

Жыноцзкусство

10



ОКТОМВРИ

10

киноизкуство

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВОТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА, НА СЪЮ-
ЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ И СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

1960
ОКТОМВРИ

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

1. 50 години българско кино	3
2. Александър Александров — Развитие на българския игрален филм преди 9 септември 1944 година	6
3. Филмография на българския игрален филм до 9 септември 1944 г.	31
4. Симеон А. Симеонов — Възпоменания в 16 кадъра/секунда	35
5. Б. Папазова — Народният артист Иван Димов в българските филми	39
6. Наши сънародници в чуждестранни кинематографии — Я. Вълчанова	47
7. Киномрежата в България до 9. IX. 1944 г. — Т. Радевски	54

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

8. „Приспивна песен“, „Хора и вълци“, „Катя Катюша“, „Отмъстителят“, „Телеграмата“, „Когато Мексико пее“ — Неделчо Милев	55
--	----

НАШИ ГОСТИ

9. Жан Лодс — Кратки бележки за Френската кинематография.	62
---	----

ПРЕГЛЕД

10. Христо Сантов — На седмия фестивал на югославския филм в Пула	69
11. Николай Дончев — Едно посещение в киноателетата на Дино де Лаурентис	80
12. Една нова история на киното — Хр. М.	83
13. Евгени Габрилович — За кинематограф на мисълта и правдата	85
14. Учебният филм — ценно помагало — Г. Драганов	88

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

15. Васил Меркуриев	90
16. С богато творческо виждане, фейлетон А. Декало	92

КИНОТО ПО СВЕТА

17. Яко Молхов — Кинофестивалът в Карлови Вари	94
18. Марлена Дитрих	103
19. Д-р Л. Гезен — Половин столетие австрийски филми.	105
20. Писателите и кинематографията в Италия.	107
21. ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР	109
22. ХРОНИКА	111

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

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

Оформление: Иван Бояджиев

Коректор-стилист: Л. Славейкова

На първа стр. на корицата: В. Борисова и Л. Димитров във филма „Краят на пътя“. На четвърта стр.: А. Чапразов в същия филм

50 ГОДИНИ БЪЛГАРСКО КИНО

Пред вековната история на някои изкуства петдесетгодишнината на българското киноизкуство, която чествуваме сега в нашата страна, е твърде скромна дата. Поставеното вече на по-сериозни научни основи изследване на развитието на българското киноизкуство ни показва, че благодарение усилията на първите ентузиастични в условията на техническа изостаналост на нашата страна България се приобщава сравнително твърде рано към завоеванията на една модерна култура. И може би тази сравнително ранна дата в общата история на киното буди повече нашето уважение, отколкото художествената и идейната стойност на произведенията на първите български кинодейци.

През април 1910 година на екрана на кино „Модерен театър“ се появява първият български документален филм. Това е засега установената рождена дата на българското киноизкуство. Закономерно нашето кино прави първите си стъпки с документален филм. Това е първата малка форма на киноизкуството, от която обикновено са се развили кинематографиите и на другите страни. У нас трябва да изминат цели пет години, докато на екран се появи първият игрален филм — „Българан е галант“, който бележи началото на българския игрален филм.

От първия български късометражен филм, създаден преди петдесет години, до днес българското киноизкуство измина сложено и противоречиво пътуване. Страниците на историята на българското киноизкуство едва сега се разлистват, едва сега се добират до сравнително точни исторически факти и данни, правят се първите опити за тяхното научно систематизиране. На тия страници ние срещаме имената на първите български кинодейци В. Гендов, Б. Грезов, Ал. Вазев, П. Чирпанлиев, В. Бакърджиев, П. К. Стойчев, Б. Борозанов, Сим. Симеонов и др. Ръководени от безспорно патриотични подбуди, но нерядко и от надежда за материални успехи, тези хора създават едно разнообразно по идейно-художествена същност творчество, което тепърва предстои да бъде оценено по заслуги. Не трябва да се забравя, разбира се, че те са творили при условия на капитализма, вълчите закони на който са били една много сериозна пречка пред техните усилия да създадат пълноценно реалистично филмово изкуство. В един момент, когато в литературата имаме блестящи представители на реализма, много предразсъдъци са преграждали едно благотворно влияние на литературата върху нашето кино. Ето защо създадените през този период филми в своята цялост не случайно страдат от художествена бедност и неизразителност. Много от тези филми търсят корените си не в националния живот и култура, а са бледи подражания на един долнопробен поток филми, нахлуващи от запад-

ното кино върху нашите екрани. И ако днес потърсим някаква положителна тенденция в развитието на нашето кино през този период, ние я намираме само там, където нашите кинодейци са потърсили помощта на литературата. При цялата наивност и несъвършеност на тези филми в постановъчно отношение те все пак са вълнували тогавашните зрители с правдата на образите, създадени в литературните им първоизточници. Такива филми например са „Под старото небе“ по пиесата на Ц. Церковски, „Грамада“ по поемата на Иван Вазов, „Страхил войвода“ по романа на Орлин Василев „Хайдутин майка не храни“. За съжаление тази вярна тенденция, проявена макар и плахо, бива грубо задушена в периода на откритата монархо-фашистка диктатура. През този период у нас се появяват филми с подчертана тенденция да обслужват идеологическите задачи на фашизма, надъхвани с великобългарски шовинизъм. Край на този мътен поток в нашето киноизкуство слага народната победа на 9 септември 1944 година.

Ако обгледаме периода от създаването на първия български късометражен филм до 9 септември 1944 година и го съпоставим с политическите събития и борби, които нашият народ води, ние ще видим почти пълното идеологическо несъответствие между историческите събития, които насищат този период и му дават облик като период на упорита борба на нашия народ против фашизма и войната, и филмите, създадени в същото време. Това несъответствие е обяснимо: от една страна, едно още неовладяно изкуство, обкръжено от много предразсъдъци в една страна, която е технически неразвита, и от друга — особеностите на филмовото производство, които го поставят в зависимост от интересите на частния капитал и официалната идеология. Ето защо историята на българското кино от този период не отразява историята на самия народ. Това ни дава основание да считаме, че до 9 септември 1944 г. развитието на българското кино може да се разглежда като процес на овладяване на елементарна кинематографическа грамотност, като предистория на същинската негова история, която започва от 9 септември 1944 г. насам.

Заедно с коренната промяна, която народната победа на 9 септември 1944 година донесе в цялостния общественоеикономически живот на страната, се измениха основно и условията за съществуване и развитие на българското киноизкуство. При пълна и неограничена материална и морална подкрепа на Партията и правителството нашето киноизкуство се разви бурно, за да се превърне днес в сериозен фактор на нашата национална култура.

Най-характерното в новото развитие на българското киноизкуство е неговото здраво и неразривно свързване с народа, с неговата историческа съдба. Още първите документални, научно-популярни и игрални филми бяха приети с патриотично въодушевление от масовия зрител. Пронизани от комунистическа идейност, направени на задоволително художествено равнище, филмите изиграха голяма роля за политическото и патриотичното възпитание на зрителите. За бързото набиране на творчески сили в нашето младо социалистическо киноизкуство допринесе решаващо и щедрата и безкористна помощ, която ни оказа съветската кинематография. Съветската фил-

мова школа създаде стабилността в творческия метод на нашите млади кинотворци, по-голямата част от които получиха своето кинематографично образование в СССР.

Разбира се, развитието на младото българско социалистическо киноизкуство не премина по гладка и утъпкана пътека. В своето възходящо развитие то срещна немалко трудности. Но при всички изпитания младите български кинодейци срещаша топлата и мъдра загриженост на Партията. Така се появиха етапните за нашето развитие партийни документи по въпросите на киноизкуството. Бъдещият историк на този период ще намери в тези документи най-същественото, силните и слабите страни на нашето филмопроизводство и най-важното — задачите, които са се поставяли на съответния етап за решаване от нашето киноизкуство.

Въпреки безспорните успехи и международни признания много от тези задачи стоят още нерешени. Заедно с количествения ръст на филмопроизводството все повече се усложняват и повишават изискванията за идейното и художественото качество на нашите филми. Особено актуална задача е въпросът за съвременната тема в нашето киноизкуство. Няма защо да крием, че успехите, постигнати досега, са предимно в сферата на овладяване революционната тематика от антифашистката борба. Но за зрелостта на едно изкуство решаваща роля играе преди всичко овладяването на проблемите на съвременността. Нашето кино трябва да води задушевен разговор със своя съвременник, трябва да надниква в онези нови явления в живота на страната, които слагат своя печат върху духовната същност на този съвременник. Това, разбира се, е труден процес, но при всичките си трудности той си остава главно и основно задължение на творческите кадри в нашата кинематография.

Отбелязването на петдесетгодишнината на българското кино ни задължава да хвърлим още веднъж поглед върху изминатия път и отговорим с нови високоидейни художествени произведения на доверието и вниманието, с което са обкръжени дейците на българското киноизкуство.

Развитие на българския игрален филм преди 9 септември 1944 година

Историята на нашето киноизкуство преди 9 септември 1944 година е слабо проучена. Писаното по този въпрос се изчерпва с около двадесетина статии и мемоари, част от които имат ограничена научна стойност, понеже са изпълнени с грешки и крайно субективни оценки. Досега не е направен опит за едно що-годе цялостно изследване на пътищата на развитието на българския игрален филм. Навършването 50-годишнината на родното ни кинопроизводство е благоприятен повод за започването на обстоятелен разговор за нашето филмово наследство. Такава е целта на настоящата статия.

Изследването на миналото на нашия филм се натъква на редица сериозни трудности. Главната от тях е, че от произведените по досегашни сведения 37 игрални филма до 9 септември 1944 година само 10 са оцелели напълно и 3 частично. Запазени са само сценариите или сценарните планове на още 7 филма. За останалите 17 кинокартини можем да съдим само по отзиви на печата. Към тази трудност се прибавя и втора — оскъдността на критични материали: рецензии, статии и пр., за произведените филми. При това повечето от тях имат чисто рекламен, хвалебствен характер и не могат да служат за научен анализ на съответния филм.

Естествено е при това положение нашето изследване да бъде непълно, а може би на места и неточно. Това са, разбира се, неминуеми спътници при подобен род научни трудове.

Настоящата статия не претендира да бъде изчерпателна. Предстоят още някои допълнителни проучвания, които може би ще наложат редица поправки и допълнения към казаното тук. Би било много полезно и радостно, ако по въпроса се изкажат и всички ония, които разполагат с документални данни за историята на игралния ни филм.

Една последна уговорка: в статията се упоменават само онези филми, които са били завършени и прожектирани на екрана и за които разполагаме с данни от печата. В много редки случаи за яснота на изложението сме прибегнали и до мемоарни свидетелства, за което винаги указваме съответно.

Началото на нашия игрален филм е още неизяснено. Изказват се предположения, основани върху устни спомени на стари съвременници и намеци в тогавашния печат за снимки на филми отпреди 1915 г. За да се установи истината, ще се наложат още продължителни и щателни проучвания. В настоящия момент ще трябва да се ограничим при осветляването на този въпрос със съществуващите безспорни документални данни. А те ни заставят да посочим за пръв български игрален филм кинокомедията „Българан е галант“, прожектиран за първи път на 26 януари (13 януари стар стил) 1915 г. в столичното кино „Модерен театър“. Филмът отдавна е изчезнал и за него можем да съдим само по няколко рекламни съобщения във вестниците, появили се във връзка с представянето му. И така в деня на премиерата на „Българан е галант“ в няколко всекидневника се появява следното еднотипно съобщение:

*„Сензация в „Модерен театър“
„Българан е галант“*

Това е името на първата българска кинематографическа комедия, снета в София и играна от българските артисти при Народния театър г-ца Мара Липина и г-н Васил х. Гендов. Комедията и снимките са доста сполучливо направени и тази комедия представлява голяма новост за българското общество и частно за

столичани. Интересно е всеки един да види как се заражда едно изкуство в една млада и напредничава страна като България, която, като се стреми във всичко да подражава на западноевропейските гиганти, не иска да остане назад и в областта на кинематографа и виж току почва да туря начало на един нов отрасъл на изкуството. „Модерен театър“ се надява, че почитаемото столично общество ще отдаде заслуженото внимание на тази първа българска кинокомедия, за да може той да създаде нещо по-ценно и успешно в това направление и да тури началото на тъй цененото на Запад бързо развиващо се модерно изкуство. Днес е редкият случай. Заедно с тази своеобразна комедия днес се дават и две особено привлекателни драми: „Триумфът на силата“ в 2 действия и „Грамофонът издайник“, драма в 3 действия.“¹

На следващия ден в същите вестници се печата също така еднотипен отзив-реклама за тази историческа за нас премиера:

„Сензация в „Модерен театър“

Първата българска кинокомедия „Българан е галант“, снета в София от специален оператор на „Модерен театър“, играна от артистите при Народния театър Мара Липина и Васил х. Гендов, представена за пръв път вчера в „Модерен театър“, бе сърдечно аплодирана и посрещната с обяснимо въздушевление от зрителите, които пълнеха салона на театъра. Заслужено внимание бе отдадено на това събитие в областта на българското художествено изкуство. Възторжената публика наблюдаваше първите нерешителни усилия на новия отрасъл в областта на театъра — проекционното платно — и остана доволна от постигнатия относителен успех, изпрати с бурни ръкопляскания комедията, която е предшественик на много по-ценни творения в областта на кинематографа. „Модерен театър“ представя и днес тази оригинална комедия заедно с двете особено привлекателни драми: „Триумфът на силата“ в две действия и „Грамофонът издайник“, криминална драма в 3 действия.“²

„Българан е галант“ остава на екрана на „Модерен театър“ само два дни, колкото обикновено са били прожектирани тогава всички филми. Веднага след това той бива изпратен в провинцията, за което свидетелствува следното любопитно съобщение, поместено в същите вестници:

„Важно за русенци!
„Българан е галант“

е първата българска кинокомедия, снета в София от специалния оператор на „Модерен театър“ и играна от артисти при Народния театър в София. На всички представления в София тази комедия бе извънредно добре посетена и публиката остана доволна от постигнатия успех. Много интересно за всеки българин е да види първите стъпки на бай Ганьо за съперничене със западноевропейските колоси. Рядък случай се представя на русенци да видят в театър „Аполо“ първото българско творение в областта на кинематографа. Комедията се дава само в събота и неделя, 17 и 18 т. м.“ (януари 1915 г., б. м.).³

Съдържанието на тези съобщения налага няколко разяснения, без които съвременният читател може би рискува да се заблуди. Най-напред следва да се обърне внимание, че те по всяка вероятност са изготвени от самата дирекция на „Модерен театър“, тъй като са съвършено еднакви и в трите вестника, в които са отпечатани. Второ — твърдението, че това е „първото българско творение в областта на кинематографа“, трябва да се разбира „в областта на игралния филм“, защото до „Българан е галант“ в продължение на 6 години са снети близо 30 хроникални и документални филми, които влизат в научното понятие „кинематограф“. Трето — писаното, че „Българан е галант“ представлява „първите нерешителни усилия“ в областта на киноизкуството, не е напълно достатъчно да разсее окончателно съмненията за наличието на наши игрални филми преди него, тъй като

¹ В. „Дневник“, 14. 1. 1915 г.

² В. „Дневник“, 15. 1. 1915 г.

³ В. „Дневник“, 18. 1. 1915 г.

и след това рекламата често злоупотребява с понятието „първи“ по повод на разни филми и кинематографически събития.

Прави впечатление, че в съобщенията липсва името на автора на филма. Този пропуск не е съвсем случаен, като се има предвид, че до тази дата в програмите на кината се дава често името на режисьора на филма, още повече, че в случая се касае за един сензационен филм. В многобройните си статии и интервюта през следващите години В. Гендов никъде не претендира за авторство на филма. За първи път косвено твърдение, че той е режисьорът на „Българан е галант“, доколкото ни е известно, се среща в едно анонимно съобщение в бр. 2 на сп. „Киноизкуство“ от 1927 г. Твърде е вероятно филмът да е снет и режисиран едновременно от „собствения оператор на „Модерен театър“, чието име документално не е установено. Фактът обаче, че в съобщението се говори, че филмът е „снет“ от оператора и че Гендов по онова време нито е виждал как се снима филм, нито се е занимавал с театрална режисура, ни кара да се съмняваме, че дирекцията на „Модерен театър“ ще да е възложила на него режисурата, а не на опитния си оператор. Да се надяваме, че един ден този въпрос ще бъде изяснен категорично.

В специалния брой на в. „Народен театър“ от 1943 г., посветен изцяло на историята на българското киноизкуство, се споменава за някакъв филм „Баронът и съвременната милионерка“, снет през 1914 г., но непрожектиран в София. В своите ръкописни мемоари В. Гендов коригира това твърдение като погрешно и посочва, че този филм е бил снет през 1915 г. и прожектиран през есента с. г. в кино „Одеон“. Според него филмът е снет по идея на собственика на кинофирмата „Мари-филм“ К. Куюмджиян от Иван Краев, лице с неизяснена професия. За съжаление, освен споменатото съобщение във в. „Народен театър“ други писмени данни за филма липсват. Ако един ден се установи истинността на горното съобщение, „Баронът и съвременната милионерка“ може да бъде един от претендентите за първи български игрален филм.

Трудности възникват и при определянето на третия игрален филм. В едно късо съобщение във в. „Балканска поща“ от 17. I. 1917 г. четем, че „българският кинофилм (вероятно „българската кинофирма“, б. м.) „Мари“ е приготвил първата си пиеса, играна от драматични и оперни артисти, и че „пиесата ще се представи наскоро в един от столичните кинематографи“. Това съобщение може да се отнася или до „Баронът и съвременната милионерка“, понеже в него се говори за „първата“ пиеса на „Мари“, и в тоя случай и двете горепосочени дати за филма са неверни, или пък „Баронът и съвременната милионерка“ не е производство на „Мари“ и тогава съобщението ще се касае за филма „Децата на Балкана“, за който още нямаме никакви документални данни освен мемоарите на В. Гендов.

„Децата на Балкана“, който според В. Гендов не е представен в София, понеже изгорял при първата му прожекция пред българския гарнизон в Ниш, вероятно ще да е бил някаква военно-шовинистична драма, създадена с намерение да експлоатира търговски патриотарските настроения сред част от назадничавата кинопублика. Значението на филма за нас се състои преди всичко в участието на най-големия български артист Кръстьо Сарафов, което бележи началото на свързването на нашето киноизкуство с родния ни театър в лицето на неговите първи представители.

Проследяването на пътищата на развитието на игралния ни филм застава на по-твърда и широка основа едва след филма на В. Гендов „Любовта е лудост“ (1917), чието копие е запазено до днес. Сценарият на филма е изработен, по думите на режисьора, по разказа на френския писател Рене Лъокруа „Палавата“. Поради липсата на ателиета той е заснет изцяло от натура из софийските улици. Това е една чисто развлекателна кинокомедия, създадена в подражание на безбройните западни филмови комедии, запълващи българските екрани по онова време. В нея се изобразява любовта на един беден студент и едно богато момиче, които чрез хитрости успяват да склонят лелята на момичето да се съгласи за техния брак. Ако и да не е открито реакционна, социалният смисъл на тази кинокомедия и на образците, на които подражава, е да отвлеча кинозрителите от насъщните проблеми, които поставя войната. Само че в отличие от чуждестранните филми от онези години нейните професионално-художествени качества са още на равнището на примитивното занаятчийство.

Далеч по-сериозен е случаят със следващия филм — „Лилиана“ (1921). За



„Дяволът в София“

първи път един наш филм се поставя по специален сценарий, дело на рутиниран писател, какъвто е Д. Сагаев, с което българското киноизкуство прави втора важна крачка в развитието си — сближаването му с националната ни литература. „Лилиана“ е историята на любовта на селския момък Камен към красивата, но „тикната по пътя на порока и безчестието“ софийска девойка Лилиана. Любовта завършва с брак, Лилиана заминава на село, но тук бива покосена от „страшната болест, добита от миналия ѝ живот“, и от ненавистта на селските моми и невести. Камен е потресен от смъртта ѝ и се хвърля от една скала, увлечен от призрака на Лилиана.

От запазеното подробно резюме на сценария може да се направи заключение, че интригата на филма е била по-добре разработена и образите са били по-задълбочени психологически в сравнение с предидущите филми. Изглежда, че при избора на сюжета и снимането на филма не е било чуждо и правителството на Ал. Стамболийски. Това се твърди от един тогавашен вестник, който пише, че филмът и бил използван за пропаганда в чужбина. За целта авторът на „Лилиана“ е получил съдействие лично от министъра Ал. Димитров за копирането на филма в ателието на „Саша-филм“ във Виена и за прожектирането му в Прага и Виена. Още не са открити данни за прожектирането на филма у нас. Възможно е да има нещо вярно от твърденията на противоправителствения в. „Развигор“, че филмът е бил един „крайно несполучлив опит“,¹ понеже режисьорът му бил дилетант-фотограф без кинематографична професионална подготовка. Може би положителното във филма да е било литературната първооснова и играта на артистите (изпълнителят на главната роля във филма, оперният артист Слави Казанджиев, е бил след това ангажиран да играе в „Саша-филм“).

През същата 1921 год. на екрана излиза филмът на В. Гендов „Дяволът в София“, третиращ „светския катаклизъм върху нравствения и морален живот у нас“ по свидетелството на един съвременник. Сюжетът на филма е бил навеян от някакъв германски филм и приспособен към българските следвоенни условия. Достоверни сведения за филма липсват, затова ще се въздържим да го оценяваме.

Крайно оскъдни са сведенията и за следващия филм на В. Гендов „Военник

¹ В. „Развигор“, бр. 85, 30. 9. 1922 г.

действия в мирно време“ (1922 г.). От мемоарите на В. Гендов може да се предположи, че това е някакъв подражателен филм, нямащ нищо общо с българската действителност. По форма това е било „киноскеч“, т. е. смесица от театрални и киноепизоди. Отзивът в печата след пробното му представяне е, че това е „твърде интересен сюжет и добро изпълнение“ и че „прави отлично впечатление фотографията“.¹

С филма „Бай Ганьо“, снет и прожектиран през същата 1922 г., Гендов прави опит да се отърси от подражателството си на чужди филми и се насочи към родната му действителност. Във филма са снети два епизода от произведението на Алеко Константинов: бай Ганьо прави избори и бай Ганьо във Виена. За съжаление, запазенят филм ни говори само за едно буквално илюстраторство без ни най-малка следа от художествено претворяване.

Най-значителното произведение на българското киноизкуство до деветоюнския военно-фашистки преврат е безспорно филмът „Под старото небе“ (1922 г.). Високото качество на всички компоненти на филма говори за едно действително прогресивно и истински художествено произведение, което за пръв път можем да поставим на равнището на добрите произведения на световната кинематография. Сценарият на филма е написан от именития писател Цанко Церковски по едноименната му пиеса. Знайно е, че тази пиеса заема почетно място в нашето културно наследство. Играта с успех в Народния театър малко преди екранизирането ѝ, тя и до днес запазва идейно-художествените си достойнства. Неотдавнашното ѝ представяне в Театъра за селото е сигурно доказателство за това.

Режисьор на филма е белоемигрантът Н. П. Ларин, опитен майстор, действителен и предполагаем постановчик и съпостановчик на 18 филма в руското дореволюционно кино, между които някои доста значителни.

Предполага се, че операторът на филма Ш. Кенек също е притежавал известен творчески опит зад себе си.

Актьорските постижения във филма, както ще видим по-долу, също са били значителни.

Към това трябва да прибавим и обстоятелството, че филмът е сниман от акционерното дружество „Луна-филм“, което по онова време е разполагало със значителни капитали и доста солидни технически съоръжения и се предполага, че не е допуснало значителни художествено-технически компромиси, неизменен съпътник при снимането на предишните ни филми.

Снимането на филма е станало при нормални условия, без излишна прибързаност от грижа за икономии, която често е похабявала качествата на нашите дореволюционни филми. Натурните снимки са били извършени в Бяла черква, на самите места, където се разигрва действието. Преди и по време на снимките Цанко Церковски е давал лично тълкувания и ценни съвети по характера на образите. Най-сетне след снимането му филмът е бил копиран и монтиран от режисьора при идеални условия в лабораториите на „Саша-филм“ във Виена, което е позволило да бъде изработено хубаво копие.

Премиерата на филма се е състояла по много тържествен начин в присъствието на правителствени и културни дейци в кино „Модерен театър“ на 24 декември 1922 г. и е преминала при много голям успех. „Софийската публика бе приятно изненадана от появяването на този български филм“, пише по този повод списанието „Кинопреглед“.² Даже жълтият и опозиционен всекидневник „Утро“, който дотогава почти не отделя внимание за анализ на рекламираните в него филми, е принуден да похвали „първия високохудожествен български филм“³ с думите:

„Пиесата „Под старото небе“ успя да се яви и на екран. Инсценировката тук е по-силна (авторът сравнява театралната постановка с филма, б. м.) главно за това, че артистите изтъкнаха драматичното с поразителен похват. Без-

¹ Сп. „Кинопреглед“, бр. 41, 1922 г.

² Сп. „Кинопреглед“, бр. 1, 1923 г.

³ В. „Утро“, 25. 12. 1922 г.

спорно вещата ръка на руския режисьор Н. Ларин е извършила това, което нам се е струвало непреодолимо, но все пак той е имал на разположение артисти, с които е можело да се работи. Така пиесата изтръгва сълзи от публиката. В техническо отношение постиженията са свършени. Ние не се съмняваме, че пиесата, която е едно отражение на българския живот, ще посети много европейски кинематографи.¹

Филмът е произвел такова силно впечатление и на интелигентната публика, че привлича вниманието за пръв път и на квалифицирани критици. Скоро след прожектирането му в „Кинопреглед“ от анонимен автор се появява първата у нас подробна и компетентна кинорецензия. Понеже и рецензията е добра, и филмът, за който се отнася, е значително произведение, ще си позволя да я цитирам изцяло:

„Особена радост и чувство на приятност ме обзема, когато имам случай да видя български филм. Вих желал даже в репертоара на кинематографите да вижда само български картини, и то с тоя общочовешки характер, с такава топлина, както е „Под старото небе“.

От постната сценична илюстрация на г. Ц. Церковски талантливият режисьор г. Н. П. Ларин с няколко изкусни маневри и прибавки е успял да я пресъздаде в една увлекателна и интересна фабула. Вижда се, че това му е коствало много труд, но важното е, че е ополучил.

Ансамбълът на филма с изключение на Кашеров е добре подбран. Кашеров (Горан) с престорената си и шаржирана игра дразнеше публиката от началото до края. Ако Кашеров не се потруди да разбере разликата между театъра и киното, той винаги трябва да се прости с филма.

Г. П. Чирпанлиев от началото до края, напротив, беше интересен и разнообразен. Схванал добре кинематографическия ритъм и техника, той се отличаваше от другите артисти и съумя да ни предаде един твърде определен тип на Кънчо. След известна практика г-н П. Чирпанлиев ще бъде един винаги на драго сърце приеман киноартист. Представявам си, ако г. Н. Балабанов би играл на сцената ролята на Стайко. Той би бил незаменим. И на платното той не би бил по-лош, ако не бе употребявал в някои моменти резки движения. Нека г. Балабанов забележи добре — обективът не търпи резките движения и ако Балабанов се е наблюдавал добре на платното, сигурно е забелязал това. Изобщо типът е предаден с всички и е добре изучен.

Г-ца Ушева в ролята на Севдана направи впечатление с играта си едва към края на пиесата. От началото като че ли се чувствуваше твърде неловко. Струва ми се, че г-ца Ушева би трябвало да се отнася с по-голяма сериозност към киното. То не е тъй лесно, както изглежда на платното.

Както винаги, тъй и тук г. Ив. Попов бе в ролята си (дядо Станко) и с великолепната си игра допринесе много за успеха на филма. Голяма заслуга се пада тоже и на г. Ш. Кенеке, оператора на филма, който ни даде такава фотография, че зрителят никак не желае да вярва, че е работен в българските лаборатории.²

С филма „Момина скала“ (1923 г.) завършва първият, дофашистки период от развитието на българското киноизкуство. Той е сниман през есента на 1922 г. и зимните месеци на 1923 г., а е прожектиран едва през есента на същата година. „Момина скала“ е първият самостоятелен филм на току-що завършилия кинорежисурата в Мюнхен Борис Грежов. В мемоарите си Грежов съобщава, че първоначално той е възнамерявал да възсъздаде легендата за Момината скала до с. Бояна, разказваща за дъщерята на последния боянски болярин, която, за да се спаси от завоевателите турци, се хвърлила от скалата в пропастта. Поради липса на средства за възстановяване на историческата обстановка (скъпи средновековни костюми и декори, големи масовки и пр.) Грежов изменя и осъвременява сюжета. В окончателния си вид филмът ни разказва за любовта на бедната селска девойка Лиляна и бедния овчар Стоян. Лиляна е задиряна от чорбаджийския син Тричко, когото Стоян и другарите му успяват със сила да прогонят. Но Стоян внезапно се увлича по една красива циганка, минала случайно с табуна си през

¹ В. „Утро“, 25. 12. 1922 г.

² Сл. „Кинопреглед“, бр. 2. 1922 г.

селото, и заминава с нея. Изоставената Лиляна не може да понесе разлъката и присмехите на съселяните си и се хвърля от Момината скала.

Филмът е изобилствувал с битови сцени: любовни срещи на чешмата и край плета, хора, ръченици, пасторални сцени из селския живот и т. н. Показани са били и красиви пейзажи от Витоша.

При разглеждането на запазилите се сценарий се вижда, че авторът му е при тежавал несъмнено кинематографическо чувство и опитност: сюжетът е построен силно драматично, конфликтите са остри, образите доста определени и завършени. Големият му недостатък е изкуственото вмъкване на историята с циганката, пряко заимствувана от Пушкиновите „Цигани“, чужда на българската действителност и изкуство, а и неорганично вплетена в сюжета.

„Моминна скала“ е безусловно прогресивно произведение. Бедните селяни са представени трудолюбиви, честни и изпълнени с омраза към чорбаджиите, които, напрогив, са подли и отблъскващи.

За художествените и професионални качества не можем да говорим, тъй като филмът не е запазен и за него почти нищо не е писано. В една рецензия за друг филм само мимоходом се споменава, че „Моминна скала“ бил „един от по-попните български филми“, но че имал и „доста дефекти“.¹

Първите години на фашизма са години на мъртво затишие в киноизкуството. Стопанската криза и жестокият терор връзват ръцете и сковават сърцата на прогресивните и честни творци. Б. Грежов отново заминава за цели пет години във Виена, Ларин е лишен вече от подкрепата на сваленото правителство на Земеделския съюз и емигрира на Запад, Гендов е без средства и бездействие. Други кинорежисьори-професионалисти по онова време още няма.

Едва през лятото на 1926 г. съвсем инцидентно във Варна се снима двучастната любителска кинокомедия „Курортен сън“. Според единствения известен нам отзив за нея тя е била изцяло дело на аматьори-дебютанти, но въпреки „наистина наивния си сюжет“ представлявала „твърде удачна постановка, изпълнена с великолепни снимки от хубави кътове на нашия черноморски бряг“.² Можем само да предполагаме, че в случая се касае по-скоро за един туристически филм, оживен с комични игрални сценки.

В 1927 г. Гендов вече е натрупал малко пари и снима филма „Човекът, който забрави бога“. Понеже филмът е типичен за цялата му серия от 4-те „социални“ филми, които той поднася ежегодно на публиката до 1930 г., ще си позволим да разкажем съдържанието му по-подробно:

Един добър чиновник и баща, Павел Симов, внезапно се увлича по рулетката. Жена му Ринка и тригодишният му син Пепи изпадат в жестока мизерия. За да се спобие с повече пари за игралната маса, Симов ограбва в Градската градина богата дама. Полицията веднага се втурва по петите му. При гоненицата той среща на улицата жена си, тиква в ръцете ѝ откраднатите палто и чанта и избягва. Стражарите арестуват Ринка и я предават на съда като съучастница на мъжа ѝ. Съдът я осъжда и изпраща в затвора. Съседката ѝ предава малкия Пепи в яслите. След 3 години Ринка излиза от затвора, но не намира детето си в яслите, тъй като междувременно то е било дадено за отглеждане на някаква жена, чието име и адрес остават неизвестни (!). А по това време виждаме Пепи бит и заставен да върши непосилна работа от една пияна и груба мекичарка.

След дълги митарства Ринка намира работа в бонбонената фабрика „Гьондов“, където „нейното усърдие е добре възнаградено“. Веднъж, като се завръща от фабриката, тя вижда заспалня на прага на мекичарницата премръзнал Пепи и го завежда в квартирата си. Тук по кръстчето, което му е оставила преди влизането си в затвора, тя открива, че това е нейното дете.

През това време в страната се завръща тайно избягалият в чужбина Симов. Той се е превърнал окончателно в лияница и комарджия. Симов намира Ринка и с бой и заплахи започва редовно да ѝ отнема припечелените пари, за да ги прахово за пиене и комарджийство. При едно спречкване за пари той я удря по главата. При падането си тя събаря горящия примус и къщата се запалва. Изплашен от кръвта и пламъците, Симов повлича за ръка малкия Пепи и избягва. Пожарната команда спасява Ринка и загасява пожара. Потресен от престъплението си, Симов се отправя към железопътната линия и се хвърля пред при-

¹ В. „Глобус“, бр. 7, 14. 11. 1926 г.

² В. „Глобус“, бр. 7, 14. 11. 1926 г.



„След пожара над Русия“

ближавашия се влак. Обаче Пепи успява навреме да го издърпа от релсите. „Съзнанието за изминалата опасност и за злото, което щеше да причини, размекна за пръв път закоравялата му душа. Той заплака...“ След това той доброволно се предава на полицията, която го изпраща в Пловдивския затвор да излежи миналото си наказание. Тук той намира утеха при свещеника на затвора. За доброто му поведение Симов е скоро помилван и пуснат на свобода. Но той е отхвърлен от хората и бива приет само от просяците. Случайно той отново среща добрия свещеник и го моли да бъде върнат в затвора, защото за него „няма място между хората“. Попът му напомня думите на „спасителя“: „стани честен човек и хората пак ще те приемат помежду си“ и наставнически го съветва да се върне при „бога“, когото той е отрекъл и оскърбил, но който е добър и пак ще го приеме. След дълги и безцелни лугания Симов попада на гробищата, където при вида на кръста той дълбоко се разкайва за миналото си. При това на него му се сторва, че кръстът проговаря: „Днес ти очисти душата си! Върви и чрез труд очисти тялото си!“¹ Просветленият Симов се завръща при семейството си и предишното щастие отново разцъфтява.

От така изложеното съдържание на филма, струва ми се, че темата му е достатъчно изяснена. А каква е неговата идея? Филмът е пропит открай докрай с религиозен мистицизъм и завършва с призива да се очисти душата с молитва и тялото с труд като единствен изход от бедността и пороците. Виновни за нещастията на хората са не социалните и политическите условия, а само някои временни и частни условия (в случая комарджийските заведения) и най-вече слабостта на човека и липсата на религиозна вяра у него. Самият Гендов в статия, написана скоро след филма, в която моли за помощ от държавата за развитие на българското киноизкуство, заявява: „Малка ли е заслугата при нашите условия на един филм като „Човекът, който забрави бога“. Филм, колкото навременен, толкова и полезен. Бичуват се злини, поругават се развратът, порокът. Публиката е доволна, това дава своя актив. Това дори е в услуга на държавата.“²

Подробна оценка на художествените качества на филма е невъзможно да се направи поради простата причина, че филмът не е запазен, а в отзивите на печата

¹ Всички цитати са от сценария на филма.

² Сп. „Киноизкуство“, бр. 9—10, 1928 г.

за него е казано съвсем малко по този въпрос. Достатъчно е обаче да хвърлим бегъл поглед върху запазените от него надписи, за да останем изумени и разбърем цялата истина. Филмът е съдържал 188 надписа, неподобен рекорд може би в световното кино. Те заемат във филма по-голяма част, отколкото изобразението, което е най-сигурният белег за творческа безпомощност. От историята на киноизкуството е известно, че още десет години преди създаването на „Човекът, който забрави бога“ се е водела навсякъде усилена и резултатна борба против ненужните надписи, които са превръщали филмите в „колекция от фотографии“ (Делюк), илюстриращи надписите. В 1923 г. вече имаме филми без нито един или само с 1—2 надписа и към 1927 г. те играят вече съвсем ограничена роля и са сведени в обикновения филм до минимум.

Компетентният на времето критик Пантелей Матеев пише, че достойнствата на филма, „измерени с чужд мащаб, са под всякаква критика“. Между другото той посочва на автора, „че е необходимо филмовите сюжети да се разработват с умение, с изтънчен филмов усет и без всякакви долнопробни спекулации с уличния дух: стражаря-марionетки, всякога готови за стрелба; фамозни пожарничарски командири (поклон пред летящите автомобили на г. Захарчук, които са замесени ни в клин, ни в ръкав с един пожар, който въобще не става) и пр., и пр.“¹

За съжаление, Гендов не се вслушва в тая и други критики и на следващата година излиза с нов подобен филм — „Пътят на безпътните“ (1928). В него също се разказва как в бедно занаятчийско семейство една от дъщерите е принудена да стане проститутка, за да издържа незакопното си дете. Това тя върши тайно и когато тайната се разкрива, тя отпътува, за да избегне наказанието на баща си. След време детето се удавя, бащата полудява, сестра ѝ умира от туберкулоза, героинята заболява, но в края на краищата намира щастието в любовта на неин отколешен обожател, който ѝ прощава миналото и се оженива за нея.

Запазените надписи от филма ни разкриват, че той е бил насочен срещу „войната на новото време“, срещу „моралните и нравствените устои на старата култура“, война, която „не руши държави, не събаря тронове, а война, която разрушава главния фактор на обществения строй — семейството“. След тия високопарни абстрактни мисли, с които започва филмът, скоро разбираме, че ставало дума само за охолните развратници от „големия град“, за „разгулните и безсърдечни хора, които подмамват беззащитните момичета“ и нищо повече. С критиката на тези неморални хора се изчерпва и целият „социален“ смисъл на „Пътят на безпътните“.

За художествените качества на филма нека изслушаме мнението на професионалната критика от сп. „Кино“:

„Относно изпълнението правеше впечатление, че целият артистичен ансамбъл с изключение на споменатите артистки беше под влиянието на онзи, за съжаление, характерен за г. Гендов драматизъм, който често отива до шарж. Г-н Гендов и при играта, и при режисурата си трябва да се еманципира с мисълта, че единственото и най-могъщо средство на киноартиста за разлика от сценичния артист са мимиката и плавният жест. Същото собствено трябва да се препоръча и на г. Трандафилов — даже нещо повече: нека отличният маркиз Поза не слиза от пиедестала, върху който го е поставил големият му талант като драматичен артист

За противоречията в декора, за опушенията при развиване на фабулата няма да говорим. Голям баласт на филма бяха прекалено многото надписи. Тази слабост към километрични въведения, към изобилини, напоени с апостолско смирение и поучение надписи на места просто дразнеше. Повтаряме, киното е изкуство на образа.“²

Същевременно други критици отбелязват, че все пак филмът е бил крачка напред в сравнение с предишния — по-добре разработен сюжет, грижа за намиране на втори план, съответстващ на преживяванията на героите, и пр.

В края на същата година на екрана се появява кинокомедията „Весела България“ (1928), вторият филм на новозавърналия се от Австрия Грежов. Филмът не е имал строго определена фабула, а се е състоял от поредица комични епизоди, сцени и диалози. В него със средствата на безобидния смях са били изобразени редица личности и моменти от софийския живот. Тук-таме се е про-

¹ Сп. „Нашето кино“, бр. 95, 1928 г.

² Сп. „Кино“, бр. 36, 1928 г.

мъквала по някоя сатирична нотка, осмиваща политическите партизански нрави, някои неприятели в дейността на столичната община и т. п. Във филма участват наред с популярни професионални артисти (Борис Пожаров, Мими Балканска) и няколко злободневни герои на столицата, като Борьо Зевзека, Даскала и др. Основният въпрос, който остава неизяснен, е дали „Весела България“ е била действително весела и смешна или само рекламната я препоръчва за такава.

Критикът „Пук“ от „Нашето кино“ твърди, че „филмът — българско производство — под название „Весела България“ не възбужда смях у никого — това е отраден факт. Той показва, че не е вече лесно да пратиш публиката за зелен хайвер, макар и с наши изобретения“.¹ От друга страна, солидният „Литературен глас“, който нямаме основание да причисляваме към рекламните издания, заявява: „Приятна изненада е да видиш повече и по-хубаво, отколкото очакваш... Хуморът не е уморителен и лекосмилаем.“²

Нашата оценка за филма не може да бъде окончателна, докато не разполагаме с повече устни и документални отзиви за него.

1929 година е рекордна в историята на нашето киноизкуство. През нея са се състояли 5 премиери на български филм и са били в производство още 3 или 4.

Първи на екрана излиза „Беловърха Витоша“ (1929), създаден по инициативата на младия спортист и ентузиазизиран кинолюбител Георги Деянов с участието и средствата на група софийски чиновници, обединени във филмовата кооперация „Рекс-филм“. При снимането му широко съдействие е оказало и туристическото дружество „Алеко Константинов“. Външните снимки са направени около хижа „Алеко“. Заснети са били моменти от спускания със ски, в които е участвувал и тогавашният ски-шампион Б. Русев. Във филма играят професионални

¹ Сп. „Нашето кино“, бр. 116, 1923 г.

² В. „Литературен глас“, 1928 г.



„Под старото небе“

артисти, скиори и туристи, а също така и . . . дресирани кучета. Според рецензентските описания на филма той е представлявал някакъв странен хибрид на научно-популярен (в началото му с мултипликационни трикове е било показано геологическото минало на Витоша), документален и игрален филм. Естествено тяя негова жанрова неопределеност в случая е била не някакво новаторство, а чисто дилетантство. Целта на филма вероятно е била преди всичко да популяризира зимния туризъм и ски-спорта, който тогава току-що си пробива път у нас. И ако той независимо от художествено-професионалните си недостатъци е успял поне отчасти да изпълни тази си цел, то ние нямаме основание да не се отнесем със симпатия към този единствен в миналото наш спортен филм. Отзивите в тогавашния печат за „Беловръха Витоша“ са похвални, като се посочват специално сполучливо заснетите красиви зимни пейзажи и моменти от спусканията, подредените с вкус и в национален стил интериори и пр. В същото време се отправят и остри критични бележки за неестествената игра на артистите сред снеговете, прекаления им грим, изкуствени ситуации във фабулата и пр.

На 23 септември с. г. в двата най-големи столични кинотеатъра се изнасят едновременно (по конкурентни съображения) с голяма реклама две премиери на български филми — в „Модерен театър“ филмът на Гендов „Уличните божества“, а в „Одеон“ — „След пожара над Русия“ на Б. Грежов.

Сюжета на „Уличните божества“ предаваме по изложението на тогавашната критика: „Жертва на случая и на престъплението на свой приятел, един работник е осъден на затвор. Семейството му изпада в мизерия. Търсейки хляб за децата и себе си, жена му става оръдие на престъпните сделки на неговия приятел. Минават години. Децата са отрасли, без да знаят миналото и съдбата на родителите си. Бурният и изморителен живот е сломил майката до положението на негодна вече за нищо уличница. Злият дух на разореното семейство, „приятелят“, е избрал израсналата вече дъщеря да замести майката. Пожертвувала вече себе си, тя иска да спаси дъщеря си. Действието достига кулминационния си пункт. Майката, бащата, чистотата на дъщерята и силната любов на нейния приятел (фабрикантски син, б. м.) вземат връх над престъпността на злодея. Правдата възтържествува . . .“¹

За трети път се сблъскваме с подобен сюжет, тема и идея у Гендов. Както сполучливо е определил тогава редакторът на сп. „Кино“ А. Маринович, „с „Уличните божества“ смятаме, че вече със сигурност може да се говори за „метод Гендов“, метод, чиито основни принципи лежат и в трите му филма. Накратко следните: сюжет из живота на долното съсловие, действие — сензационно, изпълнение — театрално, идеята — наивна, лесно разбираема, средства — всички възможни, цел — чрез усиливане с черно контурите на действителността да се възпитат масите, да се поразят управляващите кръгове, с една дума, да се получи възможно най-силен социално-възпитателен ефект“.²

С началото сме съгласни, но със заключението — не. Пресилено и наивно е да се смята, че филмите на Гендов целят да „възпитат масите“ и „да поразят управляващите кръгове“. Целта им е била много по-ограничена и скромна: да популяризират сред масите някои християнски добродетели и да обърнат внимание на богатите и властниците да бъдат по-милосърдни. Много по-близо до истината за Гендовите филми се е добрал тогава Д. Б. Митов, който пише:

„Фабулата на филма не се отличава с особена оригиналност. Не казваме, че Гендов трябваше да вземе непременно някой битов сюжет. Напротив, избрането на социални сюжети за филма е много хубаво и полезно нещо. Само че тия сюжети трябва да бъдат разработени художествено, а не да са само сладниково-сентиментални. Може би е вярно, че такива плоски сюжети се харесват на широката публика, но амбициите на един кинорежисьор, който вече е преодолял маса технически неудобства при снимането, трябва да бъдат насочени към създаването на един художествен филм със западноевропейски достойнства. Във филма на Гендов няма поезия, а социален сюжет без поезия излиза само куха декламация. Не бива да се смята, че хората на изкуството, особено тези, които са около филма, трябва да се приравняват до вкуса на най-обикновената публика.“³

¹ Сп. „Кино“, бр. 46, 1929 г.

² Сп. „Кино“, бр. 46, 1929 г.

³ В. „Литературен глас“, бр. 43, 6. 10. 1929 г.

От позициите на днешната марксистко-ленинска естетика ние вече трудно можем да се съгласим с партийния орган РЛФ, който пише за „петното, хвърлено от Гендовите фашистки филми“¹, тъй като това е левосектантски пресилено, но не можем да отменим и справедливата и обоснована критика на други тогавашни списания по отношение на „Уличните божества“. Ето например писателят Г. Пенджерков от „Дума“ правилно отбелязва, че „Уличните божества“ е пълно копие на едновременните европейски романтични филми на жалост към съдбата на някои, които лоши хора подхвърлят на страдание. В тези филми винаги в края на краищата „правото възтържествува“ и злодеите под громките аплодисменти на публиката биват наказани“.

След като анализира съдържанието на филма и посочва неправдивото, „индивидуално“ изобразяване в него на фабричния живот и фалшивия финал, в който синът на директора на фабриката и дъщерята на работника щастливи заминават с влака, Пенджерков заключава: „Но филмът иска да покаже уличните божества — пороците. Но „божествата“ на охолниците се пораждат от пресищане, а не работника от мизерия. Следователно няма обща мярка и за единия, и за другия. В класовото общество няма общочовешки неklasови пороци и добродетели. Това интеллигенцията в лицето на автора на „Уличните божества“ Гендов не вижда. И иска да ни примиря с недъзите на днешното общество. И ни поднася ултра-реакционен филм, предназначението на който е да притъпи съзнанието на масите, да го опие с опиума на своята идеология.“²

Че Пенджерков има до голяма степен право, се вижда и от факта, че даже и безпартийни, аполитични критици си задават въпроса по повод на филма: „Нима под филм се разбират само тези евангелско-социални картинни проповеди?“³

Изглежда, че чисто професионалните качества на „Улични божества“ са били на по-високо равнище от миналото, което отбелязва и Д. Б. Митов: „Безспорно този филм на Гендов е по-съвършен в техническо отношение от миналогодишния. Преодолени са много трудности, премахнати са някои наивности, вижда се едно несъмнено усъвършенствуване. Снимките са по-ясни, моментите са разработени по-детайлно, гримът е по-изискан.“⁴

Филмът на Б. Грежов „След пожара над Русия“ е поставен по сценарий на левия писател П. Михайлов по повестта му „Под земята“. Самата повест, преиздадена неотдавна, е прогресивно произведение. Обаче във филма по настояване на неговите производители-белогвардейци тя е съществено видоизменена. Основно място във филма заема любовната история на бивш поручик-белогвардеец, сега миньор, и жената на минния инженер. Всичко това на фона на миньорския живот и по-специално на живота на миньорите-белоемигранти. Оттук и леко антисъветският му дух.

