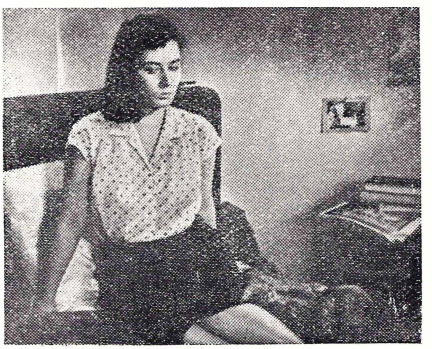
. . . Една хлопната врата, две препъващи се от тичане деца, една жена, която скача в движение от влака — редят се един след друг непретенциозни кадри, но от тях се създава усещането за нещо трагично, разкрива се, че и в обикновения живот е нужен героизъм, себеотрицание, твърдост.

Режисьорът е обикнал своите герои, той се стреми непрекъснато да ни приближи до техните чувства и преживявания. Неговата топлота, художествен усет и вкус особено добре се доказват в интерпретацията на детските образи. Тези образи са разкрити извънредно органично и пестеливо, без никакви концесии на сантиментализма (както много често се случва при подобни образи и сюжети). На децата във филма е погледнато като на формиращи се характери. Те търсят не умилението на зрителя, а неговата гражданска оценка и активна реакция.

Образът на Нато (сполучливо претворен от актрисата Цицишвили) носи темата на филма — за хуманизма, нравствената чистота, високия морал на съветския човек, за неговото душевно благородство. Леля Нато остава при децата. Тяхната вяра във възрастните няма да бъде разбита, съдбата им ще бъде правилно направлявана, бъдещето им — осигурено.

Историята е свършена, но зрителят напуща салона някак неудовлетворен. И наистина всичко е разказано талантливо, майсторски, но не са ясни авторските оценки, страда от недоизказаност гражданската позиция, липсват значителни обобщения. Защо се е получило така? Причината вероятно е преди всичко в драматургически неразкритите образи на Дато и Тео. Кой е Дато — бащата? Какво мисли, какво чувствува този малко мрачен, сериозен човек, защо изоставя децата и младата си жена? Отговор на последния въпрос би трябвало да даде преди всичко Тео — жената, заради която Дато напуща семейството си. Тя впечатлява с външния си вид, погледът ѝ крие чувственост и загадка, явява се няколко пъти съвсем неочаквано. И нищо повече. Зрителят не разбира що за любов съществува между Дато и Тео, какви неясни притегателни сили действуват тук. Касае се може би за някакво съдбоносно чувствено увлечение, а ако това е така, то снижава проблемата, лишава я от дълбочина. Зрителят остава повече учуден, изненадан, отколкото разбиращ, осъждащ или съчувствуващ.

Абуладзе е направил един камерен



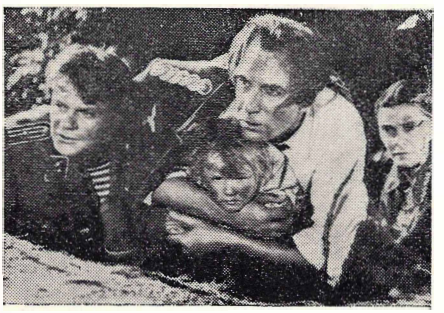
филм, но не бива да се забравя, че камерността има много прозорци към обществения живот, че той своеобразно се пречупва и в най-тясно личните отношения, и това преди всичко оправдава тяхното претворяване в изкуството. А Абуладзе е туширал всички обществени връзки на героите си, избягва конкретността на изображението, търси обобщено условен характер на мястото и действието и по този начин лишава характерите и конфликтите от жизнена пълнота и съвременност. Освен това той може би е сметнал, че един неопределен финал по-добре ще приляга на неговия филм. Но естетиката на социалистическото изкуство изисква определена авторова позиция към всички герои и събития. А тя тук липсва. И затова този филм, направен от един очевидно талантлив режисьор, макар и да поставя важни, големи въпроси, не може да стане причина за голям разговор върху тях.

Сн. Петрова

ЕДНО МОМИЧЕНЦЕ ТЪРСИ БАЩА СИ

Белоруските кинематографисти са вложили в този филм искрена, чисто славянска сърдечност и тя печели зрителите.

Главните действуващи лица са деца — момиченце и момченце, — подгонени от фашистите. И това създава едновременно и преимущества, и трудности за сценариста и за режисьора. Детската съдба трогва зрителите и бързо открива сърцата им за въздействието на творбата. Чрез отношението на останалите герои към децата могат да бъдат характеризирани отчетливо отделни образи само с няколко щриха. И все пак твърде сложно е да се движиш по лабиринтите на детската душа, съчетавайки нейното своеобразно очарование, нейната първична непосредственост и големия смисъл, който често се таи някъде в нея. А колко трудно и същевременно привлекателно е да изваяш от неопитния малък изпълнител желания художествен образ!

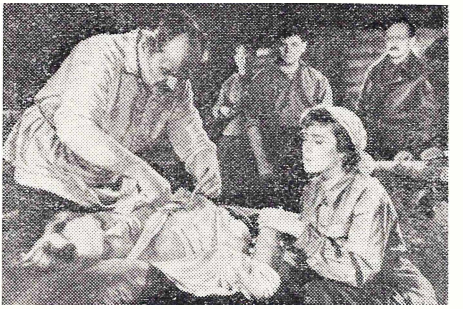


Именно съдбата на двете деца вдъхва живот и привлекателност на филма „Едно момиченце търси баща си“. И поотделно във всяко едно от тях, и в техните отношения, създадени в необичайните условия на бягството, е намерено детското своеобразие във възприемането и в реагирането на околните събития. У момченцето — нарочната грубоватост и чувство за превъзходство, когато двамата са още при стареца, самоотвержената грижа, когато вече са сами, нетърпимост спрямо почти бебешките постъпки на момиченцето, принизяването му за миг, два до тях и надмогването им с разумно усилие и с все по-укрепващото чувство за отговорност за живота на спътницата му. . . . У момиченцето — съвършено детското отношение към света, понякога мило наивно, понякога егоистично до жестокост, понякога безразсъдно, понякога ненадейно находчиво и правдиво, от време на време обвяно с тъга и размисъл за необичайните случки около него . . . И двамата малки изпълнители Вова Гусков и особено Аня Каменова играят много вярно, естествено, с чудесен усет за мярка в израза, за непосредственост към своите актьорски задачи.

Значително по-слабо се е удал филмът на своите създатели в останалите части на разказа, там, където децата не са сами на екрана или пък когато приятели или врагове решават тяхната съдба. . .

Слабостите, най-общо казано, са две:

не винаги създателите на филма достатъчно мотивирано и правдиво водят филмовия разказ — например дядото сякаш е въведен в събитията само за да забърква положението, веднъж с непредпазливото отиване в дома на момиченцето, втория път с наивното си бягство от охраняваната къща... В приключенските моменти на фабулата често се залага повече на изненадата, отколкото на логиката! Втората слабост е в недостатъчната оригиналност на някои сюжетни решения и на някои образи. Твърде извехтели са и образът на местния есесовец, и на полковника от СС, и отвличането на момиченцето от пленничеството, пък и финалът... Ето защо на създателите на филма не се е удало художествено пълнокръвно да осъществят своя замисъл — да покажат неповторимо как сплотеността на съветските хора дава отпор на немците, как те спасяват живота на своите деца.



К. Табаков

Н. С. ХРУШЧОВ В САЩ

Филмът „Н. С. Хрушчов в САЩ" представлява един филмов репортаж, поднесен в същата хронология, в която е извършено самото пътуване. И цялото това голямо събитие е снето само от трима оператори! Може би не всички найценни мигове са уловени, но бързата схватливост, набитото око, будният рефлекс, политическият и художествен усет са налице. Снимачната камера е надникнала почти навсякъде. Събитието е показано пълно, разкрити са вярното настроение и дълбокият идеен смисъл. Разкрит е образът на един изумителен човек — естествен, прям, упорит, делови!

През всичкото време Н. С. Хрушчов е пред нас, а много пъти — сякаш сред нас. Една изключително жизнена личност ни завладява. Има портрети, забележителни по богатата си изразност (Хрушчов слуша обясненията на стачкуващите работници от завод „Места" в Питсбург). Забележителни са срещите с президента и подаряването на вимпела, срещите с докерите в Сан Франциско, с работниците и народа.

Страната на големите контрасти не е срещала друг път по-неуморим пропагандатор и защитник на мира. И ето парадокс — преса, кино, радио и телевизия са принудени да разпространяват идеите на един комунистически ръководител в страната на най-войнствения капитализъм. За това е необходим талант. И филмът го показва.

Той ни показва още и характера на двете страни. Наистина много малко са кадрите от съветската страна — в началото и в края на филма, и то само от Москва. Но и тия малко на брой кадри са достатъчни, за да чувствуваме през цялото време, докато на екрана се показват пътищата, градовете, хората на Щатите, другата страна — страната на Съветите. Сан Франциско с нещо прилича на Владивосток, там например трамваите са също като в Одеса, а гълъбите извикват спомени за Москва. Щатът Айова и Кубан си приличат и нека се съревновават по производство на царевица. Нека войната отстъпи! Нека хората се надпреварват помежду си за повече облекло, храни, жилища.

По репортажен път е разкрит също образът на обикновения гражданин от двете страни. Навсякъде в САЩ хората са любопитни и разговорът на всички е за лунника и Хрушчов, за Хрушчов и лунника. Те с радост посрещат скъпия гост, защото искат мир, разбирателство. Студенти, работници и домакини напират от всички ъгли, фермери пристигат от десетки километри. Многобройната полиция едва въдворява ред. Запомнят се кадрите с децата, качени върху раменете на своите бащи, и особено щастливата усмивка на Кан Джеки. Той получава скъп подарък — часовника на

Н. С Хрушчов и Д. Айзенхауер по време на посещението на председателя на Министерския съвет на СССР в САЩ

министър-председателя — и с това става една от най-известните звезди в Америка. А как искрено се радва съветският народ при завръщането на Хрушчов в Москва. И отвъд, и отсам океана мечтата на всички хора е една — мир.

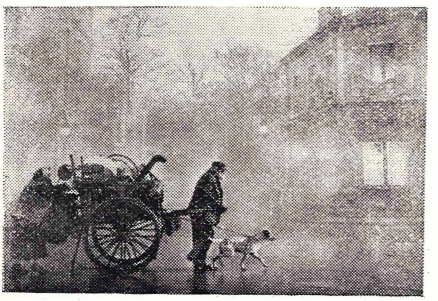
Изминати са над 10 хиляди километра по стъпките на събитията. Показана е просторната страна на Съединените американски щати. Погледът над Колорадо, към Гран Каньон Аризона и намекът за лунния пейзаж придават особена колоритност. Епизодът със „спътниците“ на Хрушчов — така той нарича придружаващите го журналисти — и особено кадрите Гарст и Хрушчов с царевични кочани в ръце са не само забавни, а и дълбоко съдържателни. Навсякъде и над всичко една оценка, една идея — идеята на това посещение: разбирателство, дружба и мир. Оптимистично звучат думите, казани по време на дефилирането на войските по улиците на Вашингтон при посрещането: „Нека войските от цялата планета служат за поддържане на реда и за паради, но не и за войни.“ Оптимистични са словата, издълбани върху мавзолея на Линколн: „Най-хубавото в живота на човека е дружбата с другите народи.“

Кирил Захариев

ПОРТ де ЛИЛА

Рене Клер е създал един филм, който на пръв поглед поразява с нещо като че ли ново, непривично за своя автор, неприсъщо на творческата му индивидуалност, на неговите вкусове и пристрастности като художник. Блестящият майстор на формата, винаги придаващ на своите филми блясък на великолепно шлифовано бижу, винаги експериментиращ и търсещ неизследваните възможности на изразните средства — упоен от могъществото на киното, — сега е направил филм, в който като че дори малко демонстративно се е отказал от всякакви търсения, а на някои може да се види, че и от грижата за прецизност в областта на формата.

Всъщност Рене Клер е между тези художници на киното, които винаги са били и продължават да бъдат верни на своята творческа същност. И в онова, което съставлява тази същност — търсенето на съвършена форма, — не е най-същественото. В своите оригинални филми, често обвеяни от привлекателна и мила фантастика, Рене Клер почти винаги се е стремил и е успявал да разкрие в основата си правдива картина на съвременната му действителност. Неговите филми са пронизани с топла човечност и дълбока симпатия към обикновените хора. Картината на живота на простолюдието от крайните квартали на Париж — ето почти неизменната основна тема на творчеството на Рене Клер от „Под покривите на Париж“ и „14 юли“ (създадени в началото на 30-те години) до последния му филм „Порт де Лила“.



Тази основна тема претърпява продължителна и значителна в качествено отношение еволюция, последният и най-висок стадий на която е „Порт де Лила“. Това е всъщност еволюция на реализма на автора. В по-ранните филми на Рене Клер темата и идеята се реализират преди всичко в детайлно разработения втори план на действието, в неговата обстановка, в неговата атмосфера, при последна сметка — в общата картина на живота. Там сюжетът играе второстепенна, подчинена роля, а образите са недостатъчно дълбоко разработени. Преди няколко години видяхме филма „Големите маневри“, в който вече сюжетът, конкретните взаимоотношения между действуващите лица и тяхното развитие под въздействие на обстоятелствата имаха първостепенна роля в разкриването на темата и идеята на произведението. А ето сега „Порт де Лила“ — един филм, в който идеята напълно се концентрира в разработения с изключително майсторство и психологическа дълбочина централен образ.

Точно тук трябва да търсим новото, несрещаното досега у Рене Клер.

Когато филмът излезе на софийските екрани, във „Вечерни новини“ се появи бележка, чийто автор (Мл. Младенов) питаше и питайки, упрекваше: „Защо като антипод на Барбие е взет Жужу? Какъв би бил сюжетният ход на филма и моралният извод от него, ако вместо Жужу срещу бандита стоеше един пълноценен френски гражданин с ясни представи за добро и зло, съзнаващ обществения си дълг?“ Този въпрос показва колко далече е останал неговият автор от намеренията на Рене Клер и от тяхната реализация във филма. Защото Жужу нито е „антипод“ на бандита, нито „стои“ срещу него. Жужу е в центъра на филма, нещо повече — филмът, това е Жужу, а всички останали герои имат ясно изразена, нескривана от автора подчинена функция спрямо него. Тук нямаме някакъв пряк конфликт, изявен пряко между двамата герои, нямаме пряко сблъскване на два мирогледа, на две идеологии. Макар че възможности за такъв конфликт потенциално съществуват, Рене Клер не се занимава с тях, защото в случая не се интересува от тях. И, струва ми се, че трябва да му дадем право.

Вниманието на Рене Клер е изцяло съсредоточено върху образа на Жужу. С образа на Жужу авторът решава една тема, колкото остра и привлекателна от драматургическа гледна точка, толкова сложна и значителна от човешка и идейна гледна точка. Това е темата на израстването, на раждането на човека. За решаването на тази тема Рене Клер се е обърнал към такъв голям актьор като Пиер Брасьор и здраво се е опрял на него. В изграждането на образа на Жужу Брасьор — актьор с голяма вътрешна сила и подчертана склонност към характери със сложно и значително вътрешно развитие (напр. капитанът от филма на Луи Дакен „Господар след бога“) — демонстрира такава изумителна способност за превъплъщаване, такова сливане с героя, че в неговото поведение на екрана изчезва всяка видимост на актьорска игра. И това е една от основните причини за убедителността на основния образ на филма.

В началото на филма Жужу е не само човек без интереси, без активност, апатичен към всичко, включително и към собствената си участ, живеещ от ден за ден с мисълта за чашката вино. Нещо повече — това е човек до такава степен смазан от жизнените условия, че неговото духовно развитие се е прекъснало някъде в детския си стадий. Жужу е нещо като махленски глупак — никой не го счита кадърен за някаква работа (това е и неговото мнение), дори дечурлигата по улиците го закачат и му се подиграват. Не случайно Рене Клер толкова детайлно разработва първата сцена в кръчмата, когато Жужу се мъчи контрабанда да глътне от шишето. Авторът прави това, за да покаже „света“ на своя герой, кръга на неговите „интереси“ и „мисли“. И ние виждаме как цялото същество на Жужу е погълнато от тази „задача“, как за него в момента престава да съществува всичко останало. Подобен е смисълът и на сцената с разливането на чашката в дома на артиста. Но Рене Клер не характеризира героя си като алкохолик. Тук именно се подчертават някои детски черти в неговата психика, които се оказват важни после, когато ненадейни обстоятелства се втурват в живота му.

Тези обстоятелства се появяват в лицето на гангстера Барбие. Развитието на събитията налага Барбие да остане скрит за известно време в дома на ар-

тиста. И ето че пред самите ни очи с Жужу се извършва голяма промяна. Апатичният към всичко нищожен човечец започва да проявява необикновено усърдие и грижи за съдбата на скрития бандит. Къде са причините за тази промяна? Първоначалният тласък се дава именно от детските черти в психиката на Жужу. С какво нескривано любопитство, излъчващо се не само от очите, но и от всяка фибра на тялото му, се взира Брасьор в лицето и фигурата на този повален от болестта, съвършено необикновен за него човек. И каква примитивна хитрина се чете в очите му при мисълта да скрият болния в мазето на артиста, тайно от света и напук на полицията. Това е проява толкова сходна с увлеченията на децата да хранят и гледат тайно от родителите си намерените на улицата бездомни животни. Има, разбира се, и едно друго обстоятелство — Жужу за пръв път се сблъсква с човек, който е по-безпомощен от него, който явно има нужда от неговата помощ. Макар и смътно, макар и инстинктивно, той чувствува това. Спрях се толкова подробно на тези обстоятелства, защото е много важно да се разбере откъде започва всичко, къде са кълновете, които обуславят голямата промяна у Жужу.

Жужу не се интересува от това, за кого се грижи. Към обстоятелството, че той още не е дорасъл, за да прави трезви и точни преценки, трябва да добавим, че усърдието, с което той се грижи за Барбие, се превръща в негова всепоглъщаща страст. Защо? Защото без сам да съзнава първоначално, у него се появяват и разцъфват нови човешки качества, качества, формиращи пълноценната човешка личност — отговорността за съдбата на друг човек! От това, че се грижи за човек, който не заслужава неговото внимание, Жужу не пада в очите ни — съществената в случая е, че формираните у него нови качества дават вече истински смисъл на живота му. Жужу не е вече предишният Жужу, с когото всеки можеше дори да се подиграва. Постепенно новите качества създават у него и ново самочувствие — самочувствието на човек. Кога по-рано той би си позволил да покани Мария на танци или да отговори така достойно на подиграващите го на забавата младежи? Та той дори почти се признава на Мария в любов.

Рене Клер веднъж иронично беше заявил: „Аз от критиците научавам какво

съм искал да кажа с филмите си.“ Въпреки че иронията е справедлива, що се отнася до някои критици, които стигат до заключения, изключващи авторските замисли, трябва при цялото ни уважение към майсторството на Рене Клер да кажем, че действително понякога реалистичното проникновение на художника в живота ни разкрива повече истини, отколкото самият той е имал съзнателното намерение да ни каже. Това се отнася и до „Порт де Лила“. Според собствените му изявления замисълът на филма се изчерпва с анализа на тези качества на Жужу, за които говорихме досега. За Рене Клер основните теми на филма са „дружбата, любовта и алтруизмът“. С малко по-други думи и като имаме предвид вече не само поведението на Жужу, а и поведението на Барбие спрямо него (ругатните, потресаващата сцена на плесницата, бързото завоюване на девойката, която той горещо и мълчаливо обича), значимостта на филма не би надхвърлила много идеята за християнското всеопрощение. Независимо от намеренията на автора произведението се е оказало много по-значително.

Потвърждение на това е преди всичко

великолепният финал на филма. Жужу, за чиято съдба не на шега бяхме започнали да се безпокоим, след като видяхме как безропотно понася несправедливостите и оскърбленията на боготворения от него престъпник, отива да занесе парите, които Мария изпраща на Барбие, за да може той да си замине. И тогава, при последната си среща с човека, който за него беше своеобразен душевен катализатор, Жужу чува нещо, което слухът му отказва да възприеме, разбира нещо, което съзнанието му отказва да асимилира. Префинениият, циничен гангстер, този типичен изразител на морала на обществото, което е изхвърлило Жужу някъде в покрайнините на живота, грубо оскърбява милата девойка Мария. И тогава именно се случва великото — формираната в Жужу човешка пълноценност се събужда за действие, за активно действие против неправдата, в името на доброто и човека и в името на доброто във човека! Жужу убива Барбие, убива човека, за когото се е грижил наистина бащински, щом този човек разкрива пред него цялото си нищожество, щом той дръзва да потъпче човешките добродетели, които са събудили човека у самия Жужу. И развълнуваният зрител за свое учудване възприема убийството не като престъпление, а като акт на висшо възмездие в името на човека и човечността. Истинския смисъл на филма, неговата идейна същност ние виждаме именно в утвърждаването на активното действие в името на правдата.

Тодор Андрейков

НИЕ ОТ ШАМПИНЬОЛ

Този филм не поражда симпатия, защото неговите създатели са превърнали във възбудител на смеха кретенизма на основния герой. (За другите действуващи лица изобщо е трудно да се говори, тъй като смисълът на тяхното съществуване се изчерпва от неблагодарната задача да създават по един или друг начин поводи на „щастливеца“ от Шампиньол да се „развихри“.)

Такава рязка оценка задължава да се обяснят няколко неща. Ние винаги предпочитаме съдържателния — умен, хаплив, страшен, весел ... смях. Смях, който отстоява правата на живото, на раждащото се над мъртвото и умиращото. В тази връзка ние напълно признаваме правото на съществуване и на хумора на положението, на ефектната забава, дори на смехоносния абсурд. Особено когато там има вкус и мярка и няма претенциозност. Но хумор може да създава онзи, който цени и отстоява човешкото у хората. Кретенизмът и глупостта могат да бъдат осмени, за да изчезнат от живота. Но когато тях ги изровят и ги превърнат в средство за самоцелно разсмиване ...

Някъде дълбоко зад безсмислиците в „Ние от Шампиньол“ едва-едва мъждукат добри намерения: вероятно сценаристът е искал между другото да ни каже, че любовта може да промени човека към добро, да го издигне над лошите му навици ... Тук-таме във филма проблясват остроумни находки — може би когато се описва историята на моста в Шампиньол или бита на двете села, пък дори в едно-две от хрумванията на режисьора.

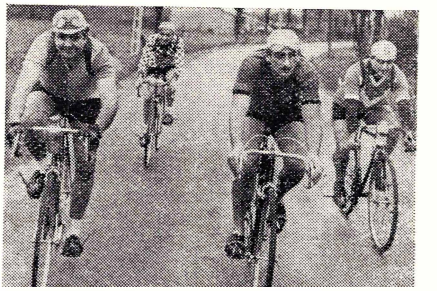
Но всичко това е твърде нищожно за един филм, който отнема час и половина на зрителите. В „Ние от Шампиньол“ шествуват безсмислените и нелогични преображения некадърният вратар става „лъв“ на терена и победител във всички спортове; глупавите решения във фабулата — кросът през гората или гонитбата с горските; най-банални трикове от бутафорията на кинокомедията

отпреди много години — сцените в кревата, когато героят отказва да държи реч на моста... Впрочем много трудно е в целия филм да намериш нещо достатъчно смислено, невидяно другаде или поне направено с малко вкус...

Нека припомня само една сцена, която характеризира етиката на създателите на този филм: слабият вратар е разменен за една крава. В тази сцена няма и следа на авторска оценка, например негодуване, че човекът и добичето са приравнени. Има само желание да се предизвика смях — независимо как, без значение какъв!...

Такива филми се правят лесно. Пък все още те имат и консуматори — авторите им не работят на загуба. Но от тях губи престижът на френското кино, на което ние дължим часове на искрен смях, на смях, който е вселил в нас прекрасни мисли и красиви чувства.

К. Табаков



НОВ ФИЛМ — НОВИ ПРОБЛЕМИ

Прашни пътища...
Керван от каруци.. и скърцане на колела, глух тропот на копита.

„От дълбините на времето и до наши дни
като есенни листа, подгонени от вятъра,
вие скитате, братя мои, по безкрайните пътища
и дирите своето щастие, несрещано никога...

Така започва „Шатрите горят“, разказващ за живота на циганите у нас. Още в самото начало е намерен верен авторски тон, който грабва зрителя. И в този поетичен тон, сгрят от висок хуманизъм и пронизан от професионална зрелост, е издържано цялото произведение. Всеки от нас е виждал такива кервани по пътищата, всеки е виждал катуните и лумналите огньове и за мнозина това е било само един остатък от миналото. Да, действително това е остатък от миналото и нашето време премахва тази „екзотика“. Циганите, презирани и преследвани някога, сега все повече навлизат в новия живот, като равни участвуват в строителството на новото. Но това е процес, който не е завършил, все още има и такива, които търсят щастието си по пътищата.

Към тях преди всичко адресират своя филм авторите на сценария Георги Алурков и Усин Керим. Те тръгват с един керван, тръгват с дядо Али и майка Сабрие по пътищата на родината и без поза и дидактика им разказват за новото, показват им го.

След първата вечер в катуна, овеяна от романтика и изпъстрена с много изразителни битови детайли, след напомнянето на миналото, дадено също в сбита и ярка форма, автор-операторът Г. Алурков тръгва с кервана. Зрителят вече е навлязъл в темата, запознал се е отблизо с героите, симпатията и уважението на автора към тях се е предало на него и той вече с неотслабващ интерес следи разказа. Още в самото начало личи умението на Алурков да гради правилно киноповествованието. Началният епизод не е едно просто запознаване с темата и героите. Авторът веднага ни потапя в показваната действителност, правдивата жизнена атмосфера ни грабва и точното, развълнувано слово ни кара с пълно доверие да вървим след него, вярвайки му напълно.

Гледайки документален филм, невинаги ние можем да определим автора, ако не сме прочели името му в началните надписи. Но не е така с филмите на Алурков. Неговата операторска работа винаги се е отличавала със свой индивидуален отпечатък. Това го има в „Светлини от Рила“ и „Трактористката“, в „Созополски рибари“ и „Шатрите горят“. Неговият кадър в повечето случаи е ярък, запомнящ се по своята композиция, подчертан ракурс и контрастно осветление, към което той явно има предпочитание. Това прави кадъра необикновено пластичен и въздействуващ. Наистина понякога може да се чувствува известна преднамереност в неговото търсене и постройка, но това във всички случаи е по-добре от равното, сиво изображение, където всичко може да е правилно, но да не вълнува.

В „Шатрите горят“ операторът Алурков помага много на режисьора Алурков. Ярко, направено с голям вкус изображение му е позволило да работи много смело върху ритъма на филма, защото при този случай въздействието на отделния кадър не идва от неговия метраж, от неговата продължителност на екрана.

... Керванът на дядо Али е на път ...

„Излезте на пътя и вижте живота!“ — и изведнъж започва бърза монтажна смяна: дървено колело на каруца — преминаващ трактор, колело — автомобилно колело, колело — преминаващ камион. Епизодът завършва с общ план на железопътен мост, по който върви влак, а отдолу крета керванът от каруци. Този кадър забавя за известно време ритъма.

