

КИНО
фотом

ЛИДИЯ СМЕРНОВА
в съветския филм „Синове“

ГОД. I

• СОФИЯ, 15 ЮЛИ 1946 •

БРОЙ 7

20
ЛЕВА



ПОЛУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА КИНО И ФОТО-КУЛТУРА
Урежда редакционен комитет • Редактор: Асен Бояджиев
ГОД. I • София, 15 юли 1946 г. • БРОЙ 7

МУЗИКАЛНО ИЛЮСТРИРАНЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ

Филмът се роди ням. Години наред на него се гледаше като на изкуство, което ще се развива, бораейки изключително с образа. Но, независимо от това, проблемът за музикалното илюстриране на филма съществуваше още от самото му създаване като художествен вид. И необходимостта от едно музикално оцветяване беше по-наложителна от говора, защото много преди техническото разрешение на тонфилма, прожектирането на немите филми се съпровождаше от стъкмена музикална илюстрация, съставена от откъси из цялата музикална литература, подходящи да илюстрират — според вкуса на съставителя — отделни сцени във филма. Така беше и у нас, където кинематографите имаха оркестър или само пиано. Известни са също така употребяваните през това време „кино-теки“. Това бяха свезки от нарочно написани от съвременни автори музикални пиеси с лирико-драматичен характер, предназначени за изпълнение през време на прожекцията за общи моменти и психологически състояния във всеки филм: радост, скръб, мечтание, буря, зазоряване, залез и т. н. Използването на познати музикални творби за целите на киноспектакъла продължи да се практикува и след техническото усъвършенстване на тонфилма, в случаите, когато се филмира успешно музицирана литературна творба, когато сюжестът е тясно свързан с някой музикален стил — който най-добре интонира дадена епоха — и когато се възпроизвежда животът на известен музикант.

Историята на киното бележи „Огнената симфония“ на Илдебрандо Пицети, написана да илюстрира някои сцени на филма „Кабирия“, прожектиран през 1913 г., като първата музикална творба, създадена специално за определен филм. Трябва да се спомене, че „Огнената симфония“, която не е единствената филмова музика на Пицети, се явява след успеха на неговите крупни работи, между които: „Интермеци“-те и оперите „Жулиета и Ромео“, „Мазепа“ и „Сид“, — нещо, което показва особения интерес на известния италиански компонист към филма, като обект за музициране.

В 1927 година в Америка се постави първият звуков филм. Екранът „проговори“ и гласна киноизкуството към ново художествено развитие. Към образа се прибавиха, като материал в изграждането на филмовия спектакъл, словото и музиката. По този начин тонфилмът се обособи и процъфтя, приложил в шастлив синтез различните изразни средства на отделните изкуства. Тонфилмът, бихме казали, стана изкуството, вдъхновявано от много музи. И ако словото прави филма по-приемлив, по-убедителен и по-реалистичен, то музиката внася елемент на поетичност и по-голяма емотивна задълбоченост. Днес, почти двадесет години художествените постижения на тонфилма се свързват и със заслугата на компонисти от величината на Пицети, Онегер, Шостакович, Прокофиев, Ибър, Мелихар.

Като техническа възможност, българският тонфилм съществува от 1933 год., когато Васил Гендов постави „Бунтът на робите“. Оттогава досега се произведоха десетина игрални тонфилма, които, обаче, не успяха да разрешат важния за българската култура въпрос — създаването на истински художествен филм. Все пак, в досегашните български филми биха могли да се открият, в

известна степен, някои постигнати места, някои сполучливи инвенции, на първо място актьорската игра, външни снимки и пр., но като обща характеристика остава несериозната и безвкусна музикална илюстрация. Обикновено тя се е изчерпвала с предъвкването на няколко народни песни и военни марша, свързани и разработени по отживелия маниер на едновременните „музикални китки“. Подобни илюстрации са запълвали само формално нуждата от музика във филмите ни, увреждайки и без това колебливата им художествена стойност, а същевременно са създавали погрешни впечатления за състоянието на съвременната ни музика, притежаваща ценни и представителни неща. Така, проблемът за музикалното илюстриране на българския филм не е бил задача на добрия български компонист, а въпрос едва ли не само на филмовия производител, който е поръчвал някому стъкмяването на някаква музика с български колорит...

Има значителна разлика между ролята на музиката във филма-оригинал, замислен и осъществен с чисто филмови художествени и технически средства, и така наречените „музикални филми“, при които киноспектакълът, също както при екранизацията на известна литературна творба, е само един начин на репродуциране, — на изтъкване на утвърдени художествени дадености, които служат за изходно начало. За нас е интересен въпросът за музикалното илюстриране на филма-оригинал, като непосредствена задача на българското изкуство.

Филмовата музика има за цел да коментира общо развитието на действието, подчертавайки отделни драматични моменти, психологически състояния, настроения, обстановката и т. н., обаче, с предпазливостта да не повлече пещата отвън границата на нейното предназначение, в чисто музикална сфера и да наруши по такъв начин формулата на сътрудничество с другите изкуства в осъществяването на дадено сценарно. Тя е музика към филмовата драма. Добрата илюстрация е най-често онази, която не претрупва и не пресилява тълкуването на действието с външните ефекти на музикално пустословие. Характерни са в това отношение илюстрациите на някои съветски филми, които понякога съвсем пестеливо успяват да осмислят просто и не-принудено даден сюжет, оставяйки трайно художествено впечатление у зрителя.

Между нарастналите задачи на българския филм стои и проблемът за неговото музикално илюстриране. Успешното разрешение на този въпрос е в пряка зависимост от създаването на художествена българска кинематография. Творчеството на днешните ни компонисти, което, като проблематика, форми и постижения, представлява една от най-характерните изяви на българския художествен гений, предлага възможността да осмисли и активизира с нарочна музика, както едно историческо, така и едно съвременно сценарно. В тази перспектива на творчески възможности, участието на българския компонист с музика, която да допринесе за поставяне началото на самобитното българско кино, е необходимо условие.

ПЕТЪР ЩЪРБАНОВ

Редакцията не е съгласна с отделни схващания на автора, но печата статията, за да бъде темата обсъждана, като ще се даде място и на други изказвания по същия въпрос.

Творци на киното

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

гадали има човек да не е чувал това име, което засенчва славата и на най-популярните.

Чаплин наложи на света своето изкуство, и днес съществува обширна литература върху неговото оригинално творчество, не по-малка от писаното за великия Шекспир.

На шо се дължи големият успех на чаплиновото изкуство?

Преди всичко, Чаплин винаги избира тематиката на своите кинопроизведения или от областта на несретния човешки живот, или от непрестанната гонитба на щастие, което дребният човечец, смачкан от суровостите на самия живот, тъй настойчиво преследва.

Навсякъде в своето огромно творчество (повече от 100 картини), Чаплин се стреми да извлича комичните елементи на живота и да ни ги представя в обобщен и общочовешки вид. Затова всяка негова картина е завършен урок по социална философия, в който той ни показва човека в най-разпространения му тип: човека, който прибягва до всякакви хитрости, за да се защити от живота и другите хора, и човека, — пленник на собствената си съдба, огъван се под нейния натиск.

Първият период на неговото творчество (1913—1922) обхваща множество късометражни комични картини. Комедиите му, обаче, се различават основно от комичните картини на Бъстер Китон, Харолд Лойд, Макс Линдер, Бен Тюрпин, Лаурел и Харди, или Крачун и Малчо. Неговото комично творчество блести неизмеримо високо над всичко.

Чаплин не е обикновен комик, а велик артист, дълбоко чопечен и изключително надарен. Подобно на Молиера, той достига великото, суровото и печалното в комизма само чрез контрастите, които той създава между палячовщините и сантименталните сцени, изваяни тъй майсторски от неговата ръка на голям художник.

В своите кинокартини Чаплин, благодарение на своята необикновено остра чувствителност, ни рисува цяла галерия от трогателни образи. „Детето на улицата“ (с малкия Джеки Куган), „Кучешки живот“ и много други картини от първия период на творчеството му, са същински шедьоври, които съперничат с най-вълнуващите и прочувствени творения на Макс Горки, Дикенс, Хамсун, То мас Харди и Достоевски.



Чаплиновите сюжети повечето пъти са само обикновени произшествия, извлечени от живота. А от обикновено произшествие може да създаде шедьовър само гениален човек като Шекспир или Чаплин.

За широката публика повечето пъти Чаплин си остава само „комик“. Ала всяка комедия почти всякога граничи и с някоя голяма трагедия. Чаплин умее леко и със съответните нюансировки да свърже едното с другото и да минава от един регистър в други, с недостигнатото майсторство и виртуозност.

Във всяка своя картина Чаплин разкрива някоя нова характерна особеност на днешното порочно общество и с това предизвиква у зрителите дълбок размисъл. И ето, тук е голямата художествена стойност на неговото изкуство, което преди всичко насочва мисълта на зрителя към съдбата на днешната капиталистическа култура, върху проблемите за щастieto на съвременния човек и особено за мъчно-достижимостта на това щастие.

Чаплиновото изкуство бичува и изобличава безпощадно. На този здрав принцип Чаплин остава неизменно верен в цялото си творчество, в което се рисуват животът, страданията, борбите, илюзиите и разочарованията на днешния среден човек.

Вторият период (1923—1941) е зрелият период на неговото богато творчество. Тук той следва своите установени пътища, в пълнометражни картини, изпълнени с още по-голяма гениалност.

Знаменитата му картина „Парижанка“ (1923 г.), представена у нас под името „Общественото мнение“, е наситена с много психоло-

гична наблюдателност и почти чеховски и мопасановски подробности. Нейното значение за развитието на световната кинематография не е по-малко от това на „Броненосецът Потемкин“ на Сергей Айзенщайн. В тази картина Чаплин участва само като режисьор (главни изпълнители: Една Пурвианс, Карл Милер и Адолф Менжу).

„Треска за злато“ (1925 г.) е едва ли не неговата най-целна и художествено свършена творба. В тази картина знаменитият „танц на хлебчетата“ и досега си остава като едно от най-гениалните хрумвания в киното, и то не като проста атракция, а като най-яркия елемент, който характеризира напълно героя.

„Цирк“ (1928 г.) за жалост не носи със себе си принципиално нищо ново. Тесният кръг на цирковата арена се е оказал съвсем недостатъчен за широковъзгледното чаплиновско творчество.

Първоначално Чаплин се е противил решително на звуковото кино и затова следващата му голяма работа „Светлините на града“ (1931 г.) носи белезите на една въздържаност, особено по отношение на говора.

Все пак „Светлините на града“, „Модерни времена“ (1935 г.) и последната му творба — „Диктаторът“ (1941 г.), отбелязват нови пътища в развитието на чаплиновия гений. „Диктаторът“ още не е представян у нас, вследствие затрудненията на военната обстановка.

