

Александър Донев

ЗЛАТАН ДУДОВ
ПРАВИЯТ ПЪТ КЪМ КИНОТО
От Цариброд през София към Берлин

Институт за изследване на изкуствата
София, 2023

Издаването на това произведение е реализирано с подкрепата на Столична община, програма „Култура“, Направление „София – творчески град на киното (под егидата на ЮНЕСКО)“



Книгата „Златан Дудов. Правият път към киното. От Цариброд през София към Берлин“ е част от проекта на сектор „Екранни изкуства“ в Института за изследване на изкуствата – БАН „Кинокултура, изкуства и национални образи в България (кино.бг). *Формиране на обществената значимост на филмовата култура в периода между двете световни войни*“, договор № КП-06-Н60/6 от 16.11.2021 г. с Фонд „Научни изследвания“



НАУЧЕН РЕДАКТОР:

проф. д-р Андроника Мартонова

РЕЦЕНЗЕНТИ:

д. н. Петър Кърджилев

доц. Юрий Дачев

ISBN 978-619-7619-25-6 (мека корица)

ISBN 978-619-7619-26-3 (e-book PDF)

© Всички права запазени

© Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2023

София, 1504, ул. „Кракра“ 21

www.artstudies.bg

© Александър Донеv, автор, 2023

Александър Донеv

**ЗЛАТАН ДУДОВ
ПРАВИЯТ ПЪТ КЪМ
КИНОТО**

*От Цариброд през София
към Берлин*



Институт за изследване на изкуствата
София, 2023

СЪДЪРЖАНИЕ

С ПРИЗНАТЕЛНОСТ	7
„КУЛЕ ВАМПЕ” НА ЗЛАТАН ДУДОВ от Петър Увалиев (беседа за радио Би Би Си, 1987)	13
ЗЛАТАН ДУДОВ – ПРЕНЕБРЕГВАН И ПОДЦЕНЯВАН (нещо като въведение)	19
ПРАВИЯТ ПЪТ КЪМ КИНОТО	
1903–1925: Цариброд – София – Берлин	53
Съществуващите биографии	53
Копнежи по България	54
1903–1919: Цариброд	57
Трета мъжка гимназия в София: септември 1919–октомври 1922	82
Берлин – София – Берлин: ноември 1922 – април 1925....	105
Приближаване към света на киното	112
Дудов и „Нашето кино“	120
Импулси за социално и политическо узряване	146
ПРИЛОЖЕНИЕ. СТАТИИ НА ЗЛАТАН ДУДОВ В	
СПИСАНИЕ „НАШЕТО КИНО“ (септември 1924–април 1925)	149
THE RIGHT PATH TO CINEMA (summary)	175
Библиография	185
Показалец на имената и филмите	189

С ПРИЗНАТЕЛНОСТ

Идеята за тази книга не е спонтанно хрумване, тя не се роди изведнъж, а възникваше постепенно и трудно. Тя не е „проект“, замислен предварително, предначертан, следван целенасочено и накрая осъществен. По-скоро е резултат от натрупване на малки, понякога неочаквано изникващи, друг път съзнателно търсени факти, връзки, идеи, потвърждения или опровержения. Със събирането и осмислянето им, с издирването и добавянето на още и още разнообразна информация, за предпочитане пряко свързана, но често и косвена, постепенно се очертаваше образът на младия Златан Дудов и неговото време.

Материални свидетелства за личното му битие до 20-годишна възраст са една детска снимка с родителите, една ранна ученическа снимка, портретът му като абитуриент от зрелостното свидетелство. Съхранени са и няколко записа в училищните книги и документи от архива на Трета мъжка гимназия, която той завършва в София.

Значително по-богато е наследството, свързано с неговото ранно идейно и творческо развитие. То е запечатано в разхвърляните записки без дати, но очевидно писани през първите години на неговото пристигане в Берлин след края на октомври 1922. Малко по-завършен вид придобиват възгледите му, заявени в деветте статии, кореспонденции и преводи, публикувани в софийското списание „Нашето кино“ между септември 1924 и април 1925.