Във филма, който е добре запазен, могат да се открият редица формално-художествени постижения: хубави снимки, направени в самите галерии, доста сполучлива кинематографична актьорска игра на К. Кисимов в ролята на Гърбицата, минния надзирател и пр. Обаче наред с това са допуснати и някои слабости: прибързан финал, лоша дилетантска игра на артисти, мъгливост на редица кадри, неразработеност на фабулата и др.

Засега липсват данни за месеца и мястото на премиерата на филма на В. Пошев „Най-вярната стража“. Той е почти буквална илюстрация на едноименния разказ на Йовков, само финалът е изменен с един хепенд, при който влюбените се събират. Излишно е да се говори каквото и да е за този абсолютно безпомощен творчески филм.

Почти нищо не се знае за сюжета на филма на В. Бакърджиев „На тъмен кръстопът“. От една полемична бележка узнаваме само, че това е бил филм за „красотата на българския бит, българската природа, българския селянин с неговия неуморен труд, радости и скърби“⁵. От устни сведения се подразбира, че се касае до битова селска любовна драма по едноименен разказ на Димитър Христордов. Появяването на филма е посрещнато с много остра, но, струва ни се, не по всички пунктове справедлива критика от РЛФ и „Дума“. В последния

¹ В. РЛФ, бр. 11, 19. 3. 1930 г.

² В. „Дума“, бр. 4, 2. 10. 1929 г.

³ Сп. „Нива“, бр. 43, 1929 г.

⁴ В. „Литературен глас“, бр. 43, 6. 10. 1929 г.

⁵ В. „Дума“, бр. 31, 1930 г.

даже се завързва полемика около филма. Същността на обвиненията срещу „На тъмен кръстопът“ е, че селото в него е било представено идеализирано и старомодно. По-специално Линкс от „Релеф“ обвинява авторите, че „изопачат живота на бедните селяни, като ги представят например невероятно религиозни“.

През пролетта на 1930 г., когато вниманието на българската публика е вече привлечено от появилия се у нас говорещ филм, се е състояла премиерата на последния ням филм на Гендов „Буря на младостта“. Той е сниман едновременно за икономии с „Уличните божества“ и в него играят същите артисти, както и в първия. Може да се каже, че и идейно-тематичното му съдържание е почти същото: „Буря на младостта“ третира сюжета на любовта, обсъждана с материалните интереси на богат търговец, чийто син е влюбен в бедна шивачка. Търговецът желае да ожени сина си за една банкерска дъщеря, но любовта между младите сърца се оказва по-силна от теговите търговски сметки², четем в едно списание. И отново редакторът на сп. „Кино“ трябва да констатира, че „Буря на младостта“ е от абсолютно същия тип, от който бяха „Човекът, който забрави бога“, „Пътят на безпътните“, „Уличните божества“. Сюжет: социално поучителен; типове: лияница, който умира в разкаяние, млад благороден любовник, бедна невинна измъчена девойка, която получава награда за добродетелите си в лицето на благодарния младеж, и т. н.; обстановка: далеч от елементарното съвършенство; грим: лош; изпълнение: неиздържано и често пресилено: безконечни, надут и съвсем излишни надписи и пр.³

Напредъкът, който открива авторът в сравнение с миналите филми на Гендов, се е състоял в „много добрия декупаж и последователността при развитието на действието, а също така и докараната почти до пълно съвършенство фотография на Христо Константинов (оператора, б. м.)“.

Тоя път с подробна и добре обоснована оценка на филма излиза и самият редактор на всекидневника на Партията „Ехо“ Асен Георгиев, който го подлага на убийствена критика. Той характеризира филма като „глулав“ и „вулгарен“ и го сравнява с „най-глупавите американски филми“ с тяхната вечна тема за работничката, която се омъжва за милионера.⁴

Само месец след Гендовия филм с изключителна реклама в буржоазния печат се представя и „Земя“ на П. К. Стойчев по едноименната повест на Елин Пелин. За създаването на филма са употребени значителни средства, при това той е снет при по-добри условия в новопостроеното студио „Темпо-филм“, съоръжено с модерна техника. Обаче очакванията за един сравнително по-завършен филм не са се оправдали. Вина за това носи преди всичко режисьорът на филма П. К. Стойчев. Опитният театрален постановчик и актьор се е оказал безпомощен в киното. Породно е било преди всичко тълкуването му на повестта. Вместо задълбочено психологическо разкриване на образите и правдиво пресъздаване на селския бит той се е плъзал по линията на външната, етнографска илюстрация. И с право той е бил обвинен от прогресивната критика за „оперетност“ на постановката. Основното внимание на Стойчев е било насочено към показването на красиви полски пейзажи, пъстри народни носии, екзотиката на старите къщи, идиличните сцени на молебена, хорото, срещите при чешмата, а не към психологията на героите, към разкриване на гибелната частнособственическа страст към земята у Еньо, към мизерията на бедните селяни.

Професионално-кинематографичното равнище на филма е било ниско. Липсвали му са филмов драматизъм, напрегатост и динамика. Вътрешните снимки са били „извънредно плоски и безжизнени“⁵. Във филма са липсвали и детайли. Монтажът е бил съвсем примитивен. Особено остро се критикуват артистите, които играели, особено в натурните епизоди, театрално и неестествено. В заключение можем да кажем, че малкото достойнства, които е притежавал филмът, са били майсторски заснетите пейзажи и някои сцени с участието на натурални селяни-статисти.

¹ В. РЛФ, бр. 11, 1930 г.

² Сп. „Кръгосвят“, бр. 17, 20. 4. 1930 г.

³ Сп. „Кино“, бр. 55, 1930 г.

⁴ В. „Ехо“, бр. 33, 12. 4. 1930 г.

⁵ Сп. „Нашето кино“, бр. 146, 23. 5. 1930 г.



„Земята гори“

Със селска тематика е и прожектираният два месеца по-късно филм на П. Чирпанлиев „Под Орловото гнездо“ (1930). Това е една битова драма, или по-скоро мелодрама, с доста банален и примитивен сюжет, който по думите на рецензента на филма П. Матеев (Карасимеонов) „не се отличава много от сюжетите на г. Гендов“.¹ В него се разказва как младият селянин Ангел напуща разочарован столицата и се завръща в село, „за да изживее несретата на сроя нещастен селски живот“. Тук той се влюбва в младата Рада, обхванат от ревност, прави опит да я убие, след това за отмъщение запалва къщата ѝ и т. н. Видно е, че рецензентът е имал пълното право, като заявява, че трактовката на сюжета „в дадения случай е лишена от всякаква идейност и по-дълбока жизнена обосновка“.

Ако се съди по отзивите за филма, неговата сила и значение се крият предимно в някои негови безспорни формални постижения.

Правим уговорката „някои“, защото и в това отношение той е страдал от редица сериозни недостатъци. Поради липса на достатъчно средства филмът е сниман и работен лабораторно при крайно примитивни условия и по техническите си качества (лабораторна обработка и пр.) той е представлявал крачка назад в сравнение с постигнатото вече в дотогавашните наши филми. С изключение на няколко по-сполучливи снимки операторската работа също не е била на високо равнище.

Въпреки посочените сериозни недостатъци „Под Орловото гнездо“ е бил добре посрещнат и от зрителите, и от кинокритиката. Разковничето за този благосклонен прием се дължи преди всичко на завидното режисьорско майсторство на постановчика на филма. „Изненадата се състои в това, пише П. Карасимеонов, че един съвсем непознат любител-режисьор е разработил доста сърчно един, макар и ординерен български сюжет, който е оживил с умение и вкус, липсващи у неколцината проявили се до днес филмови поставачи.“ В своята рецензия критикът посочва „равномерното разпределение на частите“ на филма и „ясно проявеното умение за подреждане на сцените при монтажа“. Изхождайки от една вярна теоретическа позиция, според която монтажът е един от най-важните елементи в режисьорското майсторство (особено при създаването на немия филм, какъвто е филмът на П. Чирпанлиев), че „от умениято му (на режисьора, б. м.) да монтира

¹ Сп. „Нашето кино“, бр. 150, 1930 г. (всички следващи цитати за филма са от една и съща статия, б. м.).

зависят както вътрешната — идеологическа — сила на произведението, така и неговата външна зрителна значителност“, П. Карасимеонов поставя „в монтажното отношение“ филма „над всички български филми преди него“. Ние сме склонни да повярваме на справедливостта на тази висока оценка, имайки предвид, че действително почти всички рецензии за дотогавашните наши филми изтъкват като тяхна съществена слабост липсата на „кинематографически темп“, „бавност“ и т. п.

Друго важно постижение на филма е и талантливата и „филмова“ игра на актьорите. Отбелязва се, че П. Чирпанлиев в ролята на Ангел е играл „с една искрено и свобода, каквато досега малцина у нас са проявявали“, че неговата партньорка Жени Прокопиева „е една отлична Рада“, за която критикът предполага, че тя се явява не за първи път пред обектива“. Похвални са отзивите и за играта на останалите артисти Ив. Касабов в типичната роля на Ганчо, Г. Иванов — Първан, К. Кюркчиев — Чорбаджи Дончо, и Ст. Тачев в епизодичната, „но сполучливо пресъздадена“ роля на просяка.

„Под Орловото гнездо“ не е имал голям касов успех не толкова поради упоменатите слабости, колкото поради факта на създалата се по време на излизането му на екрана психоза в полза на говориящия филм. Този полууспех се оказва губелен за по-нататъшната кинематографическа кариера на П. Чирпанлиев. Финансовият му крах след филма охлажда желанието му за нов риск и този безусловно талантлив майстор, от който можеше да се очаква нещо повече, бе принуден да напусне завинаги киноизкуството.

С „Кражбата в експреса“ (1931) дебютира като постановчик в игралния филм В. Бакърджиев. За тази кинокартина досега са открити само няколко ретро-сективни съобщения без указания за нейните идейно-художествени качества. От устни сведения узнаваме, че това е бил криминално-приключенски филм, чието съдържание с две думи се свежда до следното: богата наследница пътува с Ориент-експреса от Америка за Далечния изток. Международен престъпник ѝ открадва плика с наследствените документи. След редица приключения завещанието е намерено и всичко завършва благополучно.

Видно е, че се касае до подражателно произведение с конвенционален сюжет, вероятно без идейни достойнства. Следва да се отбележи като любопитен фактът, че за първи път е направен опит у нас да се озвучи филм, като е била използвана готова музика от други чуждестранни филми.

Едно от най-интересните, ако не най-интересното произведение на нашето додеветосептемврийско киноизкуство е безспорно „Безкръстни гробове“ (1931) на Б. Грежов. От направените проучвания установяваме, че това е един от първите, макар и скромни опити в историята на киноизкуството за създаване на антифашистки филм. „Безкръстни гробове“ е посветен на Септемврийското антифашистко въстание в 1923 г. Ето как впоследствие Б. Грежов обяснява как е дошъл до идеята за снимането на филма: „Големият успех за филма „След пожара над Русия“ и многото добри отзиви на сериозната критика ме окуражиха да мина още по-напред в своите идейно-творчески изисквания, да създам още по-ярка картина на нашата действителност. В това отношение септемврийските събития от 1923 година бяха прекрасна тема за художествено пресъздаване. Това бяха най-драматичните моменти от обществено-политическите борби из нашето близко минало. И макар че беше изминало близо едно десетилетие, те все още вълнуваха целия български народ.“¹

Б. Грежов е разчитал видимо, че временният пробив в монархо-фашистката диктатура след падането на правителството на Сговора през юни 1931 г. създава известни възможности за снимането на филма. Борбите на работниците по онова време се засилват чувствително и блокарската власт е принудена да посмекчи цензурния режим: прогресивният печат се разраства, издават се и редица революционни произведения, някои от които изобразяват и Септемврийското въстание, например „Село Борово“ на Крум Велков.

Въодушевен от тази мисъл, той се обръща към редица прогресивни автори за написването на сценария, докато се спре на сценария на Бончо Несторов.

Запазеният оригинален сценарий ни дава известна представа за идеята и атмосферата на филма.

Началото му започва с мотото (според автора поставено по идея на Н. Хрелков):

¹ Сп. „Киноизкуство“, бр. 9, 1957 г.

„Тежки размирни години! . . . Тъмно було се стеле над българската земя. Пламъци се издигат, пълзят отвсякъде и обхващат просторите . . . Постепенно пламъците оредяват. Буря! Светкавици просветват! Дърветата, олюлявайки се, изплуват из тъмнината. В паника пробягват гладни, объркани и отчаяни хора. Стреля картечница. Падат трупове. От време на време в дъното се очертава силует на село. Тъмната пада все по-ниско и по-ниско. Настъпва мрак, който се разкъсва от светкавици. Те осветяват една силна ръка, един юмрук, заканително издигнат, грамаден! По него и мускулестата ръка се стичат капки кръв. На тъмния фон едро се очертава:

Юни! . . . Септември! . . . Април! . . .

Първа картина от филма: Сред пуст пейзаж е коленичила селянка, а до нея . . . безкръстен гроб!

На екрана се чете:

„Нашите майки все в черно ходят,

все нази жалят!“ . . .

Съдържанието на сценария е накратко следното: На нивата орат младият селянин Найден и жена му Лиляна. Привечер след свършване на работата те се завръщат в село. Найден оставя жена си с колата и се отбива в кръчмата. Тук сварва местните първенци — кмета, секретар-бирника и агента Кочо, — които кроят планове за провокация срещу прогресивните елементи. Секретар-бирникът Рангел излиза, настига жената на Найден и ѝ прави мръсни предложения. Тя го заплашва с мъжа си. Озлобен, Рангел решава да си отмъсти. През нощта те инсценират въоръжено нападение над общината и викат по телефона за помощ от града. Пристигат камиони с полиция и започват масови арести и инквизиции. От къщи е отвлечен и Найден. Призори изкарват от общината арестуваните и ги качват в камиона пребити. По това време срещу тях се задава Момчил, братът на Найден, който се завръща в отпуска от казармата. Той се опитва да освободи насила брат си, но агентите му попречат. Минава време. За отвлечените арестанти не се знае нищо. Веднъж, когато Момчил оре на нивата, плугът зазира. Момчил открива, че той се е натъкнал на заровен човешки труп, навежда се и вижда трупа на Найден. „Братко, кой те уби?“ — изхлипла той. Жената на Найден се затичва към него и като вижда трупа, излищява и пада на земята.

„Безпомощен, разтърсван от ридания, Момчил е сам, сам със своята безкрайна, неизплакана мъка.

Полята са смълчани, сякаш онемели . . .

Черни врали прелитат. Оголелите клони на дърветата се локлащат . . .“ — завършва сценарият.

За снимането на филма Грежов ангажира артисти между първите сили на Народния театър: Кръстьо Сарафов (кмета), К. Кисимов (секретар-бирника), Владимир Трандафилов (Найден), Иван Димов (агента Кочо), Стефан Савов (Момчил), Елена Снежина (майката на Найден и Момчил), Зорка Йорданова (жената на Найден), Никола Балабанов (разсилния от общината), Христо Коджабашев (дядо Камен) и др.

Снимките са направени в с. Връбница край София с оглед пейзажа му, пуст, гол и тъжен, който да отговаря на атмосферата на филма.

Въпреки че според думите на Грежов той е държал в пълна тайна сюжета на филма, скоро се разнесли слухове, че това ще бъде прогресивен филм, което привлича вниманието на властите. Преди прожекцията му, разказва режисьорът, филмът бил подложен на жестока цензура, при което са били изрязани около 700 метра „опасни“ моменти. Вероятно предчувствайки пречките от цензурата, Грежов е снел два варианта на финала и е бил готов да замени първия вариант, в който Найден е убит, с втория, при който виждаме Найден да се връща от затвора при семейството си. В тоя му вид филмът е бил прожектиран.

Твърди се, че по време на премиерата на филма прогресивната публика и по-специално студентите са направили политическа демонстрация и е имало сбивания с полицията. Въпреки че документални сведения за това още нямаме, фактът, че в партийния орган се прави реклама на филма, говори за неговата прогресивност.

Впоследствие, при повторното излизане на екран на филма през 1934 година, прогресивният вестник „Свят“ публикува критична рецензия за него. Цитираме я изцяло, тъй като следва да се изясни окончателно въпросът за характера и мястото на филма в българското киноизкуство.

Преди години в София се произведе филмът „Безкръстни гробове“. След като преживя една немного тържествена премиерна седмица в кино „Глория палас“, филмът се залута из междуградските пътища, загуби се, за да се върне възкръснал в новите плакати през седмицата на френските „дървени кръстове“.

В лагера на дребнобуржоазната интелигенция се срещат понякога някои особени „искрени“, „сантиментални“, „обичащи“ народа екземпляри и когато с тоя народ се случат някои страшни неща, благородните интелигентски сърца трепват и те тръгват да лекуват болките му...

Ако е война, да речем, ще рисуват картини или пишат книги, рисуващи „ужаса“ без намек за причините, без да създадат нито един белег, по който да се налучка верният път за изход от ужаса.

Те, тия господа, имат една много удобна позиция за прикритие, позицията на „обективността“.

„Ние рисуваме картината както си е“, а че да бъде тая картина такава, има причина и ще има сигурно някакво следствие, хич на ум не им идва.

По тоя път и режисьорът на българския филм се е хлъзнал по динената кора на „искреността“ и „обективността“.

Филм из събитията. Погромите и техният ужас не са дело на една политика, на една власт, на една класа, а на отделни престъпни типове, вземащи постове в държавния апарат.

Главният герой на филма, днес безследно изчезнал, оплакан и прежален от близките си, се завръща здрав и читав: фашистката власт го спасила от фашистките шпикоманди. Така хилядите жертви, паднали под ударите на българския фашизъм и захвърлени в незнайни гробове, възкръсват в „Безкръстни гробове“.

Филмът е масово и преди всичко непосредствено емоционално изкуство. Ако то размазва чувствата на публиката по линията на криза на съвременния обществен строй с цел да го морализира и пречисти, но не и да го отрече, ще бъде всъщност филм на прибулена фашистка сантименталност.

Н. Н-в¹

Нашето мнение е, че критикът не е прав. Естествено в случая не се касае до едно произведение на социалистическия реализъм и то страда от известна идейна ограниченост. Възможно е след цензурирането на филма впечатленията да са били, че образите и събитията не са достатъчно типизирани. Съгласни сме, че и измененият финал на филма снижава неговата идейна сила. И съвсем очевидно е, че липсата на дори и слаб намек за ръководната роля на Партията в борбите срещу фашизма силно ограничава неговата правдивост и възпитателно въздействие. Не е ли обаче ясно, че изискванията на Н. Н-в към филма са нереални и пресилени, като се имат предвид непреодолимите трудности с цензурата и условията за проектиране на един стъкрит революционен филм. Но дори и идейните слабости на филма да се дължат на самите автори, на техния ограничен мироглед, това не ни дава право да отричаме общото прогресивно звучене на филма. Според нас критиката на „Свят“ е направена от опростителски, левосектантски позиции и следва да бъде коригирана от съвременна гледна точка.

Изглежда, че в случая по-голяма прозорливост е проявил критикът от фашисткия вестник „Слово“, който с голямо озверение се нахвърля срещу филма. Според него авторите на филма са от хората, „които принасят в жертва всичко скъпо, родно“ заради личната облага и „тровят живота на иначе добрия и трудолюбив български селянин, тласкат брат срещу брата и подравят сигурността на родината си“. С неприкрит полицейски тон авторът на статията М. Винаров отрича голословно и изцяло филма. „Дайте нещо народно, битово, нещо хубаво и мило, за да го срещнем с усмивка!“² — заключава с патос реакционният журналист.

За голямо съжаление, поради липса на филма и оскъдността на отзиви за него не можем с категоричност да говорим за художествените му и професионални качества. Единствения засега критичен анализ за него намираме в рецензията на Д. Ян. в буржоазния в. „Независимост“. Като отбелязва, че „като се имат предвид условията, при които е работен и създаден тоя тонфилм, бе-

¹ В. „Свят“, бр. 26, 29.3.1934 г.

² В. „Слово“, 24.12.1931 г.

зусловно това е един голям успех“, авторът основателно посочва непревдливостта на завършката на филма. „На всички ни е известно, пише той, че през събитията, които иска да ни представи финалът, не бе най-типичното арестуването като ятак да се върне, и то само след няколко дни при семейството невредим, а войникът, посегнал върху „властта“, свободно да седи при майка си и да оре нивите. Още повече, че ние не можахме да видим обявените безкръстни гробове.“ Освен това Д. Ян критикува режисьора, че във филма „всичко тъй мудно се движи, щото се обезценяват хубавите инак моменти“.

Същевременно той посочва като „доста удачни“ редица сцени: връщането на Момчил в отпуската, срещата с майка му, пианството на фашистите в кръчмата, идиличната начална сцена с орането на нивата, задирията от секретар-бирника на жената на Найденов при кладенеца и др. Резюмирана, критиката на Д. Ян е изразена във фразата: „При повече простор, в по-бърз темп и по-близо до действителността трябваше да се редува картините.“¹

Показателен е, макар и крайно лаконичен, и отзивът на анонимен критик в „Нашето кино“: „... въпреки това, като се изключат някои преодолими несъобразности на постановката и сценария, филмът, може смело да се каже това, е най-добрият, който сме имали до днес както по артистичната игра, така и в техническо-фотографско отношение. Сполучливата музикална синхронизация пък го издига като най-търпимия, дори най-забавния от всичките ни филми.“²

На 2 октомври 1933 г. най-послед се появява и първият български говорещ филм — „Бунтът на робите“ на В. Гендов, представен с небивала реклама в столицата и провинцията. Доскоро поради едностранчивата ни осведоменост само по рекламните съобщения за филма ние имаме съвършено превратна представа за него. Считаме, че се касае за един патриотичен, прогресивен филм. Последните проучвания за „Бунтът на робите“ ни говорят обратното и следва да се спрем по-подробно, за да се установи окончателно истината.

Съдържанието на филма ни е известно само от партийния седмичник РЛФ, което възпроизвеждаме дословно:

„Сюжет е животът на Левски. Филмът почва с изгледи от подбалкански градчета и „Шуми Марица“. Левски пристига в едно градче и тъкмо успява да събере комитета, турците ги подуват и комитетът се разбягва. И почва една гоненица от двете страни. Турците следят учителката Христина и свещеника, хващат ги, мъчат ги да кажат къде е Левски, а последният е винаги в дирите им и дебне момент да ги освободи. И целият филм се състои само в това. Гоненица. Левски освобождава Христина на два пъти (и според филма излиза, че само тази му е била работата). Свещеникът обаче бива ослепен и молейки бога за поробените си братя, става чудо: камбаните почват да бият сами. Народът обаче, виждайки чудото, се кръсти със страхопочитание. Накрая се дава картина — Левски обесен — и друга — вършиштва. Върше „освободеният“ народ. И пак „Шуми Марица.“³

От критиките по адрес на филма личи, че това е било едно прибрзано и необмислено произведение. Нито идейно-творческата подготовка на режисьора, нито малкото средства, с които е разполагал, са му позволявали да пристъпи с гражданска и художническа отговорност към създаването на филм за Левски. Изглежда, че за успеха на филма се е разчитало само на сензационната реклама за „първия български говорещ и музикален (?) филм“ и на „голямата и легендарна фигура на националния герой Васил Левски“⁴. И резултатите от този чисто спекулативен подход са били не само плачевни, но са предизвикали и оправдано възмущение от прогресивната и културна общественост.

На унищожителна критика е била подхвърлена най-напред идейната концепция на филма. „Ясно личи, пише РЛФ, грубият шовинизъм и поштината, които се прокарват във филма. Църквата е главният фактор за Освобождението. Единствената масова сцена е от богомолци. Революционерите, организиратите революционери, хората, с които е работил Левски, не са дадени никъде в тяхната революционна работа. Бунтът на робите нито се вижда, нито се чувства поне. Левски е един селски ерген, който се занимава само с освобождението на Христина. Левски, организаторът на масови революционни комитети, революционерът, не интересува Гендов.“

¹ В. „Независимост“, бр. 3167, 24.12.1931 г.

² Сп. „Нашето кино“, бр. 168, 1932 г.

³ В. РЛФ, бр. 142, 11. 10. 1933 г.

⁴ В. „Българско кино“, бр. 1, 1933 г.



„Грамада“

И днес не може да не се съгласим с тази критика, защото наистина е немислимо да се представя Левски, без да се постави в центъра същността на неговия подвиг, ролята му на веш организатор и вдъхновител на революционната борба. Невъзможно е да оправдаем и пресиленото изтъкване ролята на църквата в националноосвободителната борба и религиозно-мистичните сцени във филма.

Що се отнася до чисто професионалните и художествени качества на „Бунтът на робите“, поради липса на друга възможност да предоставим отново думата на РЛФ: „Режисура — слаба. Несъобразности на всяка стъпка. Ден, слънце пече, а всички се движат, плътно прилепени до някоя стена (става дума за нехайството на режисьора да представя нощни сцени при дневна светлина без специална техника за това, б. м.). Несъобразностите пълнят филма.

Например Христина бяга. Две запитиета я логват, стрелят по нея, тя пада в една локва. И минава много време, докато се увърти тя хубаво в локвата, докато потеатралнички, и когато почва да бяга пак, запитиетата са на същото разстояние след нея.

Играта на артистите — съвсем слаба. Невъзможни и ненужни мимики, жестове и пр.

Музиката не отговаря ни в един момент на действието. На екрана се катерят по покриви, прескачат някакви стени, а се срири някаква хороходна песен. През цялото време се свирят и пеят само „Мила Родино“, „О, майко моя“, няколко хороходни и седянкъреки песни. Музиката не е съставна част, органически споена с действието, а е поставена ей така, само за украшение.“

Накрая критикът заключава: „Изобщо благодарен сюжет, но благодарение фалшивия подход към него (от всяка страна) се е получило ни повече, ни по-малко от един лош шовинистичен миш-маш.“

Антихудожествеността на филма и вулгаризирането в него на образа на Левски не попречват обаче на тогавашното Министерство на просветата да го одобри и препоръча като „културен“ и той започва триумфално шествие из страната. Навсякъде се организира водече под строй на войници и ученици „с национални знамена и патриотични песни“ на прожекциите на филма. Изглежда, че тези шумни манифестации са безпокоили турската легация и от съображения, диктувани от политиката на сближаване с Турция, която по онова време води правителството на Мушанов, „Бунтът на робите“ е бил забранен след 3 месеца.

Интересно е, че прогресивната общественост е останала заблудена от тая мярка и е номислила, че това е станвало поради протести на „родолюбци“ от про-

винцията, възмутени от пошлостта на филма. Вземайки повод от този факт, писателят Павел Вежинов разобличава остро покровителството, което дотогава са давали властите на филма, обвинявайки ги в „престъпление“, че са възпитавали чрез него младежта по заповед „в духа на най-просташки шовинизъм“.¹

Отрицателно следва да бъде нашето отношение и към следващия „100% музикален и говорящ български филм“ „Песен за Балкана“ (1934) на П. Стойчев. Изглежда, че само жаждата за лесно забогатяване е подбудила иначе талантливия артист да снее тая „нескопосна безвкусица“², както се изразява за филма един прогресивен критик. Други предполагат, че създаването на филма е резултат на амбицията на постановчика му „да лансира семейството си като българско филмово „съзвездие“. Така или иначе, филмът е бил единодушно разкритикуван като „нехудожествен“, „долнокачествен“, по-скоро „дилетантска занимавка“, отколкото филмово произведение.³ Вестник „Младежки преглед“ така резюмира съдържанието на филма: „Малко селянче отива в града и от добро кавалджийче става „маестро“ цигулар. Увлеча се по една гуляйджийка и в края на краищата пешком се връща пак на село при майка си.“⁴ Трябва веднага да изтъкнем, недостатъците на филма се дължат не толкова на прословутите „трудни“ условия, при които е работен, колкото на кинематографичната неспособност на режисьора. Защото в отличие от много наши дореволюционни филми „Песен на Балкана“ е сниман със сравнително значителен бюджет, с участието на добри артисти и е монтиран в първокласните ателиета на „Уфа“. Интересно е, че този път прогресивните критици са снизходителни към сюжета на филма, не го обвиняват в реакционност, а го считат просто за непонятен и цялото им недоволство е предизвикано именно от чисто професионално-художествените му недъзи.

Слабостите на „Песен на Балкана“ се коренят още в сценария. „Филмът е разпокъсан — пише рецензентът Людски. — Отделните сцени, нямащи никаква връзка помежду си, са така несръчно скрепени, че обикновеният зрител би се чудил доста дълго, защото нищо не разбира.“⁵

И отново прицелът на критиката е режисьорският „стил“ на П. Стойчев, така остро разкритикуван още в предишния му филм „Земя“. Това е „безвкусната оперетност“⁶, която той с лека ръка пренася от театъра, който ръководи, в киното, и то съвсем несвързваща се с третираните сюжети. За втори път той е обвиняван и във „вялост“ на действието, т. е. в липсата на кинематографически ритъм.

Естествено е, че при наличието на един лош сценарий и при този режисьорски подход артистите са били безсилни да създадат убедителни образи. Тяхната лоша игра е била лаконично определена — „насилват себе си и измъчват публиката“⁷.

Даже музиката, написана от безусловно талантливия композитор Н. Атанасов специално за филма, е била неудачно използвана от режисьора и е предизвиквала впечатление на „разпокъсаност“.

Кой знае защо, въпреки добрите условия, при които е бил направен звукозаписът, в печата се говори, че „на много места говорът е толкова неясен, че даже и от първите редици не се разбира нищо“.⁸

Единствените достойнства на филма, както бе случаят и със „Земя“, са били хубавите пейзажи и „красивите битови снимки“.⁹

Вторият филм на В. Бакърджиев „Пред отечеството да забравим омразата“ (1935 ?) вероятно поради неговите ниски идейно-художествени качества е преминал незабелязано по екраните. Във всеки случай централният печат не го споменава с нито един ред. Той е обаче едно много типично явление за следва-

¹ Сп. „Нашето кино“, 1934 г.

² Сп. „Младежки преглед“, бр. 8, 9.12.1934 г.

³ В. „Литературен преглед“, бр. 16, 1934 г.

⁴ Сп. „Младежки преглед“, бр. 8, 9. 12. 1934 г.

⁵ Сп. „Младежки преглед“, бр. 8, 9. 12. 1934 г.

⁶ В. „Литературен преглед“, бр. 16, 26.12.1934 г.

⁷ Сп. „Младежки преглед“, бр. 8, 9.12.1934 г.

⁸ Пак там.

⁹ Пак там.

щите години на българската кинематография. Както самото му заглавие подсказва, той е с военен сюжет. По-право, според устни сведения това е старият неудачен филм „На тъмен кръстопът“, продължен с епизоди от Първата световна война, в които смъртните врагове от първия филм пред военните опасности и пред „отечествения дълг“ забравят омразата си и се помиряват, даже стават близки приятели. Ще бъде преувеличено от наша страна да тълкуваме режисьорския замисъл като открит призив за класово примирение в името на „отечествения идеал“. Обаче даже идеята му да бъде насочена към чисто личните взаимоотношения на героите, все пак изхождат, който той посочва, е порочен. Идеализирането на военните добродетели на фона на една антинародна война, каквато е била Първата световна война, обективно води до погрешни идейни изводи. Още повече, че филмът се появява тъкмо в периода на усилена милитаристична и шовинистична пропаганда у нас. И така обективно филмът поставя началото на военнопатриотарската серия от филми, които чак до 9 септември 1944 г. тровеха съзнанието на незрелия политически зрител.

И с толкова повече признателност ние се отнасяме към следващия наш филм „Грамада“ (1936) на Ал. Вазов, в който виждаме едно истинско патриотично и реалистично произведение. Още повече, че в него щастливо се съчетават прогресивната идеяност с редица ценни професионални и художествени достойнства. Не че филмът е лишен от недостатъци, такива има доста и те още на времето са посочени от критиката. Но в него се чувствуват искрени усилия да се създаде произведение с високи идейни и художествени качества. Самата ориентация на постановчика към поемата на Вазов, пропита с дълбоко чувство на признателност към освободилия ни братски руски народ през годините на открита прогерманска и антисъветска ориентация на буржоазните и правителствени кръгове, крие в себе си известен прогресивен смисъл.

Екранизацията на Вазовата „Грамада“ е показателен пример за творческо отношение към литературния първоизточник. В отличие от предидущите екранизации на „Най-вярната стража“ и „Земя“, които се задоволяваха почти с буквална повърхностна илюстрация на разказа и повестта, тук сценаристът-поставчик е направил сериозен опит да приспособи поемата към спецификата на кинематографа. Преди всичко той се е постарал да драматизира литературния материал. Така например в поемата Цена попада на Халит ага. Във филма Камен напада Халит ага и в бой го убива и освобождава Цена. Ведно с това е коригирана и грешката на Вазов, който показва, че Камен изоставя в схватка с турците либето си и забягва. В „Грамада“ на Ал. Вазов тази неблагоприятна постъпка на героя е обяснена с неговото тежко нараняване, когато той е безсилен да я запази. Сполучлива режисьорска находка е вмъкването на два нови образа — Цекови ратаи, — които привнасят комичен елемент във филма. В поемата само се загатва за хайдугуването на Камен, а във филма са привнесени епизоди, в които виждаме подвизите на „хвърковатата чета“ на Камен и пр., и пр. Най-важното постижение в екранизацията е, че режисьорът не само че не е отслабил прогресивната насоченост на поемата, но дори я подсилва. Той умело изтъква на още по-преден план образа на изедника-чорбаджия Цеко, по-широко показва неговата „зловеща сила“ над народа и угодничеството му пред турците, с което се домогва до създаването на един сатиричен и типизиран образ на чорбаджийството и неговата антинародна и предателска роля през националноосвободителните борби.

Друга идейна заслуга на постановчика е, че той пресъздава в нови епизоди и зверствата на турските власти, възторженото посрещане на руските освободителни войски от народа, подвизите на руските войници при Плевен и др., които, за съжаление, са били изрязани от цензурата, за да не се подхранва любовта на зрителите към руския народ, и в угода на турската легация.

Чисто художествените постижения на филма са също значителни. Критиката посочва, че режисьорът е успял да постигне „едно истинско драматическо действие, което ни държи постоянно в напрежение“, че е създал във филма „едно настроение, което на места трогва до сълзи“¹. Изтъкват се и добрият подбор на артистите, разнообразието и красотата на пейзажите и пр.

Същевременно в прогресивния вестник „Академик“² се посочват и някои сериозни пропуски: буквалното заимстване на реплики от поемата и декламира-

¹ В. „Литературен глас“, бр. 313, 29. 4. 1936 г.

² В. „Академик“, бр. 3, 15. 5. 1936 г.

нето им от артистите, несполучливият подбор на интериорите (всички вътрешни снимки са направени в театрални декори на сцената в Народния театър), липсата на една по-широка и правдива картина на селското ежедневие, отсъствието на места на хармония между музиката и настроението на сцената и преживяванията на героите, несполучливият по отношение на възрастта подбор на артиста Ст. Савов за ролята на „млади Камен“ и др.

Последният филм на В. Гендов „Земята гори“ (1937) въпреки широката реклама около него успява да се задържи само една седмица на екрана на „Модерен театър“ и потъва в забрава. Не е открита никаква критична рецензия за филма, но по снимките и отзивите за него личи, че това е било една закъсняла реминисценция на предишните произведения на Гендов. В „Земята гори“ са участвували според рекламите „столичните полицейски, административни и общински власти“. В него се излага пак някаква криминална история с религиозни моменти и с претенции за социалност.

Със „Страхил войвода“ (1938) се изкачваме на последния връх на нашето додеветосептемврийско киноизкуство. Достоинствата на филма са предопределени още в самия сценарий. Неговият автор, писателят-комунист О. Василев, е по онова време вече зрял майстор, с несъмнен кинематографически талант, който, както знаем, се разгъна широко едва след 9 септември. Въпреки липсата на професионален опит във филмовото изкуство той успява до голяма степен да приспособи сполучливо романа си „Хайдутин майка не храни“ в едно филмово произведение. Ценното в сценария е преди всичко интересната интрига, правдивата психология на образите, редицата филмово постръсани сцени и пр.

За голямо съжаление, снимането на филма е било поверено на режисьор-дилетант със свършено минимални творчески възможности. Това е снижило силно идейно-художественото равнище на филма. От запазените няколко епизода от филма ясно проличават недъзите на режисурата: мудност на действието, бедност на фантазията, театралност на мизансцена, отсъствието на кинематографически детайли и пр., и пр. Положителни моменти в режисурата са само по-голямата в сравнение с много от предшествуващите го филми раздвиженост на камерата (чести хоризонтални панорами, остри и изразителни снимачни точки и пр.) и сполучливият подбор на пейзажа в повечето от натурните епизоди. Към плосковите на режисьора трябва да прибавим, тъй като той е и съоператор, и обилието от чудесно композирани кадри. Естествено заслуга за това има и другият оператор, всепризнатият майстор Хр. Константинов.

Извисява филма и талантливата игра на повечето от актьорите. Макар и изоставени от режисьора, в много сцени те достигат истински висоти на актьорско творчество, създават правдиви и силни психологически моменти. Това особено се отнася до Ружа Делчева в ролята на любимата на Страхил Ивана и Богомил Андреев в ролята на байрактаря Горан. Може само да се съжالياва, че големият актьор Иван Димов е заставен да играе в твърде чуждия за неговия творчески натурел образ на Страхил войвода. Както винаги, той изиграва с голяма дълбочина и проникновеност сложни душевни преживявания, но на неговия Страхил не достигат младежката сила, спонтанният героизъм, примитивната непосредственост на неговите чувства.

„Страхил войвода“ въпреки посочените слабости е изиграл голяма положителна роля за идейното възпитание на зрителите и особено на младежите. Посрещнат със симпатии от прогресивната критика и общественост, той е бил масово посещаван и безусловно е съдействувал за правилното патриотично възпитание на публиката.

Положителна е нашата оценка и за втория филм на Ал. Вазов „Настрадали Ходжа и Хитър Петър“ (1939), въпреки че засега разполагаме с крайно оскъдни данни за него. Млъчанието на критиката ни кара да бъдем предпазливи в предположенията си за един по-сполучлив филм, а от друга страна, завоюваният с „Грамада“ авторитет на режисьора и участието на големия артист Ст. Бъчваров и на Ас. Камбуров предполагат нещо не дотам примитивно. Внимателните проучвания в бъдеще може би ще хвърлят повече светлина върху стойността и мястото на филма в нашето киноизкуство.

„За родината“ (1940) е последният игрален филм на Б. Грежов. За този филм се отнася самокритичният пасаж в спомените на режисьора: „Едва след пет години отново бях ангажиран като режисьор на игрален филм. Струваше ми се, че крилете ми са прекършени. Предстоеше ми да изживея един период, кога-

го ще работя не това, което аз бих искал, а това, което кредиторите, акционерите на филмовите фирми, ще налагат. Тежък период, за който не бих желал да си спомням.“¹

Наистина трудно е да се познае в този посредствен филм постановчикът на „Безкръстни гробове“. В него се разказва банална история за любовта на двама стперници към една девойка, които от смъртни врагове на фронта се сближават и стават приятели. Петимната за реакционно-шовинистични произведения жълта преса широко разгласява филма като „голям български патриотичен филм“, в който зрителите щели да видят „блестящи сцени на беззаветна любов към родината, преданост към народните идеали и вихрена смелост по бранните полета.“² А резултатът е повече от плачевен, но какво повече са могли да произведат шовинистичните напъни на българската буржоазия?

Не по-добра е съдбата и на следващия военно-шовинистичен филм — „Тепобедиха“ (1940) на Б. Борозанов. И неговият сюжет е подобен на тия на предшествуващите го филми от същата тематика. Що се отнася до художествените му качества, нека предоставим на един от по-културните тогавашни представители на самата буржоазна критика да свидетелствува:

„Но и в него има неща, които можеха да се избягнат. Например диалогът е груб, с много прости изрази. Осветлението на много места е лошо и прави лицата, особено на актрисите, плоски и неизразителни. В монтираните чужди военни снимки има някои с бързо темпо, които предизвикват дори смях. Допълнителното синхронизиране е отнело нерва и свежестта на непосредствения при всяка игра говор и на места се получават гробовни гласове, които не съответствуват на играта. Паниката при появяването на неприятелските самолети е неестествена; животът в селс е даден много ограничено; когато родителите търсят Рада, това „Радо, Радо, къде си ма, Радо“ е отегчително и дълго; снимките от природата са премного и разкъсани, без връзка помежду си и пр., и пр.“³

Струва ни се, че в тия няколко реда е казано достатъчно, за да се спираме на този спекулативен примитив.

От абсолютно същия тип е и следващият филм на Б. Борозанов „Български орли“ (1941) въпреки напразните старания тоя път сюжетът да бъде „по-модерен“. Разбира се, и тук е налице класическият тригълник: той, летецът, обича нея, девойката от висшето общество, но се увлича по елегантна дама, която се оказва шпионка. След много прекеждия — война, плен, ранявания и т. п. — влюбените отново се събират щастливи. Идеята на авторския колектив била да се направи „апотеоз на българското въздухоплаване, на българския войник“. За повече развлекателност филмът е обилно гарниран с пикантни сцени (еротични танци, флиртове и т. п.), с много външен блясък по подобие на чуждестранните „шлагери“, с космополитична модерна обстановка. Всичко това, разбира се, не го спасява от съдбата да бъде домашно подражателно произведение от доста вулгарен тип. Между гъмжилото от недостатъци още тогава критиката е посочила някои, макар и далеч не най-съществените: недостатъчна мотивираност, наивност и смешност на някои моменти, театралната, неестествена и скована игра на повечето от артистите и др.

Почти едновременно с този филм излиза и късометражната „агитка“ на същия Б. Борозанов „Стойне у костенурка“ (1941), в която по недопустимо примитивен начин се агитира населението да записва повече суми за военния заем. В никое отношение не си струва да се говори за тази набедена „кинокомедия“ освен за творческото безсилие на реакционната буржоазия да впрегне изкуството за своите антинародни цели.

Изглежда, че по същото време се появява и друга подобна „агитка“ — „Шушу-мушу“ на В. Бакърджиев, — поставила си за цел да осмива „слуховете“, а всъщност насочена срещу устното слово на Партията и прогресивните дейци против противонародните мероприятия на правителството. В художествено отношение „Шушу-мушу“ е също нула.

Големи са били усилията на буржоазията да отвлече вниманието на трудещите се от вълнуващите ги истински проблеми и с другото изпитано средство —

¹ Сп. „Киноизкуство“, бр. 9, 1957 г.

² В. „Зора“, 3. 1. 1939 г.

³ В. „Вечер“, бр. 134, 2. 4. 1940 г.

развлекателните филми. Такъв е бил политическият смисъл на постановката на „Изпитание“ (1942) на Хрисан Цанков. Но и тук опитите ѝ излизат ялови. Въпреки небивалата реклама, многото средства и спекулацията с големите имена на Кр. Сарафов и Ив. Димов филмът не е удовлетворил даже най-закоравелите буржоазни критици. Привидната му популярност не е била в състояние да скрие пустотата на съдържанието му.

Филмът е снет в две версии: българска и унгарска, т. е. сюжетът е един и същ, само артистите и фонът са различни. В него се изобразява как фабрикант несправедливо ревнува жена си, която, възмущена от ревността му забягва. След дълги търсения из Европа той отново я намира. Сюжетът е конвенционален, космополитичен, с повърхностно изградени характери. Актьорите са безсилни да преживеят целия фалш на героите и се получава нещо крайно мъчително и дори обидно за тях. Единствено качество на филма е техническата грамотност и сравнително съвършенство, с което е направен.

Завършъкът на нашето дореволюционно киноизкуство е показателен. В 1943 г. се снима последният филм — „Сватба“ на Б. Борозанов. По своята реакционност той надминава всичко създадено дотогава. В него открито се възхвалява българо-германското „бойно другарство“ от двете световни войни. Главният герой е германски полковник, който разказва спомени. Тази апология на съюза с хитлеристка Германия не е останала безнаказана в художествено отношение: всичко в него открай докрай е фалш и примитив.

Какви изводи можем да направим от така проследения път на българското киноизкуство в условията на капитализма и фашизма?

Безусловно в нашата идейна оценка следва да изхождаме от ленинското положение за двете култури във всяка национална култура. И действително в историята на игралния ни филм твърде определено се очертават две линии: прогресивно-реалистична и реакционно-развлекателна. От една страна, това са „Под старото небе“, „Безкръстни гробове“, „Грамада“, „Страхиц войвода“ и още няколко, от друга — „Децата на Балкана“, „Бунтът на робите“, „Сватба“ и т. н. При това както в кинематографиите на всяка капиталистическа страна количествено преобладава втората линия. Вътре в тези насоки могат също да се различат различни степени и оттенъци. Около двата крайни полюса, представени от „Безкръстни гробове“ и „Сватба“, гравитират на различни разстояния останалите четирийсетина филми.

Много по-трудно и условно е естетическото и професионалното разграничение на додеветосептемврийските ни филми. Защото в отличие от напредналите кинематографии в историята на нашето киноизкуство по-често възниква въпросът не дали филмът е прогресивен или реакционен, а дали е произведение на изкуството или не. При нашата крайно недостатъчна техника, нищожни постановъчни бюджети и слабо подготвени кинотворци голяма част от произведените филми носят белега по-скоро на занаятчийство, отколкото на изкуството. И ние не можем да посочим с увереност не само нито един напълно завършен художествен филм, но дори и филм, който с отделен кампионент да е художествено пълноценен. Професионално-художествените постижения в старите ни филми се броят на пръсти и представляват само отделни елементи в синтетичната цялост на филма. Към тях можем да причислим упоменатите — актьорска игра на Кр. Сарафов, Иван Димов, Ружа Делчева и др., операторското изкуство на Христо Константинов, сценарното майсторство на Ц. Церковски и Орлин Василев, режисьорски удачи на Н. Ларин, Б. Грежов и Ал. Вазов и др. Но, повтаряме, тяхната обусловеност от останалите непълноценни компоненти на филма ги правят доста условни и те докрай завършени.

В този аспект струва ни се не можем да говорим за някакво кинематографическо наследство, подобно на това в областта на другите изкуства, т. е. наследство на ненадминати още идейно-художествени ценности, от които да се учим, които да са оказали влияние при създаването на социалистическото ни киноизкуство. Всеки наш съвременен филм от „Калин Орелът“ насам стои много по-високо не само в идейно, но и в професионално-художествено отношение от създадените в миналото. Впрочем трябва да подчертаем, че не бива да се отива и много далеч в аналогите с другите изкуства, към което са склонни някои наши критици. Въпросът за филмовото наследство във всички страни се поставя значително по-различно от това при другите изкуства. Това се корени в самата природа

на киноизкуството, което, от една страна, е много по-силно зависимо идейно от буржоазията, и от друга — от развитието на кинотехниката и на самия кинематографически език. Нима не е ясно, че шедьовърът на Довженко „Земя“ не е за съвременното светско киноизкуство наследство от същия род, както създаденият през същото време „Тихият Дон“ за съвременната светска литература.

Въпросът за кинематографическото ни наследство се поставя в по-друга плоскост. Преди всичко следва да се посочи, че редица наши филми от рода на многократно споменаваните „Под старото небе“, „Безкръсни гробове“, „Грамада“ и „Страшил войвода“ са оказали положително идейно-художествено въздействие върху зрителите. Макар и да са били на по-ниско идейно и художествено равнище от много от проектираните едновременно с тях чуждестранни филми, фактът, че са били родени на българска почва, че са третирали проблеми от нашата минала и съвременна действителност, е предопределял тяхното своеобразно и значително възпитателно влияние върху българския зрител.

В лонятието филмово наследство се включват и творческите кадри, израснали в миналото и включили се в създаването на съвременното ни социалистическо киноизкуство. Разбира се, този преход на кинотворци от миналото към създаване на произведения със свършено различни идейно-художествени качества не беше съвсем гладък. Неимоверно нарасналите творчески изисквания към творците на социалистическото ни киноизкуство се оказаха непосилни за някои от бившите кинодейци. Те трябваше или да се откажат от по-нататъшната си творческа дейност, или да се преквалифицират за други кинематографически специалности. Но така или иначе, в създаването на първите произведения на социалистическата кинематография участва едно значително ядро от творците на додеветосептемврийския игрален филм. Между тях са режисьорите Б. Борозанов, А. Маринович, Б. Прежов, Ал. Вазов, В. Бакърджиев, операторите Б. Карастоянов, Ст. Петров, П. Юрицин, С. Симеонов, звукооператорите Г. Парлапанов и К. Попов, музикалният оформител Г. Антонов и др.