В „Модерни времена“ са изнесени поразително ярко социалните борби срещу собствените си фабрики заводи и срещу американската полиция, и то вече не омази полиция, представяна чрез комични и безобидни полисмени, а срещу жестоката и груба сила, която разделя най-любимите помежду си същества, бие по главите с каучукови палки и стреля с истински куршуми за разгонването на работнически демонстрации.

„Диктаторът“ е жестока сатира срещу общия враг на човечеството — фашизма. Тук Чаплин изпълнява двойна роля: Хитлер и малкият еврей от гетото.

Във всичките си картини Чаплин е винаги скитник, без отечество, без семейство и без приятели. Навсякъде той подчертава оня стремеж на малкия човечец, който е винаги насочен към единственото достъпно за него щастие — да запази живота си, защото основното схващане на този гениален художник е, че борбата за свобода е присъща необходимост даже и на дребния човек. Тази мисъл той изразява особено ярко в „Диктаторът“. Тези именно негови възгледи за ролята и борбите на дребния човек определят и голямото прогресивно значение на изкуството му за народните маси по цял свят, които от столетия се борят за повече благоденствие и по-носен живот.

ГЕОРГИ СТ. ГЕОРГИЕВ



Чарли Чаплин подписва приветствието до народите на Съветския съюз, на събранието на Комитета за военна помощ за Русия в Сан-Франциско (1942 г.)



Чарли Чаплин и Джеки Куган във филма „Детето на улицата“.

Те ни говорят

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

*За
важно-
вещието*



Чарли Чаплин в ролята на диктатора Хинкел във филма „Диктаторът“.

Музиката... отвлечените предмети — ето източникът на моето вдъхновение. Аз мисля, че вдъхновението идва от отвлечените източници. В дадена минута художникът се вълнува от някаква емоция... той взема тази емоция, прилагам я... давам ѝ израз. Когато той пипнешком се приближава към идеята, протичащият процес на това разпознаване зависи от областта, в която той търси. Ако тя лежи в областта на комичното, той се нуждае от свобода... от особено отвлечане... той чувства нужда да убеди сам себе си... да почувствува пулса на живота... да чувства до себе си живи същества... и твърде възможно е да има голямо желание да слуша симфонична музика.

Повторението, то най-много опустошава творческия дух. Трябва напълно да се промени атмосферата, всичко това, което ни заобикаля.

Аз желая много да работя методично, но не мога. „Парижанка“ бе един от нашите филми, които предварително най-много време обмислихме.

За образец на хубаво разгънат сюжет, превъзхождащ всички мои картини, може да служи филмът „Пилигрим“. Последната сцена на „Пилигрим“ е моето любимо „парче“. Това е епизодът, който се развива на границата: шерифът иска аз да избягам, а аз през всичкото време се връщам. Този епизод очарователно разкрива наивността на образа.

Този епизод се роди в процеса на работата, когато ние снимахме в студията тази сцена. Това е най-добър вид вдъхновение, то идва изведнъж и в такова време, когато най-много се нуждаете от него. Аз бях много ентузиазирани, когато снимах „Треска за злато“. Като се оглеждам назад, аз не зная какво точно мислят за тази картина. Мисля, че тя беше твърде дълга. Смятам, че комедията може да бъде дълга, но всякога има опасност, която се заключава в това, че

физически е невъзможно да се размиват хората в течение на два часа непрекъснато.

Времето е голям психологически фактор. Всеки епизод може да се продължи само определен отрязък от време. Подир това е необходимо нещо, което отново ще привлече вниманието. Психологията има по-голямо значение в комедията, отколкото в която и да е разклонение на театъра, и която и да е форма на зрелище. Грешките, които произлизат от непознаването на психологията, са недопустими. Въпрос на време е чувството за физическа смеховестимост и пределна възможност на мозъка да се съсредоточава върху едни предмети — всичко това трябва правилно да се пресметне. Когато вие стигнете до крайния предел, това значи, че е настъпило времето да въведете нещо ново! Това чувство трябва да бъде инстинктивно.

Ние често пъти знаем, че едно или друго място на филма се нуждае от подрязване. Но ни е мъчно да изхвърлим сцената, ние мислим: „Нека е малко по-дълго, ще го проверим у зрителите“. И винаги след това се съжалева. Пър-

вата реакция винаги е правилна. Ако има съмнение, значи за това има причина. Обикновено това значи, че трябва нещо да се изхвърли. Аз винаги се безпокоя, когато съм в нещо неуверен.

Твърде е възможно да не знаеш какво да правиш в един или друг епизод от филма, но трябва да имаш определена отправна точка. Когато в моя мозък твърдо се обрисуват целта и предметът, когато ги виждам като едно цяло, едва тогава ще бъда готов да почна работа. Разбира се, някои пасажки може да не са изработени у мен с подробностите, но аз ще зная положително, кое място в плана има комедийен акцент и каква възможност има за разработване на комични епизоди. Аз не ги докосвам, а ги взимам щом стигна до тях и ми станат необходими.

Аз не разглеждам героите, които представям на екрана, като характери. За мене лицето, което изобразявам, е нещо повече, то е символ. На мене то ми изглежда да е по-скоро герой на Шекспир, отколкото на Дикенс.

Героите на Шекспир не са толкова герои, колкото символи, преминаващи през гамата на емоциите. Те са обертонове. Вземете Хамлет — той е чувствителен и емоционално изострен студент. Лир пък — престарял Хамлет, Фалстаф — затлъстял Хамлет във весело настроение.

У Дикенс има характери. В своите образи аз понякога прокарвам мост между характера и символа. Не съм винаги строго последователен.

Образът, който аз представям, се измени, той стана повече трагичен и печален — малко по-организиран! Той загуби своята комичност; той стана малко по-разумен. Или, както каза веднъж някой: той стана по-малко маска, а повече живо същество.

Ще изменя ли някога външността на своя образ? Не мога да отговоря. Ако направя това, то промяната ще бъде пълна. За бъдещето е трудно да се говори.

ЧАПЛИН ДО СЪВЕТСКИЯ СЪЮЗ

„Приветствувам те, Съветски съюз, за величавата борба, която водиш в името на свободата. Приветствувам ви, съветски хора, приветствувам мъжеството, с което извършвате най-смелия в историята на човечеството опит, при който постигнахте, въпреки всички препятствия, блестящи успехи.“

Приветствувам те, Русия, понеже нищо не може да те спре по пътя на прогреса. Даже фашистите, със цялата своя зверска жестокост, със цялата си гигантска военна мощ, не могат да те победят.“

* Международен преглед *

СССР

Сталинови премии за съветските киноработници за 1943 и 1944 г.

С постановление от 26. I. 1946 г. на Съвета на народните комисари в СССР, са дадени следните премии:

А. Художествена кинематография

I премия — 100,000 рубли

1. За филма „Кутузов“: на режисьора Владимир Петров, на актьора Алексей Дикий и на оператора Михаил Гиндин.

2. За филма „Иван Грозни“ (I серия): на режисьора Сергей Айзенщайн, на артистите Николай Черкасов и Серафима Бирман, на операторите Андрей Москвин и Едуард Тисе и на композитора Сергей Прокофиев.

3. За филма „Зоя“: на режисьора Лео Арищам, на артистката Галина Водяницка и на оператора Александър Шеленков.

4. За филма „Георги Саакадзе“ (II серия): на режисьора Михаил Чиаурели, на артистите Акакий Хорава, Верико Анджапаридзе, Сергей Закариадзе и на оператора Александър Дигмелов.

5. За филма „Дъга“: на режисьора Марк Донски и на артистките Наталия Ужвий и Нина Алисова.

II премия — 50,000 рубли

1. За филма „Нашествие“: на режисьора Абрам Ром и на артистите Олег Жаков и Василий Ванин.

2. За филма „В 6 часа вечерта след войната“: на режисьора Иван Пирьев, на сценариста Виктор Гусев, на артистите Мария Ладинина, Иван Любезнов и Евгени Самойлов и на композитора Тихон Хренников.

3. За филма „Човек № 217“: на режисьора Михаил Ром, на артистите Елена Кузманова и Василий Зайчиков и на оператора Борис Волчок.

4. За филма „Тя защитава родината“: на режисьора Фридрих Ермлер, на артистката Вяра Марецка и на оператора Вулф Рапопорт.

Б. Хроникално-документална кинематография

I премия — 100,000 рубли

1. За филма „Възраждането на Сталинград“: на сценариста Борис Агапов, на режисьора Иосиф Поселски и на операторите Виктор Доброницки, Вулф Цитрон и Абрам Хавчин.

2. За филма „Към въпроса за примирението с Финландия“: на режисьора Юлий Райзман и на операторите Аркадий Климов, Леонид Медведев и Анатолий Погорели.

II премия — 50,000 рубли

1. За киноснимки на фронта на Отечествената война: на операторите Всеволод Афанасьев, Григори Могилевски и Владимир Сушински.

2. За филма „Народни отмъстители“: на режисьора Василий Беляев и на операторите Николай Биков, Михаил Глидер и Мария Сухова.

3. За филма „В пясъците на Средна Азия“: на режисьора Александър Згуриди и на операторите Глеб Троянски и Виктор Асмус.

4. За филма „Законът за великата любов“: на режисьора Борис Долин и на оператора Григори Кабалов.



Сцена из новия съветски филм „Безпокойно домакинство“.

Нови сценарии

„Бранденбургските врата“. Михаил Светлов е завършил сценария „Бранденбургските врата“, според едноименната пиеса. Режисьор на кинокартината ще бъде народният артист на РСФСР Б. Бабочкин (от „Чапаев“).

„Първата ръкавица“ — така се нарича сценарият на новия комедиен филм, написан от А. Филимонов. Това е комедия за бокса. Герой на филма е един демобилизиран боец от Червената армия, който трябва да подхване мирновременното си занятие — зъботехника. Боксови треньори, обаче, му обещава слава на шам-

пион и го заставят да се тренира на ринга. Сценарият е даден за постановка на А. Фролов, режисьор при „Мосфилм“.

„Железният път“. Сценарият е написан от М. Ром и К. Минц. Той показва високите нравствени качества на съветските хора и тяхното отношение към семейството и любовта. Режисьор на филма ще бъде М. Ром.

„Трезво вино“. Сценарият на К. Минц „Трезво вино“ разказва за лаборантката от винения завод, която работи над нов тип безалкохолно вино. Кинокартината ще се постави от К. Юдин в киностудията „Мосфилм“.



Из новия съветски филм „Златната пътека“.



Силвия Сидней и Роберт Юнг в новия американски филм „Вятърът, който търси“ („The Searching Wind“).

С. А. Щати

20-годишнината на тонфилма

По случай 20-годишнината на тонфилма, във всички кинозали на голямото дружество „Уорнър бръдърс“, в САЩ, ще се дадат възпоменателни представления на 6 август т. г. Именно на 6 август 1926 година, в едно ню-йоркско кино, принадлежащо на същата компания, е била представена за пръв път една тонфилмова музикална програма с участието на певци и певици от Метрополитен опера, а така също и филмът „Дон Жуан“, с Джон Баримор.

