

НЕШО ДАВИДОВ

«ГЕОРГИ ДИМИТРОВ»

(СТРАНИЦИ ОТ ЕДИН ВЕЛИК ЖИВОТ)

Да се направи филм за Георги Димитров е отговорно и трудно. Отговорно и трудно е, защото личността на Георги Димитров е неделима от историята на нашата страна, на Българската комунистическа партия и на нашата революция. Нещо повече — Георги Димитров е неделим от цялата история на революционното работническо движение в България, от първите му стъпки до победата на Девети септември и построяването на социализма. Да се предаде тази история в един документален филм, макар и пълнометражен, е не лесна задача, колкото и да се стараят авторите да я ограничат в рамките на един биографичен разказ.

От друга страна, съществува и трудността, която можем да изразим като необходимост от изключително чувство за историческа мярка. Към такава мярка ни задължава нашият марксистко-ленински подход към историята. Към такава мярка ни задължава особено Георги Димитров, когото ние помним жив между нас, и неговото извънредно качество на пролетарски-революционна скромност. В едно малко известно негово писмо от 25 август 1948 г. до стария синдикален деец др. Драгой Коджейков Георги Димитров писа:

„Що се касае до моята роля в синдикалното движение в миналото, *всичко*, което се пише, трябва да бъде строго в рамките на *действителните факти*, без ни най-малко *преувеличение и украсяване*.“

Това именно изискване да се пише строго в рамките на действителните факти е задължително за всеки, който борави в една или друга област с историческа материя. То е особено задължително за тези, които искат да правят филм за Георги Димитров.

С тези предварителни бележки пристъпваме към разглеждането на сценария на Камен Калчев и Йордан Величков*. За удобство ще следваме последователно текста. Това е най-удобно и поради биографско-хронологическия ред на изложение на самия сценарий.

*

Прологът ни отнася към деня на влизането в Партията на младия, едва двадесетгодишен печатарски работник Георги Димитров. Го-

* „Георги Димитров“ (Страници от един велик живот), сп. „Киноизкуство“, брой 1, 1960 г.

дината е 1902. Борбата на здравото марксистко ядро в БРСДП против ревизионизма и опортюнизма е в разгара си. Става въпрос за бъдещето на работническото движение, за защитата на неговия революционен характер. В такъв момент новоприетият партийен член заявява:

„Искам да бъда партийен 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. . .“

С тези думи на Георги Димитров започва прологът. За времето, когато са произнесени или написани, те звучат изключително актуално. Тогава се е прокарвал водоразделът между революционния марксизъм и ревизионизма. Младият член на Партията със своя пролетарски усет ясно е съзнавал, че още с първата си стъпка трябва да заеме мястото си в редиците на революционерите-марксиста. И той го е направил. Един път завинаги, безвъзвратно.

Колкото този действителен факт да има важно значение и за конкретния исторически момент, и за нашето време, струва ни се обаче, че филмът не трябва да започне с него. Такова встъпление неизбежно ще насочи мисълта на зрителя към борбите, които Партията е водила против опортюнизма. Та нали цитираните думи на Георги Димитров са били насочени именно срещу него. Целият сценарий по-нататък обаче правилно не се занимава с тази сграна от историята на Партията и от дейността на Георги Димитров. Тогава асоциациите, които прологът ще извика у зрителите за борбата на революционния марксизъм против реформизма, ще се окажат излишни.

Но може би в цитираната мисъл авторите на сценария са търсили не да събуждат такива асоциации, а да наблегнат върху революционно-марксисткото *credo* на героя? В такъв случай прологът трябва да започне с цитираните там по-късно думи: „Аз се гордея, че съм син на българската работническа класа. . .“ Този известен цитат трябва да започне дори от изречението: „Аз нямам основание да се срамувам, че съм българин. . .“ Такова встъпление поставя веднага в центъра на вниманието на зрителя образа на Георги Димитров като пролетарски революционер (което, както изглежда, са целели и авторите) и в същото време подчертава и онова, с което всички ние така се гордеем и заради което сме уважавани в целия свят — че *българският* народ, *българската* работническа класа е дала на света такъв революционер-комунист като Георги Димитров.

Оттук нататък, когато на фона на монтаж или на документални снимки от Лайпцигския съд прозвучат безсмъртните думи: „Аз съм горд, че съм син на българската работническа класа. . .“, тогава на екрана, както това е в сценария, ще се появи класата, която е откърмила този титан: „Свисти пронизващо фабрична сирена. Из широко разтворената желязна врата на гъсти редици излизат бунтовни работнически маси. . .“ и т. н.

Казваме на фона на монтаж или документални снимки, а не с инсценировка, както на няколко пъти си служат авторите на сценария. Разбира се, въпросът за мястото на инсценировката в един документален филм е по-сложен въпрос. По него може и да се спори. В случая обаче, струва ни се, че инсценировки, с които в общия план на документалния материал ще се предлагат на зрителя „изиграни“ моменти,

няма да бъдат убедителни. Образът на Георги Димитров е твърде жив в съзнанието ни, за да можем да го приемем „условно изигран“ в един документален филм. В това отношение опитът от документалния филм за народния художник Илия Бешков изглежда правилен. Болшинството от инсценировките там не отиваха по-далеч от ръката, която игриво шари с молива по гърба на цигарената кутия, не се качваха по-нагоре от незабравимите шушони, полите на вечния кожух и върха на бастунчето. И те се възприемаха добре, не дразнеха зрителя, не влизаха в противоречие с общия документален стил на кино-разказа. Но когато пред очите ни не в пиеса, не в игрален филм, а в документален „заиграе“ Георги Димитров, това очевидно ще бъде нарушение на стила на този филмов жанр. Разбира се, става дума за такива инсценировки, а не за масови и други сцени.

Понеже говорим все още за пролога, ще споменем още нещо.

След картината на въстанието (1923 г.) следва гонитбата на нелегален по улицата и убийството му. А по-нататък се преминава към партизанската борба. Очевидно това е слабо, за да се покаже почти двадесетгодишната (1923—1941) нелегална борба на Партията. Този период е пълен с борби и героизъм, той е периодът на фактическото окончателно съзряване на Партията като революционна пролетарска партия от ленински тип. Той се характеризираше с политически борби и победи, с не една схватка с врага не само с оръжие, но например и в изборите (Работническата партия) и дори от трибуната на Парламента. Особено характерни за този период са политическите процеси. И което е най-важното — второто десетилетие на този период се характеризира с широкото разгръщане на масовата борба, със свързването на Партията с демократичните слоеве на целия народ и т. н. и т. н. Разбира се, задача на авторите е да намерят образния израз на всичко това. Очевидно е обаче, че този исторически пролог за Българската комунистическа партия, колкото и да са ограничени възможностите на няколкото десетки метра филмова лента, не може да се състои само от оръжейна пукотевица, полицейски коне, стражарски свирки и почти непрекъснато „ура!...“ (В целия къс пролог пет пъти се чува „Ура!“ А малко вероятно е например стачкуващите да викат „Ура!“)

Краят на пролога съдържа хронологическа неточност. След момента с партизаните-победители, т. е. след Девети септември, се казва: „Много години по-късно“ и се чуват думите на Георги Димитров пред Лайпцигския съд.

С това прологът завършва и започва разказът за Георги Димитров. Първите биографични данни до момента, в който се преминава към характеристиката на българския капитализъм от началото на нашия век, са добре дадени. Тук-таме в тези редове се прокрадва малко излишна риторика, като нищо не значещата фраза „правдата на живота голяма“ например, но това е лесно да се избегне. Оттук нататък обаче следва текст, който съдържа редица недостатъци, които бидейки преди всичко партийно-исторически, не могат да не бъдат и художествени, доколкото принизяват емоционално-въздействащата сила на произведението. Думата е за начина, по който авторите са намерили мястото на Димитър Благоев в своя сценарий.

Ето как е направено това: като се отбелязва капиталистическото развитие на България от началото на нашия век, в текста се казва, че заедно с пролетариата „се роди и неговата партия... А ето и основателя — Димитър Благоев“. Нищо повече! Малко преди това снимката на Дядо се мярка на книжната полица не много сполучливо между портретите на Ботев и Чернишевски, а по-късно на някоя и друга снимка от партийните конгреси неговият лик скромно се губи всред всички. Това е всичко.

Авторите могат да възразят, че те правят филм за Димитров, а не за Благоев. С това очевидно сме длъжни да се съобразяваме. Но нали филмът за Димитров е филм за Партията, а филмът за Партията не може без исторически и интелектуално яркия образ на Димитър Благоев. Какво представлява той — знае днес всеки и не само у нас. Милиони комунисти в света изучават историята на КПСС и научават от нея името на Дядо. А в нашия български филмов летопис на Партията Благоев е минат „служебно“ и вяло. Не е работата до това, колко място ще му се отдели във филма, а как това ще се направи. За да не бъдем само критици „изобщо“, ще се опитаме в няколко реда да посочим как виждаме преработения текст на сценария от п. 2, след като портретът на Благоев се махне от библиотечния шкаф.

П. 1 завършва с думите на Георги Димитров, отнасящи се до юношеските му и младежки години: „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...“ С този цитат е достигната известна кулминационна точка в биографичното повествование. Продължаването на разказа по-нататък изисква или запазването на взетата висока нота, или намиране художествено правилен отлив, който да върне зрителя към спокойния тон на биографическото повествование. Нали никое художествено произведение не може да се състои само от „поанти“! Вместо с такъв внимателен преход обаче авторите рязко и антихудожествено са преминали към сухото и монотонно продължаване на историческия разказ. Думите на Георги Димитров, вместо да развълнуват зрителя, се губят. Вложеното в тях емоционално ударение вместо в душата на зрителя пада всред кълба дим, тракане на колела, трясък на машини и в дразнещо слуха и нервите свирене на фабрични сирени. (Не за първи път в сценария дотук вият тези зловещи сирени!) Вместо това незадоволително продължение ние предлагаме следното:

Думите на Георги Димитров трябва да се подемат и продължат в порядък на мисли за живите образци и учители на младия революционер. Защото не само от книгите, не само от Рахметов се учи той. Образците и учителите бяха живи. Те строяха революционната марксистическа партия на българската работническа класа, организираха, просвещаваха, бореаха се... Първият между тях беше Димитър Благоев. Без никакво понижаване на емоционалния тон от цитата на Димитров трябва патетично да се премине към образа на Благоев — човека, който беше олицетворение на качествата, които е искал да възпита у себе си младият Димитров. Димитър Благоев видя, нещо повече, той прозря капиталистическото развитие на България и заедно с това появата

и развитието на българския пролетариат. Тука вече като зрителен фон на разказа за Димитър Благоев ще следват кадрите, с които започва п. 2: фабрики, влакове, тъкачни станове, работилници. И на фона на това разказът за Благоев трябва да продължи още малко. Той и неговият пръв другар Георги Кирков се вглеждаха в редовете на младата работническа класа, откриваха и най-малките революционни кълнове в нея и бащински, умно и грижливо вливаха в тях силата на своята вяра, огъня на своята всеотдайност. „Никакви отстъпки на класовия враг! Класа против класа!“

Тук вече, след това недълго изясняване ролята и мястото на Димитър Благоев, разказът естествено ще се върне към Георги Димитров. В лицето на младия печатарски работник Дядо и Майсторът видяха един от тези кълнове, бъдещия голям пролетарски революционер и партийен ръководител. Под тяхното крило израсна той, за да посвети целия си живот на тяхното дело, на социалистическата революция, на комунизма. Посвети го така, както беше обещал още в декларацията си при влизането си в редовете на Партията в 1902 година... С думите на тази декларация и с документалните снимки, които показват Георги Димитров на партийните и синдикалните конгреси от началото на нашия век редом с Благоев, Кирков и др., може да завърши п. 2 от сценария.

Такава разработка на този п. 2 ще бъде исторически по-вярна, по-богата с познавателно съдържание не само откъм конкретните исторически факти, но и откъм характеристиката на тесния социализъм като революционно марксистко движение и същевременно ще бъде художествено-емоционално по-силно въздействаща.

Оттук нататък, върнат разказът без рязко спадане на патоса към биографията на Георги Димитров, сценарият може да продължи в хронологически ред да излага събитията: разцеплението от 1903 г., ОРСС, борбата за социално законодателство, първите големи стачки (Перник, Плакалница и пр.) и т. н.

В порядък на незаслужено пренебрегнати исторически факти от живота на Георги Димитров през този период (до Първата световна война) трябва да посочим следните: арестуването му в Перник и освобождаването му от работниците (1906 г.), затварянето му в Черната джамия, борбата му за защита на сръбските пленници от Междусъюзническата война, което е било в пълен разрез с шовинистическия бяс, разгарян от буржоазията по онова време на Балканската война.

Като изпускаме някои по-дребни бележки от периода на войните (повтаряне на два пъти не особено необходимата снимка от XXI конгрес на Партията и др.), стигаме до края на Първата световна война.

Две бележки за Владейското въстание: исторически недопустимо е (и не е необходимо тук да доказваме това) войнишкото въстание в 1918 г. да се показва на фона на звученето на „Интернационала“. Да се говори за влиянието на Октомврийската революция е едно, а „Интернационалът“ като някакъв химн на въстанието е друго. Първото е вярно, а второто е невярно. По-нататък е казано: „Юнкерите на Фердинанд удавиха в кръв въстаналите войнишки маси...“ Работата е сведена само до юнкерите. Не юнкерите, а буржоазията, царедворските „демократи“ от всички видове, германските империалисти — всич-

ки заедно смазаха въстанието, обединени от страха си пред вдигналите се народни маси.

След няколко малки пропуска, като смесването на две различни, макар и станали една след друга демонстрации — бездомническата (първо) и погребението на жертвите от нея (второ), — стигаме до транспортната стачка. Известно е, че тук Георги Димитров разгърна в пълна сила своите качества на работнически ръководител и борец. Тук има много моменти, които трябва да се отразят, а не само заснежението локомотиви в София и стачкуващите в Горна Оряховица. Това е най-голямата стачка в нашата история. При това тя представлява известен повратен момент в развитието на Партията като революционна партия. Изобщо тя заслужава повече внимание.

Преминавайки по-нататък, сценарият стига до Септемврийското въстание, или по-точно до разгрома му и последвалите събития. Ето как е даден този момент: „... камбанни удари, пушечни изстрели, ура... И отведнъж — тишина. Като подкосено пада разкъсано червено знаме... второ... трето... Дълга върволица арестувани въстаници... Друга колона арестувани... Трета колона...“ и т. н. Картината на разгрома е намерена, но... „Изведнъж... Невъобразим шум: монотонните звуци на латерна, викове, трясък, смях... Виенският пра-тер, блеснал в светлини, реклами, които викат, примамват...“ и т. н.

За всекиго е ясно, че този преход, разрешен в духа на твърде известни кинематографически шаблони, е абсолютно несполучлив. Започва периодът на виенската емиграция на Георги Димитров след разгрома на въстанието. Какво общо има това с баналната картина на „веселата Виена“. Търсен е контрастът, но той не е в далечна Виена, а тук, в България, в Антон Страшимировото „Хоро“ на фашизираната буржоазия върху труповете на зверски избитите народни синове. „Виенските контрасти“ в сценария са съвсем чужди на темата и задачите на един документален филм за Георги Димитров. Защото емигрантите ръководители на въстанието са чужди на Виена такава, както я рисува фалшът на пошлата оперетка.

Екзотиката на буржоазно-оперетната и весела Виена е увлякла авторите на сценария и по-нататък. Те стигат до инсценировката на някакъв суперлюксовен аристократически локал и вдъхновеното от конспирацията барско поведение на самия Георги Димитров. Тази измислица, дори и да е почерпена от някакъв източник, представлява такава безвкусица, че просто е чудно как авторите не са усетили това. А тя е безсмислена и исторически, и от гледна точка на образа и характера на Георги Димитров. Вождът на въстанието, революционерът с немалка световна известност още тогава няма нужда да се прикрива зад маската на капризия и префинен аристократ. Естествената среда, в която той живееше и работеше там, беше средата на работниците и на прогресивната интелигенция. В тази среда той се и законспирираше, когато това беше нужно.

Летописецът, бил той историк или филмов сценарист, трябва да се движи в рамките не само на действителните факти, но и в духа и смисъла на тези факти. Първите задгранични броеве на „Работнически вестник“ са отпечатани във Виена в някаква католическа печатница, която имала чисто търговско отношение към тази работа. За нашите

сценаристи обаче това е нова екзотична находка. И ето: монаси от орден на мехитаристите набират и печатат историческото „Отворено писмо до работниците и селяните в България“, подписано от Васил Коларов и Георги Димитров. За историята на нашата Партия тая любопитна подробност няма абсолютно никакво значение. Тя показва само, че папишащите от този орден са били добри търговци. Във филм за Георги Димитров обаче такъв факт може само да развонди напрегатостта на разказа, да отклони вниманието на зрителя към незначителни подробности и да внесе излишна лековатост в сюжета.