В този смисъл настоящата книга не е описание на неговия живот от раждането до смъртта, а разказ за началото на пътя, „портрет на кинотвореца като (съвсем) млад“. Ако знаете колко последователен и устремен, упорит до инак в преследване на целите си от е бил винаги Златан Дудов, сигурно ще разберете колко важно може да е било онова, което е стояло в началото. Това са на първо място произходът, семейството, родното място като пейзаж, история и духовна атмосфера.

Следват училището и учителите, вероятно най-вече тези в гимназията. Срещата с тях става, когато 16-годишният младеж

пристига в големия град, а той е столицата на България. Макар и унижена, окупирана от победителите в Първата световна война, София е вълнуваща, преливаща от култура, изкуство и духовност за жадния младеж, който иска да ги търси и открива.

София е дала не само знания, гимназиална диплома, но и самочувствие, което позволява на ненавършилия двадесет години младеж да набележи следващата цел по „правия път към киното“. В началото на ноември 1922 Златан Дудов е вече в Берлин, където пристига с мечтата да стане филмов артист. Той бързо разбира, а впоследствие и пропагандира своите идеи, че това най-добре може да стане чрез получаване на театрално образование – първо, като се подготви за актьор. По-късно с по-растване на мечтите му и възникване на желанието сам да прави филми, той постъпва в Берлинския университет, за се образова теоретично в областта на театрознанието.

Всичко това говори за системност и методичност, които едва ли са възникнали спонтанно за няколко години само под влияние на германската среда. Годишите на униение от поражението след Първата световна война, на стопански и политически упадък сред отломките от империята и демократичния хаос на Ваймарската република едва ли биха могли да допринесат за формиране на тази интелектуална дисциплинираност и твърдост на характера, които подчертават всички, общували отблизо със зрелия творец Златан Дудов.

За идейното и творческо формиране на младежа, потомък на известен род, но от който не са излезли нито духовници, нито учители или хора на изкуството, очевидно в най-голяма степен е допринесла българската образователна система през второто десетилетие на XX век: от началното училище, през прогимназията и първите два класа на Царибродската непълна смесена гимназия, до горния курс и получаване на зрелостното свидетелство от софийската Трета мъжка гимназия. Тези училища създават онзи фундамент, върху който с много упоритост, дисциплина и неуморно самообразование Златан Дудов се себеизгражда като творец и интелектуалец от европейски мащаб. Про-

следяването на този процес, идентифицирането на факторите и етапите от това развитие е главната цел на настоящата книга.

* * *

През дългия път, който трябваше да измина в събирането на късметата знание за Златан Дудов, при улавянето на духа и атмосферата на епохата, за правилното интерпретиране на събитията и материалните свидетелства, съм признателен на много хора.

Един от първите беше филмовият историк Александър Янакиев, тогава директор на Института за изследване на изкуствата при БАН в София. Той ясно разпозна необходимостта от нов поглед към Златан Дудов и ме окуражи за преосмисляне и преподреждане на откъслечните, в повечето случаи непълно и превратно тълкувани факти и обстоятелства от ранната биография на моя герой.

Следващият импулс дойде от Ралф Шенк, дългогодишен директор на фондация ДЕФА в Берлин, отдаден изследовател на източногерманското кино и творчеството на Златан Дудов. Подтикнат от него започнах своите по-задълбочени проучвания в български, германски и френски архиви, търсейки биографични и автобиографични свидетелства за детството и младежките години на главния герой на тази книга.

Съществен принос за избистряне на идеите и фокусиране на търсенията ми оказаха срещите и разговорите с Торстен Музиал, ръководител на архива за филмово и медийно изкуство при Академията на изкуствата в Берлин. Благодарение на него и на един от архивистите там Ники Ритмайер получих достъп до материали от огромния, все още недокрай обработен и почти неизследван личен архив на Златан Дудов, съхраняван в берлинската Академия на изкуствата.

