

ВЛИЯНИЕ НА НЕОРЕАЛИЗМА В БЪЛГАРСКОТО КИНО В КРАЯ НА 50-ТЕ И НАЧАЛОТО НА 60-ТЕ ГОДИНИ

Антония Милчева²⁵² | DOI: <https://doi.org/10.33919/ycas.21.13>

Резюме: Текстът анализира същността на направлението неореализъм и неговото значение за развитието на следвоенното киноизкуство. По-тесният фокус е отразението на неореализма в българското кино и специално във филмите „На малкия остров“ (1958) и „Първи урок“ (1960) на режисьора Рангел Вълчанов и „Бедната улица“ (1960), реж. Христо Писков. В статията развивам тезата, че неореализмът е творческо бягство от канона на социалистическия реализъм в българското кино от края на 50-те години. Аргументирам твърдението, че неореализмът е стремеж на режисьорите да създадат автентични филмови произведения, в посланията на които истински вярват.

Ключови думи: Неореализъм, режисьори, автентичност, социалистически реализъм, Рангел Вълчанов, българско игрално кино в края на 50-те и началото на 60-те години.

Въведение

Неореализмът е етапно явление в историята на киното, което възниква в Италия буквално от разрухата на Втората световна война. Поствоенният свят е повод да се търси нов кино език, с който действителността, наследена от войната, да се осмисли и изрази. Влияние-

то на неореализма не просто като кинематографичен стил, свързан с определено историческо време, но много повече като особен вид отношение към света, се разпростира върху развитието на киното десетилетия след като класическият му период е отминал. Неореали-

252 Докторант трета година, в докторска програма „Кинознание, киноизкуство и телевизия“, департамент: „Кино, реклама и шоубизнес“.

Тема на дисертацията: „Игралните филми на Рангел Вълчанов - трансформации на автентичността“

Научен ръководител: проф. Георги Дюлгеров

змът е символ на автентичен поглед към света и човека, нетърпимост към неистината и нов подход в използването на кинематографичните средства. Редица режисьори и цели школи в киното черпят вдъхновение от филмите на италианските неореалисти, създадени в тежките следвоенни условия от средата на 40-те и началото на 50-те години. Поляците през 50-те – Йежи Кавалерович, Анджей Вайда, Анджей Мунк и др., които слагат началото на Новото полско кино, чешките кинематографисти от Чешката нова вълна през 60-те, изтъкват значимостта и пътеводната роля на неореализма в момент, когато искат да избягат от хватката на социалистическия реализъм и да изразяват неща, в които истински вярват.

1. Възникване и значимост на неореализма

Италианската киностудия „Чинечита“ е създадена от Бенито Мусолини през 1937 г. с лозунга „Киното е най-силното оръжие!“. По време на войната студията е бомбардирана и разрушена. Огромната икономическа криза, която преживява страната, както и унищожената киностудия, променят условията за работа на кинематографистите. Към липсата на установена техническа база, се прибавя и следвоенната реалност. Тя изисква радикално преосмисляне на художествените средства, за да бъде отразена вярно. Така материалните и икономически ограничения, заедно с необходимостта от автентично творческо изразяване, дават тласък на група режисьори за експерименти извън декорите на „Чинечита“.

„В 1944 г., веднага след войната, всичко в Италия беше разрушено. Както в киното, така и другаде. Почти всички продуценти бяха изчезнали. (...) По онова време разполагахме с неограничена свобода, тъй като липсата на организирана индустрия насърчаваше и най-необичайните начинания. (...) Тази ситуация ни даде възможност да се заемем с някои експери-

Върху откритията на неореализма стъпват и нови теоретически постановки за киното, най-съществената от които е тази на Андре Базен. Силно повлиян от филмите на неореализма, Базен развива идеята за „прозрачната режисура“, при която изначалната даденост на киното да репродуцира фотографски действителността служи като средство за постигане на илюзия за абсолютна реалност, организирана от виждането на режисьора. Френската нова вълна, поне в началния си период, до голяма степен въплъщава тези идеи във филмите на режисьори като Франсоа Трюфо, Жан-Люк Годар и др.

менти; но много скоро забелязахме, че въпреки експерименталния си характер, новите филми придобиват значение, както на културно, така и на търговско ниво.“²⁵³

Доминиращите филми преди войната са комерсиални продукции, които се опитват да подобяват благополучен живот по холивудски образец, известни в Италия като „филми на белите телефони“. В поствоенния контекст тези развлекателни филми са невъзможно скъпи продукции, но също така те са несъвместими със състоянието на човека, преживял войната. Всичко от нормалното му съществуване преди е разрушено. Това, което представлява светът наоколо, се покрива с усещането вътре в самия човек. За неореализма мисля, че не е достатъчно да се говори единствено като за социално ангажирано филмово течение. Той е портрет на италианската действителност и човека в една тежка следвоенна епоха. Да се асимилира тази реалност е болезнена неизбежност. Неореализмът е стремеж да се разкрие истинският облик на действителността, погребана под измислиците на завареното офи-

253 Роселини, Р., „Култура и кино“, откъсът е от антологията, съставена от Ивайло Знеполски „Из история на филмовата мисъл част II“, изд. „Наука и изкуство“, София, 1988г., с.74.

