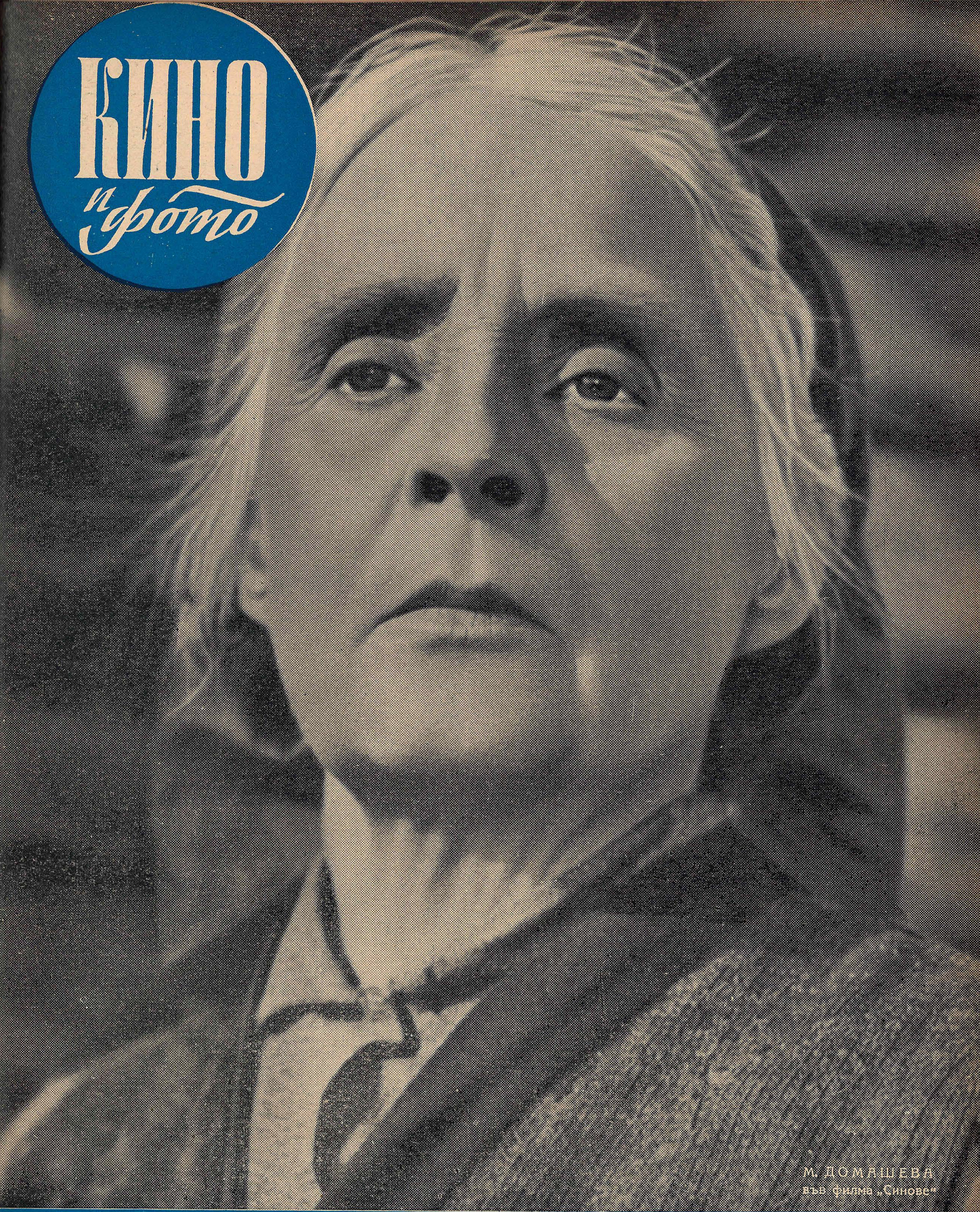




М. ДОМАШЕВА
във филма „Синове“



ПОЛУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА КИНО И ФОТО-КУЛТУРА
Урежда редакционен комитет • Редактор: Асен Бояджиев
ГОД. I • София, 1 октомври 1946 г. • БРОЙ 11

ТРЕВОГА ОТ ПРИЗРАЦИ

В статията „Няма ли и слабост в силата?“ (бр. 10 на „Кино и фото“), написана от д-р Ив. Боров по повод на моята статия „От где черпи силата си киното“ (бр. 5 на същото списание), се изтъкват редица опасения за бъдещата съдба на световната духовна култура и творчество, които той смята застрашени от чрезмерното разпространение на киното. В много точки и под формата на въпроси, на които не се дава отговор, авторът изброява конкретни опасности за душевно-интелектуалния живот на културното човечество. В същност цялото това многообразие от опасности се свежда само до една единствена такава: понеже киното дава готови и напълно завършени образи, които се възприемат по зрителен път направо и без усилие от нашето съзнание, няма ли един ден да настъпи упадък в умствените способности на човека, вследствие липсата на постоянно напрежение на ума, което в същност ги поддържа и подхранва? При тази опростена обстановка на задачата, нека видим, доколко тези опасности са действителни.

Мисловната способност, която е най-важният отличителен белег на човека от другите животни, се състои в непрестанна обработка на **разни градивни материали**, които достигат до съзнанието по „зрителен“ или „умозрителен“ път. Кой от тези два пъти за набавяне на градивните и творчески елементи на мисловния процес се ползува с по-голямо предимство?

В днешните времена на незапомнен културен възход, **физическото зрение** все повече се обособява като деен орган за наблюдение над видимия свят, защото получените по този път готови образни материали облекчават извънредно умствената дейност при по-нататъшната обработка на тези материали в по-висши продукти на нашия интелект. От друга страна непрестанното изостряне усета на съвременния човек към ритъма на общия жизнен процес, тласка все повече човешкото познание към тази ориентация. Самият пък жизнен процес се възприема най-лесно и преди всичко чрез **виждането** и то както от най-примитивния, тъй и от най-културния човек. **И точно затова в механизма на мисловния процес способността на човека да вижда повече или по-малко „остро“ нещата, съставлява всякога предусловието на мисленето и разбирането.**

Готовите образи от реалността, които набавя киното, са само елементи или материали за по-нататъшен умствен градеж, и поради това тези образи никога не заместват самата мисловна дейност. Но впечатленията, добити по зрителен път, са всякога с по-трайно и продължително въздействие от това на музиката, на живата реч и на писания текст, по простата причина, че зрително възприетият образ продължава да занимава мисълта по-дълго време и след стихване на възприятието.

В същност, в основата на нашата познавателна и разсъдъчна дейност лежи чудната способност на нашия ум да прави **разбор и преценка на фактите и нещата** и след това да тегли изводи и заключения. Разбира се, че само онзи ум,

който е способен да **вижда физически по-добре и повече** ще бъде в състояние да прави по-правилни сравнения, а самото пък сравнение по същността си е вече определена **оценка или избор**. Киното предлага неограничени възможности за избор между безкрайно много инай-разнообразни неща, отколкото това позволява нашето **непосредно виждане**. То действително хвърля съединителни мостове над бездни и граници и, едновременно с разширение на нашето познание, обогатява и възможностите на нашия разсъдък. Подхранвайки по този начин мисловната дейност на съвременния човек, киното ни учи, чрез своя аналитичен подход към реалността, не само да **виждаме по-остро**, но и да **разбираме по-добре нещата** и техните взаимни отношения. Следователно, **киното внася по-голямо съвършенство, а не упадък в нашия мисловен апарат.**

А колко много са събитията, фактите и отношенията, чиято същина нашите очи никога не би опознали непосредствено, но които ни стават известни и даже близки само благодарение на кино и фото-образите! Не се ли запознаваме почти всеки ден с далечни страни и народи, океани и пустини, планински системи и населени места, различни цивилизации и култури и какво ли не още, изключително с помощта на тези образи? Тогава кой би се обявил сериозно срещу огромната илюстрирана преса (списания, вестници и пр.), или световните кинопрегледи, които ни поднасят периодично в снимки световните събития, и то от страх, че те може да отслабят умствените ни способности, само защото ни ги дават нагледно?

Може ли да се говори за опасност от навлизане на киното в училищното обучение, когато педагозите от столетие водят борба за **нагледно обучение** и когато засега не съществува по-нагледен и убедителен метод от киното? Мисловният и творческият процес е обусловен от толкова много и разнообразни фактори и потиси, които се пресичат в различни качествени и количествени степени и се изравняват автоматически. Киното е само един от тези многобройни фактори, и въпреки всичките изгледи да създаде възлова епоха в културно-историческото развитие, неговата роля в живота ще си остане винаги прогресивна, а не упадъчна, защото то набавя само градивни елементи за по-нататъшна мисловна дейност и никога няма да замести самата тази дейност.

Страхове, които се лансират в статията, са толкова нереални, колкото и опасенията на някои мъдреци, че човекът някога ще загуби способността си да ходи поради широкото разпространение на автомобилните и други видове съобщения, с които ще си служи.

В нашата млада република на киното предстои огромна обществено-възпитателна и народо-образователна дейност. Нека не разколебаваме с нищо вярата на народните маси в силата на неговото положително въздействие, особено когато и самата държавна власт взема под своя контрол неговото правилно използване.

ГЕОРГИ СТ. ГЕОРГИЕВ

Майстори

на съветското кино

от М. КАЛАЗОВ

кинорежисьор, член на
художествения съвет при
Министерството на кинематографията на СССР.

Сталиновите премии за най-добрите произведения на художествената и документална кинематография през 1945 г. бяха дадени на филмите: „Великият прелом“, „Берлин“, „Разгромът на Япония“, „Освободена Чехословакия“ (даван у нас под името „Изгрев над Прага“, бел. ред.), „Без вина виновни“, „Аршин-мал-алан“ и цветния документален филм „Физкультурният парад в 1945 год.“.

Първите майстори на съветското кино постоянно се стремят да работят все по-добре, стремят се да правят своите произведения все по-дълбоки по съдържание и по-съвършени по художествено майсторство.

Кинокартината „Великият прелом“, създадена от Фридрих Ермлер и неговия колектив, ясно и вдъхновено разказва за великата сталинградска битка, предава цялата ѝ грандиозност и исторически мащаб, предава величието на характерите на съветските хора, които спечелиха тази битка и стигнаха до победата.

Фридрих Ермлер е един от най-добрите майстори на съветското киноизкуство. Главна тема в неговото творчество винаги е била епическата тема на съветския патриотизъм, а най-любимите му герои — съветските хора, които беззаветно обичат своята социалистическа родина. Във „Великият прелом“ се чувствава таланта на големия художник, който дълбоко познава живота и притежава висока професионална култура. Всички тези качества са присъщи на режисьора Ф. Ермлер, драматурга Б. Чирсков, оператора А. Калцати, художника Н. Суворов и артистите М. Державини, А. Здражевски. Във филма правдиво и изразително са показани войниците, офицерите и генералите, създаден е ярък, цялостен образ на



Из филма „Великият прелом“.