Съществено значение за реализацията въобще на тази книга имат ръководството и редица сътрудници на берлинската фондация ДЕФА, ръководена днес от Щэфани Екерт. Оттам дойде поканата да напиша текст за ранните години на Златан Дудов,

който да бъде включен в един сборник от статии и спомени, издание на фондацията. Моите благодарности са за редакторите на този том Ники Ритмайер, Рене Пикарски и Йоханес Рошлау, които допринесоха за прецизиране на някои заключения и ме предпазиха от фактологически грешки.

Настоящата книга едва ли би била възможна в нейната пълнота без любезното съдействие, поканата за извършване на проучвания и достъп до архивните фондове на „Кинобиблиотеката на ДЕФА“ (The DEFA Film Library) при Университета на Масакузетс в Амхърст, за което благодаря на нейния академичен директор Мариана Иванова и нейната колега Хилтруд Шулц.

Неоценима стойност имат и многобройните ми срещи, разговори и обсъждания с Петър Кърджилов, които ми помогнаха да вникна във филмовата и обществена атмосфера от началните десетилетия на българския XX век, сред които се формират характерът и филмовите интереси на обекта на моето изследване. Петър Кърджилов беше и първият читател на различни варианти на този текст, който ме увери в значимостта на малките ми открития и направените от тях изводи.

Изключително значение за поставянето на архивните ми проучвания на правилна основа (и за спестяването на много време) имаха контактите ми с архивисти и служители на Държавна агенция „Архиви“, сред които Димитър Стоименов, Кирил Кирилов, Йордан Симов, Иванка Гезенко и председателя на агенцията Михаил Груев.

Наред с тях трябва да благодаря и на колегите от Българска национална филмотека – Людмила Ботева, Румяна Бошнакова, Галина Генчева и директорката на БНФ Антония Ковачева. За публикуваните в настоящото издание копия от публикациите на Златан Дудов в списание „Нашето кино“ благодарността ми е към дигитализационните центрове на Регионална библиотека „Стилиян Чилингиров“ (Шумен) и Народна библиотека „Иван Вазов“ (Пловдив).

Достигането до този текст до печат не би било възможно без творческата атмосфера на сектор „Екранни изкуства“, за което благодаря на всички колеги, на неговите ръководители Андро-

ника Мартонова (която е и научен редактор на това издание) и Надежда Маринчевска, както и на директорите на Института за изследване на изкуствата – Емануел Мутафов и Йоана Спасова-Дикова.

Последна по ред, но първа по значение е неизмеримата ми благодарност и признателност към моето семейство – към Гергана, Ема, Божура (и Иван), Марияна (и Иван) и Амилия – за тяхно разбиране и приемане на моите отсъствия, физически и виртуални, потопен в далечни светове, които все пак вярвам, че имат някакво значение за разбиране не само на миналото, но и на днешния ден.

„КУЛЕ ВАМПЕ” НА ЗЛАТАН ДУДОВ Петър Увалиев (беседа за радио Би Би Си, 1987)¹

Кажми-речи преди половин век, над онези разсадници на култура по „Графа“ (тоест „Игнатиев”), които непосветените наричаха кръчми, витаеше едно загадъчно българско име: Златан Дудов. То потрепваше за миг между две глътки пелин и пак някак си изчезваше във въздуха, задимен от мъдрувания и „Арда Второ“. Споменаваха го „берлинските“ българи: Борис Ангелушев, Матвей Вълев, Николай Фол, Боян Дановски, Александър Жендов. Но в Берлин бесуваше Хитлер и те само призоваваха призраци. Такъв призрак беше и Златан Дудов – забранен и забулен с тайнствеността, присъща на привиденията. И затова дори днес не съм сигурен дали през 1945 година го срещнах в Цюрих, дали разговаряхме на немски или дали и тази среща не е и тя само призрак, дошъл да приласкае въображението на самотен старец...²

¹ За любезното предоставяне на ръкописа на това непубликувано есе, част от културната рубрика „Пет минути с Петър Увалиев“, беседи, излъчвани по радио Би Би Си, благодаря на г-жа Соня Рув и на Огнян Ковачев.