циално кино, да се възстанови контактът с живота.²⁵⁴

„[Неореализмът] Това е присъща на съвременния човек необходимост да говори за всичко така, както то е в действителност, да осъзнава действителността, бих казал, по един безпощадно конкретен начин. (...) За мен реализмът не е нищо друго освен художествено възплъщение на истината. Когато е установена истината, постига се и нейният израз.“²⁵⁵

Кинематографистите излизат с камера на улицата, не строят декори, а използват средата, такава, каквата е. Основни фигури в разказа стават обикновените хора от край-

ните квартали, безработни и окаяни, които се опитват да се справят с последствията от войната. Документалното възпроизвеждане на средата във филмите е един от съществени елементи на неореалистичната стилистика. В използването на естествен екстериор или интериор се съдържа стремежът към осъзнаване на действителността, за която говори Дзаватини. Мястото, на което персонажите живеят, неминуемо остава следи върху тях. „Как иначе да се разбере и да се обясни човекът, ако го откъснеш от всичко това, което го заобикаля в ежедневието, с което той постоянно е свързан?“²⁵⁶



| **Изображения 1 и 2.** Кадри от филма „Германия, година нула“ (1948), реж. Роберто Роселини²⁵⁷



| **Изображения 3 и 4.** Кадри от филма „Крадци на велосипеди“ (1948), реж. Виторио Де Сика²⁵⁸

254 Откъс от увода за италианския сценарист и теоретик Чезаре Дзаватини, написан от Ивайло Знеполски, „Из история на филмовата мисъл част II“, изд. „Наука и изкуство“, София, 1988г., с.49.

255 Интервю с Р. Роселини „Кино Итали. Неореализм“, изд. „Искусство“, Москва, 1989г., с.181.

256 Де Сантис, Дж., „За италианския пейзаж“, „Кино Итали. Неореализм“, изд. „Искусство“, Москва, 1989г., с.58.

257 <https://www.criterion.com/current/posts/1358-germany-year-zero-the-humanity-of-the-defeated>.

258 <https://www.pinterest.com/vrtgirl/bicycle-thieves-1948/>.

Друг важен аспект от режисурата е отказът да се използват професионални актьори или поне не по обичайния начин. Когато се избират професионалисти, стремежът на режисьора е да ги освободи от „схематичните форми на израз, изкуствено наложени, а не произтичащи от вътрешната човешка същност, [които] се запечатват автоматично на лентата“²⁵⁹. Но голямото новаторство на неореалистите е, че започват да снимат предимно натурщици (не-професионални изпълнители, обикновени хора). Това засилва усещането, че филмът се възглежда в реалния живот и черпи теми от ежедневни наглед факти, които обаче, анализирани внимателно, притежават мощен драматичен заряд. Измъкването на случки от живота е буквално. Редакцията на вестник „Филмът днес“ в брой от 16.07.1945 г. обявява конкурс на тема „Това се случи наистина“, в който насърчава всичките си читатели, независимо от образование и професия, да изпращат истински истории, които са преживели по време на войната. Но без да ги украсяват и полират, а да ги опишат документално така, както са се случили. Журито на конкурса включва режисьорите Микеланджело Антониони, Лукино Висконти, Виторио Де Сика, Чезаре Дзаватини. За най-добрите истории са предвидени парични награди.²⁶⁰



Изображение 5. Обявеният конкурс в списание „Филмът днес“²⁶¹

„В края на краищата това, което вътрешно обединява различните течения в неореализма, търсенията, които се правят, е именно любовта към човека, към живота му, към неговия „общочовешки дом“. За нас този проблем е и естетически, и религиозен, и социален, но в никакъв случай не е абстрактна измислица или просто търчане след сърцераздиращи теми.“²⁶²

Филмът на Роберто Роселини „Рим – открит град“, създаден непосредствено след края на войната, печели през 1946 г. Голямата награда на фестивала в Кан и това официално открива пътя на неореализма в световното кино.



| **Изображения 6 и 7.** Кадри от филма „Рим –открит град“ (1945), реж. Роберто Роселини²⁶³

259 Висконти, Л., „Кино Италия. Неореализм“, интервю с режисьора, изд. „Искусство“, Москва, 1989г., с.177-179.