Кинематографическият опит, натрупан преди 9 септември 1944 г. от дейци на другите изкуства (актьори, композитори и др.), участвували в игралния филм, се оказа твърде полезен в тяхната дейност в социалистическата кинематография. Такъв е случаят с писателя-сценарист О. Василев, композитора П. Хаджиев и особено с една голяма група актьори, изпълняващи значителни роли в миналото и сега (Ив. Димов, К. Кисимов, Ст. Савов, Ст. Пейчев, Хр. Коджабашев, Р. Делчева и др.).

Накрая следва да опоменем, че в създаването на игралния филм в миналото се квалифицираха като киноспециалисти и десетки технически работници — монтажисти, осветители и т. п., — които помогнаха много за бързото техническо усъвършенствуване на съвременната ни кинематография.

Взети вкупом, тези съображения налагат едно по-обективно и справедливо отношение към нашия дореволюционен игрален филм като към съставна част от нашето културно наследство.

Филмография на българския игрален филм до 9 септември 1944 г.

1. БЪЛГАРАН Е ГАЛАНТ, прд. „Модерен театър“, 1914 г., (премиера в „Модерен театър“ на 26 (13 ст. стил). 1. 1915 г.). В гл. роли: Васил х. Гендов, Мара Липина.

2. БАРОНЪТ И МИЛИОНЕРКАТА, прд. Кеворк Куюмджиян, 1914 г.

Сцен. К. Куюмджиян, реж. Зл. Пържев, опер. К. Куюмджиян. В гл. роли: Зл. Пържев, Ал. Красв, Ветка Георгиева. (Всички сведения за филма освен заглавието са устни.)

3. ДЕЦАТА НА БАЛКАНА, прд. „Мари-филм“, 1916 г. (премиера в Ниш, 1916 г.).

Сцен. Стоян Миленков, реж. Петър Стойчев, опер. Минко Балкански. В гл. роли: Тодорина Стойчева, Кръстьо Сарафов, Йордан Сейков, Ставруда Фратева, Минко Балкански.

4. ЛЮБОВТА Е ЛУДОСТ, прд. Васил Гендов, 1917 г., (премиера в „Модерен театър“ през м. септември 1917 г.).

Сцен. и реж. В. Гендов, опер. Йосиф Райфлер, В гл. роли: студентът — Васил Гендов, момичето — Ив. Иванова (Жана Гендова, б. м.), нейната леля — Мария Тороманова (Тороманова-Хмелик, б. м.), Приятелят — Манол Киров и др.

5. ЛИЛЯНА, прд. „Луна-филм“, 1920 г. (пробна премиера във Виена на 4. 4. 1921 г.).

Сцен. К. Сагаев, реж. Д. Панчев. В гл. роли: Лиляна — Ц. Оджакова, Камен — Слави Казанджиев, Фратева, Оджакон, Пържев, Цачев и др.

6. ДЯВОЛЪТ В СОФИЯ, прд. Васил Гендов (премиера в „Модерен театър“ на 1. 7. 1921 г.).

Сцен. и реж. Васил Гендов, опер. Йосиф Райфлер. В гл. роли: Васил Гендов, Елена Снежина, Иван Попов, Жана Дорит-Гендова, Мери Михайлова, Георги Сотиров.

7. ВОЕННИ ДЕЙСТВИЯ В МИРНО ВРЕМЕ, киноскеч, прд. „Луна-филм“, 1922 г., (премиера в театър „Одеон“ на 14. 5. 1922 г.).

8. БАИ ГАНЬО, прд. „Янтра-филм“, 1922 г. (премиера в театър „Одеон“ през октомври 1922 г.).

Сцен. и реж. Васил Гендов, опер. Йосиф Райфлер. В гл. роли: Стоян М. Попов, Иванка Сладкарова, Петър Караферманов, Васил Касабов, Рачо Рачев.

9. ПОД СТАРОТО НЕБЕ, прд. „Луна-филм“, 1922 г. (премиера в кино „Модерен театър“ на 24. 12. 1922 г.).

Сцен. Цанко Церковски (по едноименната му пиеса), реж. Николай Ларин, опер. Ш. Кенекс. В гл. роли: Кънчо — Петко Чирпанлиев, Севдана — Вела Ушева, дядо Станко — Иван Попов, Стайко — Никола Балабанов, Горан — Златан Кашеров, Добри Дундаров, Мила Савова.

10. МОМИНА СКАЛА, прд. Борис Грежов, 1923 г. (премиера в кино „Екселенор“ през ноември 1923 г.).

Сцен. и реж. Борис Грежов, опер. Алберт Давидов. В гл. роли: Горецки, Мишков, Ив. Станев, Вера Салплиева-Станева, Димитър Керанов, Петко Чирпанлиев, Борис Грежов, Кети Стоянова.

11. КУРОРТЕН СЪН, 1926 г. (премиера във Варна в 1926 г.).

12. ЧОВЕКЪТ, КОГТО ЗАБРАВИ БОГА, прд. Васил Гендов, 1927 г. (премиера в театър „Одеон“ през есента на 1927 г.).

Сцен. и реж. Васил Гендов, опер. Христо Константинов. В гл. роли: Павел Симов — Васил Гендов, Ринка, жена му — Жана Гендова, Нина, нейна приятелка — Милка Ламбрева, Пели, дете на Симови — Митко Гендов (до 3-годишната му възраст) и Сашко Киширов (след 3-годишната му възраст), непознатата дама — Катя Миленкова, буля Михалица, зарзаватчийка — Ставруда Фратева, Зоя, мекичарка — Стела Дукова, свещеникът — Любен Георгиев.

13. ПЪТЯТ НА БЕЗПЪТНИТЕ, прд. Васил Гендов, 1928 г. (премиера в кино „Модерен театър“ на 17. 9. 1928 г.).

Сцен. и реж. Васил Гендов, опер. Христо Константинов. В гл. роли: майстор Михаил — Васил Гендов, Анна, негова жена — Милка Ерато, Дора, тяхна дъщеря — Бистра Фол, Стефан, техен син — Матей Тодоров, Лина, тяхна дъщеря — Жана Гендова, Николай, студент — Владимир Трандафилов. Участвуват още: Зора Македонска, Иван Станев, Никола Балабанов, Митко Гендов, Генчо Марков, Дочо Касабов, Н. Дочева, Ел. Балабанова.

14. ВЕСЕЛА БЪЛГАРИЯ, прд. кооперация „Кино-филм“. 1928 г. (премиера в кино „Феникс“ през декември 1928 г.).

Сцен. Димитър Панчев, реж. Борис Грежов, опер. Валтер Андерс. В гл. роли: Борис Руменов (Борьо Зевзека), Мими Балканска, В. Харизанов, Ст. Фратева, Димитър Тодоров (Даскала), Цв. Руменова, Атанас Николов (Телефончето), Н. Балабанов, Б. Пожаров, Ив. Костов, Коста Армянов, Д. Пешев.

15. БЕЛОВРЪХА ВИТОША, прд. „Рекс-филм“, 1929 г. (премиера през м. юни, 1929 г. в кино „България“).

Сцен. и реж. Георги Деянов, опер. Франц Вууд. В гл. роли: Олга Савова, Георги Деянов, Боян Антонов.

16. УЛИЧНИТЕ БОЖЕСТВА, прд. Васил Гендов, 1929 г. (премиера в кино „Модерен театър“ на 23. 9. 1929 г.).

Сцен. и реж. Васил Гендов, опер. Христо Константинов. В гл. роли: Васил Гендов, Жана Гендова, Владимир Трандафилов, Бистра Фол, Константин х. Минев, Митко Гендов, Петър Габровски, Иванка Касабова, Дочо Касабов, Хр. Христов, Ив. Славов, Левиев.

17. СЛЕД ПОЖАРА НАД РУСИЯ, прд. „Арс-филм“, 1929 г. (премиера в кино „Одеон“ на 29. 9. 1929 г.).

Сцен. Панчо Михайлов (по повестта му „Под земята“), реж. Борис Грежов, опер. Термен. В гл. роли: Алексей — Тачо Коларов, инж. Нойков — Димитър Керанов, Нойкова, жена му — баронеса Лоудон, Гърбищата — Константин Кисимов, Степан, бивш ординарец на Алексей — Карпов, дядо Иван, машинист — Дочо Касабов, Росица — Тити Тарновска, Иван Касабов, Цанко Янков, В. Каракановски, Райна Чуклева.

18. НАЙ-ВЯРНАТА СТРАЖА, прд. „Паисий-филм“. 1929 г., (премиера в кино „Сан-Стефано“ през ноември 1929 г.).

Сцен. Васил Пошев (по едноименния разказ на Й. Йовков), реж. Васил Пошев, опер. Франц Вууд. В гл. роли: Вл. Трандафилов, Горянски, В. Ковачева, В. Пошев.

19. НА ТЪМЕН КРЪСТОПЪТ, прд. „Българска национална филмова студия“, 1929 г. (премиера в кино „Сан-Стефано“ през м. декември 1929 г.).

Сцен. Васил Бакърджиев (по разказ на Димитър Христов), реж. Васил Бакърджиев, опер. Франц Вууд. В гл. роли: Славка Георгиева, Васил Бакърджиев, Георги Иванов.

20. БУРЯ НА МЛАДОСТТА, прд. Васил Гендов, 1930 г. (премиера в кино „Одеон“, 7. 4. 1930 г.).

Сцен. и реж. Васил Гендов, опер. Христо Константинов. В гл. роли: Васил Гендов, Жана Гендова, Бистра Фол, Константин х. Минев, Дочо Касабов, П. Габровски, Мишо Левиев

21. ЗЕМЯ, прд. „Темпо-филм“, 1930 г. (премиера в кино „Модерен театър“ през м. май)

Сцен. Петър Стойчев (по едноименната повест на Елин Пелин), Стойчев, опер. Хенрих Шлезингер и Христо Константинов. В гл. роли: Иван, с първенец — Петър К. Стойчев, Анна, негова жена — Тодорина негов брат — П. Дуков, Бъзуняка — Богомил Андреев, Мартин циганина — Чавдаров, Цвета — Нина Петрова, Станка —

22. ПОД ОРЛОВО ГНЕЗДО, прд. „Беке-филм“, 1930 г. (премиера в кино „Роял“ през м. юли)

Сцен. и реж. Петко Чирпанлиев, опер. Минко Балкански и Симеон Симеонов. В гл. роли: Ангел — Петко Чирпанлиев, Рада — Жени Прокопиева, Ганчо — Иван Касабов, Първан — Г. Иванов, чорбаджи Дончо — К. Кюркчиев, просяка — Сп. Тотев, Варвара Воротинска, Наско — П. Чирпанлиев,

23. КРАЖБАТА В ЕКСПРЕСА, прд. Васил Бакърджиев — Симеон Симеонов, 1931 г. (премиера в кино „Сан-Стефано“ през м. ноември 1931 г. ?).

Сцен. и реж. В. Бакърджиев, опер. С. Симеонов. В гл. роли: Вики Михайлова, В. Бакърджиев и Коста Николов.

24. БЕЗКРЪСТНИ ГРОВОВЕ, прд. Борис Грежов, 1931 г. (премиера в кино „Глория Палас“ на 21. 12. 1931 г.).

Сцен. Бончо Несторов, реж. Борис Грежов, опер. Христо Константинов. В гл. роли: Е. Снежина, З. Йорданова, Кр. Сарафов, К. Кисимов, Вл. Трандафилов, Ив. Димов, Ст. Савов, Хр. Коджабашев, Б. Андреев, Н. Балабанов, Л. Т. Йорданова.

25. БУНТЪТ НА РОБИТЕ, прд. Васил Гендов, 1931 г. (премиера в кино „Модерен театър“ на 2. 10. 1933 г.).

Сцен. и реж. В. Гендов, опер. Минко Балкански. В гл. роли: Дякон Васил Левски — В. Гендов, учителката Христина — Жана Гендова, Кирик Ефенди — М. Левиев, онбашията — Хр. Христов, Чаушинът — М. Попов, баба Гина — М. Савова, Стойчо — Д. Н. Хаджиминев, поп Никола — Петър Топалов, Лалка — Бистра Фол.

26. ПЕСЕН НА БАЛКАНА, прд. „Темпо-филм“, 1934 г. (премиера в кино „Роял“ на 3. 12. 1934 г.).

Сцен. и реж. П. К. Стойчев, опер. Йосип Новак, комп. Н. Атанасов, звукооператор Мишкович. В гл. роли: Анна Тодорова, Т. Стойчева, Нина Стойчева, П. К. Стойчев, Люб. Золотович, Бистра Цветанова, Пламен Чаров, Хр. Коджабашев, Мария Казакова, Ат. Христов, Н. Балабанов, М. Тихинова, Св. Статева, Богомил Андреев, Ст. Пейчев.

27. ПРЕД ОТЕЧЕСТВОТО ДА ЗАБРАВИМ ОМРАЗАТА, прд. „Сердика-филм“, 1935 г. (премиера в кино „Уфа“ през ноември 1935 г.).

Сцен. и реж. В. Бакърджиев, опер. С. Симеонов. В гл. роли: Люба Докова, Петър Доков и В. Бакърджиев.

28. ГРАМАДА, прд. Александър Вазов, 1936 г. (премиера в кино „Пачев“ на 27. 4. 1936 г.).

Сцен. Ал. Вазов (по едноименната поема на Ив. Вазов), реж. Ал. Вазов, опер. Мишкович. В гл. роли: Цеко — К. Кисимов, Стамен — Ст. Савов, Цена — Н. Милошева, Цековица — Ел. Снежина, дядо Анто — Хр. Коджабашев, Пашата — Н. Балабанов, Халит ага — Б. Стоянов, Кольо Келата — П. Храпов, Вельо Пелтека — Ас. Камбуров.

29. ЗЕМЯТА ГОРИ, прд. Васил Гендов, 1937 г. (премиера в кино „Модерен театър“ на 6. 9. 1937 г.).

Сцен. и реж. В. Гендов, опер. Симеон Симеонов, музикална илюстрация Роберт Хетман. В гл. роли: В. Гендов, Жана Гендова, Диди Христова, Бистра Фол, Вичо Райков.

30. СТРАХИЛ ВОЙВОДА, прд. „Българска национална филмова студия“, 1938 г. (премиера в кино „Пачев“ на 28. 3. 1938 г.).

Сцен. О. Василев (по романа му „Хайдутин майка не храни“), реж. Йосип Новак, опер. Йосип Новак и Хр. Константинов, комп. Веселин Стоянов. В гл. роли: Страхил войвода — Ив. Димов, Ивана — Ружа Делчева, Горац — Богомил Андреев, Мехмед бей — Д. Пешев, Асен Камбуров, Ив. Попов, Ризо Ризов, Конфортон, Коста Райков, Борис Кирчев, Б. Борозанов.

31. НАСТАДИН ХОДЖА И ХИТЪР ПЕТЪР, прд. Александър Вазов, 1938 г. (премиера в кино „Пачев“ на 6. 2. 1939 г.).

Сцен. и реж. Ал. Вазов, опер. Тайер, худ. Никола Танев, звукоопер. Парлапанов — Попов. В гл. роли: Настрадаин ходжа — Стоян Бъчваров, Хитър Петър — Асен Камбуров.

32. ЗА РОДИНАТА, прд. „Луна филм“, 1938 г. (премиера в кино „Капитол“ на 7. 1. 1940 г.).

Сцен. и реж. Борис Грежов, опер. Ст. Петров, музикална илюстрация Никола Цонев. В гл. роли: Вл. Трандафилов, Симеон Симеонов, Дим. Керанов, Лиляна Топалова, Стефчо Киров, Дим. Енгъзов, Ив. Чаракчиев, Весела Балтаджиева, Рафайлов, Мутафов.

33. ТЕ ПОБЕДИХА, прд. „Победа-филм“, 1940 г. (премиера в кино „Балкан“ и кино „Славейков“, март 1940 г.).

Сцен. Борис Борозанов, реж. Борис Борозанов и Йосип Новак, опер. Йосип Новак, звукоопер. Парлапанов — Попов. В гл. роли: Ружа Делчева, Лили Попиванова, Пантелей Хранов, Богомил Андреев, Аспарух Темелков, Ставруда Фратева, В. Симеонов, Кирчев.

34. БЪЛГАРСКИ ОРЛИ, прд. „Атлас-филм“, 1941 г. (премиера на 15. IX. 1941 г.).

Сцен. „Група артисти и писатели“, реж. Борис Борозанов, опер. Петя Юрицин и Христо Константинов, звукоопер. Парлапанов—Попов, музикално оформление на Г. Антонов, постановка на балетните номера на Анастас Петров. В гл. роли: Ирина Тасева, Кирил Василев, Кирил Касабов, Никола Икономов, Йордан Сейков, Зора Огнева, Мара Стоянова, А. Тенев.

35. СТОЙНЕ У КОСТЕНУРКА, прд. „Българско дело“, 1941 г.

Сцен. и реж. Борис Борозанов. В гл. роли: Пантелей Хранов, Надя Костова, Аспарух Темелков и Иван Попов.

36. ИЗПИТАНИЕ. прд. „Хорват-филм“, 1942 г. (премиера кино-театър „Балкан“, 9. XI. 1942 г.).

Реж. Хрисан Цанков, асистент реж. Антон Маринович, оператор Хеги, композ. Петер Фениеш и Георги Антонов. В главните роли: Каменов — Ив. Димов, Мария — Надя Ножарова, Коста Каменов — Кр. Сарафов, арх. Кършев — Ст. Коларов, прислужница — Л. Попиванова, д-р Милев — Борис Ганчев и др.

37. СВАТБА, прд. „Българско дело“, 1943 г. (премиера в софийските кина „Европа Палас“, „Рекс“ и „Култура“ и в пловдивските „Балкан“ и „Екселсиор“ на 24. 4. 1943 г.).

Сцен. Димитър Симидов (по негов разказ), реж. Борис Борозанов, опер. Бончо Карастоянов, композ. Парашкев Хаджиев, звукоопер. Парлапанов—Попов. В гл. роли: Маня Бижева, М. Стубленска, Надежда Костова, Н. Стоянова, Асен Камбуров, Симеон Симеонов, Стефан Савов, Веселин Симеонов, Стефан Пейчев, Марин Тошев.



„След пожара над Русия“

ВЪЗПОМЕНАНИЯ В 16 КАДЪРА/СЕКУНДА

(Продължение от миналия брой)

Веднаж, когато снимах студентската манифестация по случай празника на университета, внезапно налетя конната полиция на Салабашев и в миг бул. „Цар Освободител“ се превърна в полесражение. Отвсякъде се силеха удари от палки, хвърляха се камъни, полицейските коне се изправяха на задните си крака и аз, повлечен в бъркотията и суматохата, с мъка успявах да предпазя камерата си да не бъде съборена на земята и стъпкана от конете на развилнелите се полицаи. Неусетно как, намерих се в средата на една задържана група студенти и под охраната на пеши и конни стражари бяхме подкарани към Дирекцията на полицията въпреки протестите ми, че съм кинооператор, че имам разрешение от градоначалството и т. н. Пристигнахме в полицията, където пристъпниха към проверка на личните карти. Някои биваха пускани да си отидат, след като получаваша някоя и друга палка по гърба, а други изпращаха направо в ареста. Когато дойде моят ред, един групов началник ме изгледа овирепено и макар че ме познаваше от многобройните тържества, които бях снимал, заканително ми размаха юмрука си под носа:

— Ще ти смажа мордата, твойта мама, ще ми снимаш комунистически манифестации, а?! . . . Давай лентата веднага!

Принуди ме да отворя и осветя пред него всичките си касети, дори и тези, които не бяха снимани, а филмът, духнат от вятъра, се разпиля из двора на Дирекцията на полицията.

Понякога камерите ни изиграваха лоши шеги.

При освещаването на водопровода Рила—София, точно когато столичният кмет прерязваше триколюрната лента, след което отвиваше един огромен кран, с който символично пускаше водата към града, камерата ни направи „салата“, като по такъв начин най-главният момент от тържеството остана незаснет. Всичко това беше крайно досадно, толкова повече, че филма щяхме да предложим на общината за откупуване. Но след кратко обмисляне решихме да „пресъздадем“ пропуснатата сцена веднага, на самото място. След като всички официални лица се бяха разотинили, помолих един гражданин, облечен в черни дрехи, да пререже с ножичка една лента, завързана между две дървета, и го снес в много едър план гърбом, а също и една друга сцена — пак в едър план, — как две ръце отвиват крана. При монтажа между двата допълнително заснети плана Бакърджиев вмъкна откъс от сцена на публика, която вика „ура“, и по този начин връзката се възстанови. Филмът се хареса на кмета и той нареди да бъде откупен и никой никога не разбра нищо за нашата малка измама.

Подобна неприятна случка стана и при освещаването на църквата „Св. Неделя“. След молебна всичките български митрополити трябваше да излязат от новоосветения храм и в най-тържествено шествие да обиколят три пъти църквата. Бях взел позиция пред главния вход и когато светите старци се появиха на прага, завъртях манивелата, но още при третия оборот нещо изскърца и камерата се блокира. Отворих капака и няколко метра намачкал филм се изспина на земята. Но тук самото „небесно провидение“ в лицето на софийския митрополит Стефан ми дойде на помощ. Високото преосвещенство, което ценеше особено много кинооператорите и фоторепортерите и умееше винаги да взема най-изгодни и достойни пози, когато го снимат, схвана веднага, че камерата нещо не е в ред. Той се спря на стъпалата, като по този начин задържа цялата си свита, и започна някаква непредвидена в церемониала благословия, на която започнаха да пригласят в недоумение и останалите митрополити. Презареждането на камерата с други касети отне няколко минути, през което време импровизираната благословия и ръсения със светена вода щедро ми позволиха да приведа камерата си пак в ред. Чак когато отново завъртях манивелата, шествието продължи пътя

си и аз останах искрено благодарен на г. г. Стефан за неговата съобразителност... и за слабостта му към снимането на неговата особа.

Смъртта на великия български актьор Сава Огнянов бе едно значително събитие в обществения ни живот и ние предложихме веднага на дирекцията на кино „Роял“ (сега „Република“) да свемем погребението. Вероятно спомняйки си за някогашния си рекорд със снимането на цепелина над София, аз доста необмислено и самонадеяно заявих, че копието би могло да бъде готово още същия ден за вечерното представление. Предложението ми, разбира се, бе прието с охота и в обедните вестници се появиха съобщения, че същата вечер ще се прожектира специален шреглед. Сутринта сних поклонението на многобройните почитатели на големия покойник, а от 14 часа започна погребението, което завърши късно след обед. Оставаха ми 4 часа, за да обработя около 200 метра филм. Проявяването на материала мина благополучно и в силно затоплената ни лаборатория негативът изсъхна за по-малко от половин час. Монтажът се извърши на самия негатив и веднага откопирахме позитива, който също навреме се прояви, но до почването на вечерното представление оставаха още 30 минути. От дирекцията на киното бяха вече се обаждали тревожно няколко пъти по телефона и за да ускорим изсъхването на позитива, навихме го на рамки, които приближихме до печката, и той за няколко минути изсъхна. Сkochихме в чакащото ни такси и точно в 9 часа предадохме филма на киномеханика, след което, весели и доволни, взехме място в една ложка, за да се порадваме на рекордния си успех. Започна прожекцията, минават надписите, първите сцени с поклонението пред саркофага и ето на екрана се появи едър план на Огнянов, но... илюзия ли е това?... Като че ли той намигна, бърчи челото си и прави някакви гримаси... Сякаш електрически ток премина по нас. С Бакърджиев не смеем да се погледнем и с трепет следим екрана. В следващата сцена, където изнасят тялото на покойника от Народния театър, картината стана още по-странна — колоните на театъра застрашително се огънаха, сякаш се покланяха на мъртвеца. В салона се зачу мърморене, а тук-там и сдържан смях. По-нататък, когато погребалното шествие минава през Львовия мост, работата взе наистина чудноват вид — лъвовете от моста, къщите и цялата дълбочина на булеварда взеха да се огъват. Стори ми се дори, че един от бронзовите лъвове си бърше очите с лапата, а пък другият се прозява!... Не издържах повече, изскочих от ложата, последван от Бакърджиев, и се облъскахме с директора, който също разтревожен ни търсеше за обяснение...

— Какво означава това, господа — гневно запита той, — какъв е този резил!...

Обяснихме му доста объркано, че това вероятно се дължи на някакъв дефект на позитивния материал, и го уверихме, че на другия ден ще има редовно копие, след което неусетно се измъкнахме от киното съвсем покурсени.

Истината обаче бе малко по-друга. При сушенето на позитива близо до печката от високата температура емулзионният слой на лентата се беше доста размекнал и на места леко бе потекъл, вследствие на което се бяха получили тези чудновати ефекти. Разбира се, още същата нощ ние извадихме друго качествено копие и макар че за тази история дълго се смяхме и много години наред я разправяхме като виц, все пак тя ни послужи и като добър урок да не надценяваме собствените си възможности.

*

През един хубав юнски ден на 1933 г. в аперитив „Охрид“, или както го наричахме ние „свърталището на кинаджииите“, се разнесе сензационната вест, че Гендов след няколко дни започва първия български говорещ филм. Това сериозно разтревожи останалите режисьори и оператори. Как и откъде Гендов се бе сдобил със звукова апаратура, дали беше ангажирал чужденец оператор или пък филмът щеше да бъде синхронизиран по-късно в чужбина?... Най-оживени спорове се водеха по тези въпроси, правеха се различни предположения, но няколко дни наред загадката остана неизяснена. Най-сетне стана известно, че филмът на Гендов — „Бунтът на робите“ — ще бъде синхронизиран във Виена и че фотограф-операторът Минко Балкански е „моторизирал“ камерата си „Патефрер“, като приспособил към нея едно електромоторче, захранвано с ток от автомобилен акумулатор. „Моторизираните камери“ не бяха за нас съвсем ново нещо. Бяхме виждали вече такива у чуждестранни оператори, които бяха мина-

вали у нас, а също така при особени случаи и за специални цели (раийдни снимки) не един път и ние бяхме куплирали към камерите ни по някое електро-моторче. Новото в случая беше, че цял наш игрален филм ще бъде сниман с мотор — нещо невиджано и неправено досега у нас!

Гендов с трупата си замина за Карлово, където през летните месеци засне филма си, след което замина за Виена, за да извърши лабораторната му обработка и да го озвучи на български език. Когато се завърна, той ме покани да му асистирам при монтажа. Приех с радост, тъй като това ми даваше възможност на практика да се запозная с монтажното и монтирането на звукови филми.

С трепет се очакваше денят на премиерата, която се състоя същата есен в „Модерен театър“ и на която присъстваха всички филмови дейци. Бяхме крайно развълнувани, когато чухме за първи път българска реч да звучи от екрана. Качеството на записа не бе особено добро, но всички бяхме единодушни, че това първо представление ще отбележи една дата в историята на българския филм. Публиката посрещна добре филма, макар че някои зрители се показаха в началото доста скептични. На някои не им се искаше да повярват, че филмът наистина е говорещ, и искаха да надзърнат зад екрана, за да се уверят дали артистите не са се скрили зад него и не говорят оттам.

Още през 1932 г. предприемчивият Ангел Темелков, който беше добър механик и разбираше от радиотехника, се зае да построи звукозаписна апаратура със синхронизирани грамофонни плочи. Но способът на Запад бе станал вече архаичен и той трябваше да го изостави, за да започне опити със светлинни фонограми. На следната година П. К. Стойчев започна нов филм — „Песента на Балкана“. Той доведе в България югославските оператори Йосип Новак и Степан Мишквич. Мишквич беше си конструирал сам звукозаписна апаратура. Внасянето в страната на една тонапаратура раздвижи духовете на нашите специалисти и се започна усилено и бясно надпреварване в построяването на звукозаписни съоръжения. Киотехникът Георги Парлапанов и съдружникът му Кирил Попов също се заеха с конструирането на звукозаписна апаратура, но скоро се оказа, че работата съвсем не бе така лесна и проста, както изглеждаше на пръв поглед. Липсваше всякаква теоретична и техническа литература, тъй като всичките патенти и усъвършенствувания в звукозаписите на филмова лента бяха пазени в тайна от фирмите-производители. Няколко години наред Парлапанов — Попов и Темелков непрекъснато работиха и бяха принудени да откриват и преизобретяват всички елементи изново. Едва към 1937 г. апаратурата на Парлапанов — Попов започна да дава резултати, макар че беше още твърде примитивна и несъвършена, за да се използва за снимането на игрални филми. Темелков, пометодичен, работеше упорито по направата на своята инсталация, която трябваше да бъде леко преносима и малко по-обемиста от обикновена снимачна камера. В началото на 1940 г. апаратурата бе вече на завършване, но Темелков почина внезапно от сърдечен удар, вероятно от преумора, едва на 41-годишна възраст.

*

През лятото на 1934 г. Българската народна банка издаде наредба, с която се спираше отпускането на чужда валута за внос на сурови филмови материали. За късо време пазарът остана без филм и неколцина оператори и режисьори се намериха изправени пред безработица и глад. Някои се опитаха да получат поотделно валута за внос, но всички постъпки се оказаха безрезултатни. Дотогава отношенията между нашите кинематографисти не бяха особено добри и колегиални, но сполетялото ги общо нещастие изведнъж ги слюти.

Всички се събрахме да обсъдим новосъздаденото положение. Решихме да се организираме в един вид корпорация или професионално-творчески съюз, който да се бори за нашите права и интереси. В галерията на аперитив „Охрид“ се състоя учредителното събрание, където се състави и уставът на първия съюз на филмовите производители, който впоследствие бе преименуван в „Съюз на филмовите дейци“. Броят на членовете едва стигна за попълването на управителния съвет и контролната комисия, но все пак основите на съюза бяха положени. За председател бе избран Васил Гендов, подпредседател Ал. Вазов, секретар-касиер В. Бакърджиев, членове на управителния съвет — С. Симеонов, Ст. Петров и В. Пошев, а в контролната комисия влизаха Б. Грегоров, М. Балкански и И. Йотов. За редовни членове на съюза останаха младият К. Кисъв и В. Чобанов. Само Хр. Константинов, който беше на държавна служба, отказа да стане член на съюза, като разчиташе, че ще има лична полза от нашата принудителна

безработица. Впоследствие той влезе в съюза, както и някои участвували във филми артисти. След утвърждаването на устава в съда управителният съвет с цялата си тежест и авторитет на професионален съюз се яви пред министъра на финансите и след дълги и мъчителни преговори, след многобройни писмени изложения успя да получи отново разрешение за внос на филмова лента. За всички ни бе станало изведнъж ясно, че сплотеността е нещо много ценно, че само така не ще допуснем да бъдат потъпквани нашите интереси и че ни предстоят отсега нататък още много важни задачи за разрешаване.

Всички лични недоразумения бяха почти изживени или забравени и ние започнахме да установяваме помежду си истински колегиялни отношения.

Съюзът, който имаше изключителното право да внася и разпределя сред членовете си внесените филмови материали, спечели голям престиж. Някои кинопритежатели схванаха, че ще имат изгода при създаването се положение и че финансирането на филми би представлявало интересно капиталовложение. Те предложиха услугите си, като дори бяха готови да построят на свои разноски павилион за снимки, който да ни се отстъпва срещу наем, удържайки при прожектирането на филмите.

Всрещ членовете на съюза настъпи небивала радост и надежда, че българското кино най-сетне ще излезе из хендеците на занаятчийството и ще тръгне по истинския път на изкуството. Изпълнени с вяра, управителният съвет на съюза заедно с няколко кинопритежатели се явихме пред министъра на просветата Богдан Филев, на когото изложихме исканията си: да се отпусне място за построяване на павилион; освобождаване от вносното мито апаратурите и суровата филмова лента; освобождаване на всичките български филми от акцизи; евентуално субсидиране или участие на държавата във финансирането на филмите.

Тук обаче се натъкнахме неочаквано на упорита съпротива. Филев се постара да ни убеди, че българското филмово производство засега е още нещо съвсем утопично, че нямаме кадри, липсвал ни опит и че въобще засега той не би могъл да ни бъде полезен с нищо.

Две или три години по-късно случайно узнахме, че отрицателното отношение на Филев към родното филмово производство било внушено и продиктувано от представителя на германския филмов концерн „УФА“, който бил изцяло против каквото и да е развитие на националните кинематографии във васалните на Германия държави.

И отново се върнахме към производството на късометражни, културни и рекламни филмчета, които бяха единственото ни средство за препитание.

През 1937 г. Гендов ме ангажира за оператор на новата му продукция „Земята гори“ — неговия последен филм, една мрачна мелодрама, в която се показваха последните от пороците — пьянство и хазарт. Филмът беше повече вик на отчаяние, отколкото обвинение. Въпреки това филмът има добър касов успех в София и провинцията.

През следващите години се произведоха още няколко филма, най-добър от които бе „Страхил войвода“ по сценарий на Орлин Василев, поставен и сниман от И. Новак в сътрудничество с артиста от Народния театър Борис Борозанов и озвучен от Г. Парлапанов. Останалите три или четири филма бяха с явни шовинистични тенденции и само по заглавията може да се съди за тематиката им — „Те победиха“, „Българските орли“, „За родината“ и „Сватба“. В тях се възхваляваха минали или бъдещи военни подвизи и бяха напълно в духа и угода на фашистката власт.

Въпреки участието на даровити артисти и сравнително добрите технически постижения тези филми минаха по екраните съвсем безславно. Народът, загрижен от бързо приближаващата се и до нас Втора световна война, както и от собствената си нищета, съвсем не изпитваше никакво желание да гледа филми, които имаха за единствена цел да го екзалтират в някакъв мъгляв и съмнителен псевдопатриотизъм.

Краят на Втората световна война вече се виждаше.

Краят на една мрачна епоха беше започнал да настъпва, след което трябваше да дойде нещо ново, по-добро и по-човечно.

От кървавия водовъртеж, в който милиони човешки живота бяха повалени, щеше да изрее най-сетне звездата на свободата и на мира! А заедно с тях и всестаринното творчество и подем на нашия народ.

На новите и млади творци в киното се откриваше също „Зелена улица“!

Народният артист Иван Димов в българските филми

В първите си стъпки още българското киноизкуство се обърна към театъра. От него взе опит, традиции, получи значителни завършени актьори. Но в началото театралните актьори не можаха да разберат новите изисквания, които представи пред тях киното. Затова в първите филми те играят „театрално“, така, както им диктуват изискванията на сцената.

Най-характерният пример за преминаването на театралния актьор в киното, за развитието на киноактьорската игра е творчеството на народния артист Иван Димов. С цялата си дейност в киното той си създаде едно голямо име на истински киноактьор. За да стигне до такива постижения като Маргелака в „Гераците“, дядо Матейко в „Сиромашка радост“, бай Никола в „Командирът на отряда“, Иван Димов е изминал дългия и тръплив път, осеян с надежди, радости от успехите, неуморен труд, колебания, разочарования.

Изключително лошите, дори примитивни условия при създаване на първите филми, неразбирането особеностите на киното, липсата на усет към чувствителното око на камерата слагат отпечатък върху първите филмови роли на Димов. Труден е процесът на преодоляване на театралността. Когато започва да участва във филма, той вече е завършен театрален актьор с определена творческа физиономия, създава и създаващ в театъра блестящите образи на Разколников, Хамлет, Чапки, Хлестаков, Федя Протасов, Анри, Глумов, Ричард Дъджън, Гунчо Митин и други.

„Артист на сърцето“ казва за него народният артист Н. О. Масалитинов. Може би това е най-обобщената характеристика на актьора-творец Димов, винаги търсещ, винаги намиращ правдата в жизнените явления, в творческите преживявания. Вътрешната сила на Иван Димов винаги властно и заразително достига до публиката чрез вътрешната простота на изявата и чистата непосредственост. Във всяка своя роля той е конкретен, близък до живота и човечен. Винаги пестеливо и с творчески усет отмерва всяка подробност за изграждането на определен образ; с особено умение и несравнима лекота предава най-силните драматични моменти, представя цяла редица от психологически състояния.

Иван Димов умее да анализира не само явленията, действителността, образите, които играе, но и чувствата и мислите на героите, да нюансира вътрешното богатство на образа, да му предаде пределна жизненост. Атмосферата на образа постига по емоционален път. Емоционалността, поезията, която носи у себе си, Димов умее да съчетае с поезията на образа, който гради. Психологическият пълнеж определя външния рисунък на ролята. Вътрешната наситеност на чувството се предава в положението на тялото, в изящността и точността на жеста, в разнообразието на тона. Жестът е безкрайно изразителен и пестелив, много точно намерен, характеризиращо всяко душевно потрепване, изживяване, усещане, наситен с богато съдържание.

Едно от най-големите богатства на актьорската индивидуалност на Иван Димов е изразителността на словото. То е психологически мотивирано, емоционално наситено, интонационно обогатено, определящо точно мисълта, чувството.

Тези актьорски качества на народния артист Иван Димов са основата за изграждането му като филмов актьор.

Във филмите Иван Димов изпълнява не само централни роли, а и малки, второстепенни, епизодични, в които проявява особено остро чувство за създаване на образ и усет за неговата вътрешна същност, върху която се градят конкретни прояви на характера. Така от всяка роля Димов прави ярък, колоритен, незабравим образ. Дори и най-незначителната роля той умее да направи голяма, да открие в нея цялата философия, която тя носи в себе си, и да я изяви. Умее

да анализира ролите, да намира верните детайли, като избягва случайните хрумвания и проявява вярно чувство за художествена мярка.

Първото участие на Иван Димов във филма съвпада с един важен факт в историята на българското киноизкуство — създаването на филма „Безкръстни гробове“ (1932 г.), филм, посветен на Септемврийското въстание от 1923 год. Гневният протест против зверствата и кървавия произвол, скръбта по изчезналите народни синове — това е атмосферата на филма. Режисьорът Борис Грежов и операторът Хр. Константинов правят снимките на филма по сценария на Бончо Несторов при много странни условия. До последния момент сюжетът и истинската работа по филма са тайна за самите участници в него — известни актьори от Държавния народен театър. Използувани са етюдният метод и импровизацията, за да не се разберат от актьорите истинските намерения на режисьора. За тази цел Грежов работи с два варианта на сценария. Иван Димов играе ролята на началника на шпицкомандата Кочо, най-яркият представител на фашистката власт, изпълнител на варварските изтезания над народа. Иван Димов, както и останалите участващи актьори не знаели точно каква е идеята на филма, каква е целта и замисълът на режисьора. Той даже не е знаел, че създава образ на палач. Режисьорът Б. Грежов много малко е работил с актьорите, тъй като не е могъл да им представи цялостния си режисьорски план, да ги посвети изцяло в трудната задача. Филмът е направен чрез монтажна техника — буря, биещи камбани, стиснат окървавен юмрук, пушките на огиващите в село полицаи и др. С тези ефектни монтажни кадри е достигната атмосферата на филма, а актьорите действуват в кратки епизоди, с отделни самостоятелни задачи. Затова и дума не може да става за цялостно изградени образи. Ролята на Иван Димов е съвсем еднопланова. Целта е да се покаже лицето на истинския потушител на въстанието. Средствата, с които той е работил, начинът на пресъздаване и това, доколко Димов е съумял да приспособи актьорските си театрални качества към кинокамерата, за нас остава неизвестно, тъй като филмът не е запазен.

В края на 1936 год. започва снимането на „Страхил войвода“ по сценарий на писателя Орлин Василев. Режисьор на филма е Йосип Новак. Запазени са само фрагменти от филма. На времето той е бил много популярен, защото разказва за дните на турско робство, за будния дух на българина, за жаждата и борбата му за свобода. Разказва за легендарния герой Страхил. Въпреки че по онова



Ружа Делчева и Иван Димов в „Страхил войвода“



Иван Димов и Георги Калоянчев в „Димитровградци“

време Иван Димов е бил в разцвета на своето театрално творчество, за ролята му на Страхил мъчно може да се каже, че е постигната вървна, реалистична игра от гледище на киното. Играта на Димов носи ярко печата на театралност. Уедрени, резки жестове, неестествена физическа обрисовка на образа. С една дума, играта на Димов е такава, каквато би била в театралния салон пред голяма публика. Изразът на лицето му е преувеличен, гримът прекалено силен. В сцените, в които Страхил разкрива своите интимни, лирични чувства на любимата, Димов не е непосредствен. Външният израз на чувствата пресилен, преувеличен, преизживян. Покоряващата емоционалност и умение да анализира психологически своите роли трудно се долавят. Една експресивност, подчертана не само в жеста, в позата, но и в израза на лицето. За всичко това, разбира се, вина носи и режисьорът Новак. Той не е изисквал от актьорите нужната непосредственост, необходимата простота, лаконичност и пестеливост на изразните средства.

След филма „Страхил войвода“, който е работен близо две години, в 1942 год. Хрисан Цанков прави филма „Изпитание“ в сътрудничество с унгарска филмова студия. Технически филмът е издържан, тъй като е работен с модерни съоръжения и апаратури при много добри условия. Вкусът към буржоазни мелодрами, евтини банални истории от живота на буржоазните семейства е отразен във филма „Изпитание“. Иван Димов изпълнява ролята на страдащ съпруг, който през целия филм търси жена си по света, страда, защото я обича и защото не може да си прости грешката, че я е изпъдил в момент на раздражение. С една дума, „Изпитание“ на неговото чувство, на любовта му. Това е сантиментална история, едно подражание на буржоазната кинематография. Добрата операторска работа, чистият звукозапис, техническото съвършенство са качества на филма, но над всичко стои истински реалистичното изпълнение на Иван Димов и Кръстьо Сарафов. За Иван Димов е характерна една непоследователност, неравност в изграждането на образа, може би произхождащи от неравностойните партньори Надя Ножарова и Коларов. Обаче в сцените с Кръстьо Сарафов е постигната истинска ансамблова игра. С верността на водения диалог, с крайно реалистичните, естествени действия, движения Димов прави огромна крачка в киното в сравнение с предишната му роля Страхил. Тук той вече е усетил особеностите на киното. В играта му се чувствува разбиране и правилно отношение към камерата. Обаче движенията му са все още неестествени. Понякога те са пресилени — в някои моменти, когато трябва да изрази вътрешно вълнение. А очите — като че те са най-вярното оръжие на киноак-

тъора Димов. Те са огледалото на вътрешния живот на човека. Те не могат да лъжат. Чрез тях Иван Димов най-вярно, най-точно и силно предава всички трепети, преживявания на героя. Той е разбрал силата на това изразно средство и го е овладял. В тази роля „театралността“ в изпълнението е значително по-слаба, а експресивността, емоционалната изява на преживяването е съобразена с художествените изисквания на филма.

Първите три филмови роли на Димов са всъщност една школа, чрез която актьорът сам е трябвало да намира, опипвайки, верните пътеки, по които трябва да тръгне, за да се оформи като истински киноактьор. Режисьорите по онова време не са оказвали достатъчна помощ на актьорите, а крайно лошите технически условия само са затруднявали творците. Иван Димов е трябвало сам да открива особеностите и различията, които имат театралната и филмовата актьорска игра. Той разбира, че за да бъдеш актьор в киното, са необходими и други качества, свършено различни от тези, които има дори и най-добрият театрален актьор.

„В киното актьорът трябва да има по-голяма техника, майсторство, да не кажа занаят. От филмовия актьор се изисква да бъде много по-подготвен технически, отколкото актьорът на сцената. Защото актьорът на сцената изгражда даден образ с една логическа последователност, която във филма е изключение. Логическата последователност във филма е дело на она, който го сглобява“ — казва Иван Димов в едно интервю с журналисти по повод юбилея му през 1947 год.

Неудовлетворен от работата си в киното, народният артист Иван Димов години наред остава само театрален актьор. Едва при създаването на първия филм на държавната кинематография — „Калин Орелът“ — той участва като главен изпълнител в ролята на Калин. Режисьор на филма е Борис Борозанов.

Народният артист Иван Димов насища образа на Калин с вълнуващ драматизъм, пресъздаден ярко и с внушителна сила. Народният герой-мъченик е показан непосредствено, силно, с неговите страдания от дългогодишната забрава в каторгата, мъката и любовта му по родината. Иван Димов използва всичките си възможности, насища образа с жизненост, с плът и кръв, с голямо обаяние и вътрешна сила. Сценарият на Орлин Василев по мотиви на едноименната пиеса на Никола Икономов не дава материал за изграждане образа на истински герой-борец. И затова Калин, който в играта на Димов се очертава като патриот, до смърт предан на родината, все пак си остава една пасивна личност. Светлата борческа линия на образа, играта и оптимизмът на героя отстъпват място на тъгата и разочарованието. Всички тези недостатъци в изграждането на образа се дължат на слабостите в литературния материал. В този филм театралността е значително преодоляна, особено във физическото поведение на актьора. Все пак в редица епизоди, макар и слабо, тя продължава да се чувства, главно в словото. Затова Калин на Иван Димов е най-верен, най-непосредствено близък до живота в сцените, където няма диалог, където може да даде своя оценка на образа, на поведението. Така истинското изживяване, вътрешното възмущение се поражда от верния точен анализ на образа, който води до външна изява на целия вътрешен мир на героя. Верният усет на актьора и неговият опит са му показали условностите и изискванията, които има камерата, и той ги е овладял. Така силата на неговото актьорско очарование достига направо до зрителя. Но най-яркото, най-силно изразно средство на Иван Димов е лицето и преди всичко очите, в които са отразени всички душевни възмущения, трепети, преживявания, тревогите, любовта и скрътта.

Следващите два филма, в които Иван Димов участва — „Под игото“ и „Димитровградци“, — не са така характерни и важни, нито значителни за развитието му като киноактьор. В тях обаче артистът окончателно преодолява, макар и съвсем малко останалата театралност, изразена предимно в словото. Те му помагат да се оформи като истински киноактьор.

В екранизацията на Вазовия роман „Под игото“ Иван Димов изпълнява епизодичната роля на Марин въглищаря.

В общото развитие на действието Марин въглищарят не играе непосредствена роля. Образът по сценарий е съвсем епизодичен, второстепенен, но за него би могло да се каже много. Марин фактически е представител на обикновените, бедните хора, на борческата част от народа. Макар и епизодичен, той би могъл да бъде събирателен образ — чрез него да бъде ярко и действено подчертано участието, пламъкът, който гори в целия народ, във всеки негов представител. По сценарен материал този герой минава бледо, няма жизнени конфликти, няма ситуации,

в които да се изяви характерът, да се изрази героят. Марин би могъл да бъде особено ярък, особено действителен образ, защото той от всички действащи лица е най-типичният представител на обикновения българин, който само с огромното си желание и любов, със силната си вяра се включва в борбата. И ако ролята на Марин се запомня и прави впечатление, това е, защото се изпълнява от народния артист Иван Димов. От малкото материал, с който разполага, той е направил много.

Във филма Марин възгледът се появява за първи път в сцената „учредяването на революционния комитет“. Около маса са събрани бъдещите членове. Тук е и Марин, облечен в селски дрехи, с прикован поглед пред себе си, говорещ много за готовността му да се бори с поробителите. Иван Димов само в един кадър изразява цялата всеотдайност, преданост към делото. И пак завладяват неговите очи, които изразяват вътрешно душевно вълнение. Погледът му като че вижда реално това, за което всички ще се борят — свободата, така желана, така изстрадана, пламенно защитавана. Колко себеотрицание и готовност има в поведението му, когато прекарват пушките пред него, за да ги пази. Очите на актьора горят от огъня, който е в него — да се бори за свободата. В изпълнението му има много революционна страст. Но Иван Димов разполага с беден литературен материал. Задачите, поставени от сценаристите и режисьора, са съвсем малки. И все пак актьорът прави тази малка роля образ.

„Димитровградци“ е филм, посветен на героизма и ентузиазма на нашата младеж, на подвига в социалистическото строителство, на изграждането на новите хора. Партията е главната движеща сила, която във филма е представена от парторга Енев в изпълнението на народния артист Иван Димов. Тук актьорът е трябвало да се справи с много трудната задача да изгради образа на Енев, уповайки се главно на своите актьорски качества, защото по сценарий Енев е почти лишен от вътрешен живот, топлина. Единствено в една сцена е разкрит истинският душевен мир — когато си припомня смъртта на своята жена. И тази единствена възможност чувствителният актьор умело използва, за да покаже своята сърдечност, човешкото си интимно усещане. Иван Димов прави така тази сцена, че тя като че ли дава оправдание на цялото поведение на героя във филма — тази затвореност, строгост, присъщи на човек, който крие дълбоко в себе си някакъв спомен, някаква болка и тъга, които са го направили такъв. Скрил скръбта си дълбоко в себе си, той си е изработил броня за външния свят. Зад външната непринуденост на неговото поведение се чувства цялото богатство на вътрешните изживявания — комплекс от сложни човешки чувства. С тази роля, която съвсем не е малка по размер, макар и бегло очертана от сценариста Бурян Енчев, Иван Димов постига много в този филм. Нито във външното поведение, нито в словесния израз се забелязват белези на театралност, на преувеличено изживяване, на външна експресивност.