Бавно пада бариера! ...

„Поспрете, братя!

Поспри се, бащице Али, и чуй как гърми

по релсите стоманени животът ...“

И отново същият стремителен ритъм — чрез редуване кадрите на гледащия дядо Али и преминаващия влак... Това бързо редуване на кадри в съчетание с характерните шумове на изобразяваните неща създава много правдива атмосфера, която не може да не убеждава.

Много са примерите от филма, които говорят за умението на автора да създаде тази атмосфера — и старото водно колело с дядо Али, и килимарките, чиито пъргави ръце работят под звуците на арфа, и особено работниците-ковачи, където острите монтажни преходи и шумове създават една своеобразна симфония на труда...

След лаконичното, живо показване на новото в живота на циганите авторът логически идва до последните епизоди, където те запалват своите шатри — символ на скитничество и нерадостен живот. Буйното веселие на улица „Веселие“ е предадено темпераментно. Камерата е сред хората, тя се насочва съвсем близо до тях, до засмените лица и грейнали очи. И тук ускореният ритъм много вярно води към кулминационната точка на действието, когато пламват шатрите. И колко вяра има в жеста на циганина, който тупва каскета си в земята! Само така той може да изрази кипналата радост!

„Гледай, бащице Али!

Радвай се, майко Сабрие! Радвайте се, братя мои!

Нека на пепел да станат старото чергило и старата неволя,

набрана от годините, разнасяна по пътищата ...“

И тук накрая пак същата вярна човешка интонация, лишена от суха високопарност и нравоучение. Тази интонация се запазва и в самия финал на филма.

.... По пътя е останала само каруцата на дядо Али. Тя е спряла на железопътния прелез. Ето бариерата се вдига, пътят на скитника е свободен. Но колелата стоят неподвижни! Камерата ни приближава към тях ...

„Самотна остана твоята талига ...

Ще тръгнеш ли отново по стария път, бащице Али? ...“

Така завършва „Шатрите горят“. Нека на въпроса на авторите отговорят зрителите. Филмът дава достатъчно материал за размисъл, за преценка, кой път е верният. Не много често срещаме в нашия документален филм такова художествено решение. То не може да се абсолютизира, но в конкретния случай е най-правилното в смислово и художествено отношение. Нека не забравяме, че нашият зрител е израснал, че той не може да бъде доволен, когато всичко му се поднася като сдъвкана храна. Напротив, все по-често той трябва да бъде съавтор, да домисля това, което е вярно загатнато.

С всичко това „Шатрите горят“ е един талантлив филм и аз не се боя от такова определение, защото той напълно го заслужава.

„Шатрите горят“ поставя интересни и важни проблеми, като умението на ху-

дожника да прониква дълбоко в жизнения материал, работата над отделния кадър и епизода, създаването на правилен киноритъм, пресъздаването на вярна жизнена атмосфера. И всяка от тия проблеми би могла да стане предмет на анализ и творчески разговор. Аз бих искал обаче да се спра само на една от тях — използуването на звука за пресъздаването на вярна жизена атмосфера на екрана, тъй като в това отношение ние сериозно изоставаме от развитието на други документални кинематографии.

Под звуково оформление на документален филм у нас най-често се разбира работата с композитора или музикалния оформител по изготвянето на музикалната фонограма. По традиция в повечето случаи музиката започва от началото на филма и завършва, докато на екрана се появи надпис „Край". Тук-таме тя отстъпва място на синхронен епизод или някакъв шум — най-често аплодисменти. Документалният филм пресъздава нашето ежедневие, явленията на нашия кипящ и многообразен живот. И негов дълг е да го пренесе на екрана най-правдиво, най-достоверно. Тук огромна роля играе правилното използуване на звука. При работата над звуковата част на филма ние много по-широко трябва да използуваме естествените шумове, защото те създават голяма жизненост и правдивост. Когато човек работи, движи се из улиците, учи или почива, той е заобиколен от една звукова атмосфера, която е обективно присъща на нещата и явленията и която, пренесена на екрана, само ще засилва чувството за реален живот.

Широкото използуване на жизнената звукова среда, в която протича дадено явление, за някои може да се стори крачка назад, към натурализма. Разбира се, в изкуството художникът не е застрахован от грешки и неудачи, но който се бои от вълци, не влиза в гората!

Ние имаме достатъчно примери за правилно използуване в отделни епизоди на звуковата атмосфера. Тези опити на различни творчески работници помогнаха и за успеха на „Шатрите горят", където въпросът за звука е решен до голяма степен с професионална зрелост.

Един пример: Керванът се е разположил за нощуване край малка рекичка . . .

И вместо традиционната музика ние чуваме „песента" на щурците и жабите . . . Зрителят веднага е грабнат от тази атмосфера, която му е близка и позната, която предизвиква твърде много асоциации.

Правилното, творческо използуване на звука в документалния филм е свързано пряко с техниката на синхронния запис и снимки. Вече са създадени редица портативни съоръжения за тази цел — камери и магнетофони. За съжаление ние още не разполагаме с подобна техника. Това налага една помощ от страна на ръководството на кинематографията за доставката на необходимите съоръжения. Но докато това стане, кинодокументалистите би трябвало да решават този важен въпрос с наличната техника. Опитът с „Шатрите горят" показва, че това е възможно при упорит труд и творческо дръзновение. А само това е пътят, по който нашият документален филм ще достигне до нов етап в своето развитие.

Генчо Генчев

Първият цветен широкоекранен филм

„РОДОПСКИ МОТИВИ"

Сниманите у нас от няколко години насам филми за широк екран имаха предимно опитни задачи, а първият произведен през миналата година широкоекранен филм „Родопски мотиви" може да се счита като начало на нашата редовна широкоекранна продукция.

Филмът „Родопски мотиви" е ценен опит за по-нататъшната работа. От него можем да правим изводи за бъдещи-

те сюжетни и режисьорски решения в размерите на новия широк екран... И да се радваме, че е поставен хубав начален жалон.

Първото нещо, което ми харесва във филма, е непосредственото, увлекателно водене на разказа. „Познавате ли Централните Родопи“ — така дикторският текст въвежда в сюжета и като че ли после зрителят влиза в екрана и сам тръгва да пътува.

Много от снимките (оператор Бориславъ Пунчев) приличат на художествени картини — пейзажи и портрети.

Режисьорски умело е съчетана природната красота на Родопите с величественото строителство: язовирни езера, електроцентрали, далекопроводи, летовища, асфалтови шосета — и така се получава правдивият и богат днешен пейзаж. Ето я и планината — великолепно място за почивка и туризъм, извор на неоценимо богатство. И всичко това режисьорът Румен Григоров не натрапва умозрително на зрителя, а събужда у него възторг към показаните обекти. Най-напред ти се иска да поспреш някъде по тия места, да откъснеш цвете, после да отлетиш към върховете. Сприятеляваш се с електростанциите, намираш хубави дружески лица между рибарите.

Радостно е, че в монтажа е търсен необходимият за широкоекранния филм ритъм. Широкият екран обхваща повече неща, които трябва да се видят, и затова кадрите са оставени по-дълги.

Използуването на близки планове е задача трудна, но постижима — когато не се стига до детайл, а се снимат портрети в класически размер със сполучливо намерен съответен фон за композиционно стабилизиране.

Повелята на живота налага бързото навлизане на широкоекранния филм в нашата кинематография. Има теми и сюжети, които, както се казва, „плачат“ за широк екран.

Да се видят хубаво надлъж и шир морето, бреговете, реките, язовирите, новите градове, планините, курортите, строителните площадки, светлите цехове, откритите рудници, кооперативните полета, спортните игри, танците и фестивалите, трудът и радостта на хората, прекрасната ни социалистическа родина — какви богати възможности разкрива за всичко това широкоекранният филм.

Филмът „Родопски мотиви“ дава надежда, че скоро тия възможности ние пълноценно ще започнем да използуваме.

Стефан Харитонов

СТЕФАН ПЕТРОВ НА 50 ГОДИНИ

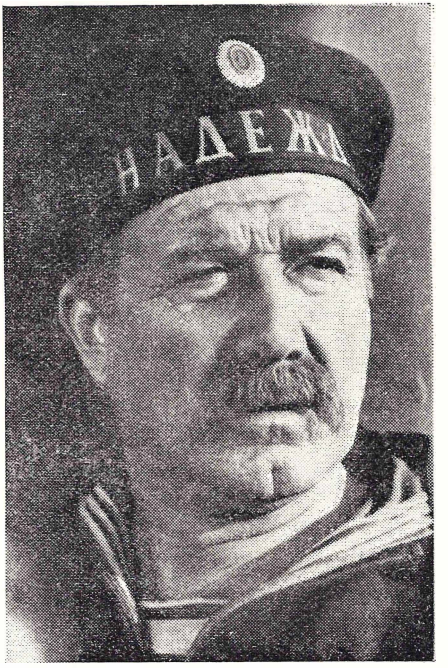
Преди 33 години плах и неуверен младеж, в очите на който горят пламъчетата на жажда и любов пред непознатото за него театрално изкуство, открехна неуверено входа за артисти на Варненския театър. Може би този миг, в който се е хлопнала вратата зад гърба му, е решил целия му по-нататъшен живот. Зад него остава морето. Бурното и неспокойно море, което така го е мамело, привличало със своята неизвестност. Пред него е стояла блестящата от светлини сценична рампа, зад която с още по-голяма сила го е привличал непознатият и пълен с трудности път на актьора. Така започва своята артистична кариера Стефан Петров. Началото е трудно. Липсва подходяща сграда. Материалните условия за работа са тежки. Ентусиазираните артисти играят в зала „Съединение“. Всички обикват младия си колега, който спечелва сърцата на другарите си със своята преданост към професията и сериозното отношение към поверените му роли. Резултатите от безпределната обич към сцената не закъсняват. Още следващия сезон му поверяват отговорната роля на Тивреций от „Камо Грядеши“ на Сенкевич. През 1930 година за директор на Варненския театър е назначен Стоян Бъчваров. Той вижда безспорния талант на младия актьор. Редят се роля след роля. Стефан Петров е вече добре известен на варненската публика, която го обиква заради неговата жива, реалистична игра. Игра без шаблон и щампи. Наследил най-хубавото от реалистичните традиции на първите ветерани в българския театър, Стефан Петров е търсен от редица директори и режисьори. Почти няма провинциална сцена, на която неговият талант да не е създал образи, наситени с човечност и правдивост. От редиците на най-добрите сили на Шуменския театър по-късно той отива в Пловдив. През 1938—39 година играе в Художествения театър в София, а през 1941 година е на сцената на театър „Одеон“. Нанизът от роли е вече голям. Редят се президентът от „Коварство и любов“ на Шилер, Владиков от „Хъшове“ на Вазов, Артемиев от „Живият труп“ на Толстой. Обстановката, в която работят всички театри в това време, е тягостна, наелектризирана. Светът е разтърсен от Втората световна война. Да се работи в театъра е трудно. Цензурата сваля пиеса след пиеса от репертоара на театрите. Липсва оня стихиен жар, който ги е водил по села и градове в сняг и кал. Минали са безвъзвратно безгрижните „аркашки“ дни. Европа е прегазена от нацистката военна машина. Всички с трепет очакват края на тази военна авантюра. И той не закъснява. Девети септември 1944 година намира Стефан Петров в Радио София. С неколци-

Стефан Петров
във филма „Калин Орелът“

на още другари той се храни и спи там. Всеки няколко часа трябва да се четат нови разпоредби на отечественофронтовското правителство. По етера политат окрилящите стихове на Маяковски, Вапцаров, Смирненски. Народът бурно празнува своето освобождение. От Радио София Стефан Петров е назначен в Минния театър в Димитрово — сърцето на работническата класа по онова време. Тук е и първият досег на талантливия актьор с непознатото още киноизкуство. Той е ангажиран за ролята на бай Велко от филма „Огнена диря“. Критиката добре оценява филмовия дебют на Стефан Петров. След редица успешни роли на сцената на Габровския, Врачанския и Бургаския народен театър, в които той достига своята творческа зрелост, Стефан Петров се среща отново с киното. Възложената му роля на Жан във филма „Калин Орелът“ оправдава доверието на режисьора Борозанов. Нашата партия и правителството дават висока оценка на неговите художествени постижения в тази роля и му присвояват званието „Лауреат на Димитровска награда“. Веднага след този филм кинорежисьорът Даковски му поверява ролята на Калчо Букчето в „Под игото“. През 1952 година Стефан Петров е привлечен като актьор в Студията за игрални филми. Донесъл със себе си от театъра най-здравите реалистични традиции, раснал и крепнал творчески под непосредствените наблюдения и помощ на такива наши актьори като Кръстьо Сарафов и Стоян Бъчваров, Стефан Петров се явява пред камерата с богат творчески опит. Той бързо овладява спецификата на киното и в краткото съществуване на българското социалистическо кино той вече има 20 образа зад гърба си. Разнообразието на творческата му палитра е голямо: бригадирът бай Стоян в „Неспокоен път“, старият моряк в „Крайцерът „Надежда“ (в същия филм той играе и Фердинанд. За непознаващия го зрител звучи невероятно, че в един и същ филм изпълнява две съвършено противоположни по характер роли), Иван от „Земя“ на Захари Жандов по едноименната повест на Елин Пелин — едно от най-добрите му постижения в киното. А колко различни са гавазинът бай Матей в „Големанов“ и началникът на оперативната зона в „Командирът на отреда“! А Барба Никос в „Законът на морето“? Всеки от тези образи, макар понякога и епизодичен, носи свой характер, своя съдба.

Не ще мине много време и нашият зрител отново ще види Стефан Петров на екрана — в новите му филми „Далеч от брегoвете“ и „Дом на две улици“.

Лекотата, с която Стефан Петров играе пред камерата, е удивителна, а обичта му към киното безпределна. И в това може би се крият неговите успехи. Голямата любов към работата му,



Старият моряк — „Екипажът на Надежда“

Иван — „Земя“

непрестанното търсене да вникне в характера на своите герои, способността му да вижда разпокъсаните, различно снимани по време и място епизоди като цяло — това е залог неговите герои да оживяват пълнокръвно на екрана, с творческа целенасоченост и развитие.

За неговата петдесетгодишнина ние го поздравяваме от сърце и му пожелаваме крепко здраве и още по-големи успехи в киното. Творческите сили на юбиляра са в своя зрял разцвет. Той има какво да ни даде още. Неговият талант трябва да създаде и запечата на филмовата лента още по-разнообразни и завършени образи. Ние вярваме в това.

Ганчо Ганчев, киноактьор

ЗИНАИДА КИРИЕНКО

Степ... Бездънно небе и ярко слънце... Степ без начало и край. В степта — девойка. Съвсем сама. В ръцете ѝ книга. Девойката чете „Тихият Дон“ от М. Шолохов. Тя е потресена от съдбата на Наталия. Всичките ѝ симпатии са на страната на тази жена — не на красавицата Аксиня, не на закачливата Дуняшка, а на скромната Наталия. Няколко години по-късно тази девойка създаде образа на Наталия в кинотрилогията на режисьора Сергей Герасимов „Тихият Дон“. Така милиони зрители се запознаха в 1957 година със

Зинаида Кириенко.

В ролята на Наталия се прояви ярко-то драматическо дарование на Кириенко. Умението дълбоко да прониква в образа, страст в изпълнението, пълно отдаване на ролята, правдивост и простота на поведението — всичко това разкриваше в нея зрялата актриса. А изпълнителката на ролята всъщност беше само студентка от актьорския факултет на Всесъюзния държавен институт за кинематография.

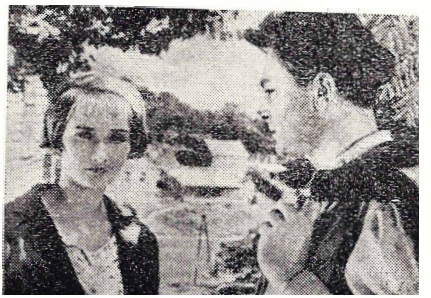
Пет години преди това тя пристигна за пръв път в Москва с мечтата да постъпи в актьорския факултет на института. За да стане актриса, тя бе оставила в станицата Ново-Павловска в Ставрополския край майка, братя, сестри, другарки и съученички, бе оставила селския клуб.

В този клуб именно започна артистичната дейност на Кириенко. Селската сцена изцяло я поглъщаше. Девойката й отдаваше цялото си свободно време и цялата сила на душата си. „Параска" нарекоха съселяните Зинаида след успешното й излизане в инсценировката на Гоголевия „Сорочински панаир".

И ето участничката в селската художествена самодейност пристигна в 1953 година в Москва със заявление за актьорския факултет на ВГИК. Шестстотин такива завления бяха подадени тогава. В числото на шестнадесетте приети във ВГИК се оказа и Зинаида Кириенко.

Тя постъпи в творческата мастерска на режисьора Сергей Герасимов и актрисата Тамара Макарова. Извънредно много дължи Зинаида на своите учители. Герасимов и Макарова развиваха в своята ученичка естетически вкус и разбиране за прекрасното в живота и изкуството, усъвършенствуваха подарения й от природата талант. Те учиха Кириенко на високото майсторство на преживяването. Корените, които подхранват преживяването на актьора — учеше Герасимов, — се намират преди всичко в него, в актьора, в неговия мироглед и трудова дейност, в целия му жизнен опит и актьорска интуиция.

Ето защо любознателната и сериозна Зинаида започна още повече да чете, да наблюдава и да се замисля над живота. Без да се доверява само на своите способности, тя изчерпателно изучаваше творчеството на най-големите актьори на киното — Б. Щукин, Н. Черкасов, Н. Боголюбов, Л. Орлова, Б. Андреев... С особено внимание тя се вглеждаше в работата на В. Марецка и



„Съдбата на човека"

Тамара Макарова, създали в нашето кино правдиви драматични образи на руски съветски жени, образи така близки до творческите стремежи на Зинаида.

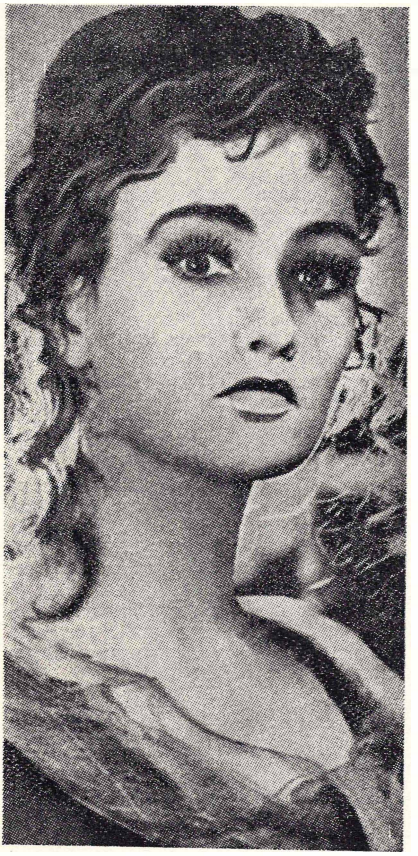
Съветска девойка, наша съвременница, беше първата роля на Кириенко на екрана. Надежда (в едноименния филм) заминава на целините и призовава младежта да последва нейния пример. Тази работа не надхвърли рамките на ученическата задача, в нея още не се разкриваше творческата индивидуалност на актрисата (Зинаида беше през това време студентка в първия курс). Затова пък в някои други учебни роли на сцената в института се откри ясно особеността на дарованието на Кириенко. Авдотя от романа на Г. Николаева „Жътва", Катюша Маслова от „Възкресение" и Маряна от „Казаци" на Л. Толстой, Коломба от едноименната новела на П. Мериме позволиха да се види ярко изразеният драматически талант на актрисата.

„Поема за морето"

Ето защо не случайно именно на нея, студентката от третия курс, С. Герасимов предложи ролята на Наталия.

И ето отново както в детството и ранната младост Зинаида отива в степта. Отново чете сама в степта „Тихият Дон“. Но сега това са репетиции, а след това и снимки.

„Господи! Цялата ми душа изтръгна!



„Крадливата сврака“

Не може повече да се живее така! Господи, накажи го!“ — разнася бурният степен вятър неистовия вик на Наталия-Кириенко. Оскърбената в своите чувства, измъчената от изневярата на мъжа си Наталия се обръща към бога. Но тя не се моли, не проси — тя заклева, не — изисква да се накаже Григорий, единствения любим за цял живот човек.

Епизодът на бурята по своята драматическа напрегнатост стана един от централните в трилогията. Тук няма реплики и на актрисата извънредно много помага блестящото режисьорско решение. Едновременно обаче в тази сцена, казано с думите на Станиславски, „не е възможен никакъв режисьорски трик“. Тук всичко зависи от актьора, на когото пада цялата отговорност. И актрисата изцяло е поела върху себе си тази отговорност. Сцената на бурята потриса зрителя не с кинематографическите ефекти, а с дълбочината на страданието, с взрива от страсти и отчаяние на Наталия-Кириенко.

И неволно се замисляш откъде е това море от емоции, тази буря от чувства в младата, начеваща актриса. Откъде е това тънко проникновение в психологията на страдащата жена, верността, точността, правдивостта на поведението. Ръководство на опитен режисьор, надареност на актрисата, нейното дълбоко отношение към ролята, актьорска интуиция — тези обяснения, взети всички заедно, не ще дадат удовлетворителен отговор на тези въпроси, ако не кажем главното — забележително дълбокото, „шолоховско“ прочитане на целия роман и особено на образа на Наталия от постановчика, а след него и от изпълнителката.

На екрана Наталия живее кратък, но труден живот. И в нейния живот има повече мъка, отколкото радост, повече отчаяние, отколкото щастие. Казачка от дореволюционна Русия, жена, чийто кръг от интереси е ограничен със семейството и стопанството, любяща, но не обичана, готова да прощава, но не простила — такава е Наталия в изпълнението на Кириенко.

Във филма тя се появява за пръв път веднага след сцената на страшния побой над Аксиния от мъжа ѝ и дивата разправа на Григорий със Степан. Противопоставена на тази сцена, Наталия изглежда особено спокойна и тиха. Чисто и акуратно облечена, простичка в своята неярка красота, тя стои на масата с карти в ръце и нетърпеливо, радостно се вслушва в гласовете от другата стая. Там Мелехови я сватосват за Григорий. Актрисата веднага дава на зрителя да разбере, че този млад казак е мил на нейната героиня: с готовност, метнала бързо на главата си празничния червен шал, тя излиза на сляда. На нейното лице е изписано скрито лу-

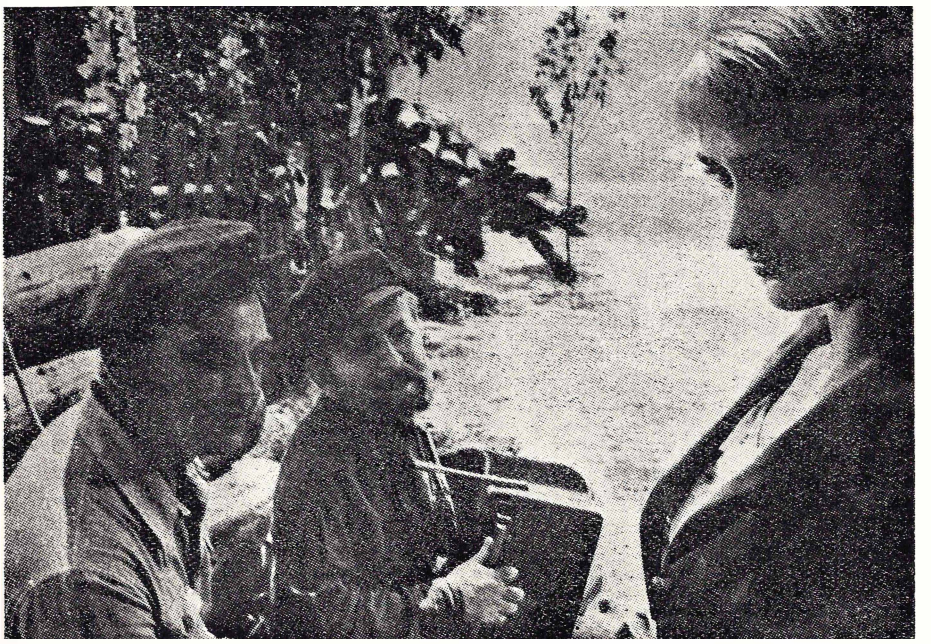
кавство и смущение. Но радостта придава на девойката смелост и тя храбро поглежда Григорий право в очите.

В тези малки епизоди актрисата показва как младата ѝ героиня с цялото си същество се стреми към щастие, към любов, към Григорий. Наталия не знае, че годеникът ѝ не я обича. На сватбата тя не забелязва неговата мрачност и с радостна готовност му поднася устните си за целувка. Завладяна от своето чувство, тя не е разбрала веднага цялата истина. Но ето веднъж чува: „Не те обичам, Наталия. Не ми се сърди. Макар и да те жаля, в сърцето ми няма нищо...“ Не трепва Наталия-Кириенко. Само очите ѝ потъмняват, угасват, лицето ѝ сякаш изведнъж се състарява и на него се появява нещо жалко, безизходно. Григорий е улучил Наталия в самото сърце. Но тя обича мъжа си както по-рано — ласкаво, внимателно, почти крадешком тя го гали по главата, когато той спи. А когато след кавгата с баща си Григорий напуска дома си, Наталия се хвърля след мъжа си с отчаян вик „Гришенка!“. Но, сразена от думите му: „Махни се, не те обичам“, тя пада в ридания като простреляна птица върху плета...

Разбито сърце и неизстиващо чувство, оскърбено женско достойнство и надежда за щастие — всички тези сложни и противоречиви чувства са предадени забележително от Кириенко. Актрисата достига голяма убедителност, защото е точна във всички детайли на поведението си и е извънредно искрена в актьорските си емоции. А ние знаем, че „нищо не е по-заразително за живия човешки организъм на зрителите от живото човешко чувство на самия артист“ (Станиславски).

Кириенко ни убеждава, че целият живот на нейната героиня е Григорий. Затова, прочитайки съдбоносното „живей сама“, тя не се замисля и се решава на самоубийство. Бързо, гледайки с ужас косата, се кръсти Наталия, а после, отвърнала и закрила очи, с кратко, но решително движение на двете си ръце забива косата в шията си.

Наталия не умира. Ето тя идва при Аксиния. Некрасива, с белег на шията и погаснали очи, загубена и разбита, тя моли щастливата си съперница да ѝ



„Съдбата на човека“

върне мъжа. А след това със сълзи в очите, съсипана от мъка тя блуждае по пътя, спира се, вплита в отчаяние ръце и пада на земята. Кириенко е извънредно правдива в тези епизоди. Тя показва такава дълбочина на мъката, че ти се струва, че нищо повече не може да сгрее сърцето на нейната героиня, да излекува душата ѝ. Но ето Григорий е отново с нея. И Кириенко-Наталия е отново щастлива. Светнала и разхубавяла, тя радостно се занимава със стопанството и децата, шета из къщи, помага на свекърва си.