*

„Метро-Голдуин-Майер“ ще изпрати тази есен на около 20 държави специални 16 милиметрови филми, представляващи интерес при обучението и възпитанието на младежите от училищна възраст. Същевременно същата фирма ще закупи за американския континент редица кратки филми, които биха представлявали интерес за учениците в Америка.

Възприема се и едно ново начало: цената на входния билет ще бъде определена в зависимост от броя на учениците, които ще посетят тия филми.

Кинопроизводителите и законът против тръстовете

Собственикът на едно кино в Чикаго е дал под съд 9 големи филмови дружества в САЩ, обвинявайки ги, че му

отпуснали изключително посредствени филми, като запазвали добрите за собствените си кина. Тъжителят изчислява претърпените от него поради тая причина загуби на 120.000 долара, като претендира за едно обезщетение от 360.000 долара, за три години. Върховният съд е осъдил въпросните дружества да за-



Ван Джонсон и Джун Алисон в американския филм „Две момичета и един моряк“.

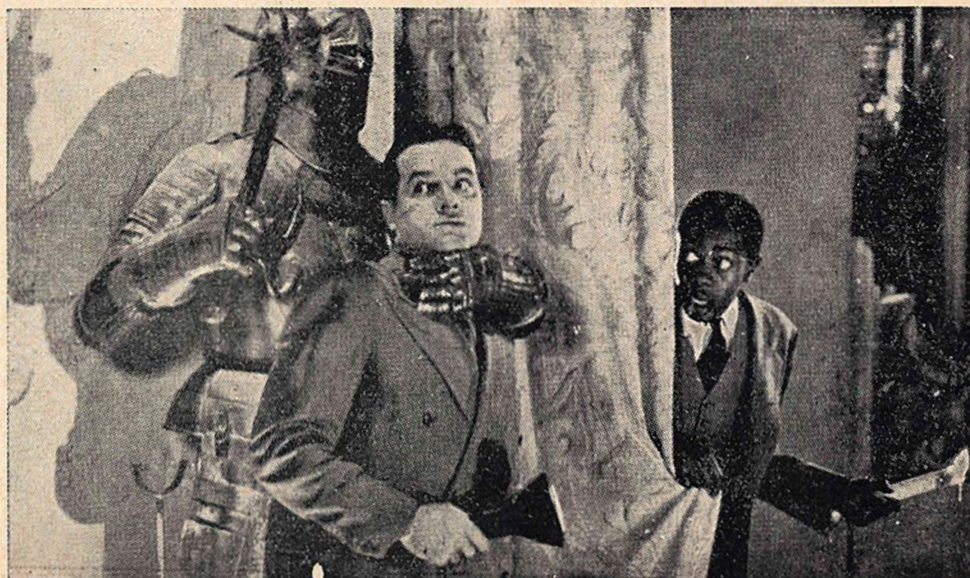
платят на тъжителя исканото обезщетение, намирайки, че дружествата са нарушили закона против тръстовете. Това е един много важен прецедент, от който е възможно да се възползват и други собственици на кинозали.

Бети Дейвис ще играе ролята на Сара Бернар

В Холивуд ще започне наскоро изработването на филма „Сара Бернар“, под ръководството на Луи Верной. Главната роля ще се изпълнява от Бети Дейвис.

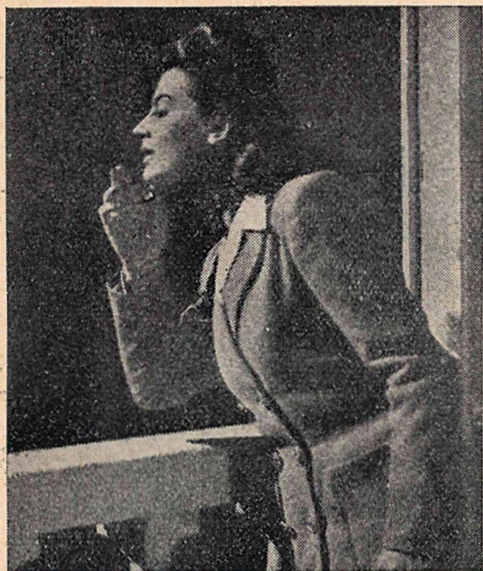
Швеция

Известният шведски литературен и филмов критик Нилс Бейер, правейки разбор на представяните сега в Швеция филми, казва, че с най-голям успех днес се ползват филмите на Ингрид Бергман. В Стокхолм в няколко кинозали се прожектират сега следните нейни филми: „Камбаните на Св. Мария“, (гдето нейн партньор е Бинг Кросби), „Интермеццо“ (с Лесли Хоуард), „Съновидение“ (с новата звезда в Америка — Грегори Пек), „Доларите“, „Д-р Джекил и мистер Хайд“, (със Спенсер Траси) и др.



Сцена из новия американски филм „Тайната на прокълнатия замък“.

* Международен преглед *



Мари Деа в една сцена из новия френски филм „Без изход“.

„Световната слава на съотечествениците ни“, казва критикът, „е все пак утеха за нас и за нашата страна, напусната от тия големи дарования.“

*

Шведското филмово предприятие „Уайв-филм“, с помощта на английски оператори, е почнало снимането на първия шведски цветен филм, със шведски артисти.

*

Летните месеци носят една новост за любителите на филма в Швеция. Редица кина са решили да представят наново стари филми, които на времето са имали голям успех. Възнамерява се представянето на филми, които са били гледани през 1940 г.

Дания

Новият филм „Червената земя“ е един от най-сполучливите и най-честните филми за военната епоха, направени не само в Дания, но изобщо. Филмът представя историята на младия саботьор Михаел Ланс и неговата тежка, смъртно-опасна задача — вдигането във въздуха на една фабрика. Ланс бива заловен, из-

мъчван при разпитите и осъден на смърт. Паралелно се развива и една сърдечна история, както и привеждане в изпълнение на присъдата над един предател.

Сценариото е от известния Лек Фишер и е построено върху романа „Оле Юулс“ — най-добрият датски роман със сюжет от съпротивителното движение.

*

„Четирима лоши господа“ е филм, преизпълнен с истинска датска веселост. Главните роли се изнасят от известните артисти Герда Нойман, Сам Безеков и Фреди Албек.

*

Новият филм „Осем акорда“ е бил награден през 1946 г. в Дания и сега започва представянето му из скандинавските държави. Филмът напълно се отклонява от обичайната рамка и представя 8 съвършено различни, самостоятелни, силно драматични епизода, свързани само чрез музиката на една грамофонна плоча, а именно валса на Шопен в до диез миньор.

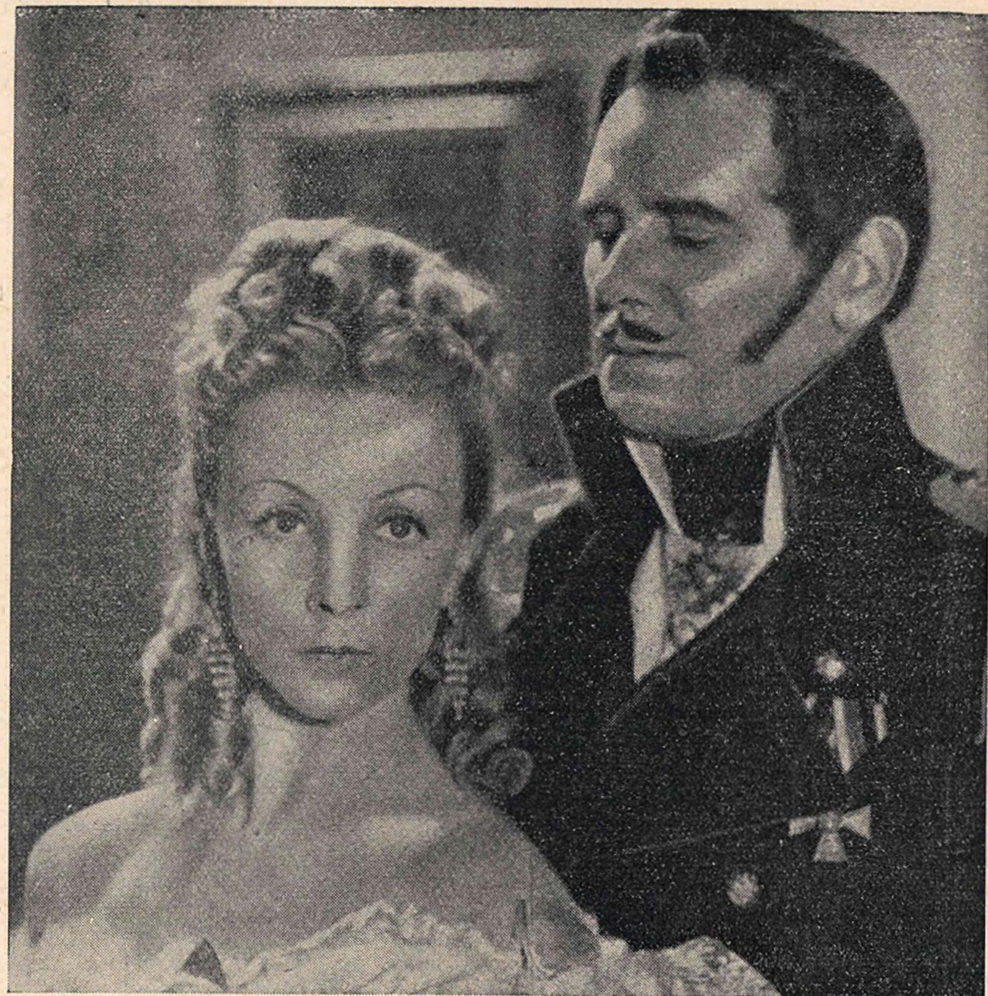
Франция

Филмов фестивал във Франция

След продължителни разисквания, взето е било решение да се състои тая година от 20 до 28 септември голям филмов фестивал в Кан, френската Ривиера.

Гр. Рабат, Мароко, става филмов център

С оглед на добрите условия за външни снимки, край гр. Рабат е започнал строежът на няколко ателиета за производство на филми. Тия ателиета ще започнат дейността си незабавно след инсталирането на всички технически съоръжения.



Ариана Борг и Марсел Еран в новия френски филм „Отец Сергей“, по Толстой.



Марго Лион и Мадлен Солон в една сцена из новия френски филм „Илюзии“.