260 Steimatsky, N., „The Cinecittà Refugee Camp (1944-1950).“ October, vol. 128, The MIT Press, 2009, pp. 23–50, <http://www.jstor.org/stable/40368542>.

261 https://www.academia.edu/17136065/The_Cinecitt%C3%A0_Refugee_Camp.

262 Фелини, Ф., „За обществения човек“, част от „Кино Италия. Неореализм“, изд. „Искусство“, Москва, 1989г., с.317.

263 <https://fanwithamoviehammer.wordpress.com/2014/01/23/183-tie-rome-open-city-1945-dir-roberto-rossellini/>.



| **Изображение 8.** Кадър от филма „Земята трепери“ (1948), реж. Лукино Висконти²⁶⁴

2. Неореализмът в българското кино: „На малкия остров“ (1958)

Условията за филмопроизводство в България по същото време са много различни. В годините след войната българското кино е национализирано по съветски образец и художествена норма става политически наложена „естетика“, чиято основна цел е да пропагандира идеологическите канони на тоталитарната система. Интересно е, че за критиците, режисьорите и интелектуалците с леви убеждения в Италия, неореализмът е най-правдивият, реалистичен и истински начин да се разкаже за антифашистката съпротива и изобщо да се предаде автентично историческият момент. За комунистите в страните от социалистическия блок обаче в разглеждането на същата тема – антифашистката борба, задължителен става моделът на социалистическия реализъм. Нещо повече: улавянето на неореалистични тенденции във филмите на режисьори от соцлагера се счита за огромна слабост, минус за филма и предателство към комунистическите идеи. То е заклеймено като вредно влияние на упадъчни западни течения и обикновено води до спиране на филма и ограничения в бъдещата работа на авторите му. Едва ли могат да съществуват по-противоположни „методи“ за отразяване на света. Докато неореализмът е болезнено верен на социалната и човешка реалност в следвоенната епоха, социалистическият реализъм се опитва да маскира действителността и да я представи, каквато би искал да бъде според своя идеологически план. Хората с леви убеж-

дения в свободния свят намират художествен начин да изразят същността на идеята за социално равенство, която в основата си е хуманистична. А тези, които уж живеят в същественния свят на тази нова идея, измислят идеологически метод, с който всъщност фалшифицират реалността, родена от нея.

Една от основните теми в българските филми през 50-те години е така наречената историко-революционна тема, която третира събития от антифашистката борба или от по-далечното минало, но задължително през призмата на новата идеологическа система. Всички тези филми си приличат по героичния апломб и черно-белия плакатен стил, с които моделират реалността. Опозициите в тях са схематични и се свеждат до положителния, честен, жертвоготовен и идеалистично настроен комунист и подозрителния, безнравствен, жесток и готов на всякакви отстъпления буржоазен, капиталистически враг. Изразните средства се подчиняват също на установена нормативна естетика: героична музика още от началните надписи; актьорското поведение е патетично и често изглежда театрално; задължително присъстват надхвърлящи масите речи; операторските композиции подчертават общата тезисност във филма. Героите нямат право на нюансирани характери, те са плакатни – както положителните, така и отрицателните образи. Изключение може да се допусне

само ако героят преживява „катарзис“ и се преобръща за истината, която е само една – светлото бъдеще на новия ген, начертано от тържеството на комунистическата идея. Както се случва например с бащата Витан Лазаров (в ролята – Стефан Савов), във филма „Тревога“ (1951), реж. Захари Жандов, оп. Емил Рашев. Или с героя на Апостол Карамитев в „Песен за човека“ (1954), реж. Борислав Шаралиев, оп. Емил Рашев – буржоазният писател Будинов. Езикът, с който говорят героите, също е „плакатен“, той звучи повече като лозунг, отколкото като ежедневна човешка реч. С песен на уста и с достойнството на убедени в идеите си хора, героите посрещат дори гибелта си.



Изображение 9. Кадър от филма „Тревога“ (1951), реж. Захари Жандов²⁶⁵



Изображение 10. Плакат на филма „Песен за човека“ (1954), реж. Борислав Шаралиев, в стилистиката на социалистическия реализъм²⁶⁶