С още по-голямо проникновение в образа актрисата ни показва повторно унижената и оскърбена Наталия. Сега тя вече не само страда, но и негодува, бунтува се. Натрупаният с години протест против духовната ѝ самота и изневярата на мъжа ѝ намира свой израз в изказаната в изстъпление молба — изискване към бога да накаже Григорий.

Трагически завършва животът на Наталия. И макар пред смъртта си да мисли за Григорий, в нея няма християнско всеопрощение. Тя не освобождава мъжа си от вината за нейния обезобразен живот, за нейната гибел. И в това, както и в целия кинообраз на Наталия, е голямата правда на шолоховския образ.

Именно такова дълбоко проникновение в авторския литературен образ не достига в друг създаден от Кириенко образ — в Анета, героинята на филма „Крадливата сврака". В тази роля Кириенко е актьорски изразителна и играе много добросъвестно, емоционално. Но все пак създаденият от нея образ не се издига до голямо обобщение на трагическата съдба на руската крепостна жена. Струва ни се, че за това не е виновна само актрисата. Кириенко е млада и неопитна и има още голяма нужда от точно, целенасочено ръководство, от ясно поставяне на творческата задача.

В киното Зинаида Кириенко изигра още две роли. Това са образи на съветски жени — Катерина („Поема за морето") и Ирина („Съдбата на човека"). Има нещо общо между съдбата на Катерина и Наталия. Като Наталия Катерина е беззаветна и предана в любовта, като Наталия тя очаква дете от човек, който не я обича. Но това, което доведе до гибел живеещата само със семейните интереси Наталия, се оказа не толкова трагично за Катерина. Кириенко решава образа на своята героиня в малко символичен, несвойствен на нейното дарование план. Оттук известна скованост в актрисата, еднообразие в играта ѝ.

Затова пък във филма на С. Бондарчук „Съдбата на човека", поставен по едноименния разказ на Шолохов, отново ярко се проявява драматическият талант на Кириенко, отново актрисата се чувствува в ролята леко и свободно. Навярно в работата над филма се е отразила благотворно общата школа на постановчика и актрисата (като Кириенко Бондарчук е ученик на Герасимов), сходството на техните творчески индивидуалности и могъщото влияние на произведението и личността на Михаил Шолохов.

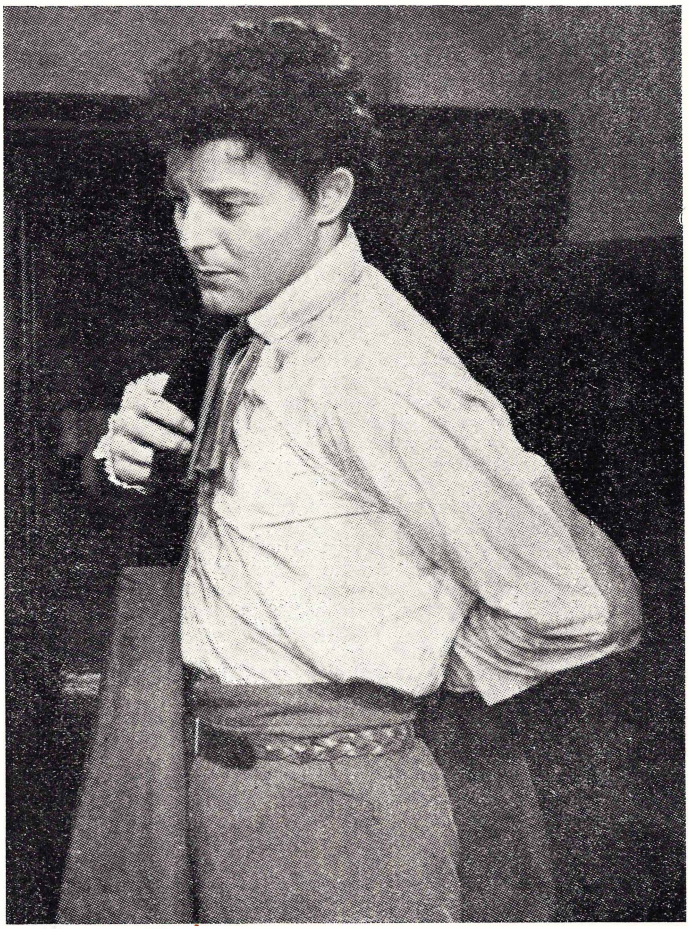
Ирина в изпълнението на Кириенко е една от многото милиони обикновени, незабележителни жени, които „не работят" — те се занимават с домакинството и възпитават децата, жени, на които се крепи благополучието и щастието на милиони семейства. Ние виждаме Ирина с очите на нейния мъж Андрей Соколов. И актрисата я показва такава, каквато тя е останала завинаги в паметта на този човек. Отначало съвсем млада, почти девойка, тя цяла свети от усещането за идващото щастие, от радостното възприятие на живота. Мил поглед, ласкава усмивка, мило, обикновено лице, тих, спокоен глас. А шестнадесет години по-късно Ирина изпраща мъжа си на фронта. Облечена в тъмно, състарена, обезумяла от мъка, тя тича отчаяна след влака. Актрисата не се страхува да се покаже некрасива: художествената правда, правдата на шолоховския образ ѝ е по-скъпа от всичко.

Сега З. Кириенко пробва силите си в театъра. В пиесата „Сърцето на девойката се замъгли" тя създаде образа на съветска девойка с трудна, но щастлива съдба.

Творческият път на Зинаида Кириенко започна едва преди две години. По него тя се движи уверено, защото знае към какво се стреми, знае какво иска. Зинаида се отказва да играе неинтересни, слаби, чужди на творческата ѝ индивидуалност роли. „Много ми се иска — казва тя — всяка моя нова роля да носи на хората познание, радост от откриването на нов човек." И тя мечтае за две роли — Катюша Маслова от „Възкресение" и за ролята на нашата съвременница — жена мислеща и умна, със силен характер и ярки страсти. И ние вярваме, че мечтите на младата актриса ще се осъществят.

Нина Туманова
ст. преподавател във ВГИК

ГОЛЯМА ЗАГУБА ЗА ФРЕНСКАТА КУЛТУРА



На 25 ноември 1959 година внезапно почина в Париж големият френски актьор и филмов режисьор Жерар Филип.

Напуснал сцената на Националния френски театър, отдаден изключително на голямото филмово изкуство, Жерар Филип създаде трайни образи на герои от френската и световната класика. Нашият зрител с благодарност към талантливия актьор помни филмите „Фанфан Лалето“, „Пармският манастир“,

„Красавиците на нощта“, „Хубостта на дявола“, „Големите маневри“, „Червено и черно“, „Най-добрата част“, „Тил Ойленшпигел“ и др., в които Филип създаде незабравими образци на актьорско майсторство. Освен в тези филми Жерар Филип игра и в централните роли на „Идиот“ (по романа на Достоевски), „Картоиграчът“, „Монпарнас“, „Г-н Рипоа“ и други, общо на брой 28 филма. Последният му филм е „Опасните връзки“.

Всички френски вестници отделиха много колони и страници на човека, който бе станал любимец на милиони зрители във Франция и цял свят. В многобройните публикувани статии Жерар Филип се оценява като един от най-изтъкнатите съвременни френски артисти, който е съчетавал голямото си изкуство на сцената и екрана с активна обществена дейност за делото на мира и за демократичния прогрес на Франция. Вестниците публикуваха вълнуващи изказвания както на най-видни дейци на изкуството и литературата от Франция, Италия, Съветския съюз, САЩ и други страни, така и на обикновени френски граждани от различни среди, които не могат да повярват, че няма повече да видят на екрана своя „Фанфан“.

КРЪГОРАМАТА В МОСКВА

Известният френски филмов критик и киноисторик Жорж Садул заедно с големия френски филмов режисьор Абел Ганс е посетил по време на филмовия фестивал в Москва прочутата московска кръгорама.

В статия във вестник „Ле летр франсез“, озаглавена „Аз видях заедно с Абел Ганс тоталното кино — кръгорамата“, Садул сподели с читателите своите впечатления и някои интересни мисли за киното на бъдещето.

Московската кръгорама е конструирана въз основа на принципите на синерамата, създадена от Самсон, но усъвършенствувана посредством най-новите постижения на модерната кинотехника.

„Кръгорамата — пише Жорж Садул — представлява една кръгла зала с купол. Публиката е заобиколена от всички страни от една панорама, състояща се от 22 екрана, като всеки екран има размер 3.50 на 2.50 м. Единадесет от тези екрани са наклонени на 31 градуса и образуват един кръгъл купол. Всичките екрани общо заемат една повърхност от 350 квадратни метра. Екраните са отделени помежду си с черни рамки. Прожекциите се извършват от 22 апарата. Екраните се осветляват постепенно, един след друг. Зрителят следи централния екран, върху който се прожектират първите кадри.“

Петнадесетминутният филмов спектакъл, който е видял Жорж Садул в московската кръгорама, е постановка на младия съветски кинорежисьор-документалист Вася Катаниан.

Като прави сравнение между този спектакъл и спектакъла на Уолт Дисней в неговата циркарама, която той е имал възможност да види на Брюкселското изложение в 1958 година, Садул намира, че спектакълът на Катаниан изцяло превъзхожда този на Уолт Дисней, понеже в него се чувствува единството на режисьорския замисъл.

Публиката излиза от циркарамата на Дисней изненадана, зашеметена, но незадоволена поради липсата на център в неговата реализация, изтъква Садул.

Докато циркарамата на Дисней е само една атракция, Катаниан и неговите сътрудници ни дават възможност да разберем, че режисурата може да преобразува една атракция в спектакъл, който утре ще се превърне в произведение на изкуството. Но за това трябва да се реализират стотици спектакли от този нов жанр, докато той намери своите Мелиес, Грифит и Айзенщайн.

По-нататък Садул описва спектакъла на московската кръгорама, които символизира материалния и духовния прогрес на съветския народ, отразява величието и красотата на неговата родина.

„Погледът на зрителя е отправен към централния екран. В първия кадър двама души поправят някакъв локомотив, който започва да се движи, теглейки един смешно малък влак. Става лека злополука; един вагон се отделя; някакъв човек тича да поправи извитата релса. После влакът се превръща в автомобил последен модел, а след това — в реактивен самолет и накрая — в спътник. Ето, че се осветляват и екраните на купола и по тях започват да прелитат спътници. Зад прозореца на един от тях кучето Лайка маха с кърпичка. Но ненадейно оживените кадри се заменят със серия панорамни кинокартини.

Двеста казашки конници се появяват от хоризонта, препускайки към нас от една безкрайна степ; те връхлитат в галоп върху нас, заобикалят ни от всички страни и след това изчезват в праха на другата страна на хоризонта. После прожекцията ни пренася на една моторница по вълните на Черно море край Сочи, след това във величествените Кавказки планини чак до езерото Риза — черно огледало, в което се отразяват високите борове. После прелитаме с хеликоптер над Ленинград. Ето, че ненадейно се озоваваме в едно дефиле, а след това — на Червения площад, заобиколени от всички страни с възгласи и песни, и дефилираме заедно с манифестантите покрай мавзолея на Ленин.“

Накрая Садул предава един интересен разговор между Вася Катаниан и Абел Ганс. Възхитен от това, което е видял в кръгорамата, големият френски режисьор отправя тези думи към своя талантлив съветски колега: „Вашата кръгорама ме очарова толкова много, че бих искал да реализираме заедно един епизод от моя нов филм „Аустерлиц“, продължение на поредицата ми филми за Наполеон. С помощта на вашите дефилета и кавалкади ще се почувствувам в центъра на това събитие. Бих искал да дам възможност на публиката да се намери в средището на тази историческа Наполеонова битка.“

Жорж Садул въодушевено подкрепя идеята за едно такова сътрудничество, което той счита, че ще бъде изключително плодоносно за филмовото изкуство и ще открие огромни възможности пред него.

„Ние видяхме в Москва — пише в заключението си Садул — да се осъществява една стара мечта на творците на филмовото изкуство — тоталното кино.“

Реализаторите на кръгорамата продължават най-добрата традиция на съветската кинематография, създадена от такива майстори като Айзенщайн, Пудовкин, Довженко — да творят дълбокоидейно, художествено и преди всичко — едно истински новаторско филмово изкуство.

„ДВА ЧАСА В СССР ТАКА, СЯКАШ САМИ СТЕ БИЛИ ТАМ“

Пътуването на Н. С. Хрушчов в Съединените щати раздвижи цял свят. Разбира се, и французите следяха с жив интерес всички новини, които през тези дни идваха през океана.

През тези две седмици трябваше да се видят купищата вестници, седмичните и месечните списания със снимките на Н. С. Хрушчов, дадени на първите цветни страници, да се види колко бързо се разграбваха тези издания, които съобщаваха новините отвъд океана. В киното при прожектиране на документалните филми трябваше да се чуе как зрителите аплодираха Н. С. Хрушчов, когато стискаше ръката на фермера, разговаряше с държавни деятели на Съединените щати или спореше с американски бизнесмени.

Веднага след заминаването на председателя на Министерския съвет на СССР в Съединените щати още едно голямо събитие развълнува парижани: прожектирането на съветски панорамен филм в кинотеатър „Сплендид“, обзаведен със съветска киноапаратура.

Това известие избухна една утрин като бомба на страниците на големите всекидневници. Голямата рекламна статия, заемаща почти цялата първа коло-

на, носеше заглавие: „Два часа в СССР така, сякаш сами сте били там“. В същото време стените на парижките къщи бяха облепени с грамадни цветни афиши. Два дни по-късно със също такива плакати бяха окичени и парижките автобуси.

По този начин стотици хиляди парижани бяха известени, че им се дава възможност да прекарат „два часа в СССР“ в кинопанорамата, построена от съветски инженери.

Аз посетих кръгорамата и искам да разкажа за три епизода от запознаването ми с нея.

Първият беше преди влизането ми в зрителната зала.

В това есенно, но необикновено топло време кинотеатрите бяха почти празни. Парижани предпочитаха да се припичат на последните лъчи на есенното слънце и зрителните зали бяха полупразни или в най-добрия случай заети бяха едва една трета от местата. Но пред кръгорамата чакаше дълга петдесетметрова опашка. Билетите бяха разпродадени за дванадесет дни напред. Директорът на кинотеатъра потвърди, че това е рекорден брой посетители. В заключение той каза, че програмата ще се прожектира през цялата година. За Париж това е немислимо. Но случаят с кръгорамата е изключение от това правило.

Аз също застанах, или по-точно преминах край редицата, като задавах едни и същи въпроси: „Защо чакате тук? Какво ви интересува?“ Десет процента отговориха: „Аз дойдох да видя този нов метод на прожекция. И макар и да не разбирам нищо от него, вижда ми се много интересно.“ Други десет процента отговориха: „Аз видях американската синерама и искам да ги сравня.“ Тридесет процента отговориха на въпросите ми по следния начин: „Аз се интересувам от всичко, което става в Съветския съюз, и се надявам, че като гледам киното, ще мога да упозная тази страна.“ И най-сетне 50 процента отговориха напълно определено: „Отдавна мечтая да посетя Съветския съюз. Надявам се дори, че все по някакъв начин ще отида там. Но това пътуване не е по моите възможности. Затова съм дошъл тук.“

Вторият епизод беше в зрителната зала. Съветските хора познават кръгорамата по-добре от мен. На тях също така по малко им се вие свят, когато самолетът прави завои над върховете на Кавказките планини или когато колата лети по планинския път за езерото Риза, като едва ли не се докосва до скалите.

Реакцията в зрителната зала, вълнението на френската публика беше все пак необикновено. В салона цареше напрегната тишина. Програмата започна с прожектиране на десетминутен черно-бял филм. На екрана се появиха къщи и улици на Москва отпреди петдесет години. И според мен френските съставители на програмата не бива да се упрекват за това, че започват по такъв начин филма.

Разликата между миналото и настоящето се хвърля веднага в очи и убеждава много по-силно от логичните доказателства, представени със забележителна способност за убеждаване. Още при първите сцени цялата зала беше завладяна и затрогната от величествените преобразования, които се извършват в Съветския съюз. От време на време тишината в залата беше прекъсвана от силни аплодисменти. Зрителите ръкопляскаха, когато на екрана прелиташе тройка, когато надолу по реката стремително се носеха върху гредите спускачи на дървен материал, когато над Москва пламваха огньове на фойерверки...

Но ръкопляскаха и на техниката, на новия метод на прожектиране. И това е лесно обяснимо. Учудване, възторг — тези две чувства владееха залата. Учудване от високоиндустриализираната страна, която в продължение на много години настойчиво и упорито представяха за изостанала.

Третият епизод се случи след излизането ми от зрителната зала. Когато човек излиза от залата, след като е направил това изумително пътуване из СССР, когато все още не е напълно уверен, че се е върнал в Париж, неговите впечатления могат да бъдат изразени само с откъслечни възклицания. Преди всичко за прожекцията: „Браво, много хубаво! Необикновено. По-хубаво от синерамата!“

За филма и за неговото съдържание ми се иска да разкажа, като припомня разговора си с един елегантно облечен мъж на около петдесет години. Той отговори на моя въпрос, като подигна широкополата си шапка: „Мене ме лъгаха тридесет години, мосю!“ И отмина, като се държеше с достойнство. Аз дълго гледах неговата фигура, осветена от последните топли лъчи на есенното слънце.

Така парижани посрещнаха съветската кръгорама. Такава оценка дадоха на

филма „Два часа в СССР“. Нито един кадър не остана незабелязан. В това няма нищо чудно. Всичко, което се отнася до Съветския съюз, всяка правдива дума за живота на съветските хора се посреща във Франция с интерес.

И сега, когато сутрин парижките тротоари се покриват с ледена корица, а денем валят студени есенни дъждове, в Париж изведнъж се позатопли. Източният вятър донесе вестта за предстоящата среща на председателя на Министерския съвет на СССР Н. С. Хрушчов с президента на Франция де Гол. Тази новина развълнува французите и им вдъхна нови надежди.

На добър път — казва Франция на ръководителя на съветското правителство.

Жан Пиер Салтан — френски журналист

НОВИ ПОЛСКИ ФИЛМИ

Изминаха петнадесет години от времето, когато първите филмови документи, създадени от филмовия авангард на полската войска на територията на Съветския съюз, стигнаха до освободените от хитлеристката окупация области на полската земя.

Днес вече полската кинематография може да се похвали с над сто заглавия на игрални филми, с много награди и отличия на международните фестивали, с наградени заглавия на документални, научни (просветни), мултипликационни и експериментални филми. През последните години се забелязва издигане на авторитета на полската кинематография на пазарите в чужбина. Както изглежда, най-тежките, най-мъчните години отминаха вече в историята. Опитът от изтеклите години ни дава право да гледаме с оптимизъм на бъдещето.

* * *

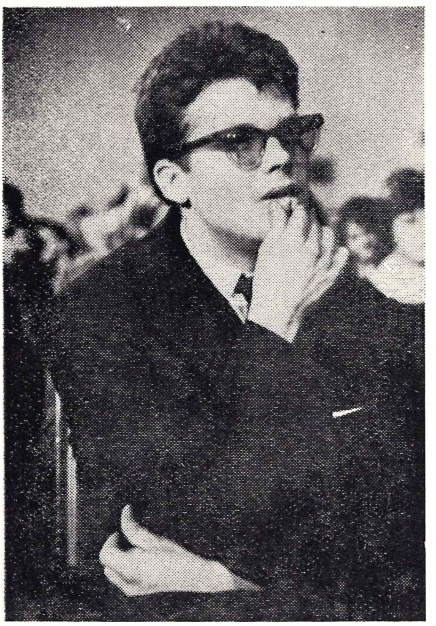
Понастоящем се намират в производство около двадесет полски игрални филма. Това ще бъдат картини с разнообразна тематика и — което е най-важно — до голяма степен занимаващи се с проблемите на съвременния живот. По всичко личи, че натрапливото занимаване с войната и с окупацията е вече към края си — разчистването на сметките с миналото не говори вече на въображението на творците или — дори ако му действува — то е вече от малко по-друго гледище, отколкото по-рано.

Един от филмите, чието създаване засега най-много занимава вниманието на общественост та, е филмът под заглавие „Кръстоносци — Грунвалд“, създаван от режисьора Александър Форд по известния роман на Хенрих Сенкевич „Кръстоносци“. Това ще бъде първият полски панорамен филм в „Истманколор“, със стереофоничен звук, в две се-

Полският актьор Густав Холоубек

рии. Заслужава внимание много краткият при полските условия срок за създаване на този филм — снимките са започнати през юли 1959 година, а вече за юли идната година, когато се навършват 550 години от битката при Грунвалд, е оповестена премиерата на тоя филм. Най-голямата трудност — снимките за голямата грунвалдска битка — е вече минала, а това е известна гаранция, че срокът ще бъде спазен.

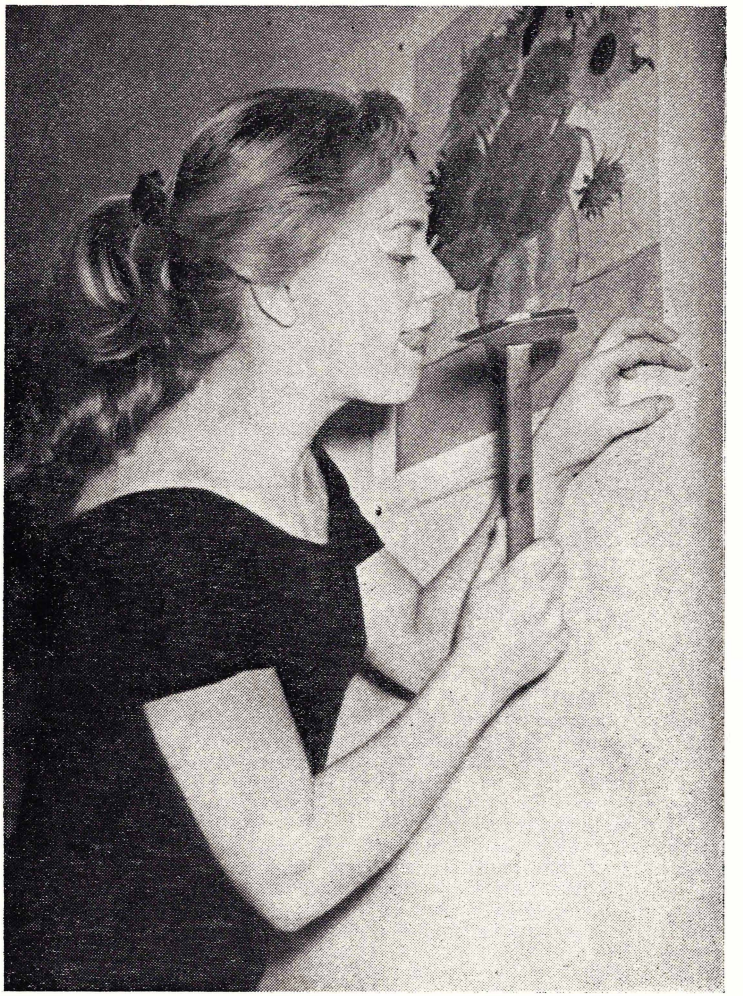
Полските творци се ползуват и за други филми от богатото литературно наследство: освен „Грунвалд“ още няколко други филма се подготвят въз основа на популярни романи. В колектива „Старт“ се създава филмът „Приключението с Баша“, една комедия, изпълнена с топъл и сърдечен хумор, в която покрай Баша главен герой е едно куче. Това е първото екранизиране на роман от покойния вече писател Корнел Макушински, чиито книги за младежта са много популярни в Полша и всред възрастните благодарение на оригиналния стил и специфичния хумор. В романите на Макушински дори и най-големият негодник таи в сърцето си зрънце злато. Не е сигурно ще успеят ли творците на филма да запазят този вид хумор и топлото отношение към неща, хора и животни. Полските кинолюбители с неудоволствие слушат за проектираните екранизации на любимите им литературни произведения — те просто проявяват ревност към стила, езика и творческата индивидуалност на писателите. Те се страхуват от „литературата във филма“ и от „филма в литературата“ и нетърпеливо очакват премиерите.



Актьорът Збигниев Сибулски

И други два филма държат в напрежение публиката — „Мълчаливата звезда“ по романа на Станислав Лем „Астронавти“ (филмът се реализира съвместно с „Дефа“ — по това вече писахме в кн. 8 на „Киноизкуство“) и комедията „Кафене Минога“, режисирана от Бронислав Брок по романа на Стефан Вехецки, известен варшавски писател, сборници от фейлетоните на когото развличат вече две поколения читатели. „Кафене Минога“ е единственият роман на Вехецки, духовит, стегнат драматургично, разказващ за съдбата на група варшавяни от началото до края на войната. Този филм ще притежава несъмнено традиционния хумор на ситуации и диалози.

Друга полска комедия, снимките за която започнаха едва през август т. г. под заглавие „Внимание, Йети!“, поскоро ще продължи традициите на немия филм, така великолепно използувани например във филмите на Жак Тати „Ваканцията на мосю Юло“ и „Моят чичо“. В комедията ще бъдат представени приключенията на един професор, който уж бил получил пратка със „снежен човек“. Създателите на този филм Анджей Бжозовски и Анджей Чекалски (последният е сърежисьор на комедията „На Ева й се спи“, която получи на фестивала в Сан Себастиян наградата „Златна раковина“) се стремят да сложат ударението главно върху ситуационния комизъм, а на диалозите да отредят второстепенна роля. Заслужава при този случай да се припомни, че основната тенденция на съвременните полски филми е връщане към традицията на чистото, „нелитературно“ кино, където най-важен материал за пиесата ще бъде изразителността на самата картина. Така беше във филмите „Примка“ на Войтех Хас, „Последният ден на лятото“ на Тадеуш Конвицки („Голямата награда“ на фестивала за късометражни филми), „Двамата с шкафа“ на Роман Полянски (награда на международния фестивал за експериментални филми), „Златните врати“ (награда на фестивала в Сан Франциско) и най-сет-



Актрисата Барбара Поломска

не награждения във Венеция филм „Влакът“ на Ежи Кавалерович.

Бъдещето на киното не е само стереофонията, панорамата и цветът. Бъдещето на художествения филм се крие главно в търсенето на нови форми на картината. Оттук и интересът към създаване на експериментални, къси филми, които трябва да проправят пътя и да дадат насока на търсенията на нови начини за изобразяване на съвременния свят. Кинозрителят е интелигентен — той идва в киното, за да гледа, а не да слуша — това трябва ясно да се каже. Екранът не е богато илюстрована книга, нито трибуна за произнасяне на речи — творците не трябва да забравят и това. За да изпълни своята обществена и политическа функция, киното трябва непрекъснато да търси нови, увлекателни форми, за да не остане назад от другите области

Соня Циман и Зб. Сибулски в „Осмият ден на седмицата“

на изкуството, за да не закостенее в досега съществуващите форми.

* * *

Голяма част от намиращите се понастоящем в производство филми са посветени на проблемите на предвоенната и съвременната младеж. „Всеобщият мир“ под режисурата на Войтех Хас се занимава с мъчните проблеми на живота на младите артисти и писатели в капиталистическа Полша. Сценарият за филма е написан въз основа на книгата на Униловски, книга песимистична, дори брутална, обвиняваща строя, в който няма място за младите даровити хора на изкуството.