Не случайно четири страници и половина от сценария (по ръкописа) са посветени на виенския период на емиграцията, който е толкова къс, че както се знае, започва от първите дни на ноември, а през януари, ако не и по-рано, Георги Димитров е вече в Москва и присъствува на погребението на В. И. Ленин. На този къс период, забележителен от гледна точка на едрите мащаби на историята само с „Обръщението“ и няколкото броя на „Работнически вестник“, авторите на сценария са отделили много повече място, отколкото на Септемврийското въстание например или на който и да било друг важен момент от живота на Георги Димитров и историята на БКП. Никакви съображения не могат да оправдаят това.

А една страница след това авторите са могли да кажат само следните две фрази и половина за борбата на германските комунисти против настъплението на хитлеризма в началото на тридесетте години: „Германската комунистическа партия знаеше накъде. Тя сочеше пътя. Ернст Телман зовеше.“

За какво става дума? Това е характеристиката на реалната революционна ситуация, която съществуваше в Германия в края на 1932 г. и началото на 1933 г. Германската комунистическа партия водеше гигантски двубой със силите на реакцията и фашизма. Съдбата на Германия и на цяла Европа за десетилетия напред се решаваше в тези дни. Начело на европейското бюро на Коминтерна, Георги Димитров беше в центъра на борбата. А редом с него там се извисяваше гигантската по революционния си размах фигура на Телман. Само с показването борбата на германските комунисти ще се разкрие пълнокръвно и борбата на Георги Димитров през тези месеци. Какво са взели сценаристите от всичко това? Само цитираните по-горе нищо неразкриващи изречения.

В замяна на това обаче другата страна на този период е разгърнатата нашироко. За нея съществуват толкова много документални кадри, че ръцете те сърбят да загребваш с пълни шепи. И авторите загребват: Барабани, факли, аутодафета, маршируващи шурмоваци. Хитлер, пак пламъци; пак Хитлер — говори, Гьоринг — и той говори, пак Хитлер, после Гьобелс и т. н., и т. н. При това трябва да се има предвид, че тепърва по-късно, когато ще се говори за Лайпцигския процес, по необходимост отново ще срещнем всички тези сенки от ада, дори и техните любовници. Впрочем бруталното настъпление на хитлеризма, фашистката вандализация и пр. трябва да намерят своето място във филма. Но когато липсва борбата на германските комунисти срещу тях, всичко излиза не твърде целесъобразно и исторически недостатъчно достоверно.

Говори се, че сценаристите са използвали тук (и другаде) много нови, неизвестни досега материали и документи. Би било интересно и полезно сигурно да видим тези материали. Но филмът трябва да бъде не „Нови материали за Георги Димитров“, а „Георги Димитров. Страници от един велик живот“. Новите материали (пък и не само новите!) трябва следователно да се използват не самоцелно, а с оглед на голямата задача. Прецизното им пресяване е повече от необходимо.

За да завършим с този период от живота на Георги Димитров в сценария, трябва да посочим две-три по-дребни грешки.

Има и такъв момент: Гори народният дом в Берлин. „Каква подлост. Дойдоха в името на германския народ, а започнаха с избиването на неговите най-добри синове!“ — пишат авторите. Това звучи наивно. Никой никога — нито привържениците, нито противниците не са считали, че хитлеристите са дошли на власт в името на народа, но после му изменили. Така може би са разсъждавали някои наивници из дребната буржоазия, но от чие име говорим ние в нашия филм?

Двубоят на Димитров с Гьоринг завършва в сценария с цитата от Гьоте за чука и наковалнята. Този цитат Георги Димитров употреби в съвсем друга връзка. При това разпитът на Гьоринг завърши много по-силно с ироничния язвителен въпрос на Димитров: „Вие се страхувате от моите въпроси, господин министър-председателю!“ Те трябва да прозвучат и във филма.

Когато се говори за отражението на Лайпцигския процес в света, не се дава нищо за България. Може би поне след цитираната резолюция на Мушанов върху телеграмата на Георги Димитров: „Лицата са изгубили българско поданство . . .“ трябва да се продължи: Но в сърцата на българските работници и селяни той беше свой, роден, български. И тук да се покажат факсимилета от в. „Вик“, младежи на гости при баба Парашкева и др.

Апoteозът на революционната дейност на Георги Димитров според нас е неговият доклад пред VII световен конгрес на Комунистическия интернационал и избирането му за генерален секретар на Коминтерна. Значението на прокламирания от Георги Димитров нов курс на международното комунистическо движение за единство на народните сили в борбата против фашизма е доста подценено в сценария. А сигурно могат да се издирят много документални снимки, филмови прегледи и др., илюстриращи голямата мобилизираща масите във всички страни сила на този курс. Те могат да бъдат например за народния фронт във Франция, за развитието на китайската революция в онзи период, когато беше започнала новата японска агресия, борбата за премахване фашистката диктатура и възстановяване конституционния режим в България и т. н. За дейността на Георги Димитров в защита на Испанската република не е споменато нищо. Не е отразена онази негова огромна дейност за възпитаването и каляването на твърди болшевишки кадри във всички комунистически партии. Морис Торез и много други големи дейци на международното комунистическо движение казват за този период: „Ние се учехме от него.“ Тези техни изказвания, пиететът, с който се отнасят те към личността на Георги Димитров, трябва непременно да намери място в тази част на сценария.

Що се касае до последната част на сценария, която се отнася до дейността на Георги Димитров като пръв и безсмъртен строител на нашата народнодемократична държава, трябва да се пожелае авторите да го изпълнят с много повече документален материал, разкриващ личното участие на Димитров във всички страни на разцъфтяващия в родината нов живот. Вместо последователните посещения и срещи със съветски, чехословашки, румънски, албански и др. ръководители по-добре би било да се види Георги Димитров повече сред младежите и възрастните, сред жените и децата, сред хората на физическия труд и сред интелигенцията и дейците на изкуството. За всички тях той имаше своите бащински напътствия и те трябва да прозвучат от екрана като завет към поколенията. Цялата тази част изобщо трябва да звучи с патоса на великото дело и на великия завет, който Георги Димитров ни остави — да построим комунизма, да изградим щастието на нашия народ. В това отношение сценарият трябва повече да използва онези моменти от живота на Димитров, които звучат като напътствия за нас. Това обаче е възможно, като внимателно се проучи всичко казано и написано от него през последните пет години от живота му. Движението на камерата само по външно биографичната страна на дейността му така, както това сега преобладава в сценария, няма да даде желателните резултати. Тук обаче не е въпрос за отделни бележки, а до цялостно уплътняване на сценария в това отношение.

Преди да приключим нашите бележки по текста, нека споменем само няколко по-обща неща.

В сценария липсва по същество образът на Васил Коларов като пръв другар и съратник на Георги Димитров.

Има и такава слабост в сценария: Всички класови схватки са придружени със стрелби, тропот на полицейски коне, пищене на стражарски свирки и пр. Това е отегчително, еднообразно и опростено представяне на борбата. Авторите трябва да вложат по-голяма доза въображение и да внесат необходимото разнообразие в тези сцени.

Тук-таме се срещат фактически грешки, особено в хронологията на събитията. Георг Брантинг е швед, а не англичанин.

*

В заключение може да се каже, че сценарият, който се предлага, представлява основа за по-нататъшна работа. В него има немалко сполучливи моменти, на които ние не се спряхме поради това, че задачата ни е да направим бележки за подобряването му. В този си вид обаче той не е достатъчно завършен, за да се разгърне един пълнометражен документален филм, достоен за името и паметта на Георги Димитров, направен на онази идейна и художествена висота, с която единствено може да се отговори на изключителния по своето богатство и по своята красота живот на Георги Димитров.

«В НАВЕЧЕРИЕТО»

В края на миналата година по екраните на страната беше пуснат новият игрален филм „В навечерието“, създаден от български и съветски кинотворци по едноименната повест на И. С. Тургенев.

Това произведение на руската литературна класика е твърде популярно у нас, и то не единствено заради интереса към образа на Инсаров, но и заради ония трайни ценности на Тургеневия художнически талант, които винаги са му осигурявали признанието на читателя.

Сред тия ценности с особено голямо уважение днес (и може би особено днес) ние се отнасяме към способността на големия художник да прониква дълбоко в проблематиката на своето съвременно общество, да открива сред пълноводния поток на обществения живот ония едва родени, още мъчно забележими течения, които обаче непреодолимо нарастват, увличат, проправят нови русла в нови посоки. Бележит реалист, дълбок психоаналитик и човеколюбец, Тургенев умееше да вижда далече и твърде проникновено, въпреки че правеше това през далече несвършената оптика на либералната аристокрация.

Така сред плътната маса от пасивно-добродетелни хора, от хора със старозаветни норми на поведение, инертни, спокойно вегетиращи той съумя да види и да открие за съвременниците си своите Инсаров и Елена. Те бяха олицетворен отговор на тревожния въпрос „какво да правим“. На тях беше чужда благоприличната поза на скръстните ръце, на дребната благотворителност, на позволените стремежи. Те не само бяха дръзнали да се усъмнят във вечността и свършенството на съществуващите обществени порядки, да видят призванието и щастието си извън тяхната мъртва хватка, но и да се борят за освобождаването си от нея. Инсаров и Елена бяха олицетворен призив за *действие* в името на едни по-свършени обществени отношения.

Това беше откритието, което художникът и гражданинът Тургенев беше направил след внимателно вглеждане в широкия поток на обществения живот на своето време. В това е и основният патос на „В навечерието“.

Напомням тия общоизвестни неща, защото те не могат да не бъдат изходно начало, първа идейно-художествена задача и основна цел за всеки съвременен интерпретатор на „В навечерието“. По-нататък главният въпрос очевидно е как да се претворят на екрана образите от повестта така, че да разкриват най-пълнокръвно основния за-



Б. Ливанов и О. Андровска в сцена от филма

мисъл на писателя и неговите характерни творчески особености. Това предопределя и насоката на следващите бележки.

Искам да се спра преди всичко на оная група образи в амплитудата Ана Василевна, Стахов, Увар Иванович, Зоя, Шубин, Берснев, които възплътяват многоотсенено идейно-художествената теза на пасивната добродетел, на обществената инертност и рутинерство и очертават едната от страните на драматургичния конфликт.

В единия край на тая амплитуда стоят Ана Василевна и нейният съпруг Николай Артемевич Стахов. Запознанството с тях се извършва още в самото начало на филма в епизода на разговора. Онова, което внушава Ана Василевна в тази първа среща с нея, е чувството за една вътрешна пустота и безволие, за една крайна чувствителност и капризност. Създава се усещането за оная подтискаща, непредизвикана безцелна готовност за плачене, за която говори и Тургенев и която е един много образен и красноречив външен белег на душевното състояние на героинята. Тази именно основна линия на образа е прокарвана със здраво чувство за художествена мярка и с голяма убедителност от актрисата О. Андровска и в останалите епизоди с образа на Ана Василевна (особено в сцените Ана Василевна — Зоя). Реакцията на Ана Василевна след излизането на Стахов от къщи, за да иде при любовницата си, участието ѝ в излета и сцените на обяснението и прощаването с Елена не променят основното внушение от образа, а само го уплътняват, обогатяват в духа и в съгласие с гражданската и художествената концепция на Тургенев.

По външен вид, по осанка, по физическите си реакции Николай Артемевич Стахов видимо се различава от Ана Василевна. Но това различие е излюзорно. То е само една различна индивидуална видимост на познатата вече душевна същина. Да си спомним първата по-

ява на Стахов (в споменатия вече епизод на разговора с Ана Василевна и Шубин). Физическото поведение на актьора Б. Ливанов още в този епизод е толкова красноречиво, че дори само по него може да се отгатне една доста лишена от качества вътрешна същност. Такова поведение обикновено имат хората, неизмъчвани от сложни мисли, незагрижени истински за онова, което става около тях, самодоволни. Думите и поведението на Стахов в този и следващите епизоди уточняват тая биография. Той е недоволен и в известна степен отчужден от дъщеря си, която „не разбира“, на която не желае „да се меси“. Той е недоволен, той е възмутен, той не разбира и Инсаров. При това той нито веднъж не се и опитва да разбере тия двама непонятни за него хора. Очевидно за него те са грешници по начало, просто защото не са като него и всички ония, които го заобикалят. Разбира се, липсата на Корнатовски на екрана и отношението на Стахов към него лишава зрителя от възможността да получи едно съвсем определено, непосредствено внушение за принципите и идеалите на Николай Артемевич. Но косвено съдържанието на неговия образ все пак достатъчно ясно се възприема. Това е един възпитан напълно в и за условията на руското провинциално дворянство индивид.

Като жалон на поколението, което е възпитало Стахов, като красноречив знак за празния ход на времето на екрана оживява образът на Увар Иванович в изпълнение на М. Яншин. Увар Иванович е олицетворение на душевната леност. Дори необходимостта да говори за него е неприятна и той си е изработил по-лек начин за общуване с хората, мърдайки неопределено пръстите на ръката си. Единственият почти случай, когато все пак Увар Иванович се решава да говори (сцената на разговора с Шубин на балкона у Стахови), е. за



Любомир Кабакчиев — Инсаров

да прокламира принципа на уважението и непротивенето на старшите и „благодетелите“. Всъщност нали именно по силата на този принцип и сам той е храненик в дома на Стахови!? Цялата тая Тургенева характеристика на образа не само че е предадена извънредно отчетливо и убедително, но струва ми се, поведението на актьора поражда и чувството за още нещо, неподказано от текста на повестта. Това е чувството, че наблюдавайки живота, без да се вмесва в него, Увар Иванович знае нещо повече за него, чувства нещо повече, което обаче никога и никому не ще открие от страх да не предизвика и най-малко движение в древното спокойствие на атмосферата около себе си. Такъв един оттенък в образа не само че не е нелогичен, но той обогатява философията на пасивността с елемента на съзнателното или дори на полусъзнателното тежнение към нея.

Един друг обитател на Стаховия дом е младият скулптор Павел Яковлевич Шубин. От екрана този образ стига до нас с внушението за една периферийност на характера, за една непостоянност на настроенията, малко смешно претенциозен и докачлив, дори малко досаден. Шубин например много искрено изповядва любовта си към Елена в разговора с Берсенов. Като че ли тая несподелена любов наистина го е лишила от сили и обрекла на трайни страдания. Актьорското поведение напълно убеждава в това. Но още несвършил трагичната изповед и той е преобразен — на двора има друга жена. Шубин отлично знае, че не е виновен пред Стахов, той дори го иронизира в душата си, но бързо отстъпва на нелепото настояване на Ана Василевна и му се извинява. Следователно на практика той също приема принципите, прокламирани от Увар Иванович. За разлика от Стахов например той е наблюдателен, разбира и преценява обективно качествата на Инсаров, но не е в състояние да го обикне, да се доближи — поради принадлежността си на съвсем друг тип хора — до оная негова вътрешна същност, която го прави предпочитан и любим за хората от типа на Елена.

Основната характеристика на образа на Шубин е неговото непостоянство. Смисълът на това непостоянство на образа е, че Шубин не е и не можеше да бъде човекът, който би могъл да спечели симпатията на Елена, който беше необходим на руското общество от средата на миналото столетие.

Струва ми се, че от гледище на тая оголена същност на образа екранното възплъщение на Шубин не може да събуди сериозни възражения. Но все пак това не е оня Шубин от повестта на Тургенев и причината за това е, че същността на образа е защитена елементарно, не в стила на писателя. Аз разбирам, че авторите на този образ обективно са били лишени от възможността да използват голяма част от текста на повестта, посветена на психологическата мотивировка на Шубин. Но струва ми се, че и актьорът не е изстрадал цялостно и дълбоко този образ, не е използвал достатъчно и оня оскъден текст, който са могли да му предложат сценаристите, не е съумял да го претвори достатъчно органично на екрана. Естествено е тук да се види и вината на режисьора. Невярно по автор и неоправдано от гледище на логиката на образа е например онова внушение за нещо жалко, за нещо неприятно, което актьорът събужда у зри-

теля в сцените, когато засегнат от репликата на Елена в разговора между нея и Берсенов Шубин ги напуска, в сцената на срещата с немците, в сцената, когато, съгледал момичето на двора, той изведнъж се засуетява пред Берсенов. Как след едно такова внушение да се отнесем към Шубин, когато той (именно той) произнася репликата за липсата на истински хора в Русия? С какво чувство да се отнесем към него, когато той и Берсенов остават сами, вероятно подтиснати от значителни мисли и чувства, от отсамната страна на граничната бариера? Как да разберем тия чувства?

От друга страна, актьорът в редица случаи не съумява да подготви вътрешно внезапните преходи на Шубин от едно състояние към друго.

Един от най-ярките и най-характерни представители на обществото и времето, което описва в своята повест Тургенев, е Андрей Петрович Берсенов. Основният замисъл на образа и отношението на писателя към него са въплътени в повестта много тънко, много деликатно и това очевидно е представлявало трудна и отговорна задача за авторите на филма. Как те са я решили, какво внушава образът на Берсенов от екрана?