сражаващата се армия на съветския народ. И едно от ценните качества на филма е, че убедително показва голямото превъзходство на съветската военна мисъл, на сталинската военна стратегия и наука.

Кинокартината „Великият прелом“ като че ли ознаменува преломния момент в решаване на голямата тема на войната в изкуството. Тази тема е поставена в основата на драматургическия замисъл, който талантливо, вълнуващо и крайно убедително е прокарана през целия филм.

„Великият прелом“ показва прекрасна режисьорска и операторска работа, отлична работа на художника, талантлива игра на актьорите. Този филм като че ли сумира ценните качества на съветската кинематография и нейния творчески опит от преди войната и през годините на Отечествена война.

Сценарият на „Великият прелом“ е истинско произведение на литературата, защото изкуството му може справедливо да се сравнява с изкуството на художествената проза. Драматургът Борис Чирсков се е показал като истински писател, който прекрасно чувствава изобразявания от него живот и отлично владее изразните средства на литературата и кинематографията.

На „Великият прелом“ прилича един друг филм, който се различава от него по своя жанр, но му е близък по тематическа насоченост. Това е документалният филм „Берлин“, който разказва за друга велика битка, просла-

вила Червената армия, — за битката, в резултат на която падна столицата на фашистка Германия.

Кинокартината „Берлин“ въвежда зрителя в самия кипещ на битката за нашата окончателна победа. Отделните моменти на сражението, запечатани от кинооператорите буквално в огъня, се сливат в цялостна картина на великото възмездие на фашистите за ужасите на подпадената от тях война. Този филм, — в създаването на който заедно с Ю. Райзман са взели активно участие режисьорът Е. Свилова и фронтовите кинооператори Л. Мазрухо, И. Пафров, В. Томберг, Б. Дементиев и С. Траяновски, — представлява точен и строг документ на военната история.

Едновременно, — това е произведение на високо публицистично изкуство, страстно и безпощадно осъждащо фашизма и тържествено прославящо героизма на Червената армия и доблестта на нейните воини.

Друг документален филм, който решава голяма военна тема, е „Разгромът на Япония“. Той разказва за съкрушителния разгром на японския агресор от Червената армия. Авторите на филма — режисьорите А. Зархи, И. Хейфиц и И. Сеткина-Несторова, са използвали богатите материали, заснети от съветските оператори, а също кадри от кинолетописи, фотодокументи, японска трофейна хроника, хваната по време на сраженията. Този филм показва съзряването на нападателните намерения и фашистките идеи на японските империалисти, участието им във втората световна война в съюз с хитлеровска Германия, престъпленията им пред света и пред човечеството и, най-после, справедливото възмездие. На екрана преминава половин век — от вероломното нападение на японците срещу рус-



Из филма „Разгромът на Япония“.



Из филма „Без вина виновни“.



Из филма „Аршин-мал-алан“.

ката флота в Порт-Артур, до безусловната капитулация на японските въоръжени сили през септември 1945 година! Фронтовите оператори А. Фролов, Н. Долгов, А. Климов, А. Сологубов и С. Фомин наистина се явяват като съавтори с режисьорите — толкова горяма е тяхната роля в създаването на този забележителен филм.

Кинокартината „Освободена Чехословакия“, създадена от режисьора И. Копалин и операторския колектив, е посветена на борбата на чехословашките патриоти с немските поробители, и на освобождаването на Чехословакия от доблестните войски на Червената армия. Операторите А. Лебедев, Б. Пумпянский и Д. Каспий отлично са разбирали значението на събитията, които е трябвало да запечатат, и затова в заснетите от тях епизоди правдата на живота и на войната е предадена в цялата ѝ пълнота. Режисьорът И. Копалин остроумно е използвал за филма материали от чешка, английска и трофейна кинохроника. „Освободена Чехословакия“ е ярко произведение на съветската кинопублицистика, което убедително разказва за бойната дружба на славянските народи.

Документалният филм „Физкултурният парад“ показва, какви успехи е постигнала съветската кинематография в овладяване на цветовете. Кинокартината впечатлително е предала цялата яркост и богатство на масовото народно празненство на 12 август 1945 г. Благородната красота и сила на съветските физкултурници, изкуството на музикантите и художниците,

украсили народния празник със своето творчество, — всичко това прекрасно е запечатано във филма.

Операторите С. Семенов, Б. Макасеев, А. Шекутев и Ю. Монгловски са заснели най-хубавите епизоди от този красив, жизнерадостен парад „Физкултурният парад в 1945 г.“, представлява една сериозна победа на съветските документалисти, работещи в областта на цветното кино, победа, която открива нов етап в развитието и техническото усъвършенстване на нашата кинематография.

Сериозен творчески успех в изкуството на съветската художествена кинематография се явява екранизацията от В. Петров на пиесата на Островски „Без вина виновни“.

В. Петров и неговият творчески колектив — на първо място операторът В. Яковлев, художникът В. Егоров и прекрасната артистка А. Тарасова, която е вложила сериозен, творчески труд при превеждане пиесата на Островски на езика на киното — са постигнали отлични резултати. Дълбочината на човешките характери, правдата на живота им, техните душевни помисли, са предадени в кинематографическия вариант на пиесата с голяма сила и искреност. Този филм е произведение на висока режисьорска и актьорска култура.

А. Тарасова провежда ролята на Кручинина с това високо майсторство, което изисква от артиста драматическото изкуство на великия Островски. Благородна

държаност на чувствата, топлината и сърдечност в отношенията към хората, голяма душевна издържливост пред ударите на съдбата — такива са основните черти на Кручинина в изпълнението на Тарасова.

Силата на филма „Без вина виновни“ е в разкриване нравите на стара Русия, в изобразяване прекрасни, възвишени характери на благородни руски хора и едновременно — в майсторството на режисьора, оператора, художника и актьорите, пренесли с достойнство на екрана безсмъртните образи на класическата пиеса на Островски.

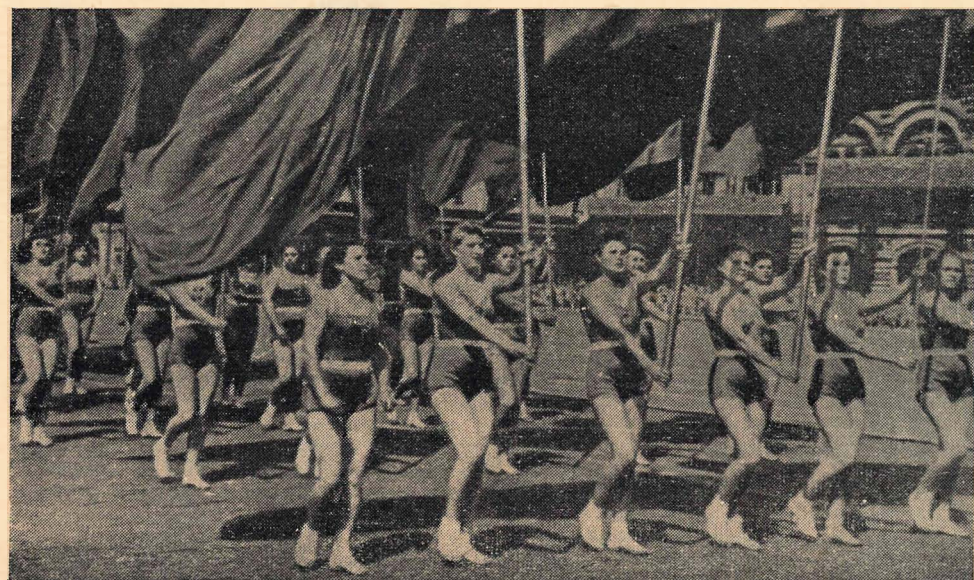
През последните години в братските републики явно окрепнаха и израснаха художествените колективи при киностудиите. Ярко свидетелство за успехите на кинематографиите на отделните националности се явява екранизацията на популярната музикална комедия на Узейр Хаджибеков „Аршин-мал-алан“ в киностудията в Баку.

В творчеството на композитора Хаджибеков хармонично се съчетават традициите на народната музика с постиженията на висока музикална култура. Музиката на неговата оперета е дълбоко емоционална. Добре построеното и остроумно написано либрето от самия Хаджибеков също увлича зрителите. Режисьорите Рза Тахмасиб и Н. Лещенко грижливо са екранизирали станалото вече класическо, широко известно на съветския зритель произведение на Хаджибеков, като при екранизацията са разширили рамките на театралния спектакъл. Оперетата на Хаджибеков се яви пред зрителите в нов, кинематографичен вариант. Рашид Бейбутов (Аскер), Лейла Джаванширова (Гюл-чохра), Аликпер Хюсеин-Вадс (Султан-бег), Лютафами Абдулаев (Вели), Миноввер Калантарли (Джиган Хала), всички те заслужено споделят с постановките успеха на музикалната кинокомедия.

Растящата творческа активност на художествените колективи на азербейджанските кинематографисти дава всички основания да се надяваме, че в близко бъдеще Бакинската киностудия ще успее да увеличи числото на своите постановки, още по-високо да издигне тяхното художествено равнище и да премине към решаване на по-сложни и актуални творчески проблеми.

Списъкът на филмите, удостоени със Сталиновата премия за 1945 г., показва, че първите майстори на нашата кинематография са постигнали нови, сериозни успехи. Пожелаваме на художниците на киното, чийто труд е удостоен с високата награда, нови творчески победи за слава на нашето съветско изкуство.

(Из „Советское искусство“)



Из филма „Физкултурният парад в 1945 год.“

* Международен преглед *

СССР

При Министерството на кинематографията в СССР е учредена колегия в състав: И. Болшаков — председател и членове: М. Калатозов, М. Хрипунов, И. Гракин, И. Лукашев, С. Герасимов, Г. Александров, А. Копитов, К. Полонски, С. Бесков, Б. Толстогузов, Л. Бахтияров, Д. Еремин.

Създаден е при министерството и Съвет от представители на съюзните републики. Този съвет ще има за задача да разглежда плановете за производство на художествени и документално-хроникални кинокартини в съюзните републики, въпросите за поправяне на старите киностудии и построяване на нови, а също и въпросите за производство на киноапарати, подготовка на кадри и разширяване на кинорежата в съюзните републики. В съвета влизат 28 представители на републиките.

Създаден е и художествен съвет при министерството в състав от 34 души, в който влизат режисьори, сценаристи и писатели, композитори и др., някои от които са с международна известност, като напр., режисьорите Айзенщайн и Пудовкин, писателите Леонид Леонов, Константин Симонов, композиторът Шостакович, и др. В следващия брой ще дадем пълния списък на участващите в художествения съвет.