Разказ за войника, който прекарва неделята си в градски отпуск, ще бъде филмът на Станислав Ленартович под заглавие „Билет за отпуск“. С проблемите на така наричаната „трудна“, отегчена от живота младеж се занимава във филма си „Лунатици“ Бохдан Поремба. Анджей Вайда, който завърши неотдавна филм, посветен на полските кавалеристи, които през 1939 година воюваха срещу немските танкове, под заглавие „Льотна“, сега снима филма за младата интелигенция под заглавие „Невинни магьосници“. Детска тематика засяга за втори път Януш Насфетер във филма „Цветните чорапи“.

* * *

Трябва да се радваме, че от година на година се разширява тематичният обсег на създаваните филми, че амбициите и интересите на творците нарастват. Резултатите от тези начинания ще можем да видим наскоро — през 1960 година, годината на двадесет премиери на полски филми.

Нека пожелаем тези филми да бъдат представени и на екраните в България!

Барбара Кажмерчак
Богумил Дроздовски

Н. ЛАБКОВСКИ

В ИЗИСКАНОТО ОБЩЕСТВО

Преди известно време на международния кинонебосклон стана нещо съвсем необикновено. През една топла есенна вечер ярко червен вълнен пуловер се влюби в плетена блузка, пъстра като паунова опашка. Но невероятните събития не свършиха с това. Не минаха и два дни, когато под същия този свод полугола жена се обясни в любов на един „Мерцедес-Бенц". Едва изумените зрители дойдоха на себе си, и ето, че ново произшествие затъмни предишното: мъничко момченце застреля с пистолет по-стария си приятел, а след това убитият осинови убиеца.

Да се опитаме да приведем в ред всички тези бурни впечатления.

Историята с пуловера, загубил ума си подир модната блузка, започва на италианските склонове на Алпите. Зърнал хубавицата сред десетки други, подобни ней, червеният пуловер грабва скиите и хуква да я настигне. Сигурно пуловерът би настигнал пауновата блузка най-малко поради това, че той е шампион, а тя за пръв път стъпва на ски, но работата е там, че тази блузка се оказва законна съпруга на белия пуловер, и режисьорът е достатъчно съобразителен да не подхвърли на опасност моралните устои на толкова високопоставените вълнени изделия.

В съгласие с указанията на режисьора сценаристът завива на 180 градуса и скандалът е предотвратен. Когато на новогодишната вечер в планинския хотел се събира най-фината продукция на модните фирми, в залата се появява белият пуловер. Преоблечен за тържествения случай в черен смокинг, той представлява от себе си образец на положителен герой на капиталистическия свят. Като го съглежда, блузката, не успяла да извърши грехопадението, подбира копринатa на разкошния си вечерен тоалет и се оттегля в семейните апартаменти. И след малко танци и флирт на останалата трикотажна продукция „Зимните празници" завършват за най-голямо удоволствие на зрителите.

Но още не се е мернал надписът „край" на склоновете на италианските Алпи, съвсем наблизо, в австрийските Алпи, всичко започва отначало. Тук във вълнения пуловер се влюбват изведнъж дванадесет блузки най-различни цветове. Те също за пръв път стъпват на ски, а той също е шампион. Постановчикът на тоя филм, за да примами зрителите, го нарича „Дванадесет девойки и един мъж", с което съгрешава срещу истината. Правдоподобното название на филма е „Дванадесет блузки и един пуловер". Австрийският режисьор се оказва по-пишкин от италианския си колега. За реклама на модната конфекция освен известните кинозвезди той нае и бившия шампион по ски Тони Зайлер. Шампионът достига такава висока техника на спускане, че успява да слезе чак до ролята на конфекционен манекен.

Кинозвездите проявяват отлично умение да показват на купувачите модните вещи. Италианците в „Зимни празници", австрийците в „Дванадесет девойки", датчаните в „Любовни мелодии", англичаните в „Безгрижните влюбени". Явно е назряла необходимостта да се организира в някакъв модерен курорт, като Капри или Майами, фестивал на цветни художествено-рекламни филми под лозунга: „Не излъжеш ли, няма да продадеш" ...

Историята на любовта на полуголата жена с леката кола се оказа много потрагична. Можем да си представим как започва всичко това.

Преди половин или една година в една от австрийските киностудии продуцентът свикал извънредно съвещание.

— Господа! — започнал той речта си. — Работите ни вървят зле. Зрителите губят интерес към филмите из живота на висшето общество. Пада престижът на обществото, падат и нашите печалби. Трябва да върнем интереса, трябва да повишим престижа, най-сетне трябва да увеличим печалбите. Трябва да се измисли нещо изключително.

— Аз вече всичко съм обмислил — обадил се от мястото си един режисьор. — Цялата беда е в шаблона. За да привлечем вниманието на зрителите, трябва да излезем от шаблона.

— Как? — простенал творческият колектив.

— За да се излезе от шаблона, трябва да умееш да мислиш прогресивно. Ето моето предложение: ще направим филм, в който ще бъде показана борбата между старото класическо изкуство и съвременното формалистично. Представете си, че някаква млада, талантлива балерина-класичка попада в лапите на някакъв търгаш, съдържател на кабаре. Той я прави примадона и любовница в заведението си. Но намира се млад изкуствовед, който решава да я върне на истинския път. Бори се за нея и побеждава . . .

— Вие мислите, че някой ще тръгне да гледа тази глупост! — изръмжал продуцентът.

— Ще тръгнат, и още как ще тръгнат! Вие само вникнете във възможностите на сюжета! Млада балерина пада в блатото на модернистичното изкуство. Какво показваме тук? Показваме самото блато с цялата му сочност, което е във възможностите на съвременната техника. Тайнствен полумрак. Загадъчни полуголи жени, рок-енд-рол на човекоподобна жена с трима маймуноподобни мъже, най-сетне любовно па-де-де с „Мерцедес Бенц“ или „Австро-Даймлер“ последен модел в зависимост от това, коя от тези автомобилни фирми ще заплати повече. Във финала брадати суинги изнасилват героинята в някакъв вход. Рус момък я изтръгва от лапите им. Задгробна музика, всичко е в тъмнина, всичко е тайнствено, страшно . . . Бррр . . .

Продуцентът усетил, че мравки му лазят по гърба и дал пари за постановка.

Развръзката настъпва след една прожекция. През една късна нощ, когато потресените зрители отдавна вече спели в леглата си и дори пазачът доглеждал втория широкоекранен сън, в кинокабината се поотворила алуминиевата кутия с надпис „Филм „Паноптикум 59“ Австрия“ и от нея изскочила полугола жена.

Може би, след като се е преситила от атмосферата на нощното кабаре, поискало ѝ се да подиша свеж нощен въздух. Във всеки случай постъпката ѝ била непредпазлива: заразени от примера ѝ, след нея от другите алуминиеви кутии, на които се мъдрели надписите на разни западни страни, наизскочили недооблечени жени със същите изкълчени движения. Загърмели оркестри, свирещи нотите отзад напред, дочул се безразборен грохот на тенджери, скърцане на тенекиени венци, вой на отходни канали.

— Колко позната музика! — възкликнала радостно първата.

Балериите, наизскочили от кутиите, образували танцови редици с разкършени бедра, мятайки се в епилептични припадъци. Някои примабалерини, на които за танцуване явно им липсвали крака, се катерили по въжета с ръце, а една разголена мексиканка, тъпчейки с боси крака по земята, демонстрирала тежко раждане.

На една от балетните редици се мъдрел надпис на френски „Парижки кинобалет“, на друга — мексикански: „Сапата“. Австрийската балерина заплакала. Излъгал я режисьорът. Уверявал я, че тя щяла да бъде единствената по рода си, а излиза, че има много близнаци, че всички те имат много общо помежду си, но нищо общо с хореографното изкуство . . .

Тук аз мислех да сложа вече точка, но изведнъж видях насочено срещу мене дулото на пистолет. Спомних си, че в барабана на този пистолет по волята на кинорежисьора е оставен един патрон. Благовъзпитаното момченце, насочило пистолета срещу мене, разбира се, нямаше понятие, че там има патрон, и можеше като нищо да ме застреля.

— Момченце! — смирено казах аз. — Защо ме плашиш. Аз не съм млад човек, може да получа инфаркт . . .

— Не аз ви плаша — с дрезгаво басче отвърна детето, а постановчикът на филма „Сълзите на сираците“. Той цял час показваше как английските благодетели се грижат за нас, бедните сирачета, и видя, че зрителите заспиват. Тогава той се порови в паметта си и измъкна един от изпитаните холивудски прийоми: даде ми в ръцете пистолет. Аз го насочвам поред срещу всяко действуващо лице във филма, а в зрителната зала жените припадат. Но вие не се плашете, аз вече стрелях в главния герой — моя по-стар приятел, — а след това той ме осинови. Може би и вие ще ме осиновите . . .

Побързах да напусна залата, но на пътя ми се изпречи симпатичен милионер. Присвил късогледите си очи, той гостоприемно ми протегна и двете си ръце.

— Как — възкликна той, — вие искате да си идете, без да се запознаете с мене! Не, не, няма да направите това. Заповядайте в залата и вие ще видите как живеят „Безгрижните влюбени“ под небето на скъпата нова Стара Англия. Та вие и хабер си нямате за това, че всяка бедна девойка от кабарето може да стане богата и известна. Необходимо е само да стане годеница на милионер. А това е достъпно за всяка порядъчна гърла. Не вярвате ли? Тогава върнете се в залата и вижте сам . . .

Върнах се. Видях. И не повярвах. Стори ми се съмнително, че за всяка мила бедна девойка ще се намери мил годеник-милионер, че за всяка фина вълнена блузка ще се намери желаещ да харчи пари купувач, че за всяко сираче ще се намери искрен благодетел, че всяко вулгарно движение на тялото е истински танц, а грохотът на тенекиените отпадъци — съвременна музика.

И стори ми се още, че всички гореописани западни филми, рекламиращи изисканото общество, повече наподобяват търговия, отколкото киноизкуство. Но тук аз си спомних, че всяко общество си избира такова изкуство, каквото то заслужава . .

Исторически Календар

На 1 януари 1903 г. в новогодишния брой на първия и най-разпространяван тогава български информационен всекидневник „Вечерна поща“ се появява необикновено за епохата рекламно съобщение:

„За пръв път в България
Най-голямото чудо на деня
МУТОСКОПЪТ
Последно изобретение на науката
Живи картини
Гледки комически и хумористически разни картини.
Може да се видят в магазините на Гаки Трифонов, улица „15 ноември“ срещу „Червен рак“.
Вход свободен.“

Съвременният читател би си поблъскал главата и би вероятно отминал тази ребусна обява, без да подозре, че това съобщение представлява дата в историята на киното в България.

Но... да не злоупотребяваме с неговото търпение и разшифроваме смисъла на рекламата.

Сведения за първите години на киното у нас съвършено липсват в тогавашния печат. Думата „кинематограф“ срещаме за първи път в българския печат едва на осмата година от първата публична прожекция на кинематографа на Луи Люмиер в „Работнически вестник“ от 26 септември 1902 г. Там тя е спомената също в едно рекламно обявление, от което узнаваме единствено, че в България се намира някакъв си „кинематограф“, и толкоз. Толкова по-ценно е съобщението на „Вечерна поща“, което хвърля лъч от светлина в тази тъмна, невъзможна за научно проучване епоха от историята на киното в България.

Най-напред какво е мутоскопът? Това е един от известните непосредствени предшественици на кинематографа на Люмиер. Създаден е от американския изобретател Диксон през 1895 г. Мутоскопът според френския киноисторик Жорж Садул представлявал „дебела тетрадка от налепени върху картон фотографии, поместена зад едно увеличително стъкло“. Пуска се монета и се завъртява ръчката, която, прелиствайки автоматически фотографиите, ги раздвижва. Зрелището трае по-малко от минута.

Първите мутоскопи са били пуснати в продажба през октомври 1895 г. Апаратите са били евтини, задвижвали се с ръка, не се нуждаели от специални осветлителни уреди и най-сетне са били така здрави, че през 1939 година на парижките „кермеси“ още са действували американски мутоскопи, изработени в 1900 г., с мръсни, протрити и разкъсани фотографии, които е могло да се погледат срещу две су.

Ако се съди по обявлението във „Вечерна поща“, мутоскопът се появява с голямо закъснение у нас, както впрочем тогава се е случвало с редица технически изобретения. Консервативният ни домашен и обществен бит през този период е пречел за своевременното им и широко проникване в България. Липсата впоследствие на други съобщения в печата за мутоскопа и фактът, че той едва едновременно с други, по-усъвършенствувани предшественици и разновидности на кинематографа и по-късно от самия кинематограф, ни кара да мислим, че той не е добил широко разпространение у нас. Вероятно подобно на други негови кинематографически събратя (стереоскопа, магическия фенер и т. п.) той ще да е служил за домашно развлечение у някои по-заможни семейства. Не е изключено също така той да е намерил място и сред евтините зрелища по панаири и сборове, както това е било в чужбина. Във всеки случай със своите „гледки“, изобразяващи интересни пейзажи и архитектурни паметници от чужбина, той е изиграл макар и скромна положителна роля за разширяване на културния кръгозор на нашите съграждани и в известна степен ги е подготвил за възприемането на току-що проникналото у нас седмо изкуство — киното.

Ал. Александров

Ганчо Ганчев и Мария Русалиева в сцена от филма „Стубленските липи“

Грациела Бъчварова и Мария Русалиева в сцена от филма „Стубленските липи“

Невена Коканова в сцена от филма „В тиха вечер“

СССР

Младият съветски режисьор Григорий Чухрай, автор на филма „Четиридесет и първият", е завършил своя нов филм „Балада за войника". И в този филм, както и в „Четиридесет и първият", зрителят отново ще види на екрана един прекрасен образ. Деветнадесетгодишният войник Альоша Скворцов е унищожил два фашистки танка и генералът му разрешава отпуск за шест дни. Наоколо бушува войната. Докато Альоша Скворцов стигне в своя дом, животът му се сплита с живота на много хора, които той среща по пътя.

Така е построен филмът. Героят не остава безразличен към другите хора, той се намесва в тяхната съдба. Времето за отпуска все намалява и намалява. А Скворцов така мечтае по-скоро да се види с майка си. Накрая за срещата остават само няколко мига.

В ролята на Альоша Скворцов играе осемнадесетгодишният Володя Ивашов, студент втори курс на ВГИК.

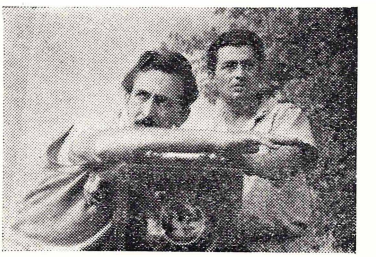
Главната роля във филма „Лекият живот на Яша Топорков" се изпълнява от Лидия Смирнова. Тя въплътява на екрана образа на една обикновена руска жена. Тася е загубила своя мъж и работи като сервитьорка в един ресторант. И случва се така, че на пътя ѝ застава човекът, който неволно е причинил смъртта на нейния мъж. Към него в сърцето на младата жена се събужда чувството на голяма истинска любов.

*

През 1960 г. в Съветския съюз ще бъдат пуснати повече от 300 документални филма. Много от филмите ще разкажат за селското стопанство. Ще бъде създадена и серията „Нашият съвременник" — кинопортрети на най-добрите в професията. Ще бъдат поставени филми за народния университет и народния театър, за музея на изобразителното изкуство на село. Запланувани са и два филма за В. И. Ленин: „По ленинските места в Поволжието" и „Заветите на Ленин". Интересно е замислен цикълът кинопортрети на видни хора на съветското изкуство и литература. В 1960 г. ще бъдат снети филми за А. Толстой, С. Прокофиев, Ф. Гладков и М. Шолохов.

*

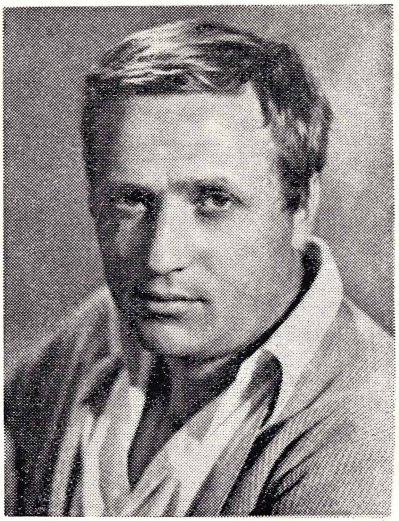
Забележителният съветски артист Игор Илински отново ще зарадва любителите на киното с новия си филм „От другата страна на дъгата". Филмът сега се снима в „Мосфилм" от режисьора Елдар Рязанов. Този път И. Илински изпълнява ролята на дивак. Той произхожда от дивото племе Тапи, живущо в непристъпните планини. Там го намира антропологът Вова Поражаев (артист Владимир Сафонов) и го взема със себе си в Москва. Дивакът се оказва много разбран и схватлив



Режисьорът Дако Даковски и операторът Еманоил Пангелов по време на снимането на филма „Стубленските липи".

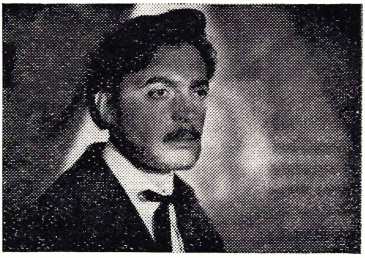
Актьорът Ганчо Ганчев в сцена от филма „Стубленските липи".

Ролята на Хитър Петър в едноименния български филм изпълнява актьорът Рачко Ябанджиев.



Младият филмов режисьор Рангел Вълчанов поставя своя втори филм „Първи урок“ по сценарий на Валери Петров.

Корнелия Божанова и Георги Наумов в сцена от филма „Първи урок“.



Любомир Кабакчиев в ролята на Инсаров от българо-съветската продукция „В навечерието“.

момък. Бързо се научава да чете, запомня много песни и в скоро време започва сам да обикаля по улиците на Москва. Той обиква съветските хора и се чувствува много добре между тях. Филмът „От другата страна на дъгата“ полемизира с тарзаноподобните филми и ги осмива.

*

В Талин се работи нов летонски филм. Той се нарича „В дъжд и слънце“ и е посветен на строителите на Прибалтийската ГРЕС, на тези млади строители, които трудно намират своето призвание и своя път в живота. Филмът засяга жизнени проблеми на съвременността, разказва за сложни и интересни хора.

Много от изпълнителите се явяват за пръв път на екрана. Филмът се поставя от режисьора Е. Рапапорт.

ПОЛША

От 1955 година полските филми намират добър прием не само в социалистическите страни, но и в много капиталистически държави. В 1958 г. са били продадени 36 полски филма в 23 страни. В 1959 г. техният брой се е увеличил на 40. С най-голям успех се ползуват филмите „Улица „Гранична“ (прожектиран в 32 страни), „Канал“ (в 30 страни), „Петимата от улица „Барска““ (в 29 страни).

Какво се работи в полските филмови творчески колективи? Колективът „Дрога“ подготвя снимането на „Ленин в Полша“ съвместно със съветски кинематографисти. Филмът ще се поставя от режисьора Валентин Невзоров. „Кадър“ завършва филма „Никой не ме вика“. В работа са двата младежки филма „Довиждане до утре“ и „Невинният чародеец“. В колектива „Ритъм“ режисьорът Станислав Ленартович прави последните снимки на „Пропуск“, а режисьорът Станислав Розевич снима филма „Място на земята“. „Сирена“ работи над приключенския филм за снежния човек „Внимание, Йети“. „Илюзион“ довършва два филма: научно-фантастичния филм „Мълчаливите звезди“ и комедията „Кафене Минога“. Колективът „Камера“ също завършва два филма — „Сомнамбули“ и „Загубено щастие“; в работа е филмът „Съвременен покой“. В колектива „Студио“ се снима историческият филм „Кръстоносци“ и младежкият филм „Цветните чорапи“.

ГДР

Германската студия „Дефа“ е запланувала през 1959—1960 година снимането на 28 игрални филма и 4 телевизионни. За 1965 г. се предвижда изработването на 40 игрални и 15 телевизионни филма, като снимачният период се намали на 48 дни.

*

По случай 10-годишнината на Германската демократична република с награди са били отличени колективът на филма „Песента на матросите“ (наградата „Хайнрих Грайф“ — първа степен), колективът на филма „Звезди“ („Хайнрих Грайф“ — втора степен). За особени заслуги в областта на филмовото изкуство са наградени артистите Хорст Дринда, Карла Рункел, Роберт Трьош.

ФРАНЦИЯ

В Кан е завършил дванадесетият международен фестивал на любителския филм. Голямата награда е била присъдена на белгийския филм „Прислужничката Ана“. Специална награда е получил италианският филм „Dies irae“. На фестивала били прожектирани около 200 филма от 27 страни.

*

Рене Клер пише сценарий за филма „Галантните тържества“, чието действие се развива през Първата световна война.

*

Новият филм, който сега Жан Пол льо Шаноа снима, се нарича „През стената“. И този път сюжетът на филма е взет из живота на обикновените прости хора на Париж. Едно младо семейство очаква дете. Как трябва да бъде възпитано то? Това е въпросът, който тревожи двамата млади. И те започват да наблюдават съседите си, за да разберат как те възпитават своите деца. Филмът ще представлява една пъстра панорама на всекидневния живот в Париж.

*

Жан Кокто е завършил филма „Завещанието на Орфей“. Изпълнители на главните роли са: Жан Маре, Лучия Бозе и известният художник Пабло Пикасо.

*

Френският режисьор Луи Дакен снима в ГДР заедно с немски кинематографисти филма „Кални води“ по романа на Балзак „Кралицата на нощта“. След завършването на филма той ще замине за Виена, за да подготви работата по филмиране на романа на Виктор Юго „Деветдесет и трета“.

*

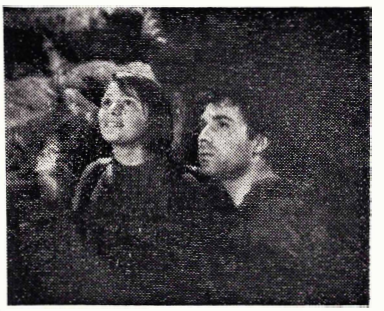
В Париж е открито ново кино с около 900 места, в което се прожектират съветски панорамни филми.

*

„Пътешествие с балон“ е новият филм на Албер Ламорис. Това е историята на един стар изобретател, малко чудак, който не може да понася новите съвременни транспортни средства. Той замисля да предприеме едно пътуване около Франция и за целта избира бракуван вече балон. В главната роля участвува Андре Жил. Много от снимките на филма са направени от хеликоптер.

Режисьорът Коста Наумов и операторът Константин Янакиев снимат новия български музикален филм „Концерт“.

Емилия Радева, нар. арт. Владимир Трендафилов и Иван Стефанов в сцена от филма „Концерт“.



Невена Коканова и Любомир Димитров в сцена от новия художествен дългометражен филм „В тиха вечер“, който режисьорът Борислав Шаралиев поставя по сценарий на Емилиян Станев.

Стефан Петров и Иван Кондов в сцена от филма „Отвъд хоризонта“, постановка на режисьора Захари Жандов. Оператор Васил Холиолчев.

Съветският кинорежисьор Михаил Калатозов и операторът Сергей Урусевски през време на снимането на филма „Неизпратеното писмо“.

Татяна Самойлова и Василий Ливанов в сцена от филма „Неизпратеното писмо“.

ИТАЛИЯ

В Кортина д'Ампецо е бил снет филмът „Зимна ваканция“, в който играят известните артисти Мишел Морган, Елеонора Роси Драго, Витторио де Сика и Алберто Сорди. Режисьор — Марчело Местрочинкус.

*

Модата на руските класици в Италия не е минала. След „Война и мир“ по Лев Толстой напоследък е бил филмиран романът „Възкресение“. В ролята на Маслова е участвувала Мириам Бру. Сега се снима и известната повест на Л. Толстой „Казаци“.

*

Американците са снели в Италия втората серия на приключенията на Херкулес под името „Херкулес и кралицата на Лидия“.

*

Филмът „Летни разкази“ се състои от няколко новели с различна тематика, чието действие се развива в Ривиерата. Режисьор на филма е Джиани Франчолини.

*

Известният италиански сценарист Чезаре Заватини пише сега сценарий за дългометражния рисуван филм „Добър ден, Италия!“ Филмът ще бъде изработен от група млади милански кинематографисти под ръководството на Роберто Джавиоли.

АНГЛИЯ

В Лондон и Оксфорд се е състоял XIII конгрес на Международната асоциация на научното кино. Една от най-бурните дискусии в Оксфорд се е развила по доклада на председателя на асоциацията съветския режисьор А. Згуриди „Класификация на научно-популярния филм“ и по доклада на И. Василков „Предмет и функция на научно-популярния филм“. На XIII конгрес най-после бил сложен край на многогодишните разногласия по този въпрос. Внимателно премислени и теоретически обосновани, докладите на съветските делегати легнали в основата на дискусията, в резултат на която била формулирана приемлива за всички резолюция за научно-популярния филм. За фестивала са били изпратени около 100 научно-популярни филма. И докато на предидущия фестивал в Москва явно се забелязвал превес на филми с биологична тематика, в Оксфорд много от филмите са били посветени на съвременната техника и новите постижения в областта на химията, физиката, астрономията. С голям интерес са посрещнати филмите „Тунел под реката“ (Англия), възпроизвеждащ събития, станали в 1872—1886 година, „Синхротрон“ (Италия), „По пътя на

джунглата“ (СССР), „От пясък и огън“ (Белгия), „Древното писмо“ (Полша), „Оса-строител“ (Франция), „Животните през зимата“ (ГДР). Следващият XIV конгрес на МАНК ще се състои през есента на 1960 г. в Москва.

ГФР

„Мостът“ — това е новият антивоенен западногермански филм, разказ за преживяванията на група немски офицери на западния фронт през последните дни на войната. Главните роли се изпълняват от непрофесионални артисти. „Мостът“ е първият игрален филм на известния документалист Бернхард Вики. Неговият последен документален филм „Защо сте срещу нас?“ е получил висока оценка в прогресивната западногермански преса.

*

В Западна Германия е започнало снимането на американския филм „Прицел в звездите“ за американския изобретател на ракетите V—1 и V—2 Вернер фон Браун. В главната роля участвува Курд Юргенс.

ПОРТУГАЛИЯ

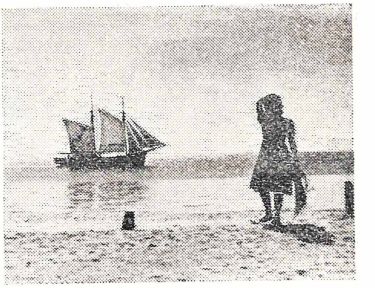
В Португалия се произвеждат много малко филми. Така в 1958 г. са били създадени само три дългометражни и 46 късометражни филма, повечето от които са с рекламен характер. По екраните се прожектират предимно чужди филми, и то главно холивудски.