Още в началния епизод на разговора с Елена в градината на Стаховия дом Берсенов от филма ни убеждава дълбоко и в съгласие с Тургенев, че той е един скромен, неопитен в житейските дела, всецяло погълнат от стремежа си да се посвети на науката човек. И сякаш именно тази вътрешна целеустременост озарява лицето му в този епизод с мека, спокойна, привлекателна вътрешна светлина, която естествено упражнява своето обаяние и върху Елена, и върху зрителя. Може би именно тоя знаещ, тоя углъбен и насочен човек ще открие пред Елена разковничето на живота? Може би именно той ще спечели нейната любов? В следващите епизоди Берсенов утвърждава тая своя първоначална характеристика и я обогатява с чертите на едно душевно благородство, което го кара да премълчава любовта си към Елена, да бди над болния Инсаров, въпреки че той е неволна причина за неговата — Берсенова — любовна драма, да подтиска своята болка в името на чуждото щастие. Това е обективното внушение, което излъчва образът на Берсенов в изпълнението на актьора Сафонов от екрана. И у зрителя, който не е чел и не се е замислял наскоро над повестта, едва ли може да се роди разбирането за философията, върху която е изградено предпочитанието на Елена към Инсаров. Истината за ония дълбоки недостатъци на Берсенов, наличието на които му пречат да бъде човекът, когото очакват Елена и руското общество от средата на миналото столетие.

А тая истина в повестта е по-сложна.

Вярно е, че Берсенов е един скромен труженик, един всеотдайно посветен на науката човек, тих и благороден, към когото Тургенев се отнася с топло човешко съчувствие и симпатия като към *естествен* продукт на своето общество и време, но и като към продукт, който олицетворява съществените слабости на същото това време и общество.



М. Яншин и Ирика Милополска в сцена от филма

От текста на Тургенев се разбира, че Берсенов е избрал своето поприще, своя жизнен път в съгласие със заветите на бащата и под влиянието на едно превърнато в интуиция чувство за дълг. На него и през ум не му минава, че животът му може да бъде по-различен от този на баща му, че той може да прави и да търси нещо различно от онова, което е вършил и търсил неговият баща. За него науката е цел, а не средство. Баща му, шеленгианец, е написал някакъв мъгляв и ненужен труд. Берсенов също ще напише за „учената публика“ трудове със заглавия „За някои особености на древногерманското право в съдебните наказания“ и „За значението на градското право във въпроса за цивилизацията“. Той изучава например Фойербах, но вероятно просто защото трябва да го знае. Така че, ако се опитаме да видим живота на сина, ние непременно ще видим в него едно пълно подобие на живота на бащата, а може би и на дядото: едно жертвоприношение на науката като наука, една пасивно-просветителска дейност, едно уединяване сред кабинетното спокойствие, несмущавано от писъците на гърчещото се в родилни мъки общество. Един живот и дейност в древните рамки. Една пасивна добродетелност.

От екрана Берсенов ни покорява със своето благородство. Но в текста на повестта това благородство има по-особена философия. Това е благородството на милосърдната сестра, която действа по силата на един внушен и осъзнат дълг. Това е *примирението* на хората, които разбират призванието си на земята в това, винаги да бъдат *втори*. И тогава става ясно защо Елена предпочита Инсаров и защо Берсенов не е човекът на утрешния ден, когото очаква обществото.

Отчетлив акцент на всичко това обаче авторите на филма не са съумели да постигнат от екрана. Дори значителните усилия на ак-

тъора ни предлагат ограничена възможност да разберем пресъздавания от него образ и да изградим резервите си към него.

По този начин авторите на филма са превъплътили образите, които олицетворяват художествената теза на Тургенев за един от най-характерните недъзи на руското общество от периода преди сто години.

Антитезата е въплътена в образите на Инсаров и Елена.

В характеристиката на Инсаров Тургенев твърде настоятелно изтъква преди всичко ония черти на образа, които с нищо не могат да поразят въображението на околните, които с нищо не дават основание да се мисли, че младият българин е необикновен човек. С външността си Инсаров съвсем не може да разчита на онова впечатление, което прави например Шубин. Той съвсем не е и така начетен както Берсенеv. Не се хвърлят на очи и маниерите му, начинът на живот, отношенията му. Изобщо Инсаров е човек с подчертано обикновени възможности.

Само когато заговори за своята поробена родина, той коренно се преобразява, излита далече от рамките на посредствеността и „расте, расте и лицето му хубавее, и гласът му става като стомана, и няма ... тогава на света човек, пред когото той би свел очи. И той *не само говори — той е действувал и ще действува*“ (к. м.). В това е своеобразното обаяние на Инсаров. У него няма настроения, няма неясност, няма неувереност. У него не могат да се отделят разумът от чувството, дългът от спонтанния порив. Цялото му съществуване е осмислено от идеята за освобождението на неговата родина и всичките му жизнени функции непринудено се движат от тая идея. Той не би могъл да каже за себе си „аз искам“, а „то иска“.



Актьорите Сафонов в ролята на Берсенеv и Табаков
в ролята на Шубин

Това е, което отличава Инсаров от Шубин, от Берсенов, от всички останали и поражавя Елена още при първата ѝ среща с него.

Авторите на филма и преди всичко изпълнителят на ролята на Инсаров актьорът Л. Кабакчиев са претворили на екрана ако не цялата истина за образа, то във всеки случай неговата най-съществена черта — всепоглъщащата жертвоготовна любов към родината. И с това те косвено са дали известни възможности на зрителя да разбере и част от неразкритото съдържание на останалите образи, да се ориентира по-добре в идейния замисъл на произведението.

С главната героиня ние се запознаваме още в първия епизод на филма. От този епизод, от епизода с разговора между Шубин и Берсенов около скулптурата, от началния епизод в дома на Стахови и особено от епизода на разговора между Елена и Берсенов в градината се създава представата за един себичен, комплициран характер, за един човек, подтиснат от околната среда, угълбен в нещо неясно вътре в себе си, преждевременно загубил чертите на жизнерадостната младост и в известен смисъл — дори безжизнен. Но зад всичко това очевидно тлее един още запазен интерес към хората, който в миг проблясва и към Берсенов, но твърде отчетливо се проявява към Инсаров още в сцената, когато Елена го наблюдава, докато той увлечен говори за своята родина. И именно този интерес става все по-жив (сцената, когато Берсенов разказва за странното изчезване на Инсаров), превръща се в едно ново, осъзнато чувство на любов (в сцената на диалога, който Елена води със себе си по стълбата на бащиния си дом, в епизода на срещата и разговора между нея и Инсаров в градината; в епизода на излета).

Оттук нататък следват редица епизоди с много важно предназначение. В тия епизоди (решението на Елена сама да потърси Инсаров, обяснението, което тя предизвиква в малката църква, желанието ѝ да остане при болния Инсаров въпреки всичко и най-сетне разговорът-обяснение с Ана Василевна и Стахов) Елена е показана в едно изключително качество: *тя действа, тя се бори* за своята любов. Въпреки заветните принципи, въпреки обществените и семейните канони, въпреки вековната рутина на възгледите и нормите на поведение около нея. Въпреки всичко това и против всичко това.

Но при всичко това главният образ във филма е непълнокръвен, опростен.

Обществото, което окръжава Елена, е *една* от причините за нейната затвореност и подтиснатост. Ако може така да се каже — видимата причина. Но освен тая причина съществува и друга: Елена *търси*, Елена винаги е търсила *безуспешно* отговора на големия въпрос „какво да правя“. За нея откриването на този отговор има фатално значение, а безуспешното му търсене е един от изворите на нейната вътрешна драма, другата — ако може да се каже, — невидимата причина за подтиснатото ѝ състояние. Трагизмът на едно вечно, трескаво, но и безуспешно търсене — това е, което най-ярко индивидуализира Елена, което я отличава от всички останали в повестта на Тургенев.

За съжаление тази друга, търсеща Елена е останала в значителна степен зад кадъра въпреки опитите на авторите на филма да

я покажат и в тая светлина (началният епизод, епизодът на разговора между Елена и Берсенев в градината на Стахови и др.).

А това вечно търсене на Елена обяснява, мотивира и подготвя много по-дълбоко, отколкото това се е получило във филма, влюбването ѝ в Инсаров и характера на тая нейна любов. Елена се влюбва в Инсаров преди всичко, защото (отначало може би интуитивно, а по-късно все по-зряло) разбира, че Инсаров е въплъщение на отговор на нейния вечен тревожен въпрос. И тогава жертвоготовността на Елена добива за нас един друг, много по-дълбок, по-конкретен смисъл, отколкото смисълът, който има всяка друга жертвоготовна любов през което и да е време. Тогава и борбата на Елена, спонтанно пробудената активност на нейното сърце стават много по-логични, по-разбираеми и главно — много по-съдържателни. Това е борба, това е активност не вече и не само наложена от обстоятелствата в защита на една застрашена любов. Това е *активно отношение към живота изобщо*. Това е естественото, спонтанното проявление на възможността да се *живее*.

А както вече споменах в началото, това е и идейният замисъл на Тургенев.

Излиза следователно, че този замисъл, меко казано, не прозвучава отчетливо от екрана.

Чувствайки неудовлетвореност от филма, някои се мъчат да си я обяснят с играта на Милополска. Това, разбира се, е една от причините. Всеки разбира, че резултатът от работата на Милополска над образа на Елена не е комплимент за нея. На нея очевидно не е било по силите да разкрие с актьорски средства и на основата на материала, с който е разполагала, дълбокия философски текст на любовта си към Инсаров, да се домогне до обобщението, което обективно съдържа нейният образ в повестта. Наред с това обаче вината за неудовлетворителността на този образ е и у сценаристите и особено у режисьора, които не са съумели да сътворят по-действени обстоятелства за изявяване образа на Елена.

Анализът на образите, който се опитам да направя дотук, колкото и несвършен да е той, показва, че идейният замисъл на повестта на Тургенев не е могъл да бъде пълноценно художествено защитен на екрана, не е могъл да прозвучи достатъчно отчетливо. Постигнатото внушение елементаризира Тургенев.

Аз разбирам огромните трудности, които са стояли пред екранизаторите поради самия характер на Тургеневия художествен стил, и им отдавам голямо значение. За тия неща очевидно трябва да се помисли и поговори вече по-принципиално.

Но зад тия обективни трудности екранизацията на „В навечерието“ дава възможност да се видят и някои съществени слабости от субективен характер. Тия слабости са и в непълноценната актьорска защита на някои от образите, и в работата на режисьора с актьорите. Но най-основната от тях, струва ми се, е липсата на въображение, на находчивост, на упорити творчески търсения от страна на сценаристите Орлин Василев и Владимир Петров и режисьора при решаване на задачата да се намерят пълноценни кинематографични решения на текста от повестта.

Известно е например, че стихия на киното е неговата действителност, неговата динамичност, че статиката му е органически чужда и че тя действа непривично върху зрителя, когато той е принуден да я възприема от екрана.

От друга страна, също така известно е, че в повестта на Тургенев всичко е статика. Нито един от героите (с малко изключение за Елена) не действа и не разкрива себе си в действие. Дори Инсаров само се подготвя за действие, неговата действителност само се декларира. Героите разкриват своите характери почти единствено в диалози, в онава, което пишат, и най-сетне в разсъжденията на автора.

Касае се следователно за едно много рязко очертано противоречие, разрешаването на което е изисквало и съответно много творчески усилия и находки.

В основному обаче сценаристите и режисьорът са възприели характерния за повестта на Тургенев начин за разкриване на сюжета, на героите, на техните мисли, чувства и настроения и са го приложили твърде некритично при екранизацията. Като естествен резултат на това се е получило и усещането за оная „театралност“, което мнозина основателно отбелязват.

Наличието на основната слабост, за която става дума, може да се открие в редица конкретни решения.

Ето например епизода-пролог на филма. Той е елементарен преди всичко като замисъл. В него кинематографичното решение на много съществения текст от дневника на Елена е търсено по най-лесен път — по пътя на съобщаването на този текст чрез звучащия зад кадъра неин глас. А в този текст се крие възможността за разбиране и разкриване истинската драма на Елена при условие, че бъде находчиво претворен на екрана.

В епизода, когато Елена взема решение сама да потърси Инсаров, и това е придружено от внезапния порив на вятъра, който разтваря прозорците и развява завеската, и огъва дърветата, и гони облаци по небето, и налита на самотната фигура, и над всичко това звучи една драматична музика — освен правилния стремеж на авторите да акцентуват този важен момент може да се види отново същата тази елементарност на замисъла, традиционализъм и липса на въображение.

Елементарно измислени са и двете реминисценции на Инсаров. Чрез тях авторите вероятно са искали, използвайки преимуществата на киното, да „огеронизират“ Инсаров, да покажат вечната насока на мислите му, активната му същност... Но такава „героизация“ е чужда на Тургенев (и то не само в тази повест), а останалото е стократно проявената същност на образа. Така че наличието на двете реминисценции всъщност е лишено от пълноценни идейно-художествени мотиви и затова те звучат неорганично, принадлежно.

Струва ми се, че бедността на филма откъм ярки и дълбоки по замисъл детайли също така потвърждава мисълта, че сценаристите и режисьорът са работили над екранизацията без достатъчно въображение и творчески търсения. Защото в този случай (а може би особено в този случай) находчивият детайл е могъл да играе огромна роля за пълноценното кинематографично претворяване на трудния текст от повестта. В потвърждение на това искам да отбележа детайла с кученце-

то, което Елена гали при разговора си с Инсаров в градината. Може би чрез този детайл авторите са искали да подсказват онова характерно за Елена влечение към беззащитните същества, на което Тургенев отдели толкова много място, за да внуши могъщия, но все още сляп порив към добротворство и справедливост у своята героиня. Но възможните намерения на авторите на филма очевидно са останали неосъществени. А жалко, защото веднъж превърнато в персонаж на филма, безсловесното куче наистина е могло да разкаже много от това, което е останало недоизказано за образа на Елена.

При анализа на филма е необходимо да се отдели операторската работа на Вълко Радев, която в границите на поставените от сценаристите и режисьора изобразителни задачи е едно добро постижение.

Прави впечатление преди всичко дълбокото и вярно проникване на оператора в психологическата същност, в чувствата и настроенията на образите. Само на основата на едно такова дълбоко разбиране е могло да се роди онова забележително съответствие между актьорско изживяване и операторска характеристика, което може да се наблюдава в повечето от едрите планове. Измежду многото примери ще напомним кадъра с лицето на Инсаров, когато той произнася репликата „Ще изплува“, и кадрите на лицето на Елена, когато тя си спомня случилото се по време на излета.

Все същото задълбочено проникване в материала и професионалната вещина издават и смислените, художествено красноречиви настроения, които операторът е постигнал например в сцените в дома на Стахови, в сцените на завръщането от излета, в сцените на *тургеновската* руска природа. Дори в епизодите и сцените, които вече отбелязах като неудовлетворителни по замисъл, може да се види една добра операторска работа. И може би на всичко това още не достига малко творческа дързост, малко по-самостоятелен полет на фантазията.

Преди сто години Тургенев написа повест, в която проникновено разкри мислите, чувствата и стремежите на българина Инсаров и руската девойка Елена в навечерието на великите промени в обществото.

На това се дължи преди всичко оня интерес, с който днес посрещаме екранизацията на тази повест въпреки нейното художествено равнище.

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

Новият съветски филм „Първият ден на мира“ ни напомня за предишното

ПЪРВИЯТ ДЕН НА МИРА

творческо сътрудничество на неговите създатели. Сценаристът И. Олшански и режисьорът Я. Сегел заедно с Л. Кулиджанов бяха автори на „Домът, в който живея“. Но не от случайната асоциация и не от външната сюжетна и тематична прилика идва този спомен, а от онова притаено вътрешно чувство на общност и единство, което винаги ни съпътствава при гледането на произведенията на художници, намерили своята тема в изкуството. Твърде силно ще бъде да се каже категорично и безрезервно, че Олшански и Сегел са открили вече тази тема. Истината е, че и двамата са все още в преддверието на това свое откритие, но активната им творческа насоченост към един определен кръг от вътрешно близки и сродни неща ни кара да вярваме, че скоро несигурната стъпка ще се смени от широка и плавна крачка на човека, излязъл на широкия и прав друм към целта.

„Първият ден на мира“ — още самото заглавие недвусмислено намерква за темата и сюжетната канава на филма. Но да приемем, че това е филм само за трудната и завоювана с цената на скъпи жертви победа, би значило да стесним тематичните граници на произведението, при което непременно бихме загубили оригиналното и неповторимото в творчеството на Олшански и Сегел.

„Домът, в който живея“ и „Първият

ден на мира“ са филми не за войната и за тържеството от победата изобщо,

а творби, заключили в себе си като основен мотив суровия и мъжествен разказ за едно поколение, преминало над пожарищата и разрушенията, за едно поколение, съхранило в себе си творческия пламък, съзидателното начало и полета на мечтите. И биографията на това поколение става вече творческа биография на сценарист и режисьор — в това е и хубавото.

Лаконичния и стегнат сюжет авторите организират на твърде свободна композиционна основа. От това не за лошо филмовият разказ придобива и известен очерков оттенък. Но това е един лирически развълнуван киноочерк, при който усещането за автентичността на събитията се съчетава с поетическото обобщение на техния израз.