„Бисерът на севера“

За Крайния север е заминала кинохроникална експедиция. Снимачната група, под ръководството на режисьора-оператор П. И. Палей, ще обиколи районите на Воркут, Инит, Печора и Ухта, където ще се снима документалният филм „Бисерът на Севера“.

Кинокартината ще покаже районите



Заслужилата артистка на РСФСР С. Хяцинтлова в новия съветски филм „Клетва“.

на Задполярието, пред които се откриват големи перспективи за развитие през новата петилетка.

Кинооператорите ще заснемат също живота, бита, културата и изкуството на народите от Крайния север.

Експедицията ще трае три месеца.

„Фронтният кинооператор“

Документален филм, посветен на лауреата на Сталиновата премия, кинооператора Владимир Сущински, загинал в боевете при Бреслау. Това е кинокартина за художника-герой, чието място е било винаги в първите редици на настъпващите бойци.

В работата на кинооператора има моменти, когато е необходимо необикновена решителност, за да се заснеме картината на сражението. В бурята на артилерийската канонада, когато бойците са се притиснали до земята, операторът трябва да се изправи, за да направи снимките. Само опитното око на професионалиста може да разбере, гледайки на екрана заснетия материал, какви усилия, храброст и напрежение са били потребни на кинооператора, за да заснеме дадени моменти. Авторите на „Фронтният кинооператор“ са успели да подскажат и разкрият невидимото присъствие на оператора.

Най-затрогващи са последните кадри на филма, които са снети от другаря на Сущински — оператора Борис Пумпянский, загинал при един въздушен бой, и от самия Сущински — снимки на сражението за железопътната линия при Бреслау. На екрана се виждат тичащите бойци, които преминават насипа на железопътната линия, избухване на снаряд при железопътния мост и . . . тъмно петно. В този момент Сущински е бил убит. . .

Кинокартината е продукция на Централната студия за документални филми. Режисьор — М. Славинска. Текстът е написан от З. Гинзбург. Чете текста — Л. Хмара.

Нови филми

„В името на живота“. Режисьори — И. Хейфиц и А. Зархи (режисьори на „Член на правителството“ и др.). Сценарий — Е. Габриловица. Производство на киностудията „Ленфилм“. Кинокартина за младите съветски учени-лекари, върнали се от фронта след завършване на войната и работещи в областта на експерименталната медицина, за стремежите им да усъвършенствуват и обогатят науката. Основната идея е, че само хората с голямо упорство и воля могат да постигнат високи резултати в научната си работа.

„Вълшебният елмаз“. Този филм ни разказва за един съветски учен — геолог, който се е върнал от фронта и прави геологически изследвания, като търси редки руди и др. материали за нуждите на социалистическата индустрия. Сценарий — Н. Асанов. Режисьори — Б. Некрасов и А. Оленин. Производство на Свердловската киностудия.

„Новият дом“. Филм за белоруските колхозници, които след свършването на войната, възстановяват своите села, разрушени от немците. Сценарий — Е. Помещиков. Режисьор — В. Корш-Саблин. Производство на разрушената през войната от немците, и сега възстановена Минска киностудия (гр. Минск).

„Възпитание на чувствата“. Режисьор — Марк Донски (режисьор на „Дъга“, „Непокорените“ и др.). Сценарий — М. Смирнова. Производство на „Съюздетфилм“. Темата на тази кинокартина е благородната народна учителка, възпитала няколко поколения забележителни съветски хора.

„Легенда за Сибирската земя“. Режисьор — Ив. Пирев (режисьор на „6 часа след войната“ и др.). Сценарий от Е. Помещикова и Н. Ромков. Цветен филм за един млад съветски музикант, създал величествена симфония за красотата и богатството на съветския Сибир. Производство на „Мосфилм“.



Лидия Смирнова в новия съветски филм „Сянове“.

* Международен преглед *



Горе: Вероника Лейк и Алан Лед в една сцена из новия американски филм „Наемният убиец“. — В ляво: Хъмфри Богарт и Ингрид Бергман в американския филм „Казablanca“.



С. А. Щати

Четири филма за 40,000,000 долара

През 1946 г. Самуел Голдуин — един от първите американски продуценти, щял да постави четири филма, всеки един от които щял да струва по 10,000,000 долара.

Цветната телевизия

На една конференция, организирана от „Дружеството за американска телевизия“, един от експертите по въпросите на телевизията казал: „Телевизията в бяло и черно е вече готова за експлоатация. Последните опити, които се направиха, са съвсем задоволителни и не ще мине много, телевизионната кинематография ще бъде вече достойна на публиката. Отсега, обаче, се открива проблемът за преминаването към цветната телевизия. Тя ще се нуждае от нови изобретения и мъчно би могло да се каже отсега, колко години ще са необходими, за да се пусне и цветната телевизия на пазара“.

Нови филми

„Откраднат живот“, с Бети Дейвис и Глен Форд.
„Мейзи“, с Ан Сотерн и Джордж Мърфи.
„Кървавият дом“, с Едуард Робинзон.
„Три малки момиченца в синьо“, с Цезар Ромеро.
„Скритото око“, с Едуард Арнолд (от „Престъплението на един баша“).
„Моята собствена съпруга“, с Роберт Монтьомери и Грийр Гарсън.
„Стогодишното лято“, с Линда Дарнел, Констанс Бенет и Дороти Гиш. Музика — Джером Кърн („Ти си моят идеал“).
„Преследването“, с Мишела Морган и Роберт Къмингс (от „Съвременната Ева“).
„Капитан Еди“, с Фред Мак Мъррей и Томас Митчел.
„Ноб Хил“, с Джордж Рафт и Джоана Бенет.
„Житото е зелено“, с Бети Дейвис.
„Дръжте тази блондинка!“, с Вероника Лейк и Еди Бракън. Режисьор — Джордж Маршал („Градът без закон“).

*

Лео Маккарей, режисьор на филмите „Тя и той“, „Истината боде“, (филм, получил наградата „Оскар“ за 1936 г.), „Следвай моя път“ („Оскар“ за 1945 г.) и „Камбаните на Св. Мария“, е бил обявен от М-вото на финансите на Съединените щати като човек, получил най-голямата заплата — 1,113,035 долара и платил най-високи данъци на държавата.

Монголия

В далечната и съвсем непозната за нас Монголска народна република съществува вече истински културен живот.

Свободният монголски народ проявява трескава жажда за просвета и стремеж към всестранно развитие. Едно от най-добрите доказателства за това е съществуването на младата монголска кинематография.

Един от новите монголски филми е „Цокту-тайджи“. Постановката е от съветския режисьор Ю. Гарич, заслужил деятел на изкуството на РСФСР. Участват артистите Цаган-Цигмит, Церен-Дендуб, Жигмит-Доржи и др.

Цаган-Цигмит е народен артист на Монголската народна република. Неговото творчество е разнообразно и многогранно. Всичките роли, които е играл в киното или театъра, предизвикват възхищението на зрителите. Церен-Дендуб е много популярен артист от младото поколение. Той играе главно исторически и героически роли. Той е смятан за артист на възвишената романтика и героичния патос.



Из монголския филм „Цокту-тайджи“. От ляво на дясно: заслужил артист Церен-Дендуб, в ролята на Арслан, народният артист Цаган-Цигмит, в ролята на Цокту-тайджи и артистът Жигмит-Доржи, в ролята на Гуин-батор.

Аргентина

Аргентинската филмова къща „Сдружение на аргентинските артисти“ и д-во „Аргентински звуков филм“ са изготвили редица нови филми, за които се смята, че ще бъдат добре приети на европейския пазар. Наскоро в Европа ще бъде изпратен първият аргентински филм, направен според една от прочутите творби на чилската поетеса Габриела Мистрал, получила през месец декември 1945 г. Нобеловата премия за литература.

Германия

Възобновяване на германската продукция

Д-р Волф фон Гордон, шеф на филмовата секция при Камарата на артистите, която бе наскоро открита, извести скорошното възобновяване на германската филмова продукция. Една програма от 16 игрални филми щяла да се изготви за първата година. Два от тия филми били вече готови: едно приспособено издание на филма „Прилепът“ — оперетата на Йохан Штраус и „Ветеранът д-р Флимен“.

Филмите, които сега се готвят, са: „Любовната двойка през 1945 г.“, кинокартина за разгромяването на Германия; „Победната истина“ — филм, който разглежда падането на нацизма; „Човекът, който свали униформата си“ — показващ на германците картината на тяхното минало; „Под звездите на Испания“ и „Човекът, когото щях да убия“ — два филма, които ще бъдат преиздадени от старата немска продукция.

Прочутата пиеса на Карл Цукмайер — „Капитанът на Копеник“ — сатира на пруския милитаризъм, която беше забранена от нацистите, ще бъде поставена на екрана, докато режисьорът ѝ — Вернер Хохбаум, който не бе работил от 1933 г., снима сега новия си филм „Пътят в нощта“.



Вивека Линдфорс и Хасе Екман в новия шведски филм „Прелюдия към смъртта“.

* Международен преглед *



Сцена из новия френски филм „Небесният батальон“. В ляво на снимката — Хоуард Вернон.

Швеция

В шведския печат се изтъква благоприятното отношение на английската публика и критика към новия шведски филм „Подстрекаване“. Похвали били изказани както за артистите, така и за режисурата и снимките. Критиката в Англия сравнявала тоя филм с някои от хубавите френски филми от преди войната.

*

„Прелюдия към смъртта“ е нов шведски филм, с Вивека Линдфорс и Хасе Екман.

*

Съгласно едно решение на Датската Народна банка, не ще се отпуска за в бъдеще валута за купуване на шведски филми и по тоя начин през следващия сезон в Дания не ще бъде прожектиран никакъв нов шведски филм.

Франция

През седмицата от 13 до 19 август в Париж са били представени 24 американски филми, срещу 5 френски; от тях — пет нови американски и 2 нови френски филми. Същата седмица се е прожектирал и съветският филм „Имаше едно момиченце“ („Момичето от Ленинград“).

Рене Клер във Франция

Прочутият френски режисьор Рене Клер, който работи през време на войната в Америка, се е завърнал в Париж, за да

снима за фирмата „Пате-РКО“ филма „Мълчанието е злато“.

„Пазар на химери“ е названието, което е определено за филма, който беше лансиран първоначално с названието „Илюзии“. Както съобщихме в един от предишните броеве, това е един голям френски филм, със завърналия се от Америка Ерих фон Щрохайм, който играе заедно с Мадлен Солон и Луи Салу.

Нови филми

Режисьорът Ж. Северак снима засега филма „Безкрайната нощ“, със Жинет Лесиер в главната роля.

Ж. Древил снима филма „Посетителят“, с Пиер Френе и Дебюкур.

Режисьорът А. Есве снима филма „Небесният батальон“, с Пиер Бланшар, Рене Лефевр и Хоуард Вернон.