САЩ

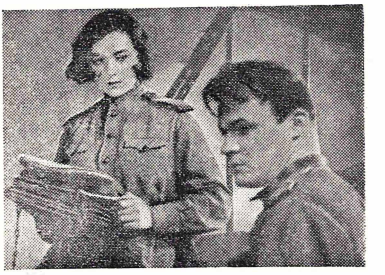
Расизмът в САЩ се проявява не само към обикновените черни хора, но и към много хора на изкуството. Неотдавна в едно интервю пред кореспондент на белгийското списание „Кино-ревю“ известният певец и артист Хари Белафонте е заявил: „За участието си в един филм получавам доста голяма сума. Но не мога да живея наравно с белите. Нямам право на собствен апартамент. Обитавам скромно жилище в нюйоркската 85-та улица...“ С една дума, Хари Белафонте не може да разполага с парите си така, както желае, защото е черен.

*

Във връзка с културната съветско-американска спогодба на 10 ноември в Москва и Вашингтон са били показани първите филми. В московското кино „Ударник“ се е състояла тържествената премиера на американския филм „Марти“, на която е присъствувала делегация от американски киноделци — артистите Гери Купер, Е. Робинсън, режисьорът на филма Д. Ман и продуцентът Г. Хехт. Във Вашингтон тържествената премиера на съветския филм „Летят жерави“ се е състояла в двете кина „Метрополитен“ и „Дюпон“. Освен



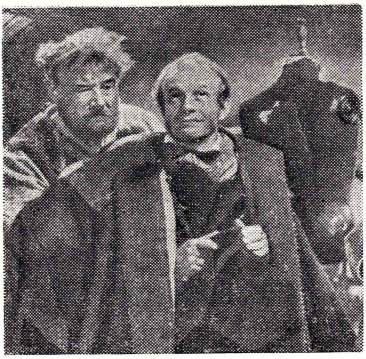
Сцена от съветския художествен филм „[illegible]“ постановка на режисьорите Владимир Довган и Александър Корочкин.



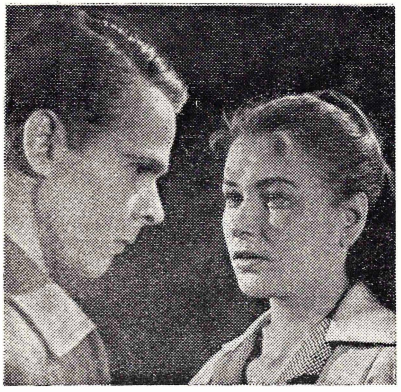
Сцена от съветския филм „Първият ден на мира“. Режисьор Яков Сегел.

Младата съветска киноактриса Людмила Марченко, изпълнителка на централната роля Таня във филма „Бащин дом“.

Петър Глебов в ролята на Половцев и Виктор Чекмаров в ролята на Островнов от филма „Разораната целина". Режисьор Александър Иванов.



Сцена от съветския художествен филм „Шинел" по едноименната повест на Гогол, постановка на талантливия актьор Алексей Баталов.



Едуард Цупак и Алена Вранова в сцена от чехословашкия филм „Мечти за възкресение". Режисьор Вацлав Гаера.

многото официални лица на премиерата е присъствувала и специално изпратената от Москва делегация в състав: Н. Черкасов, Е. Бистрицкая, С. Бондарчук и В. Меркуриев.

КРАТКИ

В Москва се е състояла конференция по въпросите за развитието на кинолюбителството в СССР. Режисьорът Григорий Рошал е изнесъл доклада „Организационна, творческа и методична работа с кинолюбителите".

*

Третият общосъюзен кинофестивал в СССР ще се състои през май 1960 г. в град Минск.

*

Френският режисьор Жюлиен Дювивие снима сега в Западна Германия филма „Девойката в изкуствена коприна" с участието на Жулиета Масина. Ж. Масина ще изпълнява ролята на девойка, обхваната от жаждата за охолен и лек живот. Накрая обаче тя разбира, че това е само измама, а не истинското щастие.

*

„Любов в четвъртък" е названието на новата унгарска комедия. Филмът се състои от няколко епизода, рисуващи живота на различни среди от съвременна Будапеща.

*

Пиесата на Тенеси Вилиамс „Битка на ангели" е била филмирана в Холивуд от режисьора Сидней Лъмет (автор на филма „Дванадесет гневни мъже"). Главните роли са застъпени от Марлон Брандо, Джоан Уудуорд и Ана Маняни.

*

Новият филм на Бриджит Бардо се нарича „Ще танцуваш ли с мен?" Това е криминална комедия, в която Анри Видал играе ролята на човек, обвинен в убийството на една учителка по танц. Неговата жена (Бриджит Бардо) успява да открие истинския убиец и да спаси мъжа си.

*

Известната артистка Лили Палмер ще играе главната роля в английския филм „Сърдечна тайна". Това ще бъде историята на освобождението на група еврейски деца, затворени в немски концентрационен лагер.

*

Видният бразилски писател Жоржи Амаду е сключил контракт за филмирането на книгата му „Капитанът на пясъците". Книгата разказва за съдбата на бездомните деца в Бразилия.

*

Уолт Дисней е запланувал снимането на филм за Бетовен с участието на европейски артисти.

*

Новият филм на германската студия „Дефа“ (ГДР) „Крачка след крачка“ е посветен на народната армия на Германската демократична република.

*

След „Обратният път“ и „Кръстопът“ „Пробудените“ е третият чешки филм, засягащ важни проблеми из живота на съвременната младеж. Филмът е дело на сценариста Отокар Кирхнер и режисьора Иржи Крейчик.

*

Американските и западногерманските филми все повече обсебват екраните на Австрия. Това обстоятелство се отразява зле върху австрийската филмова продукция. Миналата година в страната били произведени 25 игрални филма, а тази година само 12. Това е довело и до уволнението на голям брой работници от виенските филмови студии.

*

Известният американски режисьор Джон Хустън ще снима биографичен филм за основателя на психоанализата Зигмунд Фройд. Филмът ще бъде работен в Австрия.

*

Курд Юргенс ще изпълнява главната роля във френския филм „Разпутин, светият дявол“.

*

Абел Ганс възнамерява в своя исторически филм за Наполеон за изпълнители на някои от главните роли да покани съветските артисти Олег Стриженов, М. Щраух и М. Казаков. Ролята на Наполеон ще бъде поверена на младия малко известен френски артист Пиер Монди.

*

Американският артист Юл Брайнер е подписал контракт за работа в ЮНЕСКО. Той ще се занимава с въпроси, засягащи емиграцията. Юл Брайнер ще продължава да играе също и във филми.

*

В одеската студия се снима по сценарий на Г. Поженян филмът „Жажда“ — за героичните подвизи на съветските военни моряци през време на Отечествената война.

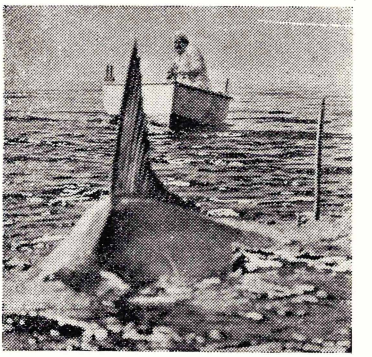
*

Съветският филм „Фома Гордеев“ по романа на М. Горки е пуснат вече по екраните на страната. Сценарист и постановчик — М. Донской.

*

Във Виена на 75-годишна възраст е умрял известният театрален и филмов артист Вернер Краус. Дебютът му във филма е бил в „Пражкият студент“ (1913 г.), след това е играл в „Кабинетът на доктор Калигари“, „Роберт Кох“ (1935 г.), „Парацелзус“ (1943) и други.

Западногерманският актьор Хансйорг Фелми във филма „Ние, гениалните деца“.



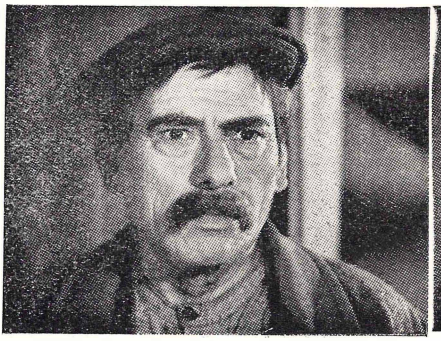
Сцена от американския филм „Старецът и морето“, снет по едноименната повест на Ернест Хемингуей. В ролята на стареца — Спенсер Траси.

Фернандел изпълнява централната роля в новия френски филм „Големият шеф“.

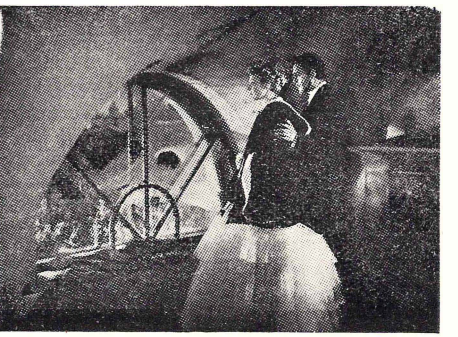
ФИЛМОПИС ЗА 1959 ГОДИНА

СТУДИЯ ЗА ИГРАЛНИ ФИЛМИ

1. **„Командирът на отреда“**. Сценарист Велчо Чанков, режисьор Дучо Мундров, оператор Димо Коларов, художник Коста Русаков, музика — Любомир Пипков. В главните роли участвуват артистите Коста Цонев, Мирослав Миндов, нар. арт. Иван Димов, Ирина Акташева, Иван Братанов, Румяна Симеонова, Николай Мандулов, Никола Дадов, Найчо Петров и др. „Командирът на отреда“ е първият български филм, посветен на партизанското движение, на бойците и командирите от тази легендарна армия, които със своята храброст и себеотрицание воюваха за свободата на нашия народ.



Нар. арт. Ив. Димов в кадър от филма „Командирът на отреда“



„В навечерието“

2. **„В навечението“** — българо-съветска продукция. Сценаристи Орлин Василев и Владимир Петров, режисьор нар. арт. на СССР Владимир Петров, оператор Вълo Радев, художник Симеон Халачев, музика — Н. Ройтман. В главните роли участвуват артистите Любомир Кабакчиев, Ирина Милопюлска, Всеволод Сафонов, Олег Табаков, нар. арт. на СССР Борис Ливанов, нар. арт. на СССР О. Андровская, нар. арт. на СССР И. Яншин, Стефан Пейчев и др. Филмът „В навечерието“ е снет по едноименния роман на И. Тургенев.

3. **„Отвъд хоризонта“**. Сценарист Павел Вежинов, режисьор Захари Жандов, оператор Васил Холиолчев, художник Тодор Панайотов, музика — Константин Илиев. В главните роли участвуват артистите Богомил Симеонов, Стефан Петров, Иван Кондов, Любомир Киселички, Николай Мандулов, Донка Чакова и др. Действието на филма се развива преди 9 септември 1944 год. и разказва за бягството на трима комунисти от българския бряг за Съветския съюз.

4. **„Дом на две улици“**. Сценарист Бирян Енчев, режисьор Кирил Илинчев, операгор Трендафил Захариев, художник Коста Русаков, композитор Иван Маринов. В главните роли участвуват Гинка Станчева, Анани Явашев, Андрей Чапразов, Стефан Петров, Свобода Молерова, Петър Слабаков, Григор Вачков, Антония Янева, Любен Желязков и др. Филмът е посветен на проблемите за пътя на нашата младеж в годините на борбата срещу фашистката тирания преди 9 септември 1944 г.

„Отвъд хоризонта“

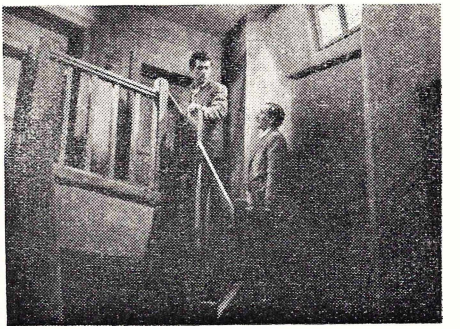
„Стубленските липи“

5. **„Стубленските липи“.** Сценарист Ст. Ц. Даскалов, режисьор Дако Даковски, оператор Емануил Пангелов, художник Ценко Бояджиев, композ. Любомир Пипков. В главните роли участвуват артистите Грациела Бъчварова, Мирослав Миндов, Владислав Молеров, Иван Братанов, нар. арт. Константин Кисимов, Иванка Даковска, Стоил Попов, Мария Русалиева и др. „Стубленските липи“ разказва един епизод от живота на нашето съвременно село. Честните земеделски стопани от едно ТКЗС водят упорита борба и побеждават група самозабравили се хора, които с нечистите си намерения към селския кооператив вършат безобразия и пречат на бързото му израстване.

6. **„Хитър Петър“.** Сценарист Петър Незнакомов, режисьор Стефан Сърчаджиев, оператор Бончо Карастоянов, художник Бенчо Обрешков, композитор Филип Кутев. Централните роли изпълняват артистите Рачко Ябанджиев, нар. арт. Константин Кисимов, Анастасия Бакърджиева, Румяна Шипковенска, засл. арт. Димитър Стратев, Георги Попов, Идеал Петров, Милена Стефанова, засл. арт. Елисавета Рускова и др. Филмът е посветен на хитростта, мъдростта и хумора на нашия фолклорен национален герой Хитър Петър, който народните приказки и легенди са създали през турското робство като отдушник на светлия и непримирим български дух.

7. **В тиха вечер“.** Сценарист Емилиян Станев, режисьор Борислав Шаралиев, оператор Стоян Злъчкин, художник Неделчо Нанев, композитор Лазар Николов. В главните роли участвуват Любомир Димитров, Невена Коканова, Иван Стефанов, Борислав Иванов, Коста Цонев, Мария Стефанова и др. „В тиха вечер“ разказва за силата и твърдостта на характера на комуниста, възпитан в антифашистката борба, и ни показва как всяко огъване и размекване в хода на тази борба са водели до катастрофални последици.

„Хитър Петър“



„В тиха вечер“

8. **„Първи урок“**. Сценарист Валери Петров, режисьор Рангел Вълчанов, оператор Димо Коларов, художник Ичо Нейков, композитор Симеон Пиронков. В главните роли участвуват Корнелия Божанова, Георги Наумов, Георги Георгиев, Георги Калоянчев и др. Действието се развива в София по време на последната война. В събитията, свързани с един нелегален циклостил, се преплита случайно завързалата се младежка любов, която става толкова по-невъзможна, колкото по-безмилостни стават класовите сблъсквания у нас. Крушението на това наивно увлечение и примерът на жертвуващите живота си дейци на БКП помагат на младия герой във филма да израсне в съзнателен боец на Партията.

9. **„Нови хора“**. Сценаристи Павел Вежинов и Веселин Ханчев. Режисьори Антон Маринович и Петър Василев, оператори Емил Рашев и Георги Георгиев, художник Найден Петков, композитори Конст. Илиев и П. Ступел. В главните роли участвуват артистите Златка Тодорова, Банко Банков, Божидара Цекова, Апостол Карамитев, Валентина Борисова, Божидар Лечев и др. Филмът „Нови хора“ е съставен от две киноновели на съвременни теми, посветени на разгърналото се небивало строителство в нашата страна и на стремежа у трудещите се за изпълнението на петилетката в съкратени срокове.

СТУДИЯ ЗА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИ ФИЛМИ

1. **„Лостът на Архимед“**. Сценаристи Г. Георгиев и Н. Попов, режисьори Юри Арнаудов и Николай Минчев, оператори Димитър Китанов и В. Василев. Филмът е посветен на големите постижения на българската социалистическа култура и наука през периода от 1944 година до днес.

2. **„Родени от светлината“**. Сценаристи П. Каишев и Л. Цолов, режисьор Л. Цолов, оператор К. Раднев. Научно-популярен филм за анатомията, физиологията и значението на очите.

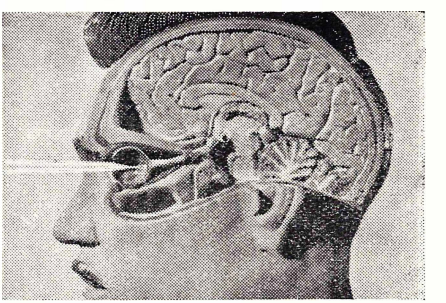
3. **„Българска тъкан“**. Сценарист Рашо Шоселов, режисьор Младен Несторов, оператор М. Делчев. „Българска тъкан“ е филм за успехите на нашата текстилна промишленост.

4. **„Зеленчуково семепроизводство“**. Сценарист д-р Никола Колев, режисьор Любен Йончев, оператори Цв. Русев и В. Петков. В помощ на уедрените ТКЗС по внедряването на зеленчукосемепроизводството и разширяване на зеленчукопроизводството като доходен отрасъл.

5. **„Дървета на бъдещето“**. Сценарист Николай Хайтов, режисьор Йосиф Йосифов, оператор М. Минчев. За качеството на различните видове тополи, които успешно заменят буковите, дъбовите и иглолистните дървета. Филмът пропагандира и залесяването на пустеещите земи.

6. **„От 500 на 5,000“**. Сценаристи Йосиф Йосифов и К. Киров, режисьор Йосиф Йосифов, оператор М. Минчев. За уедряване на птицевъдството и модернизиране на птицефермите като една от важните задачи на нашето селско стопанство.

„Художник-гражданин“



„Родени от светлината“

„Българска тъкан“

„Верен страж на социалистическата ни родина“

7. **„Техният път“.** Сценарист Николай Хайтов, режисьор Л. Цолов, оператор Д. Ковачев. Филм за трудовите подвизи на хиляди младежи и девойки, отзовали се масово на призива на Партията за изпълнението на петилетката в съкратени срокове и за създаването на младежки животновъдни ферми.

8. **„Завършена е песента на Розафа“.** Сценаристи Юри Арнаудов и Цветан Борисов, режисьори Ю. Арнаудов и И. Пандо, оператор В. Василев. За културните връзки между българския и албанския народ през средните векове и най-ново време и за някои културни паметници от далечното минало на Албания.

9. **„Художник-гражданин“.** Сценаристи Веселин Ханчев и Тодор Динов, режисьор Юри Арнаудов, оператор Ив. Босев. Филмът е посветен на големия талант и гражданската смелост на именития наш народен художник Илия Бешков.

10. **„Засаждане на памука с разсад“.** Филмът е снет по сценарен план. Режисьор Любен Йончев, оператор Д. Ковачев. Инструктивен филм за новия начин на отглеждането на памука чрез разсад, чрез който се получават значително по-големи добиви.

11. **„Подземна гора“.** Сценарист и режисьор Николай Минчев, оператор Ал. Вълчев. Филмът показва новия български метод за подкрепяне на минните галерии чрез метални подпори, който метод намери широко приложение във всички мини от социалистическите страни.

12. **„Поточен метод в производството“.** Сценарист и режисьор Стилян Парушев, оператор Ив. Босев. За необходимостта от прилагането на поточния метод във всички предприятия, цехове и участъци, където има серийно производство.

13. **„Събиране и запазване на органичните торове“.** Сценаристи Б. Тодорова, Г. Богданов, Ст. Стоименов, В. Копуков, режисьор В. Копуков, оператор Д. Ковачев. За торенето на селскостопанските култури и борбата за високи добиви в полевъдството. Показани са и начини за доброто съхраняване на оборски тор и събирането на всички отпадъци, годни за наторяване.

14. **„Нито капка вода“.** Сценаристи Яким Якимов и Цветан Борисов, режисьор Яким Якимов, оператор С. Карадимов. Филм за естествените водоизточници, които могат да бъдат използувани при минимално изразходване на средства за напояване на земята.

15. **„Невидими разрушители“.** Сценарист Христо Топузанов, режисьор Йохан Розев, оператор Цветан Русев. Филм, който учи как да се предпазват от разлагане храни и тъкани, попаднали под разрушителната дейност на известни микроорганизми.

16. **„Между небето и земята“.** Сценарист Д. Димитров, режисьор Н. Вълчев, оператор Ил. Христов. Филм за същността на явлението мълния.

17. **„И това е богатство“.** Сценарист и режисьор Продан Ортодоксиев, оператор Димитър Пенев. За лечебните свойства на калта и калните бани в нашата страна.

18. **„Реактивният принцип и приложение“.** Сценарист Цветан Дамянов, режисьор Петър Донев, оператор Ил. Христов. Учебен филм за реактивните принципи и тяхното приложение.

„Необикновена случка“

„Невидими разрушители“

19. **„Докато не е късно“.** Сценарист и режисьор Димитър Димитров, оператор Ив. Босев. Филм за борбата срещу алкохола.

20. **„Триене и съпротивление“.** Сценарист Б. Колев, режисьор Хр. Бучуков, оператор М. Михайлов. Научно-популярен филм за физическото явление триене и неговото приложение в живота.

През тази година студията за научно-популярни филми произведе журнал „Наука и техника“ № 32, 33, 34 и 35. „Селскостопански новини“ № 7, 8, 9, 10.

Произведени са следните учебни филми:

1. **„Образуване на верижни планини“.** Сценарист Д. Канев, режисьор К. Костов, оператор В. Василев.

„Чехълче“. Сценарист Д. Ташев, режисьор Я. Якимов, оператор Ал. Вълчев.

3. **„Суха дестилация на дърветата“.** Сценарист инж. Русчев, режисьор и оператор Симеон Карадимов.

4. **„Пшеницата“.** Сценарист Хр. Коеджиков, режисьор В. Копуков, оператор Д. Ковачев.

5. **„Мешести“.** Сценарист П. Михайлова, режисьор В. Копуков, оператор Ж. Нешев.

6. **„Суха дестилация на каменни въглища“.** Сценарист инж. Панков, режисьор и оператор Симеон Карадимов.

7. **„Вода“.** Сценаристи Д. Славчев и Ив. Гълъбов, режисьор Яким Якимов, оператор Ал. Вълчев.

8. **„Чернодробен метил“.** Сценаристи П. Михайлова и Гатева, режисьор В. Копуков. оператор Ж. Нешев.

9. **„Производство на олово и цинк“.** Сценаристи доц. Ал. Спасов и инж. Меченов, режисьор и оператор М. Делчев.

10. **„Втечняване на газовете“.** Сценарист А. Стоилов, режиьор Я. Якимов. оператор Г. Каменарски.

Произведени са следните филми по поръчка:

1. **„Алкохол“.** Сценаристи Мл. Несторов и Дим. Метров, режисьор Мл. Несторов, оператор М. Делчев.

2. **„Всичко може да се случи“.** Сценарист и режисьор Ал. Вазов, оператор М. Делчев.

3. **„Необикновена случка“.** Сценарист и режисьор Стилян Парушев, оператор Ц. Радионов.

4. **„Всеки човек има адрес“.** Сценарист Банчо Банов, режисьор Януш Вазов, оператор Димитър Китанов.

5. **„Верен страж на социалистическата ни родина“.** Сценарист Ив. Аржентински, режисьор Иван Фичев, оператор Ал. Вълчев.

6. **„Зеленчукопроизводство“.** Сценаристи д-р Колев и М. Кюркчиев, режисьор Л. Йончев, оператори Цв. Русев и В. Петков.

СТУДИЯ ЗА ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ

1. **„Нова България“.** Сценаристи Димитър Методиев, М. Юдин и Генчо Генчев, режисьори М. Юдин и Генчо Генчев, оператори Иван Желев, Ил. Китанов, Ст. Петров, Ф. Каминski и Я. Марченко. Филм за постиженията през петнадесетте години в областта на промишлеността, селското стопанство, строителството, културата, спорта и др.

2. **„Една древна страна“.** Автор-оператори Жеко Русев и Борис Шарланджиев. Репортажен филм за Сирия, за нейното древно минало, за настоящото развитие на нейната икономика и строителство.

3. **„Пролет в заводите“.** Сценарист Васил Каратеодоров, режисьор Вили Румп, оператор Б. Лазаров. Филмът ни запознава с нови страни от нашата социалистическа действителност, като масовото навлизане на девойки и младежи-среднисти в материалното производство и др.

4. **„Трудов подем на село“.** Сценарист Г. Ванев, режисьор Христо Мутафов, оператор Георги Карайорданов. Филм за борбата за овладяване на нови терени в земеделското стопанство и ликвидирането на „мъртвия“ сезон в ТКЗС.

5. **„За здравето на човека“.** Сценаристи д-р В. Денчев и М. Йонтов, режисьор Христо Мутафов, оператор Б. Ефремов. Публицистичен кинорепортаж за здравните мероприятия, които народната власт провежда на село.

6. **„Малки разкази“.** Сценаристи Н. Каралиева и Лада Бояджиева, режисьор Лада Бояджиева, оператор Ст. Кебапчиев. Очерци за българската селянка, ръководителка и първенец в селското стопанство.

7. **„Шатрите горят“.** Сценаристи Усим Керим и Георги Алурков, режисьор и оператор Георги Алурков. Кинопоема за големите промени, настъпили през петнадесетте години в живота и бита на българските цигани.

8. **„По следите на съвременниците“.** Сценарист Кр. Кръстев, режисьор Вили Румп, оператор Б. Лазаров. Разказ за съдбата на трима от хилядите хора, на които нашата власт откри пътя към човешкото щастие.

9. **„Бригадирско лято“.** Сценарист Г. Ванев, режисьор Иван Досев, оператор И. Шекерджийски. За трудовите бригади на нашата академична младеж.

10. **„Новата турска младеж“.** Сценарист Жана Авишай, режисьор Т. Пожарлиев, оператор К. Тошев. Филм за младата турска интелигенция, израснала под грижите на народната власт.

11. **„Петимата от РМС“.** Сценаристи Георги Янев, Нюма Белогорски и Христо Маринов, режисьор Нюма Белогорски, оператори Христо Ковачев и Кирил Тошев. Филм за младата гвардия на Българската комунистическа партия през дните на монархофашистката робия.

12. **„За място в живота“.** Сценарист Жана Авишай, режисьор Христо Мутафов, оператор Б. Ефремов. Филм за перспективите, които политехнизацията на средните училища разкрива за младежта.

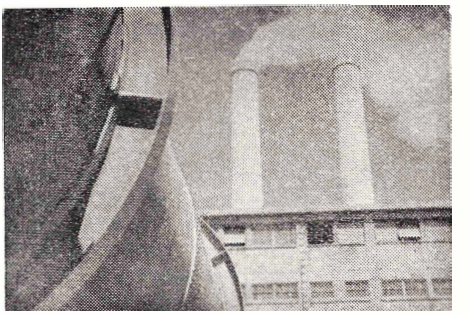
13. **„Георги Дамянов“.** Сценарист и режисьор Николай Боровишки, оператор Жеко Русев. Биографичен документален филм за живота и обществената дейност на видния български комунист и държавник Георги Дамянов.

14. **„Един разбулен свят“.** Сценарист Станислав Вихров, режисьор Ст. Чалгаджиев, оператор Ст. Кебапчиев. Филм за успехите на българо-мохамеданите в строителството на социализма.

15. **„По волята на човека“.** Сценаристи М. Танев, Р. Григоров и Л. Обретенов, режисьор Румен Григоров, оператор Б. Пунчев. Филм за строителството на хидровъзела Баташки водносилов път.

16. **„Половин век Народна опера“.** Сценаристи Николай Боровишки и Хаим

„По следите на съвременниците“



„Пролет в заводите“

Оливер, режисьор Н. Боровишки, оператор Ж. Русев. Документален филм, посветен на 50-годишнината от Българската народна опера.