Хуманизмът, с който е пропита кинокартината, е разтворен докрай в образите, извира от техните съдби и взаимоотношения. Съчувствието на Платонов и Оля към бездомната Мария Фишер не е просто предразположение и великодушие на победителя. То е проява на високите морални и етични добродетели на съветския човек. И Платонов, и Оля, и Нефедов, и полковникът могат да кажат като героя на Довженко Иван Орлюк: „Та ние всъщност защитихме всички минали столетия. Цялата наша история, минала и бъдеща. Аз съм доволен, че не станах зъл, че ще живея без омраза и страх, че разбрах своето място на земята.“



Яков Сегел изгражда сюжета на една вътрешно контрастна монтажна основа, на която са чужди резките и взаимно изключващи се преходи. В графичното съчетание на черно и бяло е търсена изаявата на жизнената противоречивост и многообразието на събитията. Не случайно нощната разходка на Оля и Платонов е рамкирана, така да се изразим, от образа на есесовеца. Пак той с тежко отекващите стъпки, с острия си глас прорязва тихата задушеvnост на зараждащото се светло чувство между тях.

Но все пак определящото и трайното в режисурата на Сегел си остава изостреното внимание към детайлите, стремението към разкриване на обикновеното и жизнено-конкретното в събитията. Не тезисният патос, не монументалната панорама, а сърдечната простота, топло-то лирическо съществуване към съдбата на героите — ето в това е основната интонация на филма. И ако всички тези качества са все още недостатъчни, за да определят един принципаен успех на режисьора, струва ми се, че преди всичко от тях идва мисловно-емоционалната углъбеност и очарование на кинокартината.

За „Първият ден на мира“ е присъща една равностойност на отделните творчески компоненти. Замисълът на постановчика кристализира в непосредственото изпълнение на Л. Бутенина (Оля) и В. Виноградов (лейтенант Платонов), в отзивчивата на всеки режисьорски ход и заедно с това скъпернически пестелива на движение камера, в мелодичната музика, звучаща твърде рязко в един широк симфоничен план. И още нещо — от звуковата партитура на филма внушително и органично израства образът на тишината, на дълбоката и

всеобхватна тишина, дошла с края на последната канонада.

Като не забравяме хубавото в „Първият ден на мира“, все пак би трябвало да се отбележат и някои слабости, които чувствително подкопават художествената тъкан на произведението и заедно с това ни отнемат правото да го поставим наравно с „Домът, в който живеея“. Преди всичко прави впечатление, че сюжетната основа на филма — отношенията на Оля и Платонов — съществува в един драматургически „оголен“ и изолиран вид. Твърде изрядко тази линия се пресича с второстепенните герои и събития. От това разказът загубва своята жизнена пълнота и многообразие, като сюжетните рамки на филма често се стесняват до размерите на една позната камерна мелодрама. Напълно естествено е при този малък авторски ъгъл на зрение да останат встрани от основното действие редица образи, като например Нефедов (П. Шербаков) и Петя Ковальов (И. Пушкаръов). Те са само интересни ескизи, решени преди всичко в актьорската игра, но не и завършени, пълнокръвни драматургически характери със свой собствен мотив в общото звучене на филма. Понякога при цялата простота и естественост на характерите ние долавяме от екрана една чужда за природата на киното вялост в ритъма и провлаченост на действието. В желанието на режисьора да насочи вниманието ни на определен детайл, да акцентува някой интересен епизод не винаги е спазена художествена мярка. Оттук и тези театрални паузи, с които е изпъстрена действената линия на филма и които често пъти придават на образите една умилителна сантименталност.

Острата динамична и напрегната събитийност, с която винаги са се отличавали истинските приключенски филми, представлява благоприятна почва за едно действено разкриване на образите, за смели и оригинални режисьорски решения. Като по някакво неписано злат

ЧАСОВНИКЪТ СПРЯ В ПОЛУНОЩ

но правило на жанра приключенските филми се изграждат върху две основни тематични начала: борбата на добродетелния човек с престъпника и борбата на силния човек с природата. По своя характер новия белоруски филм

„Часовникът спря в полунощ“ би трябвало да причислим към първата група. Приключенското се разгръща в рамките на трудната и мъжествена борба, която води съветският народ против фашистките окупатори. Както при „Подвигът на разузнавача“, така и тук, във

филма на Н. Фигуровски, в центъра на събитията стои един очарователен млад човек, безпределно предан на своята социалистическа родина.

... Съветската комсомолка Марина Казанич изпълнява бойно поръчение,



но не в тила на врага, както обикновено се казва, а сред самите му редове. Именно от това своеобразие на драматургическата ситуация се поражда и остро напрегнатият конфликт на филмовия разказ.



Сблъскват се два свята, две идеологии и в този сблъсък отчетливо са изградени характерите на героите. Но сърцевината на конфликта е проявена преди всичко в мълчаливия и прикрит двубой между Марина и фон Кауниц. Побеждава Марина, но смисълът на нейната победа не е само в простото физическо унищожение на врага, а в дълбокото проявление на хуманизма и високата етичност на съветския човек.

Безспорно най-висока точка в художествените достойнства на филма представлява умното и талантливо изпълне-

ние на Рита Гладунко (Марина Казанич). Преодолявайки несъвършенствата на сценарния материал, Гладунко ни разкрива пестеливо, с една вътрешна интелектуална вглъбеност характера на своята героиня. Богатото разнообразие в душевните преживявания на Марина, болката от това, че не ѝ се доверяват, скръбта за загубата на любимия и твърдата ѝ решимост да доведе докрай започнатото дело — всичко това младата актриса убедително довежда до зрителя.

Хубава актьорска сполука е и фон Кауниц на Д. Орлов, който съумява да създаде един многопланов образ на изтънчения, но чудовищен в своите дела Хитлеров наместник за Белорусия.

Достойнствата на тия актьорски постижения не могат обаче да „скрият“ и очевидните пропуски във филма. Не навсякъде богатият събитен материал е организиран в присъщата за жанра композиционна форма. Фабулната сложност на приключенския филм е често пъти подменена от една обърканост и претрупаност на сюжета, в който някои от герсите инцидентно и немотивирано се появяват и изчезват. В самата драматургическа основа на филма — подготовката и убийството на фон Кауниц — се съдържа вече достатъчна доза напрежение и динамика. Но за съжаление, тъкмо това липсва на „Часовникът спи в полунощ“. Зрителя не следи с нарастващ интерес и внимание перипетията на това събитие, защото сценарист и режисьор твърде отрано са го „убедили“ в успеха на Марина.

При всички тези недостатъци трябва обаче да кажем, че подходът на авторите към жанра е определено правилен. Тяхното внимание в основата си е насочено не към показване на приключението в неговия оголен вид, а на човека в това приключение — човека с неговия вътрешен мир, с естественото изменение на характера му под въздействието на определени жизнено конкретни обстоятелства. И това е главното.

Иван Дечев

„Муму“ е разказ, наситен с много нежен лиризм, с дълбок вътрешен психологизъм, но с малко действие и при това с двама неми герои: Герасим и Муму. При екранизирането на това произведе-

ФИЛМ ЗА ВЕЛИЧИЕТО НА РУСКАТА ДУША

ние най-малко би могло да се разчита на ефектни сблъсъци и изненадващи решения. Прелестта на Тургеневия разказ е преди всичко в неговата вътрешна динамика. И най-малкото загуба-

не на чувството за мярка може да доведе до обикновено и скучно повествование, лишено както от драматичния заряд на творбата, тъй и от големите обобщения, произтичащи от нея.

„Муму“ е кинематографичен разказ за съдбата на мужика в крепостна Русия. И в прекрасния образ на Татяна, тая обаятелна типично руска девойка, и в могъщия образ на глухонемия Герасим, в когото са събрани положителните качества на крепостния мужик — огромна физическа сила, топло нежно сърце и благородство, — са показани поетично най-добрите черти на руското селячество. Чрез образа на Герасим и неговия безмълвен протест срещу онези, които го откъсват от кротката безропотна Татяна и го заставят да се раздели с единствената му близка душа, кученцето Муму, бележитият руски писател се изправя като ярък обвинител срещу крепостничеството.

В центъра на филма е животът на простите руски хора — неподправен, дълбоко реалистичен и трогателен. Зад привидно немите сцени с Герасим и Татяна на фона на просторната руска земя, свидетел на толкова мъки и страдания, се разиграва една дълбока човешка драма, разрешена просто и силно.

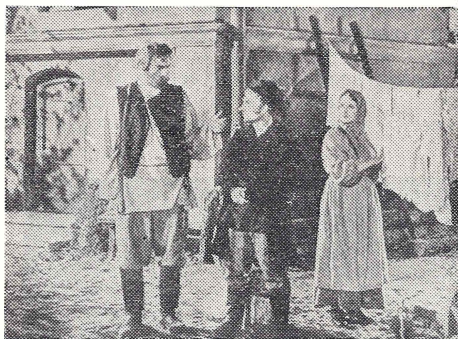
Режисурата на Бобронски и Тетерин е подчинена изцяло на тънкия тургеневски психологизъм и нежен лиризм. Богато е използван слънчевият тургеневски пейзаж, който ярко контрастира с жестоката съдба на героите. Дори топлата руска реч на писателя, грижливо подбрана в дикторския текст, ни вълнува с красотата си.

Образът на Герасим е пресъздаден с голямо проникновение от А. Кочетков. Въпреки че актьорът не произнася нито една дума, той успява по пластичен път да разкрие огромната нравствена сила на Герасим, показвайки и най-тънките отсенки в душевната му драма. С голяма дълбочина той пресъздава образа и на силния селски работник, и на влюбения с цялата си няма душа руски селянин, и на високоблагородния самотник в господарския дом.

Със своята могъща фигура Герасим постоянно израства пред нашите очи. Той търпеливо понася омъжването на Татяна за лияницата Капитон. Вгълбен в своята няма тъга, той работи безропотно и мисълта му е постоянно заета от онова, което става край него. Намерил единствената сродна душа в света, кученцето Муму, той сам го хвърля в дълбоките води на реката, за да угоди



на господарската воля. Но с всеки жест, с всяка постъпка Герасим се издига все повече и със своята нравствена чистота и благородство далеч надминава своите повелители. Той не вдига ръка срещу никого. Но с цялата си чувствителна



душа разбира много по-добре от всички жестоката циничност на помешчическия морал, простото величие на селския живот, където и земята е безкрайна, и небето е по-широко, и душата е по-свободна... И Герасим не само разбира. В стиснатите му устни, в мъката на големите му очи, в твърдата решителна стъпка след смъртта на любимото му кученце вече се чувствува протестът на унижения, на потиснатия крепостен селянин. И този протест не намира шумен външен израз. Той намира пак дълбоко вътрешно психологическо разрешение.

Простил се с кротката Татяна, загубил и последното си близко същество, кученцето Муму, Герасим няма какво повече да търси в омразния дом на господарката. Той тръгва. Той бърза по шосето, „без да се обръща, бърза за в къщи, за село, за родното си място. Той върви с някаква несъкрушима смелост,

с неудържима и едновременно радостна решимост. Той бърза, сякаш в родното му място го чака стара майчица, сякаш тя го вика при себе си след дълго странствуване по чужди краища, сред чужди хора“.

Така завършва филмът за простия руски мужик, за величието на руската душа, за онази помешчическо-феодална действителност, която е създавала са-

мо мъки за обикновения човек. И затова думите на барињата (арт. Е. Полевицкая), която научавайки, че Герасим е удавил кучето, възкликва лицемерно: „Какъв жесток е руският селянин!“, — не чувствуваме насочени не срещу Герасим, а като плесница срещу самия помешчически строй.

Владимир Голев

Чехословашкият филм „Кръстопътища“ поставя твърде важния, макар и

не нов за социалистическото кино проблем за възпитанието на младежта. Поставя го без претенции за оригиналност — като обикновен разказ за един случай, за една съдба, естествено с обобщаващо въздействие. И може би именно тази непретенциозност прави отношението ни към филма положително.

Преди всичко ще ми се да отбележа, че във филма правилно е поставен въпросът за превъзпитаването на героя —

К Р Ъ С Т О П Ъ Т И Щ А

то общество. По замисъл картината на това общество е трябвало да се до-

пълни и от образи като полицейския комисар Марек и другарката, която разпитва Далибор в началото на филма, но те са очертани твърде недостатъчно, непълно. Те само загатват отговора на тежката им задача, с която се залавят. Нейният отговор дава прекрасният образ на шофьора Габович — изразителен символ на класата, на обществото си. Когато гледаш този герой, не е трудно да заключиш: между хора като него не може да се пропадне.

Гледайки обаче филма, неволно се налага сравнение с френския филм „Четиристотинте удара“. Колко различно общество е показано в него — общество, чието безразличие принуждава героя да остане престъпник... И то така убедително! Така неусетно. Сякаш това е решение не на автора, а на живота. Живота, видян през съставлящите очила на голямото изкуство.

Но ето, че сравнението с френския филм започна да говори против чехословашкия. Нима чехословашкият филм прави впечатление само с оптимизма, с перспективата си? Нима в него няма майсторство? Такава преценка би била несправедлива. Има какво да се хареса както в сценарната и постановъчната, така и в операторската и актьорската работа на „Кръстопътища“. Наред с образа на Габович изпъква не по-малко убедителният образ на централния герой, търсещия пътя си в живота Далибор. Освен неговото изразително лице и фигура запомнят се и редица сполучливи, вярно намерени сцени — например лутането на Далибор по улиците, между витрините след завръщането му от затвора.



неколкократно осъждания младеж Далибор. Този момент всъщност е една от здравите предпоставки при построяването на драматургичния конфликт. Решаващ момент в съдбата на героя е срещата и трудовата му дружба с шофьора Габович. В този сърдечен и съвестен работник, добряк, но принципен, виждаме един истински нов, социалистически човек. Затова макар превъзпитанието на Далибор да не е плод на непрекъснатите усилия на някоя досаждаща му с административната си загриженост младежка група, чувствува се, че то става благодарение на колектива, в който героят живее — на наше-

Но далеч не целият филм е такъв. Нека си припомним линията на контрабандистите, които в никакъв случай не могат да се възприемат за нещо действително, разказано с езика на киноизкуството. И именно на фона на тази

неравност, характерна за „Кръстопътища“, изпъква изящната, обединяваща открай докрай с безупречни компоненти постановка на „Четиристотинте уда-ра“.

„Мъж с къси панталони“ е филм, който дава повод да се поспори с не малък брой зрители, които плачат на прожекциите повече, отколкото на погребение. Не искам да ги упреквам. Дори се опитвам да ги разбера — филмът се върти, сълзите бликат, без да питат. Защо? Казват, че всичко, което са видели, било прекрасно, „като наистина“ и т. н.

МЪЖ С КЪСИ ПАНТАЛОНИ

Като наистина! ... Тези думи връщат мисълта ми към по-старите и добри роднини на „Мъж с къси панталони“ — ранните, хубавите неореалистични филми, в които наистина всичко възприемахме почти като документално-убедителна правда, и същевременно това не им пречеше да бъдат носители на силни художествени обобщения, на големи хуманни идеи. Сега обаче се е получило нещо по-друго.

Достигащата някъде до фалш нагласа с цел да бъдат изтръгвани на всяка цена сълзи от публиката, от една страна, и отсъствието на здрава социална основа, на значима и целенасочена идея, на правдив докрай протест срещу една несправедлива действителност, от друга — ето уязвимите пунктове на „Мъж с къси панталони“. Те именно го правят не „като наистина“.

Доказателства?

Ще започна с умишленото търсене на прекалена „емоционалност“.

Такива доказателства има още в началото на филма. Например при първата поява на обаятелния герой, малкият Салваторе, по прякор Самунчето. За да му се даде повод за изричане на трогателната реплика: „Но аз зная, къде е моята майка“, група негови другарчета от приюта, видели донасянето на едно новонамерено подхвърлено бебе, въздъхват: „И тоя никога няма да научи къде е майка му.“

В епизода с многодетното бедно семейство съзливостта е търсена по няколко линии — и то време на обед с оскъдните макарони, и в аналогичите между бъдещата съдба на девойката Стела, влюбена в бедния Паскуалино, и съдбата на Салваторевата майка, която

навярно е била принудена да изостави детето си.

По-нататък не е изпусната възможността да се намеква скръбната и благородна завист на малкия герой към всеки, който има дом и майка. Така е и с коня, потомък на именити коне, във вагона на път за Неапол, така е и в автомобила, където Самунчето с обаятелна мъка се изненадва на въпроса: „Да не си избягал от къщи?“ (Де да беше така! Нима може да се бяга от къщи?)

Богатият на детайли епизод при собственика на малък куклен театър е разработен като че главно заради финала му, в който Салваторе, изпълнявайки ролята на окаяна майка, успява да повлече след рукиалите си сълзи сълзите на своята публика. ... „от двете страни“ на екрана.

Стремежът към неотменна и „повсеместна“ трогателност е станал причина за вмъкване на редица художествено незащитени перипетии. Например, за да се смрачи поразведрилата се, отиваща към добро съдба на малкия, когато неговият благодетел крадецът му съобщава, че утре ще тръгнат за Милано (там е последният известен адрес на майка му), той ненадейно отказва: „Ами ако я няма? Или не ме иска?“ И това става, след като дълго и последователно е повтарял и доказвал с дела желанието си да тръгне час по-скоро за Милано. Става без повод, само за да се създаде възможност за още един затрогващ разговор.