Най-голямата крачка в киното, най-забележителната роля на Димов, неоспоримият му успех във филмовото изкуство това е Маргелак в „Герациите“ — върхът в развитието му като киноактьор. Непосредственост, съвършена простота, овладяване на най-тънките изразни средства бликат от екрана с някакво магическо обаяние. Дори и най-неуловимите преживявания, вълнения достигат и покоряват зрителя. В тази роля най-силно, най-убедително са подчертани всички възможности на големия наш актьор. Това е показателен пример за това, как един актьор може да изяви своите възможности, когато разполага с богат сценарен материал.

В повестта Маргелак е като фон, върху който се отразява драмата в семейството на Герациите. Той е представител на селската беднота, на утрудения народ. А във филма дядо Матей става едва ли не централна фигура. Това не се дължи само на сценариста и на режисьора, а най-вече на големия актьор, който създава образ, носещ със себе си цяла философия. Маргелак присъствува на много сцени, но почти винаги е настрана от станалите събития, като мълчаливо дава оценка на всичко, което се случва. По неговото поведение може да се съди за силата на драмата. Той минава незабелязан, но лаконично и с изключителна сила на вътрешното преживяване оценява събитията. Външно дядо Матей няма действена линия, но е с богат вътрешен живот. Още с първата поява на Иван Димов на екрана непосредствеността на Елинпелиновия герой стига до зрителя. Външният рисунок на образа е точно намерен — естествена старческа мекока, провикане на единия крак, някаква своеобразна лекота в походката, слаб, енергичен, отзивчив към всичко, което го заобикаля, дълбоко изживяващ трагедията на Герациите.



Иван Димов и Ангелина Сарова в „Гераците“

Образите, изградени от Димов, не носят външна конфликтност. Той никога не противопоставя, не контрастира вътрешния живот на образа с външната изява. Конфликта, контраста Димов търси във вътрешната структура на образа. Ритъмът за изграждането на образа се получава от неговите вътрешни противоречия, от скритата динамика. Външната изразност на Димовите роли е пестелива, лаконична. Затова рисунъкът на ролята в актьорското творчество на Иван Димов не съществува сам за себе си. Той винаги е резултат от вътрешния живот, много точен, много верен. Маргелака е най-показателният пример за това. Чрез словото Димов постига неимоверно емоционално въздействие, като с различната интонация на гласа си дава ясна и точна характеристика на вътрешните преживявания — чрез задъхания говор или чрез сложната нюансировка на оценките — свенлив, плах, характерен за човек, който е бил ратай, слуга цял живот, или пък умолително вдъхващ сила на беззащитната жертва Елка. Дядо Матей е „самотна душаца в света, прибрана по милост от дядо Йордан.“ И тук всъщност е основата на образа. От тази мисъл на Елин Пелин Иван Димов изгражда цяла философия и оттам поведението на своя герой. Неговият Маргелака е почувствувал своята безпомощност, той се е примирил с цялата неправда около него. И въпреки че не вижда изход, не я приема. Това проличава в мълчаливото или благо осъждане на Павел, в сподавения му плач, когато обират парите на дядо Йордан, в смиреното примирение пред лошия Божан. Иван Димов разкрива изцяло психиката, вътрешното страдание и мислите на представителя на селската беднота, на добрия човек, безпощадно блъскан от живота. Но наред с това Димов подчертава и другата линия на образа — жизнелюбието на дядо Матей. В него някъде дълбоко се явява искрица надежда, която му дава сили да носи своето тегло и да изживява трагедията на другите.

Очите, най-характерното у Димов, действуват покъртително. В тях е отразена цялата трагедия на самотния човек, всичката болка и скръб по отминалите дни на спокойствие, благостта, добротата, а същевременно примирението на обидения и онеправдан от живота човек. Особено в края на филма, пред одъра на умиращия Герак, очите на Димов-Маргелака са пълни с отчаяние, безизходност и все пак в тях не се вижда упреъкът, не трепти пламъчето на надеждата.

Маргелака е образ, който е влязъл в редиците на най-добрите образи на българските филми.

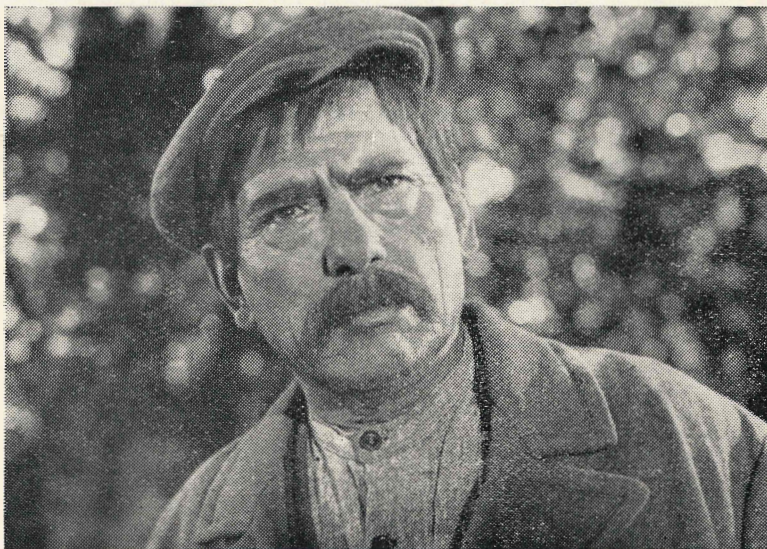
Непосредствено след завършването на „Гераците“ режисьорът Антон Ма-

ринович снима филма-екранизация „Сиромашка радост“, като сам разработва сценария по шест разказа на Елин Пелин. Иван Димов пак се явява на екрана в разказа „На оня свят“ в главната роля на дядо Матейко. Смело може да се каже, че изпълнението на Иван Димов е най-голямото постижение на филма. Голямото актьорско майсторство на Димов силно и властно завладява. Иван Димов умело и естествено е предал на своя нов герой тъжкия усет към националното, битовото, характерните, типични черти на селянина шоп. Независимо от това, че има само няколко епизода, наситени с богато съдържание по сценарий, че през цялото време режисьорът „разхожда“ Димов — дядо Матейко — из рая, без да има конкретни действени задачи, Иван Димов проникновено, простиичко предава целия вътрешен мир на героя. Очите на дядо Матейко са пълни с мъка от страданията на живота, отразяващи огорчението, натрупано на земята от експлоатацията на чорбаджии, попове, бирници, лихвари. Но сърцето на дядо Матейко е пълно с добрина и любов към живота. И тук се вижда характерната за дядо Матейко походка като в „Гераците“, стойката на тялото, превито от теглата, но жилаво и жизнено. Обаянието на Димов е изключително. Той дава точна оценка на душевното състояние, на най-съкровените мисли, балансира типичния за шопа хумор с болката на дядо Матейко, изживял страданията от неправдата в живота. Иван Димов има особено остър усет за характерност на образа, който изразява във физическото поведение на героя и в словесната му характеристика.

Изграждането на образи в различни по жанр филми от един и същ актьор изисква разнообразие на изразните средства, изисква основните черти на образа да се оживят и одухотворят от редица нюанси, подробности, разкриващи вътрешната характеристика на образа. Иван Димов притежава тази опоспособност да прави от всеки образ запомнящ се, различен, нов. У него има топлина, голяма човечност, непринуденост, която печели сърцата и покорява зрителя.

Епизодичните роли допринасят много за атмосферата на филма, създават особен ритъм, колоритно разнообразие, понякога идейни акценти и допълват със сочност цялото художествено решение. Във филма „Малката“ Иван Димов изпълнява епизодичната малка роля на Ятака. По сценарий ролята е значително по-богата, по-пълна, с повече място, отколкото във филма. Режисьорът Н. Корабов е дал на Ятака участие само в няколко епизода.

Бившият Ятак, стар работник в тютюневите фабрики, с голям житейски опит и мъдрост, сега вече е пенсиониран. Но по цял ден той е при работниците. Той ги поучава, предава им опита си с голяма любов и грижа. Всичко това е показано



Иван Димов в „Командирът на отряда“

само в два кадъра — когато Ятака помага на един работник да натовари тютюневите бали и когато той с голяма съзнателност събира разпилените по земята тютюневи листа. Ятакът е сам в света, затова той силно обича младите, съчувствува им, разбира ги. За него Борис е като негов син. Той се тревожи и изживява неговите душевни вълнения, дава му умни съвети, иска с цялото си сърце да бъде той щастлив.

Иван Димов предава на образа всичките черти на Ятака съвсем просто, естествено и пестеливо — ведрата усмивка, добрия мъдър поглед, който говори за едно голямо сърце, и вярата му в хубавото. Той живее с вълненията на Борис и Лада. Недоразуменията между тях го възбудват. Едно голямо сърце, което иска да види всички хора наоколо си щастливи. Иван Димов е намерил много верен и точен външен рисунък на образа. Спокойна, бавна походка, уверени отмерени движения, тяло, изтощено от дългогодишната работа, но все пак жизнено, стойката на човек честен, работлив, пъргав. С лицето си Димов отразява цялата мъдрост, доброта и загриженост на героя. Топлият поглед проликва в сърцето. Макар и да се явява на екрана съвсем за кратко, Ятака на Димов не може да не се забележи, да не остави трайни следи у всеки, който го е гледал. Запомня се човекът, който гори от безпокойство, от желание за работа, който непрекъснато прави нещо, обикаля около тютюневата фабрика, защото цял живот се е трудил и сега, когато не е способен да работи поради разклатеното си здраве, гори в него желанието, копнежът му по отнетото единствено щастие — възможността да се чувства нужен. Спокойствие лъха от цялата му фигура, от израза на лицето му. Спокойствието на човек, постигнал мечтата, за която е дал целия си живот.

Най-новият филм, в който видяхме Иван Димов, е „Командирът на отряда“, посветен на славното партизанско движение, на героичните дни на нашия народ през фашисткото робство, на борбата му за свобода. Иван Димов играе ролята на бай Никола — ятак, после партизанин.

Бай Никола е обикновен българин, който с всичката си вяра, с цялата си устремност участва в партизанското движение. В началото той е ятак и връзка на партизаните с нелегалните борци, а после сам става партизанин. Бай Никола загубва всичко в борбата за свобода — най-близките си — жена и деца, дома си. Но той е твърд и непоколебим, истински борец за правдата, който не се спира пред нищо за осъществяване на заветната мечта — свободата и социалното равенство. Той е суров българин, готъв на всичко в борбата за постигане на крайната цел.

Иван Димов изгражда образа релефно, ярко. Във външния рисунък предава черти на обикновения българин — суров, твърд, груб дори. Но едновременно с това той разкрива голямата вътрешна драма на героя. Мъката, до болка изживяна, при изгарянето на къщата и убиването на жена му. Това го прави още по-твърд в борбата. Особено силен е моментът, когато той вижда как разстрелват жена му. Само широко отворените очи, пълни с болка и ненавист, с непоколебима решителност да отмъсти, със злоба към варварите, изразяват душевните вълнения. В отряда, когато му е отнето оръжието, той сам го слага на земята. Съзнанието, с което е пропит, е подчертано наред с вярата и с убедеността, че така трябва да бъде, щом командирът намира това за редно. Когато му връщат оръжието, той сам не може да прецени дали е постъпил добре, като е послушал Страхил. Връща се в планината при партизаните и сяда на камъка. Странно вълнение е изписано на лицето му и режисьорски е намерен чудесен контраст — спокойната песен на едно птиче, в което се заслушва актьорът.

Финалът на филма — връщането на бай Никола при изгорялата къща — е особено силно драматичен. Той влиза вътре, оглежда всичко, което е останало, взема една детска обувка в ръка, а навън партизаните превземат селото. Външното поведение на актьора е в една чудна хармония с вътрешното преживяване.

Иван Димов умее да изрази и героизма, и патриотизма, и любовта, и революционната борба в създадените от него роли. Умее да отрази националния характер на българина.

В киното на актьора заслужено е определено най-важното място — с него и чрез него да се прокарява идейната и художествена мисъл на кинотворбата. В образите, които е създал, Иван Димов постига тази голяма цел.

Днес народният артист Иван Димов е истински голям киноактьор, когато с гордост бихме поставили наред със световноизвестните актьори.

НАШИ СЪНАРОДНИЦИ В ЧУЖДЕСТРАННИ КИНЕМАТОГРАФИИ

Във връзка чествуването 50-годишнината на нашето киноизкуство много се говори и много се пише за „трънливия“ път на неговите създатели. И ето дойде време да споменем имената и на онези наши режисьори и артисти, творили по чужди краища поради липса на родно филмово производство. Сведенията ни за тия пионери са доста оскъдни, но по-добре е да съобщим онова, което знаем, отколкото да осъждаме съотечествениците си на забрава.

С изключение на Златан Дудов, който и до днес си остава една от изтъкнатите личности в съвременното германско киноизкуство, останалите са повечето епизодични фигури, които с малки изключения са преминали почти незабелязани по световните екрани. Мнозина от тях щедро са пропиляли младостта си в напразно чакане пред вратите на американските и европейските киностудии. Твърде малко са щастливците, прекрачили прага им, успявайки да направят що-годе филмова кариера. Причината за големия брой неудачници се корени преди всичко в това, че те не са имали възможност да разгърнат своите творчески възможности на родна почва.

Ще се опитаме да проследим в най-бегли линии трудния път на някои наши киноработници в чужди страни.

ХОЛИВУД

Още със своето зараждане киноизкуството печели поклонници по всички краища на земята. И в нашата малка България най-младото изкуство на века, което първоначално е най-често „вносен продукт“, вербува свои кадри.

Първият българин, прекосил океана, за да си опита щастieto в американското кино, е Пери Н. Векров. Роден в гр. Шумен през 1881 г., той още като съвсем малък заминава с родителите си за Александрия, Египет, където отрасва и му се удава да постъпи в една френска театрална труппа. Образованието си получава в Роберт колеж — Цариград. След това П. Векров се завръща в България, следва право в Софийския университет и изучава драматическото изкуство в първата българска драматическа школа.

В 1901 година Векров е вече в Щатите. Там с мъка успява да влезе в труппата на Аугустин Дели. Опитва се в драмата, в операта и в водевила и показва дарби на добър драматически режисьор. „Американ Кинемакълър“, една от първите кинокомпани в Америка, го ангажирва и му поверява постановката на своя продукция. За същата фирма работи в продължение на три и половина години, през които се увърждава като режисьор и актьор. По-сетне П. Векров последователно твори за „Метро“ и най-старата и най-известна къща „Вайтаграф“, за които поставя „Из превъзходния път“ с Ънита Стюарт и Чарла Ричман. Като филмов режисьор П. Векров изпълва с „Чарла, медното сърце“, а неговата следваща творба — „Нейните секретари“ — с Алис Тери му отваря широк път.

По-късно той постъпва в „Парамаунт“ и „Фърст Нешънъл“ при „Юнайтед Студиос“, за които режисира „Господ на Тъндерчейт“ с Виржиния Феър и Оуен Мур (първия мъж на Мери Пикфорд). По неизвестни причини нашият талантлив съотечественик внезапно прекратява дейността си в „столицата на кинематографа“ и заминава за Япония, където снима серийни филми. Оттам следите му се губят. Като актьор той изпълнява незначителни роли.

Друг наш сънародник, намерил поприще в американското кино, е Благой Стефанов. Роден в с. Екши Су, Леринско, през 1886 г., той е учител в Македония и България, а през 1910 г. заминава за Америка. Първоначално постъпва като фигурант в театралната труппа „Гранд Тийдър“ в Данвер, Колорадо, и участва в много пиеси. През 1918 г. отива в Хوليوуд, където му поверяват централна роля в

„Ако бях царица“ наред с Етел Клейтън. В „Наказание“ на „Метро Голдуин Ма-йер“ Б. Стефанов е партньор на знаменития Лон Чаней. В продължение на пет години той взема участие в повече от 20 кинокартини. По-известни от тях са: „Бръмчащата птичка“ с Глория Суансон, „Белла Донна“ с Пола Негри, Конуей Терл и Конрад Нагъл, „Испанската танцьорка“ с Пола Негри, всичките на „Парамаунт Пикчър — Ласки Студио“.

Във филма „Да живее царят!“ Благой Стефанов играе заедно с малкия Джеки Куган в ролята на един от придворните офицери. Впоследствие е дългогодишен партньор на прочутото дете-артистка Шърлей Темпъл.

Любопитна е „историята“ и на друг българин в нямото американско кино. По професия журналист, Стефан Денчев прави опит да издава кинописание у нас, но скоро изоставя това начинание и предпочита да си опита участието в „новия свят“. Оттук започва пътят на бързите успехи и бързото падение на един алчен за слава авантюрист. По някакъв начин Денчев отнася Гендовия филм „Българан е галант“ във Виена. Там той се представя за самия Гендов (имал поразителна външна прилика с него), прожектира филма пред българската колония и продължава обиколката си из други европейски градове. От прожекциите на филма събира известна сума и заминава за Щатите. В Холивуд Ст. Денчев показва първата българска кинокомедия пред капацитети, представяйки се за автор и главен изпълнител, в резултат на което бива ангажиран за режисьор. Изхождайки от дописките и репортажите, които той изпраща до оп. „Кинозвезда“ (Пловдив, 1924 год.), виждаме, че той е участвувал в редица филми като артист и режисьор. Играл е в „Бръмчащата птичка“ под режисурата на Сидней Олко в ролята на американския журналист Зизи („Ласки Студио“), а в „Белла Донна“ с Пола Негри и своя сънародник Благой Стефанов. Режисирал е „Вихрушка“ с Тийдър Хауз и Рут Клифорд. При създаването на „Тримата остроумни глупаци“ той е бил асистент-режисьор на Кинг Видор. През 1926 год. Стефан Денчев се връща за малко в България, пристигнал с личен секретар и кола. Но твърде трагичен е краят на този донякъде преуспял авантюрист в американското кино. Не много след повторното му отиване в Америка гангстерите на Ал Капоне го застреляли на нюйоркското пристанище. При разследването се оказало, че Денчев бил секционен касиер на бандата. Опитът му да напусне страната със съхраняваната сума имал фатален край — бандата своевременно разбрала намерението му и го осуетила.

В неми американски филми са участвували още двама българи: Онжев и Теодор Козлов. За първия нямаме конкретни сведения. Вторият е участвувал в „Законът на безстечествените“ и „Ребро Адамово“ на фирмата „Парамаунт“. Американският филмов печат се е изказвал ласкаво за този наш даровит сънародник.

Вероятно появата на говорящия филм е сложила край на филмовото им поприще.

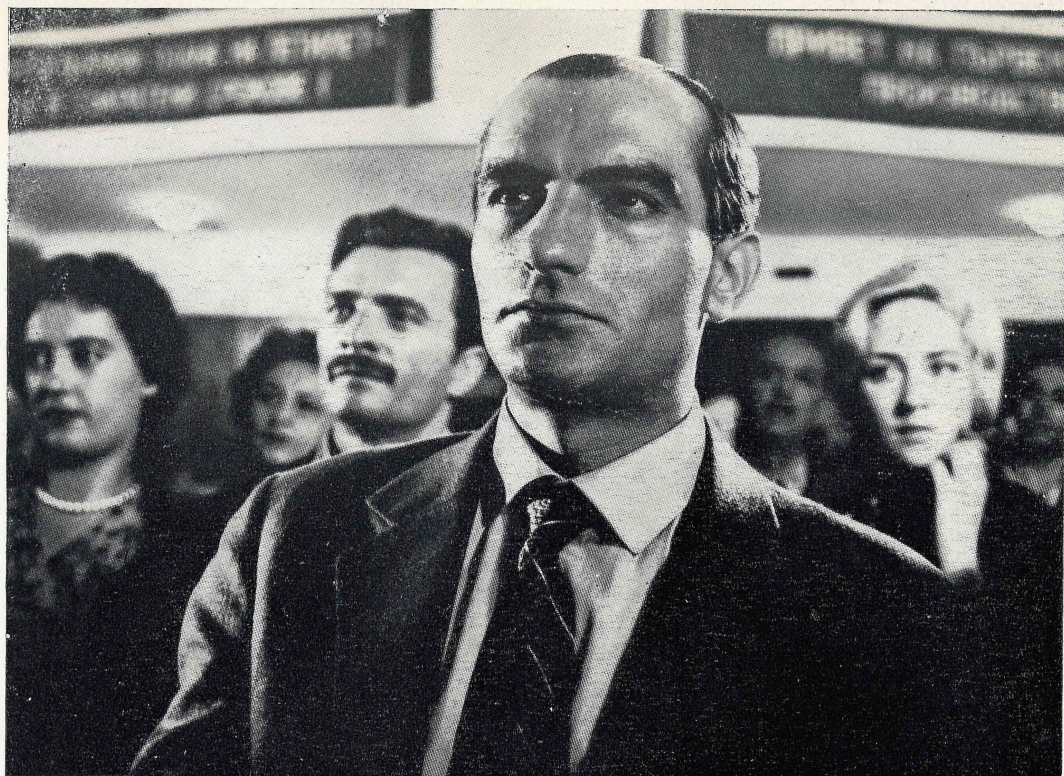
Доста по-късно, вече в американския тонфилм, играе известната някога наша оперетна певица Мара Чуклева. След като загубва временно гласа си, тя заминава на лечение в Италия. Там я ангажирват за главна изпълнителка на редица филми и си спечелва слава на „кинозвезда“. Участвува с успех в няколко германски продукции. След като излекувала гласа си, тя постъпва в парижката трупа на руснака Балнев като певица и с нея години наред обикаля Европа и Америка. През 1930 г. тя е в Щатите и пее в сцени от един лихтонов филм на режисьора Де Форест. До 1939 г. тя изпълнява по-второстепенни роли в редица холивудски кинокартини. По-известните от тях са: „Страстното цвете“ и „Жълтият билет“, прожектирани и в София. След блестящия дебют на Чуклева по европейските екрани незадоволителните резултати от филмовата ѝ дейност в Холивуд могат да се обяснят с неподходящия репертоар и твърде променчивия и неустойчив вкус на американската публика.

През 1930—1931 г. известният у нас фотограф и оператор Минко Балкански снима в Монтевидео, Уругвай, няколко късометражни филми.

Сред океана от световноизвестни „кинозвезди“ имената на нашите сънародници са като пестъчинки на дъното му и не допринасят за прославата на отечеството ни в „новия свят“.

ИТАЛИЯ

Българите, проникнали в европейски филмови ателиета, са постигнали значително повече в това отношение. Така например името на бележития актьор от Софийския народен театър Сава Огнянов съвсем не отминава незабелязано и в



Горе — Ѓордан Матев, долу — Асен Миланов и Андрей Чапразов във филма „Крайт на пътя“



На другата страница — Асен Миланов в кадър от същия филм



историята на италианското кино. Макар и за кратко време, Огнянов спечелва международна известност в областта на киноизкуството.

След Първата световна война между Огнянов и ръководството на Народния театър се появяват разногласия. Той напуска България и заминава за Италия. Тук киното пленява въображението на големия актьор и той му се отдава с творчески жар. Оценен правилно от филмовите среди, Огнянов бива ангажиран от „Велиа-филм“ през 1920 г. и му поверяват главната роля в „Революционерът д-р Коло“, или „Отец Савелий“. Филмът е бил посветен на италианското революционно движение от миналия век и получава висока оценка не само в самата Италия, но и във всички останали страни, където бива прожектиран. Успехът на нашия знаменит съотечественик е грандиозен. Отзивите за артистическите достойнства на Огнянов в западния печат са повече от радушни и му отреждат заслужено място сред артистическите кръгове. Актьори като Емил Янингс, Вернен Краус, Конрад Вайд, Мария Якобини, Франческа Бертини и др. приветствуват талантливия българин за тази му сполука. Огнянов се връща в България, за да присъствува на премиерата на своя пръв и, за съжаление, последен филм.

По същото време на италианския филмов небосклон блясва с краткотрайна само ослепителна светлина и друга българска „звезда“. Това е познатата ни вече от американското кино оперетна певица Мара Чуклева. За една година (1919—1920) Чуклева е главната изпълнителка в пет италиански продукции. Оценката на местната публика е твърде висока и поставя младата българка на второ място след знаменитата италианка Франческа Бертини. В „Момата Елиза“ по романа „Елиза“ от Едмон Гонкур Чуклева изпълва с голямата си дарба и майсторско изпълнение и се утвърждава като „кинозвезда“. Този филм и „Фрески от Помпей“ на „Чинес-филм“, в който Чуклева е пак централна фигура, са прожектирани у нас. През следващите две години ние ще я срещнем в германското и австрийското кино, където продължава да жъне лаври. Доста години по-късно, след завръщането ѝ от Америка през 1939 г., Чуклева отново играе в италиански кинокартини, обаче вече в по-незначителни роли. Някои от тях, като „Желязната корона“, „Търговецът на робини“ с Анета Бах и Енцо Фиермонте и „Пиратите от Малезия“, са прожектирани и у нас. През 1943 г. след дългогодишно странствуване тя се завръща в България с разклатено здраве.

Към 20-те години в „Итала-филм“, Торино, работят и други двама наши съотечественици: режисьорът Борис Рамов, за когото не знаем подробности, и Елена Корчева, главната изпълнителка в ориенталската драма „Багдадската тъкачка“ (1923—1924 г.).

Нашият оперен певец Светослав Казанджиев в 1920 г. играе в „Дяволът на Париж“ на „Етруска-филм“, Рим.

Режисьорът Йохан Розев, с когото ще се запознаем по-подробно в германското и френското кино, през 1928 год. поставя за фирмата „Стефано Петалуга“, Торино, кинокартината „Сбогом, младост“ с Евелина Холг и Марчело Алдици. По-късно, в ерата на звуковия филм, той режисира за „Амброзио-филм“, Рим, „Червеният ездач“ с Ферн Андра и Конте Негроне. Попрището му на кинорежисьор не свършва в чужбина. От 1942 г. той работи у нас и понастоящем се числи към Студията за научно-популярни филми.

ФРАНЦИЯ

Във френските филмови ателиета са проникнали сравнително по-малко български артисти. През епохата на немия филм (1922—1923 г.) в „Пате Фрер“, Париж, играе българката Елена Джуджева. Знаем за участието ѝ в „Детето на другия“. По същото време е ангажиран като актьор в къщата „Албатрос“ Боби Радойков. Завършил с успех филмовата школа на Ларин (България), той отива в Париж на специализация. През 1924 г. се завръща в България с намерение да работи за изграждането на родното ни киноизкуство, но заболял от менингит, умира на 9 май с. г., без да може да разгърне творческите си възможности.

Досега имаме сведения само за двама български артисти — изпълнители на централни роли във френския филм. Един от тях е Димитър Вазов. До 1930 г. той изпълнява епизодични роли в редица негови продукции. Режисьорът Рене Жавел оценява артистическите му качества и му поверява главните роли в двата свои

филма — „Монпарнас“ и „Градът на хилядите мечти“. Френската кинокритика се отзовава ласкаво за нашия състезателник.

Другата главна изпълнителка е Катя Лова (Катя Лолова). Нейната кариера е значително по-шумна и е в звуковото кино. Едва тригодишна, тя напуска България и отива в Женева, където баща ѝ е назначен за генерален консул. По-късно семейството ѝ се преселва в Париж. Там Катя Лолова завършва гимназия и записва зъболекарство. Едновременно със следването тя постъпва статистка във филмовата къща „Парамаунт“, без да отбележи някакъв успех. При едно от редките постъпания на трупата в Париж тя изпълнява интересна роля в оперетата „Малките женички“. Играта ѝ обръща внимание на един филмов директор и той я ангажира за второстепенна роля. По този начин нашата сънародничка отново попада сред филмовите кръгове. В „На половината път към небето“ (1934 г.), „Любов през май“ с Фернан Граве и Кете фон Наги (1935 г.) тя изпълнява спизодични роли. Обаче след играта ѝ в „Новите богаташи“ Катя Лова изпъква вече като извънредно надарена актриса. Поверяват ѝ по-централна роля в „Бунтовникът“. По-сетне Морис Клош я ангажира за главна изпълнителка в „Животът е красив“, проектиран в София. Така тя стига до славата на първите „кинозвезди“.

Интербригадистът-кинооператор Васил Холиолчев от 1936 до 1938 г. е член на Съюза на революционните писатели, художници и кинодейци във Франция. През 1936 год. той спечелва конкурса на съюза със сценария „Безработни“.

Кирил Горанов, друг наш сънародник, дълги години работи като сътрудник на световноизвестните кинорежисьори Рене Клер и Апри Диаман Бержи.

В периода 1928—1934 г. в „Пате Натан“ работи като актьор и асистент режисьорът Васил Първанов. Почти по същото време (1930—1938 г.) в същата фирма сътрудничи като техническо лице и Васил Палашев.

Познатият ни вече от италианското кино режисьор Йохан Розев години наред създава филми за различни френски и американски филмови компании в Париж. Своя дебют той прави през 1928 год. във фирмата „Пате Консорциум Синема“. По нейна поръчка снима в България „Катастрофалното земетресение в Пловдив“, а за „Фокс“, Париж — културния филм „Рилският манастир“, проектиран в кино „Роял“ през същата година. През 1929 г. постъпва в „Минерва-филм“ като постановчик и сценарист на „Нежност“ с Марсела Шантал и Виктор Франсен. Следващата година поставя за „Неро-филм“ „Майка“ с Виктор Франсен, Вивиан Романс и Габри Морле. В 1931 г. пак за „Пате Консорциум Синема“ подготвя сценариите на „Слепият“ и „Осъдените“. След това до 1934 г. включително работи в „Парамаунт“ и „Льо марш дю тан“. В 1935 год. отново се връща в „Минерва-филм“, където поставя „Кадиси“, антихитлеристки филм със сюжет гоненето на евреите в Германия с участието на артистите-евреи Рафаела Хофман и Макс Флайшер. За „Синхро-Сине“ през 1936 г. прави културния филм „Сто дни в Африка“, снет в централната част на „Черния континент“. Същата година поставя копродукцията на „Югословенски просветен филм“ и „Пате Консорциум Синема“ „Синият Ядран“, снета в Югославия с участието на известните тогава артисти Ита Рина и Иван Петровиц. В същата продукция участва като фотооператор и Минко Балкански. За Розев ще говорим пак в германското кино, където той получава основната си подготовка.

ГЕРМАНИЯ

С най-много данни разполагаме за български режисьори и артисти в германската кинематография. Разбира се, на първо място и не без гордост ще споменем световноизвестния Златан Дудов.

В 1922 г. Дудов отива в Германия, за да следва инженерство, но завършва театрална режисура. След посещенията си в Москва през 1929 г., където се запознава отблизо с постиженията на светския театър и кино, неговият идейно-творчески път взема определена реалистична насока. Няколко години той работи като театрален режисьор, след което всецяло се отдава на киното. През това време нашият знаменит сънародник е застанал вече на антифашистски позиции. Първият му значителен документален филм „Животът на берлинските работници“ отразява борбите на германските безработни. Първият му опит в игралния филм „Сапунени мехури“ е остра сатира срещу надигащия се фашизъм. Ценен принос към прогресивното кино е следващата му творба — „Куле Вампе“ — по сценарий на Бер-

толт Брехт. И двата филма са били забранени от цензурата. Когато Хитлер завзема властта, Дудов емигрира във Франция и там продължава антифашистката си творческа дейност.

След разгрома на третия райх той отново е в строя на прогресивните кинодейци. Завръща се в демократичния сектор на Берлин и поема художественото ръководство на „Дефа“. У нас са проектирани повечето от следвоенните му произведения: „Хляб наш насъщни“, „Съдбата на жените“ и „По-силни от нощта“.

В германските филмови студии са получили професионална подготовка още мнозина наши кинодейци. Така например Васил Гендов по време на престоя си в Берлин през 1920 г. се запознава с филмопроизводството и изпълнява епизодични роли в няколко германски кинокартини. Знаем за участието му в „Сифилис“ на „Декла-филм“.

По същото време и неговата съпруга Жана Дорит Гендова участва в няколко филма — „Загубеният ден“, „Тайната на камариерката“ и др. Партньорка е на знаменитата Аста Нилзен.

Като асистент-режисьор при известните немски кинорежисьори Роберт Вине, д-р Бенда и др. е работил и Борис Грежов. Съдейства при създаването на „Подпалвачите на Европа“, „Кавалерът на розите“, „Ръцете на Орлака“ и др. Кинорежисьорът Александър Вазов получава подготовката си също в германските киностудии. Дейността му в чужбина е продължителна и многостранна: снима редица културни и научни филми. През 1931 г. в Германия и Италия съвместно с проф. Брунс осъществява първия филмов дублаж. 11 години по-късно в Швейцария създава по свой сценарий „Незаконороденото дете“. Придобитият в чужбина опит впоследствие прилага в родината и е създател на редица наши игрални и научно-популярни филми.

Йохан Розев, с чиято дейност във Франция и Италия се вече запознахме, започва извите си на кинорежисьор в Германия. От 1922 г. до 1927 г. следва филмовата академия в Мюнхен. През 1925 г. го изпращат на стаж в „Уфа“, Берлин, като асистент-режисьор на продукцията „Метрополис“ — постановчик Фриц Ланг.

От актьорите най-много участия има Борис Михайлов. В разстояние на 22 години той участва в 32 негови продукции. И той подобно на Златан Дудов заминава за Германия през 1912 г., за да учи инженерство, но постъпва в драматическото училище на Ото Кьониг в Мюнхен. Първия си театрален ангажимент получава в известния „Дойчес театър“ на Макс Райнхард в Берлин. През 1913 г. взема участие в Балканската война. След свършването ѝ постъпва в мюнхенската киностудия „Камершпиле“, а по-късно се прехвърля при Лубич в Берлин. Последователно работи в ателиетата на „Юнион“, „Максим Денкинг“ и др.

Голяма част от филмите на Борис Михайлов са проектирани у нас. В повечето той изнася главните роли. По-известните от тях са: „Зумурун“, „Дамата с камелиите“, „Затворените вериги“, „Тарантела“, „Магическият кръз“, „Малкият Мук“, „Отмъщението на една жена“, „Полусветска женитба“ с Миа Май и др. В „Черният Пиеро“ Михайлов сполучливо изнася характерната роля на дърварина. Той е постоянен партньор на артисти от голяма класа като Емил Янингс, Вернер Краус, Олаф Фьонс, Пола Негри и др. При появата на говорещия филм той се завръща в родината и става сценичен артист.

Актьорът Златан Кашеров като изпълнител на епизодични роли участва в повече от 20 негови и говорещи германски филми. Уволнен след 9 юни 1923 год., той заминава за Берлин. Фридрих Фехер го ангажирва за ролята на казашкия атаман в „Шпионката Мата Хари“. След това с малки прекъсвания участва в редица кинокартини — като „Смей се, палячо“, „Мария Терезия“, „Анатол“ по Келерман, „Хора без отечество“ с Вили Биргел и Мария фон Ташнади, „Силни сърца“ с Густав Дизл и певицата Мария Чеботари и др.

Димитър Вазов, когото споменахме вече във френското кино, изнася епизодична роля в „Ръцете на Орлака“.

В германски филмови ателиета участват инцидентно още Елена Македонска, Вельо Велев и Тодор Козлов. Последният, добър изпълнител на апашки роли, участва в „Гнездото на разврата“ (1920 г.).

Първата българка, проникнала в немските студии и направила филмова кариера, е Маня Цачева. Още през 1916 г. тя отива в Берлин и постъпва в школата на Макс Райнхард. Рихард Освалд, бащата на киното в Германия, я обучава и я прави киноартистка. За филма Маня Цачева дебютира в края на Първата световна война. Само за три години тя изпълнява 15 главни роли. Благодарен

ние на миниатюрната си фигура повечето от ролите ѝ са на темпераментни ориенталски момичета. Броят на нейните филми е около 120. Германската публика я обича и я приравнява с големите кинозвезди Пола Негри, Миа Май и др. По-популярни нейни филми са (1921—1924 г.): „Любимата жена на махараджата“, „Живият труп“ по Толстой, „Синовете на нощта“ под режисурата на Манфред Ноа, а от по-късен период „Индийската танцьорка“, „Сатанинска страст“, „Модерните дъщери“, „Миналото на госпожа Мими“, „Недоставените писма“ под режисурата на Фридрих Целник наред с Алберт Басерман, Бернард Гьоцке, Нилс Астер, прожектиран у нас през 1927 г. В „Пламенна младост“ с Колин Мур тя изпълнява ролята на малката гейша Тсу.

В началото на 20-те години в мюнхенската кинокъща „Емелка“ бива ангажирана познатата ни вече Мара Чуклева. Във филма „В ноктите на собствения грях“ по романа „Бесове“ на Достоевски, поставен от известния руски драматически режисьор Ал. Уралски, тя дава блестящо изпълнение на поверената ѝ роля, а в следващата продукция — „Черното лице“ — се утвърждава като „кинозвезда“ в германския филмов свят. Местната публика я посреща радушно и я поставя наред с Маня Цачева.

Наред с имената на Мара Чуклева и Маня Цачева по същото време в германското кино се прочува и Цвета Цачева, сестра на „кинозвездата“. Тя се омъжва за известния германски режисьор и комик Георг Александер (Боби Доб).

Главна изпълнителка е в „Свещената омраза“, драма из индийския живот, продукция „Бавария-филм“ под режисурата на Манфред Ноа, и в „Червеносатата“ на Фр. Мурнау редом с Ляна Хайд и Бруно Кастнер, продукция на „Декла-филм“, и др.

През тези години още една българка вълнува германските зрители — Райна х. Манчева. В „Терпсихора“, или „Силата на танца“, тя играе наред със знаменитата танцьорка мадам Сахарес. Играе Лиза в „Годеницата на разбойника“ и „измамницата“ в „Демонска любов“ (1921 г.). Тогавашната кинокритика я е посочвала като достойна заместница на Пола Негри.

Наша сънародничка е и германската „кинозвезда“ Ива Ваня (Иванка Янакиева), която участва в неми и говорящи филми.

През 1922 г. с цената на много материални жертви и лишения младата талантива българка успява да прекрачи прага на германските филмови ателиета. Първоначално е ангажирана за епизодични роли в 12 неми продукции. Благодарение многостранната си надареност — пее, танцува, изкусна ездачка и добра драматическа актриса — тя се утвърждава и спечелва симпатиите на германската кинопублика. През 1924 год. дебютира като изпълнителка на централна роля в „Манон Леско“. През същата година българските зрители я виждат за първи път в „Легенда за Пиетро Корсаря“, където играе „кокетка“. Други нейни филми, давани у нас, са: „Къщата без мъже“ и „Хубавата полякиня“. Първата ѝ главна роля е в „Имах един приятел“, а след това следват редица главни изпълнения в „Дневникът на един ерген“, режисиран от Р. Шуцел, „Гнезда за женитби“ наред с Хари Лидке и Мария Паудлер, „Любов и сняг“ с Ливно Паванели, „Кръстопътят на жената“ на Артур Цим, „Президентът“ с Иван Мосжухин и др.

След немия филм, в който Ива Ваня достига известен успех, тя се опитва да играе и в тонфилма. Това ѝ се удава едва в 1936 год. Поверява ѝ се малка роля в „Дворцов концерт“ с Марта Егерт, неподходяща и незадоволителна роля в „Към нови брегове“, добра роля в „Отпуск срещу честна дума“. Отлично изпълнение тя дава на „несимпатичната“ си роля в „Той ли беше на третия етаж“.

В немия филм играят още две българки. Едната е Пенка Христова, участвала в „Господарката и нейният слуга“, „Майчина любов“ с Хени Портен и Иго Сим, „Мъже без професия“ с Хари Пил и в „Борба с долния свят“ с Карло Алдини. Говорящият филм обаче слага край на многообещаващата ѝ кариера.

Другата българка е позната в Германия под странното и небългарско име Вилма дел Ява, но истинското ѝ име е Мери Станинова. През 1924 год., едва 16-годишна, тя заминава за Берлин и постъпва в школата на Макс Райнхард. В киното я лансира Р. Шуцел. Първата ѝ роля е кабаретната артистка Мими в „Небето на земята“. От този момент започва артистичната ѝ кариера. Ангажирана е от „Уфа“ и в продължение на 4 години участва в десет филма наред с Олга Чехова, Жени Юго, Евелина Холт, Марчела Албани, Вили Фрич, Вернер

Краус и др. германски кинозвезди. В „Клетката на лъвовете“ с Хари Пил тя изнася ролята на робинята Сандя. Този, както и следващите два филма „Белите робини“ и „Тайната на живота“ са прожектирани у нас. От неиграните в България нейни филми по-известни са „Наследникът на Казанова“ и „Тримата циркови крале“. И на нейното филмово поприще говорият филм слага край.

В немския тонфилм освен Ива Ваня и Златан Кашеров остават само още две имена: Георги Донеv Цилаков, за когото знаем, че е участвувал през 1942 г. във филм наред с Ханс Алберс и е придружил германския актьор при посещението му в България, и Маргита Цонева. Дъщеря на проф. Б. Цонев, през 1922 г. тя заминава за Берлин да учи танц. Проявява се като добра драматическа артистка и играе на сцените в Берлин, Дрезден, Осло и Женева. В 1930 г. дебютира в централна роля в звуковия филм „Откраднатият образ“ с Ханс Ото.

С идването на Хитлер на власт достъпът на чужденци, в това число и българи, в германските киностудии намалява до минимум.

АВСТРИЯ

Към 20-те години неколцина българи участвуват в австрийски продукции. Б. Грежов и Ал. Вазов като режисьори, а като актьори — бившият певец от Народната опера Светослав Казанджиев, познат ни вече от италианското кино, в няколко незначителни роли във виски филми; Цветко Петров, по прякор „Сатаната“ — в „Дамата със слънчогледите“, „Шерше ла фам“ с Ферн Андра, „Звездите на Дамаск“ (1926 г.) и др.; пак в епизодични роли и Георги Цачев.

За сезона 1921 год. „Саша-филм“ ангажирва Мара Чуклева, но дали се е снимала, нямаме сведения. През 1923 год. Рандьо Рандев снима в страната късометражни филми съвместно с Фр. Куплелт.

УНГАРИЯ

През 1923 год. в унгарското кино дебютира Зора Огнева. Заминава за Виена да учи музика. Там се оженва за унгарския милионер Баба Симон и той я отвежда в Будапеща. Главна изпълнителка е в „Победоносен живот“ на Беа Гол.

Друга българка в унгарската кинематография е Дорита Бонева. По професия концертна, оперетна и оперна певица, тя играе и в унгарски филми, от които по-известен е „Краят на септември“. През 1942 година ѝ се възлага главната роля в незавършената копродукция „Българо-унгарска рапсодия“.

През същата година „Хорват-филм“ ангажирва режисьора Хрисан Цанков за съвместния филм „Изпитание“ с участието на именитите наши театрални актьори Кръстьо Сарафов и Иван Димов, оперетния певец Стоян Коларов, Надя Ножарова и др.

Накратко това са сведенията, които притежаваме за филмовата дейност на наши сънародници в чуждестранни кинематографии. Няма съмнение, че занаят пред ще се добавят и уточнят още имена и факти. Ето защо ако някой от читателите може да допълни нещо или е в притежание на писмен или снимков материал за такива кинодейци, или знае за участието и на други българи в чужди филми, ще му бъдем признателни за ценното съдействие.

Като се направи равностметка от прочетеното дотук, се вижда, че усилията на нашите съотечественици все пак не са отишли съвсем напразно. Малко или повече всеки един от тях е допринесъл за популяризирането на родината ни по широкия свят, а Златан Дудов, Сава Огнянов, Маня Цачева, Мара Чуклева, Ива Ваня, Борис Михайлов и други по-значителни фигури сред тях са прославили името ѝ сред филмовия свят. Поставени при по-добри условия, с по-подходящ репертоар и най-вече на родна почва, постиженията им биха били повече от добри. Наред с пионерите на българското кино и те имат своя дял към историята му, защото част от тях са приложили у нас наученото в чужбина и са спомогнали за поставяне основите на нашето киноизкуство.

Я. Вълчанова

КИНОМРЕЖАТА В БЪЛГАРИЯ ДО 9. IX. 1944 г.

В епохата на така наречения младенчески период на кинематографа у нас не е съществувала постоянна и организирана киномрежа. До към 1908 г. новото изкуство е било разпространявано чрез чужденци-киномеханици, които устройвали прожекции предимно в градовете, като се възползували от струпането на хора по панаирите или при чествуването на някои забележителни дати, по време на празници и пр. В палатки, в набързо оковани дъсчени бараки или в салоните на различни заведения при слабата светлина на ацетиленовия фенер любопитните са следели мигащите изображения по бялото платно. Всички тези прояви са били стихийни, дело на хора със спекулативен дух, стремящи се към лесно забогатяване и неподдаващи се на никакъв обществен контрол.

Първият „постоянен“ кинотеатър, открит в София през 1904 г., е бил „Електробископът“ — една дървена барака на площада пред банята. По-късно се появяват и други такива „постоянни“ кинематографи, а в края на 1908 г. тържествено е бил открит салонът на „Модерен театър“. Това е бил първият известен засега у нас специален кино-салон, пригоден изключително за филмови прожекции. Със своята твърде комфортна за онова време обстановка и с разнообразната си програма „Модерен театър“ е успял да привлече като своя публика и стоящия до този момент „настрана“ софийски хайлайф.

Примерът на столицата не е останал единствен. През 1910 г. в страната се наброяват вече 10 кинотеатъра, открити в по-големите градове. Характерно е, както твърдят преди всичко фактите, че киномрежата се е развивала

предимно в градовете. Частната инициатива, на която е било предоставено да се грижи за проникването на най-младото изкуство сред народа, е била далеч от мисълта да рискува своите печалби, отивайки в „нерентабилното“ село. Докато през 1910 г. в столицата е имало два постоянни кинотеатъра, през 1927 г. броят им нараства на 22. През същата тази година общият брой на кината в България е възлизал на 94, от които 63 частни, 19 читалищни, 5 училищни и 7 военни. От цялото това относително изобилие на кинозалони в селата те са били само . . . три.

Интересно е да се спомене, че през 1920 г. е бил открит в София към Първа софийска девическа гимназия първият училищен кинематограф. По инициатива на тогавашното Министерство на просвещението през 1926 г. са създадени и първите подвижни кинематографи. Това като че е било единственото мероприятие в това отношение на тогавашната власт. Нейните главни „грижи“ са се изразявали в педантичното събиране на данъците и съставяне актове на неиздължилите се навреме кинопритежатели. В резултат от тая политика през 1944 год. от всичките 213 кина селските са били само 73.

С победата на социалистическия строй големите грижи на народната власт за кинематиката на страната промениха основно съществуващото състояние. Днес в България има 203 градски кинотеатъра и 1,197 селски. Най-масовото и най-важното от всички изкуства стана вече наистина достояние на широките народни маси.

Т. Радевски

ПРИСПИВНА ПЕСЕН

Може би това е отново един филм, посветен на Великата отечествена война и следите, които тя остави в душите на хората?

Формално погледнато — да! Но всъщност задачите, които си поставят създателите на „Приспивна песен“, са много по-широки. Преди всичко това е дълбоко съвременна кинотворба, която поставя проблемата за възпитанието и израстването на днешния човек.

В един пълнометражен филм ние виждаме последователно четири киноновели — четири епизода от живота на молдавската девойка Аурика. Те са обединени не само тематично; свързва ги здраво вътрешно сюжетно единство. Те взаимно се допълват, изяснявайки основната идея на филма: да се утвърди моралната сила на съветското общество, спасило и възпитало при изключително трудни условия един прекрасен човек.

Какво ни разкриват тези четири киноновели?

Първата от тях започва в първия ден на войната. Един родилен дом е полуразрушен от въздушен набег — бомба е ударила едното крило и е убила майките. Новородените деца остават сираци. Но дори в този трагичен и страшен момент родината ги приютава под крилото си.

Родината...