„Съпружество“, е новият филм на Габри Морле, който се снима от режисьора Кузине.



Марлена Дитрих и Жан Габен в новия френски филм „Мартин Руманяк“.



Из филма „Ние, от Кронщад“

„НИЕ, ОТ КРОНЩАД“

Събитията, които възкресява този филм, са едни от най-важните в историята на Октомврийската революция. Това са незабравимите дни през октомври 1919 г., когато царският генерал Юденич започна настъпление към Петроград и корабите на интервентите влязоха в съветски води. Това са славните дни на червения Кронщад, чиито моряци от Балтийската флота — прочутите кронщадски комунари, отстояваха подстъпа за към съветския Питер, редом с частите на петроградските работници, набързо сформирани от болшевишката партия.

Кронщад! Мрачен и настръхнал бе Кронщад през тия дни. Неукрепналата съветска власт не бе привлякла още мо-

ряните от Балтийската флота на своя страна. Дисциплината бе разложена. Моряшката маса, която бе подкрепила революцията, не бе овладяна още от съветската власт, — липсваха авторитетни началници, които да я поведат в защита на държавата.

В един от тия сиви октомврийски дни, в Кронщад се явява един силен мъж — пратеник на ц. к. на партията — и прочита указа на правителството: „Генерал Юденич настъпва към Питер. Фронтът е пробит! Решителният момент настъпи! Царските генерали, заедно с бандата синчета на помещици, още веднаж се опитват да превземат червения Питер. В тия няколко дни ще се реши съдбата на Петроград, на една от упорите на съветската власт. Бийте се до последна капка кръв,

другари! Победата е близка, тя ще бъде наша!

Председател на съвета на народните комисари: Улянов-Ленин“.

Кронщадските моряци разбират добре думите на великия човек. Неговият авторитет овладява и укрепява духовете. Балтийският флот е решително на страната на съветската власт и е готов да я подкрепи. Сформира се кронщадският експедиционен корпус, който заема фронтовия участък на бреговата охрана. И започват кървавите сражения с белите отряди на контрареволуцията, започва ожесточената борба на царското мракобесие с отчаяния героизъм на пролетарията. Перипетиите на тази борба са предадени с епичен драматизъм в този филм — един от класическите съветски филми, с който руското кино се гордее.

Филмът е поставен от прочутия режисьор Е. Дзиган — представител на оня стил в съветското кино, който е отличителен с експресивността на големия кадър и с динамичността на монтажа. Това е стила на С. Айзенщайн и Пудовкин — големите киномайстори, чийто художествен похват оказва влияние дори и на много понапредналата европейска и американска кинематография, в периода на тяхното развитие преди 10—15 години.

Главните роли във филма „Ние от Кронщад“ се изпълняват от артистите: В. Зайчиков, Г. Бушуев, Н. Ивакин и Р. Есипова. Тия имена не говорят нещо особено на зрителя от широкия кръг на кинопубликата, но образите, които те създават, влизат в съзнанието и дълго не се забравят. И когато ще си представяме героическите времена, в които великата Октомврийска революция отстояваше честта и свободата на световния пролетариат, пред нас ще изпъкнат именно те — образите на кронщадските комунари, възкресени в играта на тия не шумно известни, но високо талантили артисти.

ПАНТ. МАТ.

„РАЗГРОМЪТ НА ЯПОНИЯ“

Това е един исторически преглед на войната между Съветския съюз и Япония, на съкрушителния разгром на японския агресор и на безусловната капитулация на японските въоръжени сили. Филмът е създаден с участието на щаба и политуправлението на съветските войски в далечния изток. За неговото реализиране са ангажирани лауреатите на Сталиновата премия — известните режисьори А. Зархи и И. Хейфиц.

От детинство до дълбока старост на японците се внушаваше, че божественото им назначение е да покорят целия свят. Не напразно ги наричаха „германците на Азия“!

Половин век Япония се опитваше да затвърди господството си в Азия.

В 1894 г. тя нападна Китай. Войната свърши с поражението на Китай, — Япония получи Формоза и Пискадорските острови.

През февруари 1904 г. ескадрата на адмирал Того неочаквано и вероломно нападна Порт Артур и нанесе сериозни щети на изненаданата там руска далекоизточна ескадра. Така започна руско-японската война — първата агресия на Япония върху Русия. В тая война руските синове извършиха безброй подвизи по суша и море, но въпреки това, Русия претърпя тогава поражение. Япония изтъргна тогава от Русия южния Сахалин, укрепни се на Курилския остров, и затвори руския път към Камчатка и Чукотско море, настанн се в пристанището Порт Артур. Цялата на Япония бе постигната: Ру-

сия бе откъсната от Далечния изток и изтласкана от Тихия океан.

През 1918 г., опирайки се на враждебното настроение на Англия, Франция и САЩ към Русия, японските агресори за втори път нападаха руската родина. Те направиха десант във Владивосток, надявайки се съветският Далечен Изток да им падне лесно в ръцете. На зова на Ленин и Сталин, редом с младата тогава Червена армия, се вдигнаха и легендарните далекоизточни съветски партизани, предвождани от Сергей Лазо. Японците бяха заставени да се оттеглят, но страшната следа от кървавите им злодеяния остана. Съветските хора не забравиха тази четиригодишна гойна от Охотското море до Владивосток и до Байкал.

През юли 1927 г. генерал Танака изработи японския завоевателен план, в изпълнение на който през 1931 г. японската военщина нанесе удар върху Китай и окупира Манджурия. За 14 години японците създадоха в Манджурия своя грандиозен плацдарм срещу СССР, докато през 1941 г. войските им там достигнаха един милион. Едновременно с това, Япония предприе и редица дипломатически стъпки срещу Съветския съюз: подписа няколко пакта с фашистка Германия и Италия и престъпният им съюз взе формата на прословутата ос: Берлин-Рим-Токио.

През 1933 г. японската военщина реши, че е настъпил дългоочакваният момент. На 29 юли бе премината съветската граница при езерото Хасан. Но на 6 август същата година агресорите-самураи бяха изтласкани зад съветската граница.

През май 1939 г. японците повториха опита си, този път в Монголия — източно от р. Халкин-Гол. Бъдещият прославен маршал на СССР — Г. К. Жуков, унищожи за три месеца до един нахлулите самураи и Япония дълго не забрави този си кървав погром при Халкин-Гол!

На 22 юни 1941 г. хитлерова Германия вероломно нападна съветската родина. След няколко месеца Япония нападна по същия начин тихоокеанската база на САЩ — Пърл Харбър. Така започна войната на Япония срещу САЩ и Англия. През цялата тази война Япония не преставаше лицемерно да изтъква неутралитета си спрямо СССР, докато, въпреки голямата си нужда от войска за войната срещу САЩ и Англия, тя държеше повече от половината си армия по съветската граница, готова за нападение. Сигнал за това трябваше да бъде падането на Сталинград...

Под водителството на великия Сталин, Червената армия заби знамето на победата в Берлин. Чудовищната хитлерова военна машина бе разрушена.

Япония, обаче, продължаваше войната. Над нейния остров и укрепените ѝ бази съюзниците нанасяха съкрушителни удари от въздуха. Японският народ гинеше, но мълячеше. Затова пък — говореха министри: „Ако белите дяволи стъпят на острова ни, японският дух ще отиде във великата си манджурска крепост. Там ние ще се съпротивяваме дори и сто години!“ Действително, опирайки се на близо два милиона и половина кв. км. укрепена зона и на манджурския си арсенал, Япония се надяваше да устои на мощните удари на съюзниците.

Вярно на съюзнишкия си дълг и в стремеха си да ускори мира в света, и да освободи японския народ от по-нататъшни жертви и страдания, съветското правителство заяви, че се счита в положение на война с Япония.

Така започна, по плана и върховното ръководство на маршал Сталин, гранди-

озният удар на Червената армия, който разцепи манджурската укрепена площ и плени цялата квантунска армия: 148 японски генерали и 594 хиляди войници и офицери...

Този изключително добре направен съветски документален филм притежава силата на въздействие върху зрителя, която посочва развитието на едно изкуство, достигнало до свършенството на снимачната и монтажна техника. Втората част на филма — нахлуването от три страни в Манджурия на Червената армия, устремът на бойците, обучили се в изкуството на победата при Хасан и Халкин-Гол, при



Луиза Райнер и Фернан Граве в „Безсмъртният валс“.

Днепър и Сталинград, Украйна и Будапеща, Кьонигсберг и Берлин, Кубан и Варшава — тази част от филма „Разгромът на Япония“ ще остане едно класическо произведение на военната документална кинематография, съперничащо с най-високите достижения в тая област на американското кино... Не напразно режисьорите на филма са получили Сталинската премия за документален военен филм!

Филмът „Разгромът на Япония“ трябва да бъде видян, за да се обхване в цялата му огромна значимост съветския принос за разгромяване на японския агресор на изток и за спечелването на световния мир.

„БЕЗСМЪРТНИЯТ ВАЛС“

Преди шест-седем години, когато за първи път гледах този филм, беше ми се сторило, че и той наистина е безсмър-

тен. Но сега възторгът ми се е поизпарил: и тази американска творба на именития френски режисьор Жюлиен Дювие, привлечен от Холивуд след успеха на „Спомени от бала“, ми се струва поостаряла. А който старее, умира. Така и този филм, който е извънредно добро издание на познатия шаблон за музикален филм, един ден няма да се врежда между филмите, които ще бележат развитието на световната кинематография.

Но друго бих искал да отбележа: колко мъчно се аклиматизират европейските режисьори към холивудския живот. Дювие — макар и не най-самобитен — имаше и свой стил, и своето място във френския филм. Жан Реноар бе създавал незабравимия филм „Великата илюзия“. Отличителната черта и на двамата бе умението да намерят психологическия детайл, който разкрива цяла личност. Но в Америка изглежда, че не обичат тези микроскопи, надвесени над човешката душа. Не обичат и проблематичните образи — макар и творчеството на най-големите им писатели да гъмжи от такива очертания. Холивуд, тази гигантска индустрия, която произвежда удоволствия, не ги търси. И ето че днес и Дювие, и Реноар — а преди тях Мурнау и Състром — губят своята оригиналност. Само един Рене Клер успя да запази чувството си за остра сатира и латинската игришност на духа си от обезличаването на стандартното производство.

„Безсмъртният валс“ носи белезите на такова производство. Твърде грижливо изпиан, той остава някак си безличен. Не са безлични, обаче, изпълнителите му: изтъпналата Луиза Райнер — една от най-големите актриси на света, и Фернан Граве, подкупващ и очарователен, макар и премного парижанин, за да може да представи типично виенския образ на Цраус.

А валсът, шраусовият валс, — той е единственото безсмъртно нещо във филма. Той наистина не старее. Само, може би, ни показва, че ние сме вече позастарели...