Изобразителната стилистика също е съобразена с идеологическото правило. Необходимо е да се създаде героичен портрет на човека революционер, да се нарисува контрастна картина на борбата за революционния идеал. Един често прилаган подход е кадрите – независимо от крупността, да са заснети от лек долен ракурс. Този ракурс обикновено е по-силно подчертан в сцените с разпалени агитационни речи. Такива сцени задължително присъстват във филмовия разказ. Прилагането на долния ракурс е по-явно в моменти, които трябва да въздействат подчертано респектиращо на зрителя – например отиването към гибелта, но с вдигната глава и песен на уста. В останалата част от епизодите също може да се забележи системно използване на долния ракурс, но без той да е драстичен. По този начин се налага усещането за превъзходство на героя над неправдата, срещу която се бори. Тази неправда е предварително установена – гнилият капиталистически модел, който развърта човека. Композиционното решение също търси зрелищност в изображението. Големите групи масовка, които олицетворяват единството на народната маса, допълнително акцентират значимостта на събитията. Положителният герой, независимо дали страда или ликува, е заснет героично. Характерни са близките или многофигурни средни планове на вдъхновени революционери със зареян поглед в светлото бъдеще. За това помага и осветлението, което може да акцентира например върху очите на актьора, за сметка на потънала в сянка среда около него. Портретите може да са разработени и с по-меко осветление, което подчертава идеалистичния поглед в бъдещето. Светлината в кадър, особено в драматичните моменти, може да е контрастна, да създава остри сенки, без полутонове, с цел по-зрелищно внушение. Смъртта на положителния герой, когато е неизбежна, винаги е показана доблестно на екрана.

Първите режисьори, които си позволяват да се отклонят от канона на тази фалшива патетика, са творческите тандеми Рангел Вълчанов и

²⁶⁵ [https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%B0_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BC\)/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Event_8679.jpg](https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%B0_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BC)/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Event_8679.jpg)

²⁶⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0234455/>.

Валери Петров с оператор Димо Коларов, от една страна, Бинка Желязкова и Христо Ганев с оператор Васил Холиолчев, от друга. Те дебютират (с изключение на В. Холиолчев, за когото „Животът си тече тихо“ не е дебют) успоредно в края на 50-те години, но резултатът от смелите им художествени опити е, че и двата филма – „На малкия остров“ (1958) и „Животът си тече тихо“ (1957) са забранени с постановление на ЦК на БКП от 5 юли 1958 г. В остро критична статия, отпечатана в партийното списание „Ново време“, директно се посочва влиянието на неореализма, като един от основните недостатъци в „На малкия остров“:

„В стила на сценария и филма се чувства силно влияние на неореализма. Идеите слабости на нашите последни филми, които произтичат и от влиянието на неореализма, снижават не само идейното му звучене, но и тяхната художественост и естетическо въздействие. В този смисъл художествените образи особено в „На малкия остров“ не се приемат като образи на конкретна обществено историческа среда и националност, а като образи въобще ... Дори, и когато тези образи са художествени, сами за себе си ценни, интересно разработени – те не разкриват достатъчно ясно идейността...“²⁶⁷

Филмите на двойката Христо Ганев – Бинка Желязкова заемат важно място в развитието на българското киноизкуство, но трудно можем да ги определим като повлияни от неореализма. Режисурата на Бинка Желязкова има различна стилистическа посока, която тя развива в цялото си творчество. По-скоро можем да говорим за метафорично-поетичен киноразказ, своеобразно влияние на поетичното кино, отколкото на неореализма. Затова в този текст няма да се спирам подробно на новаторското боравене с киноезика в режисьорската ѝ работа.

Действието във филма „На малкия остров“ се развива през 1925 г. и разказва за група политически затворници с комунистически убеж-

жения, които очакват присъдата си на остров Св. Анастасия. Макар че събитията са ситуирани далеч преди Втората световна война, в стремежа да се освободи от фалша на социалистическия канон, да постигне автентична атмосфера и да покаже истински хора на екрана, режисьорът по естествен начин се приближава до естетиката на неореализма. Операторът Димо Коларов, с когото Рангел Вълчанов се сработва блестящо още в първия им съвместен филм, успява да улови в изображението много точно духа на режисьорските намерения. Още началните кадри в „На малкия остров“ правят впечатление с документалното усещане, което носят. Камерата обследва внимателно един реален остров – от стълбите, по които зрителят стига до сърцевината му с прашния неравен „плац“, камънаците, схлупените покриви на постройките, фактурата на фасадите. На преден план често излиза дървената ограда с бодлива тел, през която затворниците, построени в дълга редица (в началните кадри особено), изглеждат като в документална фотография от концлагер. Движението на камерата е характерен изобразителен похват във филма, тя внимателно изследва освен пространството и лицата на затворниците. Отношението към тях не е просто като към масовка, която пълни кадъра. Композициите, вместо да създават внушение за героизация на затворниците, използват човешката маса в кадър като елемент на изображението, който с фактурата на истинския, мръсен и износен костюм, с почернелите, небръснати лица, с голата човешка плът, доизгражда автентичната атмосфера на пространството. „Лабиринтът“ от дървените нарове и насядалите затворници върху тях например дава възможност за дълги вътрешнокадрови движения. Тези движения са част от внушението, че сме поставени в реалистична и истинска среда, в тях има дълбочина, благодарение на многоплатово разработеното пространство. Подходът съдържа в себе си недвусмислена визуална препратка към неореализма. Към това можем да добавим светлината в кадрите – сил-