Колко абстрактно звучи тази мисъл, откъсната от непосредственото емоционално възприятие, но колко убедително е проведена тя във филма! Не, тук родината не е абстрактно понятие... Тя е безименният ранен сержант, който



спира камиона и фактически измъква децата от самата бойна линия. Тя е комсомолският секретар, който е готов да жертва последните литри бензин. Тя е престарелият архивар и внучката му, която загиба, прикривайки детето от куршумите на въздушния пират. Тя е командирът от Червената армия, който е принуден от обстановката да мобилизира всяка попаднала му машина, но въпреки това пропуска камиона с новородените деца.



В първата киноновела, според мен най-добрата, особено силни са две неща: изключително съгъстената емоционална атмосфера и вярното показване на войната. Всъщност те са свързани и взаимно се обуславят. Завладяващо е предаден задъхващият ритъм на първите военни дни; мъжествеността, с която се въвежда ред в нечакано избухналата бъркотия, нечовешкото напрежение. Точно намерените подробности от втория план допълват естествено и лаконично набелязаните епизодични образи. А от вярно доловените взаимоотношения и ритъм се поражда атмосферата на изобразяваното събитие.

На образите следва да се отдели специално внимание, защото сценаристите А. Зак и И. Кузнецов ги изграждат по особен начин: принудени да работят в твърде широки мащаби, те само ги скицират, като оставят много подробности да бъдат доизградени от фантазията на зрителя. Така е решен раненият войник. Две изключителни постъпки набелязват характера му: спасяването на децата и решението да се върне на фронта, да воюва въпреки про-

стреляната си ръка. Само е намека и едва зародилата се любов между него и внучката на архиваря. Но въображението допълва останалото и ние едва ли ще забравим този безименен войник. Не случайно образът поставя един от най-важните идейни акценти във филма и е включен в рамката, която ображда четирите новели. В първата новела той поема пеленачето Аурика, за да го спаси. Във финала на филма по същия начин порасналата Аурика поема болното дете на железопътния кантонер. Кратка, но многозначителна поанта! Не е необходимо да се разсъждава и доказва, че Аурика действа, водена от същия комунистически морал, който някога е спасил живота ѝ. Морал, който е проникнал във всяка нейна фибра, както въздухът на родната земя...

В първата новела Аурика присъства само сюжетно — тя е толкова малка, че е изключено всякаво действие от нейна страна. Но тя е повод за действие — и в това се заключава оригиналността на сюжетния ход, намерен от сценаристите и използван с богато въображение от дебютиращия режисьор Михаил Калик. Нечовешкото напрежение и жертвите, с които е свързано спасяването на децата, е извънредно благодарна основа за действено извяване на високия комунистически морал без каквато и да било декларативност.

Втората новела е решена в съвсем друга тоналност и разкрива нова страна от таланта на кинотворците. Изчезва епическата широта на повествованието: действието е съсредоточено в един детски дом в първите следвоенни години. Тук петгодишната Аурика получава и първите си впечатления от живота.

Тук атмосферата е съвсем друга, но не по-малко силна. Най-трудното вече е преминало, но войната е оставила тежки следи в съзнанието на хората. Авторите и режисьорът пречуват своя поглед върху тези трудни години чрез своеобразен кристал: детската психика.

Децата играят върху разбити танкове. Разбити са и малките душички — този паралел веднага се налага на съзнанието. Има нещо комично, но и трогателно до сълзи в това, че петгодишното дете пее: „Ех, само да доживея до сватба, до женитба...“ Смешно и умилно, защото детето несъмнено ще доживее — войната е преминала... Сурово и трогателно, защото психологията на войника е проникнала навсякъде; тя е просмукала дори детския орга-

низъм и е намерила конкретен израз в недетската фронтова песен. Тънките и точни наблюдения на кинотворците им позволяват с един шрих да възродят емоционалната атмосфера, духа на времето.

В поведението на Аурика е уловено главното — живото обществено чувство, което се заражда у нея още в първите години на съзнателния живот. Тя е притисната от огромната мъка, че родителите ѝ са убити, но в детската душа вече нахлуват нови преживявания. Те са намерили и непосредствено емоционално отражение. Пред нас е блокчето ѝ за рисуване. В него огромнен багер е захапал земята с едрозъбестата си уста...

Малко по-късно виждаме същия този багер през напрегнатата нощ, когато трябва да се укрепи насипът, за да се спаси градът от наводнение. Виждаме го с очите на Аурика почти такъв, какъвто е в блокчето... Виждаме задружния труд на хората и стремежа на децата да участвуват както могат в него. Аурика — с огромния чайник, а момчетата — със смешната си духовна музика, която все пак оказва върху работещите по-силно въздействие, отколкото най-първокласният академичен оркестър.

Тук създателите на филма отново разгръщат разказа в широк план. Незабравима нощ, особено за Аурика! И отново — присъщата на авторите особеност да поразжат богати асоциации чрез силни и точни детайли... Сред пределната сдържаност на повествованието забележимо са подчертани две важни подробности: багерът и големият чайник. Те са ключ за разбирането на третата новела.

В третата новела Аурика вече е голяма. Тя е попаднала в семейството на занаятчията скъперник Дьомушкин. Тук сатиричните багри са пределно състени и издържани в духа на най-добрите традиции на класическата руска литература. Има нещо особено внушително в яркостта на контраста, който ни предлагат авторите на филма. Те не се боят да съпоставят неударжкия кипеж на живота с ужасяващата закостенялост и изостаналост.

В къщата на Дьомушкин господствуват железните домостроевски традиции, безпощадно избличавани още от Островски. Да се каже, че те до-

живяват последните си дни, би било пресилено — жестока и страшна е тяхната консервативна устойчивост. Авторите не я омаловажават, те не я показват едностранчиво. Наред с кандилата и молитвите, наред с „педагогическото“ лишаване от храна е видяна и грижата за Аурика в нейното сложно житейско противоречие. Тази грижа е искрена, но е чужда на нашия морал. Тя е жалка според нас, но възвишена според еснафската повеля. Всичко се пести за зестра на Аурика! Но от това нейният живот не става по-лек. Тя е възпитана по друг начин и усилията да се прекърши духът ѝ все по-тягостно ѝ влияят. Все повече се съгъства мрачната атмосфера около нея. Зловещото „тъмно царство“, доживяло до наши дни, е показано преди всичко чрез образа на Дьомушкин — най-зрялото актьорско постижение в кинотворбата. Може би не последна роля за това е изиграла богатата драматургическа и артистична традиция на руския и съветския театър, създал цяла галерия от забележителни подобни образи.

Когато Аурика избягва от гнета на този малък домашен тиранин, причините са ясни за всеки. На гарата Аурика поглъща с жадни очи веселието на заминуващите комсомолски бригади. Чайникът в ръцете ѝ напомня нещо: тя не е забравила багера и радостния, задружен труд. Решението е взето. Влакът я отнася далеч от еснафлъка — на огромните строежи в Сибир.

Не, еснафлъкът може да проникне навсякъде, дори и сред кипежа на строителството! Той придобива ново лице, младо и обещаващо. Стреми се да я върне назад, към напуснатото фалшиво щастие.

Лошото е, че в четвъртата киноверла патосът на строителството и контрастиращият му еснафски годелик на Аурика са показани повърхностно и не пораждаат необходимото емоционално въздействие. Вместо да расте, драматургическото напрежение пада, унищожено от един необяснимо равен тон на повествованието. Този частичен неуспех буди недоумение. И добре е, че вкусът на авторите и режисьора им е продикувал да скъпят тази несполучлива новела, за да не се провали вече създаденото впечатление.

„Приспивна песен“ ни възбужда с искреното и честно художническо отношение към важни проблеми на живота. Повече такива филми несъмнено биха

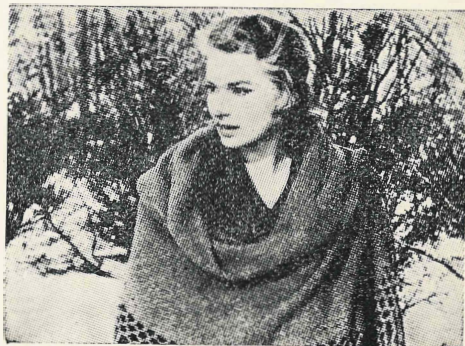
укрепили авторитета на младата молдавска кинематография.

ХОРА И ВЪЛЦИ

„Хора и вълци“ е един сполучлив филм — и едва ли някой би се заел да оспорва това. Интересни мисли поражда обаче съпоставянето му със сценария, печатан в сп. „Киноизкуство“. Струва ми се, че емоционалното въздействие на филма е по-бедно, отколкото на сценария.

В сценария наред с темата на ловците на вълци е проведена и втора, не толкова възбуждаща тематична линия — на вълците. Във филма тази втора линия отсъства или по-точно — тя е лишена от онази значимост и съдържателност, които имаще в сценария.

Ако се размислим, вината едва ли е у талантливия режисьор Джузепе де Сантис. Може би в известна степен тя е свързана с изаята му като сценарист. Литературната условност може да позволи известни „психологически“ преживявания и на животните, но когато те трябва да „играят“ пред камерата, очевидно е, че ще покажат само онова, на което са способни... И най-добре дресираните кучета не са актьори. Вярно, понякога една риба („Светът на мълчанието“) или дори неодушевен предмет („Червеното балонче“) могат да породят изключително силно емоционално въздействие. И все пак това са изключения, а не правила във филмовото изкуство... Очевидно като сценарист де Сантис се е увлякъл и не е съобразил докрай постановъчните трудности на сцените с вълците. Затова те са най-уязвимото място във филма. Особено историята с вълчицата и двете вълчета е сведена до някакво мелодраматично отстъпление от сурово реалистичния тон, в който е издържан филмът.





Тази проблема обаче има и друга страна. Паралелът между вълците и ловците, които на свой ред са жертви в едно жестоко общество, е интересен като хрумване. Силен и внушителен е замисълът да се сравни съдбата на вълците и на ловците — да се постави знак на равенство между тях. Интересното хрумване обаче би засенчило класовата същност на конфликта. Може би именно това е оправдало жертвуването му.

Между двете групи герои ясно е прокарана разграничителната класова линия. От едната страна са онеправданите — Тереза, мъжът ѝ и Рикучо. Тежкия живот понякога създава напрегнати отношения между тях, но те неизменно запазват своята човечност. А господарите са по-скоро роби на парите си... Дори когато се отдава на Рикучо, покорена от волността и дързостта му, господарската щерка го предупреждава, „че няма да липне парите ѝ...“ Търговският интерес скована дори любовта.

Затова бягството на Рикучо от нея и зестрата ѝ е логично. Де Сантис не прави извода, че парите обезличават човека, но тази мисъл от само себе си се налага... Авторът не прави социален анализ, но констатациите му са остри и категорични. Без да сочи причините, той се налага с убедителната логика на фактите.

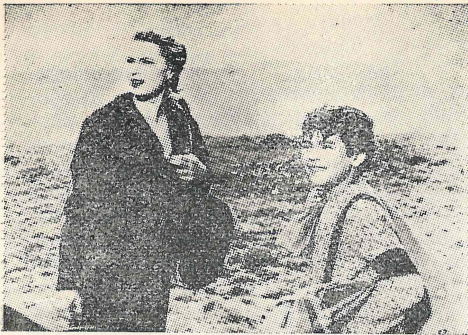
Постановъчната работа оставя про-

тиворечиви впечатления. Разбира се, ние бихме изисквали много повече от създателя на „Рим — 11 часа“, но и това, което виждаме, е добро. От една страна, се чувствава сигурното професионално майсторство, а от друга — известна хладина, дори безстрастност на повествованието. Само в отделни моменти — например финала — се чувствава темпераментът на големия художник.

Филмът се отличава с много добро актьорско изпълнение. Силвана Мангано е доловила ярко същността на образа и я предава с пределна сдържаност. В цялото ѝ поведение се долавя първичната грубост на жената от народа и същевременно — богатият ѝ душевен живот. Репликите си тя поднася убедително, като цялото ѝ поведение доизяснява онзи богат „втори план“ на образа, който се крие зад тях. Ролята е изградена със сигурност и нюансираност на психологическите детайли.

Рикучо на Ив Монтан ни завладява преди всичко с жизнерадостният си поглед върху живота. Неговата безгрижност и момчешка дяволитост внасят оптимизъм и разведряват силно драматичната атмосфера на творбата, без да я олекотяват.

Суров и мъжествен е възрастният ловец за вълци в изпълнението на Педро Армендарис. Изразително е разкрита любовта му към жената и детето, която



той все не намира начин да прояви поради твърдостта на характера си. Може би на места се долавя известна еднoplanовост.

Бих могъл да кажа накрая, че филмът ме разочарова. Не защото е лош, а защото очаквах много повече... Името на де Сантис създаваше достатъчно реални надежди за такова очакване.

КАТЯ КАТЮША

„Катя Катюша“ може да се причисли към филмите на онова средно ниво, за които е особено трудно да се пише. В него няма творчески провал, но не се чувства и изявата на оная истинска художническа индивидуалност, която при дава на произведението на изкуството неповторимо обаяние. Моментите, в които е намерена топла и искрена атмосфера, се редуват с познати и видени неща — рецидив от недвусмислено осъдените тенденции за лековато и невярно представяне на трудовите хора в произведенията на изкуството.

Причините за посредствеността на филма трябва да се търсят преди всичко в сценария. Интересът на автора към живота на комсомолците, строители на комунизма, е похвален, но той не оправдава явните художествени слабости.

Преди всичко повърхностно е обрисван централният образ на кинотворбата. Комсомолката Катя е във възрастта, когато човек най-много се променя. Развитието на героинята в трудните условия на строителството е пребогата основа за изграждането на вълнуващ и динамичен филм с много по-голяма сила на идейното и художественото внушение. Вместо това авторът предлага констатации... Образът на Катя е видян статично — с фиксирани черти на характе-

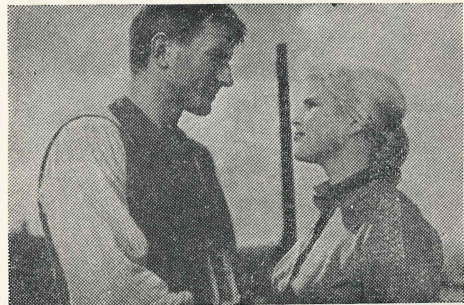
ра, които тя проявява неизменно независимо от обстоятелствата, в които се намира.

Това драматургическо еднообразие внася елемент на скука в кинотворбата и режисьорът е положил твърде големи усилия, за да го преодолее. Търсеното от автора, но драматически недоказано логично обаяние на Катенка до голяма степен е постигнато чрез сполучливия подбор на актрисата. Атмосферата във филма се гради преди всичко върху непосредственото ѝ очарование. Наред с това авторите на филма са видели много верни подробности от бита на строителите. И **отношенията** между девойките в общежитието, и някои сцени в шифьорската бригада са изписани и снети с реалистичен усет и тънка наблюдателност. И все пак трайни впечатления оставят **не подробностите**, а художествените образи. Ако авторите се бяха издигнали над битоописателството, ако те не се облягаха твърде често на лознати творчески решения и шаблонно представяне на конфликтите, вероятно би се получила искрена и вълнуваща кинотворба.

ОТМЪСТИТЕЛЯТ

Този чехословашки филм има за цел да ни представи една покъртителна трагедия, породена от социалната несправедливост. Жесток и пресметлив бакалин богатеи от нещастията на бедните. Острата социална неправда пробужда гнева на един трудолюбив работник, който го убива. Върху тази сюжетна основа се преплитат интересни човешки взаимоотношения, сблъскват се силни и ярки човешки характери. Така е било в литературната творба, по която е създаден филмът, и — в значително по-малка степен — в предложената ни екранизация...

Режисьорът и автор на сценария





Карел Стекли е доловил вярно социалния конфликт в литературната творба, но увлечението му да покаже колоритно фона, общата атмосфера на изобразяваната епоха е взело връх. Той пресъздава изразително гнетящата атмосфера на публичните домове, води ни в съдилищата и адвокатските кантори, лаконично и точно ни запознава с психологията на имотната класа. Определено се поражда усещането, че Стекли познава и предава по-добре моралния облик на буржоазията. Хората от работническите среди са обрисувани по-общо.

В целия филм се чувства една безстрастност и студенина, която се предава и на зрителната зала. Той е направен с професионално умение, но не вълнува. Играта на артистите е посредствена.

ТЕЛЕГРАМАТА

Комедийното творчество на румънския писател Йон Л. Караджале е добре познато в България. Неговата ярка сатира, насочена срещу буржоазния парламентаризъм, прониква и по-дълбоко.



Тя разобличава самата същност на буржоазното общество.

В „Телеграмата“ са показани нравите в един провинциален град. Остроумно са осмени и властващата партия, и недоволстващата опозиция. Показана е корупцията им, развенчани са техните фалшиви идеали. В съответствие с авторския замисъл режисьорът е търсил при екранизацията на драматическата творба подчертано гротескно разрешение. В много отношения това му се е удало: на първо място при поднасянето на изобличаващия с остроумия диалог. С остър гротесков шрих са очертани и образите — зам. околийският управител, разведената му любовница, измаменият ѝ съпруг, амбициозният опозиционен кандидат.

Но наред с това актьорското изпълнение е пресилено. Дори комедийната острота не може да извини възприетия стил на актьорска игра. Гротеската също може да бъде филмова, а не театрална.

В режисурата се забелязват известни търсения по отношение на кинематографичната форма. Филмът се отличава с добър монтажен ритъм, който съответствува на стремителния ход на драматическото действие. На места при построяването на кадъра се долавя стремежът за символично съпоставяне на основното действие с изобразителния фон — такъв е например случаят с побратимяването на политическите противници върху пиедестала на статуята на Темида. Тези кинематографични символи обаче са твърде прозрачни: те говорят за несигурност и елементарност на кинематографичното мислене.

Богатство на авторовата мисъл, непринуденост на хумора и недостатъчна овладяност на кинематографичните из-



разни средства — ето какво характеризира преди всичко новия румънски филм „Телеграмата“. Но с всичките си ясно забележими недостатъци той е увлекателна и полезна кинотворба.

КОГАТО МЕКСИКО ПЕЕ

Несъмнено талантиливи майстори на седмото изкуство поставиха мексиканското кино на здрава реалистична и демократична основа. Така то спечели много привърженици и почитатели. През последните години обаче нещата видимо се измениха — упадъкът на мексиканското кино е твърде подчертан и очевиден. Яркият му национален облик все повече се заменя от една преднамерена и твърде евтина етнографичност; заостреният социален анализ и демократичната идейна насоченост се превръщат в празнословие, лишено от значително съдържание. Вече цяла поредица от филми пораждаат сериозни безпокойства за състоянието на съвременното мексиканско кино и за неговото бъдеще.

И... „когато Мексико пее“ поредния си банален шлагер, на ценителите на истинското мексиканско кино им идва до плач. Подобни серийни търговски произведения могат само да уронят престижа на една уважавана национална кинематография. Сравнете този филм с „Мексиканска серенада“ или с „Под небето на Мексико“! Те всички си приличат като две капки вода. Все същият първобитен занаятчийски подход при писането на сценария... Все същата режисура... Все същите актьори повтарят своите „преживявания“ в убийствено еднообразни сюжетни обстоятелства... Все същата посредственост!

Сценарият е някаква зле скалпена история — повод, за да се пее на екрана. Зловещият абстрактен тиранин се

гаври с любовта и свободата — това е основата на конфликта. Както следва да се очаква, той е похотлив и жесток. Героите са силни хора, но чувствителни до мелодраматичност. Те се разхождат пеша или на кон в живописни национални носии, а в най-драматичните моменти пропяват, за да дадат простор на чувствата си.

Усилията на режисьора са съсредоточени преди всичко в две посоки: първо — да създаде поредица от пъстри (не бих се осмелил да употребя прилагателното „живописни“) кадри, и второ — да намери някакво приемливо зрелищно действие, разтеглено по време съобразно дължината на песните. В това отношение е използван богат традиционният арсенал на търговското кино: нежни, обещаващи погледи, захаросани усмивки и пр. Взаимоотношенията между героите са условно набелязани и повърхностно показани. Кинематографичният език на режисьора е елементарен и оскъден: само комплексният декор и свързаните с него еднообразни преходи от една обстановка в друга набелязват някаква безкрила претенция за кинематографичност.

При това положение на актьорите не остава нищо друго, освен да преживяват радости и скърби въобще. Те са далеч от конкретните и нюансирани преживявания, чрез които биха могли да се родят действително художествени образи... Единственото положително нещо във филма е естествеността на Росита Кинтано и доброто изпълнение на песните. Подчертаният мелодраматизъм или наивно търсеният комизъм в играта на останалите актьори не прави добро впечатление.

„Когато Мексико пее“ е едно обещаващо заглавие. Песента обаче звучи наивно и фалшиво.

Неделчо Милев

ЖАН ЛОДС
(режисьор)

Кратки бележки за френската кинематография

„Френската школа в късометражния филм се отличава със своя стил, със своята насока, с характера на своите сюжети. Френските късометражни филми, които се разпространяват из целия свят, се посрещат добре от публиката. На всеки международен фестивал те са център на внимание и почти винаги заемат първо място . . .“

Тази е общоприетата констатация, която някои видни лица изказват с гордост при официални тържества и която създава впечатлението за пълно благополучие във френската кинематография.

В повечето случаи обаче късометражните филми, които са били наградени на разни фестивали, не достигат до широката публика. Може да изглежда странно, но голям брой филмови разпространители смятат награждаването на филмите и широкото им рекламиране за белег на съмнително качество и се въздържат да ги приемат. Но не само наградените филми намират трудно достъп на екрана. И голям брой други творби остават неизползувани, тъй като директорите на кина отказват приемането на онези филми, и то обикновено на най-ценните, за които са си съставили погрешното мнение, че не ще се харесат на зрителите. А при това историята на кинематографията показва, че публиката неведнъж е проявявала добър и здрав вкус, като е посрещала с одобрение всеки положителен творчески опит.

Въпреки тези трудности в разпространяването на късометражния филм националният филмов фонд трябва да бъде обогатяван непрекъснато с нови и нови творби, които ще останат неизвестни на широката кинопублика и може би един ден ще бъдат проектирани само върху малкото бяло платно на някой ентузиазизиран кинолюбител. Разбира се, възможно е тези филми да бъдат използвани в телевизионните предавания за разпространяване на научни знания и за да станат достояние на по-широк кръг публика. Във всеки случай дълг е всички филми да бъдат запазени за бъдещите поколения.

Очевидно френският късометражен филм се намира в много тежко положение от десет години насам.

Годишно във Франция се произвеждат около 400 късометражни и 120 пълнометражни игрални филма. Съгласно съществуващите наредби всяка програма от игрален филм трябва да бъде при-

дружена от късометражна кинокартина. Благодарение на това законно задължение директорите на кината са принудени да представят заедно с игралните филми и около 120 късометражни филма. Този брой обаче представлява едва една трета от годишното производство на късометражни филми; останалите две трети остават неизползувани и непознати на кинозрителите.

Късометражният филм, който има щастието да бъде прикачен към игрален филм и с него да бъде разпространен както в страната, така и в чужбина, може да се надява да покрие производствените си разходи. В този случай щастливият производител има възможност да вложи получените средства в производството на нов късометражен филм. Остава обаче открит въпросът за разходите по производството на онези филми, които не могат да бъдат разпространени. Тук е необходимо да се спрем на няколко момента от историята на френската кинематография.

В 1952 година около 30 френски кинематографисти, загрижени най-искрено за съдбата на късометражния филм, направиха опит да потърсят изход от тревожното положение, в което той се намираше и което се влошаваше от ден на ден. За тази цел те създадоха съюз, известен под името „Група на 30-те за защита на френския късометражен филм“. След като бяха основно проучени всички въпроси по производството, финансирането, разпространяването и рентабилността на късометражния филм, набелязани бяха и мерките за тяхното разрешаване.

През месец декември 1953 година съюзът отправи тревожен апел към създателите на късометражни филми. Почти всички производители, режисьори, оператори и други творчески работници се отзоваха на обръщението. Без да се отказват от своите лични схващания, вкус и разбирания, те се приобщиха към съюза, за да се противопоставят по-успешно на опасностите, които застрашаваха тяхното изкуство.

Първите предложения, които съюзът представи на Националния център на френската кинематография, имаха предвид създаването на специален фонд за подпомагане производството на късометражни филми; за набиране на необходимите средства се предлагаше да бъде предоставена една част от държавните такси, събирани върху входните билети на кината. Предвиждаше се в полза на фонда да постъпват годишно около двеста милиона франка (по стария курс), тъй като държавата получаваше от кината по няколко милиарда франка.

След известни проучвания беше учредена специална комисия, съставена от представители на централните културни и религиозни съюзи и представители на професионалния съюз на кинематографистите. Тази комисия, наречена „Комисия за присъждане награди за качество“, имаше за задача да преглежда и да преценява късометражните и среднометражните филми, които производителите биха ѝ представили в течение на годината. Своите оценки комисията представяше за одобрение на една втора комисия, която определяше и размера на наградите. Според степента на качеството на филмите наградите се движеха от 500,000 до 6—7 милиона франка.

(по стария курс). Общата сума на наградите обаче беше достатъчна за премирането на 90—120 филма, докато годишно на комисията бяха представяни за преглед от 200—300 филма. При това положение голям брой производители оставаха излъгани в своите надежди и очаквания.

Очевидно системата на награждаване на филмите представляваше само полумярка, но въпреки това тя допринесе в значителна степен за подпомагането на френския късометражен филм през последните години. От особено важно значение се оказа също така духът на солидарност, настойчивостта и ентузиазмът на кинематографистите от групата на 30-те, която беше дейно подпомагана от професионалните съюзи, както и разбирането и усилията, проявени от ръководните лица в главната дирекция на френската кинематография.

Материалната помощ, оказвана на производителите на късометражни кинокартини, даде възможност да бъдат преодолені редица икономически трудности, които застрашаваха съществуването на този жанр филми и пречеха на създателите им да творят по-нататък. Освен това тази помощ утвърди късометражния филм като средство за творческа изява и като поле за първите стъпки и опити на младите кинематографисти.

Това беше до вчера, това е и днес положението на френския късометражен филм. Какво ще бъде то в бъдеще? Очевидно е, че не е далеч денят, в който субсидирането на производството на късометражните филми ще бъде преустановено или изменено. И наистина тази система на подпомагане не би трябвало да продължава да съществува. Но в какво положение ще се намери тогава късометражният филм? На този въпрос ще даде отговор бъдещето, ще отговорят и онези кинематографисти, които ще подемят отново борбата.

*
* *
*

Когато наблюдаваме творческата работа на френските кинематографисти в областта на късометражния филм, където се срещат толкова големи трудности, когато виждаме как те удвояват своите усилия и старания, за да популяризират културните ценности на своя прекрасен народ и природните богатства и красоти на своята страна, не можем да не възхвалим тяхната упоритост, да не завиждаме на техния ентузиазъм, да не се възхищаваме от тяхното постоянство и тяхната вяра.

Бихме могли да споменем толкова много имена, да припомним толкова много творби, но не трябва и да забравяме колко мъчителни часове са преживени в търсенето на финансови средства!

С излизането на еталонното копие от лабораторията идва и заслужената радост за съзателя на филма. Но това приятно чувство отстъпва скоро място на загрижеността за утрешния ден, когато не ще има работа . . .

И кинематографистът тръгва отново да търси. Някоя сутрин ще го видите да стяга своя багаж, да преглежда снимачната си камера и кутините с филмова лента, да отправя поглед в далечината, както морякът, който се готви да отплува за далечни бре-



Валентина Борисова и Любомир Димитров в сцена от филма „Краят на пътя“



Любомир Димитров и Андрей Чапразов в сцене от филма „Краят на пътя“

гове. В този момент той има държането на завоевател, походката на бъдещ победител, самочувствието на съвършен любовник!

Като че ли и сега виждам тези хора с най-различна възраст, които познавам отблизо. Някои от тях са добили своя кинематографически опит от практиката, други са звършили Висшия институт за кинематография в Париж. Те имат различен произход и различни разбирания, но те всички творят. Те са обиколили моретата на Африка (Руш), видели са китайската стена (Менго), запознали са се с новия живот в Северна Корея (Бонардо), изкачили са Анапурна (Ишак), спуснали са се в дълбините на морето, за да заснемат приказни картини от един непознат свят (Кусто). Те са участвували в трудната експедиция „Сред мъгла и мрак“ на Ален Ренè, те са създали и филма „Усмивката на Азия“ (Бургиньон). Някои предприемат далечни пътувания; други пък предпочитат да останат в родината и да отразят върху филмовата лента отделни моменти от техническия и индустриалния живот в страната. (Тези филми се създават обикновено по поръчка на държавата или на частни предприятия.) Не липсват и кинематографисти, които създават биографични очерци за видни личности или филми с научен и педагогически характер или пресъздават славни страници от историческото минало.

Тук е мястото да бъдат споменати и многобройните создатели на т. н. „нетърговски филми“. Тези кинематографисти се различават от създателите на „търговски“ филми, тъй като живеят и творят в друг свят, с друга цел и друго съзнание.

„Нетърговски“ са всички научни, технически, информативни и учебни филми, които се прожектират само на закрити безплатни представления пред специалисти или специално поканени зрители и които не се разпространяват по обществената кинорежа.

Почти е невъзможно да бъде установен точният брой на нетърговските филми, които се произвеждат във Франция всяка година. По броя на молбите за разрешение за снимане на филм, които постъпват в Националния център за кинематография, се смята, че годишно се произвеждат над 100 филма във формат 35 мм; към тях трябва да бъдат прибавени и филмите във формат 16 мм, които също така надминават 100 броя годишно, или общо във Франция се произвеждат годишно според официалните данни около 350 нетърговски филма, които се представят в страната, а някои от тях и в чужбина.

С производството на нетърговски филми се занимават ограничен брой специалисти, които считат тази своя дейност по-скоро като изпълнение на културна мисия, отколкото като източник на някакви облаги.

Нетърговските филми имат най-разнообразна тематика, но преди всичко те третират сюжети, които имат за цел в достъпна и разбираема форма да разкрият пред по-широк кръг хора онези новости, които някои специалисти са постигнали след продължителни и трудни опити и търсения.

Очевидно тук не ми е възможно да посоча подробно цялото

сюжетно разнообразие на нетърговските филми; ще спомена само, че преобладаващата част от сюжетите са от областта на науката и техниката.

Когато разглеждаме характерните особености на нетърговските филми, не можем да не отбележим наложителното съдействие на специалисти във филмовото производство, като режисьори, оператори, изпълнители и технически лица, без които тези филми не биха могли да постигнат кинематографическото съвършенство, с което са осъществени. Между тези филмови специалисти ще отбележа само имената на Аркади, Мотар, Тадие, Сарад, които се срещат в уводните надписи на най-качествените филми с търговски, нетърговски или рекламен характер.

Споменах за рекламните филми и бих желал да им отделя няколко реда, тъй като някои от тях представляват истински шедевър на находчивост, остроумие, изобретателност и въображение. Освен това немалко умение се изисква, за да се покажат в продължение на тридесет секунди до една минута безспорните предимства на някоя стока или да се похвали редкият вкус на някой вид вино, или да се убедят зрителите в необходимостта да се посъветват по спешност с даден лекар за своята болест, чиито признаци са почувствували точно същия ден, и т. н.

В по-голямата си част рекламните филми представляват игрални или рисувани кинокартини, които изискват немалко средства особено когато са произведени на цветна лента. Публиката посреща с удоволствие тези филми и от сърце ръкопляска на майсторството на изпълнителите, като Алексеев, Райк, Гримо, групата Сарю и много други.

След тези бележки от по-общ характер искам да се спра и на работата на режисьора в късометражния филм.

Може смело да се каже, че режисьорите на късометражните филми са най-квалифицираните творчески работници във филмовото производство. Достатъчно е да помислим за обхвата на технически познания, които се изискват от тях, за общата култура и интелектуални способности, които са им необходими, за качествата на организатори и ръководители, които трябва да притежават, за да се убедим в правдивостта на това твърдение.

От режисьора на късометражния филм се изисква бързо и точно да усвои най-трудни технически познания, да разбере най-отвлечени понятия на науката, да може да бъде днес инженер или лекар, а утре икономист — с други думи, изисква се да проучи и да схване добре основните въпроси, свързани с третирания сюжет, за да може да намери общ език със съответните специалисти и да работи успешно с тях.

Имам удоволствието да познавам добре от дълги години двамата режисьори Анри Фабиани и Ален Ренè, които са сега в разцвета на своята възраст. Неведнъж съм имал случая да наблюдавам особените грижи, които те полагаат за подготовянето на своите филми. Стилът на работата им е различен, противоположни са и разбиранията им за изкуството, но и двамата са постигнали творческо майсторство, което ги поставя на първо място във френската школа в късометражния филм.

През първите десет години на своята кариера Фабиани работи в седмичните кинопрегледи и проявява качества на рядко способен репортер: наблюдателност, бърз рефлекс, живо чувство за динамика в сюжета и за отсечка на картината, прекрасно снимачно изпълнение. С тези свои качества той успява да създаде обекти, които оказват силно емоционално въздействие върху зрителя.

След като създава няколко прекрасни филма, като „Рибари“, „Безболезнено раждане“, „Миньори“, „Диагностика“, Фабиани отива в пристанищния град Сен Назер, за да заснеме пълнометражен филм по случай спускането във водата на последния френски трансатлантически кораб „Франция“. В този филм Фабиани отразява и нещастния живот на френската работническа младеж, с който много парижки писатели отбягват да се запознаят отблизо.

Тук искам да изкажа своето особено задоволство от Анри Фабиани, който не търси лесния път на творчеството и не отстъпва пред трудностите.

Другият режисьор, за когото споменах, Ален Рене, създаде своя пръв голям филм „Хирошима, моя любов“ на 40-годишна възраст. Лично аз се радвам, че по стечение на някои обстоятелства Рене можа да осъществи своята първа голяма творба едва когато достигна зрялата си възраст. Договорът с производителя, както и с автора на сценария М. Дюра беше крайно неизгоден за Рене, тъй като той трябваше да се съгласи да му бъде заплатено по-ниско възнаграждение от хонорара, плащан обикновено на други режисьори, и да се задължи да заплати производствените разходи в случай на търговски неуспех на филма. Рене обаче прие тези неблагоприятни условия в замяна на пълната свобода в третирането и осъществяването на сюжета. За щастие, филмът пожъна голям успех.

Рене се радва на големи симпатии както от страна на кинокритиката, така и от страна на зрителите, които очакват с нетърпение и любопитство всяка негова творба. Понастоящем Рене подготвя снимането на нов филм, който ще бъде съвсем различен от предишния. Влечението му към нов жанр и нови творчески решения е характерно за неговото творчество. Той търси новото и го постига, както след завършването на всеки филм постига успехи и награди, към които той със своята голяма скромност не се стреми. И аз съм сигурен, че единствената награда, която досега го е задоволила и трогнала най-дълбоко, е златният медал, с който беше награден на последния конгрес на Френския национален комитет за защита на мира.

Спрях се само на тези двама режисьори, тъй като техният талант и тяхното искрено и хуманно творчество правят чест на една истинска кинематография.

*
* *

Преди да приключа тези кратки бележки, бих искал да споделя още една оценка за френския филм. Някои критици, кинематографисти и по-ентузиазирани зрители намират, че „френските фил-

ми не отразяват с необходимата задълбоченост сериозните проблеми на живота във Франция“. Съгласен съм с това мнение, като смятам, че „животът във Франция не е показан, както заслужава“. Във филмите се поставят редица проблеми, но те остават само загатнати, без да бъдат изцяло и вярно разкрити. Тази констатация се отнася специално за игралните филми, в които много често животът във Франция се ограничава „в пиянството и разврата на богати безделници“, както се изказа Жорж Садул за някои филми на школата на „новата вълна“, произведени през 1959 година.

Неотдавна един журналист лекомислено заяви, че „французите не се интересуват от света, който ги заобикаля“. Това твърдение е доказателство, че този журналист сравнява френския народ с известен кръг хора, които живеят безгрижно в Париж. Подобно схващане показва, че се забравят сериозните и угнетителни затруднения, които френските писатели, сценаристи и режисьори срещат, когато третират сюжети, свързани с актуални жизнени проблеми. Какви възможности съществуват във Франция за пресъздаването на тези сюжети и за показването на филма пред публиката?

Писателите се виждат принудени да си налагат сами ограничения. Понятията „автоцензура“ и „предварителна цензура“ са добили отдавна популярност в ежедневните разговори между кинематографистите, които не виждат смисъл да се заемат с третирането на сюжети със социален характер или из живота на колониалните народи и други подобни, тъй като знаят с положителност, че официалната цензура ще забрани разпространяването на филма или ще изиска предварително изрязване на някои части. Но дори и да се допусне, че след осакатяването на филма прожектирането му би било разрешено, трудно е да се намери директор на кино, който да го приеме, когато знае, че властта има право да иземе принудително копие в случай на демонстрации от страна на публиката.

Видни кинематографисти, като Отан-Лара, Дакен, Кайат, разполагат с либретата на прекрасни сюжети, които стоят неизползвани. Не искам да забравя и Жак Федер, който се бори и страда така много. Но особено искам да припомня името на починалия наскоро Жан Гремийон. Той притежаваше най-богатата сбирка от сюжети за филми; за някои от тях, като „Пролетта на свободата“ и „Избиването на невинните“, той беше написал дори и партитурите на музиката.

При тези условия съвсем погрешно и несправедливо е да се смята, че французите са безразлични към света, който ги заобикаля.

Създателите на късометражни филми намират случая да спасят, ако мога така да се изразя, честта на френското филмово творчество, като от много години насам записват върху филмовата лента искрени, затрогващи и верни картини. Благодарение на съдействието на прогресивните организации, на дейната подкрепа на професионалните съюзи и на ентузиазма на редица съзнателни кинематографисти бяха създадени голям брой кинокартини, наречени „борчески документални филми“, които ще останат незаличими доказателства за общественото развитие във Франция.

ХРИСТО САНТОВ

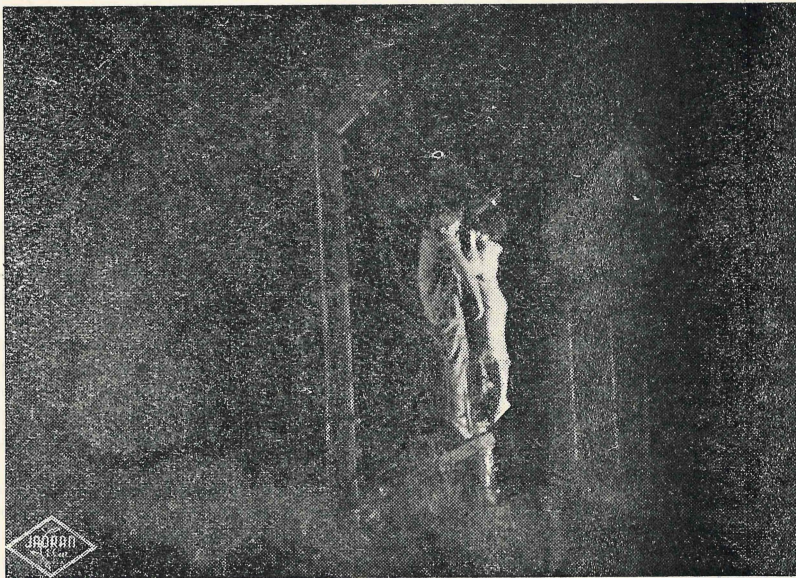
На седмия фестивал на югославския филм в Пула

(Бележки)

Тази година Пула посреща своите гости неприветливо. Ниските облаци, които са слезли над красивия залив, ситният монотонен дъжд и студеният вятър с нищо не говорят, че е краят на юли. Времето по-скоро е есенно. По радиото даже съобщават, че недалече оттук, в планините на Словения, е паднал сняг.

Въпреки студа обаче във фоайето на хотел „Ревiera“, където се помещава щабът на седмия фестивал на югославския филм, се гълпят пъстро, по лятному облечени хора. Тази вечер трябва да се открие фестивалът и разговорите естествено са за времето и за тържественото откриване, което трябва да стане в старата римска арена под открито небе. Мнозина пророкуват отлагане. Но към шест часа облаци се разкъсват и дъждът престава. Официално съобщават, че откриването ще се състои.

В седем часа вече величествената римска арена започва да се пълни с публика, а в осем въпреки хладното време всички пейки и столове са заети и хора на гроздове висят от двете страни на амфитеатъра. Според домакините



„Деветият кръг“

присъствуват около десет човека. Доста много за един град като Пула, който вероятно не наброява повече от тридесет хиляди души ведно с курортистите. Ако същата публика почти в същото количество не пълнеше всяка вечер арената, човек би помислил, че на откриването са я привлекли илюминациите и фойерверките. Пулските зрители са първото нещо, което прави силно впечатление на гостенина на фестивала на югославския филм. Това е рядко благодарна публика. Дори само нея да са имали предвид уредниците на фестивала, когато са подбирали място за провеждането му, вече много са сполучили. През цялото време следях с интерес нейната жива реакция на онова, което ставаше на екрана, и си представям колко хубаво се чувства един творец, когато усеща непосредствения отклик на хиляди хора дори на такива места във филма му, където нещата са едва-едва подсказани, когато избухват в смях и при най-малките намеци за хумор, вълнуват се в драматичните ситуации, ръкопляскат на майсторски направените моменти, но и как неприятно се чувства, когато същите тези хора шумно изразяват неодобрението си и дори свиркат. Но и едното, и другото според мен се прави почти винаги спрavedливо и, бих казал, с любов.

Шестте фестивала в Пула са били достатъчни, за да възпитат публиката не само „кинематографически“, но и „фестивално“. Под знака на седмия фестивал живее целият град. В тези дни в арената и вън от нея разговарят за постижения и провали, преценяват кой от фестивалите е бил най-богат, раздават и отнемат награди, младежи се тълпят край вратите на хотела за автографи, на сцената се приветствуват артисти и режисьори, които са направили хубаво впечатление от миналите години. Имената на артистите Оливера Маркович, Петре Пърличко, Антон Върдоляк, на режисьорите Велико Булаич и Франц Щиглиц се посрещат с бурни овации. А се изпращат... — изпращат се според заслугите.

Какво показаха югославските кинематографисти на пулската публика тази година? За осемте фестивални вечери — единадесет художествени филма. За първи път тази година в Пула не се оценява късометражния филм — документален и научно-популярен. Прегледът на късометражния филм за 1959 година е извършен на друг фестивал в Белград преди два месеца. А на прожекциите в Пула извън конкурса се показват само наградените в Белград.

Единадесетте филма са едногодишно производство на тринадесетте студии, снимащи игрални филми. Повече от половината от тях, както разбрахме, още не са били на екран. На някои дори още са мокри позитивите — идват направо от лабораториите. Месецът на фестивала — юли — за югославските кинематографисти е нещо като декември за нашата кинематография. И производствените предприятия, които имат различна от нашата финансова и административна организация, и режисьорите форсират работата си, за да бъдат готови за Пула. На Пула се отдава твърде голямо значение, към нейното мнение се прислушват, с него се съобразяват.

Тазгодишният фестивал се откри с филма на режисьора Яне Кавчич „Акция“. На екрана се намира отново една тема, която е основното в десетдванадесетгодишната продукция на югославския игрален филм — партизанската борба. Към дългата поредица от подобни филми „Акция“ прибавя желанието на своите автори да използват външния драматизъм на една партизанска акция за по-детайлното психологическо разкриване на героите, за няколко психологически етюда. Повтарям: само желанието, защото филмът в еднаква степен плаща данък на старата инерция на епико-героичния филм, в който югославските кинематографисти преди години зарегистрираха значителни успехи, и на новата тенденция — на фона на партизанската борба да се решават чисто камерни задачи, набелязана напоследък от някои филми като „През клоните се вижда небето“, „Кампа Мамула“ и др.

След една акция партизанският отред е разбит. Седем души са отрязани в града. Скрити в една барака, те чакат удобен момент да се измъкнат и да освободят от затвора своите другари, които предстои да бъдат обесени. При това положение сюжетната задача на филма е подсказана от самата ситуация: тя е в незабелязаното излизане от бараката, в преодоляване на възможните препятствия и в освобождаване на затворниците. Но авторите на филма нарочно



„Капитан Леш“

бавят нормалния развой на събитията. В по-голямата част от филма те се занимават с недоизказаните, често пъти претенциозно многозначителни и неизяснени отношения от групата в бараката и на тези от затворническата килия. И чак след едно безконечно дълго и сюжетно неоправдано човъркане в душите на героите, след една мудна игра по нервите на публиката авторите се решават да пуснат затворените в бараката партизани в акция. Нещата нататък се развиват по същия начин, по който се развиват и завършват всички приключенски филми — пълна ликвидация на враговете и освобождаване на затворниците, малко показан героизъм и повече детайли, адресирани към патриотичните чувства на публиката. Приключенският финал ликвидира началото, тежката психологическа драма в началото компрометира финала. Режисьорът на филма явно е получил един несвършен сценарий, а и не е повярвал в собствените си сили и се е поддал на чужди влияния.

„Акция“ беше едно немного обнадеждаващо начало на фестивала, но затова пък за другия филм с партизанска тематика „Партизански разкази“ на режисьора Стойлике Янкович всички предричаха, че ще влезе в числото на фаворитите. Тази увереност беше подсилена от факта, че на миналия фестивал Янкович беше получил награда за филма си „През клоните се вижда небето“, който критиката беше нарекла най-хубавия филм на партизанска тема. Но и „Партизански разкази“ донесоха ако не разочарование, то поне една неудовлетвореност от работата на режисьора, който тук е и автор на сценария. Новият филм на Янкович се състои от две новели, сюжетно свършено самостоятелни, обединени в едно само от заглавието и от общността на жизнения материал. Едната от двете новели — „Завръщане“ — в главните си пунктове повтаря авторските търсения от „Акция“, буквално и с всичките ѝ недостатъци. Отново един усложнен, забъркан разказ, в който неорганично се прелитат приключенско-героичната сюжетика с желанието на автора да прави камерна драма с угълбен и детайлиран психологически рисунок. Но картината на неуспехите в „Завръщане“ се усложнява още и от това, че пространството на новелата, в което е бил принуден да се движи Янкович като сценарист и режисьор, е значително по-ограничено и че то му е наложило една доста осезаема схематичност.

В сравнение със „Завръщане“ другата новела — „Червеният шал“ — прави много по-хубаво впечатление и в известна степен реабилитира Янкович. Нейните

достойнства са в това, че тя е една почти класически чиста новела с всички отличителни качества на жанра — кратък и ясен сюжет, неусложнена художествена задача, ограничен персонаж. Ето накратко нейното съдържание: една партизанска колона е принудена да направи продължителен зимен поход през планината. Всички изнемогват от студа и уморителния и продължителен път. Младият партизанин Мирко, когото всички обичат, едва не се загубва във виелицата. Той е облечен зле и е премръзнал. Но ето че колоната пристига в едно село и се настанява по къщите за кратък отдих. Селото е зле настроено към партизаните. Оттук са излезли дражевисти. Дражевист е и мъжът на домакинята, в чиято къща са настанени Мирко и командирът на колоната. Жената се отнася враждебно към партизаните, считайки ги за бандити. В един разговор командирът ѝ обяснява, че те не са бандити и че всъщност се борят за нейно добро и за доброто на селяните. След малко дават сигнал за тръгване. Колоната е строена, когато достигва жената и заявява, че някой от партизаните, които са били в къщата ѝ, е откраднал червения ѝ шал. Оказва се, че Мирко, уплашен от предстоящия поход, е посегнал на шала ѝ. Партизанският съд на място решава — разстрел. Жената, която в началото е доволна, че е изобличила командира, сама е потресена от резултата на обвинението и е готова вече да подари шала си, стига да не се разстрелва младежът. Присъдата обаче се изпълнява.

„Червеният шал“ е направен режисьорски и сценарно строго и с мярка и ако не беше неприятното съседство на „Завръщане“, той можеше да се наядва на по-добра съдба. В новелата прави впечатление съдържаната игра на младия актьор Милан Милошевич в ролята на Мирко, познат на нашата публика от главната роля във филма „Кървавият път“.

Военните години и партизанско движение са фонът, на който се развиват сюжетите и на другите три филма, показани на фестивала в Пула — „Шпионинът Х—25 съобщава“, „Кота 905“ и „Капитан Леша“. И трите филма са приключенско-развлекателни и по изпълнението си и по художествените си достойнства могат да бъдат отнесени към редовата филмова продукция. Изпълнени, общо взето, режисьорски и актьорски професионално, с много пропуски в сценарната основа и с явна задача да правят преди всичко касов сбор, един въпрос твърде важен за югославските производствени филмови предприятия, които са на самоиздръжка.