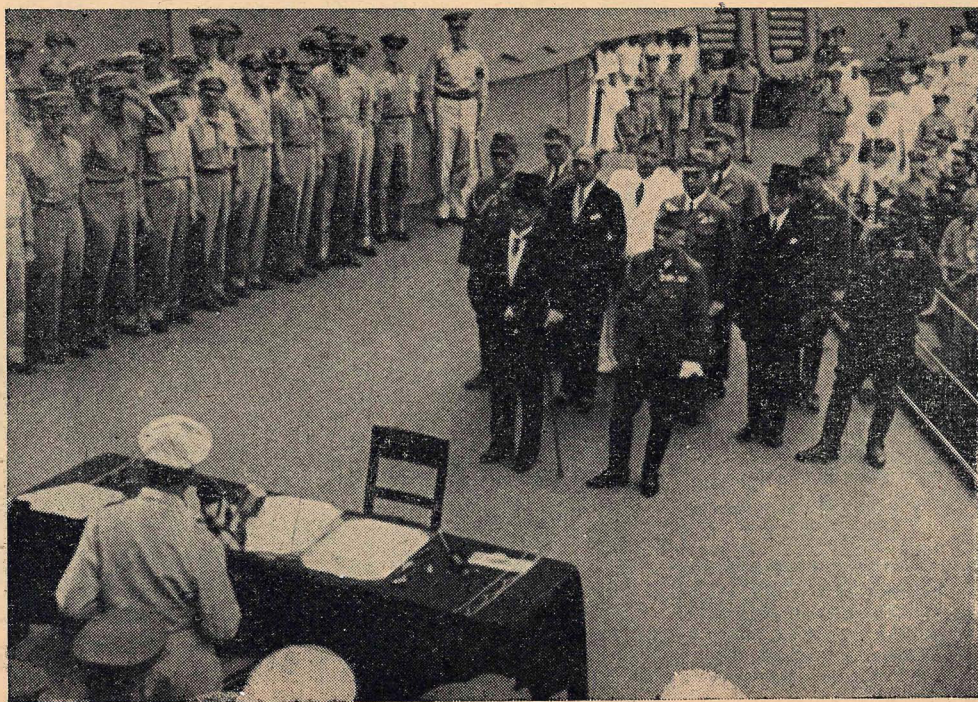
П. УВ.

„СЪЛЗИ“

Този стар филм, който отблъсква модните дами „защото роклите там били под коленете“, може да привлече ония, които не вярват в обобщителните формули „американският филм представя само танци и песни“ или „френският филм описва само извратени типове“. В този някогашен филм на Клодет Колбер има наистина много отживяло — и в провеждането на разказа, и в снимачната техника, и в нефилмовата разтегнатост на диалога, — но има и много от качествата, които отреждат особено място на много филми на Джон Форд или Кинг Видор. Има загриженост да се потърсят хората, живите хора в борбата им за живот. Има и намеци, макар и разработени по-скоро сантиментално, отколкото обществено, и за най-острия проблем, който вълнува всички, които още вярват в победата на човечността над расовите различия: съдбата на негрите.

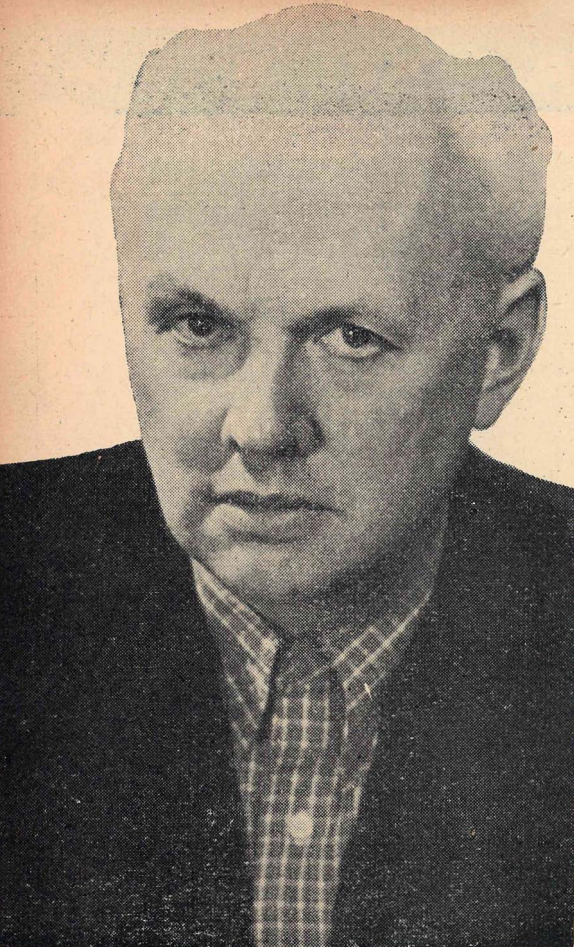
Във филма, обаче, има едно погребение, което е показалец за противохудожествена спекулация с най-скроветните чувства на синовна привързаност. Въпреки всичко, съдбата на две жени, които се борят за живот, привличат вниманието ни и вина е на повърхностното отношение на сценарист и режисьор, ако филмът само се плъзва до толкова съществени въпроси — и психологически и социални — без да се взре в тях.

П. УВ.



Из филма „Разгромът на Япония“.

Актьорите на Юрий Завадски в киното



Юрий Завадски
народен артист на РСФСР и Казахстанската ССР

Театърът на Завадски се създаде в първите години след революцията. Грохотът на гражданската война и интервенцията още не беше заглъхнал по широката съветска земя, но новите условия бяха събрали театралната младеж на Москва около своя ентузиазизиран ръководител Юрий Завадски — ученик на Вахтангов и Станиславски. Младият театър постепенно укрепна и си извоюва едно от първите места в голямото семейство на съветския театър. Революционният ентузиазъм, който гореше в сърцата на артистите и любовта им към изкуството ги изведе на правilen път. Вярната насока, която им бе дадена от ръководителя им, създаде от тях артисти от голям мащаб. Вера Марецкая, Николай Мордвинов, Василий Ванин и др. са едни от най-добрите съветски драматически артисти. Дълбочина на замисъла, богатство на артистични багри, вътрешен подем, художествена простота, одухотворен драматизъм, дълбока човечност и цялостно разкриване на социалните типове са характерните белези на тяхното изкуство.

Тази здрава основа, която те са получили в своята театрална работа, им е дала възможност да се издигнат и като едни от първите съветски киноартисти. Нашата публика е имала вече възможност да се запознае с тях в редица филми, проектирани у нас.

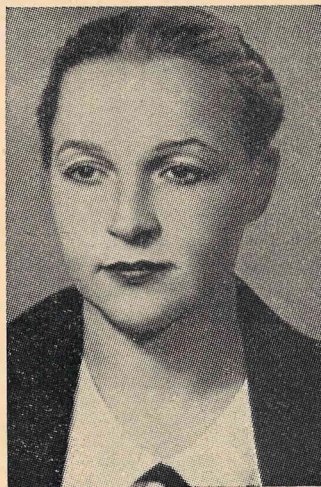
Образите, които Вера Марецкая създаде във филмите „Тя защищаваше родната“, особено образа на Саня в „Член на правителството“, оставят дълбоки, незабравими следи в паметта на нашата публика. Непосредствената топлина, лиричната наситеност и правдивост, с които Марецкая превъплотява простите, но големи по сърце и непринуден героизъм жени от народа, се явяват на зрителя с

реалистичната си, безизкуствена патетика и докосват най-тънките трептения на неговите психически възприятия и чувства. Марецкая умее да насити с одухотворена артистичност, лирическа дълбочина и сърдечност и да детайлира и най-дребния момент от драматичното развитие на кинокартината. В образите, които създава тя, изпъква в целия си ръст величието на съветската жена, неуморна труженица за повече правда и щастие за хората. Нейните простички, силно чувствителни, човечни, но пълни с енергия, оптимизъм и себеотрицание, женски образи са образци на истински патриотки. Релефен, плътен и правдив е образът на колхозничката Саня в „Член на правителството“ в различните перипетии на действието. В семейните сцени, в разговорите със секретаря, в борбата ѝ с лентяите и саботьорите, в жаждата ѝ за знания, във вярата ѝ в правотата на съветската власт, в упоритостта ѝ в събранията, в чистосърдечното ѝ, бъдещо умиление у зрителя, държане на трибуната на Върховния съвет

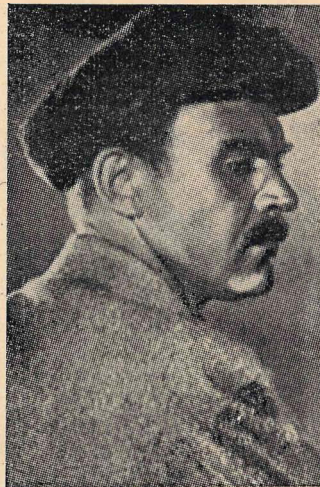
даде истински верен образ на народния герой, от който лъха енергията, прозорливостта и волята на вожда. Неговият Богдан Хмелницки е релефно превъплотен исторически тип. Макар Николай Мордвинов да детайлира и нюансира кинообразите, играта му е опростена, очистена от излишни подробности. Той изразява като с длето своите герои и създава цялостни, монументални типове.

За пръв път видяхме Василий Ванин във филмите „Великият Октомври“ и „Ленин в 18 година“. Наистина ролята на коменданта на Кремл, Тимофеев, не беше голяма, но той поразяваше с реалистичната си, колоритна игра. Започнал творческия си път в театъра МОСПС, Ванин понастоящем, извън непрекъснатата си творческа работа в театъра на МОССОВЕТ, е преподавател в Държавния институт за киноизкуство.

От кинокартините, в които той е играл, у нас са проектирани също така „Секретарят на райкома“ и „Член на правителството“.



Вера Марецкая
(в „Член на правителството“)



Василий Ванин
(в „Член на правителството“)



Николай Мордвинов
(в „Маскарад“)

на СССР, Марецкая интерпретира образа с изумителна вещина, пълнокръвно и жизнено, като разкрива целия си артистичен темперамент.

Не по-малко внушителен и голям киноартист е Николай Мордвинов. Нашите читатели си го спомнят от филмите „Маскарад“, „Цигански табор“ и „Богдан Хмелницки“. Неговият Арбенин целият е изтъкан от лермонтовски дух и трагизъм. С байроновска тъга и бунтарство е пропита интерпретацията му на героя на genialното произведение на Лермонтов. Особено подчертани са сцените на безпричинната ревност, смъртта на Нина и полудяването на Арбенин. Мордвинов отлично предава не само музикалния ритъм и обаяние на лермонтовския стих, но и правилно разкрива замислите на великия славянин, като създава монументален, като че ли изрязан образ.