17. **„Към победа“.** Сценарист и режисьор Румен Григоров с операторски колектив. Предизборен киноплакат.

18. **„В гостоприемна Полша“.** Автори-оператори Илия Китанов и Б. Шарланджиев. За гостуването на нашата партийно-правителствена делегация в Полша.

19. **„В братска Чехословакия“.** Автори-оператори Ж. Русев и Б. Шарланджиев. За гостуването на нашата партийно-правителствена делегация в Чехословашката народна република.

20. **„Родопски мотиви“.** Първият български цветен широкоекранен документален филм. Режисьор Румен Григоров, оператор Б. Пунчев.

21. **„Празник на младостта“.** Сценаристи Ст. Харитонов, Хр. Горов, М. Гетов, режисьор М. Гетов, оператори Ил. Китанов, Б. Шарланджиев, Цв. Терзиев, Я. Шахов, Г. Дуров. Цветен документален филм за републиканската младежка спартакиада.

22. **„Нека има навред фестивали“.** Режисьор Румен Григоров, оператори Б. Пунчев, Ил. Китанов, Ст. Петров. Репортаж за VI световен младежки фестивал във Виена.

23. **„За мир и приятелство“.** Режисьор Румен Григоров, оператори Б. Пунчев, Ил. Китанов, Ст. Петров. Документален филм за V конгрес на СФДМ в Прага.

24. **„Към изобилие“.** Сценаристи Ст. Харитонов и Хр. Мутафов, режисьор Христо Мутафов, оператор Б. Ефремов. Филм за постигането на високи добиви в нашето земеделско стопанство чрез механизацията на труда.

25. **„15 години народна власт“.** Режисьор Иван Досев, главен оператор Б. Пунчев и операторски колектив. Широкоекранен филм за петнадесетгодишнината от 9 септември 1944 г.

26. **„Да бъде гора“.** Сценарист Николай Хайтов, режисьор Христо Мутафов, оператор Цветан Терзиев. За залесяването на пустеещите земи.

27. **„Градът на седемте хълма“.** Сценаристи Теньо Казака и Христо Сантов, режисьор Иван Попов, оператор Христо Монински. Очерк за гр. Пловдив.

28. **„Поучителна случка“.** Сценарист, режисьор и оператор Георги Дуров. Рекламен филм за Българската държавна лотария.

29. **„Очерк за Русе“.** Сценаристи П. Великовски, Ив. Радков, Ив. Попов, Хр. Монински, режисьор Иван Попов, оператор Христо Монински.

30. **„50 години футбол“.** Сценарист Асен Павлов, режисьор Любомир Обретенов, операторската работа от дубове. По случай тържественото отпразнуване в страната ни 50-годишнината на българския футбол.

МУЛТИПЛИКАЦИОННИ ФИЛМИ

1. **„Прометей“.** Рисуван филм по сценарий на Хаим Оливер и Тодор Динов, режисьор Тодор Динов, художник-постановчик Доньо Донев, оператор Димитър Хаджиев.

2. **„Тайната на златните обувки“.** Рисуван филм по сценарий на Леда Милева, режисьор Тодор Динов, художник-постановчик Петър Шауер, оператор Димитър Хаджиев.

3. **„Пъстрото коте“.** Рисуван филм по сценарий на Вера Стоименова, режисьор Марчела Димитрова, художник-постановчик Пенко Пенев, оператор Димитър Хаджиев.

4. **„Случка с Тотко“.** Куклен филм по сценарий на Ст. Топалджиков и Антон Антонов-Тонич, режисьор Ст. Топалджиков, художник-постановчик Георги Славов, мултипликатори Аспарух Панов и Любен Юруков, оператор Петко Славов.

5. **„Към големия връх“.** Куклен филм по сценарий на Хаим Оливер, режисьор Арон Аронов, художник-постановчик Стоян Дуков, оператор Петко Славов.

6. **„Опашката на славея“.** Куклен филм по сценарий на Христо Топузанов и Атанас Славов, режисьор Христо Топузанов, оператор Петко Славов, художник-постановчик Милка Начева, мултипликатор Аспарух Панов.

7. **„Мотовила вила“.** Куклен филм по сценарий на Надя Трендафилова, режисьор и художник-постановчик Бойка Мавродинова, оператор Петко Славов, мултипликатори Минчо Минчев и Милка Дончева.

КАМЕН КАЛЕЕВ, ЙОРДАН ВЕЛИЧКОВ

ГЕОРГИ ДИМИТРОВ

/СТРАНИЦИ ОТ ЕДИН ВЕЛИК ЖИВОТ/

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

1902 година.

„Искам да бъда партиен член, защото съм дълбоко убеден, че работническата класа може да се освободи от експлоатацията на капитализма не по пътя на класовия компромис, а по революционен път . . . “

Тези слова произнася отривисто и убедено млад човек, с възслабо, бледо, одухотворено лице, с буйна къдрава коса. Той е облечен в градско облекло и е застанал прав в центъра на неголяма стая, заобиколен от двайсетина насядали мъже.

Този ден двадесетгодишният младеж встъпваше в редовете на Българската комунистическа партия, партията на българската работническа класа, която премина дълъг път на жестоки борби, на поражения и победи, път на възход и слава. . .

И ето:

Свисти пронизващо фабрична сирена. Из широко разтворената желязна врата на гъсти редици излизат бунтовни работнически маси...

Чаткат копита на разярени коне, пищят полицейски свирки. . .

Огромно работническо множество се е събрало сред голям заводски двор. В центъра, на импровизирана трибуна говори разпалено оратор. Извисените фабрични комини не пушат. Носи се продължително ура-а-а. . .

Ура-а-а. И по безбрежното есенно поле на вълни приждат човешки редици, работнически редици с пушки в ръце. Пушечни изстрели, картечни откоси, оръдейни залпове. . . И ура-а-а. . .

По безлюдна улица бяга млад мъж с пистолет в ръка. Настървени полицаи го гонят. Изстрел, втори, трети. . . Той пада пронизан. . .

Изстрели, изстрели. . . В млада планинска гора се е разгънала партизанска верига. После — ура-а-а и обърнали гръб полицаи и жандармеристи хукват надолу, преследвани от войниците на Партията. . .

И пак ура-а-а. . . Партизани-победители маршируват с вдигнати пушки и шмайзери, а народът ги обсипва с цветя. . .

Много години по-късно.

„Аз се гордея, че съм син на българската работническа класа. . .“ — говори пак той, той — незабравимият

се появяват на екрана, изписани с едри, масивни букви, началните надписи на филма.

1. Коя майка, коя страна, кой народ родиха и откърмиха този велик човек?

Ето я майката — малка, измъчена старица, с живи, будни очи, слабо благородно лице, забрадена с черна кърпа — баба Парашкева Димитрова. Тя го роди и отгледа, тя му даде живот. И живота си той не пожали да даде на народа.

Образът на майката прелива в слънчевите хребети на Стара планина, тучните пасища на Родопа, златните жита на Добруджа, снежните върхове на Рила, хълмистите ябълкови градини на Кюстендилското поле...

После село Ковачевци.

На 18 юни 1882 година се роди той в село Ковачевци, Радомирско. На нивата го роди майка му, на чуждата нива...

Като тази съсипана от труд селянка с боси попукани нозе, измъчено лице и уморени очи, която кърми детето си. Така беше и тогава. Наоколо — сиво, безлюдно поле...

Четири години след освобождението.

Стара София. Малки къщички, криви улици, минаре на джамия. В дъното се белее Витоша, а наблизо — Перловската река.

Семейство Димитрови се пресели в столицата. В тази къщица, в сиромашкия Ючбунар намери пристан семейството на бежанците.

Вечер. В една от стаичките на сутерена. До малкото прозорче мъждука газена лампа. Чува се само равномерно тракане. В здрача приведена жена тъче на домашен стан. Срещу нея, в другия ъгъл на стаичката, над дървена масичка чете унесено малко момче.

Хората воюваха с несгодите. На майката денят не стигаше. И за сина денят беше малък, а правдата на живота — голяма.

Полутъмно е помещението на малката печатница. Каси с букви, печатарска машина. В ъгъла, приседнал, чете млад момък.

Но училището не беше за всички. Георги Димитров трябваше да печели хляба си, да помага на семейството. Дванадесетгодишен, той е печатарски работник. Животът стана негово училище. Но нито за миг той не остави книгите.

Библиотечен шкаф с книги, много книги. И върху тях се появяват образите на Ботев, Благоев, Чернишевски — неговите най-добри учители. „Аз си поставих за цел да бъда твърд, издръжлив, безстрашен, самоотвержен, да закаля в борбата с трудностите и лишенията волята и характера си, да подчиня личния си живот на интересите на великото дело на работническата класа..."

2. По това време България тръгна по неизбежния път на капиталистическото развитие. Пролетариатът се яви на историческата сцена и заговори за своето право на живот.

Гъсти кълба дим бълва малък, тесен железен комин. Втори комин. Трети — вече по-голям, иззидан с тухли. Димът се вие и разстила като черен облак.

Бързо се въртят и тракат колелата на локомотив.

Равномерно се премятат совалките на тъкачен стан.

Изпускайки бяла пара, дрезгаво свири фабрична свирка.

Заедно с пролетариата се роди и неговата партия, партията на тесните социалисти — ето първите марксически кръжоци, после първите партийни групи. А ето и основателя — Димитър Благоев. Неуверени са първите стъпки. Младият Димитров се вля в редиците на Партията, за да остане цял живот в нейното лоно. Той се учеше и възмъжаваше под нейното крило.

И — виждаме стара, извехтяла снимка — делегатите на десетия конгрес на Партията в гр. Русе. Върху тази снимка — „Работнически вестник“ от юни 1903 година. Заглавие на статията — „Опортюнизъм в синдикатите“.

Когато през 1903 година десетият конгрес очисти партията на Благоев от общоделците-опортюнисти, Димитров подема благоевския лозунг: „Класа против класа!“

Много са снимките от онова време.

Ето друга — конгрес на работническите синдикати в Пловдив. 1904 година. Сред делегатите до партийните водачи Благоев и Кирков е и Георги Димитров.

А на тази снимка — вторият конгрес на ОРСС, 1905 година, Димитров е пак до Благоев и Кирков, чийто ученик беше той.

Без компромиси, без отстъпки, твърдо и неустрашимо.

Близко до първите ръководители на Партията Димитров расте стремително като талантлив деец на синдикалното движение у нас.

3. Залп!

Стрелят по работниците царските жандарми. Бунтуват се матросите в Одеското пристанище.

Щурмът на руския пролетариат от 1905 година разтърси веригите на самодържавието. Суровият и страшен звън отекна и в редиците на българските работници.

Перник, мрачен, обвит в пушеци. Черни грамади натрупани въглища.

Зее като извадено око пустият вход на рудник.

Преобърнати вагонетки. До тях разпрегнати, дръгливи коне.

И крачат в дълги върволици с твърди стъпки опрашени работнически нозе.

Върху този марш прозира фотография — стачкуват пернишките рудничари през 1906 година.

Продължава маршът на стачниците. На мястото на първата снимка се появява друга — Димитров и Кирков сред стачната комисия на пернишките рудничари в 1906 година.

На борба! За осемчасов работен ден! За жилища! За хляб!

„Над Перник тегнеше една тъмна, непрогледна нощ. Перник представляваше едно царство на мрак, робство и страшна нищета“ — писа по-късно стачният ръководител Димитров.

Тридесет и пет дни пернишките рудничари не влязоха в рудниците.

И стачките като вълна се разливаха из цялата страна.

Пролетарии на борба! Класа срещу класа!

Сливен. Пустее фабричен квартал. Стачкуват текстилците.

Пловдив. Тютюневи складове с решетъчни прозорци. Вдигат глас и тютюноработниците.

Начело стоеше всепризнатият вече вожд на синдикалното движение Георги Димитров.

И ето — разкъсва се желязната решетка на малкото прозорче и заедно с лумналата светлина се появява неговият образ.

И зачуваме сякаш неговия глас: „Мила Люба...“

После — пощенска картичка, върху нея се изписват с почерка на Димитров словата, които чуваме: „...Другарите са въодушевени и здраво се борят. Полицията беснее...“

Ето я нея — Люба. Образът ѝ се появява върху картичката.

Друга снимка на Люба...

Трета снимка...

И на края двамата — Люба Ивошевич и Георги Димитров през 1906 г.

„Додето има мъки на земята
и роби под непоносим хомот,
безспирно ще кипи борбата
за друг, за по-добър живот!
По-силно ще туптят сърцата
и робът ще е по-засмян —
пред първи ден на свободата,
на робството пред сетни ден!“

В 1906 година Георги Димитров свързва живота си с Любица Ивошевич, млада работничка-шивачка, вдъхновена революционерка и поетеса, родена в Крагуевац, Югославия.

И от снимката на двамата ето ни в стаята им в дома на улица Опълченска.

На едно от шкафчетата — пак портретът на Люба.

След това — малка статуетка: медалион-барелиеф...

Албум със снимки от Будапеща и на него посвещение...

Оригинален списък на домашната библиотека...

Шкафовете в малкото коридорче, изпълнени с книги...

Добра къщовница, любяща жена, предана другарка, просветена социалистка. Тя помагаше на Димитров в изучаването на немски език.

Много са снимките от това време.

Учредителната конференция на жените-социалдемократки и сред тях — Любица Ивошевич.

И пак Люба Ивошевич — красива, умна, вдъхновена.

„В течение на четвърт век тя премина заедно с мен трънливия път на пролетарския революционер, и то с една изключителна твърдост и издръжливост, с непоколебима вяра в правотата на делото на

социализма и с несъкрушима увереност в победата на това велико дело...“

4. Наново Димитров — с мустаци, брада, високо чело, съсредоточен поглед. Пред него — Димитър Благоев (Дядо), встрани — Георги Кирков... А ето и цялата снимка — членовете на Централния комитет и контролната комисия на 16-я партиен конгрес в 1909 година в Русе.

Пак неговият образ. И в това време като спомен пред очите ни преминават картини:

Писалищната маса на Димитров в дома му на улица Опълченска...

Телефонът пронизително звъни...

Лудо препускат полицаи-конници...

Издига се развято червено знаме...

Друг полицай свири продължително със свирка...

Нервно звъни звънецът на председателското място в заседателната зала на Народното събрание...

Вее се знамето на сградата на Столичната община...

Отново работната маса на Димитров...

Препълненият шкаф с книги и вестници...

И над всичко — образът на Димитров.

Георги Димитров — талантлив, млад представител на работническата класа, бързо расте в редовете на партията.

От 1904 година той е редовен делегат на всички нейни конгреси.

От 1909 година — непрекъснато член на Централния комитет.

От 1913 година — блестящ представител на работническата класа в Парламента...

Защитник и закрилник на софийската беднота в Столичната община.

Навсякъде... Навред...

Пламенен оратор, вдъхновен трибун, любимец на работниците!

5. Дълга композиция на пътнически влак. Върху него виждаме последователно: изглед от Белград и снимка от Първата балканска социалдемократическа конференция. Сред делегатите — Димитров. Влакът продължава да върви: Будапеща... А след това — Букурещ и снимка от конгреса на Румънската социалдемократическа партия. И тук Димитров... Влакът продължава да се носи напред. Виена... И пак образът на Димитров.

Неговата дейност, разгърната в широк размах, преля границите на нашата родина. Заедно с Дядо той е делегат на Първата балканска социалдемократическа конференция в Белград, делегат на интернационалната синдикална конференция в Будапеща, делегат на конгреса на Румънската социалдемократическа партия. А във Виена той се бори за революционния характер на синдикатите, против откъсването им от партията, за единство на работническата класа.

6. Зловещи удари на барабан. Силен артилерийски взрив. Атака на нож...

Война!...

Кайзерова Германия подпали Европа...

Вилнее войната: взривове, шрапнели, барабанни удари, картечната зловеща песен...

Под тези звуци преминават снимките: 21-и конгрес на Партията в София, 1915 година. Водачите на Партията: Благоев, Кирков, Коларов, Кабакчиев, Димитров... Продължава да се чува грохотът на войната...

Позив към работническата класа в България: „Долу войната! Да живее мирът! Парламентарна група на Българската работническа социалдемократическа партия: Благоев, Кирков, Коларов, Кабакчиев, Димитров“ — Георги Димитров.

Бушува грохотът на войната...

„Работнически вестник“ от 24. II. 1917 година. Заглавие на статия: „За трайния мир“. Накрая подпис: „Г. Д.“

Грохотът на войната не спира...

„Работнически вестник“ от 25 октомври 1917 година. Заглавие на статия: „За малките народи“. Подпис: „Г. Д.“

Снимка — двадесет и първият конгрес на Партията, 1915 година.

Война на войната! Цялата партия е на крак! Войната е империалистическа! Тя е против интересите на работническата класа, на народа! Долу войната! Да живее мирът!

Димитров пише, говори, агитира: Долу войната, долу народните грабители и убийци!

И — килията в Софийския централен затвор.

Малкото килийно прозорче, сбковано с желязна решетка.

Убийците и грабителите имаха затвори! Но може ли да се окове във вериги волята на народите за мир и свобода?

7. Руските работници смъкват и разчупват на парчета двуглавия царски орел...

Огромните колони неудържимо се носят из улиците на Петербург...

Червени знамена, огнени лозунги...

Носи се работническата лавина и помита всичко пред себе си:...

1917 година...

Ето го и Ленин, вожда на революцията, говори...

Звучи победно Интернационалът...

Под неговите звуци на фронта войниците се побратимяват... Защо се бием? Защо проливаме кръвтта си? Какво ще спечелим от войната?

8. Продължава да звучи Интернационалът...

Вижте тези митинги в София, Габрово, Пловдив, Сливен...

Четете „Работнически вестник“ брой 272 от 14 април 1917 година!

Уводната статия „Руската революция“.

Резолюцията на митинга от 2 декември 1917 година в София.

„Руската революция е най-голямото събитие днес върху всесветската история през днешната всесветска война... Тя се явява пред-

вестник на нова светла ера, предвестник на един нов свят, който се приближава...“

„... Българските работници и работнички считат делото на руския пролетариат за свое собствено дело“.

9. А тези, които бяха на фронта, излязоха от окопите и тръгнаха с насочени щикове към столицата да търсят сметка и разплата... Разплата!...

Ето ги, крачат боси, с цървули, с окъсани ботуши... Висят парцалите от извехтелите войнишки бричове... Лицата им изпити, небръснати... В очите им огън и гняв... В ръцете им — пушки с насочени щикове...

Но... Оръдеен залп!... Втори, трети...

Гъст картечен откос... Пушечни изстрели...

Не с цървули, не с окъсани бричове, а спретнат като за парад царски офицер дава знак за стрелба... И с бели фуражки царски юнкери натискат спусъците на пушките... Залпове и пушечни изстрели... И немски войници, студени и мрачни, стрелят...

Отведнъж секва Интернационалът!

На сухата земя локва кръв... Окъсани, боси, окървавени са нозете... Изпито, брадясало е лицето... Студени, безжизнени са очите...

Юнкерите на Фердинанд удавиха в кръв въстаналите войнишки маси в долината на Владая...

10. Но все по-бойка, по-революционна ставаше партията на тесните социалисти.

Стражар, възседнал на разярен кон, с извадена сабя. Срещу него с вдигнат юмрук се е изправила снажната фигура на мъж в граждански костюм. А наоколо площадът пред църквата света Неделя е изпълнен с разбунтувал се народ. На гранитния площад са наредени черни дървени закрити ковчези... Чува се протестният вик на множеството. И пак виждаме фигурата на снажния мъж с вдигнат юмрук.... Георги Димитров — той води организираната от Партията демонстрация на софийските бездомници под лозунга: Хляб, въглища, квартири, облекло!

Той е навсякъде...

Огромна маса народ е изпълнила просторния площад. В дъното изправен говори Георги Димитров — наново сред старите си бойни другари, пернишките рудничари на митинга им от 2 юли 1919 година.

А след това — гъсто сбита е масата на стачкуващите транспортни работници от Горна Оряховица...

Спрели и заснежени са локомотивите в софийското депо...

Ето образите на Димитров, Коларов, Кабакчиев.

На стачка са вдигнати транспортните работници в страната! 55 дни политически протест! Цялата страна е разтърсена!

И пак той — Георги Димитров — заедно с Васил Коларов и Христо Кабакчиев.

„Грамадни са, от друга страна, нейните поуки. Самите те вече са едно истинско завоевание както за непосредствено участвуващите в борбата работници, така и за целия пролетариат и представляват

ценен капитал за бъдещите работнически борби“ — писа Димитров в брошурата си „Поражение и победа“.

По-бойка, по-революционна! По болшевишки път. . .

Ето една снимка — първият конгрес на БКП (т. с.)

На 27 май 1919 година БРСДП (т. с.) се преименува в Българска комунистическа партия и заедно с болшевишката партия стана съоснователка на Третия комунистически интернационал.

11. Москва, люлката на революцията.

Старинният Кремъл. Заседава третият конгрес на Комунистическия интернационал. Ето делегатите. В дъното — продълговата маса на президиума. От снимката — изправен говори Ленин.

А ето и друга снимка — това са българските делегати на конгреса: Георги Димитров, Васил Коларов и др.

1921 година. Георги Димитров е делегат на третия конгрес на Коминтерна в Москва.

Незабравими дни! Вълнуваща среща!

За пръв път Георги Димитров се срещна с Ленин, ума и волята на първата в света работническо-селска държава.

Работният кабинет на Ленин така, както е известен — с големите кресла, обвити с бели покривки.

А ето го и Ленин, жив, сърдечен и близък, говори със събеседник, който не се вижда.

Работната маса на Ленин. Върху нея малък, дебел том. Отваряме заглавната корица — Българо-френски речник. В единия край на първата страница надпис: „На нашия любим учител и незаменим вожд на пролетарската революция другаря Ленин от ЦК на БКП. За ЦК — Георги Димитров. Москва, 5 март 1921 година.“

Скромен подарък! Но каква почит и уважение към вожда се крият в словата!

И когато смъртта прекъсна живота на вожда, Георги Димитров беше един от първите, посрещнал с покруса невероятната вест.

Вестник „Правда“. Съобщение за смъртта на Ленин.

После — дворецът в Горки. Огромна маса народ. Сред тях на извехтялата снимка виждаме Димитров.

Сурова руска зима. Москва — заснежена и заледена.

Траурно шествие. Приведени знамена. Скръбни и сурови са лицата на московските работници, които се прощават със своя любим и незабравим учител и вожд.

Ленин е мъртъв, но ленинската болшевишка партия остана да живее. Тя — учителката на световното комунистическо движение. По нейния път вървеше и Българската комунистическа партия.

12. Народният дом в София гори.

Опожаряването му бе сигнал за политическото настъпление на зараждащия се фашизъм у нас. Реакцията надигаше глава.

Удар.

В поднос — отрязана главата на Александър Стамболийски. Ти-

ранинът Цанков я подава на царя-палач. Сякаш са истински кървавите капки, нарисувани от художника!

И като в отговор: напрегнати, отривисти, нервни удари на телеграфен апарат. Лентата — телеграма на Васил Коларов от Москва до ЦК на Партията. И върху телеграмата — портретът на Коларов от онова време — генералния секретар на Коминтерна. Пристигнал в България, той убеди Централния комитет в необходимостта от нов курс на борбата.

Нов курс! Болшевишки курс!

Образът на Георги Димитров. В единия край на кадъра преминават заглавия на статии, писани от Димитров през август и септември 1923 г. за Единния фронт.

Ето: „Единният фронт и настъплението на капитала", „Единният фронт и буржоазната реакция", „Страхът от единния фронт на труда", „Сега или никога"...

Курсът на Единния фронт! Димитров е един от първите най-пламенни проводници на тази нова болшевишка партийна линия.

Единен фронт на работници и трудови селяни!

Нов курс на борба!

13. Тревожен и мощен камбанен звън...

Огромната камбана се люлее...

Камбанният звън става все по-мощен и тревожен...

И друга камбана бие... И трета, четвърта...

Тракат в нощта бързи конски копита...

Камбаните продължават да бият...

В миг — пушек на лумнал огън...

Септември 1923 година...

На всенародно въоръжено въстание!

Пламти огънят в Михайловград, Берковица, Лом, Стара Загора, Нова Загора, Мъглиж, Саранбей...

И образите на Георги Димитров, Васил Коларов и Гаврил Генов — ръководителите на военно-революционния комитет на първото антифашистко въстание в Европа.

„Народе от всички полета на труда! Притечи се многобройно от села и градове под разветите червени знамена, хвърли се смело и мъжки в славната борба!... От свещената кръв на борбата ще огрее зората на свободата, благоденствието и мира. Напред на смела и славна борба! Напред към победа! Да живее републиката на работниците и селяните! Да живее работническо-селското правителство! Правителството на труда!"

Сега камбанните удари се смесват с оръдейни залпове...

И ето — едно оръдие бълва дим...

Червено знаме се развява, плющи в здрави, жилави ръце...

Пушечен изстрел...

Картечница коси...

Родината е обхваната в лумналите огньове на въстанието...

В това време — камбанни удари, пушечни изстрели, ура... мощно и продължително... И отведнъж — тишина.

Като подкосено пада разкъсано червено знаме...
Второ... трето...
Дълга върволица арестувани въстаници...
Друга колона арестувани... Трета колона...
А ето и затворени, разстреляни, обесени...
Със страшна сила говорят извехтелите от времето снимки!

„Антифашисткото народно въстание през септември 1923 година, организирано и възглавявано от Българската комунистическа партия, е преломен момент в развитието на партията от теснячеството към болшевизма..."

Пролятата кръв на падналите хиляди борци циментира навеки свещения съюз между работниците и селяните.

14. Изведнъж...

Невъобразим шум: монотонните звуци на латерна, викове, трясък, смях...

Виенският пратер, блеснал в светлини, реклами, които викат, примамват... А наоколо огромно, шумно множество...

После — сивите виенски работнически квартали, фабрики, газови резервоари...

Богатата улица „Мария—Кирхещрасе", потънала в светлини и реклами... Шумно множество, коли, движение...

А на друга улица — дълги върволици безработни, на ъгъла просяк...

Георги Димитров е далеч от родината. Две смъртни присъди тегнат над неговия живот. Той е тук, в шумната и „безгрижна" Виена, във Виена на блясъка и пролетариата... Но: „...Където и да съм бил, аз не съм преставал да мисля и работя за своя, за българския народ..." А българският народ бе покрусен. Комунистическата партия трябваше да го окрили и да му вдъхне вяра в бъдещето.

Улица „Мехитаристенгасе" не е шумна. Тя е тясна, къщите ѝ почти се допират. Безлюдно е. В привечера виждаме силуета на един човек.

Коя бе първата задача? Да се чуе отново словото на Партията!

На номер 4 на същата улица — продълговата, сива сграда. Над входната ѝ врата старинен герб, под него фирма. Вътре коридорите са тъмни, каменните стълби — тесни и извити. И неголеми зали, подпрени с колони. Чува се равномерно тракане. Обикновени печатарски машини, каси с букви, приведени над тях монаси работят. Тук също не е шумно и блестящо. Всичко е мрачно, тясно...