„ЗДРАВЕЙ, МОСКВА!“

Идеята за този филм е изникнала през дните на съветския всесъюзен преглед на художествената самодейност, състоял се миналата година в Москва, при участието на „училищата за трудови резерви“. Първо се е проектирало снимането на един документален музикален филм, но след като режисьорът **Сергей Юткевич** се е опознал с децата и е разговарял с тях, станало ясно, че ще е обидно за тяхните постижения, ако се ограничи само със снимането на един хроникален кинопреглед на художествената самодейност. По негово предложение бил съставен план за снимането на един драматичен филм, в който най-добре изпълнените номера да се включат органически в един сюжет из живота на младежта от занаятчийските училища през време на войната. Изработването на необходимия сценарий било поверено на кинодраматурзите **М. Волпин** и **Н. Ердман**, които успели да намерят мотивите на един сюжет — трагичен и реалистичен, — който да съответствува на духа и настроенията на съветското младо поколение. Така те написали сценария за приключенията на една група ученици, мечтаещи да попаднат в демонстрацията на художествената самодейност, която ще се състои в Москва.

Изникнал от самата действителност и вдъхновен от нея, филмът **„Здравей, Москва!“** е отразил здравия творчески дух на съветската трудова младеж. На екрана оживяват децата на великата страна: весели и трудолюбиви, със живи пориви към красота и щастие. Различни по темперамент, вкусове и мечти, тия момчета и момичета притежават основното качество на съветската младеж: патриотизъм, преданост към идеите на Ленин-Сталин, чувство за дълг и отговорност. Филмът ни разкрива голямата роля на изкуството за изграждането на този дух, както и значението на художествената самодейност при възпитанието на новите съветски поколения. Тия поколения са действително нови — оформени в новия строеж на живота и умеещи да наложат зачитането на своите стремежи, когато това им се откъзва от снизходителната пренебрежителност на по-възрастните.

Само няколко от ролите във филма са поверени на професионални артисти: **С. Филипов** (акордеонистът), **И. Любезнов** (директорът на занаятчийското училище), **Л. Пирогов** (майсторът-учител), **Б. Тенин** (писателят) и **А. Шевцов** (възпитателят). Всички останали роли са изпълнени от учениците на занаятчийските училища. Образите, които тия деца създават, са така живи и непосредствено изживяни, че дълго няма да се забравят. Нека споменем някои от тия даровити младежи, изтъкнати като артисти, по пътя на художествената самодейност: **Нина Стравинска** (Таня, внучката на майстора), **Олег Бобров** (малкият акордеонист), **Виктор Слепцов** (малкият боксьор), **Коля Леонов**, **Сергей Илд**, **Борис Бобров**...

Макар че филмът **„Здравей, Москва!“** ни напомня някои от американските ревюфилми, разликата е съществена и очевидна. Ако би могла да се открие някаква прилика, тя е по външна линия — в сценарийния строеж и в музикалността. По сюжет, тематика и дух **„Здравей, Москва!“** е едно типично съветско художествено произведение. Преди всичко, това е един **реалистичен** филм — едно правдиво отражение на живота в Съветския съюз, а не изопачаване на този живот, чрез идеалистичното разкрасяване на действителността. Няма нужда от идеализиране действителността, която е дин възход към по-



Из филма „Здравей, Москва!“

съвършени социални форми. Няма нужда от подобна идеализация и зрителите, които сами изграждат живота и съдбата си, така, както собствените им интереси го налагат. Затова, докато в един филм като **„Красавиците на Зигфелд“**, напр., блясъкът и красотата са илюзорни и тази идеализирана илюзорност е насочена да притъпи чувството на протест, да приспи умората от противоречията на живота, — всичко във филма **„Здравей, Москва!“** ободрява чувствата, вдъхновява волята за по-голям прогрес в строителството, за повече култура, истина и красота.

ПАНТЕЛЕЙ МАТЕЕВ

„ДАЛЕЧНО ПЛАВАНЕ“

След филма **„Капитан Дик Сенд“**, екранът ни очарова с още един морски филм — **„Далечно плаване“**, с който окончателно утвърждава схващането ни, че в техническо и художествено отношение съветската кинематография е догонила вече и в някои отношения — надминала европейското и американско киноизкуство.

Сценарийният сюжет на този филм е съставен от мотиви из творчеството на известния руски морски писател **К. Станюкович**. Фабулата е изградена от разнообразни елементи, които предлагат околосветското пътуване на учебния руски платноход **„Витяз“**. Срещи и упражнения с английски и френски кораби в приста-

нищата на Атлантическия океан; престой в далекоизточни и тихоокеански пристани — с екзотиката и пълнотата на народи, които познаваме само географически; преминаване на екватора, с едно оригинално традиционно празненство в чест на бога Нептун; безкрайни дни в екваториалните води, когато споменът за далечната родина се превръща в болезнен блян, за да направи плуването мъчително и непоносимо — с огромната тишина на светлите простори, с безветрието на тропика — задушен и сух. Но идват надежди — от хората, които, където и да са, носят в душите си и хубавото, и лошото, — от природата, която има своите закони. Затова героите на този филм не са само хората: капитанът, офицерите и моряците от миналото столетие на руската морска армия, — а и природните явления в обширността на света, в която се развива драмата на филма. А тази драма, колкото сложна и трагична, толкова е опростена и човечна в стегнатия сценарий. Нейното развитие върви по динамичната линия на възходящия драматизъм и завършва с победата на човека над разрушителната природа, с победата на човешката — над дивото в човека. За убедителността на този прекрасен завършек допринася вдъхновената игра на артистите: **А. Бучма**, **Б. Дмоховски**, **Б. Вербицкий**, **Ю. Шилов**, **В. Шишкин** — отлично ръководени от режисьора **В. Браун**. С грандиозността и реализма на морската буря пък — съветската студийна кинотехника решително съперири на постиженията от този вид на американската кинематография.

ПАНТ. МАТ.

„АРШИН-МАЛ-АЛАН“

Този съветски музикален филм е снег в студиото на гр. Баку, по сценарий — комичната опера на азербейджанския композитор **Узеир Хаджибеков**.

Сюжетът на филма ни разкрива любовта на двама млади, които не искат да се подчинят на ориенталската традиция за женитба без предварително опознаване на младоженците. Това тяхно неподчинение на вековните предразсъдъци предизвиква редица комични усложнения, които се разплитат накрая във веселото отпразнуване не само на една, а на четири сватби.

Режисьорите **Роза Тахмасян** и **Н. Лещенко** са използвали веселия сюжет на операта, за да направят един извънредно интересен ориенталски филм, изобилстващ с музика, танци, битово и декоративно разнообразие, както и с едно богатство от хумор и източно остроумие, които го правят забавен и фееричен. За първи път се запознаваме с азербейджанското изкуство, което ни учудва с постиженията на артисти, като: тенорът от бакинския държавен джаз-ансамбъл — **Рашид Бейбутов** и оперните артистки — **Лейла Джеванширова** и **Фатма Мяхралиева**.

Филмите като **„Аршин-мал-алан“** ни посочват достиженията, до които е стигнало развитието на съветската национална кинематография и специално — това на киностудията на Азербейджанската ССР в Баку. Нека си припомним и филма **„Тахир и Зухра“** — продукция на Ташкенското студио (Узбекска ССР), за да разберем големия творчески растеж на кадрите в страни, които преди влизането им в състава на СССР бяха диви и безпомен дори на някаква култура и цивилизация. Днес народите на тия затъпени области на царска Русия изравняват кул-

турния си ръст с общия културен растеж на великата съветска страна.

Филмите с ориенталски сюжети, особено музикалните ориенталски филми, се ползват с голям интерес от страна на българската публика. Големите художествени качества на **„Аршин-мал-алан“** бяха достойно оценени от столичани, които масово посетиха този филм.

ПАНТ. МАТ.

ЗА И ПРОТИВ ЖИВОТА

(„ВРЕМЕ НА ЗАЕМ“. „ЩАСТИЕТО БЕШЕ ТЪЙ БЛИЗКО“)

Два филма — и двата не от вчера — привличат вниманието на зрителя върху границите на човешкото приключение: началото и края на живота. Единият от тях се откъсва от всекидневното и се заплутва из странни приумици, като ни показва едва ли не необходимостта от смъртта, и за старците, и за невръстните деца. Другият е отражение на живота — с всичките му гравабини и с вярата, че въпреки всичко, няма нищо по-велико от самия живот. И понеже единият от тези филми е американски, а другият — италиански, човек лесно би казал, че онзи, от който лъха ведрина, е дошел отвъд океана, а мечтателно потискащата възхвала на смъртта е измислица на някой злополучен потомък на Леопарди.

А ето че е точно обратното: американският филм **„Време на заем“** е отрицание на жизнеността, а италианският **„Щастие то беше тъй близо“**, въпреки романтичната окраса на нашенското му заглавие, е реалистичен откъс от всекидневното. В първия филм, един старец успява да плени смъртта: никой не умира. Във втория — един човек, комуто щастие то далеч не се е усмихвало, защитава незаконното дете на едно случайно срещната момиче от всички назадничащи нападки. Единият филм свършва със смъртта на едно дете — и иска да ни убеди, че в това няма нищо трагично, другият — с раждането на едно дете. И ние вярваме на втория, на тази възторжена апология на живота, която най-интересният италиански режисьор **Алесандро Блазети** е направил с толкова умение и тъй рядка за сънародниците му непосредственост.

В **„Щастие то беше тъй близо“** има сцени, които могат да се наредят между най-съвършеното, което италианският филм е създал: особено онова пробуждане на **Джино Черви** — този тъй сочен актьор, който се родее със **Спенсер Траси** по непристореност на актьорския си нрав — което сякаш облагородява пътуващия търговски агент, сразен от несгодите на живота в един краен градски квартал. Във **„Време на заем“** има една градина, която трябва да приоти друга свежест: детските дни на едно момиче, което е още съвсем близо до чистотата и естествеността на природния живот. Ала там ни се сервира един театрален декор със съмнителен вкус — което не може да се оправдае ни с приказността на интригата, ни с изпълняването на смъртта от изрядния английски актьор със **Седрик Хардуик**, който се отличава с безупречното си оксфордско произношение. И това е единственото, което американският режисьор е могъл да измисли, за да отличи нереалния образ от реалните типове, които го окръжават и които си приказват с обичайното американско произношение!

И човек се запитва: защо този филм страни така съзнателно от живота, защо иска да ни представи смъртта като нещо толкова обикновено и дори хубаво, че да ни накара дори да я пожелаем на едно



Из филма „Далечно плаване“. В ляво на снимката — А. Бучма.