Също така цялостен и убедителен е образът на циганина Ютко от „Цигански табор“. Борбата му за нов живот, за преобразуване на циганския бит, стремжът към колективизация, скъсване със старите наслыки, са правдиво изобразени от Мордвинов.

В „Богдан Хмелницки“ Мордвинов съз-

дава истински верен образ на народния герой, от който лъха енергията, прозорливостта и волята на вожда. Неговият Богдан Хмелницки е релефно превъплотен исторически тип. Макар Николай Мордвинов да детайлира и нюансира кинообразите, играта му е опростена, очистена от излишни подробности. Той изразява като с длето своите герои и създава цялостни, монументални типове.

Нашият зрител познава и един от най-младите актьори на Завадски — А. Консовски, който ни представи младия агроном — комсомолец Петя в „Член на правителството“ с много свежест и непринуден комизъм.

Правдивата, жизнена игра на актьорите на Юрий Завадски, която ние имаме щастието да видим в различните кинокартини, будят възторг у нас и ни говорят за правилния творчески път, по който вървят съветските киноартисти.

САШО СТОЯНОВ

Технически основи на цветната кинематография

Трицветната теория за образуване на цветни зрителни представи в човешкото съзнание получи пълно потвърждение от изследванията на учените Юнг, Хелмхолц и Максвел още през миналото столетие. Тази теория приема, че човешкото око обладава три групи нерви, които не са еднакво чувствителни към различните спектрални цветове. Едната група се дразни най-силно от червените лъчи, втората — от зелените, а третата — от синьо-виолетовите. Всички групи се дразнят много по-слабо от съответните други цветни лъчи. При силно и в еднаква степен дразнене, окото добива представа за бял цвят, а при слабо дразнене при същите условия — за сив цвят. Когато въобще липсва каквото и да е дразнене, усещането е за чер цвят. Всеки цвят и неговите нюанси едновременно дразнят две или три групи, но всяка група в различна степен. И тъй, разностепенните дразнения на трите групи нерви оставят впечатление в съзнанието ни за определен цвят или за неговите многобройни нюанси.

Тези открития още тогава наведоха на мисълта, че с помощта на **трицветния принцип** става възможно възпроизвеждането на цветни образи по механичен начин. Ала дълго време фотографията не можеше да се възползува от този принцип, защото проблемата за механическото разлагане на многоцветния образ на три основни едноцветни образи, от които по синтетичен начин да се получи образа на цветния оригинал, не можеше да добие задоволително разрешение. Откриването на **панхроматичните слоеве** (1902 г.), които обладают съразмерна чувствителност към всички видими цветове на слънчевия спектър, даде първия сериозен тласък към разрешението на тази задача.

Използването на панхроматичните слоеве, в съчетание със **селективни филтри**, доведе до второто важно откритие — принципът на **цветната селекция** или цветната избиращелност, който дава възможност с помощта на подходящи филтри да се избират ония места от спектъра, гдето червеното, зеленото или синьо-виолетовото усещане е най-силно. Под действието на цветните лъчи от тези места, пресечени през съответните филтри, за да се погънат в съответна степен всички останали лъчи, от обекта се правят три основни негатива. В този случай селективните филтри действуват като **анализатори на светлината**.

Ако от основните три негатива се изготвят **диапозитиви**, всеки оцветен в цвета на филтъра, с който е снет, и след налагането им точно един върху друг се проектират върху екран, то разделените цветове при анализата на три основни такива, сега отново ще се слеят в един естествено оцветен образ.

По-нататъшните опити показваха, че цветни образи се добиват и от смесването само на два **допълнителни цвята**, макар и в много бедна гама. Но още в началото стана ясно, че тъй нареченият **двухцветен принцип** (способите: Рейкол, Си-

неколор, Синеоптихром, двухцветният Техниколор и др.), е непригоден за игралния филм и той остана и досега да се прилага само при **цветните рисуванни филми** (Уолт Дисней и др.).

Подобренията в трицветния принцип доведоха до много нови способности, като Оптиколор, Дюфайколор, Кодаколор, старият Агфаколор, Гаспарколор, Техниколор, съветски хидротипен способ и др., с положителни и много отрицателни страни.

Във всички досегашни способности, втората важна част от проблемата — **смесването на основните цветове по механичен начин** — се решава по един от двата различни начина, известни под името: **аддитивна и субтрактивна синтеза**. Всички цветове (основни и производни) при аддитивната синтеза се получават от **смесването на цветни светлини**, а при субтрактивната — от **смесването на телесни багри**. Първите цветни кинопроекции са показани през 1911 г. в Англия, по способа Кинемаколор на Урбан-Смит, почиващ върху двухцветния аддитивен принцип. Същите демонстрации бяха направени и в София, през юли 1912 г. в тогавашния кинотеатър „Нова Америка“, при твърде условия и приблизителни цветове, които изморяваха много силно зрението.

Въпреки по-сетнешните усъвършенствувания в трицветния аддитивен принцип, последният не може да получи практическо разпространение, защото изисква силни осветлителни инсталации, както при снимането, тъй и при проекцията. Освен това цялата му технология е много сложна и мъчна.

Съвсем друго е положението при метода на **субтрактивната синтеза**. Изготвените по този способ филми са оцветени сами по себе си и може да се проектират върху екрана с обикновените проекционни апарати, без други приспособления. Докато при аддитивния способ едноцветните образи се налагат при проектирането последователно един върху друг на екрана и смесването им става в нашето съзнание, при субтрактивния способ тези едноцветни образи са вече наложени един върху друг във филма веднъж за винаги.

До преди втората световна война, относително най-широко разпространение бе добил американският способ, наречен Техниколор, който почива върху субтрактивната синтеза. При този способ трите основни селектирани негативи (черно-бели) служат като матрици, от които се печатат, подобно на трицветния печат, последователно цветните позитивни копия. Техниколорът е извънредно сложен и скъп способ. Негов основен недостатък е, че средните и далечните планове винаги страдат от недостатъчна образна рязкост. В едрите планове, последната е добра и понякога се добиват доста интересни живописни и колоритни ефекти. Първата сериозна картина, която е имала търговски успех, изработена в Техниколор, е малкият филм „Кукарача“

(Продължава на стр. 13)

ГЕОРГИ СТ. ГЕОРГИЕВ

Хронологическо развитие на съвременната кинематография

(Продължение)

1828. По повод откритието на Роджет, белгийският физик Плато прави наблюдения върху оптическите явления, които се създават при движението на колело със зъбци или спици. За да изглеждат спиците на „колелото на Роджет“ прави, трябва да им се придаде изкривена форма. Върху този принцип Плато построил уред, наречен аортоскоп, на който се изобразяват фигури и частите им в изменен вид. При бързо въртене на диска се добива впечатление за правилни фигури.

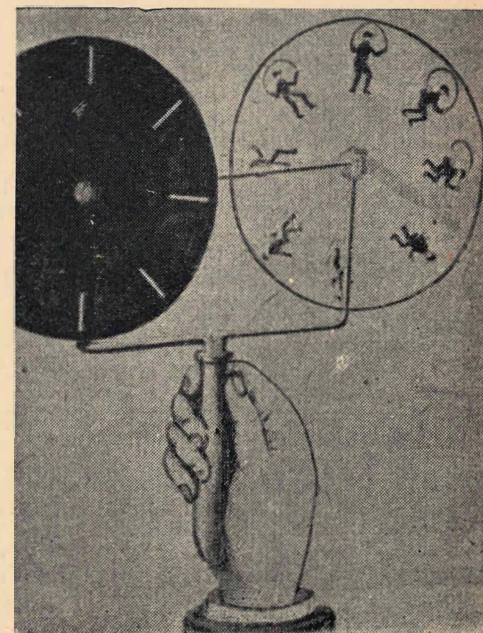
1830. Знаменитият английски физик Михаил Фарадей прави подобни наблюдения върху движещи се колела със зъбци и спици и неговите работи се явяват вече принципи върху този род оптически илюзии, които са известни под името стробоскопически явления.

1831. Фарадей показва в Лондон стробоскопически явления с помощта на проекционен фенер.

1832. Плато и след него и съвсем независимо от него, професорът по геометрия във Виена — Симо Шампфер открил най-простия кинематографен прибор — фенекистископа или „колелото на живота“. Приборът се състои от кръгъл диск, снабден с няколко цепнатини по посока на радиуса и рисунки, които изобразяват последователни фази от движението на някой предмет. Ако този диск се върти бързо пред огледалото и образа се разглежда в огледалото през цепнатините на диска, добива се илюзията за движение.

1833. Англичанинът Хорнер описва един прибор, наречен „магически барабан“ или „дедалеум“, а по-късно и „зоотроп“.

1837. Лондонският оптик Причард използва тройния кондензатор за микропроекции.



Фенекистископ.

* Свещът на фотографията *

„Силата“ на фотоапарата

„Тази снимка е правена с много силен апарат“, или „за тази работа трябва да имаш силен апарат“... Подобни технически констатации, на които понякога не липсва и известен оттенък на завист, могат да се чуят често, когато неприобщени към тайните на занаята (или, ако искате, — изкуството) люде, разглеждат снимки, що-годе отличаващи се от общоразпространения шаблон на любителската фотография. Тия констатации се изтръгват спонтанно по разни поводи, повечето от които изобщо нямат връзка с някаква тайнствена „сила“ на каквото и да било. Ако бих искал, обаче, да изредя всичките фотографни ефекти и да изтъквам взаимоотношенията между тях и техническите им предпоставки, то бих се облъскал преди всичко с непреодолимите рамки на една малка статия. А за тази цел съществуват (за жалост не и у нас) книги по фотография с по 300, понякога 500 или дори 1000 страници. Тук ще се задоволя да припомня и поразчопля само някои неща, за които понятието **сила** е действително приложимо.

В областта на фотооптиката и фото-механиката понятието **сила** се употребява главно под формата на термина **светлосила**. Под това се разбира онова количество светлина, което даден обектив може да пропусне, когато обрисова един действителен фотографски образ.

Един силен обектив, или по-право един обектив с голяма светлосила, ни позволява да правим моментни снимки и при най-лоши светлинни условия, тогава, когато апаратите, ненадарени с толкова широкоотворени очи, остават да почиват в чантите си. При обикновена пък светлина, светлосилният обектив допуска използването на много късите експонации, позволявайки ни по този начин да улавяме чудновати положения на бързодвижещи се предмети, каквито не сме в състояние да доловим и с очите си. Ето такива снимки можем да припишем на „силата“ на апарата. Всички други неща са мелодии от други опери.