И при всички такива затрогващи разговори или действия в безпогрешно избран момент като сигнално байраче или стартов пистолет за отприщване бента на сълзите прозвучава, първоначално почти неусетно, а по-сетне натрапчиво-досадно поради еднообразието си, неизменен сърцераздираща музикален мотив.

Нагласена, не „като наистина“ е и отзивчивостта, която Салваторе успява да събуди с обаянието си у всички, с които се среща. Това вече се отнася не по-



малко и към второто съмнение, под което поставихме филма. Да преминем към него.

В произведенията на киното по традиция, наложена от образците на световния филм, ние сме свикнали да срещаме като най-чест предмет на художественото произведение не построяната или разрушена къща, а нейния градеж или събаряне, не изкласилата нива или насечената гора, а техния растеж или опустошаване, не резултата от даден процес, който е произтекъл у героя или героите, а самия процес.

Нека си спомним прекрасния италиански филм „За две пари надежда“. Героите се обикнаха. Но за да се оженят, те трябваше да преодолеят непреодолими трудности. И в стремежа си да ги преодолеят те се измениха, израснаха и осъзнаха, че заедно по-успешно ще се борят с тия трудности. И зрителят им повярва, че това е така.

А какво изменение търпи Самунчето? Никакво. Той започва и завършва филма безкрайно обаятелен, но непрекъснато еднакъв, непроменен. Час и половина героят преодолява само външни препятствия, и то наредени като на писта, съобразена нарочно с възможностите на състезателя. Но животът не строи такива писти. Поне в Италия — и то за подхвърлени деца.

Филмът би бил по-жизнено правдив и оттам драматургически по-силен, ако например Салваторе дори направо знае-

ше къде е майка му, но по пътя към нея не срещаше благотелни американци, които да го возят и обличат, нито нежни бандити, които да го приютят и хранят.

Интересно решение би било, ако в центъра стоеше друга голяма трудност — препятствие, чието преодоляване не изисква развитие: драмата на майката, разкъсването ѝ между малкото благополучие, постигнато с мъка, и голямата свята обич към изоставения в минути на слабост или безизходица роден син. В няколкото плана, в които виждаме майката, известната драматична актриса Алида Вали едва успява да загатне тая драма.

Във филма наред с превъзходния, невероятен талантлив артист Едуардо Невола играе силен актьорски състав, в който се срещаме и с Едуардо де Филипо. Играта на повечето от тях, макар често подреждана в служба на прекалената „емоционалност“, ние не отричаме. Не отричаме и много-то колоритни, правдиви жизнени детайли, с които е изпъстрен филмът. „Мъж с къси панталони“ не е лишен и от не малко операторски, постановъчни и др. качества. Не бива обаче през сълзите на публиката да не се видят и слабостите на филма — отклоненията от жизнената правда, преднамереността, нагласата.

Панчо Панчев

За мнозина от нас „Севилският бръснар“ и „Сватбата на Фигаро“ са свързани само с прекрасните едноименни опери на Росини и Моцарт. Но дълго преди любимите ни Розина, Сюзана, Фигаро, дон Базилио, граф Алмавива да

„КОМЕДИ ФРАНСЕЗ“ НИ ГОСТУВАТ

ни очароват чрез прекрасните арии на известните композитори, те са живели свой живот в комедиите на техния създател Пиер Огюст дьо Бомарше. Днес той отново е между нас. Заслугата за новата ни среща с богатия му и звучен

език, с блестящите афоризми, с хапливия хумор и безсмъртните идеи, които бликат в комедията и които не са загубили актуалността си и до наши дни, принадлежи на създателите на новия френски цветен филм „Сватбата на Фигаро“. Срещата е още по-интересна, защото се запознаваме със световноизвестното изкуство на един от най-старите театри на Франция, създадени след смъртта на Молиер — „Комеди франсез“.

Постановчикът на филма (който е и изпълнител на ролята на дон Базилио) е направил опит да запази остроумието, иронията и народността на оригинала. От страстните монолози или саркастичните реплики на Фигаро (Жорж Пиа) виждаме обвинителя Бомарше, жигосващ френската аристокрация, нейното високомерие, паразитизъм, безскрупулност, егонизъм и презрение към обикновените хора. От екрана един слуга насочва стрелите си към устоите на държавата: правосъдие, администрация, цензура, към мнимата свобода и демокрация и изобщо срещу политическата обществено-културна действителност от онова време.

Но защо тези изключителни по изобличителност мисли не достигат така силно до нас, защо не успяваме в края на краищата да почувствуваме техния разтърсващ революционен заряд, който някога е предизвикал френетичното одобрение на масите? Защо излизайки от киното, у нас не остават запечатани по-трайно някои от най-силните идеи, които дори само при прочитане на пиесата ни смайват със своята точност, правдивост и оригинална форма? Разбира се, би било пресилено да се каже, че филмът в този си вид не вълнува. Вълнува в него самият автор, гениалният изобличител Бомарше. Истинско удоволствие при гледането на филма доставя чисто френският маниер, който се долавя в лекотата, живостта, игривостта и напевността на диалога, в темпераментното изпълнение на Жорж Пиа (Фигаро), на Мишлин Буде (Сюзана) и Жорж Декриер (граф Алмавива).

И все пак изпитваме същевременно и леко съжаление за не навсякъде намерената атмосфера, за приглушаването на идейната острота, за не докрай проявената смелост на режисъра.

Киното има свои специфични изразни средства, които могат извънредно много да допринесат за най-ярката, недостижима за театъра, изява на вложените в дадено произведение идеи. Имен-



но тази специфика на това коренно различно от театъра изкуство режисьорът на филма Жорж Мейер не е използвал достатъчно. В резултат на едно колебание между театъра и филма се е получило произведение с неравностойни



части както по сила, така и по стил. И камерата, и монтажът, и ракурсите, и осветлението са твърде спокойни, тък и съвсем равнодушни в началото на филма. Едва към средата, може би от сцената на съдебното заседание, ритъмът се ускорява. Оттам именно режисьорът като че ли попада най-вярно и в атмосферата на Бомарше, успявайки по кинематографичен път да спази жанровите особености на литературния първоизточник. Театралният спектакъл на „Комеди франсез“ става филмов. И тъкмо в тези сцени е и сполуката на постановката. Те именно ни дават възможност да се насладим на красотата, на остроумието и живостта на езика на героите на гениалния Бомарше. Артистите от „Комеди франсез“ са редки гости у нас и всяка среща с тях и тяхното голямо изкуство е празник за българския зритель.

Пиринка Хаджиева

ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ ЗА НОВИТЕ ХОРА

(„ПО СЛЕДИТЕ НА СЪВРЕМЕННОСТИТЕ“ И „МАЛКИ РАЗКАЗИ“)

Новият човек, творецът на нашите грейнали дни, възправя ръст все по-често пред обектива на кинодокументалистите. В колоните на седмичния кинопреглед освен величествената панорама на социалистическата ни действителност журналистите на екрана понякога дълбоко и правдиво разкриват отличителните черти на нашата неповторима съвременност, „окото“ на кинокамерата все по-съсредоточено се задържа върху образа на новия човек. Показателни и заслужаващи внимание в това отношение са двата документални филма от продукцията 1959 г. „По следите на съвременниците“ (сценарий Кръстьо Кръстев, режисьор Вили Румп, оператор Барух Лазаров) и „Малки разкази“ (сценарий Недялка Каралиева и Лада Бояджиева, режисьор Лада Бояджиева, оператор Стефан Кебапчиев).

В „По следите на съвременниците“ е проследен жизненият път на Николай Здравков — от някогашния черковен певец до днешния голям артист в Русенската опера; на Иванка Мирчева, която от слугиня достига до текстилен инженер, и на Стойно Райчев, останал от малък сирак, а днес началник на Българското речно плаване, народен представител и лауреат на Димитровска награда. В „Малки разкази“ авторите са избрали за свои героини агрономката Мария Христова, председателката на кооперативното стопанство в с. Новоселци, Бургаско, Мара Пашова и петте среднистки-птичарки в дунавското село Ряхово — Пенка, Витка, Блага, Петранка и Росица.

Радостно е, че независимо от сходната тематика кинопортретите и в двата филма са рисувани с оригинален и твърде различен за всеки филм почерк, ярко е проявена непримиримост към схемата и шампата, избягнат е коловозът на шаблона. Несъмнена заслуга за това имат преди всичко интересно написаните сценарии, резултат на задълбочено проучване на жизнените факти, на развълнувана авторска мисъл. Отбраните от сценаристите герои от различни социални категории между хилядите обикновени хора са типични и показателни за претворяване на екрана, в техните жизнени биографии се съдържат отличителните черти, които характеризират нашия социалистически човек. Несъмнен е и приносът на операторите, които по различен път разкриват типичното в отделните кинопортрети. С пестеливи краски в сурови тонове операторът Барух Лазаров портретува и тримата си герои. Излишното маниерничене и самоцелните кадри са чужди на неговия изобразителен стил. Неусетен и оправдан е преходът от живите кадри към старите фотографии и документи, които разкриват неуловени своевременно от камерата важни биографични моменти. С голямо професионално майсторство са направени комбинирани кадри с двойна експозиция. Много намясто е употребена вариооптиката. Дори и там, където се е отишло към възстановка, като напр. кадрите в тухларницата от епизода за Николай Здравков и финалните кадри за Иванка Мирчева, операторът си е послужил с такива детайли и ракурси, които придават пълна жизнена достоверност на показаните явления. За разлика от черно-белия филм „По следите на съвременниците“ филмът „Малки разкази“ е цветен. В него също има завидни операторски постижения. Вярно е намерена общата колоритна тоналност на филма. Умело е използвана вариооптиката при преминаването към отделните героини. Най-чувствителни са успехите на оператора Стефан Кебапчиев в пейзажните кадри, в епизода за Мара Пашова с дъжда и масовия трудов ден, както и с вечерните кадри в епизода за петте птичарки-среднистки. Относителна е сполуката в кадрите с движение и повече от очевидна е несполуката в близките планове на героините, които по внушение на режисьора трябва да решават различни психологически етюди. Такива са сцените с недоверчивите погледи на не едно място, на

блюдаващата дъжда Мара Пашова, принудителната изкуствена мечтателност на птичарките. Трябва още да се добави, че редица от кадрите не са в състояние да понесат дикторския текст, наситен със сериозни философски обобщения.

Нещо много хубаво в дикторския текст на „По следите на съвременниците“ е неговата пределна лаконичност. И тримата герои говорят от свое име, разкриват интересните си съдби. Това още повече допринася за непосредственото възприемане на образите от екрана.

Хубав, дори много хубав е и текстът на „Малки разкази“, чрез който съдбите на героите се разкриват от името на авторите. Взет отделно от филма, той представлява самостоятелно художествено произведение с безспорни качества. Но големите мисли, с които е наситен дикторският текст, контрастират на самото изображение и не убеждават зрителя. Стара азбучна истина в киното е, че и трите основни компонента — изображение, текст и музика — трябва заедно да изграждат филмовия образ.

Музикалното оформяване и на двата филма е направено с много любов и професионална вещина от майстора на нашето музикално оформяване Георги Антонов. Докато за музикалното оформяване на „Малки разкази“ правилно Антонов е избрал пътя на симфоничното решение с музика в български национален стил, в „По следите на съвременниците“ той изкусно е съчетал изпълнението на ариите из оперите „Тоска“ и „Ловци на бисери“, както и хубавата народна песен „Ой, лозе, лозе“ със сполучлива музикална илюстрация.

След „Пролет в заводите“ в „По следите на съвременниците“ режисьорът Вили Румп показва нови творчески качества, бележи нови постижения. В борбата със схемата и шаблона в този свой филм той завоюва сериозен успех, без да се отклонява от принципите на класическия документален филм, без да търси формални и самоцелни решения. Румп сполучливо осъществява наложения му от сценария паралелен монтаж, проследявайки биографичните пътеки на тримата си герои. Известна дан на шаблона е платил режисьорът, поставяйки надписите на филма след един излишен и ненужен пролог. В последно време все повече режисьори се увличат от това „оригиналничене“. В отделните епизоди Румп майсторски съчетава снимки от натура с документи от различен характер, а също и с кадри от филмовия архив. Умело са използвани и няколко кадъра на Стойно Райчев, които преди десетина години съм заснел за своите филми „Нови почини“ и „По примера на Левченко и Муханов“, припомнящи Райчев като инициатор на бурлаковското движение у нас в плаването. По мое мнение „По следите на съвременниците“ е един от най-сполучливите филми на студията ни през 1959 г.

След много хубавите си филми „Аз съм трактористка“ и „Учителката“ Лада Бояджиева с „Малки разкази“ прави стъпка назад. В досегашните си филми тя доказва, че умее да работи с натурщика. И в последния си филм Бояджиева има радостни успехи в тая област, напр. незабравима е сцената с Мара Пашова, излязла на работа заедно с кооператорите да пресуши блатото и отвоюва от природата хиляди декари плодородна земя. Но заедно с това трябва да признаем, че решаването на целия филм изключително по пътя на инсценировката, разиграването наново на вече отминали събития и случки не е най-верният път за режисьора-документалист, поради което и специалисти, и зрители не могат да бъдат удовлетворени. Не е този пътът за обогатяване изразните средства на документалното кино. В друга посока трябва да отправи новаторските си търсения и режисьорът Лада Бояджиева, за да блика от всеки кадър на нейните филми великата сила на документалната правда.

Такива размисли будят двата филма за новите хора на нашите дни „По следите на съвременниците“ и „Малки разкази“.

Румен Григоров, кинорежисьор

Виторио де Сика — един голям актьор и голям режисьор

От последната война насам италианското филмово творчество се намира под силното влияние на неореализма. Някои филмови създатели възприеха с обич принципите на неореалистичното изкуство, докато други разкъсаха нишките на тази подчиненост на неореалистичната школа и тръгнаха по свой път. Виторио де Сика е един от онези творчески дейци на киното, които останаха верни на неореалистичното изкуство и дадоха значителен принос за неговото развитие и най-широко популяризиране.

Ако проследим пътя на Де Сика в италианската кинематография, ще разберем, че стилът, който той постигна в своята творческа зрелост, не е случаен. Преминал от театъра във филма съвсем случайно, както много други актьори, Де Сика успя да се наложи благодарение на своята артистична дарба, на своята личност, на своето завършено художествено изпълнение. И наистина от първите си успехи като актьор във филмите „Възрастната жена“ (1931 год.), „Секретарка за всички“ (1931 год.), „Мъжете са негодници“ (1932 год.), „Ще дам един милион“ (1935 год.), „Не те познавам вече“ (1936 год.), „Господин Мак“ (1937 год.), „Големият магазин“ (1939 год.), „Грешницата“ (1940 год.) до последните свои роли в продукциите с повече или по-малко търговски характер, като „Хляб, любов и фантазия“ (1953 год.), „Други времена“ (1952 год.), „Неаполитанско злато“ (1954 год.), Де Сика пресъздава всеки образ непринудено, вярно и живо. Може дори смело да се каже, че едва с появяването на Де Сика на екрана филмът започва истински да диша, проявява живот, добива свой оригинален облик. Де Сика, който



е роден през 1901 година и не е вече млад, е актьор, който дори и в зрялата си възраст успява да прояви своя талант и своята артистична индивидуалност и да извика у зрителите най-искрена симпатия и обаяние.

Още първите образи на Де Сика във филма през годините преди войната се отличават с подчертан реалистичен характер. Тази положителна черта в творчеството му го наложи като непринуден и искрен актьор, който и в условията на тогавашна Италия имаше смелостта да изяви своята твърда воля за борба срещу социалната неправда. С този дух е пропита и първата творба на Де Сика като режисьор „Децата ни гледат“ (1943 год.). Този филм притежава голяма изобразителна сила. Детето, което със своята наивност е свидетел на любовните приключения и изневяра на майка си и присъства на самоубийството на баща си, е един от най-интересните филмови образи, създадени през последните двадесет години. През погледа на детето са разкрити целият нравствен упадък и духовната ни-

шета на буржоазното общество. Пресъздаването на трагедията и проблемите на това общество чрез душевните страдания на едно дете е прекрасно хрумване, което оказва силно въздействие върху зрителите. Реакцията срещу филма от страна на правителствения печат беше жестока и безпоощадна. Тази тенденциозна критика обаче не успя да намали популярността и успеха на филма, който ярко се отличаваше от тогавашните безидейни и упадъчни филмови продукции със сладниково-сентиментално съдържание.

С филма „Децата ни гледат“ беше поставено началото на съвместната работа на Де Сика и Чезаре Заватини. На това сътрудничество между тези двама видни представители на неореалистичната школа италианската кинематография дължи голям брой значителни филмови творби през периода след войната.