² Увалиев не е уверен в паметта си, но в две писма до Боян Дановски (от февруари и март 1946) Дудов пише, че е дал на Увалиев своята пиеса „Лековерният Тома“ и казва на Дановски да я поиска от него, ако иска да я прочете. В тефтерчето на Дудов е записан и телефонният номер на Увалиев. Срещата е станала в Базел по време на международния филмов конгрес, проведен от 30 август до 8 септември 1945. Той е на тема „Киното и възстановяването на Европа“ и на него Дудов изнася доклад „Социалната отговорност на филмовия творец“. Увалиев е присъствал на конгреса и публикува на 6 януари 1946 голяма статия в софийския вестник „Изгрев“. В нея той коментира възгледите на Дудов в контекста на идеите, изложени от различни други участници и на някои конкретни филми, представени на конгреса. Увалиев се е оказал по същото време в Швейцария като част от групата български дипломати, работили в мисията в Берлин и поставени под домашен арест, след като България обявява война на Германия. Те са били задържани от западните съюзнически власти няколко месеца в Швейцария – епизод, който е изпуснат в официалната биография „Един живот. Петър Увалиев или Пиер Рув“ от Соня Рув (издателство Сиела, 2010).

Но едно ми е безпоощадно ясно: култовските години не извлякоха Дудов из забравата, на която го беше обрекло Хитлеровото десетилетие. Това пренебрежение беше необяснимо, защото берлинските българи, които знаеха Дудов и го тачеха, далеч не бяха – и не можеха да бъдат „фашисти“ по простата причина, че бяха умни. Но невежеството на публиката си беше все пак невежество.

Вярно е, че отпосле Георги Стоянов-Бигор направи чудеса за филмовото ограмотяване на българската интелигенция. За него не биха могли дори да мечтаят нито преданият редактор на „Нашето кино“ Пантелей Матеев, нито младият критик на „Днес“, който в тридесетте години си блъскаше главата как трябва да се пише за кино в страна, където филми не се произвеждат, а само се гледат³, и затова беше озаглавил статийките си „Училище за зрители“, случаен и неволен предвестник на днешната „Теория на възприятието“, която едва сега е на мода и в Западна, и в Източна Германия.

Вярно е, че днес българският кинозрител далеч не е неук – но все пак не България, а Западна Германия отдава заслужената почит на Златан Дудов. Той е включен в представителния, триж преценен отбор от най-значими художници, писатели и филмови деятели, които най-ярко възплъщават духа на германските междувоенни години, смътни и смутни.

Пристигнал в Берлин в двадесетте години, Дудов отрано се сближава с Бертолт Брехт. И не само се сближава, но и сътрудничи с него. В пълното събрание на Брехтовите съчинения, на заглавната корица на „Опера за три пари“ е означено: митарбайтер Златан Дудов – сътрудник Златан Дудов. Това обяснява защо България е едва ли не първата чужда страна, в която беше представена тази пиеса: Дудов дал на Николай Фол нейния машинописен текст и Фол я поставил на сцената на отколешния „Театър П. К. Стойчев“, отпослешно „Кино Роял“ и днешен „Театър на народната армия“. Главната роля се изпълнявала от брата на Владимир Трендафилов – Коста,

³ Увалиев има предвид себе си, започнал практиката си на филмов рецензент през 1936 във вестниците „Балкан“ и „Днес“.

четиридесетина години преди един друг даровит Коста да възкреси в театър „София“ очарователно-отвратителния Меки Месер.