ното слънце, което пада отвесно и ежедневно жули телата на изпосталелите мъже. А нощем – лъчът на фара, дебнеш наоколо. Това обаче не означава, че филмът остава на ниво документално наблюдение. Авторите му създават

въздействаща кино експресия, която се ражда от честния и човешки поглед към съдбата на героите.



| **Изображения 11 и 12.** Кадри от филма „На малкия остров“ (1958), реж. Рангел Вълчанов²⁶⁸

Що се отнася до изграждането на образите и работата с актьорите, и тук сме свидетели на решително отклонение от стереотипите на социалистическия реализъм. Четиримата главни герои не загиват героично, а нелепо, не са непоклатими в правотата си комунисти, колебаят се, изпитват неудачи. Те са многолики човешки същества със собствена характеристика и в поведението, и в ежедневната си реч, и в отношението към света. Никой от тях не е социалистическият положителен герой. Единствено капитан Станев (в ролята Найчо Петров) губи еднократно мярка в поведението си и заприличва на гротесков отрицателен персонаж в сцената, в която той и пияният фаропазач играят карти.

Актьорите във филма са разположени сред автентичното присъствие на натурщиците, които изграждат втория план. Това по естествен начин отклонява професионалните изпълнители от патетичното поведение, наблюдавано в историко-революционните филми по това време, освобождава ги от рецитирането на дежурните лозунги. Те присъстват на екрана органично, като в живота. Не като „герои“, а като простосмъртни хора. Говорят с нормален, ежедневен език, имат своите особе-

ности и в речта, и в характера си. За разлика от утвърдения шаблон, в „На малкия остров“ липсва речта на лидера, който надгхва другарите си за революционни подвизи. В сублимния момент преди бягството Доктора подхваща: „Другари...“, но сам се спира, сякаш усеща колко фалшиво и неуместно е да се говори в тази минута. Гибелта и на четиримата затворници е безславна, незапомнена и лишена от героизъм.

Вместо патетична или мелодраматична музика, композиторът на филма – Симеон Пиронков, предлага една проста, лирична тема, в която се преплита мотив от приспивна детска песничка. В нея има нежност и тъга, а не революционен плам. Няма опит да се героизира съдбата на участниците, целта е чрез контрапункт между музика и картина да се вгледаме навътре в човека. Липсата на героична музика в „На малкия остров“, която обикновено заема цялото звуково пространство, сега дава възможност на режисьора да изгради внимателно фонограмата във филма. В много сцени звукът е субективен, той произтича от усещането на героите в настоящия момент. Така е решен например епизодът с прочитането на присъдите в началото. Това засилва безнадеждната обре-

ченост на хората, в чиито лица, ръце и детайли камерата се взира.

През 1958 година, когато излиза „На малкия остров“, е изминало повече от десетилетие от възникването на италианския неореализъм. Класическият модел вече е преосмислен и обогатен, особено след появяването на филма „Пътят“ (1954) на Фелини. Въпреки че по същество Фелини развива и разширява представата за неореализъм с този филм, „Пътят“ предизвиква множество спорове между режисьори и критици в Италия. Напаките срещу Фелини са, че филмът му не е социално ангажиран в духа на истинския неореализъм. Режисьорът отговоря на тези упреци:

„...днес, когато така много говорят за социализъм, преди всичко трябва да се научим на нещо просто: как един човек да съществува редом с другия. (...) Понякога киното остава настрана конкретните факти от историческата действителност и се обръща към сблъсък на чувствата, преживяван днес. То възплъщава този сблъсък в измислени, в някаква степен митологически персонажи. Подобни филми могат да се окажат много по-реалистични, отколкото тези, които откликват на определена социална действителност и социални процеси.“²⁶⁹

Струва ми се че, когато се говори за влияние на неореализма в „На малкия остров“, става дума най-вече за този, така да се каже, „късен“ неореализъм, в който са внесени нови елемен-

ти и който формално се отличава от неореализма във филмите на Роселини веднага след войната. Обединяващото във всички тези варианти е:

„че неореализмът от самото начало (...) беше стимул за създаване на нова култура. (...) Това направление се стреми да се оформи като органично разбиране на живота, като ново виждане на света. През епохата на Ренесанса имаше едно отношение към обкръжаващия свят, през епохата на Просвещението, на Романтизма – друго, защо днес да не може да кажем, че се търси „неореалистическа“ връзка със света, действителността. (...) Истинският враг на неореализма е този, който бърза да залепи етикета „нереален, измислен свят“ на онези произведения, които предлагат нови пътища и правят открития.“²⁷⁰