В развитието на творчеството на Де Сика филмът „Децата ни гледат“ е прекрасен преход към неговото следващо значително произведение „Шушá“, което отбелязва първия етап по пътя на италианския неореализъм и донесе на италианската кинематография първите международни успехи и всеобщо признание. Шушá се наричаха онези деца, които през време на окупацията на Италия от съюзниците напускаха семейството си и училището и предпочитаха да лъскаят обувката на войниците, за да печелят пари за цигари и игра на карти. Две от тези деца, които са неразделни приятели, стават неволни съучастници на една банда крадци. Скоро обаче полицията ги залавя и ги изпраща в изправителен дом. Тук в средата на останалите малолетни престъпници двете деца се намразват и едното от тях става причина за смъртта на другото.

Филмът е изпълнен с напрежение, динамика и оказва силно емоционално въздействие върху зрителя. Манталитетът на малките герои във филма показва общественото и човешко падение на италианската младеж вследствие на войната и на нещастията. В сценария Чезаре Заватини е отделил особено внимание на психологията на двете деца и на връзката им с обществото, което през първите години след войната се намираше в страшен морален упадък.

„Шушá“ е прекрасен пример на режисьорско майсторство. В работата си с малките изпълнители, които нямат никаква актьорска подготовка и са избрани съвсем случайно, Де Сика е вложил голямо старание, жар и умение, за да

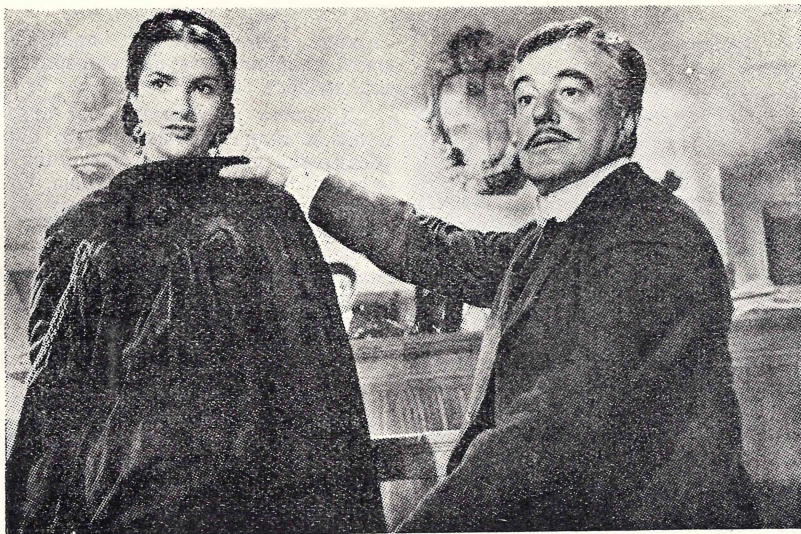
създаде едно филмово произведение, което дълбоко вълнува със своята правдоподобност.

Диалогът е изпълнен със съдържателни и силни реплики, които върно и убедително разкриват неизвестния и мъчителен свят на детската душа. Страданията, копнежът за нежност и обич, самотата, стремежът към свобода са елементи във филма, които звучат като силно обвинение срещу обществото, срещу света, те са и повик към по-голяма справедливост, искрен зов за борба против войната като причина за толкова много нещастия на човечеството.

В следващите няколко филма, като „Заблудени в тъмнината“ (1947 год.), „Коледа в окоп 119“ (1947 год.), „Сърце“ (1948 год.) в творчеството на Де Сика се забелязват известни отклонения от пътя на реалистичното изкуство. Скоро обаче той преодоля тези колебания и в най-тясно сътрудничество с Чезаре Заватини създаде през 1948 година една от най-значителните творби на световното филмово изкуство



„Крадци на велосипеди“



„Други времена“

„Крадци на велосипеди“. Този филм получи всеобщо признание и на международния конкурс в Брюксел през 1958 година беше оценен като един от петте най-хубави филми във всички времена.

„Крадци на велосипеди“ е ярък, верен, изключителен пример за единство на стила и съвършенство на разказа. В сценария, който черпи сюжета си от едноименната повест на Бартолини, Чезаре Заватини проявява голяма творческа зрелост и здраво кинематографичско виждане. Де Сика от своя страна е вложил много обич в режисьорската си работа и е успял да изтръгне истински актьорски постижения и от онези изпълнители на роли, като Ламберто Маджорани и момченцето, които нямат специална актьорска подготовка и са избрани из средата на обикновените любители на киното. Голямо майсторство е проявил Де Сика и в пресъздаването на обстановката във филма, като отделните картини са подробно разработени и изпълнени с живо настроение. На пръв поглед открадването на велосипеда на един безработен, който след дълги търсения и дълго чакане е намерил работа, може да изглежда съвсем незначителен повод за филм. Но за безработния, който е успял да намери работа поради това, че притежава велосипед, този велосипед се явява средство за осигуряване на прехраната и на живота и открадването му придобива обществено значение. Търсенето на велосипеда дава на режисьора възмож-

ност да ни покаже една по-малко позната страна на живота в Рим — кварталите на обикновените бедни хора в покрайнините на града, където живее и безработният със своята жена и детето си, където гладът, лишенията, плачът и страданията са вечен спътник в живота на хората, където търсенето на една най-обикновена служба унижава човешкото достойнство. Филмът е изпъстрен с оригинални режисьорски хрумвания. Сцената на спречкването между бащата и детето и старанието на бащата да се сдобри с малкия си син, срещата с гледачката, картините из улиците и площадите на Рим или из пазара за стари вещи са решени с голямо майсторство и художествен вкус. Музикалният съпровод на Чиконини е прекрасен. Снимачната камера разкрива кътчета и пейзажи из града, които са най-подходящи за душевните преживявания на героите. Комичните моменти са вилетени в разказа съвсем непринудено и сполучливо допълват художественото единство на филма.

По-късно с филмите „Чудото в Милано“ (1951 год.) и „Умберто Д.“ (1952 год.) Виторио де Сика се опита да използва още по-широко възможностите на неореализма. Считаме обаче, че с тези опити той не успя да надмине „Крадци на велосипеди“. „Чудото в Милано“ и „Умберто Д.“ са прекрасни филми, а „Крадци на велосипеди“ е истински шедьовър.

Филмът „Умберто Д.“ третира още

по-остри социални противоречия. Парливият проблем за пенсионерите, за тяхното бедствено положение и морална самота е разкрит във филма в истинската му светлина. В лицето на Умберто Д е показана печалната участ на старите хора, които са изоставени на произвола на съдбата и за които обществото не полага никакви грижи. Само кучето Флак остава вярно на своя господар и споделя неговите страдания и лишения; само заради това куче, за да може то да живее, нещастният и отчаян Умберто се отказва от намерението си да се самоубие.

Другият филм на Де Сика „Чудото в Милано“ е създаден по повестта на Чезаре Заватини „Добрият Тотò“ и разказва за участта на група просяци, които са се заселили в едно село близо до Милано. За зла съдба, на мястото, където просяците са построили своите бараки, започва да извират петрол. Богатият индустриалец Моби предявява претенции за закупуването на това място и иска да прогони просяците от мизерните им бараки. В помощ на нещастните просяци идва добрият Тотò и ги повежда на борба против Моби и неговите покровители. С най-различни средства Моби успява да наложи своите претенции, но когато бедняците трябва да напуснат своите бараки, явява се един гълъб и те тръгват след него, за да стигнат в един по-справедлив и по-щастлив свят.

Тези два филма разпалиха още по-силно споровете, които бяха възникнали

във връзка с филма „Крадци на велосипеди“, и предизвикаха нови остри нападки от страна на правителствените вестници и органи, които считаха, че филмите накръняват престижа на Италия. Някои дори предлагаха да бъде забранено разпространяването на филма „Умберто Д“, а други стигаха чак дотам да твърдят, че във финала на филма „Чудото в Милано“ е прокарана тенденцията, че просяците се отправяли към Съветския съюз, за да търсят там по-справедлив и по-щастлив свят.

Действително филмите на Де Сика не са по вкуса на някои среди в Италия; още по-малко може да им хареса и силното въздействие на тези филми върху най-широк кръг публика. От името на индустриалеца Моби във филма „Чудото в Милано“ се създаде понятието „мобизъм“, което доби широка популярност и беше използвано като синоним на насилие и своеволие. Третирането на проблемата за пенсионерите, които живеят в нищета, разкриването на бездушието на обществото към съдбата на самотните стари работници, откровеността и добродушието на героя Тотò, които са в ярко противоречие със злобата и егоизма в обществото, борбата на бедните срещу своеволието и насилието са положителни елементи с голяма изобличителна сила, които придават на съдържанието на творбите подчертан социален характер.

Освен с дълбокото си съдържание двата филма се отличават и с майсторското изпълнение, с оригиналността и



„Ш у ш а“



„Чудото в Милано“

изискаността на диалога, както и с логичната последователност в развитието на действието, която придава на разказа динамичност и напрежение.

„Покривът“ (1956 год.) е последната съвместна работа на Де Сика с Заватини. По идейно съдържание и значение тази творба не отстъпва на предишните два филма, въпреки че е по-слаба по отношение на стила и художественото единство на разказа. Филмът разкрива перипетиите, през които минават двама младоженци, за да си създадат дом. След като не успяват да намерят жилище, в което да прекарат първата брачна нощ, те решават да си построят къщичка без разрешението на властта. Но за да не бъде съборена като незаконно построена, къщичката трябва да има завършен покрив. Една нощ с помощта на бъдещите си съседни двамата младоженци издигат една малка къща, покриват я и се прибират в нея изморени, но щастливи.

Във всички тези филми на Де Сика можем да открием една обща характерна особеност: добродушието на героите. На някои места това добродушие е предадено с известно увлечение, но то свидетелствува за вярата на Де Сика в човека. Както безработният в „Крадци на велосипеди“, така и старият пенсионер в „Умберто Д“, и Тотò в „Чудото в Милано“ са изпълнени с добродушие,

което режисьорът е предал с толкова много обич, че тези образи се явяват изпълнение на истински социални добродетели, показват човека, който се бори против обществената неправда, насилието и своеволията.

Героите във филмите на Де Сика нямат борчески характер, но те искрено вярват и са дълбоко убедени, че може да съществува по-справедлив и по-щастлив свят. Дори и в моментите на най-очевидна неправда се чувствава трепетът на надеждата, на вярата в човека заради човека. Тази вяра на Де Сика определя и характера на поетиката на неговото филмово творчество.

В настоящия очерк се спряхме само на онези филми на Де Сика, които са най-характерни за неговото художествено творчество като голям актьор и голям режисьор. Другите му филмови творби, които не са малко на брой, потвърждават главно неговата обширна и плодотворна творческа дейност и ни дават пълно основание да гледаме със светли надежди и увереност в бъдещето на италианската кинематография. От реализма Де Сика откъсна най-хубавите цветя, за да ги поднесе на италианската неореалистична школа, с която ние, италианците, трябва и можем с право да се гордеем.

Карло ди Стефано

СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ

НЕРАВНОДУШИЕТО НА ХУДОЖНИКА

Като размишлявам за московския фестивал, аз искам да споделя някои общи впечатления, които възникват при гледането на много филми от различни страни.

Моите връстници, хора, така да се каже, на зряла възраст, са почти връстници на нашето голямо изкуство. Киноизкуството, което се роди едновременно със столетието, постигна наистина смайващи успехи и сега заслужено е признато от народите като най-необходимото измежду всички достъпни на човека изкуства. Свързано с техниката, то се развива заедно с прогреса на техническата мисъл. Свързано с всички други изкуства, то събира и преработва по своему всичките техни постижения и много често в постановката на въпросите и начините на тяхното решаване изпреварва и такива всеобхващащи изкуства, каквито са литературата и музиката. И може би тъкмо поради това ежегодните кинофестивали в различните страни на света, ежегодните прегледи на кинематографическите постижения, а понякога и грешки, станаха традиция.

Невярно би било да смятаме, че цел на кинофестивалите са търговските интереси на филмовите къщи и съревнованието на художниците. Фестивалите се превръщат в събития, които имат сериозно политическо и обществено значение и привличат вниманието на най-широките слоеве от народите към проблемите на киноизкуството. Тясно свързано по естество с народните интереси, киното с всяка година се превръща все повече и повече в учител на живота. И тъкмо затова всяка година с право се увеличават изискванията към създаваните от нас филми. Независимо от това, дали желаем или не, създаваните от нас филми формират убежденията, възгледите и вкусовете на хората. И това обстоятелство не може да не налага голяма отговорност на всекиго от нас.

Нашите идейни противници са склонни да обвиняват нас, съветските художници, в това, че ние пристъпваме към своето изкуство с наивна утилитарност и сме готови да го разглеждаме само като известна политическа функция, пряко подчинена на политическите цели на нашата държава.

Трябва ли да се казва доколко превзето и примитивно е такова съждение?

Бидейки съзнателни и активни строители на комунистическото общество, като имаме пред себе си ясни жизнени цели, една от които е укрепването на мира и широкото сътрудничество между народите от цялата земя, ние, разбира се, дълбоко се замисляме над всяка своя нова работа в този смисъл, доколкото тази работа ни придвижва напред по набелязания път. Ние мислим за новото подрастващо поколение, което формира своите убеждения пред нашите очи; мислим за децата, които ни предстои да възпитаваме в дух на справедливост, уважение към човека, към неговия труд, към неговите идеали.

Социалистическите основи на нашия обществен живот ни помагат в това широко културно настъпление. Ние виждаме пред себе си свободния 220-милионен народ, изтръгнал се съвсем неотдавна от робски мрак и стремящ се жадно към знание, и това ни доставя най-висшата радост — да решаваме планово проблемите на по-нататъшното естетическо образование на своя народ, да разкриваме пред него всички богатства на световната култура, всички богатства на неговия национален гений, да разкриваме тези нови и неповторими черти, които се развиват всред народа въз основа на завоюваната от него свобода. Това участие в широкото културно строителство е предмет на нашата гордост и никой не може да ни отнеме това право да живеем и творим с народа, никой не може да ни отнеме тази наша справедлива гордост.

Ние не сме склонни да се занимаваме с наивно самохвалство. Нещо повече, аз съм убеден, че нашите успехи все още не са тъй големи, както бихме ги желали и както с право очаква от нас нашият многомилionen зритель.

Международният фестивал ни помогна да видим по-ясно своите грешки, своите слабости, каквито у нас, както и у всички други художници, има още много.

Но никой няма право да ни обвинява в равнодушие и още по-малко в преднамерено разлагане на народното съзнание със средствата на егоистичното, безочовно изкуство.

Съществува ли изобщо такова изкуство, има ли художници, съзнателно пропагандиращи човеконенавистни идеи за предизвикване на нова световна катастрофа?

Може би в границите на тази област от познанието на света и човешкото творчество, която се условихме да наричаме изкуство, ние не намираме открити идеолози на агресията. Обаче ние сме свидетели на това, как някои художници на буржоазния Запад, било заслепени, било обзети от егоистично раздражение, се превръщат в оръдия на мрачни и зловещи сили; със своето мрачно и разлагащо изкуство те демобилизират, заплашват, разединяват хората, като предоставят правото на опасни и жестоки елементи да властвуват в името на своите корисни цели; след това такъв художник сякаш се отдръпва встрани, като понякога спокойно, понякога равнодушно се вглежда в косвеното дело на своите ръце.

Във връзка с това аз бих могъл да спомена например последните работи на Орсон Уелс — филмите му, създадени в духа на „гранпиноъл“ със сюрреалистически ефекти, целещи да предизвикат сензационна уплаха и смазване на човешкия дух. Тези филми, действащи хитро върху нервите, могат да се възприемат от снобите и преситените буржоа като дразнещ пикантен десерт на сития стомах. Но тези филми оглушват, смазват, унижават, разстройват и смущават човека, влязъл в кинотеатъра, за да получи естествени впечатления.

Ние сме склонни да се гордеем с това, че киноизкуството подобно на литературата е способно да се обръща наведнъж към милиони съзнания, към милиони сърца.

Ако от безсмислената метафизика на съвременните екстремисти в живописата, литературата и музиката най-често обича да вкусува снобистката салонна публика, не трябва да се забравя, че всяка морална и естетическа непотребност в кинематографа като опустошителен ураган причинява веднага духовно разрушаване на милиони хора. Благодарение на своите реалистични завоевания киното е спечелило високото доверие на народа във всички страни на света и неговите творци не могат безнаказано да мамят това доверие.

Може би някой от чуждестранните колеги ще побърза да ме обвини в ретрограден стремеж да се спре законното развитие на нашето изкуство на някаква определена достигната точка.

Като си оставам „неразкаян“ реалист, аз не съм склонен да отстъпя своето реалистично първородство за паница леща от сензационни успехи. Но понятието за реализма, както е известно, поставено сега напълно под съмнение от някои чуждестранни кинематографисти, за мене съвсем не е синоним на робско копиране на живота.

Ние се приближаваме към възловата точка на спора, който се води вече от много години между художниците от различни направления. Този спор в крайна сметка засяга главното положение на реалистичното изкуство изобщо и частно главното положение на нашия метод — метода на социалистическия реализъм. Изкуството е призвано да отразява живота, твърдим ние, реалистите, и естествено се обръщаме преди всичко към живота като към първоизточник на вдъхновение. По-нататък, основавайки своя метод върху материалистическото светоразбиране, ние казваме: животът — това е вечно движение, вечно развитие във всичките му форми. И тъй изкуството, като отразява живота, отразява естествено всичките му промени и се видоизменя с всяко хилядолетие, век, поколение, като запазва при това цялата неразривна връзка между обективно съществуващата материя, тъканта на живота и човешкото съзнание, способно естествено и здраво да възприема и оценява всяка материална същност.