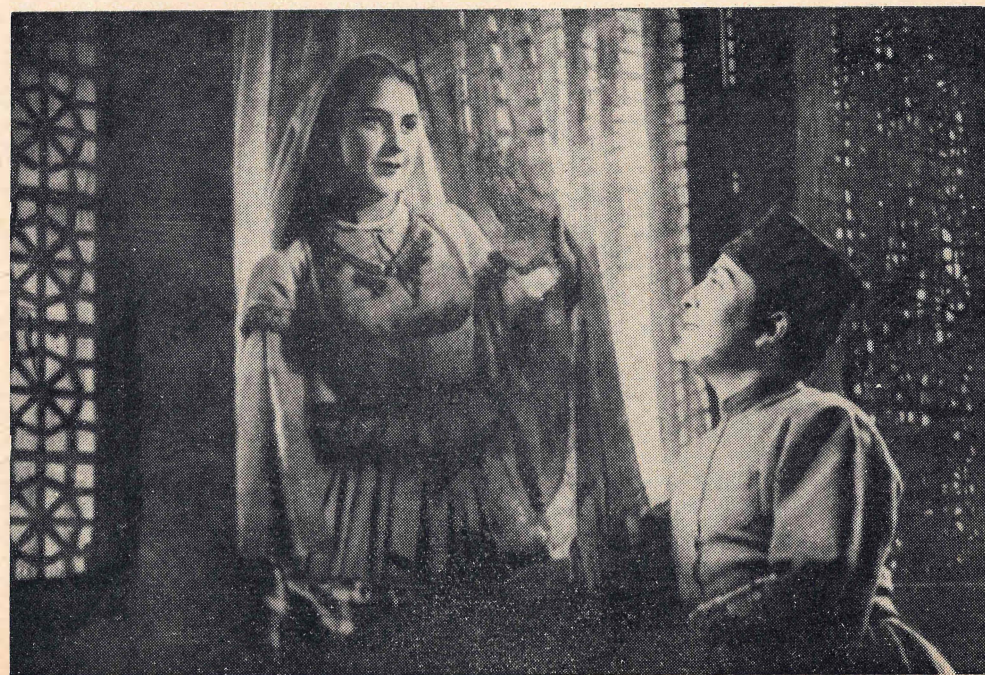
прекрасно дете? Ясно е, че да се лута човек из такива мъгливи истории е по-безопасно, отколкото да дръзне да филмира **„Гневът на човешките мравки“** от **Стайнбек**, този позив за повече справедливост, или **„Посетители в нощта“**, призив за по-голяма изтънченост. Ясно е, че тук са взели привес извънхудожествени съображения. Но защо от Америка, която се слави със своя оптимизъм, идва тази мрачна възхвала на смъртта? Може би само младостта ѝ може да обясни това: и нашият континент, в своето средновековие, е страдал от такива пристъпи на преклонение пред отвъдното, каквито едва днес изживява американският окъснен пуританизъм.

В Европа животът е може би понаситен с проблеми, но затова пък с по-друга дълбочина се гледа на него: дори когато и сценарист, и режисьор са се

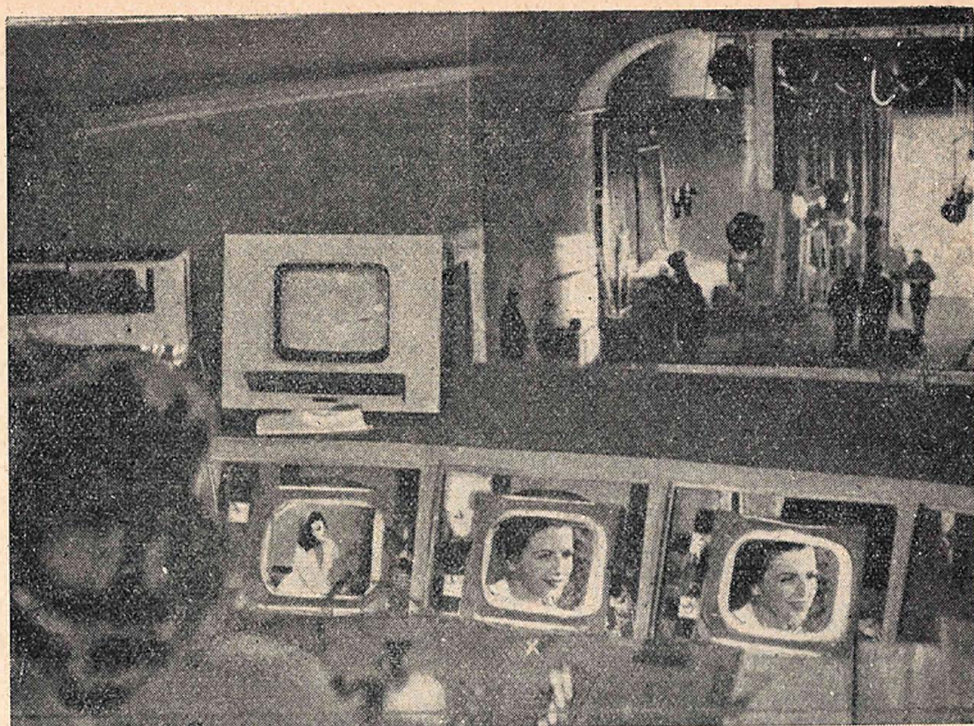
старали да бъдат естествени, честни, всекидневни — какъвто е случаят с **„Щастие то беше тъй близо“**. С една завидна техника, в която всичко е измерено и съедено до най-същественото — без излишни светлинни или снимачни фокуси, — Блазети разкрива дълбочината на душата на обикновения човек. Зад тази маска от безличие, която мъчителният живот нахлузва на хората, той търси великите добродетели, издирва стаената вяра в благодетелството на човека и иска да обнадежди хората. Все пак животът е хубав — защото на света има хора с благородни сърца, защото те не са заключени за саможертвата, защото отвъд предразсъдъците и нивостта се възправя истинският човек: благородният, честният, свободният човек.

Защото само той може да върва в живота.

П. УВ.



Из филма „Аршин-мал-алан“.



Предавателната кабина на френското студио за телевизия. През прозореца се вижда цялата сцена. На преден план са контролните екрани за разните снимачни камери. В средата е този, който предава картината за антената.

Телевизия

и теле-кинематография

Когато Маркони изпрати по етера морзовия знак на буквата S отвъд океана, цялото човечество почувствува, че бе станало истинско чудо. Когато, обаче, покъсно, през 1928 г., Джон Берд успя да предаде през океана първата телевизия, хората, вече свикнали на чудеса, не бяха особено развълнувани от това събитие. Радиото бе вече станало неразделна част от всекидневния ни живот и някак си естествено бе да очакваме и телевизията. И все пак, пътят, който това ново завоевание на техниката трябваше да измине, за да стигне до едно относително свършенство, каквото имаме днес, не бе от най-късите.

Телевизия е съставна дума: теле и видео т. е. далеко-виждане. Самата идея за телевизия е по-стара от радиото, от киното, даже и от фонографа. Тя се е появила преди около 60—70 години, когато случайно на един ирландски инженер направило впечатление, че слънчевата светлина оказва известно влияние на някои метални електрически уреди. Един такъв уред работел през слънчеви дни явно по-различно, отколкото през мрачни и облачни дни. Тази разлика се чувствувала особено силно в уреди, където съпротивителните проводници били направени от селениум. Те ставали толкова по-добри проводници на електричеството, колкото по-силно били подложени на светлината. Този факт веднага навел ученията на мисълта, че светлосянката, т. е. разликата в силата на светлината, може да се предава на далечно разстояние по електрически път. Така се породила първоидеята за телевизионно предаване.

Много време и средства са били употребени, за да се стигне до днешното

състояние на телевизията. Повече от 25 милиона долари са похарчени в разни проучвания все във връзка с телевизията. Разходите, направени от английска страна и по-специално от Британската корпорация за радиоразпръскване (В. В. С.), надминават един милион английски лири. Според статистически данни, Америка засега стои на челно място в областта на телевизията. Само за да създадат индустрия, която да може да изнесе на пазара преди края на 1946 г. над 500.000 телевизионни приемника, конструкторите им са похарчили скромната сума от 100 милиона долара или 12 милиарда французки франка (по днешен курс). Засега пет американски станции редовно предават по телевизионен път спектакли: Ню-Йорк, Филадельфия, Шенектеди, Чикаго, Лос-Анжелос. Други големи центрове като Вашингтон и Кливланд също ще имат свои телевизионни предавателни станции наскоро. Ръв Франция засега има една такава предавателна станция, с радиус на действие до 80 км. Тя използва за своите предавания антената на Айфеловата кула.

На пръв поглед обстановката при телевизионната снимка не се различава много от обикновената киносцена. Общата атмосфера напомня напълно тази на киностудиото, с тази разлика, че при телевизията се работи с извънредно голямо количество светлина. Най-неприятното при телевизията е едва поносимата горещина, която царя в студиото през време на снимките, вследствие множеството силни прожектори и други осветлителни прибори. Нерядко явление е някоя незапалена свещ, поставена само като реквизит върху някаква мебел, да се стопи от горещи-

ната, преди още да е завършена самата снимка. Дългият прът, с висящ закачен на него микрофон, който тон-майсторът размахва над главите на артистите, съобразно тяхното придвижване, е също такъв, както и при киноснимката. Регистрационната камера външно прилича на киноснимачната камера, с тази разлика, че в нея се намира и едно електрическо око, така нареченият „иконоскоп“.

Характерно за телевизията е, че регистрацията става винаги с две, три или повече камери едновременно. Всяка от тях обхваща обстановката под различен ъгъл на виждане и различно едро: в общ план, в полублизка снимка и много едро (само лицето напр.). Всяка от тези камери се обслужва от: един оператор, един помощник, който бута количката с камерата, за да проследява движението на артистите, както и да се приближава до тях, и един техник, който се занимава с кабелите, свързани с камерата.