Плод на това сътрудничество е и филмът „Куле Вампе“ или Кому принадлежи светът“, снет в 1931, забранен в 1933 и сега показан в лондонския Гюте институт за почуда и поука на английската публика. Автор на сценария е Брехт⁴, песните във филма са изпълнени от съпругата му Хелене Вайгел и от бъдещата звезда на Берлинския ансамбъл Ернст Буш, режисьор е Златан Дудов. И това е първата необикновена отлика на този филм: той прилича на кораб, чиито моряци са прочути, а капитанът му е неизвестен. А другата му особеност, по думите на програмата на Гюте институт, е, че той е „единственият германски филм от междувоенните години, който открито застъпва комунистически разбирания“. Така днешното възкресение на „Куле Вампе“ се превръща в двойка проверка: как изглеждат, след един безмилостен промеждутък от петдесет и шест години, този непрославен режисьор и тези прославени разбирания.

Режисьорът Дудов се е преборил с времето и го е победил. „Куле Вампе“ подема и разширява образната чувствителност, проявена в първия му репортажно-документален филм „Как живее един работник“, който странно навява носталгичния спомен за прощъпалника на Захари Жандов „Един ден в София“. Но в „Куле Вампе“ необичайните зрителни ъгли, въведени от Родченко във фотографията и прехвърлени в киното от Айзенщайн, се сплитат с неподправения изглед на всекидневното, девствено суров у Дзига Вертов и едва по-после опорочен от лакирания псевдореализъм на братята Василеви и слабосилните им подражатели. Въпреки първобитната сни-

⁴ Истинските автори на сценария на „Куле Вампе“ са Дудов, Брехт и Ернст Отвалд (Ernst Ottwald), името на Дудов (като чужденец) отпада по цензурни съображения (по това време в Германия има закон, който не допуска чужденец да бъде едновременно сценарист и режисьор на германски филм) и в надписите на филма остават само имената на Брехт и Отвалд.

мачна оптика, прикована към един-единствен обектив, Дудов смогва зрително да осмисли образите: у него апаратът не фотографира, а мисли. И затова Дудов съумява ясно и разнообразно да разгъне иначе тънката разказна нишка на филма, която проследява премеждията на едно работническо семейство, останало на улицата, защото не си е платило наема, но веднага приютено в партийната колония „Куле Вампе“.

Но точно тази розова развързка смуцава днешните зрители, чиито родители едва ли са били родени, когато филмът е бил снет с благословията на германската КП.⁵ Образната разновидност на филма ги подвежда да изискват от него равностойна политическа далновидност. И понеже тя не е налице, те са склонни да винят и Дудов, и Брехт в наивност и дори в измама. Не ги убеждава алегорията на „Куле Вампе“, слънчева вилна зона, партиен остров на блажените, където и парични, и сърдечни тревоги по чудо се изпаряват. Историята ги е научила, че никъде няма такава колективистично Елдорадо, в което партията дава всичко на всички и не иска нищо от никого. И когато една от Брехтовите песни набляга връз думата „солидарност“, днешната публика мисли, че слуша иронична зауспокойна за класовата солидарност.

Но въпреки всичко тази днешна публика е прекалено сурова и дори малко несправедлива. Тя не знае какъв вятър вееше между двете войни. Тогава партията не беше самоволна разпоредница, тя беше подмолна мечта – а има ли мечта, която да не извайва свой остров на блажените, примамен, защото е непостижим? В онези дни на мълчаливо себеотрицание

⁵ Германската комунистическа партия осигурява наистина близо 4000 стагисти за ключовата сцена на мащабния работнически спортен празник в стила на съветските спартакиади. Производството на филма стартира с финансиране от т. нар. Международен фонд за работническа солидарност (Межрабпом, спонсориран от СССР). Тази организация притежава няколко комерсиални фирми в Германия, включително издателски къщи и филмопроизводствената „Прометойс“. След нейния фалит в хода на осъществяването на филма, той е завършен от швейцарската „Презен“, собственост на продуцента Лазар Векслер (1896–1981).