Първият от тях — „Шпионинът Х—25 съобщава“ — на Франтишек Кап, който в случая е и сценарист, и режисьор, разказва за историята на един младеж, когото нелегалната организация изпраща да работи като чиновник в щаба на немското командване. Неговата прилежност в работата му печели доверието на германците и те след специална подготовка го изпращат като свой шпионин при партизаните. Изпаднал в положението на двоен „шпионин“, героят играе една сложна игра, която завършва с ликвидирането на немската пета колона сред партизаните.

Както се вижда от този кратък разказ, сюжетът на филма е доста конвенционален и използван. Но дори и при това положение от него можеше да се извлече повече. Кап — сценаристът обаче е натрупал в произведението си маса сложни обстоятелства и сюжетни нишки, с които сам не е в състояние да се справи. И затова, където не му достига умение да намери правилното и убедително решение, той се обръща направо към патриотичното чувство на публиката, като поставя героите си в доста евтини патетични положения. Кап — режисьорът твърде малко е помогнал на сценариста. Неговата режисура е, общо взето, професионално сръчна, но по занаятчийски равна и художествено посредствена. Пулската публика вероятно въпреки очакванията на авторите приехладно „Шпионинът Х—25 съобщава“.

„Кота 905“ на режисьора Мате Реля, макар и решен в същия приключенско-героичен стил, е в значителна степен по-стройно и органично произведение. И тук основното е преди всичко в сюжетните перипетии, а не във взаимоотношенията на хората, но все пак едно докосване до вътрешния мир на героите, без който приключенският филм би звучал неубедително, е налице.

Непосредствено след войната в планините действа една терористична банда дражевисти. На съответните органи е наредено да я ликвидират. Пър-



Светлана Мишкович

вият опит за ликвидация завършва със смъртта на офицера. Втората операция е възложена на неговия пръв приятел — също офицер. След сложни ходове той успява да се промъкне в бандата, представяйки се за пратеник „отвъд“. Чрез радиостанцията, която носи със себе си, той предава в центъра данни за пътя и местоположението на бандата. Когато неговите действия стават подозрителни и той е изправен пред опасността да бъде убит, идва войската и след една доста ефективна битка героят е спасен, а бандата — ликвидирана. Драмата се усложнява от факта, че между положителния герой и водача на бандитите има една жена. Това е съпругата на бандитския вожд, която по хода на действието се влюбва в положителния герой.

Разбира се, и при „Кота 905“ не може да се говори за някакво особено

художествено постижение. Филмът не излиза от рамките на средната касова продукция. Но в своя жанр това е една чисто и прецизно извършена работа, в която и сценарист, и режисьор са проявили разбиране за спецификата му. Филмът би могъл да спечели още доста, ако вътрешният мир на героите бе изявен в по-сложен рисунък. А такива възможности сюжетът дава.

„Капитан Леши“ сред сериата от приключенски филми заема особено място, и то не толкова с художествените си достойнства, колкото със стилистиката си. Жика Митрович, режисьорът на филма, сред югославските кинематографисти се счита за холувудски възпитаник. Неговият миналогодичен филм „Мис Стоун“ действително носи доста осезателното влияние на американската школа „вестерн“. Но ако в „Мис Стоун“ това са само отделни белези, все пак подчинени на специфичния национален колорит, то в „Капитан Леши“ вестернът шестува в най-яркия си вид. Този филм по сюжет не се отличава много от „Кота 905“. Ситуацията дори е съвсем същата. Отново на официалната власт някъде в планините на Метохия е възложено да ликвидира следвоенна терористична банда. „Психологическият момент“ обаче този път е на друго място. Един от ръководителите на операцията е капитан Леши, а един от ръководителите на бандата — неговият брат. Филмът изобилства с неочаквани сюжетни обрати, с остри, напрегнати положения, с юмручни беве, с драматически преследвания, изобщо с всичко онова, с което се отличава истинският американски вестерн. И трябва да се признае на Митрович талантът и уменията да прави подобен род филми. Друг е въпросът, дали те вярно отразяват югославската действителност и дали могат да бъдат включени в кръга на югославското национално изкуство. Но едно е без съмнение — Митрович е талантлив режисьор и той би могъл да се справи и с по-сериозни художествени задачи. Филмът „Капитан Леши“ явно е предназначен за касов сбор и за износ. За това говорят и стилът му, и цветното копие, и широкоекранният формат. С тази задача Митрович се е справил майсторски.

Когато дикторът извести прожекцията на филма „Дилижансът на сънищата“, в арената избухнаха аплодисменти. Те бяха адресирани не към филма, който още не бяхме видели, а към неговата режисьорка Соя Йованович, която преди три години с филма си „Поп Чира и поп Спира“ е оставила тук най-хубави спомени. Този път Йованович отново се представя с комедия, но ръководящата, с които беше изпратен филмът, бяха значително по-малко, отколкото онези, с които беше посрещнат. „Дилижансът на сънищата“ е една преработка на три комедии на сръбския класик-комедиограф Йован Стерие Попович. За качеството на неговите комедии на нас е трудно да съдим, тъй като не ги познаваме, но преработката на Йованович открива една доста архаична комедия на положения, лишена от особена социална проблематика, която, предполага се, режисьорката се е опитала да осъвремени с постановка в стила на виенския оперетно-комедийен филм. „Дилижансът на сънищата“ беше измежду най-слабото, показано на фестивала, и на нас ни се стори чудно, че някои сериозни критици като Игор Претнар се обявиха в негова защита. Вероятно тук се намесва и някакъв пиетет към класика Попович, който за нас, страничните наблюдатели, остава чужд.

Сред единадесетте филма, показани на фестивала, само два в истинския смисъл на думата бяха адресирани към съвременето. Това бяха филмите „Другарят председател център-нападател“ и „Трите Ани“. Но първият от тях — комедията на Жорж Скритин „Другарят председател център-нападател“ — е съвременен само номинално. Вярно, обявено е, че действието се развива в съвременен сръбско село, че главният герой е председател на народния отбор в това село, говори се, че в селото има кооператив, но май че само с това се изчерпват всички съвременни белези. Сюжетните ситуации говорят за една доста вехтозаветна битова комедия от донушичовия период, в която комичното се гради почти изключително на недоразумения. Председателят е влюбен в телефонистката, него се старее да съблазни една вдовица. Получава се недоразумение. Тъкмо влюбените се оправят, от града идва една левица и председателят попада под нейното ухаждане. Отново недоразумение. Във вдовицата е влюбен местният фотограф, а трактористът на кооператива ходи с трактора по петите ѝ. Освен това един художник от столицата се обяснява в любов на всички жени,

които среща. Това е извор на нови недоразумения, които ту се усилват, ту утихват, за да завършат накрая благополучно. Сред тази любовна плетеница съвсем ни в клин, ни в ръкав заседава местният отбор, за да реши с какво ще се включи селото в седемлетката. Решават да създадат работилница за опинци. Но изведнъж всички герои от мъжки пол стават футболна команда и изниква драматичният въпрос, как да склонят председателя да поеме поста център-нападател. След дълги увещания председателят се съгласява. Следва един шаржиран мач със съседното село. Вкарват се над дузина голове. Резултатът е равен, но нашите герои оспорват играта. Накрая от центъра им разрешават мачът да се преиграе. С това филмът завършва.

Някои критици на фестивала се опитаха да видят в този филм новаторство, смела критика на действителността. За образец на такава критика се сочеха карикатурните образи на фотографа, вдовицата, художника, попа и др., които като представители на старото били осмени. Но според мен новото, ако такава класификация може да бъде приета в случая, е поднесено не по-малко окарикутурено и оглушено. А всъщност „Другарят председател център-нападател“ е една доста посредствена комедия, изпълнена с лош театрален вкус, с изтъркани комедийни щампи, която в никакъв случай не може да бъде наречена съвременна комедия. Жорж Скригин, когото ние познаваме от превъзходния филм „Те двамата“, тук явно не плува в свои води и вместо да се опита да спаси посредствения сценарий с една по-активна режисьорска намеса, е оставил актьорите да вършат каквото си щат, задълбочавайки грешките на сценария.

Значително по-сериозен разрез на съвременната действителност се опитва да направи филмът „Трите Ани“. Негов режисьор е Бранко Бауер, когото ние познаваме от „Не се обръщай, сине“, получил преди две години в Пула първа награда за режисура. Новият филм на Бауер е твърде различен от онова, което е правил досега. Ако „Не се обръщай, сине“ беше една драма, издържана почти напълно в стила на класическата драматургия, в „Трите Ани“ се чувства доста осезаемото влияние на италианския неореалистичен стил. Филмът се състои от четири, къде по-ярко, къде по-туширано изразени, новели, при които първата



„Деветият кръг“

служи за връзка. Първата новела е историята на един трамвайджия пенсионер, който, потискан от самотата си, петнадесет години след войната търси загубеното си във военните дни момиченце Ана. От комисията по разследванията му дават адресите на три Ани, данните за които отговарят на неговите. Той тръгва да ги търси и ние виждаме живота в три семейства с неговите радости, грижи, егоизъм и грубост. Неизвестно е коя е истинската Ана, но късно обявялият се баща никъде не може да си намери място.

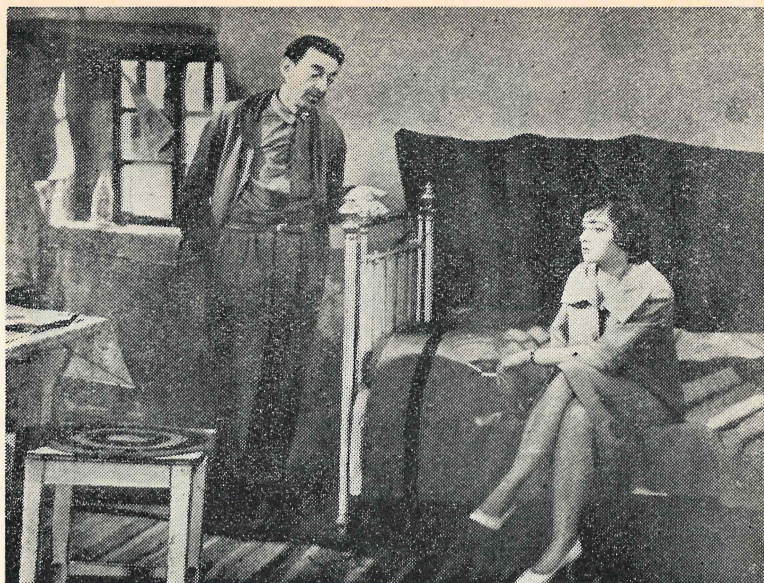
Сценарно филмът е доста неорганизиран, режисьорски твърде епигонски повтаря италианските образци. Но в него има такива епизоди, които са изпълнени с високо майсторство и които говорят за големите възможности на своя автор. „Грите Ани“ получи трега награда за филм и според мен заслужено.

Сред многото филми с военна тематика единственият детски филм — „Изгубеният молив“ — беше една свежа струя в нажежената от битки арена. Още с началните си кадри филмът спечели публиката. Спечели с чистата вяра и наивитет на своите герои — един клас от първоотделенци в някакво планинско село — и с почти трогателната педагогическа работа на своя режисьор Федор Шкубоня. Сюжетът на филма е доста известен. Разказва се за изгубения молив, за неправилното обвинение, за доверието, за детското другарство. Но в случая не сюжетът беше важен, а изпълнението. И ако режисьорът не беше попросил сантименталната страна на тази история, филмът можеше да бъде рядко удачен.

С особено голям интерес на фестивала се очакваше филмът „Война“. Причината за това бяха две имена — на режисьора Велико Булаич, получил миналата година първа награда за филма си „Влак без разписание“, и на сценариста Чезаре Заватини. Обаче публиката остана разочарована. Кои бяха причините? „Война“ е филм, който ни пренася няколко години напред и ни разкрива какво би станало, ако се разрази атомна война. Съдбата на едно младо семейство, проследена в хаоса, предизвикан от тази война, трябва още по-силно да подчертае нейното безсмислие и жестокост. Сценарият на Заватини на пръв поглед като че не прави разлика между двата лагера, които участват в тази битка. Той нарочно прехвърля действието на някаква измислена, имажинерна страна, но в детайлите, където е силата на Заватини-сценариста, ярко прозира конкретната обстановка на капиталистическия свят с неговите порядки. Булаич съзнателно или не е игнорирал тази страна на сценария. У него героите са лишени от собствена психика, а действително им — от нормалната жизнена логика. Обикновените малки повседневни факти са лишени от тяхното съдържание и затова условността на сюжета е станала не средство, а цел. А това е довело до сериозни художествени и идейни последици. Войштуващият миролюбец Заватини се е превърнал в пацифист, хората са станали символи и цялата постановка с желанието на автора да се постави над земните дела, да регистрира само фактите има доста картинен, бутафорен вид. На „Война“ на Булаич беше присъдена първа награда за режисура. Режисьорът се изкачи на подиума да приеме наградата под непрекъснатото свиркане и дюдюкане на публиката. Пулските зрители си казваха думата по оценката на филма. Друга награда беше дадена на актьора Антон Върдоляк за най-добре изпълнена мъжка главна роля. Отново свиркане и отново с основание, защото иначе чудесният актьор Върдоляк тук не прави почти нищо. Той е само играчка в ръцете на своя режисьор. Но журито беше на друго мнение.

По оценката на другия фаворит на фестивала — филма „Деветият кръг“ — обаче публиката и журито бяха еднодушни. И с основание. „Деветият кръг“ действително беше най-сериозното, което показва югославският филм в Пула. Но и тук в наградите не всичко беше в ред. На филма беше дадена първа награда като продукция, но режисьорът не беше награден. А ако трябваше някой да получи награда за режисура, то това беше преди всичко „Деветият кръг“. Но журито вероятно е имало други съображения.

„Деветият кръг“ разказва за драмата на едно еврейско момиче, родителите на което са откарани в концентрационен лагер. Близък приятел на семейството, за да я спаси поне временно, я оженва фиктивно за своя син. Синът с лекота се съгласява на този брак, но после вижда, че той се явява сериозна пречка в живота му. Най-напред той не може да бъде скрит от състудентите

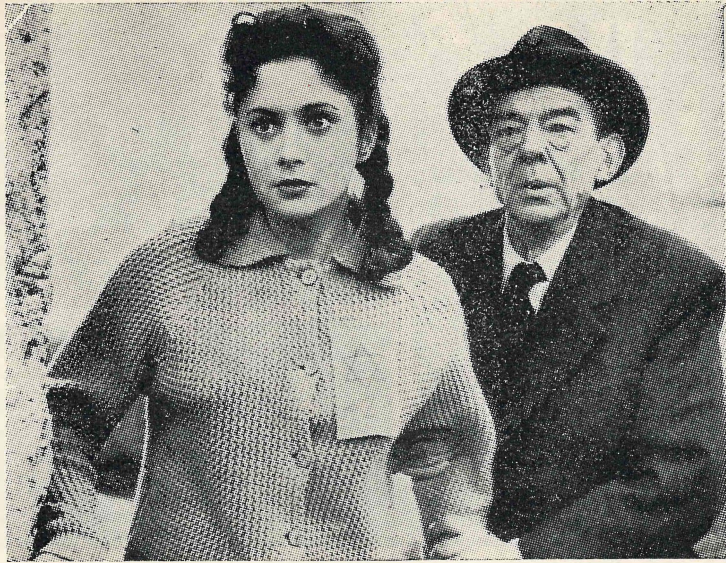


„Трите Ани“

му, а после и от любимото момиче. В живота му настъпват сериозни изменения и вината за тях той стоварва върху фиктивната си жена. Между бащата и сина започват разногласия. Чувствителната девойка не издържа и една нощ поставя отново еврейската си значка и излиза на улицата. Съзнал какво върши, честният младеж се впуска да я търси. Девойката е върната у дома и между нея и фиктивния ѝ мъж се заражда чиста младежка любов, която на фона на все по-засилващата се фашистка и антисемитска реакция добива високохуманен, антирасистски смисъл. Филмът завършва трагично със смъртта на двамата млади при опита им да избягат от концлагера.

Това е далеч непълното съдържание на този филм, който може да се нареди между най-хубавите филми на югославската кинематография. В „Деветият кръг“ прави впечатление високопоетичната и дълбока режисура на режисьора Франц Шиглиц, точната му работа с актьорите. Работата на режисьора добива още по-голямо значение, като се има предвид, че главните роли се изпълняват от дебютанти. Гимназистката Душица Жигарац, изпълняваща ролята на героинята Рут, която за първи път се явява пред аппарата, създава един нежен, пълен с очарование и трагизъм образ. С право на Жигарац беше присъдена първата награда за изпълнение на главна женска роля. „Деветият кръг“ взе още няколко награди — за операторска работа, за музика и за епизодична мъжка роля, изпълнена от актьора Татич в ролята на бащата. С наградата беше отличен и сценарият на филма. И справедливо. Защото измежду цялата продукция на югославската кинематография за изтеклата година това е може би единственият пълноценен художествен сценарий. Разбира се, една строга критика би могла и на него да открие недостатъци. В частност дразни на места известен мелодраматизъм, който е вероятно в стила на сценаристката Зора Дирибах. Този мелодраматизъм, който хвърля сянка върху най-съществените моменти от драмата, въпреки старанията на режисьора да го преодолее, е попречил от „Деветият кръг“ да се получи едно произведение със силата на „Дневникът на Ани Франк“. Но и с тези си недостатъци филмът заслужено бе отбелязан като най-добрия филм за годината.

Това е един бегъл критичен преглед на производството на югославската художествена кинематография за 1959 година, демонстрирано в Пула. Какво



„Деветият кръг“

място заема то в развитието на югославската кинематография? На фестивала между кинематографистите често се спореше „бедна“ или „богата“ е тазгодишната Пула. Този въпрос, несъществен на пръв поглед, всъщност отговаря на главното: движи ли се напред югославската кинематография. Един преглед на филмите от миналите години показва, че другите годишници са откривали повече и по-солидни художествени произведения. Продукцията за 1959 година разкрива една значително по-обиграна и по-професионална режисура, но разкрива още, че югославското кино тъпче от няколко години в един утъпкан тематичен кръг. Опити да се излезе от него се правят, но в повечето случаи те са плахи и несъществени. „Заглъхна стрелбата на арената в Пула“, се пошегува един фейлетонист във в. „Политика“ по повод завършването на фестивала. И беше прав. Военно-партизанската тематика вече тегне в югославското кино. И лошото е повече не в това, че тя се разработва. Това е исторически съвсем оправдано. Но че в нея не се внася нещо ново като авторско и художествено дирене, нещо, което да я осъвремени. Може би именно поради тази причина и такава превъзходно изработена новела като „Червеният шал“ не постигна този ефект, който би постигнала, ако беше създадена няколко години по-рано.

Има съществено несъответствие и в качеството на сценариите и режисьорската и особено актьорската работа. Почти като правило в тазгодишния преглед сценариите са по-слаби от тяхната реализация.

Тези въпроси без съмнение интересуват югославските кинематографисти. Те изникнаха и на тяхната творческа дискусия „Около кръглата маса“, която се проведе в дните на фестивала. След един доста енциклопедичен доклад на Претнар изказванията се поляризираха около няколко проблеми. Ще предам в резюме тези проблеми, защото считам, че те са важни и показателни за творческия живот в югославската кинематография.

1. Повече и по-хубави сценарии. Как да се разбере авторският актив? Да се разреши въпросът за колективния метод за писане на сценарии като една от възможностите за създаване на по-завършени сценарии.

2. Съвременната тема на екрана. Бягството на кинодейците от съвременната и злободневната тема. Непознаване на съвременния живот. Мерки за свързване на кинотворците с живота.

3. Какви трябва да бъдат филмите на съвременна тема? Как да се показва действителността? Критично отношение към действителността. Как трябва и как не трябва да се критикува.

В края на своя преглед искам да кажа няколко думи за късометражния филм, който ние видяхме на фестивала в Пула. Вярно, ние видяхме само избраното от тези филми, награденото на фестивала в Белград. Това бяха единадесет късометражки от общо около двеста, които произвеждат годишно югославските студии. И това, разбира се, повлия на впечатлението. Но все пак мисля, че в областта на късия филм югославяните имат значителни успехи. Филми като „Три спомена“, с който те се представиха на московския фестивал, „Белоглавият орел“, „Грижа за потомството“, „Стоп“ и др., различни по жанр и тема, са изпълнени с голямо майсторство и с разбиране спецификата на късия филм.

Но особено трябва да се подчертае големият напредък, който имат те (специално загребските студии) в областта на рисувания филм. Ние видяхме само пет, но те бяха достатъчни да затвърдят у нас убеждението, че в Загреб работят високоталантливи мултипликатори, които са усвоили превъзходно трудната техника на рисуваната мултипликация и са създали едно изкуство със собствен стил. Филми като „Концерт за картеницата“, „Всички рисунки на града“, „Сърцето на снежния човек“, „Пиколо“ правят чест на загребските художници.

НИКОЛАЙ ДОНЧЕВ

Едно посещение в киноателиетата на Дино де Лаурентис

От 20 до 23 юни т. г. в Рим се състоя вторият конгрес на учредената преди две години в Неапол Европейска общност на писателите. На конгреса присъствуваха като делегати писатели от 23 страни: поети, романисти, есеисти и критици, драматурзи. Между заседанията на конгреса бяха учредени няколко приема, един от които се състоя у крупния италиански производител на филми Дино де Лаурентис. Приемът у последния бе даден на открито в киноателието на пища „Сан Джовани е Паоло“ (Палатино). Приемът, както гласеше поканата, се устройваше по случай снимането на един нов филм: „Тутти а каза“ („Всички по домовете си“). Многобройните гости бяха поканени да видят снимането на една сцена, което се извършваше под ослепителната светлина на мощни прожектори.

Информационната печатно-пропагандна служба при поменатата кинематографическа къща бе отпечтала заглавен лист, на който надсловът на филма „Тутти а каза“ бе даден на 16 езика, между които и на български. На същия лист се четеше следният текст: „Приятели, всеки път, когато един художник си спомня за войната, той прави това, за да прибави един камък в основата на статуята на мира. Не е важно дали споменът е весел или тъжен, лиричен или аналитичен. Единствено важна е голямата надежда да се завърнеш и да живееш в своя дом.“

Филмът „Всички по домовете си“, сюжет и сценична композиция на Адже, Скарпели, Коменчини, Фондато, ще бъде ръководен от Луиджи Коменчини. В главните роли участвуват Алберто Сорди, Карла Гравина и други изтъкнати италиански и френски артисти. Както ми заяви ръководителят на информационната служба, Алберто Сорди е

ангажиран от производителя Дино де Лаурентис за три филма.

„Всички по домовете си“ е временен надслов на първия филм на Сорди. Това е един човешки прост, вълнуващ разказ, една история, която се разгъва през тревожния период на 8 септември 1943 г., когато много италиански войници след сключеното примирие блуждаеха разпръснати без никаква перспектива, без да знаят какво решение да вземат. Разказът във филма се води около „одисеята“ на петима войници, които тръгват на път, за да се приберат в домовете си — в Романия, в Сардиния, в Рим или в околностите на Неапол. Носталгията, мъката по роден дом съставлява главната тема на филма. Това горещо, непреодолимо желание „да се завърнеш в бащиния дом“, както казва поетът, което се превръща в същинска халюцинация, бива постепенно, бавно пречупено и петимата герои във филма разбират, че родният дом трябва да се достигне, като се превъзмогнат отделни, лични егоистични привички.

Филмът ще бъде осъществен като съпроизводство с „Грей-филм“ в Париж, ще бъде готов и ще излезе на италианските екрани през октомври т. г. Кинематографическата къща се надява да може да го представи на XXI международен кинофестивал във Венеция.

Вторият филм на Алберто Сорди, производство на същата кинематографическа къща, ще бъде „Един римлянин на Запад“, или „Тромпетистът на генерал Кюстер“. Действието на филма, което става в края на миналия век, разказва приключенията на един римлянин, Джовани Мартини, от квартала Трастевере, който участвува и се отличава като герой в най-прочутите битки на командуваната от генерал Кюстер „синя дивизия“. Филмът ще бъде започ-

нат още през тази есен. Третият филм на същия артист се предвижда за м. март идущата година; неговият сюжет се проучва още.

*

Много по-жив интерес възбуди посещението, което др. Г. Караславов и аз направихме в другото киноателие на същия италиански производител, наохранящо се на „Виа дела Васка Навале“ 58. Тук бяхме поканени от брата на Дино де Лаурентис Луиджи де Лаурентис, бивш учен по български език и литература на покойния виден славист и българовед проф. Енрико Дамини и на неговия заместник проф. Луиджи Салвини, също покойник. Луиджи де Лаурентис живя известно време в София през годините на 1943—1944, където основа и ръководи кино-списание „Бяло и Черно“, което има пореди бомбардировките над София кратък живот.

В киноателието на „Виа дела Васка Навале“ беше започнала работата по един нов филм, временно озаглавен „Бунтовникът“. Присъствувахме на подготовката на една от сцените на новия филм под ръководството на добрия известен италиански кинорежисьор Карло Лицани. Последният ни даде някои обяснения във връзка с постановката на филма. Главни изпълнители са артистите Жерар Блен (французин) и Карла Гравина. Сюжетът на филма е от Лучано Винченцони, а сценарият е дело на Уго Пиро, Виториано Петрили и Марио Сократе. Както ни поясни Луиджи де Лаурентис, филмът „Бунтовникът“ разказва историята на един интересен тип, станал вече легендарен — „Гърбавият от Куартичоло“. По време това са годините 1944—1945, когато в Италия се разгаря съпротивата срещу нацисткия окупатор и местните фашисти. Гърбавият е млад мъж, чийто изумителен кураж му спечелва маса приятели в квартала, дето е роден. В нажежената атмосфера през ония години Гърбавият подпомага партизаните: предизвиква експлозия в един склад на неприятеля, снабдява партизаните с картучница, която задига от немците. В киноателието се подготвяше именно експлозията: в един ъгъл бяха струпани огромен брой бутилки, свързани помежду с тел и заредени с взривни материали. Можеше да се предвиди какъв страшен ефект щеше да произведе възпламеняването на толкова бутилки, за да се получи представа за хвърлен във въздуха вражески

муниционен склад. Човек трябва да види отблизо работата по подготовката на един филм от рода на „Бунтовникът“, за да разбере пред каква трудна задача са изправени режисьор и изпълнители. Наблюдавах няколко минути работата на режисьора Карло Лицани с артистите — напрежението му беше голямо. В здрача на бавно припадащата римска нощ тънката фигура на Лицани се извиваше като млада топола, погледът му следеше всяко движение, всеки жест, всяка гримаса върху лицата на изпълнителите, които слушаха указанията му, за да дадат оная интерпретация, която ще позволи на режисьор и изпълнители да покажат своя талант и своята оригиналност: режисьорът — в сценичната композиция, в постановката, изпълнителите — в творческото изграждане — художествено и емоционално — на образите. В краткия разговор, който имах с Лицани, той поясни някои страни от режисурата на филма относно индивидуалното и масовото изпълнение във филма, който той смята да завърши в разстояние на следващите два месеца, за да може италианската публика да го види на екрана през септември т. г. Младият френски артист Жерар Блен е натоварен с ролята на Гърбавия. Както поясни Лицани, той иска да осмисли психологически акцията на Гърбавия, който чрез изумителната си смелост, чрез героизма, който проявява, се стреми да преодолее, да заличи едва ли не своя физически недъг, който му тегне и душевно с чувството за малocenност. Карло Лицани трябва да прибавя, който е автор на една интересно и задълбочено написана книга върху италианското кино, е между изтъкнатите днешни италиански кинодейци, във фалангата на Фелини, Де Сика, Блазети, Роселини, Висконти, Каstellани, Де Сантис, Латуада...

Неговият филм „Внимание, бандити!“ от 1951 г. наложи името му и оттогава следващите негови филми все по-ярко утвърждаваха мястото му в съвременната италианска кинематография.

Поради късния час не можахме да разгледаме всичко в тези обширни „стабилменти“. Отзовавайки се на любезната покана на Луиджи де Лаурентис, който пожела да ни покаже някои от филмите на тяхната богата продукция, видяхме филма „Нощите на Кабриа“, едно от забележителните произведения на италианското кинокуство в наши дни, дело на режисьора Федерико Фелини с главна изпълнителка Жулиета Масина в ролята на

Кабирия. Този филм, продукция на Дино де Лаурентис, бе създаден преди три години и веднага се наложи на екраните в целия свят. Той разкрива тъжния живот на едно италианско момиче, попаднало във водовъртежа на един безмилостен и порочен свят. Този свят е обрисуван в цялата негова морална голота в редица сцени с дълбок нравствено и емоционално въздействие над зрителя, пред които човек неволно си поставя въпроси и търси отговор на тях въпроси. В „Нощите на Кабирия“ Фелини е постигнал рядка внушителност и пластичност на индивидуалните образи, както и един дълбок реализъм, който възлудва и държи в напрежение зрителя. В този филм няма нищо от ония банални ефекти, от онази сладникавост, които изобилствуват в множество западни филми. Тук животът с неговата морална и социална рамка е показан в цялата му неутомима истина; животът в света на капитализма, дето социалното неравенство е крещящо: бунтуващият контраст между упойтелния лукс на „Виа Ветето“ и горчивата мизерия на римските крайнини.

Прожекцията на „Нощите на Кабирия“ бе предшествувана от една „хроника“: документалния филм на младия италиански режисьор Масимо Мида, който преди две години гостува на нашата кинематография, за големия италиански поет, Нобелов лауреат Салваторе Куазимодо. Интересното и хубавото в този документален филм бе прекрасната свързаност на факти от живота на именития поет с един естествен декор. Сицилианец по произход, Куазимодо бе показан на фона на типичния слънчев пейзаж на неговата родна Сицилия. Сетне се редуваха моменти от живота му в Милано, където постоянно живее, срещите му с хора от народа, церемонията по връчването на Нобеловата награда в Стокхолм, завръщането му в родината, първото му явяване и посрещане в консерваторията „Джузепе Верди“, където поетът преподава италианска литература... Тук, както и в наградения си документален филм „Мафай“, Масимо Мида изявява качества на отличен художник и поет в интерпретацията на факти от живата реалност, на задълбочен тълкувател на сюжета.

Друг значителен филм на производителя Дино де Лаурентис, за който ни говори Луиджи де Лаурентис и чиято прожекция поради късния час не можахме да видим, е „Йованка и

другите“. Неговият сюжет е взет от едноименния роман на Уго Пиро (издание „Бомпиани“, 1959). Както ни разказа Луиджи де Лаурентис, „Йованка и другите“ представлявал в първоначалния си вид един разказ. Авторът Уго Пиро го написал през 1957 г. и го изпратил на един вестник, в който сътрудничел, но редакцията го **отхвърли**ла. След една среща в Кан с Дино де Лаурентис Уго Пиро се връща към същия разказ и замисля да го използва като сюжет за филм. „Моят брат“ заяви Луиджи де Лаурентис — прегледа изготвения текст и го прие. Като изпълнителка на главната роля — Йованка — бе набелязана актрисата Силвана Мангано, преди още текстът да отиде в ръцете на режисьора.“

Сюжетът на „Йованка и другите“ е из борбата на югославските партизани против окупатора.

Авторът Уго Пиро заявява: „Ако трябва да резюмирам с няколко думи разказа за Йованка, бих го резюмирал така: историята на шест жени, които един ден се озовават в положението да не бъдат повече жени, и поради това обстоятелство загубват човешкото у себе си, но които отново заприличват на жени с постепенното възвръщане на своята женственост.“

Самият режисьор на филма Мартин Рит казва: „Приех да режисирам „Йованка“, защото досега не бях правил филм нито в Италия, нито другаде в Европа и това ме интересуваше. Интересувахме ме самият филм, тъй като не бях виждал военен филм за жени, построен върху проблема от сантиментален характер във време на война и при особени обстоятелства, какъвто предлагаше сценарият „Йованка и другите“.

Както казахме, ролята на Йованка се изпълнява от Силвана Мангано. Другите изпълнители са френската актриса Жан Моро (Люба), Вера Милес (Даница), Карла Гравина (Мира), Барбара Бел Джедес (Мария), Ван Хедлин (Велко), Рихард Базхарт (капитан Райнхардт), Хари Гуардино (Бранко), Пиетро Джерми (командир на партизаните) и др.

Луиджи де Лаурентис бе любезен да ни запознае с част от продукцията на кинематографическата къща „Дино де Лаурентис“, която предстои да се осъществи и излезе на екрана за публиката до края на текущата година. Един от тия предстоящи филми, който ще

излезе до края на септември, носи надслов „Куклите“. Това е разказ за група момичета, които искат да си пробият път в живота, готови на жертви само и само да успеят в своите намерения. Филмът ще се снима отчасти в Париж и на Лазурния бряг, копродукция с „Грей-филм“, Париж. Режисьор на филма е Лучано Салче, а изпълнители — известни френски, италиански и английски артисти: Жоан Колинс, Паскал Пети, Милен Демонжо и др. Друг предстоящ филм, който ще бъде пуснат на екран в края на годината, е озаглавен „Хилядата“. Филмът е къс от историята на Италия — подвигът на доброволците на Гарибалди през 1860 г., чиято стогодишнина се чествува сега. „Хилядата“ — това е храбрата дружина от доброволци на Джузепе Гарибалди, записала славни страници на героична борба за обединението на Италия. Филмът се режисира от Марио Камерини, а главните роли се изпълняват от артисти с международно име, като Виторио Гасман и Нино Манфреди.

Друг интересен филм — заяви ни Луиджи де Лаурентис — е „Варава“ по сюжет, зает от прочутия роман на известния скандинавски писател Пер Лагерквист, Нобелов лауреат. Режисьорът, както и първият изпълнител ще бъдат американци. Сценарият е повест на Иво Перили и Джузепе Берто.

Повече от две години вече се готви един филм за Симон Боливар, освободи-

дил от испанско владичество Венецуела и основал южноамериканската държава Боливия. Над сценария за този филм са работили редица видни писатели и сценаристи, като Лион Фойхтвангер, Диего Фабри, Иво Перили, Леонардо Берковичи и др. Но поради някои исторически неточности изработеният текст не е бил одобрен от делегата на венецуелското правителство, натоварен да сътрудничи при създаването на филма. Прави се понастоящем ново усилие да се постигне един напълно зазършен образ на бележития „либертадор“ и филмът да излезе най-после на екрана.

Готви се филм за „Сако и Ванцети“ по сюжет от Лучано Винченцоли, сценарий на Диего Фабри, един от популярните днешни италиански драматурзи, директор на литературния седмичник „Ла Фиерсе летеариа“. Други филми, чиито заглавия можем да цитираме тук, са: „Черно знаме над Неапол“, филм на Дуилио Колети, който изобразява социалния и моралния хаос на епохата непосредствено след освобождението на града през 1944 г., когато американските войски се настаняват в Неапол; „Сънщата умират в зори“ по сюжет на Индро Монтанели, сценарий на Диего Фабри и Индро Монтанели; „Черният ангел“ по романа на Мика Валтари, автор на „Египтянинът Синхуе“, над чиито сценарий работят Иво Перили и Роберт Чериф, познат английски драматург.

ЕДНА НОВА ИСТОРИЯ НА КИНОТО*

Автори на тази нова история на киното са двамата известни италиански киноведи Пиетро Бианки и Франко Берути. По своя характер тя се различава значително от много истории на киното, които са публикувани до днес, по две основни причини: грижливо подбран най-съществен материал и негово-

то систематизирано поднасяне на читателя. Някои от историите на киното, публикувани на Запад, най-често имат характер на обемисти сборници с безброй имена на кинодейци и заглавия на филми и много малко подробности за тях. Други пък са изпълнени с подробни изследвания и анали-

* „STORIA DEL CINEMA“ P. Bianchi e F. Berutti, Garzanti—Editore, Milano.

зи, които могат да интересуват само специалистите.

Историята на киното на Бианки и Берути има това ценно преимущество, че е насочена главно към обикновените кинозрителни и кинолюбителите, към онези, които желаят да се запознаят с най-важните прояви на киноизкуството. С това обаче тя не е загубила нищо като ценен труд, в който е казано най-същественото от шестдесетгодишната история на киното. Особено ценно преимущество на книгата, което я различава от другите истории на киното, е, че тя дава само най-същественото от по-далечното минало на киното, и колкото се приближава към наши дни, материята се разглежда по-нашироко, анализът на филмите и събитията е по-задълбочен и пълен и достига до периода 1957—1958 година. Може би това е първата обща история на киното на Запад, която достига до този период.

Но това, което прави новата история на киното особено практична, е нейната систематизация по държави. Например след кратко разглеждане на периода на откриването на киното във Франция по-нататък авторите разглеждат историята на френското кино посредством творчеството на около 25 от най-видните представители на френската кинорежисура, в които се включват всички представители на най-старото поколение, като Делюк, Ганс, Епщайн, до най-младите сили, като Рене Клеман Роберт Бресон и др.

Прави впечатление, че авторите почти навсякъде разглеждат развитието на киното през творчеството на най-добрите режисьори на отделните страни. Към това трябва да прибавим и другото достоинство на книгата, че почти за всички режисьори и по-забележителни актьори са дадени и кратки биографични бележки. Така любознателният читател има възможност да се запознае с историята на киното главно посредством личностите, които са създали най-ценното в историята на киното. Това е един много практичен метод, който позволява добре да се запомнят както имената на изтъкнатите кинодейци, така и по-важните събития, свързани с техните имена.

Спирайки се на отделните школи в киното, породили се в различните страни, авторите се опитват да обяснят историческите условия, при които се е пораждало едно или друго течение в киното. В тази светлина е разгледана и съветската школа в киното, на която авторите отделят значително място, и обективно признават нейното голямо влияние за развитието на световното киноизкуство.

Към достоинства на книгата трябва да прибавим и богатата колекция от около 200 илюстрации от най-забележителните филми в историята на киното, както и подробният указател на имената, които се споменават в книгата.

Хр. М.

ЕВГЕНИ ГАБРИЛОВИЧ

ЗА КИНЕМАТОГРАФ НА МИСЪЛТА И ПРАВДАТА¹

Аз мисля, че главната причина за неуспехите при разработката на съвременната тема в киното са бедността на мисълта, тесногърдието, рутината. Рутината на образа на положителния герой, рутината в конфликтите и мисълта, рутината в езика. И тук не можеш да се позовеш на никакви обективни причини — животът е толкова безкраен в своите прояви и форми и не стои на едно място. За рутината в киното сме виновни сами ние, драматурзите, режисьорите, артистите.

Аз съм убеден, че ние встъпваме в епоха на кинематографа на мисълта. Колкото по-далече, толкова по-видимо ще прониква в нашето съветско кино животът на мисълта, борбата на мисълта, интелектуалният живот на съвременния съветски човек. В нашите филми съветският човек трябва не само да чувствава, но и да мисли. Мислите за живота, за бъдещето, за човека, за нравствените начала, за съвестта, за борбата на съветските хора, за тяхната висока цел — ето какво трябва да умее да изобрази нашият екран. Кой е пътят за това? Този особен въпрос тук е все още в областта на търсенето, в експериментите. Но проследете колко малко мислят положителните герои в много наши филми за съвременността.

А мисълта на героя в сценария трябва да бъде толкова ярка, нова, своеобразна, колкото и във всяко друго литературно произведение.

Целенасочеността на положителния герой и верността на неговите комунистически идеали се сливат по сложен начин с неговата индивидуалност, с неговия неповторим характер, с вкусовете, привычките, свойствени на даден човек, и смесени, дават най-неочаквани оттенъци и багри. И ето тези отсенки, багри и тънкости на сложността са скъпоценни за художника.

В сценариите ние често придаваме на положителния герой само една черга: волево начало. Наистина високата целенасоченост на човека и верността му на комунистическите идеали пораждаат у него огромна волева сила. И това трябва, непременно трябва да се покаже. Но същата задача може да се реши, така да се каже, и от другия край. Може да се покаже как под влияние на тези високи идеали се формира силен характер у слабия човек, у човека, който се съмнява в своите възможности, в своите сили. Положителният герой може да бъде весел и мъжествен, но може, разбира се, да бъде невесел и дори физически слаб. Той може да пее песни, но може и да не пее. Може да бъде добър и съвсем да не бъде добър. Може да обича цветята, но може и да не ги обича; да люби жена си и да не обича жените. И най-после може да уважава риболова (този образ е най-популярен между сценаристите), но може и да мрази вдъчарството.

Странно е да се напомня за това, но все пак трябва да се напоми на нашите сценаристи и режисьори, че характерът на положителния герой е разнообразен като света. А това е много по-интересно за художника, отколкото характерът, направен от негъващи се части. Вижте колко различни са Андрей Болконски, Пиер, Наташа, Петя Ростов, Тушин (при това гърбав и слаб), а всички те според разбирането на Толстой са положителни герои. И самата „негъваемост“ на нашия герой може и трябва в зависимост от образа и характера на човека да има хиляди разни нюанси. А ние се ползуваме само от нейната рутинирана форма.

А рутината в конфликта? Може би затова, че положителният герой на киното е по-често лапидарен, такъв е и конфликтът, с помощта на който авторът разкрива същността на своя герой. Човек само с един волев импулс иска за

¹ Статията препечатваме с малки съкращения от в. „Литературная газета“.

своето изразяване такъв конфликт, който по-ясно би показал именно този импулс. И ето от филм във филм се нижат преодоляване на пожари, наводнения, планински срутвания, а също коварство на разни консерватори.

Пред мен е добрият сценарий на Земляк и Рожков — „Хората от нашата долина“, — който ще се снима в Киевската киностудия. Това е сценарий за мелiorаторите; в него има истинско усещане на природата, атмосферата на горите и блатата, предадено е точно това ново, което навлиза в народа и се преплита с неговите първични национални черти.

Но и тук има председател на колхоз, който не вижда ползата от пресушаването на блатата. И отново онези, които встъпват в борба с него в името на това пресушаване, значението на което е ясно за всички освен за председателя. И макар в този сценарий да са показани тънко, умно и живописно много събития от живота на горско блатно село, шаблонът на главния сюжет виси над сценария като тежък товар и ще виси над филма, ако в него не се измени нещо сериозно. Зрителят бързо разбира познатия конфликт и веднага се досеща, че работата ще се свърши с безусловно поражение на инертния председател. А нима е толкова интересно да се гледа филм, началото и краят на който ти са напълно известни?

Значи ли това, че не съществуват конфликти между старото и новото? Разбира се, такива има много и тези конфликти са най-остри. Но, първо, в живота те са безкрайно разнообразни и са украсени с безкрайното разнообразие на характерите на действащите лица. Колкото характери, толкова и различни сюжети на един и същ конфликт! И второ, тези конфликти не свършват веднага и бързо, както в нашите сценарии. О, ако това беше така!

Ние преумяваме сериозността на конфликтите и стълкновенията в нашите филми и това е още една беда. Животът е сериозно и строго нещо и художникът не бива да ретушира сериозността и сложността на жизнените ситуации, като ги облекчава. От такива „облекчения“ се получават филми, които никого не възмущават; макар че всичко в тях до най-малките подробности е проверено от режисьорската опека. Ще ми кажат: „Вие, значи, пак сте за трагедията, за намръщеността!“

Разбира се, че не! Аз напълно съм съгласен с това, че безизходността и безнадеждната тъга не трябва да имат място в нашите филми, да възпитават песимисти; на нас не ни трябват неврастеници. Едва ли ще помогнат в нашата работа хора, които клятат, че всичко в света е обречено на загиване, че нещастие е нещо неотстранимо от живота, а тъгата и печалта — още повече. Но не бива, основавайки се на това, да не показваме в киното истинските драми, действителните и сурови трудности, достоверните сложности на жизнените обстоятелства, цялата сериозност на живота. Несериозно е нещастие, несериозно е и щастие. Изолирана е борбата, както и победата. Ще погледат зрителите, ще подигнат рамене, ще се разотидат и целият несериозен филм с неговите несериозни страсти и трудности не ще остави в тяхното сърце и следа.

Да, на нашето изкуство е необходим и свойствен оптимизъм — увереност, сила, радост, светла и побеждаваща живота. Но аз мисля, че оптимизмът на кинолентата не е в това, всички пречки мигновено или бавно да се рушат по пътя на героя, когато той крачи напред и напред по асфалта, като пее високо. Истинският дух на оптимизма е в борбата на героя, в преодоляването от него трудностите и несгоди в името на светлата висока цел. И в това, че в тази трудна борба нашият герой не е сам, а зад него е всичко най-добро от човечеството и неговият път, това е пътят на новата ера, която ще се наложи и победи.

Чувството на униние и мрачност в много наши филми съвсем не възниква от силната, страстна висока драма, а от мелодрамата, утвърдила се действително на нашия екран в неотдавнашно време... Разбито семейство, неуспех в любовта, изоставени деца — във всичко това авторите се интересуват само от сантименталните възможности на сюжета. В подобни филми няма ни нашата борба, ни духа на нашата епоха, ни жизнената цел на героя; няма страсти на чувствата, стълкновения. Има само съзвон и въздишки. Ето откъде се излива унинието на екрана.

Мрачността е в съзливността, а не в драмите, които потресават и очистват нравствено. Мрачна ли е сцената с Наташа и умирация княз Андрей във „Война и мир“? Не зная, не съм мислил. Но тя потресава.

Как да се обясни защо сега на нашето кино носят почти навсякъде слава всички филми за Отечествената или гражданската война? Ами че защото там има всичката сложност, мъчителност и радост на борбата за по-добър живот и комунизъм. Там няма хленчене, а борба. Сериозност в борбата. Висока драма на човешките изпитания, завършваща с победа на светското, партийното начало. Нека помислят върху причините за успеха на нашите военни филми онези работници от студиите, които искат филмите на съвременна тема да бъдат прилагани, напудрени и сресани на права пътечка. Те предполагат, че именно в това е техният „оптимизъм“.

Аз мисля, че общото усещане на полумрак в нашата кинопродукция произтича още и от това, че почти никак не се появяват на екраните комедии, весели филми и прегледи — всички онези филми, които толкова обича народът и каквито трябва да имаме в голямо множество. Главен и почти единствен жанр е кинодрамата. Съставя се като че ли неправилен репертоарен „баланс“. Струва ми се, че въпросът за създаването на кинокомедия е наистина най-неотложен. Трябва да се напишат големи комедии и малки „комични“, цели серии неголеми филми за известните любими комедийни актьори. Може да се поставят и съвсем късички филми — лек, остър, смешен фейлетон, — прожектирани в началото на представлението. Трябва да се мисли, да се експериментира и ще се появят стотици комедийни филми от най-различен тип. Така ще се създаде нужният, най-необходимият репертоарен „баланс“.

Но комедията си е комедия, а драмата — драма. И облекчената драма, драмата без истински нещастия, без щастие и битки и победи е сапунен мехур.

И още за едно рутинно явление в разработката на конфликта. Много често се случва, че конфликтът се разрешава не в драматичното стълкновение, а се изглажда, повяхва, „изгубва се внезапно в пясъка“. Ето например добрия в много свои съставки филм „Всичко започва от пътя“ (по сценария на Д. Храбровицки). Работник с висока квалификация, свикнал с темповете в организацията на големите строежи, по волята на съдбата става член на малка пѣстра бригада, която строи третостепенно шосе. Мисълта на автора е, че истинският съветски човек ще бъде пръв работник всякъде, където и да го захвърли животът. И не само пръв работник, но и възпитател на масите.

Ние виждаме толкова различни хора в бригадата, колкото различни са и интересите им, и разбираме, че задачата на героя не ще бъде лека. Отлично! Персонажите са сложени по местата им, действието започва да се развива, зрителят следи събитията с нарастващ интерес и изведнѣж като че ли всичко се свива, клоува, превръща се в нищо. Всичко лошо става внезапно добро, без видими трудности за героя. А ние, които знаем колко сложен и труден е у хората именно този преход от лошото към доброто, само се учудваме на това чудо. И се учудваме още повече на това, като узнаваме, че чудото е станало в недрата на сценарните отдели — понеже в сценария на Д. Храбровицки работата стои съвсем не така, както е във филма... Ето това ретуширане, изпиране, внезапно изчезване на конфликта вместо неговото драматично решаване е истинско бедствие за много наши филми.