Ръководителят на снимките или режисьорът рядко остава на самата сцена. Обикновено той командва от предавателната кабина, откъдето се направляват всички действия въобще. Тази кабина е така построена, че от нея, през един голям прозорец, може да се вижда и следи всичко, което става по цялата сцена. Тук се намират всички командни ключове за предаването. Оттук може да се регулира осветлението, да се контролира силата на звука. Ръководителят-режисьор има пред себе си микрофон, чрез който той е в постоянна връзка с всеки един от техниците и операторите на сцената (всеки от тях има слушалки на ушите си). Така, от своя пост, напомнящ много на корабно командно място, той, според предварително обмислен и установен план, ръководи отделните сцени на спектакъла. Пред себе си той има 4 малки екранчета. Три от тях възпроизвеждат картини от регистрацията на всяка една от трите камери, снимащи на сцената. В някои случаи, според сценариото, единият екран може да предава картина и от готова кинолента, която в определен момент да бъде вмъкната между другите сцени. Четвъртият

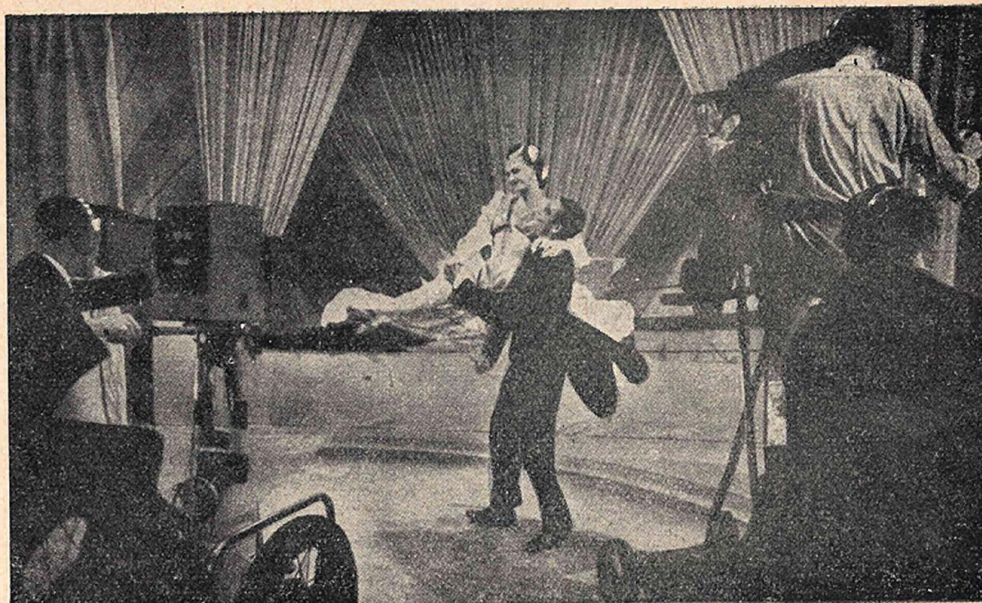
екран е този, който води към антената. В него режисьорът включва тази картина, която ще се предава като окончателна. По желанието на режисьора се включва картината от тази или онази камера, които през цялото време снимат непрекъснато. По този начин, на окончателния екран се явяват последователно, ту общият вид на сниманата сцена, ту едър детайл от лицето на изпълнителя. Асистентът на режисьора стои непосредствено до него и, чрез маневриране на разни ръчки, постига плавни преходи между отделните кадри. Тук, както и в обикновената кинематография, могат да се постигнат приятни ефекти на преливания от картина в картина; монтаж от две картини, една върху друга или пък някоя от направо сниманите сцени да мине в монтаж с картина от готова кинолента. Така предаваната телевизионна картина също се записва на кинолента и може да остане като документ, както и да послужи за друго предаване, вече направо от кинолента. В такъв случай имаме т. н. теле-кинематография. Тук снимачната камера е заменена с едно приспособление, което позволява да се предават картини от обикновена кинолента. Същото приспособление се използва, когато към директната телевизия се примесват и картини от готова кинокартина. Както виждаме, по телевизионен път могат да се предават, както направо снимани сцени, така и готови игрални филми. Притежателите на телевизионни приемници ще могат у дома си да гледат какъв да е игрален филм, който в момента някоя от предавателните станции предава.

Самият начин, обаче, на снимане при телевизията, съществено се различава от обикновената киноснимка и е от естество да смути изпълнители, които за първи път се явяват пред телевизионна камера. Докато в киното при снимането не се държи сметка за хронологическия ред на картините, както те следват в окончателно завършения филм и артистите обикновено заучават само по няколко думи, които ще се кажат при една отделна сценка, при телевизионната емисия снимането става без прекъсване, в естествен порядък и логика на картините, както при една радио или театрална пиеса. Артистите трябва да знаят наизуст всичките си реплики и никакви грешки не са допустими. Суфлор също е недопустим.

Гримът е доста особен и общият основен тон на лицето клоии по-скоро към жълтия цвят. Червените цветове, благодарение на инфрачервените лъчи, съдържащи се в обикновената електрическа светлина, се предават като бели и трябва да се държи сметка за тази особеност. Тъй като артистите играят пред няколко камери, всяка от които ги взима под различен ъгъл на виждане и понеже сцената е заета, както от многото камери и други уреди, така и от многото техники, движенията на изпълнителите са доста ограничени и те трябва съответно да съобразяват играта си.

Засега телевизията обещава да бъде особено ценна в предаването на актуални събития, научни и показни сказки, танцови спектакли, ревюта. В бъдеще, когато обсегът на телевизионното предаване ще може да бъде несравнено по-голям, от грамаден интерес ще бъдат предаванията при разни научни експедиции, където целият свят ще може непосредствено да следи дейността на експедиционната група и всичките ѝ перипетии.

Една от приятните особености на телевизията е усещането за непосредственост, особено при репортажа. Докато в киното ние виждаме неща, за които вече



Танцова сцена в студиото за телевизия

Две камери снимат едновременно с различна оптика и от различна гледна точка. Операторите имат слушалки на ушите си, за да следят както тона, така и нарежданията на режисьора.

знаем, че са станали, при телевизията зрителят никога не знае, какво ще му поднесе следният момент. Даже, при някои театрални спектакли понякога се получават и доста забавни моменти. Така напр., при едно предаване на сцена от „Ромео и Жулиета“, снимачната камера започнала да действа по-рано и уловила Жулиета в момента, когато, излизайки на балкона, още не си била закопчала корсажа. По-късно, при сцената на гроба, камерата продължила да работи малко по-дълго и уловила „умрялата“ Жулиета, която доста грубо блъскала по главата „мъртвия“ Ромео, за да се отстрани от нея.

При спортни събития, вероятно мнозина ще предпочетат да останат в къщи и оттам да следят събитието, тъй като телевизията ще им покаже всичко в най-малки подробности, благодарение на няколко снимачни камери с разнофокусни обективи.

Въпреки големите възможности, които се откриват за бъдещата телевизионна

техника, едва ли киното ще бъде напълно изместено. Вероятно е то да вземе дейно участие като елемент в телевизионните предавания. Още отсега опитът показва, че ще се дойде до създаването на нови филми, специално замислени за телевизия. А особените изисквания на телевизията ще наложат обособяването на една нова категория изпълнители, които ще трябва да съчетават едновременно качествата на киноартисти, радио-изпълнители и театрални актьори.

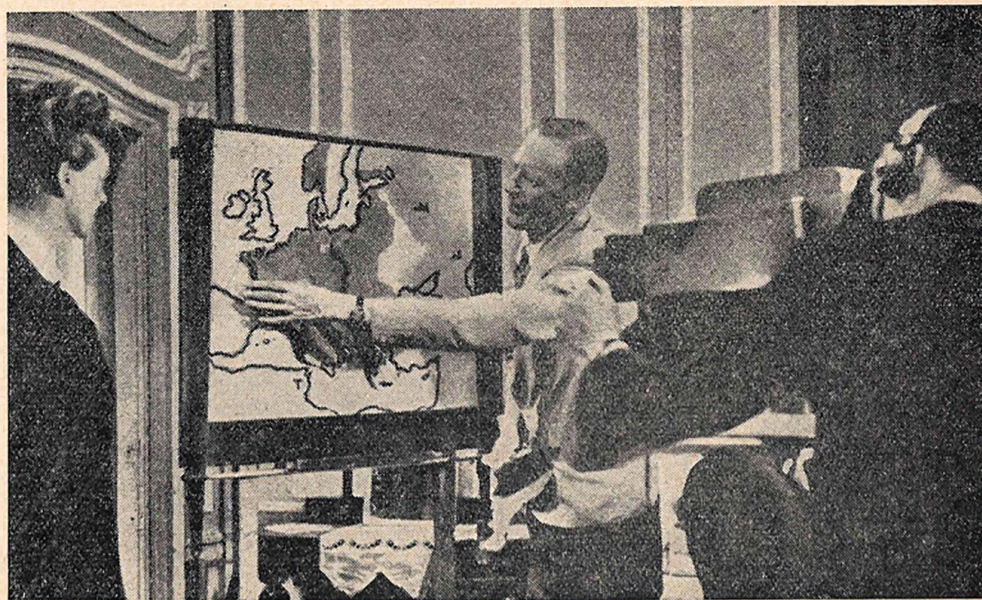
Пригодил: БОНЧО КАРАСТОЯНОВ

По извлечения от:

„Saturday Evening Post“ — Alva Johnston
„Picture Post“ — Clifford Troke
„L'Écran Français“ — Jacques Sigurd

Снимки:

Lido, George Konig, Charles Hewitt



Показна научна сказка пред камерата за телевизия

Франк Хорабин обяснява на картата, на половин метър разстояние от камерата. Говорът му се предава по микрофона едновременно със снимането.

* Свѣтъ на ФОТОГРАФИЯТА *



Фото — Вл. Димчев.

Фотографията като изкуство

Наред с изтъкнатите в досегашните ни статии практически особености и предимства, фотографният изобразителен метод крие в себе си и широки възможности за художествено пресъздаване на живота (чрез режисура или дебене), благодарение на своите богати и по-рано непознати изказни средства.

Ала и в ролята на изкуство, фотографията се характеризира със своята недостигната реалистика, защото възпроизведената от нея действителност не е нито отвлечена или украсена, нито преиначена или деформирана, както при другите изобразителни изкуства.

Тя винаги рисува живота като чиста действителност, даже и когато го изобразява като символ, или чрез някой фантастичен монтаж или трик. Вярно е, че нейният едноцветен стилизиран образ включва света в някаква условна действителност, но при все това, този свят продължава да живее във фотографния образ със своята пластическа убедителност.

И тъй, фотографният начин на виждане е не само независим изобразителен метод, но е в същото време и самобитно изказно средство, т. е., нов начин за изразуване мисли и чувства чрез образи. Тук апаратът, обективът и чувствителните слоеве са само оръдия на това ново средство, каквито са и четките, боите и платната, при живописата.

Индивидуалният елемент, обаче, който е най-типичният белег за творчеството във всички пластични изкуства, никога не зависи от оръдията или техниката на използваните изразни средства (бои, четки, мрамор, длето и др.). Тук и индивидуалността, и техниката са само необходими елементи на художественото творчество и се намират в същото съот-

ношение помежду си, както целта към средствата.

Въпреки това, мнозина художници в областта на живописа, музиката, литературата и даже фотографията, често пъти съвсем забравят това основно съотношение, и вместо да насочват грижите и усилията си чрез техниката към художествената изказност на една идея, като крайна цел на всяко изкуство, те се отдават главно на технически експерименти, които са само средство за изразност и нямат самостоятелно значение.

Но изкуството във фотографията е независимо и от обективистичния характер на фотографния образ, който, както вече знаем, произлиза от аналитичната природа и изостреното виждане на фотографния обектив. Това изкуство е обусловено само от личната индивидуалност на фотографа и от изтънчеността на неговата способност да открива ценни от художествено гледище идейни и тематически замисли и фотогенни мотиви, които се подават най-добре на образно пресъздаване със средствата на фотографната техника.

Обаче, личната индивидуалност във фотографното творчество се проявява само при избора на темата, сюжета или мотива и неговото художествено отсичане и изолиране от околната среда, а не и в каквато и да е вътрешна преработка на външната форма, в която тя се облича, както е при изкуствата, гдето рисункът също се създава от художника.