Изображение 13. Кадр от филма „Пътят“ (1954), реж. Федерико Фелини²⁷¹

3. Неореализмът в българското кино: „Бедната улица“ и „Първи урок“ - 1960

В българското кино през 1960-та година излизат два филма, които на пръв поглед работят в сходна стилистика и сюжетно също имат някои допирни точки. Става дума за „Бедната улица“ на Христо Писков и „Първи урок“ – вторият филм в съавторство между сценариста Валери Петров и Рангел Вълчанов, които пра-

вят опит за реабилитация след забранения им дебют. Тези два филма, според мен, са стилистически много по-близо до класическия вариант на неореализма, но въпреки това те са приети като образци на социалистическото киноизкуство, а за неореализъм не се споменава. Причините не са трудни за отгатване.

269 Фелини, Ф. „За обществения човек“, част от „Кино Италия. Неореализъм“, изд. „Искусство“, Москва, 1989г., с. 318.

270 Фелини, Ф. „За обществения човек“, част от „Кино Италия. Неореализъм“, изд. „Искусство“, Москва, 1989г., с. 318.

271 <https://thevintagent.com/2020/04/09/quarantine-cinema-part-3/>.

Протагонистите в тях изглеждат са повече по-пътни на идеологическата мярка за положителен герой-революционер и средствата, които авторите използват, не са повод за ожесточена критика, както в предишните години. Но също така, на прага на новото десетилетие, особено след XX конгрес на КПСС през 1956 г., настъпилото уж политическо разведряване разхлабва за кратко строгите изисквания за спазване на художествения канон. И все пак „Бедната улица“ и „Първи урок“, според мен, не са съизмерими филми.

И в двата филма действието се развива в бедните софийски покрайнини по време на войната. И в двата филма присъстват нелегални антифашистки групи. Присъстват също любовни взаимоотношения, които са поставени на изпитание. За разлика от „Първи урок“, любовната история във филма на Христо Писков е щастливо осъществена на финала. Пречката в любовта между Катя и Петьо в „Бедната улица“ е опасността в нелегалната дейност на студента. С настъпването на победата накрая, те са отново заедно. В „Първи урок“ взаимоотношенията са по-сложни. Пешо и Виолета са от двете противоположни страни на социалната и идеологическа карта. Те се намират в тези позиции като резултат предимно на произхода си, не като целенасочен избор. До избора се стига накрая, но той е по-скоро по неизбежност и принуда, отколкото от убедени идеологически побуди.

В изобразителен план и „Бедната улица“, и „Първи урок“ използват средата на действие като равностоен участник в разказа. Пространствата са заснети с неореалистична автентичност. И двата филма си служат с панорами, проследяващи кадри, които изследват живата фактура на пространството. То не е

просто фон на действието, а инструмент за внушение. Смяя обаче да твърдя, че филмът на Рангел Вълчанов и Валери Петров е несравнимо по-многоспектърен – и в драматургично, и в изобразително отношение. Филмът на Христо Писков е по-еднозначен и предвидим като събитийна верига, конфликтите в него са по-оголеени. Опозициите между фашисти и комунисти, между „добрите“ и „лошите“ са обичайните, въпреки че са разказани с други изобразителни похвати. Актъорският състав също е подвластен на стереотипа – антифашистите са симпатични, умни и предани – Коста Цонев в ролята на Петьо, Валентин Русецки в ролята на Йошката, който макар и в началото неангажиран политически, спасява приятеля си антифашист, когато се налага. Обратно – фашистите са тесногърди и нечовечни – Наум Шопов например като таен агент на фашисткото разузнаване. Присъствието на професионални изпълнители е в границите по-скоро на органичното поведение, с някои изключения при второстепенните персонажи. Например обикновено пияният руски фотограф Николай Матеич (в ролята Димитър Пешев), който говори на руски със силен български акцент, а това вече е повод за недоверие към автентичността на образа. Като цяло в речта на героите се усеща в голяма степен придържане към литературната мярка, прекалена „симетричност“, вместо нормален, с не загладени ръбове, ежедневен език. Изобразително „Бедната улица“ впечатлява с майсторството на операторите Тодор Стоянов и Георги Алурков, които на пръв поглед работят в духа на неореализма, но всъщност филмът показва формално „автентична“ действителност, защото темите, конфликтите и посланията не надхвърлят схематизма на познатия жанр.



| **Изображение 14 и 15.** Кадри от филма „Бедната улица“ (1960), реж. Христо Писков²⁷²