Във Виена има много печатници, но откъде можеше да прозвучи българското слово, напечатано със славянски букви?

И ето в тази печатница, собственост на християнския орден на мехитаристите, по ирония на съдбата българските комунисти-емигранти намериха възможност да издигнат правдивото слово на Партията.

Бързо се върти печатарска машина. От валяка на машината излизат вестници и отведнъж на целия екран четем: „Работнически вестник".

И пак „Работнически вестник“, „Работнически вестник“...

Машината продължава да се върти — „Работнически вестник“... И — „Отворено писмо до работниците и селяните в България“.

Под ръководството на Георги Димитров и Васил Коларов „Работнически вестник“ отново заживя и стигна от далечна Виена до родината.

Носи се речен кораб надолу по Дунав, към България...

В машинното отделение моряк внимателно скрива връзки вестници в един от отворите на машината...

Бедно облечен човек скътва под балтона си свитък вестници...

Друг предава във фабриката в ръката на другаря си сгънат вестник.

В галерията на мината пристига новата смяна. Миньор бутва в ръката на очакващия го другар сгънатия вестник...

И в затвора...

От ръка на ръка се предава вестникът и четем: „Работнически вестник“ и после — „Отворено писмо до работниците и селяните в България“.

„...Никакво униние, никакво отчаяние, никакво малодушие! Горе главите, славни борци! Да живее работническо-селското правителство! Да живее трудеща се България!“ — зовеше Партията, зовеше Димитров.

На работа за събиране на разбитите сили!

„Веселата и безгрижна“ Виена не беше гостоприемна. Макар и далече от родината, врагът и тук дебнеше. За делото на Партията, за делото на работническата класа трябваше да се намерят безброй възможности!

Дунав, тихият бял Дунав...

Широко се е разляла древната река. Тихо се носят в лунната нощ спокойните води. В далечината се откроява силуетът на една лодка. Плискат равномерно веслата. В лодката — неколцина мъже. После веслата спират — лодката застава неподвижна по средата на реката.

Нощем, когато животът по реката замираше, Димитров събираше прокудените революционери, за да обмислят, за да чертаят пътищата на борбата. Те се „разхождаха“ с лодка по Дунав...

Шумен е площадът пред кафене „Вундерер“.

Мъже и жени се изкачват по широкото стълбище.

И сега обширната зала е в същия си вид — мраморни маси, големи виенски огледала, кристални, богато натруфени извити полилеи, окачени по закачалките вестници, поставени в специални дървени рамки...

На зелените маси и сега, както тогава, играят унесено виенските рентиери...

По стълбището бавно се изкачват крака на мъж, обути в хубави обуща, елегантно изгладен панталон... После на висящата закачалка ръце, на които се виждат белите ръкавици, окачват хубава мъжка шапка, след това — тънко елегантно бастунче...

И най-луксозните локали на Виена понякога можеха да бъдат конспиративни средища. Нима ще помислите, че този елегантен мъж

е един от обикновените посетители на кафе „Вундерер“? Такъв биваше Димитров, когато това се налагаше.

Една от мраморните маси в кафенето. Ръка слага върху масата бутилка йогурт. Мълчание. Миг след това — бързи стъпки и келнерът прибира йогурта. Вместо него малко след това на масата се поставя бутилка шампанско. С шум изхвръква тапата, кипи, лее се блестящото питие из устата на бутилката. В стъклените кристални чаши закипява шампанското . . .

Не всички умееха да бъдат гъвкави и предпазливи като Димитров. Тогава той им даваше уроци: не евтин йогурт, а шампанско се пие в прочутия „Вундерер“!

А когато трябваше — и той вземаше уроци от живота, от австрийските работници.

Друго кафене — „Грилпарцер“ на улица „Хайлигенщедтер“. То не е в центъра на Виена. До него минава железопътна линия. Наблизо се виждат фабрични комини. Неговата фасада е обикновена. На площада пред него не е така оживено. Вътре обстановката е скромна. Посетителите са малко — очевидно хора на труда.

С тях той дружеше, с тях общуваше и работеше като с най-близки и верни другари.

И ако виенската полиция пожелаеше да се срещне с него, тя трудно би постигнала това.

Димитров бе навсякъде из Виена. И много бяха домовете, в които той живя. Ето един от тях, в партера на номер 20 на улица „Визенгасе“.

Той работеше за живота и обичаше живота. Обичаше всичко създадено от човешкия прогрес. Често той съзерцаваше старите паметници на Виена: Щраус, Шилер, Моцарт, Шуберт, Гьоте . . . „ . . . Ако не искаш да бъдеш наковалня, бъди чук!“

А ето и любимия кът на Димитров — „Хайлигенщатер парк“. Вървим по неговите сенчести алеи така, както тогава Димитров е вървял, и спираме пред една статуя в цял ръст. Отдалече познаваме образа — Бетовен. И зачува се „Ероиката“ — символ на борбата и победата. Звучат нейните мощни акорди.

15. Продължава да звучи „Ероиката“.

Европа.

Москва . . . Светва като звезда знакът на града и вътре — образът на Димитров. После Берлин . . . Прага . . . Амстердам . . . Брюксел . . . И все пред погледа ни е Европа, и все образът на Димитров се появява, различен в различните градове.

Емиграция. Стара Европа е широко поле на неуморната и беззаветна дейност на изпитания професионален революционер, ръководителя на западноевропейското бюро на Комунистическия интернационал. Мнозина работнически дейци от онова време си спомнят за неуловимия д-р Шаафсма, д-р Рудолф Хедигер, Виктор, Хелмут. . .

Отново Европа. И на фона ѝ — живите образи на великите Максим Горки, Анри Барбюс, Ромен Ролан, Стефан Цвайг, Алберт Айн-

щайн. Димитров зовеше съвестта на Европа: — Приятели наши, помогнете на българския народ, в кръв го потопи фашизмът!

Образът на Димитров, смелия борец срещу фашизма. И върху него се появява факсимиле от стенографския отчет на Профинтерна от 1928 година.

„За нас трябва да бъде съвсем ясно, че фашизмът не е местно, не е временно или преходно явление. Той е цяла система на класовото господство на буржоазията и на нейната диктатура през епохата на империализма и социалната революция."

16. Ето го фашизма — той бавно, но сигурно настъпваше.

Германия в началото на трийсетте години. Зловещите пипала на икономическата криза душат огромните маси на трудовия народ. Дълги върволици на безработни пред бюрата за настаняване. Затворени фабрики и магазини. Празни витрини. Паника в борсата. Сензационни съобщения във вестниците. Инфлация на марката. Обща тревога.

Накъде?

Германската комунистическа партия знаеше накъде! Тя сочеше пътя. Ернст Телман зовеше. Но . . .

Изплашената германска буржоазия предпочете друг път.

Тържествена церемония в Берлин. Старият негодяй, окървавеният военнопрестъпник Хинденбург на 30 януари 1933 година поднесе властта в ръцете на фанатичния ефрейтор от кайзеровата армия Адолф Хитлер! . . .

Ето го и него с неизменно вдигната дясна ръка, с поглед на луд, с мустаци на клоун и увиснала над слепоочието мазна, прилепнала прическа. Дълга колона екзалтирани нацисти се точи по „Унтерденлинден" с горящи факли и знамена с пречупения кръст . . .

И барабани бият, и неистови викове се носят . . . Факлите продължават да горят . . .

Горят на огромна клада книги . . . много книги . . .

А наоколо фанатизирани тълпи, подобно на диваци, продължават да се любуват на огъня и да хвърлят книгите в него.

Като огромна средновековна клада пламна цяла Германия . . .

Начало на мракобесие и тъмнина . . .

Пак той, Адолф Хитлер, говори с жест и поза на пророк, с пресипнал глас и с див блясък в очите. Чуваме на немски език:

„. . .Ние работихме досега и постигнахме огромно нещо и може би ще има някой между нас, който не ще ми прости, че унищожих марксическите партии, но, приятели мои, аз точно така унищожих и другите . . ."

Ето го и Херман Гьоринг с мазно подпухнало лице се заканва:

„. . .Аз заявих на моята полиция, когато стреляте, стрелям аз! Ако някой падне мъртъв, аз съм го убил! Само едно искам от вас — да не гърмите във въздуха, а да стреляте на месо! . . ."

И първият им удар падна върху работническата класа.

Бягат хора по обширния „Херманплац". Палки, пистолети . . . И навред — пречупеният кръст . . .

Цяла върволица млади и стари вървят арестувани под дулата на пистолетите . . .

И други — в тъмнината на нощта, измъквани от домовете им, блъскани, удряни с приклади, биват хвърляни като животни в отворените камионетки . . .

И трети — вдигнали ръце, застанали гърбом, с лице към стената. Зад тях палачите — с кафявите униформи, с палките, с пистолетите, с пречупения кръст . . .

С пречупения кръст на ръка, като вандали с брадви разбиват помещението на народния дом „Карл Либкнехт“ в Берлин.

Каква подлост! Дойдоха в името на германския народ, а започнаха с избиването на неговите най-добри синове!

Ето картина-символ. Германия разпъната на пречупения кръст.

17. Но нужно им беше още нещо.

Гори обхваната в пламъци величествената сграда на Райхстага в Берлин . . .

Пронизващите сирени на пожарната команда . . .

Свистенето на полицейските свирки . . .

Гори Райхстагът!

На фон — заглавия от вестници: „Пожарът в Райхстага“, „Комунистите готвят въоръжено въстание“ . . . И чуваме пресипналите викове на вестникопродавачите. Шум, викове, крясъци . . .

Дръжте комунистите!

Фюрерът се перчи самодоволно . . .

Гьоринг щастливо потрива ръце . . .

Гьобелс се задъхва от радост пред микрофона . . .

Победа?!

Много рано!

Още неизчезнал образът на Гьобелс, върху му връхлита бърз влак. На табелката четем: „Мюнхен—Берлин“. В едно от купетата пред спуснатата щора на прозореца се люшка леко абажурът на нощната лампа. Върху масичката — вестник. Заглавие: „Райхстагът в пламъци“.

На 27 февруари 1933 година на път за Берлин във влака Георги Димитров научи от вестниците за опожаряването на Райхстага.

Берлин.

Часовник, който сочи 1 часа.

Телефон, който звъни.

Всеки ден в този час Димитров трябваше да се обажда на германските другари. Това бе знак, че работите са в ред . . .

Но . . . пак 1 часа . . .

Телефонът мълчи . . .

Един и пет минути . . .

Телефонът продължава да мълчи! . . .

Нацистки вестник. Едро крещящо заглавие . . . и портретът на Георги Димитров.

Затворът Моабит в Берлин.

Георги Димитров бе арестуван. Заедно с него са арестувани бъл-

гарските комунисти Попов и Танев, германецът Торглер и холандецът Ван дер Лубе. Всички са обвинени в подпалването на Райхстага.

Ето килията — малкото дървено легло, масичката.

Ето го и Димитров, седнал с оковани в белезници ръце. И сякаш чуваме неговия глас:

„Гнетяща затворническа тишина. Пета неделя тук! Докога още? . . . И аз пак стоя в Моабит окован . . . Но, Дантон, никаква слабост! . . .“

18. Да, никаква слабост!

Дори и тази ужасна вест! . . .

Зазвучава покъртително тържествена траурна музика.

И отвисоко, отвисоко . . . Пред нас е градът на мъртвите в Москва. Новодевичево гробище. Старата църква, правите притихнали алеи, стройни и тънки кипариси . . . Паметници, паметници . . .

И сякаш следваме невидимо траурно шествие . . .

Отварят се железните тежки врати на гробището, после вървим по широката централна алея, вървим, вървим под звуците на траурния химн.

И ето пред нас малък бял мраморен паметник. Спираме . . .

После изведнъж, бързо, с бързината на ужасната вест погледът приближава и спира пред портрета, поставен в медалион на малкия паметник — Любица Ивошевич!

През същите тези драматични дни в Москва завърши тежкия си жизнен път на пролетарска революционерка Люба . . . Любица Ивошевич — Димитрова.

19. Димитров с белезници на ръце.

Крещят вестникарите: Светът ще узнае истината за опожаряването на Райхстага, червените убийци и подпалвачи ще бъдат обезвредени, подпалваческият процес . . .

Лайпциг.

Огромният площад пред имперския съд.

Тежката желязна входна врата. Полицаи проверяват пропуските.

На 21 септември 1933 година в Лайпциг започна историческият процес.

В кулоарите на съда. Сред група полицаи с железни каски стои приведен и грохнал, облечен в раирана затворническа риза, нещастникът Ван дер Лубе, главният обвиняем.

Влизаме в съдебната зала.

На предната линия в дълга редица — въоръжени полицаи . . .

Ето и съдиите начело с председателя д-р Бюнгер . . .

Държавният прокурор . . .

Подсъдимите, заобиколени от множество въоръжени полицаи . . .

Там на скамейката на подсъдимите е и Георги Димитров . . .

Голямата старинна зала на имперския съд с блестящите полилеи, с високите си балкони, тържествена и мрачна . . .

А там сред публиката, на четвъртата скамейка, облечена в черно, седи мълчалива и съсредоточена майката баба Парашкева. Тази, която го роди, отгледа и възпита, ни гледа и сякаш пита: И него ли ще ми отнемат? Не! Тя знаеше, тя беше сигурна! Той ще победи! Той няма да загине като другите!

20. И като че ли тя си спомня онова време, когато семейството й бе цяло, когато всички бяха живи.

Ето този стар портрет — в средата е майката Парашкева, до нея бащата и около тях, прави и насядали, са синовете:

Никола... После — болен от туберкулоза лежи той на легло, а около него са жена му и двете му невръстни деца... Работник-революционер, Никола изгасна сред мразовитите сибирски каторги за правото дело на пролетариата;

Костадин... После — бойното поле. Пронизан от щик, с ужасяващ стон пада боец... Костадин, секретар на софийската организация на печатарските работници, проля кръвта си в Балканската война;

Тодор... После — горящи пещи на парно отопление. В пламъците на огъня прозира образът му... А третият, Тодор, функционер на Централния комитет на Партията, бе изгорен жив в пещите на Обществената безопасност...

И наново майката — Парашкева Димитрова. Този образ прелива в първия образ на майката — баба Парашкева.

21. Тя седи, мълчалива и съсредоточена, на четвъртата скамейка в залата на имперския съд в Лайпциг.

Картината оживява. Шум, движение, суматоха...

Председателят д-р Бюнгер открива заседанието:

„Димитров, длъжен съм да ви предупредя, че се намирате пред върховния имперски съд и че трябва да се съобразявате с това!..."

Димитров от мястото на подсъдимите, изправен, леко приведен, с вдигната дясна ръка, отговаря:

„Ако вие бяхте невинен и бяхте гнили седем месеца в затвора, от които пет месеца във вериги, бихте разбрали, че човек загубва спокойствието си..."

И наново живи кадри от залата на съда: един, два, три...

Съдиите, които слушат...

Председателят д-р Бюнгер...

Полицаите...

Чуждите кореспонденти...

И пак Димитров, говори на немски език:

„Вярно е, че съм болшевик, пролетарски революционер... Също така е вярно, че аз като член на Централния комитет на Комунистическия интернационал съм отговорен, ръководен комунист... Съвършено правилно е, че съм за пролетарската революция и за диктатурата на пролетариата. Дълбоко съм убеден, че това е единственият изход и спасение от икономическата криза и военната катастрофа на капи-

тализма . . . Към подпалването на Райхстага нямам никакво отношение. Подпалването на Райхстага, това антикомунистическо дело, е възникнало върху основата на двойния съюз на политическата провокация и политическото умопобъркване . . . Аз съм тук, за да защищавам комунизма и себе си . . .“

Зачуват се викове на продавачи на вестници, но те не са дрезгави, сензационни, в тях се чувствува радост и победа. И на екрана виждаме: „Таймс“, „Пти паризиен“, „Варшавски вестник“, „Ангриф“ . . .

Първият удар е нанесен. Словото на Димитров откликна в целия свят. И враговете дори се стъписаха:

„Този българин има вродено достойнство“ . . .

„Димитров не отговаря на въпросите, той напада“ . . .

„Димитров превръща подсъдимата скамейка в обвинителна“ . . .

22. Ехото вече се разнасяше в Европа и по света.

Лондон. Заседание на комисията в Какстон хол във връзка с контрапроцеса, организиран от прогресивната световна общественост в защита на Димитров и другите обвиняеми. Ето членовете на комисията и организаторите на контрапроцеса: Прит, Нил, Лоусън, Брантинг, Елизабет Браун, Айвор Монтегю и др.

На 20 септември, един ден преди да започне позорният фарс в Лайпциг, Георги Димитров беше оправдан от съвестта на свободолюбивото човечество. Контрапроцесът в Лондон каза своето категорично заключение:

„. . .Обвинените не само че са невинни в престъплението, за което ги обвиняват, но не са нито пряко, нито косвено във връзка с това престъпление. Съществуват сериозни улики, че Райхстагът е запален от ръководни лица на националсоциалистическата партия. . .“

Процесът в Лайпциг започна, а световната присъда беше вече произнесена!

23. Свобода за подсъдимите! Свобода за Димитров! — издигаха гласове хората от цял свят, събрани на огромни митинги в Париж, Лондон, Нюйорк . . .

И на фона на тия вълнуващи митинги постепенно се откройва образът на майката, баба Парашкева. Тя вдъхновяваше борбата за освобождението на своя син, тя пътуваше, говореше, бореше се . . .

И Анри Барбюс говори от трибуната с мъдростта и съвестта на човечеството. Ние чуваме неговото развълнувано слово на френски език и виждаме огромното множество, което го слуша.

Свобода на Димитров! — за това говореше, агитираше и разобличаваше и . . .

„Кафявата книга“ . . .

Многобройните нейни издания — на немски, френски, английски език . . . Българското издание . . . И снимки от книгата, тази книга, коя-

то разкри пред настръхналото прогресивно човечество кървавия лик на фашизма.

Бореше се и българската работническа класа . . .

Позиви, демонстрации . . . Вестник „Вик“ . . .

24. За удобство на министър-председателя Херман Гьоринг процесът от Лайпциг беше пренесен в Берлин, в една от оцелелите зали на Райхстага.

Започна големият двубой.

Ето го Гьоринг, гърбом към зрителя, разкрачен, в нацистка униформа.

Срещу него под охраната на полицаите стои изправен Георги Димитров.

На стените — схеми, картини, „доказателствен материал“.

И зачуваме оригинален запис на словесната престрелка между Димитров и Гьоринг, направен по време на самия процес.

Сами преценете кой беше победителят!

Кой бе победителят — за това говори и този есесовец, който така нервно затваря радиоапарата.

И пак Гьоринг, Димитров, Гьоринг . . .

А сега двамата — гигантът Димитров срещу жалкия Гьоринг — така ги е видял в своя известен фотомонтаж художникът Хардфилд.

„Ако не искаш да бъдеш наковалня, бъди чук!“

25. Възелът се разплиташе.

За това спомогна и Германската комунистическа партия. Макар и разгромена, тя живееше и действуваше.

Ернст Телман бе в затвора, но Вилхелм Пик предупреждаваше за готвената провокация.

Огромни количества нелегална литература издаде Германската компартия по време на процеса.

Лист от 28 февруари 1933 година, издаден от група комунистически депутати в Саксония.

Ето тези малки книжки с безобидни заглавия: „Валенщайн“, „Котешкото огледало“, „Съвети за домакинята“ . . . Те разкриваха на германския народ истината за гнусната фашистка провокация . . .

Името на Димитров се носеше от уста на уста . . .

То бе написано по стените на заводите . . .

По мостовете . . .

По сградите . . .

И огромните букви, с които бе написано името на Димитров по паважа на улицата, сякаш препъваха нацистките полицаи.

Дебела папка с документи. Папката се разтваря. Документите — протоколи, сведения, донесения . . . И между тях една лична карта. Ето снимката от личната карта . . .

Тази папка съдържа книжата по един процес, воден в Хамбург

срещу група комунисти, ревностни разпространители на нелегална литература по време на процеса. Само един от участниците — Фридрих Янзен — надживя ужасите на нацистките концлагери.

Много бяха отделните германски граждани, от чиято морална подкрепа Димитров черпеше сили и надежда.

Килията на Димитров в Лайпциг.

На масичката вързан пакет. Пакетът се разтваря — бельо. Сред бельото записка: „Привет!“

Пакет с папироси. Вътре записка: „Ние сме с теб!“

Кутия с карамфили. Вътре записка: „Победата е близка!“

Наистина победата наближаваше.

26. Отново в Лайпциг.

Шуми като кошер огромната зала на имперския съд.

В жив филмов кадър Димитров говори...

Публиката слуша...

Полицаите...

Съдиите...

Председателят д-р Бюнгер...

Наново залата... И гласът на Димитров:

„Защищавам само себе си като обвиняем комунист. Защищавам своята собствена комунистическа чест. Защищавам смисъла и съдържанието на моя живот... Печатът не само ме хулеше, но във връзка с мен наричаше и моя български народ див и варварски. Мене ме наричаха „тъмен балкански субект“, „див българин“ и аз не мога да отмина това с мълчание. Вярно е, че българският фашизъм е див и варварски, но българската работническа класа и селяните, българската народна интелигенция съвсем не са диваци и варвари...“

И освен публиката, полицаите, съдиите и председателя виждаме да слушат и други речта на Димитров:

работническо семейство около своя радиоапарат...

мъже с омазнени каскети със слушалки на ушите...

а в концлагерите обречените на смърт под светлината на малка лампа четат огнените слова..

А той продължава да говори:

„...Диваци и варвари в България са само фашистите, но аз питам господин председателя в коя страна фашистите не са варвари и диваци?... Ето защо протестирам против нападките срещу българския народ. Нямам причини да се срамувам, че съм българин, и се гордея, че съм син на българската работническа класа... Ние, комунистите, можем сега не по-малко решително, отколкото старика Галилей да кажем: — И все пак тя се върти! Колелото на историята се върти, движи се напред, то се върти и ще се върти до окончателната победа на комунизма!...“

Да, колелото на историята се върти! Спомнете си за:

Щурма на парижките комунари...

Барикадите на немските спартакисти из улиците на Берлин...

Удара на руските пролетарии срещу царското самодържавие...

Великия поход на китайската народоосвободителна армия...

27. Да, колелото на историята се върти, но дали вие можете да разберете това?

Вилата на Хитлер в Берхтесгаден.

Сред снежните планини, далеко и високо, накрай света, самодоволният фюрер е заобиколен от глутницата свои приближени.. И Ева Браун е тук... Разкош, самодоволство, приятно настроение...

28. Правдата вече тържествуваше.

Имперският съд бе принуден да оправдае Димитров.

Ето — белезниците се отключват от ръцете му.

Но какво да се прави с този най-голям враг на нацизма?

Объркани са нацистките водачи.

Ето писмата, разменени между Хитлер и Химлер за по-нататъшната съдба на Димитров. Химлер предлага Димитров да бъде изпратен в лагер.

Ето протокола-заключение от едно заседание на представители на Министерството на вътрешните работи, външните работи и гестапо...

Ето писма на Гьоринг до други нацистки величия...

И отведнъж — нервно се изписва резолюция: „Да бъде изгонен от пределите на Германия!"

Но къде? В родината?

Факсимиле — телеграмата на Георги Димитров, написана на немски език, до министър-председателя на България Никола Мушанов, с която иска да се завърне в родината си.

Телеграмата се обръща и...

Отговор на Никола Мушанов до Георги Димитров: „Лицата са изгубили българско поданство и няма никакво законно основание да се завърнат в България."

29. Самолет се носи високо в синевата.

А долу — познатият, вдъхващ надежда пейзаж на великата съветска страна.

В самолета — Георги Димитров.

Но за прокудените революционери имаше в света още една родина — Москва.

На 27 февруари 1934 година победителят от Лайпциг беше братски посрещнат от московчани.

Шум, приветствени възгласи, радостни лица, музика, ура...

Димитров и другарите му пред московчани на летището...

И улица „Горки", задръстена с ликуващ народ...

И после — тази стара фотография — героите са сред своите бойни другари: Димитров, Попов и Танев, заобиколени от Куйбишев, Орджоникидзе, Сталин, Ворошилов, Мануилски.

„Лайпцигското поражение на фашизма е победа на международния пролетариат. Тая победа дължим на Комунистическия интернационал, създаден от нашия незабравим учител и вожд Ленин преди 15 години..."

Димитров говори пред микрофона на съветското радио, отпра-

вяйки благодарност към болшевишката партия, към съветското правителство и към съветския народ за сърдечния братски прием. Чуваме неговото слово на руски език.

А после представители на московчани в лицето на прославения летец Громов го поздравляват. Сърдечни са словата на героя-летец, последвани от братска целувка, целувката на целия съветски народ.

Архангелское.

На терасата пред дървената кокетна вила Димитров чете вестник. А до него... Вие веднага ще я познаете — майката, баба Парашкева Димитрова. Тя бе също в Москва, за да го стопли с майчините си грижи, да го укрепи в новите битки, които му предстояха.

По малкото езеро сред парка Димитров гребе в лодка...

Разхожда се в парка — свободен, щастлив и силен, с открито високо чело, с развята от вятъра буйна коса...

И, още неизчезнал образът му, зачува се детски глас на момиче, ласкав и нежен на руски език:

„Дорогой дядя Димитров, я была такая печальная, что вы все сидите в тюрме..."

А после — тази пощенска картичка: в лявата ѝ страна нескопосана и наивна детска рисунка, а в дясната ѝ — с трудно четливи букви ние четем това, което детският глас продължава да говори:

„...А потом я сама вычитала из газети, что вас выпустили из тюрме. И я сейчас радостная... Приезжайте к нам в госте в г. Минск. Мы вас всех хотим видить и мой папа, и мама, и я Роза..."

Москва. Червеният площад. Първомайска манифестация на трудещите се.

На трибуната на мавзолея Ленин виждаме: Сталин, до него Георги Димитров, Марсел Кашен...

30. Фашизмът шествуваше в Европа.

Във Виена австрийските работници се вдигат на въоръжена борба в защита на правата си срещу настъпващия фашизъм: мощни демонстрации, после барикади, сражения с полиция и войска и... поражение: разрушени работнически квартали, разбитата сграда „Карл-Маркскоф", дълги редици арестувани и трупове на убити по улиците. Един бе пътят на фашизма!

Австрийските работници се биха, вдъхновявани от името на Димитров.

По време на въстанието, вижте това писмо, те му писаха: „Другарю Димитров, твоето геройско държание в Лайпциг и твоята битка с фашизма вдъхновяваха нас в нашата борба..."

31. Отново в предните линии на борбата.

Президиумът на седмия конгрес на Коминтерна: Сталин, Димитров, Вилхелм Пик, Морис Торез, Марсел Кашен...

Седмият конгрес на Комунистическия интернационал през 1935 година избра Георги Димитров, човека, който нанесе първия морално-политически удар над фашизма, за генерален секретар на Коминтерна, за кормчия на световното комунистическо движение.

И ето той изнася историческия си доклад „Настъплението на

фашизма и задачите на комунистическия интернационал в борбата за единство на работническата класа против фашизма". И чуваме част от доклада, произнесен на руски език.