По начало реалистичният характер на фотографното изкуство не допуска подобна преработка, но от това неговите творчески позиции не стават по-слаби от тези на ръчните изобразителни изкуства, защото не е рисункът, който съставля-

ва най-важното в изкуството, а преди всичко художествената тема или замисълът, който добива образен вид чрез рисунка, безразлично дали последният е постигнат ръчно или механически.

Практически, най-съществени елементи на творческия акт във фотографното изкуство са: идеята или темата на картината и свързаните с нея хрумвания. Те идат най-често като внушения от грижливото наблюдение над живота и неговите многобройни прояви, от някое оригинално виждане, от някой символ, или пък интересна художествена преживелица.

Затова, през време на творческия акт, пред художника-фотограф, който е овладял добре техниката на своето изкуство, се слагат за разрешение обикновено три главни задачи:

1) Чисто техническата задача обхваща въпросите, свързани с подбора на най-подходящите за случая технически оръдия и процедури, които се налагат от особените изисквания на разработвания сюжет (вида на обектива по ъглов обхват, подходяща плътност на филтъра, съответна добавъчна леща-проксар, удобен негативен материал, голяма или малка скорост на затвора, индивидуална или двуточкова настройка на фокуса и т. н.).

2) Задачата за фотогенното виждане и художественото отсичане включва въпросите, отнасящи се до избора на идейно, тематически или формално интересен сюжет. Тук очевидно ще спаднат и въпросите, които засягат: гледната точка или ползрението, осветлението на обектите, разнообразието на тоновете съотношения и богатството на тоналните стойности в зависимост от главния обект на композицията и т. н.

3) Най-после иде и въпросът за художественото организиране на вече проучения материал в замислената картина или орнаментална композиция. Тук следва да се изтъкнат достатъчно пластично важните елементи на този материал чрез съответното му разполагане в образното поле, както и да се опростят и по възможност даже и съвсем да се изключат другите излишни или пакостни елементи, които би повредили на общото равновесие и хармония.

Така протичащият творчески процес именно определя фотографията като изкуство.

Но във връзка с изтъкнатите и по-рано особености и вътрешни различия, които са присъщи само на фотографния образ, са възникнали и съвсем други мерила, според които се оценяват художествените творби във фотографното изкуство.

Съответно на това и фотографната естетика, която държи сметка за тези особенни мерила, се различава съществено от естетиката на живописа и всички други изобразителни изкуства, тъй като по своя вътрешен подход към видимата действителност, те винаги са осъдени да бъдат само синтетични или обобщителни изкуства.

И затова, същността на изкуството във фотографията ще остане неразбрана от всички, които не са в състояние да се отскубнат от вековното влияние на жи-

вописната естетика и да проумеят новите елементи, които днешното динамично време внася в новото естетично съзнание.

Най-често отрицателите на изкуството във фотографията не си дават труд да разберат тази същина, която всякога остава скрита за повърхностното наблюдение.

ГЕОРГИ СТ. ГЕОРГИЕВ

ЗА ФОТОЛЮБИТЕЛИТЕ

Обективът обича сянка

Отнейте е останало едно старо фотографско правило: „Снимай с гръб към слънцето!“ Това суеверие, бих казал, измислено, кой знае от кого, кога и защо, е твърде широко разпространено сред масата от фотолюбители, които го смятат за някакво мъдро откровение. Не говорят ли, обаче, прекрасните снимки, от които се възхищават същите фотолюбители било по изложби, било по страниците на списанията, или по екраните на кината, точно противното. Поне 80 от стоте такива снимки са снети срещу светлината, и това ни подсказва, че авторите им са се придържали към една диаметрално противоположна догма.

На кого да вярваме? Бих посъветвал да се преодолее въятеният страх от кръстосване погледа със светлината и да се вслушаме в красноречието на фактите. Насрещната светлина е царството на фотографията и лозунгът е: „Снимай срещу слънцето!“

За целта, читателю, няма нужда да притежаваш нито никакви свръхестествени (и съответно свръхскъпи) апаратури, нито специални „силни“ обективи. Разковничето е: обективът на апарата ти, какъвто и да е той, да бъде в сянка. Та нали същото правиш и с очите, когато гледаш срещу светлината? Направи този малък труд и опитай да засенчваш очите си в разни случаи и когато няма пряко слънце да бие срещу тях и гледаш някои по-тъмни предмети при странично осветление, например от прозореца на стаята. Ще видиш, че така се гледа по-бистро, по-брилянтно. Същото, буквално същото, е и с обектива на апарата.

Странична, „паразитна“ светлина било от преки източници (слънце, лампи, свещ), било отразена такава от светли повърхности (небе, вода, стена, сняг), попада върху предната леща на обектива, пречупва се, разсейва се в него, макар че източниците ѝ са извън ъгловия му обхват, и дава вторични образи, които влошават качеството на главния такъв, получен от снимания предмет. Тогава на снимката в най-лошия случай се явяват светли правилни петна и линии, или пък само се понижават видимо брилянтността ѝ. В повечето случаи всичко това може да се отстрани до голяма степен чрез засенчване на обектива, което най-удобно става с надяването на един специален сенник, който всеки би могъл да си направи и сам. В най-простия му вид, той се състои от една матово-почернена отвътре тръба, със светъл диаметър и дължина, точно съответстващи на ъгловия обхват на обектива.

Ако сенникът е по-къс или по-широк, отколкото трябва, той не може да предпазва ефикасно обектива от всички паразитни лъчи, а при обратния случай — ще сече част от сниманата площ, което ще се изрази в затъмняване на ъглите в

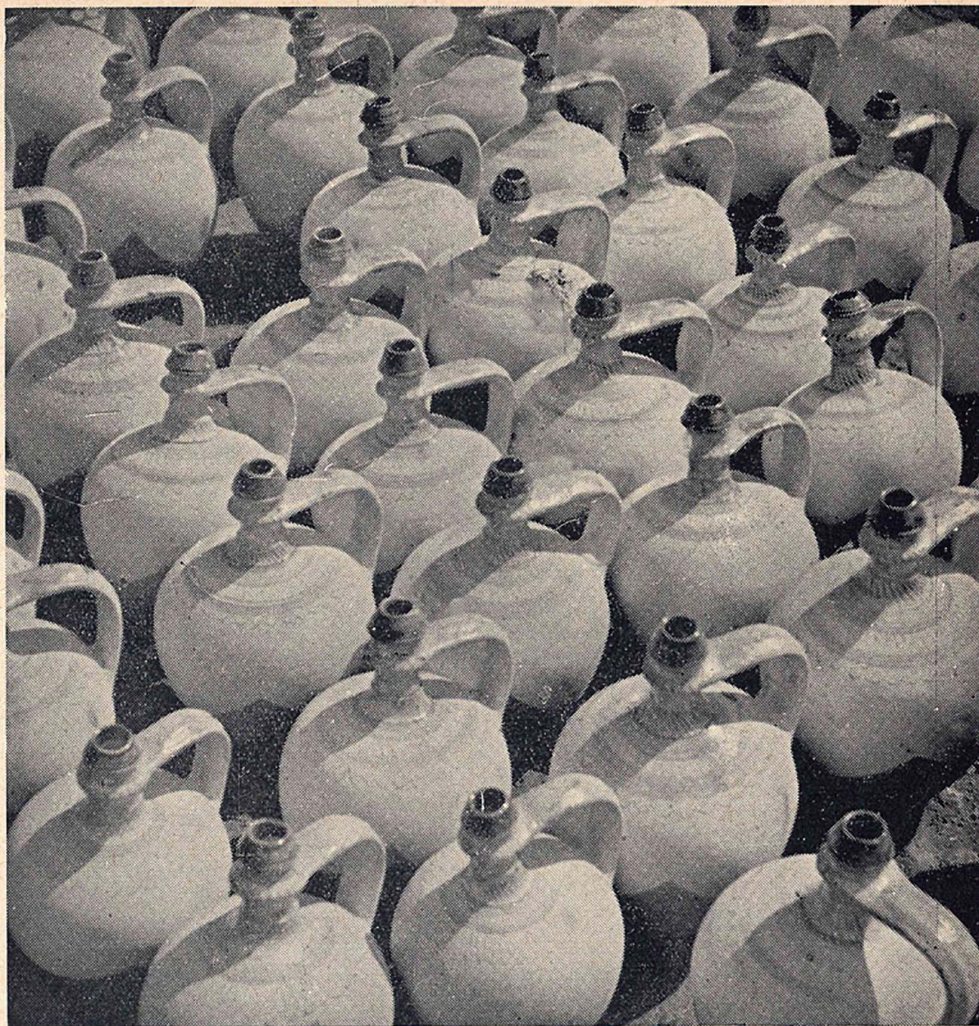


Фото — Захари Жандов.

снимката — тъй нареченото винетиране. Оттук следва твърде важният извод, че сенникът трябва да бъде точно пригоден към даден обектив и формат, което най-

добре става не с пресмятания, а чрез проверка на едно, макар и импровизирано от „цигарена книжка“, матово стъкло. Особено при апарати със сменяеми обективи не бива да се изпуска из предвид, че всеки един от обективите трябва да си има свой отделен сенник, или да не се забравя да се нагласи всеки път съответната дължина на универсалния сенник, ако към апарата има такъв.

Ако искаме да постигнем максималния ефект от засенчването, трябва да знаем, че дори за всеки относителен отвор на диафрагмата отговаря различна дълбочина на сенника (по-малките диафрагми допускат по-дълбок сенник).

Грижливи опити, направени за проучване ефекта от засенчването върху бистротата на снимките, са показали, че последната се подобрява с 23—40% в сравнение със снимки, правени при еднакви останали условия, но без сенник. Това нагледно доказва, че сенникът не е излишна притурка, а полезен помощник в стремежа ни към получаване на по-добри и по-ефектни снимки.

Би трябвало всеки фотолюбител да вземе пример от професионалистите, особено в киното, гдето сенникът понякога достига размери, съпериращи със самия снимачен апарат, и да създаде у себе си полезния навик да не прави никога нито една снимка без сенник, безразлично при какви светлинни условия работи.

Да добавя още, че при дъжд или пръски от вълни, сенникът върши и една втора работа, като предпазва до известна степен обектива от водните капки.

Г. ЗАХ.

ОТГОВОР НА ФОТО-ЗАДАЧАТА ОТ БРОЙ 6

Интересното в снимката — от фототехническа гледна точка — е разликата между положението на тогата и топката във въздуха, от една страна, и сенките им на земята — от друга.