В същото време работата на Рангел Вълчанов представлява много по-детайлен портрет на епохата и участниците в нея; има повече съгържание във всеки от елементите на разказа, което произтича от усложнения конфликт. Заслугата за това на първо място е в драматургичната основа. Тя изгражда правдиви, многостранни характери и сложни межчовешки отношения. Режисурата на Рангел Вълчанов и операторското майсторство на Димо Коларов наградят по кинематографичен път заложеното от Валери Петров в драматургията. Находчивостта в сценария на „Първи урок“ да избере за главни герои двама млади, още ученици, които се влюбват – Пешо и Виолета (Ромео и Жулиета), позволява на авторите да подхождат от името на своите герои чистосърдечно, а не патетично, с доверие и наивност към комунистическото дело. Включването на комунистическата линия е неизбежно, авторите на филма не могат да я пренебрегнат, особено като се имат предвид критиките към дебюта им. За зрителя обаче е достоверно, а не наложено от идеологията, че героят на Пешо, в своята много млада възраст, се отнася идеалистично към революционната борба и искрено иска да се включи в нея. В неговите очи тя е справедлива, а също така е стъпка към възмъжаването. Едновременно с това Виолета, като част от буржоазния свят, заради своя произход, не е черно-бяла опозиция на Пешо. Тя е пълнокръвен образ, наравно с революционерите, въпреки че не претърпява обичайната трансформация, която се полага на симпатичните „безпартийни“ герои. Това само по себе си – момиче от бур-

жоазна среда да изглежда човешки на екрана, е нещо непознато до този момент в киното ни, особено, когато на финала тя не се влива в революционните редици, а остава вярна на произхода си.

Попътен на неореализма, Рангел Вълчанов избира да снима в главните роли непрофесионални актьори. И Георги Наумов (Пешо), и Корнелия Божанова (Виолета) са едва двайсетгодишни натурщици. Режисьорът разчита на тяхното непринудено излъчване, на не обиграните им актьорски реакции, за да вдъхне жизненост на героите. В ситуацията с „Първи урок“, в която Рангел Вълчанов трябва да покаже, че си е взел бележка от упреците по предишната му работа, съществува реална опасност във филма да се прокрадне фалшив патос. Да се снимат натурщици в такъв контекст наистина е решение, което би внесло истинност в поведението на актьорите. И Корнелия Божанова, и Георги Наумов печелят симпатиите на зрителите с лекотата, с която присъстват на екрана, със своята безспорна естественост. Те не изглеждат като актьори в роля, а като човешки същества, които искрено преживяват случващото се. За разлика от разглеждалия филм на Христо Писков, тук изпълнителите имат собствен разговорен език, верен на средата им. Обратно на възприетата практика, за утвърдените актьори в „Първи урок“ са отредени второстепенните роли. Това е смел ход от страна на режисьора, но той допълва автентичното актьорско въздействие върху зрителя.

Усещането за истинност е резултат и от подробно изградения рисунък на всяко от местата на действие. Основният снимачен подход е сцените да са заснети на дълги план-епизоди с вътрешнокадров монтаж, където средата и героят изглеждат като неделимо цяло. Началото на филма, по своеобразен начин напомня началото на „Крадци на велосипеди“ (1948), реж. Виторио де Сика – един от образците на неореализма. В този филм поствоенното битие в Италия не може да се изрази по друг начин, освен ако човекът не е поставен в точно определена среда. Безработицата, безнадеждността, новият, неясен и неизграден още свят, в който предстои някак да се пребивава, присъстват без думи, но много мощно чрез действителността наоколо, която е част от човека, преживял войната. Едното без другото не може да се разкаже.



Изображения 16 и 17. Корнелия Божанова и Георги Наумов в „Първи урок“ (1960), реж. Рангел Вълчанов
(личен архив на Рангел Вълчанов)

За разлика от „Бедната улица“, финалът на „Първи урок“, надскача щампата за възтържествуването на комунистическия идеал. На фабулно ниво изглежда, че се случва очакваното – Пешо е приет в революционните редици. Но същинското внушение е постигнато чрез много добре премислени визуални средства. След безгрижния и щастлив любовен епизод, далеч от градската среда, влюбените в „Първи урок“ са арестувани. Оттук нататък мрачните тонове постепенно вземат превес в изображението. От една страна това е в синхрон с натрупването на непреодолими пречки между Пешо и Виолета. Формалното оправдание е, че действието се ситира вечер, през нощта или

в затъмнени пространства, като таванската квартира на Васката, където Пешо официално е въведен в нелегалната революционна дейност. След този епизод идва драматичната любовна раздяла между него и Виолета. Това се случва привечер, на моста, където те по-рано са изживели своите щастливи мигове заедно. По естествен начин мракът продължава да е определящ елемент в изображението. От друга страна обаче, след като Пешо избира пътя на борбата и обръща гръб на неосъществимата любов, по правилата на социалистическия реализъм би трябвало да видим лице, устремено към светлото бъдеще. Това светло бъдеще би трябвало да се изобрази в патетично ком-