Всички хора, които имат сетивни органи, възприемат света такъв, какъвто той е в дадената реална историческа минута; те възприемат форма и цвят, движение и статика.

И ето, че като изхождаш от тази безспорна реалност, ти изведнъж попадаш сред формите и пропорциите в природата, сред формите и пропорциите в разумната архитектура на параноидните кривеници на убедени уж в своето изключително възприемане на света солипсисти и обикновени ловки шарлатани.

Както е известно, мнимата сила на нихилизма се състои в това, че той е способен да отрича всичко независимо от причините и последствията, да отрича, така да се каже, в името на отрицанието. При това нихилизмът е твърде склонен да бърбори по различен начин за прогресивността на собствената си природа и по-охотно от всичко е склонен да отрича реализма като отживяна, уж старомодна, наивна, провинциална форма на изобразяване живота в изкуството. Нихилизмът се кичи с различни имена, назовава едни или други антиреалистични течения, позовава се на огромните успехи на науката и техниката, настройва против човека създадените от него съвършени машини, които уж отричали човешката природа. Но заглушен от собствената си истерика, той забравя, че човекът си остава човек все с тези средства за възприемане на света, със същия характер, колкото и да го видоизменя най-кресливата мода. И дружбата както преди се подчертава с ръкописане, и любовта — с прегръдки; децата се раждат, както са се раждали преди милиони години и, което е най-главното, в човечеството независимо от волята на свирепи сектанти и панаирджийски пророци расте стремежът към взаимно разбиране, към широко обединяване на добрите градивни сили.

Но струва ли си да се тревожим така, толкова ли опасни са всички тези общо взето твърде частни експерименти в изкуството!

Преди всичко за правото на експеримент. Разбира се, такова право има всеки човек. Друг е въпросът, че възрастните здравомислещи хора си запазват правото да държат ръката на малкия експериментатор, който човърка любопитно с пирон неизбухнала бомба. При такива случаи здравомислещият човек е длъжен да предупреди „експериментатора“ или дори да го спре, за да не предизвика експлозия.

Може би моят пример ще се стори малко преувеличен, но истина е, че когато аз гледам някои модни произведения, които карат сластолюбивата младеж, пълнеща вечер кинотеатрите на много столици в капиталистическите страни, да вие и квичи, пред мене възниква картина, не по-малко опасна и зловеща от неизбухналата бомба в ръцете на детето.

Разбира се, понякога на нас не ни е леко да се разберем помежду си. Аз имам предвид нашите опоненти от средата на буйствуващите бохеми. Те са склонни да виждат в полупорнографските или открито порнографски лудории на съвременното търговско и псевдоинтелектуално кино някакво своеобразно отражение на съвременните нрави, на съвременния начин на живот.

Аз съм склонен дори да допусна, че между тях има убедени последователи на тези „новаторски“ течения. Но те, горките, не се сещат, че отразяването на живота в изкуството е процес на взаимовлияние, че изкуството, отразявайки живота, в същото време непосредствено му влияе, формира го; като разглежда в живота само неговите жалки, мръсни, недостойни страни, изкуството съсредоточава по свой начин всички тези страни и свойства на действителността и ги възвръща пак на хората, вече стократно усилены. Буржоазната кинематография извършва това морално престъпление необикновено леко.

Едва ли е нужно да привеждаме безбройни примери от холивудските кинопроповеди на гангстеризъм, причинили немалко вреди на американското общество и осъждани от всички честни американци. А сега младежта е удавена в поток от похотливи филми със страстния повик „братя, да се разголим“.

Трагедията на буржоата, когото историята бие и ще продължава да бие и занаяпред безпоощадно по челото, се заключава преди всичко в това, че той е неспособен да види що-годе по-далече от своя птичи нос. Той обича да чоухка и поахка за заблужденията на младежта, но като си спомни веднага за собствените си заблуждения на младини, успокоява се удобно с мисълта, че времето е най-добрият лекар, че младостта ще се успокои и улегне. „Като се ожени, ще се промени.“ А младостта преминава в зрелост и малките подлости се превръщат в големи подлости, към които буржоата мълком привиква, смятайки ги дори в известен смисъл за някаква своя добродетел. Като напълнява постепенно, той се освобождава от илюзиите на безразсъдната си младост, свързва се с любовници по сметка, научава се да крие ловко своите нечисти постъпки, води добри сметки със своя бог, купува индулгенции и се научава да граби и убива хората без специални илю-

минации и кръвопролития. И тогава, достигнал, така да се каже, своята морална зрелост, той е склонен охотно да побъбри за разните екстремистични прекалености и зигзаги на своето неспокойно време. Но най-неудържимата сила на яростта си той излива върху действителната новост, понеже в новото съзира своя черен гроб. Тази новост е никога непомръкващата сила на правдата. Не семейната, удобната, мека като восък правда, която може би е опитомена и дресирана със собствени домашни средства, а онази правда, която не се отзовава на повикването на стопанина, не бърза да му ближе ръката, на която не потичат лигите при вида на сладката баницка.

Тази правда не се бои да вижда света такъв, какъвто е, като при това притежава зорко зрение и внимателен добър слух. Тя вижда в околния свят възвишеното и светлото, низкото и гнусното и не се заблуждава нито от предметите, нито от тяхното истинско значение, нито от установените от опита на човечеството определения.

Тази правда е правдата на народите, правдата на трудещите се, които година след година, ден след ден създават всички материални и духовни ценности, от които се ползува човекът. Тази правда мери всички жизнени явления със съвестта на народа, без да се нуждае повече от каквато и да било друга, така да се каже, съвременна мярка. И върху тази правда народното мнение основава своето развитие на реалистичното изкуство, именно към нея непрестанно се стреми изкуството на моята страна.

Само такава изкуство притежава силата да постигне тези дълбоки и неотклонно развиващи се процеси, които се развиват в човешкото общество, устремено жадно към пълнота на своето земно щастие.

Означава ли това, че ние преди всичко сме склонни да виждаме само чистото и светлото в живота?

Това не биха могли да кажат за нас дори нашите най-люти врагове. Друг е въпросът, че като извършихме най-великия акт на справедливост през Октомври 1917 година и като поставихме основите на новия честен строй на живота, ние пазим свято нашите идеали от пакостния стремеж на враговете да ги унижат и натикат в блатото на страхливото неверие и еснафското добродетелство.

Партията, която ни възпита, ни учи да виждаме собствените си слабости и в това се състои силата на съветския строй. Именно тази сила ни помага да развиваме нашия творчески метод, който ние нарекохме социалистически реализъм.

Като разглеждаме живота в неговото революционно развитие, в неговата историческа конкретност, в неговите величави устреми, ние сме готови да протегнем ръка на всекиго, който извън границите на нашата страна вижда в човека човек и се стреми чрез изкуството си да му помогне в неговия труден път.

В този смисъл филмите, прожектирани из нашите екрани на миналия фестивал, ни спечелиха много нови приятели от всички страни на света.

Беше радостно да се види как зрителите в московските кинотеатри приветствуваха например Жулиета Масина, като ѝ благодариха за „Нощите на Кабирия“. Изглежда, ако се вярва на нашите недоброжелатели, че има нещо общо между съветските „пуристи“ и Кабирия — уличното момиче от римските предградия. Там е работата, че човек всякога познава човека, в каквито и дрипи да го е облякла съдбата.

За филмите на Федерико Фелини спорят немалко в света; след фестивала спорят и у нас в Москва. Но най-често се стига до единодушие по това, че изкуството на неговите филми — филми мъчителни, скръбни, горчиви — е все пак голямо изкуство на художник, чието сърце е отворено и за светлината, и за разума, и за доброто.

Но когато се спори за изкуството, не трябва да се забравя в спора главният въпрос: какво е искал да хвърли художникът в душата на народа, какво е искал да посее в нея — примирение ли с жестокостта на живота или протест?

Фелини облива със сълзи своята героиня, прегръща я с печална усмивка, милва я по бедната неразумна глава, но не я оставя в нещастие; накрая той сякаш ѝ протяга ръка, виждайки в малката обезправена пепеляшка жив, достоен за щастие човек. Езикът на неговото изкуство не е прост, но него може да го разбере всеки, който знае цената на нашия суров и прекрасен живот. По това може да се спори за Фелини, да го критикуваме за пристрастието към тъгата и скъперничеството му към радостта, но никой не ще го обвини в равнодушие — най-голямото престъпление за художника.

Именно за неравнодушието към мислите и чувствата московският фестивал, по-плодовит от другите фестивали с радостни изненади и непредвидени поражения, донесе заслужена награда на един от най-последователните реалистични филми на съветското кино — филма на Сергей Бондарчук „Съдбата на човека“, — донесе и общо признание на смелата далновидна работа на западногерманския режисьор Курт Хофман „Ние, децата-чудо“.

И веднага бяхме объркани и огорчени от последната работа на Роберто Роселини, който представи Индия в бледи туристически скици (макар и филмът да е надлежно възхвален вече от западната преса).

Много нови впечатления донесе този твърде богат, по новому народен и забележителен общ празник на киното. В него като в огледало се отразиха не само художествените, но и политическите тенденции през тази година. Представени бяха твърде много страни. Някои от тях, сякаш и желасици, и страхувачи се да участвуват в този пръв московски международен фестивал, представиха своите филми във конкурс. Но народът, доброжелателен, жаден за знания, непредубеден и свободен от предрасъдъци, гледаше с еднакъв интерес и конкурсните, и извънконкурсните филми, обсъждаше ги още тук, на излизане от кинотеатъра, по многолюдните московски улици, като сравняваше гледаните филми с девиза на фестивала „За хуманизъм в киноизкуството, за мир и дружба между народите!“

Колко интересно беше да се чуят тези спорове! Един харесваше „Дневникът на Ани Франк“, друг — „Хирошима, моя любов“, трети — „Бягство от сянката“... Зрителите се радваха на успехите на младите кинематографии на Монголия, Пакистан, Корейската народнодемократична република.

Аз не мога сега да се спирам на всички тези филми, всеки от които заслужава по-внимателен разбор. Но като правя някаква обща равностетка, не мога да не спомена главната победа на фестивала, безкрайно скъпа за нас — хората, които създават филми. Ние видяхме и чухме своя зрител може би по-отблизо, откогато и да било друг път; и той с широката свобода и естествена чистота на своите съждения сякаш подари на нас, художниците, нови сили за нови постижения в нашия общ свят. На тази среща ние, кинематографистите, по-отблизо, отколкото когато и да било, се опознахме помежду си. И тази среща ни даде увереност в това, че силите на нашето изкуство крепнат, че към нас се присъединяват нови бодри отреди от най-различни части на земята, че в света с всеки нов ден все по-смело и по-решително зазвучава гласът на правдата, гласът на прогресивното киноизкуство.

ЧЕХОВ ВЪРХУ ЕКРАНА



На 17 януари т. г. се навършиха сто години от рождението на руския писател-хуманист Антон Павлович Чехов. Неговото творчество представлява стра-

стно утвърждаване на живота, пламенна любов към човека и вяра в неговото велико предназначение. Затова и столетието от рождението на Чехов се чест-

вува тържествено като празник на световната култура.

Голямо е влиянието, което е оказал Чехов върху съвременната литература и театър. Много от неговите произведения години наред вече привличат също така вниманието на светските, пък и на киноейците от редица други страни. Наследството на Чехов се оказва богата рудница за вълнуващи екранизации. И сигурно тази рудница тепърва ще обогатява днешното кино с теми, сюжети и образи, сътворени от един измежду най-обаятелните писатели на епохата. Като че взетото досега от Чехов е само една увертюра към истинското използване и преосмисляне на това щедро наследство.

Интересът към великия руски белегист и драматург датира от периода, когато киното още търси себе си и е далеч от представите за изкуство в сегашния смисъл на думата.

По-известни екранизации до преди революцията са „Шведски кибрит“, „Разказът на неизвестния“ и „Лекомислената“. След революцията, в 1926 година, е бил филмиран от Протозанов разказът „Кашанка“, а в 1926 година се появява и киносборникът „Титли и хора“, включващ „Ана на шия“, „Смъртта на чиновника“ и „Хамелеон“, с участи-

ето на И. Москвин, М. Тарханов (Модест Алексеевич), В. Ершов (Бризжалов), В. Станицин (Артинов) и др. актьори от МХАТ.

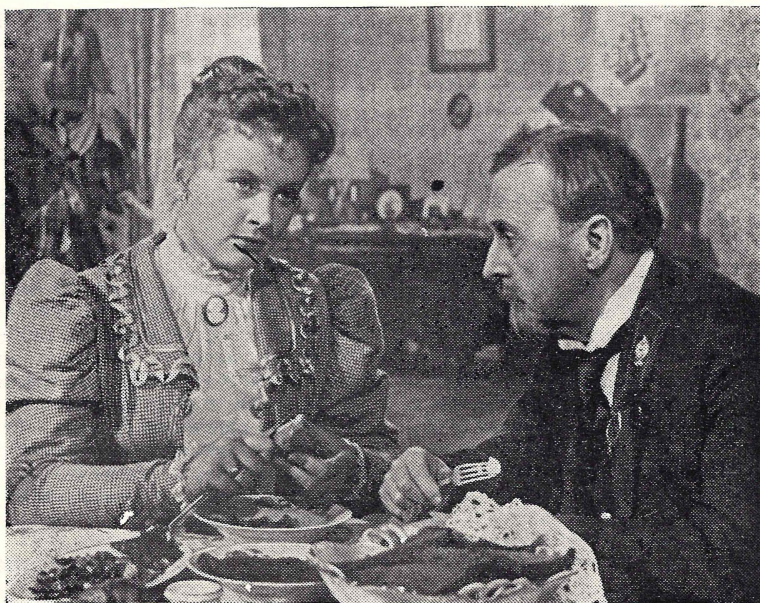
В периода на звуковото кино първите филми, поставени по Чехови произведения, били „Маска“ и „Налим“, постановки на С. Сплошнов, „Хирургия“ и „Злонамереник“, постановки на С. Тимошенко.

Режисорът Я. Фрид прави през 1939 г. сериозен опит за създаването на кинокомедия по разказа „Хирургия“ с участието на И. Илински, И. Москвин и др. През същата година младият режисьор И. Аненски поставя в „Белорусфилм“ „Човек в калф“. Главната роля се изпълнявала от Н. Хмельов.

В предвоенните години И. Аненски създава и втория си филм по „Мечка“ с М. Жаров и О. Андровска.

През периода на Отечествената война се появяват два нови филма — „Сватба“ на И. Аненски и „Юбилей“ на Владимир Петров. И този път главните роли се изпълняват от актьори като В. Станицин, О. Андровска, В. Топорков, В. Марецка, Л. Свердлин, А. Грибов и др.

Във връзка с петдесетгодишнината от смъртта на писателя са били екранизирани „Налим“ (реж. А. Злотницки).



„Ана на шия“



„Лекомислената“

„Беззаконие“ (реж. К. Юдин) „Ана на шия“ (реж. И. Аненски).

През 1954 година се появява още един филм по Чехов — „Страх“, — режисиран от младите възпитаници на ВГИК В. Ордински и Я. Сегел.

След това следва „Лекомислената“ — работа на младия режисьор С. Самсонов. По всеобщо признание на кинокритиката това е една от най-сполучливите екранизации на Чехов досега. Особено забележителен с психологическата си проникновеност и убедителност е образът на Димов в талантливата интерпретация на С. Бондарчук.

С много интерес зрителите очакват непрожектираните още у нас „Годеница“ на Г. Никулин и В. Шредел и особено постановката на И. Хейфиц по знаменитата творба на Чехов „Дамата с кученцето“.

Неотдавна бе посветен на Чехов и специален документален филм (реж. С. Бубрик). Филмът е едновременно биография и повест за творческия път на писателя. В него са показани най-ярките образци от творчеството на Чехов, поставени върху сцената или послужили за сюжет в изобразителните изкуства.

Интересен е и филмът „Записната книжка на Чехов“ (реж. М. Клигман), в който също с документални средства е дадена нагледно творческата лаборатория и начинът, по който са се раждали сюжетите и образите. Авторите са отишли на смели инсценировки по откъси от отделни разкази, а където е необходимо, са илюстрирали своя коментар и със сцени от постановки на Чехови пиеси.

Постарахме се съвсем бегло да споменем някои от по-известните екранизации на Чехов. Но дори да се удвои този списък, в едно сме сигурни — и при това положение Чехов все още си остава неразорана целина. Направеното досега е твърде малко и твърде незадоволително. Най-често се е подбирало онова, което е било по-леко, по-просто. А всичките по-сериозни и сложни произведения на зрелия Чехов са останали, тъй да се каже, зад кадъра. Творчеството на Чехов чака свои талантливи киноинтерпретатори! А може би вече е назрял моментът да се превтори на екран и прекрасният образ на самия писател.