Това е снимка на секретариата на Коминтерна: в средата Димитров, заобиколен отляво и дясно от Мануилски, Готвалд, Толиати, Куусинен, Пик . . .

Друга снимка — Георги Димитров в работния си кабинет с неизменна лула в уста.

Пред нас са случайно попаднали документи от архивите на Коминтерна от онова време: доклади, статии, извадки от вестници и върху тях напряко резолюции на немски език. Под резолюциите параф: „Г. Д."

Ето някои от тях.

Димитров напътствува, контролира, съветва:

„Целесъобразно . . ."

„Още един път искам да подчертая необходимостта целият материал да се контролира много внимателно и добросъвестно . . ."

„Би било целесъобразно да се подберат и покажат в една статия всички тези лъжи . . ."

В началото на книжата четем неизменното: Другарю Димитров, другарю Димитров . . .

„. . . Но където и да съм бил, аз не съм преставил да мисля и работя за своя, за българския народ . . ."

32. София.

В България пристигнаха нелегално пратениците на Георги Димитров, изпитаните революционери Станке Димитров и Георги Дамянов, които проведоха шестия пленум на Партията. Левосектантщината бе разгромена. Новият болшевишки Централен комитет възприе тактиката на Единния фронт.

Димитровският зов сплотяваше силите на народа.

Нелегалните издания на материалите на седмия конгрес на Коминтерна проникваха в България с всевъзможни невинни заглавия: „Златната гривна", „Капитан Немо или 20 хиляди левги под водата" . . .

„Работнически вестник", брой 5 от септември 1935 година, е посветен на седмия конгрес на Коминтерна.

Поздравителното писмо до Георги Димитров от ЦК на БКП.

Четем началото на писмото и виждаме в единия му край образа на Димитров:

„Драги другарю Димитров, с огромен интерес прочетохме твоя великолепен доклад, който с болшевишка яснота и убедителност посочва пътищата на победата над фашизма и тържеството на пролетарската революция . . . Нашата партия, славната БКП, и героичният български пролетариат са горди, че са могли да издигнат от своята среда такъв достоен кормчия на Коминтерна . . ."

33. За единен антифашистки фронт — този лозунг се носеше из цяла Европа. Трудещите се във Франция изграждаха единния фронт смело и всеотдайно начело с комунистическата си партия. Виж-

те масовите им демонстрации в Париж, Лион, Марсилия, водени от Морис Торез и Жак Дюкло.

Народният антифашистки фронт създаде и републиката в Испания!

Но... Фашизмът — това значи война!

Испания 1936 година. Републиката е в опасност!

Свистят германски щуки и изсипват злокобния си товар върху мирните испански градове. Бомби, взривове...

Огромни народни манифестации в Мадрид, Барцелона...

Легендарната Ла Пасионария говори, зове испанските работници...

Народът с готовност слага пушка на рамо...

Испанската република не е сама... Хиляди антифашисти, дошли от целия свят, ѝ дават своята братска помощ...

И сред тях... Ето я международната бригада „Георги Димитров"...

Бойците от бригадата в клетвен строй пред бойното си знаме...

На него с латиница е написано: „Георги Димитров"...

С името на Димитров славните антифашисти се хвърляха в огъня на епичните сражения край Мадрид, Гвадалахара, Брунете...

Барикади, атаки на нож, масово настъпление...

34. „Фашизмът — това значи война!"

Предупреждението на Георги Димитров в Лайпциг стана ужасяваща действителност...

Страхотен, оглушителен взрив!...

Хитлер, екзалтиран, с искрящ, свиреп поглед...

Свистят германските щуки... Оглушителни експлозии...

Варшава гори, Варшава загива...

Като картонени кутии се сриват многоетажни сгради...

Полша е смазана!...

Франция — поругана!...

Дълги колони хитлеристки войници маршируват по парижките булеварди. Триумфалната арка е ням свидетел на дълбока национална трагедия...

Белгия и Холандия са погълнати...

Но светът изтръпна, поразен от най-коварното фашистко престъпление!...

22 юни 1941 година!...

Нечовешка скръб и ужас са изписани по лицето на ридаеща майка. Пред краката ѝ трупове на убити, обезобразени деца, а в дъното — дим от пожари. И зловещите колони на хитлеристките войски...

Черен кален път. По телеграфните стълбове висят труповете на обесени...

Горят селски къщи. Самотно дете пищи ужасено и безпомощно...

А по пътя вървят пак те, със запретнати ръкави, злокобни и безчовечни — завоевателите...

35. Филов подписва пакта с Германия...

Цар Борис на посещение при Хитлер.

Дружба и мир беше предложил Съветският съюз на България...

Но... Царят-палач и професорът-лакей бяха заложили вече родината!

Съветският съюз трябваше да бъде защитен!

С бързо приближаване на екрана се изписва: „Позив". И ето целия позив на Централния комитет на Партията от 22 юни 1941 година. Четем част от съдържанието на позива:

„... Пред българския народ, който в огромното си болшинство храни безкрайна любов към съветския народ и свързва с него всичките си надежди за по-добро бъдеще, стои колосалната задача да не допусне по никакъв начин използуването на своята земя и своята войска за разбойническите цели на германския фашизъм..."

Висока кула на радиостанция. Радиоапарати. И ето — зачува се гласът на радиостанцията „Христо Ботев", която обявява димитровската програма на Отечествения фронт.

17 юли 1942 година.

Сега пред нас постепенно се появява образът на Георги Димитров, който зове, мобилизира и сплотява силите на народа.

Под ръководството на всенародните комитети на Отечествения фронт народът се вслуша в гласа на вожда и се вдигна на борба.

Карта на България. Цялата страна се покрива с комитети на Отечествения фронт. И от тази карта България сякаш е пламнала диверсионни и саботажни действия на бойни групи, унищожаване на складове, хвърляне във въздуха на ж. п. линии, петролни рафинерии...

36. А там, край Волга...

Безбрежно заснежено поле, осеяно с трупове и разбити танкове, оръдия, коли...

Щабът на шеста германска армия начело с маршал Паулус се предава на съветски военачалници...

Дълга, безкрайна, черна колона германски пленници...

Сталинград! Началото на края!...

37. „... Но където и да съм бил, аз не съм преставал да мисля и работя за своя, за българския народ..."

Георги Димитров в работния си кабинет в Москва.

„Накъде върви България", „Кризата в България" — негови статии, печатани във в. „Правда".

„Днес пред България има два пътя — или да продължава да плава във водите на Германия, или да скъса с Германия и да води своя самостоятелна политика..." — четем в нелегалния отпечатък на първата статия.

38. Народът знаеше накъде трябваше да върви България...

Доблестните партизани громяха врага...

От далечна Москва безстрашни патриоти преплуваха морето с лодки...

Други прелетяха със самолети и се спуснаха с парашути...

Те дойдоха да помогнат на борещите се братя... Те носеха указанията на Димитров...

39. А той, човекът, който отдаваше всичко свое за щастието на другите, бе сполетян от още едно нещастие...

В тези дни той, бащата, който с толкова обич гледа в тази снимка вдигнатия на рамото си син, трябваше да го загуби, да загуби първородния си Димитър!

40. А в родината борбата продължаваше...

Ожесточено сражение между партизански отред и полицейско-жандармерийски части: пушечни изстрели, картечни откоси и...

Писмо-директива до ЦК на БРП:

„...Българският народ и неговите въоръжени сили трябва решително да преминат на страната на Червената армия, армия освободителка на България от немско иго... Димитров".

Писмото изчезва. Екранът е тъмен. Чува се само ожесточена артилерийска стрелба, взривове...

41. Изведнъж — неописуем възторг...

Народът посреща славните бойци на съветската армия: покрай Дунав, във Варна, Бургас...

Ще забравим ли някога тези дни? Девети септември 1944 година.

И сякаш сам Димитров слизаше с партизаните...

Партизани от отреда „Георги Димитров" в град Радомир...

Бригада „Георги Димитров" в Пловдив...

Чавдарци маршируват в столицата... Тодор Живков поздравява строените им редици пред Народния театър...

Широко разгънати лозунги: „Добре дошли, скъпи братя!", „Добре дошли, освободители!" в чест на съветските воини.

Въодушевени митинги пред съветската легация, пред съдебната палата...

Ще забравим ли този ден?!

42. Наново е опожарен Райхстагът в Берлин... Но сега...

Съветски воини забиват знамето на победата над купола му!

Германия: овъглени сгради, изровени улици, покрусени хора...

И народите на Европа никога няма да забравят този ден...

9 май 1945 година!

Фашизмът — това значи война, разрушение и смърт и за самия германски народ.

Разрушеното райхсканцлерство на Хитлер..

Трупът на Гьобелс...

Вие искахте да заличите от лицето на земята комунизма!

А ето го и Гьоринг — жалък и нищожен — си крие лицето от обектива...

Ето ги и другите разбойници, останали живи: Рибентроп, Хес, Кайтел, Фон Папен...

Отговаряйте сега пред съда на народите!... Вие, самонадеяните и дръзки обвинители в Лайпциг!

Председателят на Нюрнбергския съд чете присъдите...
Тъмен екран. Удар. И...
Труповете на Гьоринг, Рибентроп...
Ще запомнят ли урока на историята вашите наследници?

43. Урокът, който ви даде...

Могъщият и доблестен съветски воин, стъпил на каменния пиедестал в Трептов парк в Берлин. В ръцете му — дете. В краката му — стъпкана, разчупена свастика...

Великолепният и внушителен архитектурен ансамбъл се оживява и изпъстря от мирен германски народ...

А сред народа — новите ръководители на Германската държава, първата в историята държава на германските работници и селяни!...

И много венци, цветя...

Тържествено звучат песните на свободата...

Небето е синьо, чисто и мирно...

Девети май в Берлин!

Германският народ запомни и се закле — никога вече фашизъм на германска земя! Никога вече война!

44. Кремъл.

Председателят на Президиума на Върховния съвет на СССР Калинин връчва на Георги Димитров ордена „Ленин“ — най-високото съветско отличие.

Венец на едно велико и героично дело!

45. Но делото на неговия живот не бе завършено. Освободената родина го чакаше. Тя имаше нужда от него.

6 ноември 1945 година.

Многолюден митинг на площада пред Народния театър в София.

Народът слуша с любов и възторг своя Димитров.

„Двайсет и две години преминаха, откак не съм бил на българска земя. Вие няма да се съмнявате, ако ви кажа, че през всичкото това време, където и да съм бил, с каквото и да съм се занимавал, никога, нито за един момент аз не съм преставал да мисля и да работя за своя, за българския народ, за неговото бъдеще, за неговото щастие и благоденствие...“

Телеграми и приветствени писма до Георги Димитров по случай завръщането му, отпечатани в „Работническо дело“. Заглавия: „Добре дошъл на родна земя“ и др.

От този ден нататък той отдаде остатъка от своя живот на любимия си народ, на младата си народнодемократична държава, която бе поела нов път.

46. На работа! Всички на работа под знамето на всенародния Отечествен фронт!

На работа!

Огромно множество разчиства развалините в центъра на София...

Малка, неугледна фабрика, а хората работят с ентусизъм..

Камиони, препълнени с хора — помощни бригади от града за селото. Ето ги на селския площад — ковачи, шивачи, бръснари...

На работа — по нов път! И българските селяни поеха този път, пътя на задружния труд...

Георги Димитров говори на конгрес на трудово-кооперативните земеделски стопанства... После беседва дружески и топло с конгресистите... Селяни, селянки го слушат...

България да бъде една от първите в семейството на социалистическите страни — на това ни учеше той

47. Социалистическа държава — без фабриканти, без банкери, без земевладелци!

И народът сложи печат върху касите на индустриалците. Народните пълномощници взеха ключовете от фабрикантите. Частните банкови фирми бяха сменени с държавни.

Това, което беше изградено с труда на народа, стана народна собственост.

48. Борба и борба! Такъв бе животът на Димитров. Сега в тази борба той водеше освободения народ от победа към победа!

Празнична е залата на Народното събрание. Тържествено се обявява републиката. Неописуем с възторгът на народните представители. Сам Димитров е радостен и щастлив. А навън — не могат да се преброят хилядите събрани на този исторически митинг. По улици и площади — празнични народни увеселения, наздравици, хора, песни...

И — „Работническо дело“ от 6 септември 1946 година.

Заглавие — „Да живее Народна република България!“

Монархията е пометена! Нов етап в развитието на България!

Великото народно събрание избра ново правителство.

Заседава първото републиканско правителство начело с Георги Димитров.

А имаше и такива, които искаха да спънат колелото на историята — наследниците на фашизма вътре в страната, предателската опозиция, която се мъчеше да отнеме плодовете на Девети септември.

Но народът ги презираше и осмиваше — вижте техните карикатурни образи във вестниците:

Опозиционен водач, мазен и раболепен, получава долари от своя задокеански господар...

Друг лее крокодилски сълзи върху гроба на „царя-обединител“.

Трети с раздрано гърло оплаква „погубените народни свободи“...

Но народът смаза жалките им напъни с нов удар...

Народното събрание приема новата конституция... Георги Димитров от трибуната с вълнение говори...

„Тая прекрасна конституция е написана с кръвта на нашия героичен и свободолюбив народ... Новата конституция, затвърдявайки принципите на народната демокрация, разчиства пътя за общественото развитие на нашата страна...“

49. Победи вътре в страната, успехи навън!

Парижката мирна конференция.

И народът с радост посреща делегацията, подписала мирния договор. Сам Димитров приветствува своя съратник и верен другар Васил Коларов, който с неоценимата помощ на Съветския съюз донесе мир на страната ни.

България не е вече победена страна!

Укрепваше с всеки изминат ден международното положение на младата ни република.

И както винаги, пръв ни подаде ръка великият Съветски съюз.

В Москва българската делегация начело с Георги Димитров сключи договор за взаима помощ и дружба... След завръщането си в София Георги Димитров говори на площад Девети септември пред неизброимия митинг на столичани...

„...Българо-съветската дружба за нашия народ е както въздухът и слънцето за всяко живо същество..."

Правителствена делегация начело с Димитров е във Варшава. Двама другари, двама водачи на два братски народа, се прегръщат и целуват...

Дружба, дружба!...

Златна Прага, дружелюбна и гостоприемна, слуша пратеника на нова България, приятеля на чехословашкия народ Георги Димитров.

Не може окото да обхване човешката маса на митинга на дружбата в центъра на Прага...

А после — Димитров и Готвалд подписват договора.

Надали друг път румънският народ така спонтанно и възторжено е срещал приятели... Начело с Георги Димитров правителствена делегация стъпва на румънска земя...

„Нашата река Дунав трябва да свързва, а не да разединява нашите два съседни народа..."

И Енвер Ходжа донесе дружба на нова България от героичния албански народ... И договорът, който двамата — Димитров и Енвер Ходжа — подписват, е само форма на това, което отдавна е изписано в сърцата на двата народа — дружба, дружба!

50. Името на България все по-често се чуваше из Европа...

Умножаваха се нашите приятели из цял свят... приятелите на нова България, на Георги Димитров...

Ето — в двореца Враня Димитров дава прием в чест на френските депутати Марсел Вилар, Даниел Рено и Пиер Вайон...

Сенаторът Георг Брантинг е дошъл от далечна Англия... Той гостува на своя стар приятел Георги Димитров..

51. Имаше на какво да се радват нашите приятели. България крачеше уверена и дръзка...

И Георги Димитров не жалеше своите сили... Ето го в работния му кабинет. Подготвя доклада си за Петия конгрес на Българската комунистическа партия.

Залата на Народния театър в София. Разкошно е украсена сцената. Там е деловият президиум и гостите от братските комунистически партии . . .

Историческият Пети конгрес начерта пътя на нашия народ към социализма. Той бе проведен под непосредственото ръководство на Георги Димитров.

Ето го на трибуната. Изнася отчетния доклад на Централния комитет. Слушат го членовете на президиума, слушат го делегатите, слуша го целият народ:

„. . . Необходимо е чрез индустриализация и електрификация на страната и машинизиране на земеделието да се постигне за 15—20 години онова, което други страни при други условия са постигнали за цяло столетие . . .“

Ръкопляскат делегатите, ръкопляскат членовете на президиума. А от трибуната той продължава:

„. . . Другари и другарки, ние не си правим илюзии и в нашата страна не ще се намерят сериозни партийни другари, които да си правят подобни илюзии, че пътят, по който върви нашата Партия, ще бъде гладък като паважа пред Народното събрание или Министерския съвет. Ние знаем, че тоя път е труден и трънист, но той е единствено спасителен път за работническата класа, за народа, за нашата страна . . .“

Станали прави, всички делегати бурно ръкопляскат. След това подемат „Дружна песен“ — пеят делегатите, членовете на президиума, пеят Васил Коларов и Георги Димитров.

А навън, пред сградата на Народния театър, мощни прожектори чупят вечерната тъмнина. Въодушевени, в гъсти редици, софиянци манифестират своята любов и привързаност към Партията и народния вожд . . .

А той е на балкона, маха с ръка радостен и щастлив, заобиколен от други ръководители на Партията.

Петият конгрес на Българската комунистическа партия начерта пътя към социализма!

52. И народът, обърнал своя поглед към бъдещето, се втурна на славни трудови дела. Начело бе работническата класа.

Трещи оглушително пистолетът в ръцете на знатния миньор Тодор Стоичков . . .

Носи се в равнината тежкотоварният влак на прославения машинист Пеньо Генчев . . .

Уверено снове сред предачните машини Маруся Тодорова . . .

Застанал зад съветския комбайн в дълбоката минна галерия, кърти въглищни пластове героят-миньор Алекси Стоилков . . .

Пухти по необгледния кооперативен блок трактор. От прозорчето му гледа усмихнат тракторист. Дълга, широка бразда остава по черноземa . . .

По високо желязно скеле на химкомбината в Димитровград се е покатерила смела електроженистка. Свистят искрите на електрожена в сигурните ѝ ръце . . .

Като бели цветя греят забрадките на кооператорките, плъзнали по безбрежното плодородно поле...

53. И Димитров неотлъчно бе с трудовия народ.

Ето го бащински говори на млади ентусиазирани бригадири...

Беседва сърдечно, заобиколен от печатарски работници...

Награждава проявили се ударници...

Ликуващият народ го приветствува на първомайска манифестация.

Група септемврийчета са му дошли на гости... Хубаво настроение, весела глъчка и... отведнъж...

54. Удар!...

„Работническо дело“ от 15 април 1949 година. Съобщение за заболяването на Димитров.

Той е на лечение в санаториума Барвиха край Москва.

Ето стаята, в която се лекуваше...

По тези притихнали алеи сред възправилите се борове той се разхождаше, борейки се с коварната болест...

На тази бяла скамейка той почиваше, мислейки за родината...

55. „Работническо дело“ от 3 юни 1949 година.

„В здравословното състояние на др. Георги Димитров през последните два дни е настъпило влошаване. Положението на др. Георги Димитров е сериозно!“

Още е здрач над боровите гори на санаториума Барвиха...

Прозорците на голямата болнична сграда са тъмни...

Само един все още свети...

Слънцето вече се е подало...

Но... в миг тъмен облак го засенчва...

И светлината в прозореца угасва!...

И траурна музика съпътствува дългите върволици от хора, московски работници, мъже и жени, които с покрусени лица минават покрай голям саркофаг, потънал в цветя и положен на висок подиум в Колонната зала на Дома на съветите в Москва...

Киевската гара. Бавно внасят и поставят в специален вагон похлупения саркофаг, покрит със знамето на пролетариите...

И тръгва влакът...

Румъния... Огромният перон на Букурещката гара е залян от народ... Другарят Ворошилов е просълзен...

И пак тръгва влакът...

България...

Вкаменени от скръб са хилядите хора по високия бряг на старата река...

И влакът върви...

Стоят неподвижни хората от двете страни на железопътната линия, свели бойните си знамена...

По полетата и непожънатите ниви, по гарите и пътищата — навсякъде хора, хора... Като че ли цялата страна е излязла да посрещне този необикновен влак...

София...

Сега вече скръбта не може да се задържи... Плачат жени, старици, деца... Плачат мъже!...

Велика, неутешима скръб!...

Ето белия мавзолей.

56. И дълги върволици от хора приждат, покланят се и полагат венци...

Пионери, селяни, работници... строги и смълчани...

Човешкият поток няма край...

От цял свят, от всички краища на света...

Долорес Ибарури и Еужени Котон...

Михаил Шолохов и Иля Еренбург...

Хо Ши Мин и Владислав Гомулка...

Луи Арагон и Марсел Кашен...

Хари Полит...

Бели, черни, жълти... От Европа, от Азия, от Китай и Индия, от Египет, от далечна Америка...

И Никита Сергеевич Хрушчов с делегация на Комунистическата партия на Съветския съюз полага венец пред мавзолея и застава в мълчание и дълбока почит...

57. Но... той не умира!...

Ето го — отново ни говори. Вдигнатата му ръка сочи: напред и все напред!...

Неговото име стана в света символ на борба, надежда и мирен труд!

Профучава срещу нас дългата лента на Ес-бана. Широка, изпълнена с народ е улицата „Георги Димитров" в Берлин...

И пак — Георги Димитров, написано с големи букви на полски език над входа на голямата каменовъглена мина в Полша...

После — Георги Димитров на чешки език. Известен в цяла Европа е авиационният завод в Чехословакия, който носи това име...

Сега — Георги Димитров, изписано със славянски букви... „Колхоз имени Георгия Димитрова"... Множество руски хора са се събрали на митинг в центъра на колхозното си село...

Бавно приближава влакова композиция. Малка и кокетна гара. Перонът изпълнен с народ. И над фасадата пак неговото име — Димитровград!

58. Ето го, отново ни говори! И вдигнатата му ръка сочи: напред и все напред!

И минават годините: 1949, 1950, 1951, 1952... 1958 г.

А на фон виждаме родината в строеж: Димитровград, Рудозем, азотноторовия завод край Девня, сухия док във Варна, ДМЗ „Ленин"...

59. Ето го пак него — образът му сред червените и трицветни знамена гледа от сцената на блесналата в светлина Конгресна зала на Партийния дом.

Заседава Седмият конгрес на Българската комунистическа партия.

На трибуната първият секретар на ЦК на БКП Тодор Живков говори:

„...Социализмът е напълно господствуваща и единствена командна сила в цялото народно стопанство. А това значи, че у нас е вече извършено социалистическото преустройство на икономиката, че е премахната завинаги експлоатацията на човек от човека! "

Възторжени ръкопляскания, ура-а-а...

Всички делегати запяват „Интернационала"...

Носят се тържествено победните звуци на комунистическия химн в огромната Конгресна зала...

А навън — многохиляден народ, ликуващ и възторжен, е запълнил просторния площад...

Грее над множеството ярката петолъчна звезда...

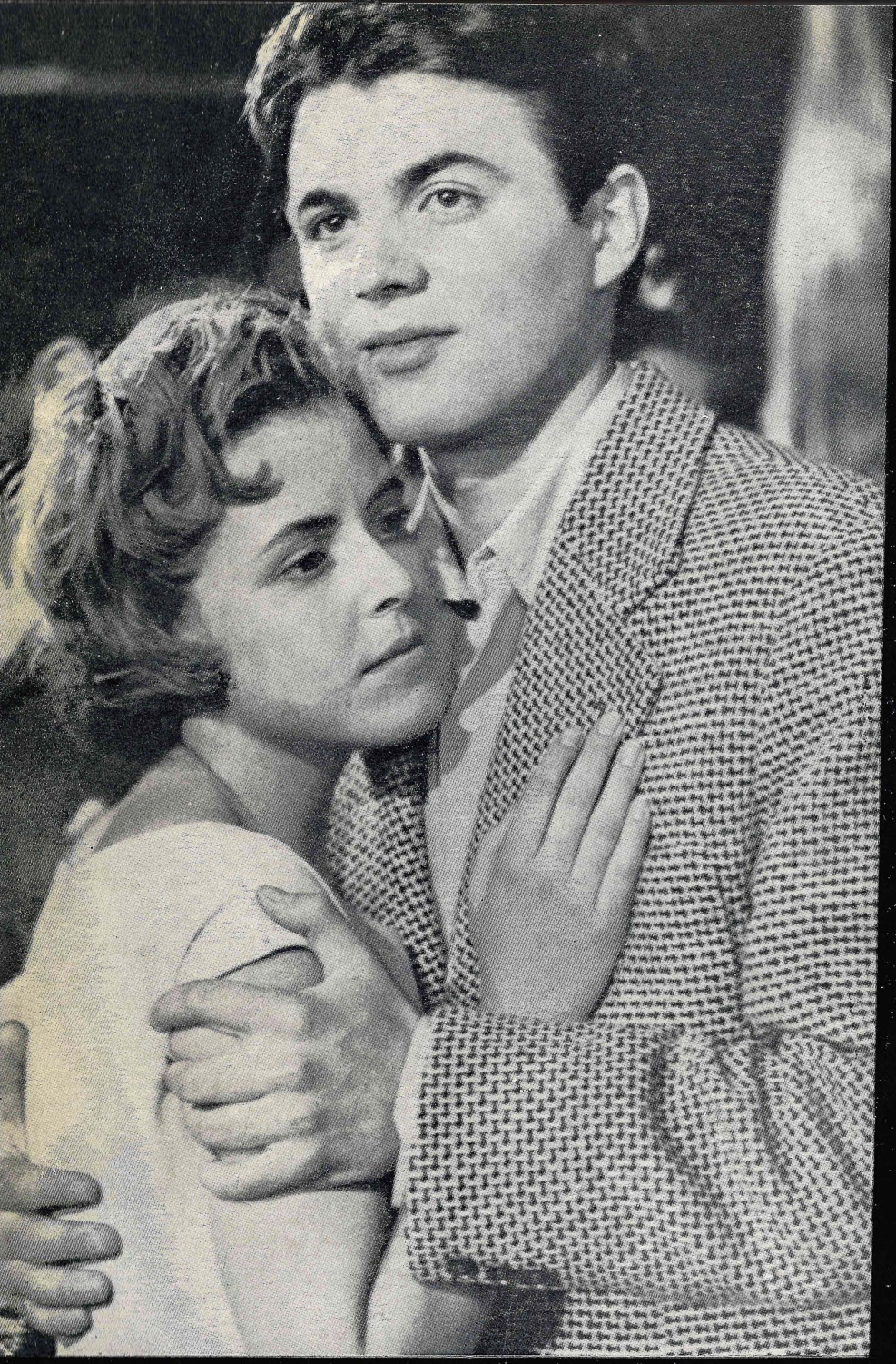
И отново се появява той, вождът и учителят, Георги Димитров с вдигната десница...

Напред и все напред!...

Създаването на първия документален филм за Георги Димитров е отговорна и трудна задача за нашата кинематография. Редакцията приканва всички, които биха могли да помогнат за по-успешното решаване на тая задача, да подложат на сериозна преценка сценария „Страници от един велик живот" и ни изпратят писмено мненията и препоръките си

Адрес на редакцията: ул. Тодор Страшимиров № 2 тел.: 4-33-11. Абонаментите се внасят във всички п. т. т. станции: за България 50 лв., за чужбина 70 лв.

Дадена за печат на 1. XII. 1959 г. Пор. 1482
Държавен полиграфически комбинат „Дим. Благоев"



5 лева