позирани кадри. Но на финала на „Първи урок“ виждаме фигурите на Пешо и брат му като два тъмни силуета, които се отдалечават в дълбочината на кадъра. Те не изглеждат устремени към успеха и победата, а потъват в мрачната атмосфера на неизвестното пред тях. Долният ракурс на камерата още повече засилва усещането, че те са малки, а над тях са надвиснали тъмните очертания на сградите от двете страни на улицата. Кадър, който препраща дори към естетиката на немския експресионизъм. Нищо в бъдещето не е ясно и светло, сърцето на Пешо е свито. Изображението ни казва това, което е забранено да бъде изречено. Лозунгът „светло бъдеще за цялото човечество“ е кинематографично опроверган. Мисля, че в това личи достоинството на режисьора да не изневери на себе си, макар в пълна невъзможност сам да избира темата във филма си. Спасява се чрез автентичността на средата,

поведението на актьорите и уелото бораене с компонентите на изображението. С една дума – спасява се чрез неореализма.



Изображение 18. Работен момент от филма „Първи урок“ (1960) (личен архив на Рангел Вълчанов)

Заклучение

Има и други филми от периода, в които по един или друг начин може да се открият прилики с неореализма, но мисля, че в тях това не е определящото стилистическо решение. Например ситуираната в съвременността комедия „Бъди щастлива, Ани“, реж. Владимир Янчев или в „Хроника на чувствата“, „Карамбол“ на Любомир Шарланджиев и т.н. В разгледаните тук филми обаче, на Рангел Вълчанов особено, тенденцията към неореализъм е грастичен опит да се избегне смазващата норма на социалистическия реализъм, която произвежда еднотипни, безжизнени филми години наред. Методът на соцреализма не отпада до края на режима, той само се видоизменя, но идеологическата схематичност в мисленето винаги прозира. Разбира се, схематичността, черно-бялата рамка в тълкуването на света, не е присъща само на изкуството в тоталитарните общества. Пропагандирането на определена идеология чрез форми на изкуство съществува и днес в не по-малък размер. Сега обаче е прикрита зад много повече пластове, активистки движения

и каузи. Размита е в „неограничените“ възможности на глобалния свят, в изкушението от общодостъпните технологии и информацията в безкрайната шир на интернет, които се объркват с истинското познание за човека. Всички тези фактори правят днешната пропаганда много по-трудно разобличима. Затова си мисля, че киното в момента има огромна нужда от „съвременен неореализъм“. От този едновременно безмилостен, но изпълнен със състрадание поглед към човека и света. В годините след Втората световна война италианският неореализъм не предлага бягство от повсеместната криза в илюзорното убежище на друга реалност. Точно обратното – взира се дълбоко в действителността наоколо. Може би, за да я проумее, може би, за да се помири с нея, но във всеки случай не я омаловажава, нито отрича.

„Живият предмет на реалистичния филм е не историята, не разказът, а „светът“. При него няма отрано приготвени положения, те се по-

лучават сами по себе си. (...) Накратко казано това е филм, който си задава въпроси, а също задава въпроси и на другите. (...) За нас реалистичният филм е точно това – филм, който те кара да мислиш (...) Нас ни занимаваше търсенето на истината, съотнесена с действителността.“²⁷³

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Знеполски, И., 1988. Из история на филмовата мисъл, антология част II. София: Наука и изкуство.
- Станимирова, Н., 1990. Премълчаното около „На малкия остров“. Сп. Киноизкуство, бр.5 София: Министерство на културата, Съюз на българските филмови дейци, Съюз на българските писатели. ISSN 0323 – 9993.
- Роселлини, Р., 1989. Беседа о неореализме: Кино Италии. Неореализм. Москва: Искусство. ISBN 5-210-00452-X.
- Де Сантис, Дж., 1989. За италианский пейзаж: Кино Италии. Неореализм, Москва: Искусство. ISBN 5-210-00452-X.
- Висконти, Л., 1989. Приход к реализму: Кино Италии. Неореализм, Москва: Искусство. ISBN 5-210-00452-X.
- Фелини, Ф., 1989. За общественный человек: Кино Италии. Неореализм. Москва: Искусство. ISBN 5-210-00452-X.

ИНТЕРНЕТ И ДРУГИ ДИГИТАЛНИ ИЗТОЧНИЦИ:

- Steimatsky, N. 2009. The Cinecittà Refugee Camp (1944-1950). October, vol. 128. Cambridge USA: The MIT Press, достъпен на: <http://www.jstor.org/stable/40368542>.

273 Роселлини, Р. , Беседа за неореализма, част от „Кино Италии. Неореализм“, изд. „Искусство“, Москва, 1989г., с.181-182.