А езикът, на който говорят героите на много наши сценарии? Той е сух, еднотонен, неясен; в него няма ни яркост, ни сила, ни истински живи багри. Всички хора говорят по един начин. Къде е индивидуализацията на езика, де е онази изискана живопис, където строежът на речта определя характера на героя, неговия вътрешен мир? Индивидуален език е даден само на колхозните бабички и дядовци. Но какъв е този архаичен, мъртъв, стилизиран език, какъвто отдавна не съществува в природата!

Небрежността към езиковите средства произтича, първо, от общото небрежително отношение на много литератори към сценария. Сценарият се пише от тях, така да се каже, с „намален мерник“. Случва се и тъй, че сценарий, написан на отличен език, постепенно увяхва при печатането: ту репликата е „неудобна“ на актьора, ту тя е „неудобна“ за „мизансцена“ на режисьора. И актьор, и режисьор съчиняват „своя“, по-лека реплика.

Колкото повече ще се развива занаятът киноизкуството, колкото по-смело ще изследва то дълбочината на човешката душа и мисълта на човека, толкова по-значителен и важен ще бъде в него трудът на писателя. Литературната основа в

съвременното кино не може да бъде заменена с нищо, колкото и да се мъчат да докажат обратното някои теоретици и практики. Най-пресен пример за това е филмът „Неизпратено писмо“. Можем наистина да се преклоним пред силата на труда, изобретателността и таланта, които са вложили в този филм режисьорът М. Калатозов и операторът С. Урусевски. Но техният опит да заменят драматурга с операторски средства, опитът им да отстранят драматурга и да предадат само с кинокамерата най-сложните чувства и обстоятелства в живота на четиримата герои на филма претърпя според мен неуспех. Филмът по принцип е погрешен. Ние се възхищаваме от майсторството на оператора, но оставаме хладни в най-трагичните моменти от филма. Пренебрежението към драматургията е паднало като бумеранг върху създателите на филма.

Казват ни: това са търсения. Да, за да се изобрази наистина нашата съветска съвременност, необходимо е в киноизкуството да се търсят нови форми, които биха позволили да се слезат в единно цяло огромното и малкото, постъпките в историята и живота на отделния човек, мислите и чувствата на епохата с най-дълбокия анализ на душата. Всичко това не трябва да се изрази в старите традиционни кинематографични форми, ако то не може да се изрази. Трябва да се търси и търси! Но както ми се струва, пътят на тези търсения е далеч от пътя на авторите на „Неизпратено писмо“. Само вървейки ръка за ръка с автора, с драматурга, с писателя, може да се извърви този път и да се постигне желаното.

„Кинодраматургията е равноправен отред на литературата. Ние често повтаряме тези думи, без да се впускаме напълно в разбирането на тяхната същност. А тази същност е твърде значителна. Наред с литературата, която действа, на масите чрез книгата, чрез печата, появила се е, възмъжава, шири се литература, която въздейства с други, неизмеримо по-мощни средства — литературата на киното, телевизията.

И за да може тя да расте, да крепне, за да може да изпълнява онези огромни задачи, които ѝ поставя съветската страна, нужна е решителна борба с бедността на мислите, с рутината и шаблоните, които я изтощават и я лишават от сили.

Само истинското изкуство, ярко, умно, което събаря рутината, може истински да въздува, да зове и учи.

УЧЕБНИЯТ ФИЛМ — ЦЕННО ПОМАГАЛО

Едно от най-ценните нагледни помагала при обучението на учениците е учебният филм. Чрез него учащите ще могат да видят явления, които се извършват далеч от тях или скрити от погледа им. Педагогическото му значение се увеличава и от възможността материалът да се показва в движение, което държи будно вниманието на учениците през време на прожекцията. В тясна връзка с политехническото обучение значението на учебния филм нараства още повече. По един много лесен, бърз и достъпен начин той може да запознае цялостно учениците с различни производствени процеси, да внедри у тях знания върху редица производства, които те не могат да наблюдават или да участвуват непосредствено в тях.

В Съветския съюз, Германската демократична република и др. страни учебните филми имат широко приложение при обучението и възпитанието на учениците. В ГДР Министерството на просветата разполага с повече от 1,400 учебни филма, от които около 700 само за общообразователните училища.

В нашата страна до 1954 година се използват около 100—150 учебни филма, внесени от чужбина още преди 1944 година. Те са твърде остарели в научно и методическо отношение. Първите наши учебни филми се произведоха през 1954 година от предприятието УЧТЕХПРОМ. От 1957 година учебните филми се работят в Студията за научно-популярни филми. До края на 1959 година в същата бяха произведени 28 учебни филма. В досегашната практика у нас се произвеждат филми само за общообразователните училища. Все още нямаме филми за професионалните и висшите учебни заведения.

За да бъде нагледно помагало от високо качество, учебният филм трябва да бъде издържан в научно, методическо, художествено и техническо отношение, да изяснява явленията в светлината на съвременните постижения на науката, и то в достъпна за учениците форма. Ние имаме вече редица филми, като „Вълнообразни движения“, „Чехълче“ и др., които по своята методическа и художествена стойност не отстъпват на съветските и на филмите от ГДР. В някои филми обаче има и неточности. Във филма „Производство на калцинирана сода“ (1954) е допусната погрешна химическа формула, а в други схемите са опростени, което не дава пълна представа за показваните процеси. Съществен недостатък е и неправилният методически подход. Същността на явленията трябва винаги да се разкрива последователно — от по-простото към по-сложното. В редица филми този недостатък е избягнат. Слабост на някои наши филми е и тяхното излишно удължаване. Като имаме предвид методическите изисквания за използването на учебните филми, не трябва да се допуска една част да бъде по-дълга от 100—120 метра, за проектирането на която са нужни 10—12 минути, което време може да се отдели в края на часа за затвърдяване на новите знания. Причините за излишното удължаване метража на учебните филми трябва да търсим още при изготвянето на тематичния план — където неправилно се определя в колко части учебните филми трябва да се работят, в увлечението на режисьорите по външни ефектни картини и др. Също така удължаването на филмите става още и при литературния сценарий, където при някои текстът е много дълъг, като филмите „Карстови местности“, „Първобитно-общинен строй“, „Семена и подготовката им за посев“ и др. Има и филми, в които се изпада в другата крайност — текстът е прекалено къс, което му придава характер на диафилм.

В много учебни филми от Съветския съюз и ГДР текстът се издава в отделна брошура, което дава възможност да не се разкъсва вниманието на учениците. У нас имаме произведени вече няколко филма без текст на картината. Наложително е, след като учителите се запознаят с методиката на използването на текста в брошурата, да се премине поне за една част от филмите към такива без текст.

Познавателната сила на учебните филми може неколккратно да се увеличи, когато те са озвучени. Време е нашите кинотворци да започнат производството и на озвучени учебни филми.

Независимо от посочените недостатъци повечето от нашите учебни филми са добре оформени в художествено отношение. Триковата работа във „Вълнообразни движения“, „Карстови местности“, „Термоелектронно излъчване“, „Семена и подготовката им за посев“ и др. е много добре изпълнена.

От 1960 година производството на учебните филми премина на по-стабилни основи. За постигане на по-високо качество на картината учебните филми вече се снимат на широка (35 мм) вместо на тясна (16 мм) филмова лента. Новата технология — преминаването на 35 мм лента — дава възможност за озвучаването на учебните филми по възприетата у нас технология на звукозапис при съществуващата техническа база. При старата технология озвучаването можеше да се осъществи само с ново техническо оборудване. От тази година значително е увеличен и годишният план за производство на учебни филми. Студията за научно-популярни филми през 1960 година ще произведе 15 учебни филма, а през 1965 година — 60.

В бързия растеж на нашата нова, социалистическа култура важно място заема и учебният филм и не е далеч времето, когато обучението във всички наши общообразователни, професионални и висши учебни заведения ще се онагледява с прекрасни учебни филми, произведени от нашата кинематография.

Е. Драганов

След няколко месеца по екраните на нашите кина ще се появи нов български филм, чийто сценарий бе плод на творческо сътрудничество между съветския сценарист Валентин Ежов (съавтор на сценария „Балада за войника“) и нашия писател Банчо Банов. Постановката на филма, чието заглавие е „Бъди щастлива, Ани“, е поверена на режисьора Владимир Янчев, известен на нашите кинозрителите от първия си филм „Любимец 13“. Но в този филм творческото сътрудничество между българските и съветските кинематографисти не свършва със сценария. Режисьорът В. Янчев е поканил за ролята на пилота големия съветски киноактьор нар. арт. на СССР Васили Меркуриев. По-долу запознаваме накратко нашите читатели с творческата биография на

ВАСИЛИ МЕРКУРИЕВ

Беззаветна любов към изкуството осветява целия творчески път на Васили Меркуриев, актьор с изключително дарование, провело се още в детските му години.

Роден в малкия град Остров, Псковска губерния, малкият Вася расте в патриархално семейство, което няма никакво отношение към театъра. Той пее в църковния хор, прислужва на дякона, а в дни на големи религиозни празници участва в спектакли, устроени от църквата, с библейски и евангелски сюжети. Тези примитивни обреди и представления вероятно са пробудили у малкия Вася интереса към зрелищата и по-сложните игри.

Началото на трудовия живот на юношата, трябва да се признае, е малко странно за бъдещия комедиен актьор: той работи като... гробар, но вечер посещава любителския театрален кръжок.

В началото на двадесетте години той е активен участник в агитбригада, която пътува по градове и села с боеви злородневни спектакли.

В 1923 година комсомолската организация изпраща Васили Меркуриев да учи в Ленинградския театрален институт.

В академичния театър „Пушкин“, в чията трупа той работи след завършването на института, В. Меркуриев започва бързо да утвърждава репутацията си на характерен актьор, надарен с неособенно сочен и мек хумор.

В. Меркуриев се снима за първи път в киното през 1936 година. В неговата творческа биография в киното са

записани досега повече от тридесет роли от най-различни жанрове. Той успя да играе, макар и епизодични роли,



в такива значителни кинопроизведения, като „Завръщането на Максим“ и „Член на правителството“.

Популярност сред кинозрителите В. Меркуриев завоюва след Великата отечествена война.

В 1946 година във филма на режисьора Лев Арнщам „Глинка“ той играе



*Татяна Самойлова и Васили Меркуриев
в „Летят жерави“*

Улянич, верният слуга и приятел на великия руски композитор. Изпълнението на тази роля получи висока оценка.

В паметта на кинозрителите ще остане и ролята на старшината Степан Иванович в „Повест за истинския човек“ (режисьор Александър Столпер), изиграна проникновено от Меркуриев.

В болницата, където се намира на лечение Степан Иванович, лежат летецът Мересев с ампутирани нозе и един смъртно ранен комисар, хора, осакатени от войната. И всякога Степан Иванович ще намери приветливи, ободряващи думи като добра грижлива майка, стараяща се да помогне на децата си ту с шега, ту със съвет, ту с работа. В Степан Иванович актьорът съумя да покаже величието на душата на руския човек, широтата и цялостния му характер.

Обаятелни образи на обикновени скромни съветски хора създаде актьорът във филмите „Звезда“ (разведчика Аниканов) и „Донецки миньори“ (Сидор Горовой).

С успех изпълни Меркуриев и ролята на Малволио от Шекспировата екранизация „Дванадесета нощ“.

В естрадният кинообраз от филма „Срещали сме се някъде с вас“ Меркуриев изигра ролята на директора и чрез нея ярко разобличи хората, които така старателно се грижат за своите собствени интереси.

Меркуриев с изключително майсторство създаде образа на академика Не-

стратов в комедията на режисьора Михаил Калатозов „Верни приятели“. В колко неочаквани, нелепи и забавни положения попада академикът, пътешествувайки със своите приятели по реката на сал.

Отлично разбиращ природата на комедията, актьорът играе „напълно сериозно“ и затова във всички положения, в които изпадат неговите герои, те стават особено смешни.

В многоизвестния филм пак на режисьора Калатозов „Летят жерави“ Меркуриев създаде нов, противоположен образ на досегашните. Това бе лекарят Бороздин, бащата на Борис, младия герой на филма. Зад външната сдържаност на този възрастен човек се усеща силна натура, прав и мъжествен характер. Той е кристално честен, на него му е присъщо високото съзнание към дълга, неговите постъпки се движат от съветското патриотично чувство.

Ето в болницата при леглото на военния инвалид, от когото се е отказала невестата му, идва Бороздин-Меркуриев. Твърдо и гневно звучи гласът на актьора: „Малка е нейната душичка! Нима те разбират какви страшни мъки вие понасяте за тях... Не им прощавайте!“

Образът на Бороздин се отличава с високо майсторство на изпълнението.

В последния му филм „Хора на моста“ на режисьора Александър Зархи Меркуриев играе ролята на Иван Булигин, човек със сложна биография, допуснал много грешки в отношенията си с хората, но съумял да си възвърне доверието им отново. Артистът създава дълбоко психологически образ на умен и мъжествен човек.

Отдал се изцяло на изкуството, Василий Меркуриев отделя много време и за своето семейство. Той има три деца. Голямата му дъщеря е инженер-химик, втората му дъщеря се е посветила на живопис, а синът му се готви да стане диригент.

Заедно с жена си Ирина, дъщеря на известния режисьор Всеволод Маерхолд, Меркуриев води курса по актьорско майсторство в Ленинградския театрален институт и предава своя многогодишен опит на младите поколения.

Н. Мойсенко

С БОГАТО ТВОРЧЕСКО ВИЖДАНЕ

Написах сценарий из живота на нашето ново село. Сценарий като всеки сценарий — със своя интрига (разбира се, динамична!), със съответната любов, с неизбежния неубеден среден селянин, когото предстои през течение на целия филм да убеждаваме в преимуществото на кооперативния труд, с още по-неизбежния враг, който насъсква и пакости, докато го хванат, и т. н., и т. н.

След съответните митарства и последвалите ги препоръки за нова обработка на някои сцени, поправяне на други сцени и доработване на останалите не-обработени и непочувани реших, че е време да го представя в сценарната редакция. И тъкмо да направя тази гибелна стъпка, срещнах Гроздъо Азманов.

— Слушай, Пешо! — подвикна ми той още щом ме зърна. — Вярно ли е, че ще представяш сценарий из живота на нашето кооперативно село?

— Вярно е! — отвърнах неохотно аз.

— Хм! А някой режисьор да е надниквал в сценария ти?

— Ами че твоят приятел Мишо Салтамарков му е хвърлил едно око.

— Е, харесал ли го?

— Каза ми, че може да стане нещо.

— Тичай тогава при него и му предложи да ти стане съавтор.

— Но чакай бе, Гроздъо . . .

— Никакво чакане! Слушай, каквото ти казвам аз, а после ще ме благославяш. Мишо ще направи такъв филм, че акъла ще вземе на хората.

Той ме хвана под ръка и ме поведе право у Салтамаркови. Приятелят му Мишо беше зает с попълване на шест фиша „Тото 2“ и се наложи да почакаме половин час. Когато се освободи, без много усукване му предложих да стане съавтор на моя сценарий, като едновременно с това поеме и режисурата на филма.

Той, разбира се, отначало отказа категорично и аз, напълно отчаян, вече бях решил да си тръгна, когато неговият глас ме спря.

— Ще прочета отново сценария, ще ти кажа какви поправки трябва да нанесем и ако се съгласиш, мога да ти стана съавтор. Но запомни, само при тези условия . . .

След два дни аз отново бях при него.

— Е, как е? Хареса ли ти?

— Средно! Но сценарият може да се обогати, да стане по-динамичен и да скочи с три стъпки нагоре, само че . . .

— Само че? . . . — горях от нетърпение аз.

— Ще се наложат някои важни поправки.

— Да чуем.

— Преди всичко не разбирам защо подценяваш своя герой Стоимен?

— Че как да го подценявам? Нали накрая му окачвам орден „Червено знаме на труда“?

— Това е добре, но не е достатъчно. Аз например мисля, че е необходимо, преди да му качиш ордена, първо да го направиш опитен звеновод, когото за награда за успехите му изпращат да усвоява опит например в Сочи или Ялта.

— Но там е място за почивка!

— Та нима нашите добри стопани не заслужават да почиват след такъв напрегнат труд и успехи?

Аз се почесах по врата:

— Ами с Кера какво ще правим? Нали нея пращам в Благоевградско да сее памук? Как ще я срещна със Стоимен?

— Аз помислих и по този въпрос. Защо ти е необходим Благоевград? Нея ще пратим в Азербайджан. И там сеят памук, и то много по-добре от нас. Там ще се учи тя . . .

— Но . . .

— Никакво „но!“ На връщане от Сочи или Ялта Стоимен се отбива в Москва да разгледа селскостопанската изложба. В същия момент и Кера се завръща от Азербайджан през Москва за България. И в един от павилионите става прекрасната им среща.

— Но, но . . . това ще коства страшно много пари. Дали ще се съгласят да снимат толкова скъп филм.

— Ще го направим копродукция. Защото всеотстранното разкриване идейните концепции на автора е нашата най-важна творческа задача. Затова нищо няма да ме спре да изпълня докрай задължението си към сценария. Ще се боря и ще налага своето виждане.

— Добре! — склоних неуверено аз. — В такъв случай какво ще правя с любовната сцена сред красотите на Витоша и Панчаревското езеро.

— Боже мой, колко недосетлив. Защо Витоша? Ами след специализацията тия хора имат нужда от почивка. И ето че са сред красивите Татри. Там ще се покаже цялата прелег на тяхната взаимна любов, която ги вдъхновява, настръчва и окриля. А колкото за Панчарево, можем да го заменим с Балатонското езеро, жизописно и дава идеални възможности за разрешаване на интригата. Спецификата на киното, братко, е такава, че всичко трябва да се разкрие ярко, вълнуващо, убедително.

Какво можех да кажа, освен че съм съгласен. А Мишо Салтамарков продължи:

— Колкото за сцените с копането, с плевенето, те са доста натуралистични и при това монотонни. Трябва само да се загатнат или въобще да се изхвърлят.

— Добре! — въздъхнах аз и със злорадство продължих: — Ами залавянето на врага как ще стане, когато вместо на специализация пращаме героите в Сочи, Ялта, Татрите и Балатон?

— О, драги мой. И по този въпрос съм мислил. Това ще стане в ресторант в Берлин.

— Как в Берлин? — скочих ужасен аз.

— Виждаш ли, изненада се, нали? — спокойно продължи той. — А Берлин е действително най-подходящ за целта. Звеното на Стоиен като носител на преходното червено знаме на Министерството на земеделието се награждава с пътуване до ГДР и когато врагът, скрил се в дълбоко подполие, иска да се прехвърли в Западен Берлин, нашият Стоиен го хваща за яката и го предава на германската народна полиция. В него намират ценни шпионски сведения и пр., и пр.

Не се стърпях и ревах:

— И за благодарност, че е заловил такъв опасен враг, го изпращат на едномесечна екскурзия в Пекин . . .

Той ме изгледа изненадан, помисли няколко мига и отсече:

— Да си призная, такава интересна комбинация не ми беше минала през ума. Знаеш ли какво? Хрумването ти е чудесно, но трябва още по-логично да се обоснове. Ще поотложим малко представянето на сценария пред редакцията и през това време ще направим подвига му по-значителен и ще го наградим с екскурзия до Пекин. А това ще наложи още някои дребни, но хубави поправки.

Когато сценарият бе готов и всички разисквания на бъдещия режисьор-постановчик напълно изпълнени, представихме го на сценарната редакция на Студията за игрални филми. Оттам безапелационно го отхвърлиха. Но това не стресна моя съватор.

— Остави ги тези чукове! — каза ми той. — Те нищо не разбират. Не си знаят интереса! Ще го преработим в киноочерк за нашите първенци и ще го джиросаме на Студията за документални филми.

— Но как ще го преработваме? — запитах го аз, не на шега разтревожен.

— Много просто, ще махнем силно подчертаните игрални елементи, ще засилим документалните, ще прибавим още една разходка — до езерото Чад за обмяна на опит с племето ния-ния, — една екскурзия до Тегусигалпа и евентуално един полет до Чомолунгма . . .

Чашата преля съвсем и аз ревах вбесен:

— А не ти ли се иска да прибавим и едно посещение при Цомбе от Катанга?

Мишо се замисли може би само миг и решително отсече:

— Не! Остави го този Цомбе, той е предател . . .

Сега преработваме сценария и в петък ще го представим . . . Мишо ме успокои, че ако и в документалната студия не го вземат, ще го преработим пак и ще го представим в Студията за научно-популярни филми.

Какво да го правя, когато е човек с богато творческо виждане!

Ал. Декало

ЯКО МОЛХОВ

Кинофестивалът в Карлови Вари

Дванадесет страни от социалистическия лагер участваха на фестивала в Карлови Вари. Съветският съюз участваше с три филма, Чехословакия също с три, Германската демократична република с два, а останалите страни с по един филм. Това значеше, че социалистическата кинематография демонстрираше за втори път след фестивала в Кап своите годишни постижения.

Вече споменах в първата статия, че редица слабости във филмите на някои социалистически страни са станали традиционни: схематизъм на образите, тезисност на идеите, художествена наивност и примитивизъм в осъществяването. Съвкупността на тези слабости може да се определи като детска болест на социалистическото кино. Не на мен се пада да съдя за корените на тези слабости, без да познавам добре условията, при които се развиват тези кинематографии, но ми направи впечатление, че тези слабости не се осъзнават, а се прокламират като безупречна естетическа позиция. Като се изхожда от тезиса, че киноизкуството е възпитател на масите, филмът се разглежда преди всичко от гледище на ясно и откровено прокламираните в него политически формулировки. Всичко извън тези формулировки изглежда политически подозрително или формализъм. Както се изрази китайският режисьор Джен Ждин-ли в изказването си на свободната трибуна, китайската кинематография ще се бори и занаяпред против „тенденцията да се обкръжава изкуството с гръмки фрази и против формализма“. Очевидно той защитаваше някои опростенчески възгледи за назначението на изкуството, издигаше ги в естетическа програма. От тези позиции всички опити на другите кинематографии да се измъкнат от тресавището на схематизма изглеждат само гръмки фрази...

Струва ми се, че съветският филм „Серьожа“ беше в известен смисъл достоеен и убедителен отговор за това, че идейната дълбочина на един филм съвсем не се определя винаги от епичността на сюжета или от гръмкостта на политическите тезиси. Защото нито по сюжета си, нито по идеята си филмът „Серьожа“ отговаряше на такива изисквания. Но „Серьожа“ ни очарова с простотата на своята тема, с дълбоката си хуманност, с майсторската режисура. Филмът е дебют на младите режисьори Г. Данелия и И. Таланкин, сюжетът е разработка на повестта на Вера Панова, известна и талантлива съветска писателка.

Любопитното в този филм е не в занимателността на сюжета, а в неговата човечка простота. Авторите на филма са се поставили на мястото на едно малко, петгодишно дете и гледат на света през неговите очи. Серьожа живее на село и няма никого на света освен майка си — селска учителка. Но от деня, в който започва разказът, в живота на Серьожа настъпва велика промяна. В дома им идва да живее новият му баща — Користильов. За Серьожа Користильов е бил само един добър чичо, който му е носил шоколад. Но му е трудно да проумее защо Користильов трябва да му стане баща, да живее постоянно у тях и дори да заеме мястото му в стаята на майка му. И ето той спи сам в креватчето си, ще му се да прескочи в стаята на майка си, да се мушне при нея... Да, тежко е на Серьожа, още повече, че децата от улицата са го гледали с малко особен поглед, в който той подозира двусмислие... И от следния ден започва онзи чудесен, пълен с великолепно забелязани и акцентирани подробности процес на спечелване доверието на Серьожа от новия му баща. Те все повече се сближават и Серьожа изпитва голямото щастие да има не само майка, но и баща, с когото да се гордее, от когото да се възхищава, чрез когото започва да разпознава доброто от злото. Скоро обаче в дома се появява и едно кресливо бебе,

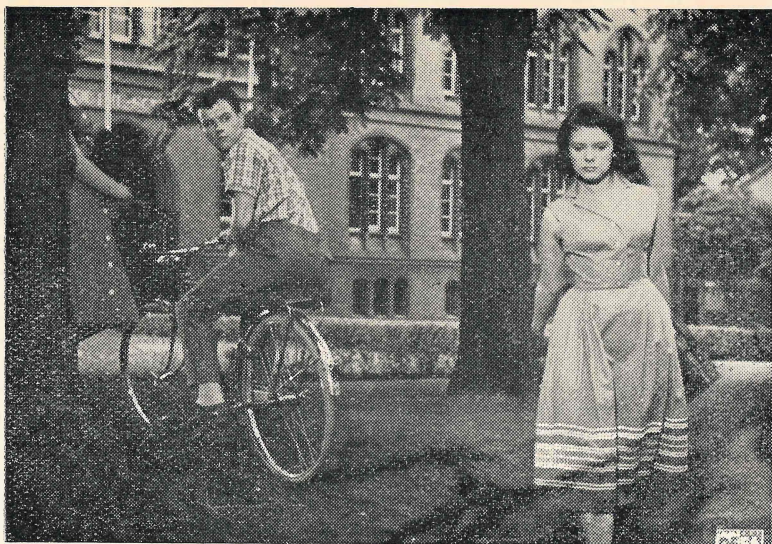
братче на Серьожа. И това не е малко изпитание за него — той има чувството, че всичко внимание е отделено на бебето, а него, Серьожа, всички са го забравили. Но върхът на неговото огорчение е, когато семейството трябва да се пресели, а Серьожа е болен и него ще го оставят цялата зима с една баба. И ето настъпва тежкия ден. Вън е зима, камионът е натоварен. Всички ще заминават, а Серьожа ще остане. На Серьожа му се плаче, но той се опитва да се държи като мъж. Камионът тръгва, Серьожа остава пред вратата на къщата, мъничък, с грамадни валенки, самотен. И сега големият, твърдият Користильов не може да издържи: той спира камиона, защото не може, макар и временно, да се раздели със своя *син* Серьожа, не би искал да му причини никаква болка, макар че неотдавна учеше Серьожа, че животът не е само от радости, че има и мъки... И скоро ние виждаме същия камион, с който вече пътува цялото семейство — щастливият Серьожа в обятията на не по-малко щастливия му баща Користильов.

Разбира се, всичко, което разказвам тук, дава само много бледа представа за този великолепен филм: защото чарът му е в психологическите тънкости, доловени във всекидневните ни човешки отношения и предадени с изумителна правда от народния артист Сергей Бондарчук, който играе ролята на Користильов, и в играта на неговия достоен партньор малкия Боря Бархатов. Тъжното и смешното, наивността на детето и сериозността на бащата се сплитат в някаква чудна любов и взаиморазбиране. Тази любов струи от екрана, властно ни завладява, пречиства ни духовно. Да, „Серьожа“ беше най-оригиналният, най-емоционалният и най-съвършеният филм на тазгодишния карловарски фестивал и с право получи Голямата награда на журито.

Другият филм, който представи Съветският съюз и получи една от главните награди беше филмът на Литовската студия, дебют на цяла група млади режисьори, сценаристи, оператори. Филмът беше съставен от три новели, правени от различни автори, но обединени по единството на художническите им решения. И трите новели са посветени на литовските деца, и трите ни завладяха с жизнената си правда и хуманистичната струя. Действието на първата новела е през време на буржоазна Литва. Всяка пролет кулаците „купуват“ от родителите им малки момчета за овчари. Продаден е и малкият Йозукас. За пръв път бедното момче се отделя от родния си дом, за пръв път попада под чужда и жестока власт. Утешава го само мисълта, че ще бъде полезен на семейството си, че малките му братчета и сестричета поне за известно време няма да гладуват. Но когато пристига в чифлика на богаташа, става ясно, че мястото на овчар е заето,



„Живите герои“ — СССР



„Животът започва“ — ГДР

и изгонват бедното, безпомощно дете. Тази толкова традиционна тема е разработена така пестеливо и с тънка художествена мярка, наситена е с такава правдива жизнена атмосфера, че завладя зрителите и те аплодираха новелата. Останалите две новели затвърдиха приятното чувство от изненадата на литовците. Действието на втората новела става по време на немската окупация. Селско момченце, изкусен подражател на птичи гласове, успява с риск на живота си да заблуди една немска част и да я вкара в засадата, устроена от партизаните. Атмосферата на постоянна тревога при видимото спокойствие и красота на природата е предадена майсторски. Но талантът на младите създатели пролича най-вече в третата новела. Скоро след войната едно очарователно малко момиченце от близкото село, увлечено в играта си, открива изоставен бункер. В бункера се укрива местен бандит. Момиченцето намира много патрони и започва да си играе с тях. Тя е на лодка. Бандитът започва да я преследва, за да си вземе патроните. Той се мъчи да спечели доверието на детето, но то разбира, че бандитът иска да му вземе играчките патрони. И в преследването бандитът започва да затъва неспасяемо в тресавището. В последния момент с последния патрон в пушката си той застрелва невинното момиченце. Огромно значение за емоционалното въздействие на филма има природата — безкрайни езера, тресавища, блата — и необикновено правдивата игра на момиченцето. На светлината, която нейната невинност излъчва, е противопоставена жестокостта на бандита — грамаден, ужасен, мръсен — и физически, и духовно. Целият филм е снет с голямо чувство за националния характер и на природата, и на хората, с много оригинални ракурси, някои от които представляват истинско художествено завоевание за младата литовска кинематография. Макар имената на младите художници да се произнасят трудно — ще спомена само имената на режисьорите М. Гедрис, Б. Браткаускас, А. Жебрюнас, В. Желакявичус, — убеден съм, че тяхната талантива работа ще ги наложи и направи популярни не само в родината им.

Няма нищо по-хубаво от това, че в последно време някои млади кинематографи в Съветския съюз приятно изненадват със своите постижения. Такъв е случаят и с литовската студия. При това постижението им е в областта на новелата. Ние, българските кинематографисти, най-добре знаем колко труден е този рядък кинематографичен жанр.

Филмът „Огнената река“, с който се представи Румъния, също беше една от приятните изненади на фестивала. Ето накратко сюжета на този интересен и напрегнат филм:



„Дунавски вълни“ — Румъния

През време на Втората световна война на едно румънско пристанище на река Дунав младият собственик на шлеп Михай се венчава. И тъкмо младоженците и близките им излизат от църквата и се канят да се качат на файтоните, сирената дава тревога. Всички се пръскат кой къде види, а младоженците въпреки започналата бомбардировка се вмъкват в пустия хотел на градчето и празнуват своята сватба, своята първа брачна среща, започват своя съвместен живот. Но горещият дъх на войната все повече се приближава до река Дунав. Скоро фашистките власти заповядват на Михай да натовари шлепа си с немско оръжие и да го пренесе на друго пристанище. Михай много добре знае, че Дунав е миниран и че такова пътуване е свързано със смъртна опасност и за хората, и за самия шлеп. Младата му жена също така решава да не остане на сушата и да спедели опасностите на пътуването със съпруга си. Необходимо е обаче на шлепа да има и един общ работник. Такъв, разбира се, не се намира доброволно и Михай получава разрешение да вземе някой от арестантите в участъка. Изборът му пада на Тома, арестуван за кражба. И така шлепът потегля на път. На борда му са Михай, жена му, Тома и двама немски войници, които носят караулната служба.

Един шлеп, минирана река, опасен товар и петима души на борда. Всички наши очаквания са за скучен и твърде традиционен филм. Постепенно нашите очаквания се разсейват и филмът все повече ни завладява въпреки видимо мудното развитие на сюжета. Постепенно странните действия на Тома, когото всички считат за крадец, се уясняват. Той е свързан с румънското съпротивително движение и си поставя за задача да завладее ценния товар и го предаде на нелегалните. Една нощ обаче жената на Михай открива, че Тома краде оръжие от немците, че нещо опасно и страшно надвисва над живота и на Тома, и на Михай, и на самата нея. Тя би искала да предупреди Тома за безразсъдството му. Но Тома е вече съвсем друг човек — той успява да й внуши и уважение, и респект, и готовност да му помага в опасното дело. А Михай? Михай на свой ред забелязва честите нощни отсъствия на жена си. Като я проследява, той разбира, че младата му съпруга посещава каютата на Тома. Негова любовница? Кога, как, защо? Ревността го тласка към саморазправа с онези, които споделят опасния път на шлепа. За да развеят неоснователните му съмнения в изневерия, Тома и жената са принудени да му обяснят целите на техните нощни похождения. Трудно е на Михай да им повярва, защото досега той е стоял твърде далеч от каквито и да са възвишени идеали. Той е по своему честен, но чужд на каквито

и да било политически интереси и стремежи. И ето обстоятелствата, при които е поставен, го принуждават да вземе страна, да се нареди между борците за освобождението на Румъния от фашизма. В тази борба той намира и смъртта си. Тук беше и естественият финал на филма — характерите разкрити, отношенията между героите завършени, идеята на филма — внушена на зрителя. За съжаление, към филма беше прикачен още един разгънат батален епизод, целта на който беше да ни се внуши, че тримата герои са частица от едно голямо по мащаб революционно движение — нещо, за което ние, зрителите, си давахме добра сметка и не ни беше нужен този илюстративен финал. Разбира се, Тома е вече командир и търси в градчето вдовицата на Михайл. Най-сетне той я намира, за да се разделят веднага, защото заминава за фронта...

Прави силно впечатление тънката психологическа трактовка на образите и особено на образа на Михайл, изпълняван великолепно от режисьора на филма Ливиу Чулей. Той съумява да създаде един сложен човешки характер, което не се случва често в румънската кинематография. Филмът получи заслужено една от трите главни награди на журито на фестивала — радостна победа на братската румънска кинематография.

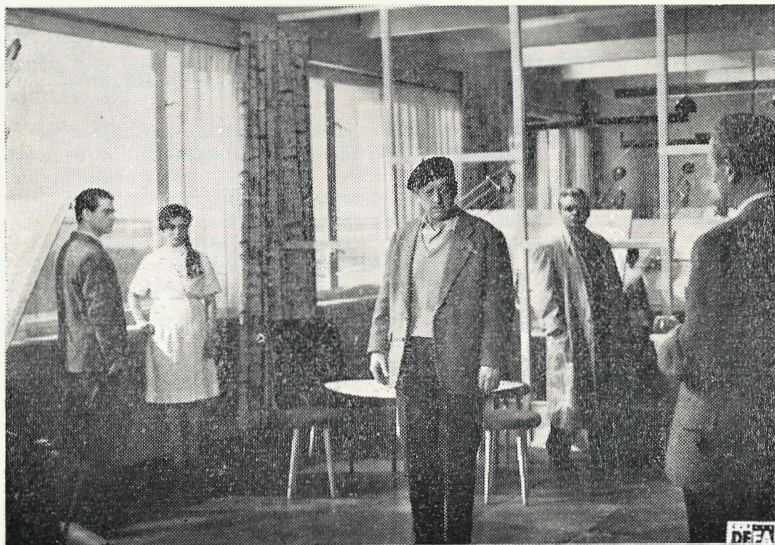
Един интересен филм ни представи и чехословашката кинематография — „Авария“ по сценарий на Павел Кохоут, режисьор Збинек Бриних, оператор Ян Калиш.

Филмът започва много ефектно изобразително-операторски: нощно небе, шумовете на движението в голям град, феерията на рекламните светлини. По указанията на тези светлини ние се спускаме все по-надолу и разбираме, че се намираме на един от булевардите на Западен Берлин. Слушаме се още по-надолу всред фалшивия разкош на голямо нощно заведение в момента, когато млада кабаретна артистка, очевидно дебютантка, твърде неловко изпълнява своя номер — събличане. Втрещено я гледа от бюфета един полупиян млад мъж, героят на филма Франтишек Крал. От разговора му с младата артистка се изяснява, че и двамата са забягнали от родината си чехословаци, подмамени от външния блясък на западния свят. Двама несретници, от които единият е вече свързан с шпионажа, а младата жена е принудена да се продава... Скоро те легат лудо с колата на Франтишек — и ето първата авария, колата катастрофира. Последницата е, че скоро ние виждаме Франтишек в шпионския център. След катастрофата на лицето му е направена пластична операция, която го прави почти неузнаваем. Последното обстоятелство е добре дошло за неговите господари. След продължителни тренировки Франтишек под фалшиво немско име и в качеството му на цирков клоун заминава за Чехословакия, за да установи нови шпионски връзки. Той играе в цирка, а в свободното си време скита по познатите му още от детинството и младостта улици на Прага. Узнаваме, че тук той е оставил семейство — млада жена и дете, брат, майка. Всичко го тегли към родния дом. Най-сетне той се решава да прекрачи прага на дома си. Въпреки всичко близките му го разпознават. Но между него и това семейство има дълбока пропаст. Майката разбира по какъв път е тръгнал синът ѝ и го проклина и изгонва от дома си, като му удря плесница. Франтишек Крал е загубил не само отечеството, но и семейството си... Накрая той разбира, че го следят във влака, с който се завръща за Германия, скача от влака, завладява насила една лека кола... но няма къде да избяга — пътят му е преграден. Той прави втора катастрофа с автомобила, при която и загива. Моралът на филма е ясен и стига недвусмислено до зрителя. Ценното в този филм, макар да е изпъстрен с великолепно циркови интермедии, е в това, че авторите се мъчат да проникнат в психологията на предателя на родината си, без да го оневиняват. През цялото време действието на филма се води от Франтишек, нийде не се виждат онези, които следят неговите действия в Чехословакия. Напротив, светът сякаш е видян през очите на предателя. Затова са толкова интересни не външно-авантюрните обстоятелства в живота на Франтишек, а неговите вътрешен мир, осъзнаването на непоправимата грешка в живота му. Филмът беше интересен и по интензивността на фермата си. Много от психологическите акценти бяха постигнати чрез ловка монтажна фраза, своеобразни ракурси, игра с осветлението. Понякога кинематографичната форма беше толкова претенциозно експресивна, че на места заслоняваше изявите на актьорите. И въпреки увлечението филмът правеше приятно впечатление със своите ярки кинематографични особености, с търсенята на режисьора и оператора. Не беше изненада премията, която филмът получи за работата на режисьора Збинек Бриних, като се отчете и ценното сътрудничество на оператора Ян Калиш.

Интересен от гледище на проблемите на Германската демократична република беше филмът на Конрад Волф „Хора с крила“. Както сам режисьорът заяви, филмът има свое вътрешно полемично значение. Става дума за някои проблеми на комунистическия морал и възпитание на младото поколение. Към тази проблема Конрад Волф се приближава по много обиколен път, като разказва във филма си по сценарий на Георг Егел и Паул Винс историята на комуниста Лудвиг, авиомеханик в заводите на Шпербер. През 1933 година той успява да мине в нелегалност, сетне го виждаме участник в Испанската гражданска война. В това време жена му загива в концлагер, а синът му се възпитава в чуждо семейство. От Испания Лудвиг попада в Съветския съюз и оттам го изпращат нелегално под името на френски работник да установи връзки с работниците в заводите Шпербер. Обаче скоро попада в концентрационен лагер, където, пак като французин, участва в съпротивата на концлагеристите и доживява до освобождението. В същия ден той се среща и със сина си — току-що постъпил в армията млад хитлерист. Тогава Лудвиг заявява истинското си име, спасява сина си и заработва отново вече в национализираните заводи на Шпербер. Най-трудното за Лудвиг, преминал през толкова изпитания, е да възпита сина си. Хене, така се казва синът на Лудвиг, мечтае за кариерата на авиоконструктор. Той много разчита на името на баща си, на неговия голям политически капитал. Но Лудвиг иска синът му сам да премине през практическия опит на обикновен инженер в завода. Между бащата и сина настъпват остри стълкновения. Най-сетне Хене разбира правдата на баща си и тръгва към самостоятелно развитие в любимата работа.

Въпреки отличната режисьорска работа филмът е тематично претрупан, някои сцени са неизбежно илюстративни, а не драматични. В историята на Лудвиг е концентрирана биографията на цяло поколение немски комунисти, които и днес стоят на челно място при изграждането на социалистическа Германия. Въпреки сценарните слабости на филма изпълнителят на главната роля, артистът Ервин Гешонек, създава един много дълбоко почувствуван образ на комунист и заслужено беше награден за най-добро изпълнение на мъжка роля.

Поради отсъствието ми в последните дни на фестивала не можах да видя двата филма, към които също се проявяваше интерес: унгарската комедия „Немирница“ с известната унгарска актриса Мари Тьорьочик и италианския филм на Роберто Роселини „В Рим беше нощ“. Роселини и артистката Джована Рали



получиха специалната награда на журито извън главните награди, а Мари Тьорьочик — награда за най-добро изпълнение на женска роля. Награда за биографичен филм получи китайският „Композиторът Ние Ер“.

Освен филмите, за които разказах, бяха показани още много филми, които само ни уморяваха, без да ни донесат ни радост, ни удоволствие. Може би предарителният подбор на филмите трябва да става от по-висок критерий.

СВОБОДНАТА ТРИБУНА НА XII МЕЖДУНАРОДЕН КИНОФЕСТИВАЛ В КАРЛОВИ ВАРИ

Свободната трибуна е може би едно от най-интересните мероприятия на карловарския фестивал. Тя наистина се очакваше от всички онези, за които развитието на световното киноизкуство представлява жизнена проблема. Свободната трибуна започна към края на първата седмица от фестивала, когато имаше на трепуни достатъчни впечатления от конкурсните и извънконкурсните филми. В 5 заседания, които започваха сутрин от 10 часа и траеха докъм 1 часа, се изказаха повече от 40 оратори — представители на различни кинематографии и различни мнения. Най-активни бяха, както се очакваше, съветските, чехословашките, полските и французките кинематографисти.

Дискусията започна с въстъпително слово на чехословашкия ректор на Академията за изкуства проф. А. М. Броусил, председател на международното жури на фестивала. Той засегна някои аспекти на обявената тема „Киното и човекът на 1960 г.“

Според проф. Броусил основната проблема за съвременното световно кино е доколко нашият съвременник се ползува от киното като средство за самопознание и израз на неговите вълнения за мир и дали киното изобразява достатъчно правдиво борбата на новото със старото и отживяващото.

Ораторът охарактеризира в общи черти нашия съвременник и онези обществени обстоятелства, които го формират: борбата за мир, за национална независимост, постиженията на социалистическите страни, противоречията на капитализма и борбата на трудещите се от тези страни за социална справедливост. Тези обществени проблеми в значителна степен влияят върху живота на нашия съвременник. Оттук той изведе и понятието съвременност в киното: „Съвременността трябва да оценяваме по това, как всички тези явления се отразяват в киното“ — каза Броусил.

По-нататък проф. Броусил обоснова тезата, че киното може да разработва проблемите на съвременността както с помощта на съвременен, така и на исторически сюжет. Главното си остава мирогледът на художника и художествената сила, с която той го изразява. Въпреки това проф. А. М. Броусил заяви: „Аз лично предпочитам хубавия филм за съвременността пред хубавия филм за миналото.“

На трето място професорът засегна и въпросите за правдивостта, с която художниците засягат тези жизнено проблеми. В това отношение социалистическата кинематография частично изпълнява своя дълг към съвременния човек. Западните кинематографии, напротив, са в голям дълг. „До каква степен — попита Броусил — ние можем да съдим за японския човек, който участва в милионни демонстрации и жертвува живота си в името на мира, по японските филми?“

На четвърто място той засегна и въпроса за правдивото изображение на миналото, на историята. За пример му послужи полският филм „Пепел и диамант“. Като оцени високите художествени качества на филма, той посочи, че историческата правда на този филм е съмнителна. „Вайда — каза Броусил — не е довел докрай прекрасния образ на героя на работническата класа и неговия свят.“ Броусил имаше предвид образа на убития комунист във филма.

Той засегна и въпроса за метода на социалистическия реализъм. „Аз считам, че основната формулировка на метода на социалистическия реализъм се заключава в това, че той изобразява действителността в революционното ѝ развитие.“

Голямо място Броусил отдели на документалния филм и съвременния човек. Той привлече вниманието ни и върху проблемите на любителския филм. „В социалистическите страни — заяви Броусил — двете кинематографии — професионалната и любителската — в бъдеще ще се допълват взаимно.“ Особено голямо значение има любителското кино в страните на Азия и Африка. Любителското кино в тези страни е предшественик на професионална национална кинематография.

Най-сетне проф. Броусил отбеляза като интересна черта създаването на световна кинематография. Към страните с традиции в киното в Европа и Америка се присъединяват и нови кинематографии. Затова ние можем да смятаме раждането на световната кинематография като въпрос на утрешния ден.

Едно от интересните и полемични изказвания беше това на съветския режисьор Сергей Герасимов. Той основа своето изказване на двата най-нашумели през тази година филми: съветския на Чухрай „Балада за войника“ и италианския „Сладък живот“ на Фелини.

Герасимов счита Фелини за талантлив и сложен творец, който има много приятели, но и много критици. Той критикува Фелини за това, че е претрупал филма си с разни гадости и образът на девойката остава само един символ на вярата и честността, без да е в състояние да се противопостави на мръсотията. „За това са нужни ясни мисли... Но ние сме му благодарни, че той ни показа чертите на капиталистическия начин на живот, които в останалите западни филми старателно се лакирват.“ За Фелини също са скъпи честта, истината и вътрешната красота на човека, но той не е намерил начин и образи, за да ги разкрие. А на-против, съветският режисьор Чухрай е разкрил великолепно тези човешки черти. „Тъй като той самият (Чухрай) е бил войник, комунист и човек във висша степен морален, не му е било нужно да измисля или конструира. „Балада за войника“ е прост филм, но той дълбоко прониква в сърцата на хората именно поради своята чистота“ — заяви Герасимов. Много западни кинематографисти посвещават филмите си на любовта, обаче от нея те правят зрелище („чисто визуално явление“, както се изрази Герасимов) и буквално „разголват героите си“. В „Балада за войника“ няма ефектни сцени, но зрителят страстно симпатизира на тази любов. „Тази чистота на любовта и чистотата на формата на произведението е новаторството във филма.“

Що се касае до социалистическия реализъм, Герасимов подчерта, че „социалистическият реализъм, като изхождаме от опита на руските хора, винаги е бил позитивен, имал е положителни цели и се е старал да намери позитивни сили.“ Тук Герасимов явно намекваше за някои вредни тенденции в развитието на западното кино или пък за неправилното тълкуване на социалистическия реализъм сред някои прогресивни художници на Запад, в Полша и другаде.

В заключение Герасимов подчерта, че той вижда новаторството в киноизкуството не в сензационната форма, а в това, стреми ли се художникът честно към истината.

От френска страна се изказаха няколко души, между които режисьорът на конкурсния филм „В неделя не погребват“ — Драш. Характерно за неговото изказване беше, че той достатъчно откровено защити филма си, като каза, че идеята на филма му е била да покаже разочарованието на човека. Това е история на разочарованието и затова на някои може да се стори песимистична: „Аз се опитах да погледна на света през чистите очи на един негър и не смятам тази история така страшна.“

Разбира се, както самият филм, така и изказването на режисьора му предизвикаха много дискусии. Повечето от изказващите се подчертаха, че философията на филма е песимистична, че във френската действителност има много положителни явления и образи, които трябва да намерят своето място в прогресивното френско кино. Естествено разговорът по повод на тези филми прерасна в разговор за така наречената френска „нова вълна“. Най-правилна оценка на това явление даде съветският кинокритик Юренев. Той припомни, че киното има масово въздействие върху младежта, и филми като „Хирошима, моя любов“ не я възпитават правилно: „Като войник от Втората световна война не мога да съчувствувам на героинята на филма, която обича нацисткия окупатор. Но не мога също да не видя честните стремежи на режисьора.“ Той говори за това, че филмите на така наречената „нова вълна“ не са единни в идеологическо отношение. За пример той посочи филма на Франсоа Трюфо „400-те удара“ и филма на Шаброл „Братовчедите“. Докато първият филм се отличава с човешко съучастие към съдбата на героя, вторият филм клевети френската младеж и е наситен с криватни сцени.

Чехословашкият критик Ян Климент също отрича прогресивността на филма „Хирошима, моя любов“. Него го отблъсква подобно абсолютизиране на любовта и ниският морал на филма. На „Хирошима, моя любов“ той противопостави филма „Звезди“ (България—ГДР), който според него повдига същия въпрос, но от много по-висока морална гледна точка.