Причината се крие в особеностите на затвора-перде, с какъвто е била направена тази моментална снимка. За разлика от обикновените, т. н. „централни“ затвори, при които светлината достига *едновременно* до всички части на плаката или филма, затворът-перде се намира непосредствено пред филма и експонирането става през една тясна пролука, която се движи успоредно на една от страните на формата, осветлявайки разните части на филма *последователно* една след друга. В случая пролуката се е движела отгоре надолу и, въпреки голямата скорост на движението, замахнатата тогата и летящата насрещу ѝ топка са уловени в различни моменти в долната част на изображението — сенките, и в горната му половина — във въздуха. Г. ЗАХ.



Из филма „Последният шанс“ на Леополд Линдберг.

Леополд Линдберг, режисьор на прекрасния швейцарски филм „Последният шанс“, който е постигнал огромен успех в Париж и Ню-Йорк и представлява отлична пропаганда за Швейцария, е получил едно решение на швейцарската федерална полиция, според което той трябва да напусне Швейцария веднага след изтичането на контракта му като режисьор в цюрихския театър.

Полицейското решение пояснява: „Леополд Линдберг, роден на 1 юли 1902 г., женен, е от австрийски произход и притежава австрийски паспорт. Нему е забранено да се занимава с друга артистична дейност, освен в театъра на гр. Цюрих, и главно, забранено му е да поставя филми...“

Списанието „L'Ecran Français“, от което взимаме горното сведение, не се съмнява, че в Холивуд Линдберг не ще бъде принуден да чака дълго, за да бъде ангажиран, но се надява — заради престижа на Швейцария — че там, в Швейцария, ще се намерят достатъчно интелигентни хора, които да отменят тази абсурдна мярка

ЧУВСТВИТЕЛНИ АРТИСТИ

Вярва се, че хората, чието занятие да играят драма или трагедия, са вече свикнали с това. Долуописаният случай



Сцена из филма „Човек № 217“.

МАКСИМ ГОРКИ И КИНОТО

Не е безинтересно да напомним, по случай 10-годишнината от смъртта на великия Горки, че той е един от най-много свързаните със светската кинематография руски писатели. Независимо от многобройните му изказвания за задачите на светското кино, което той, заедно с Ленин, е считал като „най-важното от всички изкуства“, Максим Горки е бил и най-много филмираният писател в СССР. Въпросът е за снимки, в които фигурира самият той, и за филми, направени по негови произведения.

Популярната и предизвикваща аплодисментите на светската кинопублика фигура на Горки е била център на вниманието в кинопрегледите през май 1926 г., май 1929 г., май 1931 г. и през юли 1935 г. — заедно с гостуващия по това време в Съветския съюз френски писател Ромен Ролан. По време на 40-годишния му юбилей през 1932 г. са били снети документалните филми: „Нашият Горки“ и „Максим Горки“, които представяли живота на любимия писател във вилата му в гр. Горки, където е отпочивал, неговите пристигания в Москва, явяванията му на конференции и празненства и пр.

Досега са филмирани следните произведения на Максим Горки: „Трима“ и „На дъното“ — през 1918 г.; „Майка“ — първи път, от режисьора А. Разумний, през 1920 г. и втори път — от прочутия режисьор В. Пудовкин, през 1926 г.; „Дело с застезками“ (реж. А. Хохлов) — през 1929 г.; през

показва, че в действителност това съвсем не е така.

В Париж е трябвало да се дублира новият съветски филм „Човек № 217“. Там се описва съдбата на чуждите работници в Германия и главно на заточениците. Сцените са толкова трогателни, че френските артисти, които дублирали съветските, постоянно са прекъсвали работата си поради дълбоките преживявания. Жените буквално не са могли да удържат избухванията си в сълзи, дублирането ставало невъзможно и трябвало постоянно да се започват сниманията отначало.

на
Екрана

И В ЖИВОТА *

ЕДНА ТЕЖКА ЗАГУБА ЗА КИНОИЗКУСТВОТО



Световната кинематография, и в частност светската, загубиха един от най-добрите работници: умрял е известният кинорежисьор ГЕОРГИ ВАСИЛИЕВ. Георги и Сергей Василиеви създадоха няколко от най-добрите съветски кинокартини, между които и шедьовра „Чапаев“.

В един от следните броеве ще дадем по-подробни сведения за живота и творчеството на Георги и Сергей Василиеви.

същата година — „Каин и Артем“ (реж. П. Петров-Битов); „Детството на Горки“ — 1938 г., „При хората“ — 1939 г. и „Моните университети“ — 1940 г. — и трите филма са режисирани от Марк Донски. През 1941 г. бе филмиран романът на Горки „Делото на Артаманови“.



Джуди Гарлан и Винсент Минели — щастливи младоженци.

Пърл Бък и киното

Американската писателка Пърл Бък заявила, че филмите са причина за голям брой от самоубийствата. — „И то главно затова, защото в живота работите се развиват не както във филмите, а съвсем иначе...“ Това мнение на голямата писателка е присъда за филмите, които не отразяват реалистично и правдиво живота.

Клавирист-виртуоз става киноартист

Съвсем случайно се оказало, че световно известният пианист Хозе Итурби е необикновено надарен артист. Един американски производител на филми е ангажирал Итурби за главната роля в един нов филм.

Естествена игра...

През време на снимането на един филм в Лос Анжелос, артистът Джон Диданов, който играел ролята на един смъртно ранен войник, паднал и „умрял“ така естествено, че режисьорите и присъстващите останали възхитени от неговата „игра“. След малко се оказало, обаче, че Диданов е наистина умрял.

ИМЕТО ЗАДЪЛЖАВА

Обядвайки заедно в един голям ресторант в Ню-Йорк, режисьорите Джозеф Пастернак и Джордж Сидней не закъснели да станат прицелна точка на магнетизма, както е обикновено с хора с такава известност.

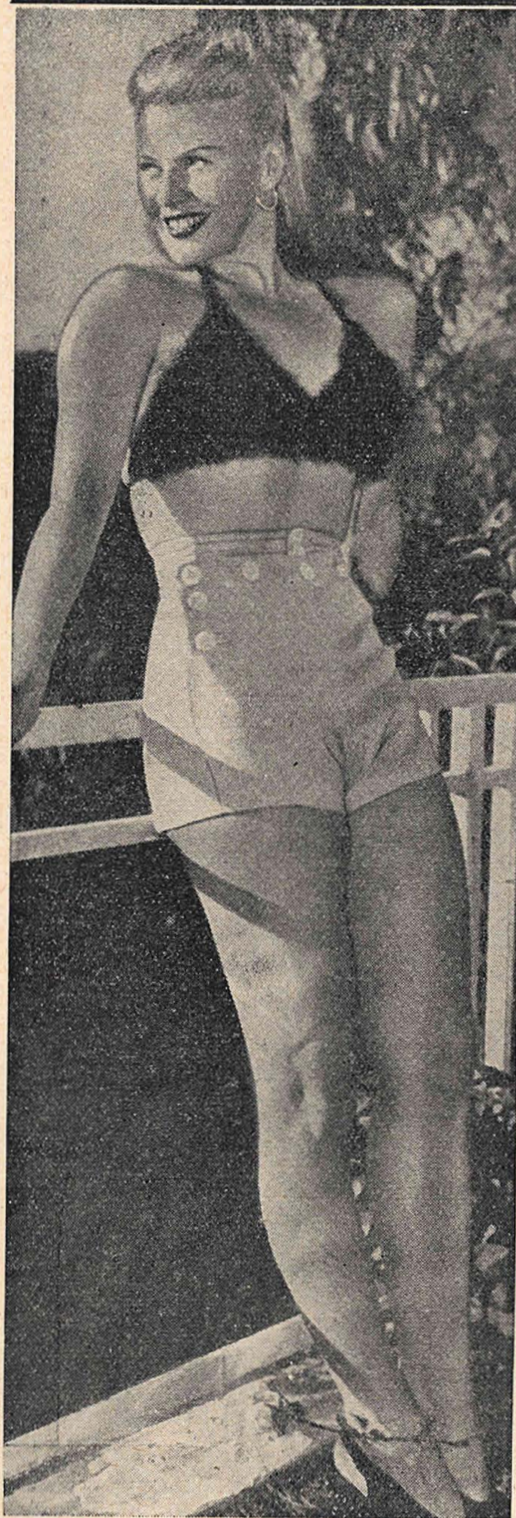
Обръщайки се към „малката птичка“, която токущо ги е снимала, те от криват наистина рядка птица — една очарователна млада жена фотографка.

Пастернак предлага веднага един малък опит, който се оказва много задоволителен. Остава само да се полпише договорът.

— В същност, как се казвате? Името ви лесно ли се запомня? — се безпокои Пастернак. — Това е много важно.

Току-що фотографираната фотографка, която притежава положително всичко, което е необходимо, отговаря със скромност:

— Мария Стюарт... Не ще и съмнение, че историческите роли ще й се удават...



ДЖИНДЖЕР РОДЖЕРС има скромен вкус: хубаво слънце, което да позлатява нейните мускулести крака на танцьорка, един твърде къс шорт и най-вече този сутин-горж от ангорска вълна, който — изглежда — „не оставя никакви следи върху кожата“.



БЕТИ ДЕЙВИС съжалява, че никога не е направила филм за „Дивия запад“. Може би затова пред всеки друг костюм тя предпочита този ковбойски ансамбъл.



ЖОАНА КРАУФОРД е на мнение, че целият шик на този костюм идва от контраста между неговите широки рамене и тясна пола, засилен от едри-те карета на жакета.



АН ШЕРИДАН е получила от един приятел този мексикански ансамбъл. Тя обича неговите пъстри цветове и си служи с него като тоалет за в градината.



ЖОАНА ЛЕСЛИ е жена като всички жени. Хубав тоалет за нея е най-модерният. Тази рокля с ягоди в живи цветове ще й се харесва до... новия каприз на модата.

ДО НАШИТЕ ЧИТАТЕЛИ

О. Анатолиева, Шумен — Бр. 3 на „Кино и фото“ е изчерпан.

Т. Босев, Карнобат — Не разполагаме със снимка на Сабу.

Св. Томов, София — Кръстословици не поместваме. Изпратената държим на разположение.

Мими, Пловдив — Бети Дейвис е омъжена (за трети път) за Уилям Г. Шери, бивш художник и боксьор.

Ил. Дипчиков, Търново — Засега не можем да дадем исканите адреси.

Редакцията моли читателите, които притежават литера-

тура за киното (книги, списания и вестници) и биха желали да ги продадат или дадат за временно послужване, да се обадят в редакцията.

ПЕЧАТНИ ГРЕШКИ

В бр. 5 на „Кино и фото“ са допуснати следните по-важни печатни грешки:

На стр. 13-та — III-та колона. 15-и ред отдолу нагоре вместо „глицеринът, който...“ да се чете: „глицинът, който...“

На стр. 14-та — II-ра колона, 6-и ред отдолу нагоре, вместо „...от поставени над нея...“ да се чете: „...от поставени под нея...“

КИНО
и фото

НА СЛЪНЦЕ

фото — Вл. Димчев