партийците не бяха властници, те бяха веруюци. И понеже те вярваха, и другите им вярваха. Такива бяха хората, които говореха за Златан Дудов в опушените кръчми по „Граф Игнатиев“. Те разбираха, че той не е ни измамник, ни наивник. Те чувстваха, че той е партиен⁶ монах, чист и безкористен. И затова не е редно да порицаваме идеологическата му доверчивост, дори когато не я споделяме. Неговият филм е житие на онези веруюци, които не доживяха страшното сталинско разочарование. Затова той е влязъл в историята: някогашен сън за щастие, днешен реквиem за поругана чистота.

⁶ До 1946 година Златан Дудов не членува нито в Българската, нито в Германската комунистически партии.

ЗЛАТАН ДУДОВ – ПРЕНЕБРЕГВАН И ПОДЦЕНЯВАН

(нещо като въведение)

Започнах да пиша тази книга заради дълбоката си убеденост, че Златан Дудов е кинематографистът с най-голям принос в световното кино, роден в тази част на Европа, на един кръстопът върху площ от няколкостотин хиляди квадратни километра между Белград и Варна, между Солун и Букурещ. Още по-силно бях мотивиран от усещането за болка и нещо като обида от пренебрежението към неговото значително филмово и културно дело дори в страната, която през целия си живот той счита за своя родина.

Биографичният образ на всеки творец, предназначен за публично възприемане, винаги представлява някаква преднамерена в един или друг смисъл конструкция. Той е съставен от фрагменти, доколкото реалната непрекъснатост на един човешки живот е невъзможно да бъде предадена. Въпросът е до каква степен тези откъслечни сцени и епизоди са достатъчно представителни за цялото, а не са избрани така, че да създадат един благонадежден, съответстващ на историческия момент, но не съвсем истинен биографичен разказ. Тези характеристики се проявяват особено остро, когато разглеждаме животоописанието на обществени дейци и хора на изкуството, живели в тоталитарна епоха. В нея, също както при потомствената аристокрация, има особена чувствителност към произхода, но и към ранното „прегръщане“ на определен тип идеи, към „непреклонното следване на изначално избрания път“. Всичко друго се пренебрегва, подценява, изтласква. Поредица идеологически клишета от този род са залегнали в публикуваните до днес официални биографии на Златан Дудов.

Според мен съществена част от проблема, отнасящ се до липсата на признание за кинематографиста, роден в Цариград/Димитровград на 30 януари 1903 г., не е това, че е полузабравен. Кратки моменти на голяма известност и истинска слава в

неговата кариера, се редуват с периоди на премълчаване и драстично подценяване.

Именно неразбирането кой точно е Златан Дудов, какво е постигнал и какво ни е оставил всъщност представлява главната причина името му и приносите му толкова лесно да потънат в заборава. Затова ми се струва важно днес, 60 години след смъртта му при нелепа автомобилна катастрофа, да започнем отначало нашата експедиция по киноархеология, за да припомним кой е Златан Дудов и защо си струва да помним неговата история.

В енциклопедиите на челно място стои филмовото му творчество: 10 филма, от които 9 пълнометражни и един късометражен. На практика голямата световна слава на Златан Дудов се крепи на един единствен негов авторски филм – „Куле Вампе⁷ или На кого принадлежи светът“ (Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?), създаден през 1931 година. След поредица от проблеми с цензурата той все пак излиза на екран след известни съкращения през пролетта на 1932. Разпространяван е за кратко в Германия и бива забранен от нацистите веднага след идването им на власт в края на февруари 1933. Филмът е считан за родоначалник на киното, проповядващо комунистически идеи извън държавата на „победилия социализъм“, СССР, и по тази причина се счита от някои, повечето от които никога не са го гледали, за грубо пропаганден полуфабрикат.

Всъщност това е първият филм в Германия и Западна Европа, а и въобще извън Съветския съюз, който разкрива в убедителна художествена форма един дълбоко реалистичен сюжет за работническото идейно осъзнаване. Смята се за предшественик на неореализма и се нарежда сред двадесетте най-велики немски филма на всички времена в една анкета, проведена в годината на стогодишния юбилей на киното. Не губи значението си и след Втората световна война и дори се превръща в световен феномен, особено значим за страните от Латинска Америка, Азия и Африка, борещи се срещу империалистическия колониализъм. Той е оценен от Жан-Люк Годар и колегите му от

⁷ „Празни стомаси“ (берлински диалект)

френската Нова вълна, и много десетилетия след премиерата си продължава да вдъхновява и просветлява.