А сега да пристъпя към разчоплянето: Обективът е единственият прозорец, който осветлява тъмната килия на фотоапарата, на отсрещната стена на която е опънат чакащият впечатления фоточувствителен материал — филм или плака. Явно е, че при постоянно външно осветление, тази стена ще се осветлява толкова по-силно, колкото е по-голям (по площ) прозорецът-обектив и колкото по-близо отстои той от насрещната стена. Обаче, ако един прозорец може да бъде поставен на произволно разстояние от насрещната стена, не е така с обектива на един фотоапарат. Фотографията бора-ви с ясноочертани светлинни образи, превъплощаващи действителността посредством лещите на обектива. Но образът на един предмет се получава зад обектива на едно точно определено **образно разстояние** и там трябва да се намира в момента на снимката „насрещната стена“ със снимачния материал. Съгласно строгите закони на оптиката, това разстояние



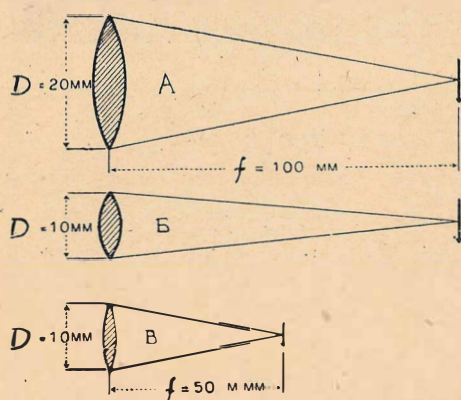
Фото — Божидар Карастоянов.

е най-малко за образите на най-далечните предмети: облаци, планински вериги и пр. Съкратим ли го — не се получава никакъв образ. За всички по-близки пък предмети, които именно и съставляват главното поле на действие за обикновената фотография, това разстояние трябва да се увеличи, за да получим пак ясни образи. Тази промяна на образното разстояние (между обектива и задната стена на апарата) наричаме **нагласяване на фокуса** и то се постига чрез предвижване фасунгата на обектива или чрез изтегляне меха на апарата. Минималното разстояние между обектива и филма, при което се получава ясният образ на далеч-

ните предмети, намиращи се на тъй наречената фотографска **безкрайност**, се нарича **фокусно разстояние** или **фокусна дължина**. То е величина, постоянна за всеки обектив, тъй както е постоянен и диаметърът на същия.

И тъй, виждаме, че светлосилата зависи от два фактора: диаметъра и фокусната дължина на обектива. Но обективите, с оглед на други изисквания, се произвеждат с най-различни диаметри и всевъзможни фокусни дължини, и от пръв поглед не може да се определи със сигурност, кой от тях дава по-светли образи, т. е. кой от тях има по-голяма светлосила и кой по-малка. Затова за ха-

рактеризиране на светлосилата се прибягва до сливане на двете величини, като се взема съотношението им. Изразено с лаконичния език на математичната формула, това изглежда така: D/f . Това отношение се нарича **относителен отвор** или **светлосила** (в тесен смисъл на думата).



Сега погледнете чертежа. Обектив А има фокусна дължина 100 мм., а диаметърът му е 20 мм. Следователно, относителният отвор на този обектив е $20 : 100 = \frac{1}{5}$ или, както обикновено се означава, 1:5.

(Това отношение показва, че ако приемем диаметъра за единица мярка, то тази единица ще се насложи 5 пъти във фокусното разстояние). Всички обективи със светлосила 1:5, независимо от размерите и фокусната им дължина, дават еднакво светли образи и, следователно, изискват еднакво дълги експозиции при равни други условия. Обектив В има двойно по-малък диаметър — 10 мм. при същата фокусна дължина от 100 мм. Светлосилата му, значи, е 1:10. Не бива, обаче, да се поддаваме на изкушението и да сметнем този обектив за двойно „по-тъмен“, т. е. с двойно по-малка светлосила. Не. Той е 4 пъти по-тъмен, защото през 4 пъти по-малката площ на отвора си (проверете и се уверете!) праща светлина на същото разстояние от 100 мм., а площите на кръговете са пропорционални на квадратите на съответните диаметри. Следователно, обектив с двойно по-малък диаметър ще има четири пъти по-малка светлосила (при равни фокусни разстояния). Обектив В пак има светлосила 1:5 — еднаква с тази на А, макар да има площ 4 пъти по-малка от него, както вече се убедихме. По-малката площ се компенсира точно с двойно по-малкото му фокусно разстояние. (Силата на осветлението се увеличава или намалява успоредно с **квадрата** на разстоянието от източника).

Често пъти светлосилата се бележи и само със знаменателя на отношението или, с други думи, с реципрочната си стойност и в такъв случай приема вида $f/5$ или $f/10$.

Обаче, освен светлосилата и фокусната си дължина, обективите притежават (или не) още редица други качества, много от които нямат нищо общо със светлосилата и затова само отношението 1:х не говори още почти нищо за годността или ценността на един обектив. То само ни показва, че с дадения обектив бихме могли да снимаме и при едни-какви си лоши външни светлинни условия. И нищо повече. Въпреки това, (бих казал по силата на модата на времето), и най-скромният фотолюбител мечтае да нарече свой възможният най-светлосилен обектив, макар, че една ли би бил някога **принуден** действително да снима при тия едни-какви си лоши външни условия. При това обстоятелство, може би не ще е без интерес да се узнае, дали съществува граница на светлосилата и оттам косвено да определим, где е предметът поне на тази хорска суетност. Сигурно знаете, че във фотографията и особено в кинематографията се работи ежедневно с обективи със светлосила, достигаща до 1:1,2. За специални цели, като напр., рентгенофотография, бидоха конструирани обективи и със светлосила 1:0,85. **Теоритическият пък предел е 1:0,5** и в последно време той е вече почти достигнат. Един такъв свърх-светлосилен обектив би пропускал 16 пъти

повече светлина, отколкото Вашият „Зонар 1:2“ или „Сумитар'а“, с които толкова се гордеете. Не Ви ли съблазнява?

Обаче, трябва да добавя, че всички тия формули и съпоставки ни дават мярка за една максимална теоретическа светлосила. А на практика ние сме принудени да се задоволяваме с по-малко количество светлина, отколкото е чисто геометрическата възможност на нашия обектив. Разликата иде оттам, че колкото и да е кристално чисто и съвършено полирано оптичкото стъкло, от което е направен един висококачествен обектив, все пак, преминавайки през редицата лещи, от които той е съставен, светлината търпи загуби. Тия загуби, достигащи до 50% от влязлата светлина, нарастват успоредно с броя на отделните лещи и с дебелината на общия стъклен пласт, който те образуват*. А точно за конструирането на обективи с голяма светлосила се налага използването на голям брой лещи. Омагьосан кръг, каквито има много, не само в техниката! Нищо не се получава без да се даде!

Г. ЗАХ.

*Сравнително отскоро е подета борба за намаляване тия загуби. Но за това при друг случай.



Фото — Ив. Караджов.

Технически основи на цветната кинематография

(Продължение от стр. 11)

(1935 г.), по мотиви от популярната мексиканска песен със същото име (представен у нас през 1937 г.).

През 1935 г. в СССР бяха започнати сериозни изследвания на най-надеждните методи за цветна кинематография, като в Техниколора са внесени и някои важни подобрения (хидротипния способ и този на Мершин). Доста сполучливи резултати са получени във филмите „Карнавал на цветята“, „Груня Корнакова“, „Лисица и вълк“, „Завещание“ и др.

Обаче, най-новият и най-надежден субтрактивен способ за добиване на цветни филми е Агфаколорът, който получава върху принципа на трислоестите емулзии, като във всеки слой се добива

по един едноцветен селектиран образ. Слоеве са разположени един върху друг. Този способ носи много голямо опростяване и поевтиняване на производството и е лишен от недостатъците на Техниколора. Тук най-напред се получава цветен негатив в допълнителни цветове и от него се копират в естествени цветове неограничен брой копия.

По всичко личи, че Агфаколорът ще революционизира досегашната цветна кинематография и ще я сведе до съвсем прости и сравнително евтини форми. След последната война към Агфаколора се ориентира решително и съветската цветна кинематография. Тази есен ще видим съветските цветни филми (по способ Агфаколор) „Каменното цвете“ и „Прикята с вензели“, в които са осъществени значителни художествени и колоритни успехи.

ГЕОРГИ СТ. ГЕОРГИЕВ

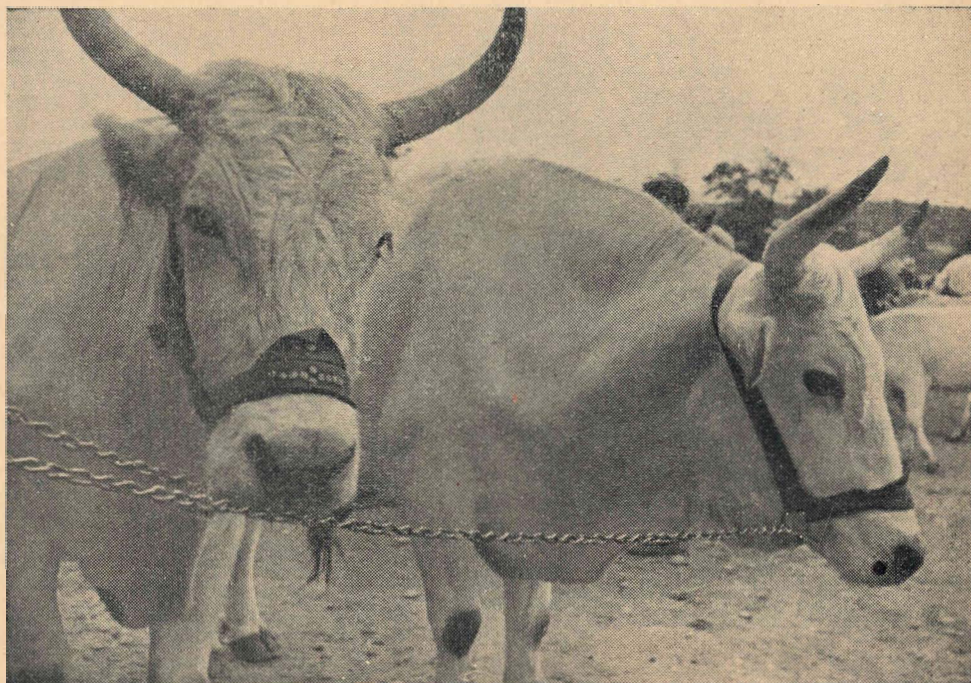


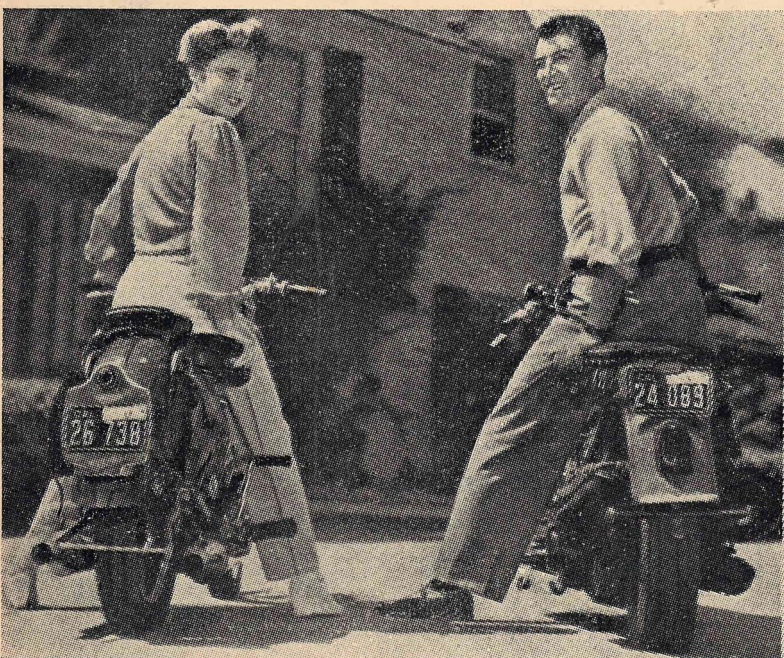
Фото — Божидар Карастоянов.