Хр. Мутафов

ПИОНЕР НА ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО

Една интересна книга, излязла два-три месеца преди смъртта на авторката ѝ. Названието на книгата — „С едър план“. Жанр — спомени и размишления. Спомени, разказани простичко и искрено от интелигентен човек. Есфир Шуб — един от зидарите и най-изтъкнатите майстори на съветското документално кино. Почти наравно с Дзига Вертов тя прокарва нови пътища и оказва влияние на редица творци, работещи в една не много позната област. Полага началото на един нов кинематографичен жанр.

Книгата „С едър план“ е обобщение на ценен професионален опит, но ако щете, и талантиливо пресъздадена летопис за търсенията, дерзанията и революционния пламък на поколението, чиято младост съвпадна с годините на гражданската война и възстановителния период. Това е поколението на Вл. Маяковски, на Ал. Фадеев, на Айзенщайн и Довженко. Към него принадлежи и Есфир Шуб. Това е младата художествена интелигенция на утвърждащата се в жестоки боеве и тежък труд работническо-селска държава, това са предани на партията кадри, които нито за минута не се колебаят „да приемат или да не приемат революцията“. Те се сражават по фронтовете и изпълняват с жар всяка нужна работа в тила.

В първите месеци след Октомври, още съвсем млада девойка, Шуб постъпва в театралния отдел на Наркомпроса. Нейните спомени за работата на ТЕО, за срещите с видните режисьори, артисти и драматурзи от онова време са една от увлекателните страници на книгата. Умението да се рисуват живи и ярки портрети на съвременниците винаги е бил един от най-силните моменти от дарованието на Шуб като режисьор. Тази дарба личи и от публицистичния маниер, в който е издържана книгата. Читателят ще намери няколко превъзходно очертани портрета и сред тях най-интересния — този на видния деец на съветската култура А. В. Луначарски.

В търсенето на нужна и полезна професия Шуб постъпва в кантората за разпространение на филми, където години наред се занимава с премонтиране на предназначения за екран задгранични филми. За три години тя премонтирала и направила надписите на около 200 филма. Това е бил тежък труд, но ѝ дава възможност да се замисли над проблемите на монтажа, да усвои неговата азбука. Азбука, между прочем тя самата измислила — монтажът бил толкова нова област, че нямало от кого да се учи.

В тия години и в документалния, и в игралния филм именно проблемите на монтажа били едва ли не най-главните. За блестящото монтажно майсторство на Шуб е писала много пъти съветската критика. Но именно в кинематографичното майсторство на Шуб, в поетиката на създадените от нея филми може би с най-голяма сила е изразена една от главните черти на поколението на Маяковски. Сам поетът, неговите съратници и последователи никога не са гледали на своята работа откъснато от политиката и са се отнасяли към изкуството, в това число и към киното, като към мощно средство за политическо възпитание, а от себе си са искали преди всичко предано служене на народа.

Във филмите на Шуб монтажът е бил винаги само израз на остра и отчетлива политическа мисъл. Тъкмо тази мисъл определя и хода на монтажната фраза, редуването на кадрите, текстовете и надписите. Своеобразието обаче в творчеството на Шуб не се дължи толкова на някакви кой знае какви оригинални и изненадващи монтажни похвати и ефекти, а е своеобразие, заложено преди всичко в пронизващите мисли, в публицистичната страстност, в логичното развитие на отделните теми и образи.

„На пръв поглед — пише тя — изглежда парадоксално моето твърдение, че на документалните филми е свойствена не само публицистичната форма,

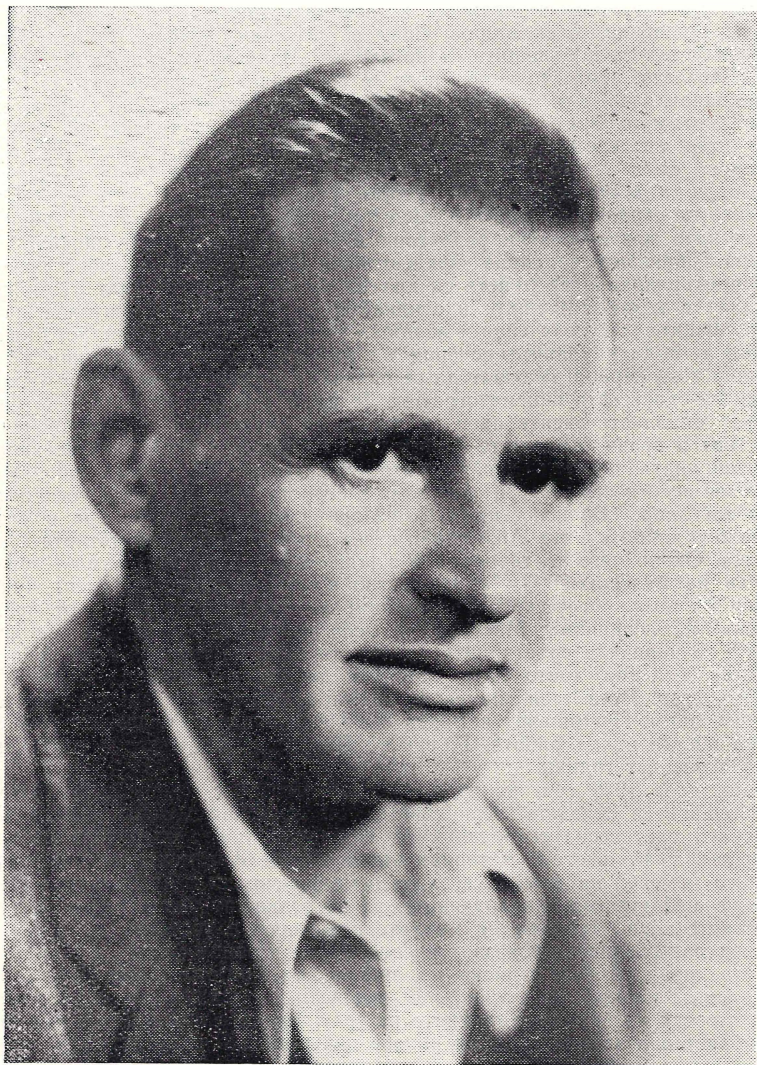
но и епическата и трагедийната.“ И наистина за това говорят най-красноречиво нейните филми — „Падането на Романовската династия“ (1927 г.), „Великият път“ (1927 г.), „Русия на Николай II и Лев Н. Толстой“ (1928 г.), „Днес“ (1930 г.), „Комсомолът — шеф на електрификацията“ (КШЭ) (1932 г.), „Метрото през нощта“ (1934 г.), „Страната на съветите“ (1937 г.), „Испания“ (1938 г.), „Лицето на врага“ (1941 г.), „От другата страна на Аракс“ (1947 г.) и др. Тази висока поетична публичност бе най-характерната черта на Маяковски и именно нея сам поетът ценеше във филмите на Шуб, изтъквайки, че Айзенщайн и Шуб са „нашата кинематографична гордост“.

Внимателно и подробно са описани от Шуб портретите на нейните съвременници, приятели и „съработници“ Маяковски, Айзенщайн, Вертов, Вс. Вишневски. В главата, посветена на тези художници, има и нови факти, представящи ценен материал за изследвача, и детайли, говорещи за удивителната наблюдателност на авторката, за умението ѝ да дава точни характеристики. Но едно от достойнствата на книгата се отделя твърде фрапиращо. Нито за миг Шуб не скрива възторга си пред та-

ланта на тия, за които пише. Те действително са представени пред читателя в „едър план“, в който е отразено и най-главното, и най-прекрасното в тях. Без завист, без колебание, без стеснение от суперлативни преценки — с обич, с топло сърце тя се прекланя пред пионерите и строителите на новото изкуство. Да се радва на другите, да разказва талантливо за неповторимото в талантливия човек, за неповторимото в неговото поведение, в маниера ѝ да разговаря, да общува с приятелите, да спори, да се изказва — ето качествата, които ни пленяват, когато четем спомените на Шуб.

Въпреки че през последните години от живота си тя бе прикована на леглото си от тежка болест и въпреки че написа книгата си в напреднала възраст, разгръщайки страниците на тия спомени, пред нас се открива образът на млад, жизнерадостен човек, влюбен в епохата, на която е посветил цялото си изкуство, на която е отдал живота си, влюбен в приятелите, в съратниците, с които е преминал своя героичен жизнен път. Иначе и не е могло да бъде за творец, който заедно с Маяковски е крачел към „пролетта на човечеството“.

Сергей Василев



Почина на 60-годишна възраст Сергей Дмитриевич Василев, талантлив режисьор, сценарист и общественик, един от видните представители на съветското кино. И един от големите приятели на България.

С. Василев бе истински боеви художник, дошъл в съветското киноизкуство от редовете на Червената армия. Още като юноша той постъпва в червената гвар-

дия и участва в шурма на Зимния дворец. След това се сражава против Юденич, Колчак и Врангел.

Отшумява гражданската война. Но С. Василев си остава мъжествен войник на революцията — той само сменя оръжието си. Веднага след завръщането си от фронта, натрупал огромен жизнен опит, преминал богата революционна школа, той посвещава младостта и целия си светъл живот на най-младото и най-важното от всички изкуства — киното. Това не е само някакво сполучливо намерено поприще за бившия фронтовак, а преди всичко нов участък, в който С. Василев с присъщата си всеотдайност и ентусиазъм ще продължи и тук борбата за делото на партията, на трудовия народ.

Двадесетте години са времето, когато към филмовите студии се запътват Айзенщайн, Пудовкин, Александров, Ермлер, Юткевич, Хейфиц, Рошал, Чиаурели, Н. Ек. Между тях са и бъдещите създатели на „Чапаев“ — еднофамилците Георги и Сергей Василеви, които толкова много се сближават в съвместната си творческа работа, че започнали да ги наричат „братя“. От този период става широко известен и техният псевдоним Братя Василеви. Братя и другари по талант, по дух, по възгледи, по боеви темперамент, та дори и по възраст. Георги е роден в 1899 г., а Сергей — година по-късно. И двамата, събличайки червеноармейските униформи, отиват да довършат своето образование: Георги — в Техническия институт, а Сергей — в Института по екранно изкуство. Единият е на 23, а другият на 22 години, когато се срещат като новоназначени редактори в монтажната на „Севзапкино“. Тук те премонтират приетите за екран чуждестранни филми. Това е добра практическа школа. Прехвърляйки през ръцете си хиляди метри лента, те имат възможност да се запознаят с композиционните и стилистически похвати на монтажа, да изучат господстващите тогава течения и жанрови разновидности на западното кино, да се ориентират в индивидуалните почерци на най-изтъкнатите художници на екрана. През същия този период започват да се появяват редовно на екрана и първите произведения на съветската кинематография. Те носят със себе си патоса на Октомври, силата на социалистическите идеи и опита на победилия революционен народ. Именно това и прави съветските филми така неочаквано нови и поразяващи, както и революционната действителност, която отразявали. Една нова кинематография създава свой особен стил, търси свои теми и сюжети, въвежда нови конфликти, нови действащи лица. „Броненосецът „Потемкин““ оъзнаменува нова ера в развитието на световното киноизкуство. Айзенщайн става един от най-авторитетните художници на епохата. Около него се групират и млади кинематографични сили, образува се „мастерска на Айзенщайн“ — съдружество на разни по темперамент художници, обединени от комунистическото съдържание на своето творчество, от предаността към идеите на ленинизма. Мастерската носи името на Айзенщайн, на „старика“, както вече го наричали връстниците му поради това, че той бил пръв сред равните, най-зрелият сред тях, които са се стремили да дадат тласък на младото революционно изкуство. През тази мастерска преминават много деца на документалния и игралния филм. Преминават и Братя Василеви, които се подготвят вече за самостоятелна постановъчна работа. Пътят на Василеви към първата постановка продължава около пет години.

Едва през 1928 год. на тях поръчват монтажа на големия документален филм „Подвигът в ледовете“. Три съветски ледоразбивача се отправили да търсят италианската арктическа експедиция на Нobile и трима оператори снели техния героичен поход. Но снетият материал носел твърде фрагментарен характер, много от важните моменти на похода се оказали не фиксирани и от Василеви се изисквало огромно майсторство и находчивост, за да разкажат увлекателно за хуманизма на съветските хора. Дебютът на младите режисьори е успешен.

След две години те показват и своя първи игрален филм „Спящата красавица“, чийто сценарий бил написан по либрето на Григори Александров. Този път обаче Братя Василеви не успяват. В основата на филма лежала примитивната пролеткултовска идея, че в годините на гражданската война не са нужни... класически балет и всякакви подобни родове изкуства. По редица белези — композиционни похвати, безсюзетност и „атракционност“ на отделните епизоди — сценарият напомнял на излезлите по-рано филми, правени в духа на така нареченото „интелектуално кино“. Основното си внимание авторите съсредоточили върху избразяването, ползвайки се широко от „интелектуалните“ метафори, измисляйки остри монтажни комбинации и ефекти.

От гледище обаче на режисьорската техника този филм е на високо равнище. Но най-полезна, разбира се, е поуката за по-нататъшната работа. Василеви се

убеждават, че по пътя на „монтажа на атракционите“ и живописно монтажните конструкции не е възможно да се сътвори истинско народно изкуство. И положителните резултати от този извод не закъсняват.

След късометражния научно-популярен филм за зайцевъдството „Невероятно, но факт“ Братя Василеви пристъпват към втора постановка на игрален филм — „Лично дело“ — по сценарий на А. Чирков. И въпреки че филмът страда от схематизъм, от сюжетна разхвърляност и от липса на жизнени подробности, в обсега на авторите не са вече монтажно изобразителните ефекти, а образите на хората. Това е филм за съвременността, за борбата с капиталистическите отживелици в работническото съзнание, за борбата с религиозните предрасъдъци.

Заедно с нямото кино за Братя Василеви завършва и времето на тяхното ученичество. Те се изправят пред решаването на по-зрели задачи. Най-близка до себе си те смятали темата за ролята на партията в революцията. Тази тема те решават по бляскав начин във филма „Чапаев“. Немалкият жизнен и професионален опит, натрупан от Василеви, а и целият път на съветското кино от „Броненосецът „Потемкин“, „Майка“ и „Земя“ до този момент е сгодна почва, за да се появи един от най-забележителните шедевори на социалистическото кино.

Трудно е да си представим сегашната съветска кинематография без такъв предшественик като „Чапаев“, без Братя Василеви, без тяхното влияние върху редица млади режисьори от довоенното и следвоенното поколение. Много се е пицало и сигурно още много ще се пише за голямото международно значение на филма „Чапаев“. Още Айзенщайн определи този филм като нов етап на съветската кинематография. А през 1935 г. „Националният прожекционен комитет“ в САЩ призна „Чапаев“ като един от десетте най-добри филми. Френският вестник „Ла Мерл блан“ писа: „В този филм има всичко — сила, движение, мощ и власт. „Чапаев“ е несравнима творба, при чийто показ ни обхваща потресаващо възмущение... Тази блестяща кинокартина е направена с лъчезарна правдивост, с дълбочина на мисълта и възвишеност на духа.“

Този филм, проникнат от дълбок хуманизъм и революционна страстност, и до днес е запазил своята актуалност, свежест и покоряваща правда.

След „Чапаев“ Братя Василеви поставят по свой сценарий „Волочаевските дни“, двете серии „Отбраната на Царицин“ и „Фронт“. В тях те продължават да развиват „чапаевските“ принципи — високата болшевишка идейност се сливат в едно с великата реалистична традиция на руската литература и живопис.

Било когато показват нарастването на народния гняв против японските интервенти във „Волочаевските дни“, или пък сплотяването и изграждането на Червената армия в „Отбраната на Царицин“, било когато бичуват застоя, който пречи на победата над врага във „Фронт“ — Братя Василеви непрекъснато усъвършенствуват своето майсторство и утвърждават метода на социалистическия реализъм.

Сергей Василев продължава да пише и да поставя филми и след смъртта на своя брат по творчество (1946 г.). Седем години той работи над произведения, които по разни причини не са видени от зрителите. Той е един от авторите на сценария за двусериен филм „Отбраната на Ленинград“. По-нататък Сергей Василев написва сценариите „Пикова дама“ по повестта на Пушкин, „Вятър от юг“ по мотиви на едноименната повест на Е. Грин. И накрая снима почти половината от филма „Наши песни“ — за съветския червеноармейски ансамбъл.

Големи са заслугите на С. Д. Василев и за нашата кинематография.

Като режисьор на съвместния българо-съветски филм „Героите на Шипка“ той не само ни дари с едно любимо на нашия народ произведение, но ни оказва и ценна помощ със своите съвети и критични бележки. Много от творците на българската студия за игрални филми ще запазят добър спомен за обаятелния човек и талантливия художник С. Д. Василев.

Неочакваната смърт пресече творческия път на един бележит кинодеец, който можеше да ни дари с плодовете на зрялото майсторство.

На два пъти той бе награждаван с ордена „Ленин“, а също така и с ордена „Трудово червено знаме“, с ордена „Червена звезда“ и медали. Удостояван е на два пъти и със Сталинска награда първа степен.

Но най-великата награда на Сергей Василев е високото признание, което той получи от милионите зрители.