Несполучлив опит да отговори на някои критични по адрес на френските филми направи френският критик Бияр. Той смята, че Сергей Герасимов не е разбрал правилно филма на Фелини „Сладък живот“, и това е, защото според него ние изобщо не познаваме добре условията в капиталистическия свят. Според него кинематографистите от капиталистическите страни не са свободни в избор си на теми. Темите на любовта и сексуалния живот на младежта, които френските режисьори предпочитат, се определят от това, че за огромната част от френската младеж теренът на любовта е „единствената реалност“ и нищо друго не съществува за нея. Следователно френското кино отразява една действителност. Освен това Бияр засегна и някои въпроси от развитието на кинотехниката и киноезика. Дори свърза появяването на френската „нова вълна“ с развитието на кинотехниката, която според него „освободила филмовите режисьори от опека на операторите“.

Полският критик Яцкевич посвети своето изказване на това, че „досега всеки е излизал с доклад. А са нужни не доклади, а живи спорове. Говорещите досега в своите доклади дълго и подробно ни обясняваха неща, които ние знаем наизуст от ученическата скамейка“. Това не му попречи и той да излезе с твърде известни становища против схематизма и догматизма, казани дразнещо ефектно. Например той заяви, че и в нашето изкуство може да се говори за абстракционизъм, но за „абстракционизъм социалистически“. Под това понятие той разбираше буквалното пренасяне на партийните лозунги в изкуството. Лозунгите, каза той, са абстракции, които тепърва ще се превръщат в живо дело. Пренесени в изкуството, тези лозунги пак си остават абстракции. Оттук и понятието „социалистически абстракционизъм“. Термин без съдържание, който предизвика много полемични позовавания на изказването на Яцкевич. Същата съдба имаше и друго негово твърдение: той отдаде прекалено голямо значение на формата, „на формалния израз“ в киноизкуството и от това гледище критикува филмите на ГДР „Безмълвна звезда“ на Курт Метциг и „Хора с крила“ на Конрад Волф.

На твърденията на Яцкевич отговориха много от участниците в трибунала. Между тях чехословашкият критик Върба, който определи формата като „реалност в областта на идеите“. По идейното съдържание се изказа и румънският делегат Корня. Нему принадлежи и хубавата мисъл, че въпреки дискусиите „... всички участници на свободната трибуна — киноработници от всички страни на света — ще се съгласят с основното положение за обществената отговорност на изкуството“.

Това беше истина и това характеризира „Свободната трибуна“, организирана великолепно от чехословашките другари.

Марлена Дитрих

Преди известно време името на популярната германска киноартистка Марлена Дитрих отново стана предмет на шумна вестникарска дейност, но този път изпълнена със злоба и насочена към открита фашистка провокация. Повод за тази злостна кампания беше предварително обявеното посещение на артистката в нейната родина. И ето, макар че отдавна в Западна Германия беше решено „поради изтичане срока на давност“ да не се възбуждат следствия против военнопръстъпниците, за Марлена Дитрих е било направено „изключение“. Срещу артистката е започнала ожесточена кампания и много от вестниците и списанията се занимаваха с нейните „злодеяния“.

Марлена Дитрих обвиняват в това, че една година след идването на власт на Хитлер, като се завърнала от продължително турне в чужбина и видяла какво става в Германия и чула една от човеконенавистническите речи на Хитлер, заявила публично, че в „Германия започва ужасна епоха“. След това Марлена Дитрих се качила на първия параход, който напускал Германия, и откажала да се върне повече във фашисткия райх. Нещо повече, тя отказала покъсно публично да разговаря със самия фон Рибентроп, макар че Хитлер ѝ оказал особена чест, като изпратил специално своя министър да я убеждава да се завърне в „лоното на отечеството“. Изреждаха се и останалите „престъпления“ на Марлена Дитрих: през време на фашизма тя е приела чуждо поданство, по време на Втората световна война е изнасяла концерти пред американски и френски войници, които са се сражавали против хитлеризма, като при това е била облечена във военна униформа на противниците на фашизма. Нещо повече — от френското правителство тя е получила дори кръста на Почетния легион за нейните заслуги във войната срещу хитлеризма. Най-тежкото нейно „престъпление“ обаче се смята нейното заявление по повод хитлеристките лагери на смъртта: „Аз се срамувам, че съм немкиня“, както и за това, че когато след войната посетила концлагера Берген Белзен, тя казала: „Докато съм жива, няма да забравя хитлеристките престъпления през време на войната.“

Всъщност Марлена Дитрих е чистокръвна германка, но с тая разлика от нейните екзалтирани войнолюбиви сънародници, че не обича войната и ужасите, които тя донася на човечеството. Родена на 27 декември 1902 година във Ваймар, тя още твърде малка трябвало да преживее изпитанията на Първата световна война. Нейният баща Едуард фон Лош (истинското име на Марлена Дитрих е Мари-Магдален фон Лош) загива на фронта. Войната отнема и нейния годеник. Тя била принудена да напусне консерваторията във Ваймар, където следвала, и да търси работа, за да може да издържа себе си и своята майка. В Берлин, където Марлена Дитрих се установява на работа, тя вижда кървавата разправа срещу участниците в германската революция. А от своето работно място в киното, където акомпанирала на пиано немите филми, тя имала възможност да наблюдава изнурените и измъчени посетители, които войната довела до окаяно положение. Пред погледа ѝ преминали като сенки удължените образи на киноактьорите, но тогава на нея и на ум не ѝ идвало, че в бъдеще и тя ще се нареди между тях. Нейната професия, макар и скромна и неблагоприятна, ѝ дала възможност отблизо да се запознае с киното.

След това тя постъпва като статистка в театъра. Наистина първоначално изпълнявала на сцената незначителни роли, но затова пък театърът се казвал „Дойчес театър“ и директор бил Макс Райнхардт. Първите по-значителни успехи за Марлена Дитрих дошли пак от киното. Тя била ангажирана като епизодичка в няколко филма на „Уфа“, а в 1923 година ѝ възлагат една по-значителна роля във филма „Мъжът на нейния път“. Интересно е да споменем, че в този филм Марлена Дитрих създава един образ на чистосърдечна и наивна девойка,

обратно противоположен на онзи образ на жена, който я прави след това известна в света на киното. След този филм Райнхардт ѝ предложил мястото на втора актриса в неговата труппа. Но името на Марлена все още не е много известно, макар че все по-често започва да се появява върху сцената и екрана.

Между по-значителните филми от тоя период можем да споменем „Ще-лувам ти ръцете“, „Двете връзки“, „Неизвестната“, „Кафе експрес“ и др. В 1929 година режисьорът Щернберг я ангажира като главна изпълнителка на своя филм „Синият ангел“. Режисьорът обаче възлагал своите големи надежди повече върху образа на професор Унрат, създаван от много известния по онова време германски актьор Емил Янингс. Но когато из Европа започнала триумфалната обиколка на филма, станало ясно, че публиката се трупала, за да гледа филма заради Марлена Дитрих, която най-после била попаднала на подходяща роля. Създаденият от нея образ на Лола-Лола бил толкова правдив и убедителен, че едва ли не покривал Емил Янингс.

След успеха на „Синият ангел“ Марлена Дитрих и режисьорът Щернберг напускат Германия, където хитлеризмът идва на власт, и повече не се връщат в Европа. Много скоро името и на двамата се утвърждава в света на киното с техните нови филми „Мароко“, „Излъганата“, „Шанхай-експрес“, „Русата Венера“, „Императрица Катерина“. Режисьорът Щернберг създава от Марлена Дитрих неповторимия образ на „жената с минало“, образ, който мнозина са се опитвали да имитират, но без да оставят такива трайни следи, както Марлена Дитрих, която по онова време се смята като единствена съперница на Грета Гарбо. Филмът „Испански каприз“ на Щернберг и Марлена Дитрих е последният забележителен резултат на това продължително сътрудничество, може би най-доброто постижение на двамата. По-нататък вече било трудно да се отиде, тъй като безупречната кинематографна форма и индивидуалният стил на Щернберг стигнали своите пределни граници. И по всяка вероятност това е бил най-силният мотив за прекъсването на тяхното сътрудничество, което остава важен етап в развитието на американското кино. През тоя период Марлена снима само един филм без Щернберг — „Песен на песните“ на режисьора Рубен Мамулян.

Следващите филми на Марлена Дитрих — „Желание“ на режисьора Франк Борзеж с Гари Купер, „Градината на аллаха“ на режисьора Болеславски с Шарл Боайе, „Ангелът“ на режисьора Ернст Лубич с Херберт Маршал — не надминават предишните ѝ постижения, макар че в известен смисъл режисьорите се опитват да имитират нейния образ, създаден във филмите на Щернберг. Самата тя разбира обаче, че с напредването на годините ще трябва да се раздели с образа, създаден от нея на младина, и ще трябва да играе вече по-характерни и разнообразни роли. И наистина следващите ѝ филми — „Рицар без оръжие“ с Роберт Донат, „Градът без закон“ с Джеймс Стюарт, „Седемте грешници“, „Славата на Ню Орлеан“, „Силата на човека“, „Кисмет“, „Мартин Романяк“ и „Златните обещания“ — са успех в това направление и особено филмите „Кисмет“ и „Златните обещания“. Тя дава заслужен отпор на настояванията на продуцентите, които са искали да се възползват от нейната стара слава и изискват от нея да изпълнява образа на жената от преди двадесет години. За нея казват, че тя винаги е била свободолюбива, никога не е била в плен на парите и никога не се е съгласявала да участва в някой филм за сметка на своите разбирания за изкуството.

В частния си живот Марлена Дитрих също е била доста различна от образа, създаден от нея в киното. Тя се ползува с името на непринудена и скромна жена, винаги отзивчива към страданията на другите. Много пъти тя е ставала инициаторка на акции за събиране на средства за пострадали актьори при природни бедствия и за други хуманни цели. Когато започва войната срещу хитлеристка Германия, тя напуска Холивуд и в продължение на четири години изнася концерти пред съюзническите войски по бойните фронтове.

Тази година през месец май Марлена Дитрих започна своето мъжествено турне из Германската федерална република. Лакейските вестничета призоваваха своите фанатизирани читатели да посрещнат „предателката“ с развалени яйца. А още в Нюйорк тя е била засипана от купища писма, изпълнени със заплахи и оскорбления. Но тя не се уплашила и заявила, че ще замине, и не за да се оправдава, а за да обвинява, като добавила, че като немкиня тя е длъжна да проси прощане не от наследниците на нацистите, а от техните жертви. И макар

че повечето вестници мълчаха през време на пътуването на артистката, най-после вестник „Билдцайтунг“ съобщи каква атмосфера се създава за пътуването на артистката в нейната родина. До каква степен е била отровена атмосферата, проличава най-добре от факта, че в Дюселдорф, когато артистката излизала от хотела си, едно младо момиче се опитало да я заплюе, а когато полицаят по служебно задължение направил забележка на разбеснялото се момиче, то злобно процедило: „Ненавиждам тази жена, която през време на войната предаде Германия.“ Във Висбаден артистката приветствували с огромен провокационен плакат с думите на самата Марлена Дитрих, казани през време на войната: „Срамувам се, че съм немкиня.“ Но всичките тези провокации не са могли да сплшат голямата актриса и тя е завършила своята обиколка, като е излязла победителка в този двубой с германските войнолюбци и техните лакеи.

Д-Р ЛУДВИГ ГЕЗЕК

Ръководител на филмовия научен институт във Виена

ПОЛОВИН СТОЛЕТИЕ АВСТРИЙСКИ ФИЛМ

Едва в последните години в исторически произведения за филма се среща отново самостоятелен раздел за австрийския филм. Защото както Австрия през 1938 год. бе изтрита за седем години от картата на Европа, така и австрийският филм изчезна от съзнанието на света. И още съвсем наскоро австрийски филми като „Дуня“, „Последният мост“ или „Сиси“ се считаха от по-слабо ориентираната публика за произведения на съседна Германия. А Австрия е допринесла твърде много за световния филм.

Да започнем с предисторията. Още през 1832 год. виенският професор Симон Шампфер, който едновременно и независимо от белгиеца Плато изнамира „колелото на живота“, създава една сериозна предпоставка за филма. През 1845 год. тогавашният артилерийски поручик Франц Ухатиус свърза „колелото на живота“ с „laterna magica“ (магически фенер) и създаде по този начин първото практически годно пособие за прожекция на живи картини в света. От по-сетнешните нека споменем

професора по рисуване Музгер, който през 1904 год. развива във Виена принципа на забавената снимка, както и Роберт фон Либен, който чрез своите усилвателни тръби направи възможен и тонфилма.

Австрийска продукция на филми започва в годините 1908 и 1910. През 1908 год. един млад фотограф — Антон Колм — снима първия австрийски игрален филм. Склонният към всякакви новости, като автомобилно, самолетно и филмово дело, аристократ граф Саша (Александър) Коловрат започва като любител своята работа във филма, която довежда скоро до основаването на филмовото дружество „Саша“, в чийто обхват в следващите години ще се концентрира всичко, което по-късно ще получи във филма от името на Австрия значение и слава. Коловрат разбира още тогава големите възможности на филма, който по това време е още ням. Той иска да направи Виена, тогава още столица на една 50-милионна държава, център на филмовото производство.

Но държавата се разпада, образуват се границите и когато Виена във времето от 1919 до 1923 год. за един кратък период е нещо като филмова работилница за обучаването на Европа в това дело, тя е вече столица на една малка страна, която търси купувачи на своите филми зад граница и която в края на краищата започва да експортира и своите творци в областта на филма, тъй като и нейната продукция — отчасти и поради наводняването на Австрия с чуждестранни филми — е почти задушена. Корда отива в Берлин, а по-късно в Англия, Кертец в Америка, Харлт, Учички, Фриц Ланг и много други също за Берлин — имената им и държавите, в които отиват, биха съставили дълъг списък.

„Царицата на робите“ („Луната на Израел“) под режисурата на Кертец, „Принцът и просякът“ под режисурата на Александър Корда, „Кавалерът на розата“ с режисьор Роберт Вине, филм по партитура на Рихард Щраус, са някои от творбите на онзи пръв период на разцвет на австрийския филм.

Годни след това, когато австрийският филм се считаше вече за мъртъв, започва отново по времето на начеващата тонфилм кратък разцвет. Това време е свързано с името на Вили Форст. Филми като „Тихо молят моите песни“ за Шуберт, „Маскарад“ — първия филм с голямата артистка Паула Весели, най-големия успех на австрийския филм „Бургтеатър“ с Вернер Краус изглеждат, като че ли ще създадат една нова ера за австрийския филм. Но по това време в най-важната за експорта на австрийския филм страна — съседна Германия — започват политически промени, които подкопават и независимостта на австрийския филм. През 1938 год. това второ многообещаващо начало на развитието се прекъсва и австрийският филм престава да съществува.

След възстановяването на Австрия през 1945 год. в страната са създадени над 300 дългометражни и около 700 късометражни документални филма — внушителна цифра за една малка страна с около 7 милиона население. Австрийският филм е в зависимост от износа на филми. Само 10—20 на сто от неговите разноски се покриват в собствената страна. Главна експортна страна за австрийския филм е Западна Германия, обстоятелство, обусловено от ези-

ка и зрителския вкус. Но намаляването броя на кинопосетителите и все повече диференциращият се вкус в тази страна изправят австрийската филмова продукция пред необходимостта да търси нови области за пласмент.

Огромният актив на австрийския филм представлява неговият приток на млади таланти, подхранвани от театралната култура на страната — артисти и в по-ограничен мащаб режисьори. Лошо е обаче, че малките фирми-производители не могат да използват задоволително тези таланти и да им дадат възможност да израснат. В повечето случаи те биват само откривани, дебутират и напускат страната. Примери за това са Роми Шнайдер, която направи своя пробив в австрийския филм, Хенерл Мац, която също започна тук, Мария Шел, която имаше някаква малка роля в „Ангелът с тръбата“, и др. Но и млади режисьори, започнали с културни филми — Алберт Квендлер, Георг Треслер, Карл Щанцл, Херман Ланске и др., — едва в чужбина или в телевизията получиха онези възможности, които не можеше да им предложи киното в тяхната страна.

Основната проблема на австрийската филмова продукция е да осигури икономически така талантите, които страната ражда, че те да израстват в собствената си страна и да бъдат запазени за собствената си филмова продукция. Тази проблема австрийският филм досега никога не е могъл да разреши задоволително и само театралната култура на страната служи като художествена опора за филма: защото малката иначе страна си позволява да задържи в своите държавни театри и частните сцени, както и в своето прочуто театрално училище — Семинара на Райнхардт — един резервен фонд от артисти от световен формат.

Подрастващото поколение от кинодейци в Държавната академия за музика и изобразителни изкуства се обучава от сина на пионера на австрийския филм професор Валтер Колм — Велте, който се проявява и като режисьор на музикални филми.

Проблемите на филма се изучават от учени, които са се обединили в „Австрийско дружество за филмова наука и филмова икономика“ под председателството на професор д-р Йозеф Грегор. Те правят усилия да издействуват катедра по киноведение и един австрий-

ски филмов архив за запазване произведенията на миналото. Международните научни киноседмици, които се организират всеки две години през месец юни във Виена, са си спечелили вече добра слава в кръговете на международната кинонаука.

Намалението броя на кинопосетителите, което се забелязва сега за пръв път в иначе богатата кинолобители Австрия (след 122 милиона посетители през 1958 год. числото им спада през 1959 год. на 115 милиона), и резултатите от намаляващото се посещение на кината в Германия поставят на дневен ред две проблеми: как биха могли изградени за един далеч по-голям производствен капацитет австрийски филмови ателиета (те биха могли да произведат годишно 35 големи филма, но за 1960 год. са предвидени са-

мо 12—15) да бъдат полезно натоварени? Как би могъл да бъде запазен резервът на австрийските кинодейци за филмовата продукция? Въпроси, които имат значение за целокупния филм с немски говор. Защото в последните години австрийският филм се оказва нещо като „локомотив“ в борбата на филма с немски говор за спечелване на публиката, той показва отново и отново, особено в своите документални филми, че измежду новите кинодейци има действително майстори. Той просъществува в продължение на половин столетие въпреки всички трудности в една малка страна с относително голямо филмово производство. И той има въпреки намаляването на посетителите и кризата във филма все още достатъчно предпоставки за един истински успех.

ПИСАТЕЛИТЕ И КИНЕМАТОГРАФИЯТА В ИТАЛИЯ

Литературното творчество е неизчерпаем източник на идеи и сюжети за филми. На екрана се пресъздават редица известни и популярни романи и разкази, което показва, че създателите на филми черпят с пълни шепи теми, мисли и вдъхновение от литературата. Въпреки тази обвързаност с литературата филмовото творчество със своите специфични изразни средства запазва напълно характера на самостоятелното изкуство.

От друга страна, пресъздаването във филми на сюжети от литературата допринася за съвременяването на литературните произведения и за тяхното по-широко популяризиране поради привлекателната сила и емоционалното въздействие на филма върху зрителите. Тази роля на филма придобива особено значение днес, когато хората не са много разположени да четат художествена литература в Италия, по-специално броят на читателите е съвсем незначителен. С много малко изключения успех имат само онези произведения, четенето на които е добило характера на „мода“, но и техните читатели са главно из бур-

жоазните и дребнобуржоазните среди, у които не здравият и съзнателен интерес, а главно любопитството е стимул за прочитането на някоя нова книга.

Тук искаме да се спрем на италианските писатели, чието име е свързано тясно с филмовото творчество и чиито произведения са добили чрез филма по-голяма популярност и широко разпространение.

Първите по-известни писатели, които установиха връзка с филма, са Д'Анунцио, Д'Амбра, Фалена, Фогацаро и малко по-късно Чеки, Де Бенедети, Бакели, Бартолини. Тези писатели се свързаха с филма още в началния период на неговото развитие и със своите творби направиха първите опити в търсенето на композиционна форма и художествена основа за филмовото творчество, което дълго време страдеше от примитивизъм и наивност.

Първите години след последната война бяха и за литературното творчество години на търсене и на нова ориентация. През този период се проявиха редица млади автори, докато други писатели, които бяха вече утвърдили своето

име, разгърнаха широка творческа дейност и създадоха значителни литературни творби, голям брой от които бяха използвани за филмови произведения.

Най-много филми през този период бяха създадени по творби на един от най-големите майстори на съвременния европейски роман Алберто Моравия. Първите стъпки на Моравия във филма бяха случайни и несигурни, но от 1945 година насам името му се утвърждава все по-здраво в кинематографията. Най-известните филми, създадени по неговите сценарии и романи, са „Римлянката“, „Римски разкази“ и последната му творба „Чиочара“, която режисьорът Де Сика ще постави на екран още през тази година.

Друг писател, по чиито разкази и романи са създадени редица филми, е Марио Солдати, който се проявява и като талантлив режисьор.

Широко признание и жив интерес се проявява напоследък към литературното творчество на Виталиано Бранкати, който загина в разцвета на своите сили; по негови произведения са създадени филмите „Леки години“, „Трудни години“ и напоследък „Белантонио“.

Писателят Васко Пратолини, който е един от най-бележитите италиански белегриси, е автор на редица повести, които правдиво и увлекателно разказват за живота във Флоренция. Във филма са пресъздадени най-популярните му романи, като „Девойките от Сан Фредиаго“ и „Бедни влюбени“, който с право се счита за една от най-значителните творби в литературното творчество на по-младото поколение писатели.

Със своя роман „Проклетата измама“ писателят Гада Конти даде на режисьора Пиетро Джерми възможността да създаде филмово произведение, изпълнено с интересни психологически преживявания и напрежение.

Между писателите обаче, които в най-голяма степен посветиха на филмовото творчество своя талант и сили, безспорно първо място заема Чезаре Заватини. По негови романи и киносценарии са създадени редица прекрасни филмови творби, които се ползват с голяма популярност и всеобщо признание, като „Децата ни гледат“, „Покривът“, „Крадец на велосипеди“ (по роман от Бартолини), „Чудото в Милано“, „Спирка Термини“, „Умберто Д“. През тази година ще започне и пресъздаването на екран на повестта му „Потопът“.

Тук трябва да споменем и имената на още няколко по-известни писатели, като Виторини, Малапарте, Басани,

Флаяно, Пинели, които чувствуват също така влечение към кинематографията и са разработили интересни сюжети за филми.

Отделно заслужава да споменем името на писателя Чезаре Павезе, който е автор на няколко прекрасни разказа, пресъздадени с вяроно и живо чувство във филма „Приятелките“ на режисьора Антониони. Освен тези разкази и други литературни произведения на Павезе са свързани с филмовото творчество на Антониони и на няколко по-млади режисьори от киното.

В този кратък очерк за приноса на съвременните италиански писатели в създаването на филми особено внимание заслужава и Пиер Паоло Пазолини, който според мене е най-вдъхновеният почитател на кинематографията. Литературното творчество на Пазолини, неговият енергичен и жив стил и език, неговите герои от крайните квартали на Рим представляват чудесен материал за интересни филмови произведения; по неговите романи „Деца на живота“ и „Бурен живот“, които са добили вече широка популярност, наскоро ще бъдат завършени филмите „Нощ на дързостта“ и „Смъртта на приятеля“.

И накрая ще спомена, че е започнала екранизацията на романа на Томази ди Лампедуза „Ягуарът“, който е постигнал най-голям брой издания през последните пет години. Постановчик на филма е талантливият театрален и филмов режисьор Еторе Джанини, който доби известност с филма си „Неаполитански каросел“.

Приносът на писателите за развитието на филмовото творчество не се поддава на обща преценка и обобщаване. Някои автори създават творби за филми без особено вътрешно влечение, а други се отдават на кинематографията, привлечени от оригиналния характер на изразните средства във филмовото творчество. Можем обаче с увереност да изразим нашето убеждение, че, общо взето, писателите оказват положително влияние върху развитието на филмовото творчество в Италия. Особено значение имат художествените достойнства на литературните произведения, които задължават филмовите производители да се придържат към сюжетната разработка на автора и да не се ръководят само от търговски съображения. Заедно с положителния си принос италианските писатели вливат във филмовото творчество и свои лични разбирания и вкус, по които може да се спори; все пак обаче остава безспорна тяхната за-

слуга за повишаването на художествените достойнства и на общото художествено ниво на филмите. Разбира се, ако писателите бяха създавали произведения само за филма, който също така им дава пълна възможност да изявят своите идеи и разбирания, тяхното творчество би надхвърлило рамките на историята на литературата и би могло да бъде записано в страниците на историята на кинематографията. Но дори и само с помощта, която оказват със създаването на сценарии или с литературното обработване на текста, писателите допринасят в значителна степен за по-художествения облик на литературната основа на филмите и за измъкването ѝ от ръцете на незвани сценаристи, които често разработват в най-примитивна форма упадъчни и долнопробни сюжети.

Италианската кинематография е би-

ла винаги тясно свързана с литературното творчество и главно със съвременната литература. При пресъздаването във филми на литературните произведения са допускани често отклонения както от избраната тема, така и от духа, вложен в литературната творба. Все пак дори и само няколко филмови произведения, като „Крадци на велосипеди“, „Чувство“, „Покривът“, „Воденицата на река По“, „Бедни влюбени“, „Римски разкази“, са в състояние да покажат широките възможности, които съвместната работа с писателите разкрива пред кинематографията, като дава възможност да бъдат пресъздадени с изразните средства на филмовото изкуство онези проблеми, изисквания и чувства, с които сме се запознали и които са ни вълнували, когато сме ги чели от страниците на книгите.

Карло ди Стефано

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР ПЪРВОТО БЪЛГАРСКО КИНОСПИСАНИЕ „КИНОЖУРНАЛ“

Октомври, 1913 г. Излиза първият брой на списание „Киножурнал“, с което се поставя началото на българския кинопечат.

Появяването на „Киножурнал“ по онова време при наличието само на 1—2 дузини кинематографии в страната представлява едно наистина курioзно явление в историята на нашето кино. Доколкото ни е известно, малко страни могат да се похвалят с толкова ранно раждане на специален „орган на кинематографическото изкуство“ (така се титулува „Киножурнал“). Учудващ е също фактът, че списанието започва да излиза два пъти седмично, което е, струва ми се, безпрецедентен опит в оная епоха и рядко явление дори и днес. При това още в брой 5 на „Киножурнал“ ние узнаваме, че то е съумяло да привлече рекорден брой читатели и се е разпространявало в „няколко хиляди екземпляра само в столицата и отделно в провинцията“. Не е ли това още един много ярък пример за традиционния изключителен интерес на българския читател към изкуството?

Нашите сведения за това кинописание са, за голямо съжаление, непълни. В Народната библиотека „В. Коларов“ от него са запазени само двайсетина броя. Липсва и първият му брой, в който според традицията вероятно е фигурирала редакционна статия за целите на списанието. От наличните броеве личи, че то се е появило именно през октомври 1913 г. Последният от тези броеве — бр. 36 — е от юни 1914 г. Каква е по-нататъшната му съдба, е засега неизвестно.

Годишният абонамент на „Киножурнал“ е 10 лв., а единичен брой е струвал 5 стотинки. Отначало списанието излиза в 4 страници, а от бр. 18 обемът му се намалява на 2 страници.

Както е била обикновената практика в миналото, по-голямата част от поместваните материали в списанието имат чисто рекламен характер: либрета на филми с фотографии на характерни кадри и портрети на главните изпълнители, съобщения за програмите на отделни кинематографи, обявления за покупко-продажба на филми и т. п.

Твърде вероятно е даже „Киножурнал“ да е бил орган на най-големия тогава столичен кинотеатър „Одеон“, тъй като повечето от печатаните реклами са на този кинотеатър и не е поместена нито една реклама на неговия съперник — „Модерен театър“.

Освен „Одеон“ в списанието рекламират филмите си и софийското „Кино Интим“, а също така и редица провинциални кина като „Ломски Модерен театър“, „Пловдивски кинематограф при хотел „6-ти август“ и др.

При оскъдните сведения за кинорепертоара от онова време в печата рекламният материал в „Киножурнал“ ни дава една твърде ценна картина за характера на проектираните филми през сезона 1913—1914 г., с което запълва една празнина в познанията ни за развитието на киното в България.

Значително място в списанието заемат киноновините от чужбина, някои от които също представляват исторически интерес.

В „Киножурнал“ са публикувани и разкази на писателите Евгения Марс, Кр. Н. Христов и др.

Естествено най-голям интерес за нас представляват статите и съобщенията за българското кино. Повечето от тях са неопенен извор за историята на нашето кино. Така от анонимното съобщение „Български песни на кинематограф“ ние узнаваме за първите проекти за снимане на филми с български сюжети:

„Сега една италианска кинематографическа фирма в Турино е поканила известната българска балерина г-ца Невяна Стаменова да отиде там и представи няколко костюмирани (!) български песни. Госпожица Стаменова е представила две драми на име „Рада“ и „Лозенградският герой“, на които сюжетът е взет от войната и из живота на българските четници. Освен тия свои песни госпожица Стаменова ще възпроизведе за кинематографа и операта „Тахир Беговица“ от нашия хуморист-писател г. Михалаки Георгиев“ („Киножурнал“, бр. 5).

Бъдещите проучвания ще ни открият какво е станало с тия проекти.

В друга анонимна статия — „Хвала на кинематографичните оператори“ („Киножурнал“, бр. 10) — се съобщават любопитни и особено ценни сведения за дейността на български кинооператори на фронта:

„... Видях в Кресненското дефиле един оператор, който не обръщаше внимание на града куршуми, които се сипеха около него, а спокойно въртеше манivelата на своя апарат...

Ние лично ще прибавим още една случка, която показва хладнокръвието на оператора. Специалният пратеник на софийския театър „Одеон“ излязъл един ден на предните чаталджански позиции и започнал да снима, но наскоро бил забелязан от турските параходи, които му пуснали няколко снаряда.

Четвъртият снаряд паднал доста близо до апарата и операторът бил принуден да се скрие в окопа, като стоял там скрит цели 8 часа.“

Тези редове ни разкриха загадката за участието на български оператори в снимането на филми за Балканската и Междусъюзническата война, чето авторство доскоро се приписваше само на чуждестранни оператори.

Значителен научен интерес представляват и данните за строителството и дейността на кинотеатри в провинцията: в Свищов, Плевен, Русе и др.

„Киножурнал“ води похвална агитация за използването на кинематографа за културни цели. Така в съобщението „Кинематографи за солдатите“ („Киножурнал“, бр. 6), в което се говори за откриването на много кина от Скобелевския комитет в Русия, авторът заключава:

„Не е лошо нашето военно министерство да направи нещо подобно и за нашите войници, които покрай удоволствието да гледат подобни картини, ще има и какво да научат.“

В следващия брой списанието отново се връща към темата и в статията „Училищата и кинематографът“ на единствения познат нам него сътрудник Иван Костов четем:

„Не напрасно кинематографът може вече да се счита като училищно помагало. . . Добре правят дирекциите на столичните и провинциалните гимназии, които сегиз-тогиз позволяват „великодушно“ на своите питомци да отидат и видят интересни научни картини . . .“

По-нататък авторът подробно препоръчва киното като най-сполучлив начин за запознаването на учениците с историята, географията и естествените науки.

Възгледите на авторите за културната роля на кинематографа, макар и неосъществени докрай при онези неблагоприятни условия в буржоазно-милитаристична България, говорят за високо гражданско съзнание и предвидливост на сътрудниците на списанието.

Ал. Александров

СССР

„Тихият Дон“, „Съдбата на човека“, „Разораната целина“... любимите Шолохови книги вълнуват от екрана милионите зрители. Сега се появява още един шолоховски филм — „Жребчето“. Това не е епическо платно, тук няма сложни сюжетни завръзки, големи философски обобщения. Преди 35 години младият Шолохов е написал на 7 странички разказ за това, как на донските простори през време на боевете на гражданската война се ражда жребче. Чудесен разказ! И по отзиви на съветския печат чудесен филм. Сценаристът А. Витол, запазвайки грижливо цялата атмосфера на разказа, напълно закономерно и умело е разширил сюжетните рамки, въвел е нови сцени (главно в стана на врага). Младият режисьор В. Фетин, както пише „Советский екран“, е съумял да издигне до висотата на голямо художествено обобщение всеки епизод, наситен с романтична развълнуваност.

Ролята на Трофим се изпълнява от Е. Матвеев.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Авторите на комедията „У нас в Мехова“ — режисьорът Владимир Сис и сценаристът Любомир Можний — отпътували за селото Нова Книница без готов сценарий. Те носили със себе си само едно кратко либрето. Дватама кинематографисти решили да пишат сценария на самото място и веднага да започнат снимането на филма заедно с местните жители. Членовете на селскостопанския кооператив се отнесли към тази работа с голям интерес и експериментът се оказал напълно удачен.

*

В Прага е построено здание за кръгова панорама. Това е третият подобен кинотеатър в света. Проектирането на филми се извършва едновременно от двадесет и два апарата.

*

„Снежни хора“ — това е названието на новата филмова комедия на режисьора Владимир Сис, сатира, насочена срещу спортните функционери.

*

Документалните студии на Прага и Тирана работят съвместно документалния филм „Страна на орли“ за миналото и настоящето на Албания.



Режисьорът Владимир Янчев ще постави новия български художествен филм „Бъди щастлива, Ани“ по сценарий на Валентин Ежов и Банчо Банов.



Талантливият съветски актьор Алексей Баталов в кадър от филма „Дамата с кученцето“, постановка на режисьора Йосиф Хейфец.

ПОЛША

Колективът „Кадър“ подготвя снимането на филма „Момчето от влака“ по разказ на Мариан Брандис. Сюжетът е от времето на окупацията.

*

В Закопане е започнало снимането на полско-съветския филм „Ленин в Полша“. Ролята на Ленин ще играе Н. Провоторов.

*

Режисьорката Мария Каниевска филмира разказа на К. Макушински „Немирникът от седми клас“ със сюжет из ученическия живот.

ГДР

„Посещение в Ламбарен“ — така се нарича новият документален филм на студията „Дефа“, посветен на живота и делото на Алберт Швайцер.

В работа се намират филмите „Чужденецът“ (режисьор Йоханес Арпе) и „Една шепота ноти“ (режисьор Хелмут Шпас). „Двамата приятели“ е работното название на новия филм на „Дефа“, който се поставя от режисьора Курт Юнг Алзен. Филмът разказва историята на двама младежи от един малък град в Тюрингия — Георг Зайглих, син на стругар, и Кристоф Кинцел, син на фабрикант. Те биха могли да бъдат приятели, ако между тях не зееше дълбока пропаст, пропаст, която условията в Западна Германия правят още по-страшна.

За първите крачки на Германската демократична република разказва филмът „Балада за каменния век“, който сега се снима в „Дефа“ от режисьора Ралф Кирстен по романа на Лудвиг Турек „Ана Либицке“.

ФРАНЦИЯ

В Париж е създадена асоциация на кинозрителите за поддържане на тясна връзка на кинематографистите с публиката. По думите на председателя на организацията адвокатът Даниел Бекур „по-тесният контакт ще помогне на кинодейците да научат истинските интереси и стремежи на зрителите и ще ги направи същевременно по-взискателни към тяхната работа“. Подобни организации са създадени и в други райони на Франция. Асоциацията ще издава свой бюлетин, ще устройва изложби и ежегодно ще присъжда награди за най-добрите популярни филми.

*

Лаврите на холивудските създатели на „филмите на ужаси“ не дават покой на някоя френска режисьори. Така Макс Пегас сни-



Бинка Желязкова, режисьор-постановчик на филма „А бяхме млади“.

*



Е. Урбански в ролята на Алексей Астахов и Н. Дробишева в ролята на Саша Лвова от филма „Чисто небе“, нова постановка на режисьора Григорий Чухрай.

ма филма „Порочният кръг“ с участието на Клод Титре в ролята на млад художник, който убива отначало жена си, после любовницата си, след това полицейския агент, попаднал на неговите следи. Списанието „Синемонд“ пише, че филмът може успешно да конкурира американските филми от този жанр.

*

Клод Шаброл, един от най-преуспяващите сега млади режисьори във Франция, след големия успех на филмите „Хубавият Серж“ и „Братовчедите“ е завършил неотдавна екранизацията на романа на Стенли Елин „На две страни“. Това е доста тривиална история за едно провинциално семейство. Мъжът изменя на жена си с една чужденка, която по-късно бива намерена убита. Полицията търси виновния. Тя подозира всеки член от семейството. Накрая се изяснява, че убийството е извършено от най-младия син.

Жорж Садул в „Летр франсез“ остро критикува Шаброл за този филм, макар и да нарича себе си „шабролианец“. Той пише, че на „Две страни“ е образец на произведение в духа на Дюма-син. Всеки образ поотделно е пълен с живот, а всички заедно са мъртви.

*

Андре Каят е започнал снимането на филма „От тази страна на Рейн“. Това е историята на немец и французайка, срещнали се в тила на фронта през време на Втората световна война. Сценарият е написан от Шарл Спаак.

Известният писател Жан Жюно, лауреат на наградата „Гонкур“, готви филм по своя роман „Рождението на Одисей“. „Рождението на Одисей“ е съвременна версия на безсмъртните Омирови „Илиада“ и „Одисея“.

*

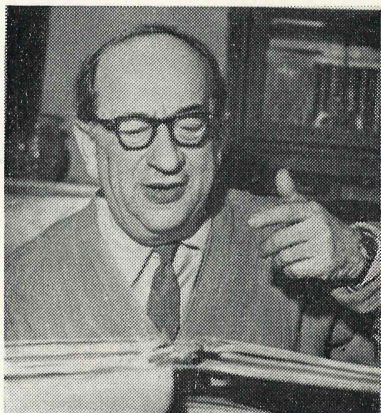
Новият филм на режисьора Жан Пол льо Шаноа се нарича „Зад стените“. Както е заявил самият режисьор, това ще бъде филм, адресиран до бащите и майките. Той ще покаже цяла галерия от грешки, даже „педагогични престъпления“, извършени спрямо децата.

ИТАЛИЯ

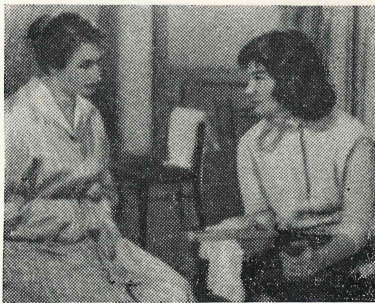
„В Сиракуза — възторжено пише западногерманският месечник „Бундесвер“ — могат да се видят офицери в синята униформа на германския флот през време на Втората световна война... Тук се разиграва необикновен спектакъл...“ Става дума за новия италозападногермански филм „Под десет флага“, поставен от режисьора Дуильо Колети. Сценарият принадлежи на перото на граф



Борис Чирков в ролята на Лешчук и А. Попов в ролята на Иличенко от новия съветски филм „Мечтите се сбъдват“.



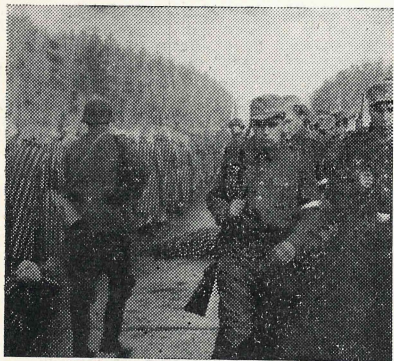
Съветският кинорежисьор Григорий Рошал през време на работа.



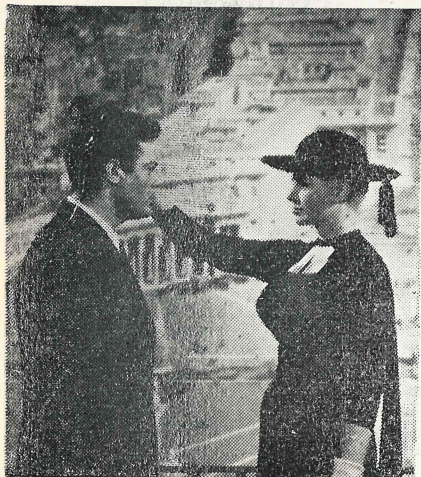
В. Куценко и Т. Самойлова в сцена от филма „Леон Гарос търси приятел“ — съвместна френско-съветска продукция. Режисьор Марсел Палиеро.



Съветският актьор Н. Тимофеев в ролята на Лосев от филма „Приспивна песен“.



Сцена от новия филм на „Дефа“ „Хора с криле“, режисьор Конрад Волф



Марчело Мастроиани и Анита Екберг в сцена от филма „Сладък живот“ на режисьора Федерико Фелини.

Роси Федриготи. За основа на сценария е взета книгата на бонския контрадмирал Бернард Гоге „Кораб 16“ (така се е наричал крайцерът „Атлантис“, който Роге командувал през Втората световна война).

За това, какво е представлявал Бернард Роге, може да се съди от изказването на Карл Дьониц, бивш гросадмирал, един от главните военни престъпници, осъдени в Нюрнберг. В своята книга „10 години и двадесет дни“ Дьониц подчертава, че крайцерът „Атлантис“ под командването на Роге дванадесет месеца много успешно е „оперирал“ в Индийския и Тихия океан и е потопил 20 кораба. И Дьониц е имал всички основания да бъде напълно доволен от Роге, който съвсем точно е изпълнявал неговите заповеди. Една такава заповед е била прочетена на Нюрнбергския процес от английския главен обвинител Шоукрос. Заповедта гласи: „Не трябва да се правят никакви опити за спасяване на членовете на командата на потопените кораби.“ Роге точно е изпълнявал заповедта и обстрелвал спасителните лодки.

И ето сега се появява филм, който не само се опитва да реабилитира, но и да прослави германските милитаристи. Та нали сега не само Роге, но и почти всички нацистки висши морски офицери заемат високи постове във военноморските сили на ГФР и НАТО, подвизавайки се в качеството си на „консултанти“.

*

Федерико Фелини се е обърнал към режисьорите Ингмар Бергман, Рене Клер и Елия Казан с предложението да поставят заедно филм, състоящ се от четири части. Всеки епизод ще бъде режисиран от един от тези филмови дейци по екранизация на някое известно литературно произведение от родината на режисьора и отразяващо живота в тази страна.

*

Режисьорът Марио Моничели, известен у нас с филма „Крадци и полицаи“, снима сега „Буря от смях“ с участието на Ана Манини и комика Тото.

*

Марчело Мастроиани и френската артистка Жан Моро ще изпълняват главните роли във филма на режисьора Микеланджело Антониони „Нощ“.

АНГЛИЯ

Сюжетът на филма на режисьора Джозеф Манкевич „Внезапно миналото лято“, който се снима сега в Англия, разказва за трагичната съдба на вдовицата на талантлив поет, умрял в дома за психично болни. Ролята на вдовицата се изпълнява от Елизабет Тейлър.

Майката на поета (Кетрин Хепбърн) по меркантилни съображения се опитва да изпрати в дома за психично болни и снаха си. В това ѝ помага въведеният в заблуждение млад лекар-психиатър (Монтгомери Клифт). Но по-късно, узнавайки за замисъла на свекървата, докторът помага на героинята да избегне тази печална участ, след което обаче сам се убеждава, че тя действително е болна. Тенеси Уйлямс, автор на редица нашумели пиеси (по чиято пиеса е поставен филмът), изглежда, никак не може да се откаже от своите любими патологични сюжети.

*

Английските профсъюзни организации на киноработници официално са оповестили, че те ще бойкотират всички филми, които са били снети в Холивуд през време на мартенската стачка на американските киноартисти. Вероятно такъв бойкот ще бъде проведен и от киноработниците в другите страни.

*

Вече много години в кинематографичните кръгове на Англия се обсъжда въпросът за създаване на биографичен филм, посветен на дейността на знаменития британски разузнавач полковник Лауренс. За основа на сценария драматургът Теренс Ратиген е използвал книгата на Лауренс „Седемте стълба на мъдростта“. Постановката на филма била поверена на един от английските кинематографисти от по-старото поколение Антони Асквит. Ролята на Лауренс щяла да бъде изпълнявана от Дърк Богард. Снимачната група вече се готвела да отпътува за Арабия, където е протекла колониалната дейност на Лауренс, когато започнали военните събития в зоната на Суецкия канал. Англичаните се отказали от своите планове.

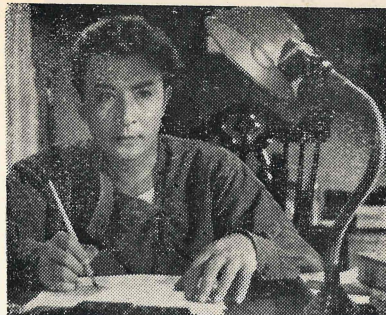
Неотдавна за постановката на този филм се заели американците. Този път Лауренс трябвало да играе Марлон Брандо. Но сега възникнала нова трудност — ни една от арабските страни не се съгласила да предостави територията си за снимките. Получилите независимост народи на Арабския Изток не са забравили агента на колониализма полковник Лауренс.

*

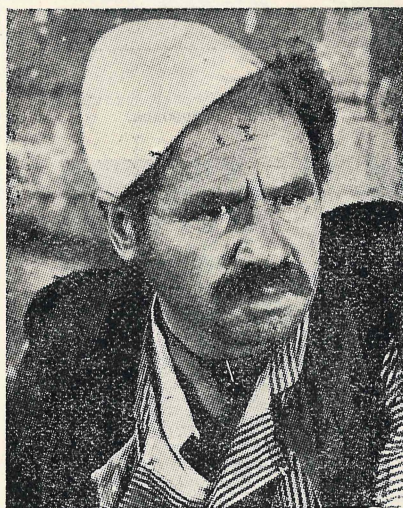
Известният английски писател Джон Пристли възнамерява да стане филмов продуцент. Сега той пише сценарий за своя бъдещ филм, чието действие се развива през време на една бъдеща атомна война.

ИНДИЯ

Сатияджит Рой е пуснал третата серия на



Сцена от китайския художествен филм „Композиторът Ние Ер“, прожектиран с голям успех на тазгодишния кинофестивал в Карлови Вари.



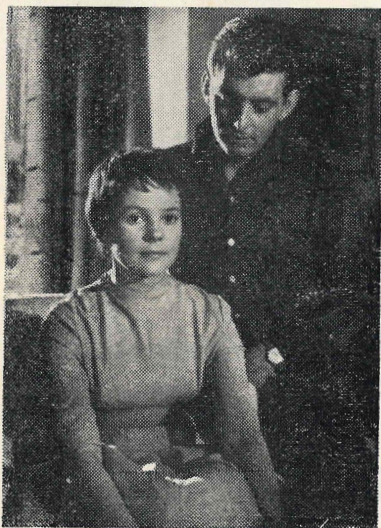
Югославият актьор Петър Пърличко във филма „Капитан Леци“ на режисьора Джика Митрович.



Младата френска филмова актриса Паскал Пети през време на пребиваването си в Италия.



Младата талантива унгарска филмова актриса Мари Тьорьочик.



Сцена от немския филм „Животът започва“, поставен от режисьора Хайнер Кароу в ателиетата на „Дефа“.

филма „Мир Апу“ — кинотрилогия по произведението на един от най-големите съвременни бенгалски писатели Бибхутибхушон Бондопадхай „Песента на пътя“.

Тази кинотрилогия се счита за едно от най-значителните произведения на индийската кинематография. Критиката отбелязва, че това е първият филм, който изобразява индийците такива, каквито са в действителност. Пресата отбелязва също и интересната подробност, че само двама души в снимачния колектив на този филм са професионалисти. Всички снимки са правени в натура. Много критици считат, че в този съвременен звуков филм режисьорът е съумял умело и дълбоко да използва положителните принципи на нямото кино. Кинотрилогията разказва за живота на три поколения на семейството на разорен селски учен брахман.

САЩ

Канадският писател Жак Керуак е написал романа „Подземни хора“, действието на който се развива в бордеите за пушене на опнум по западното крайбрежие.

Режисьорът Роналд Макдугал е екранизирал този роман под същото название. Във филма участва Лесли Керон. Тя играе наркоманка, девойка, морално опустошена, която накрая полудява. По отзиви на списанието „Синемонд“ тази трагична история е превърната на екрана в истински кошмар.

*

Видният американски киноартист Джон Уейн дебютира като режисьор. Неговите първи крачки в тази област ръководи един от най-изтъкнатите холивудски постановчици — Джон Форд. Уейн ще постави филма „Аламо“, който разказва за войната между Тексас и Мексико през 1836 година.

*

Симон Синьоре ще изпълнява главната роля в американския филм „Старата дама“ (сценарий по известния в САЩ дневник на една учителка в Нова Гвинея).

Адрес на редакцията: ул. Тодор Странимиров № 2, тел. 4-33-11. Абонаментите се внасят във всички п. т. т. станции: за България 50 лв., за чужбина 70 лв.

Дадена за печат на 27. VIII. 1960 г. Пор. 4427

Държавен полиграфически комбинат „Дим. Благоев“