Получила Сталиновата премия за 1945 година за участието ѝ във филма „Без вина виновни“.

АМЕРИКАНСКОТО ПРАВИТЕЛСТВО СЪДИ „ПАРАМАУНТ“

Според едно съобщение от САЩ, американското правителство е дало под съд фирмата „Парамаунт“, която е собственик на бол-



Барбара Стануик и Роберт Тейлор — една от известните холивудски съпругески двойки — са любители на спорта. В края на всяка седмица те напускат града на киното и отиват на плажа Малибу, където прекъсват седмичната почивка.

шинството от акциите на телевизионните предавателни станции в страната. Държавата обвинява фирмата, че нарушава закона против тръстовите, членувателки в един международен картел и, от друга страна, че пречи на построяването на големи проекционни телевизионни апарати, от страх да не навреди на филмовата индустрия. На фирмата е даден срок да представи възразения.

КРАТКИ ВЕСТИ

Шведско американската киноартистка Ингрид Бергман лансира в редица американски филми популярни шведски народни песни. Някои от тях тя изпълнява на шведски език, както напр. песните в „Камбаните на Св. Мария“ и в последния ѝ филм „Триумфалната арка“.

Цветният филм „Магьосникът от Оз“, с Джуди Гарлан, е бил работен цели две години; 165 различни изкуства и занаяти са били приложени; 65 отделни сцени и постройки са били издигнати; 22,000 отделни стъклени предмета са били направени; 35 гримьори-експерти са по-



ложили своите усилия; 40,000 цветя-макове са цъфнали там, където преди не е имало нито стръкче трева; 212,180 отделни звукови ефекти са били произведени; 120 музиканти и 300 души хор и общо 9200 артисти са били ангажирани в тази колосална продукция, режисирана от В. Флеминг.

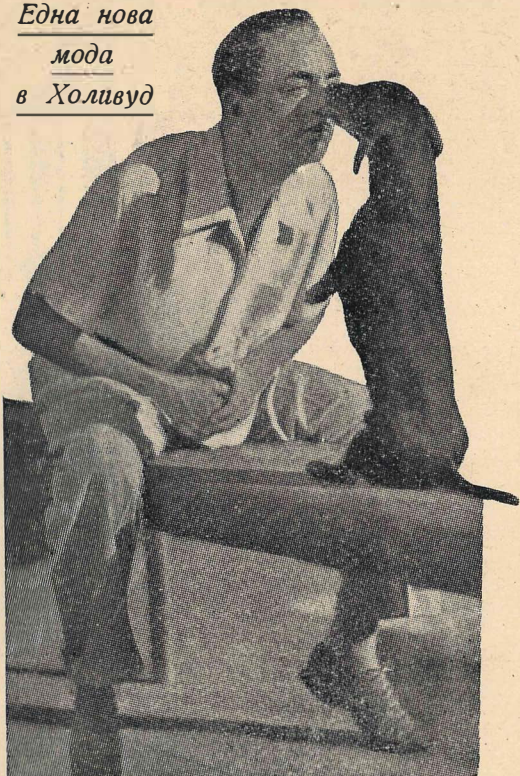
Филмът „Отнесени от вихъра“, по романа на Маргарет Митчел, е бил сниман 2 години и е струвал 3,850,000 долара — времетраене 220 минути. В него участвуват следните артисти: Кларк Гейбл — Рет Бътлер, Вивиан Лей — Скарлет О'Хара, Лесли Хоуард — Ашли, Томас Митчел — старият О'Хара, Оливия де Хавиланд — Мелани.

Американската киноартистка, шведка по произход, Ана Нилсон, наново се появява в Холивуд. Към 1930 г. тя бе една от знаменитостите на немия филм



Жената, която Тино Роси обича най-много, е неговата майка, на която той прилича и която го е научила да пее.

Една нова
мода
в Холивуд



УИЛИЯМ ПОУЕЛ е своеобразен артист. Тези, които са го виждали с неговото куче, твърдят, че нищо не би могло да се сравни с лудия смях, който ги е обземал пред неизразимата комедия, на която са присъствували.



Младият романтичен артист ГРЕГОРИ ПЕК е получил от Грийр Гарсън едно куче, което много скоро е станало един от най-добрите му приятели.



Най-малката звезда на Холивуд, МАРГАРЕТА О'БРИЕН, си е харесала това кученце от френска порода, заради неговата миловидност и привързаност.

КУЧЕТАТА-ИСТИНСКИ ПРИТЕЛИ НА КИНОЗВЕЗДИТЕ

Всред величието и славата на кинозвездите, може би някоя от тях ще разкрие един ден опакото и декорацията и ужасната самота, в която те живеят. Цели дни тежка работа в ателието, „свободни дни“, които в същност са посветени на рекламната, при постоянни усилия да приличаш на собствения си, станал известен вече на публиката, портрет, да пазиш режим срещу напълняване или отслабване, и особено да нямаш никого, на когото да довериш опасенията си, разочарованията, умората.

И може би затова, почти всички американски звезди си имат кучета, защото кучето е приятел на човека, верен и мълчалив другар, който знае да бъде весел или тъжен, според настроението на господаря си, и в чиито очи може да се прочете само доверие и обич.



Тази снимка на американската киноартистка Ан Милер е поместена във френския седмичник „Minerve“ със следния текст: — „Домакиня“, владееща добре метлата, изявява готовност да се грижи за домакинството на ерген. Отнесете се до: Ан Милер — Холивуд . . .

До нашите читатели

Кинолюбител, Търново — Рецензията за „Огнена Диря“ е от г. Пантелей Матеев.

Вили, Мира, Росе; К. В. Б.; Муци и Пери — Бургас; Камен — Лом; Дорето и Мимето — Лом. За Ричард Грийн не притежаваме други сведения.

В. К. Б., Полски Тръмбеш; Ст. Дучев Варна — Не разполагаме със снимки за продажба.

Роберт Тейлор — За днешната германска кинематография нямаме много сведения, но и няма много какво да се каже, тъй като работата там току-що е започнала. Прочетете сведенията в бр. 10 и 11 на „Кино и Фото“.

Мери, Попово — Според непроверени сведения Зара Леандер е била в услуга на английската разузнавателна служба, чрез своите песни по радиото.

Тодор Атан., София — Лесли Хоуард играе Ромео в „Ромео и Жулиета“. Артистът от „Грехът на бащата“ се казва Едуард Арнолд (участувал е във филмите „Престъплението на един баща“, „Песен на свободата“ и др.). Курсовете по кино и фотография завършили курсисти получили дипломи. При подновяване на подобни курсове ще бъде съобщено.

Цецилия и Габриела, Харманли — Роберт Тейлор е роден на 5 август 1911 г. във Филей, щата Небраска. Истинското му име е Арлингтън Бръф. Следвал е в няколко колежи в щатите Небраска и Калифорния. На 14 май 1939 г. се е оженил за артистката Барбара Стануик. От 1934 г. постъпва във фирмата Метро-Голдуин-Майер. Участвувал е

в следните филми: „Прекрасната Хъси“, „Камий“, „Частният номер“, „Мелодията на Бродуей“, „Момичето от малкия грав“, „Великолепната фикс-идея“, „Мостът при Ватерло“, „Женска среща“, „Бягството“, „Били хлапакът“, „Любов и дълг“ (с Уалас Бири), „Последният му шанс“ (с Барбара Стануик), „Джон Игър“, „Веднъж е младост“, „Пленниците на ориента“, „Тримата другари“, „Любимецът“, „Еликсир на забравата“, „Готови за действие“, „Въздушната команда“, „Батан“, „Песен за Русия“ и други.

Адрес: 1101 N. Beverly Drive, Beverly Hills, California, U. S. A.

Вид., Карнобат — Нелсон Еди не е българин, а американец. Роден е в Провидънс, щата Род Айланд, на 29 юни 1901 г. От 1916—1920 г. е бил репортер в града Филадельфия. След това започнал да съчинява реклами за разни рекламни агенции приблизително до 1925 г. Карриерата си на певец в операта, по радиото и по концерти започва от 1923 г. Участвувал от 1933 г. във филмите на Метро-Голдуин-Майер и Универсал. Оженил се за Ан Деинц Франклин през 1939 г. След избухването на войната е бил причисляван към Филадельфийската, Лос-Анжелоската и Сан-Францискската опера, разни оркестри и хорове, със згедача да доставят развлечения на войниците. Играл е във филмите: „Пролетна песен“, „Влюбени сърца“, „Момичето от златния запад“, „Песен на свободата“, „Роз-Мари“ и др.

Адрес: 242 N. Canon Dr., Beverly Hills, California, U. S. A.

Известно ли ви е, че...

... Най-големите декори и строежи в историята на кинематографията ще бъдат направени за цистия филм „Адам и Ева“, който ще бъде режисиран от Лео Маккарей. Единствените хора, които ще участвуват, ще бъдат Джеймс Стюарт и Ингрид Бергман. Райската градина ще бъде построена на 5 мили южно от Лас Вегас, в щата Невада.

... Артистът Лоуренс Оливиер, изпълнител

на главните роли — Цезар, във филма „Цезар и Клеопатра“, по Бернард Шоу, и адмирал Нелсон, в „Леди Хамилтон“, е бил провъзгласен за „почетен майстор в изкуството“ и „истински изразител на Шекспир през наше време“, в университета Тъфтс.

... Ингрид Бергман ще получи 500,000 долара хонорар за участието си във филма „Триумфалната арка“ (по романа на Ерих-Мария Ремарк).



Нелсон Еди

A black and white photograph of a serene landscape. In the foreground, a small, dark boat with two figures is on a calm lake, leaving a gentle wake. The background features a range of mountains under a sky with soft, wispy clouds. The top of the image is framed by the dark, leafy branches of a tree. The overall mood is peaceful and scenic.

КИНО
и фото

Фото
Ив. Караджов