„Куле Вампе“ служи на кинематографисти по целия свят като образец за политическо кино, което в универсални житейски ситуации разкрива логиката на социалните конфликти и пътя за промяна на обществото. Филмът заявява една основна тема в творчеството на Златан Дудов, която е водещата и във всички негови следващи филми: преодоляването на дребнобуржоазния манталитет и изграждането на „новия човек“, на един нов тип ангажирана и социално активна личност, като условие за дълбоката трансформация, отвеждаща към едно по-справедливо общество.

Наред с политическата си ангажираност и детайлно разработена драматургия филмът е забележителен и с модерния си филмов език. В ярките кинематографични образи на „Куле Вампе“ се разкрива динамична панорама на германската действителност на фона на световната икономическа криза, предшестваща идването на Хитлер на власт. Всъщност филмът е учебник за това как дребните, съвсем обичайни битови и ежедневни ситуации отразяват социалната структура и движението на политическите процеси. Той е забележителен не само със своя сюжет и система от кинематографични похвати, но най-вече с метода си за интерпретация на действителността. „Куле Вампе“ е единственият филм, който Жан Люк Годар цитира редом с образците на революционното съветско кино в статията си от 1950 година „За едно политическо кино“⁸.

Дебютът в игралното кино на Златан Дудов е признат макар и не напълно оценен като един от най-ранните категорични предвестници на неореализма. Той е известен, многократно гледан и детайлно изучаван в края на 1930те в италианското висше училище за кино Центро Спериментале (Centro Sperimentale), откъдето тръгват почти всички автори на това революционно филмово течение. Поредица от тематични и стилистични реше-

⁸ Godard, Jean-Luc. Pour un cinéma politique, in Gazette du Cinema (n° 3, septembre 1950) – английска версия „Towards a Political Cinema“ - <https://www.diagonalthoughts.com/?p=1584> (11. 01. 2020).

ния, обявени за класика чрез филмите на Де Сика и Дзаватини, за първи път могат да се видят в „Куле Вампе“ на Златан Дудов. Френски историци на киното признават, че немският филм е не по-малко убедителен естетически от творбите на френските си съвременници Жан Реноар, Рене Клер и др., които интерпретират теми за работническата солидарност и класово осъзнаване. Политическото крило на новото германско кино, възникнало след прочутия Оберхаузенски манифест от 1962, включващо Александер Клуге, Жан-Мари Щрауб и Даниел Юле, Райнер Вернер Фасбиндер, Харун Фароки, Хелма Зандерс-Брамс и др., също се идентифицира с методите и идеите на „Куле Вампе“. Този филм на Златан Дудов повлиява решително и за появата на едно антикапиталистическо, ново латиноамериканско кино от средата на 1960те години, което се обявява за своеобразно „грето кино“. То е еднакво отдалечено както от Холивуд, така също от държавно финансираната и изцяло контролирана филмова индустрия на страните от тогавашния социалистически блок.

В първия момент след края на Втората световна война, на крилата на ентузиазма от победата над хитлеризма, „Куле Вампе“ и неговият автор сякаш са забравени. По същото време обаче в Париж е основан киноklubът „Обектив 49“. Сред неговите членове са Жан Кокто и основателят на френската синематека Анри Ланглоа, а почетен член е самият Орсън Уелс. Киноklubът си поставя за цел да пропагандира един нов киноавангард и в тази своя мисия той е подкрепен от редица писатели, кинотворци и критици, обединени в неформална група, наричаща себе си „Нова критика“ (Nouvelle Critique). Сред участниците в нея са Андре Базен, Реймон Кьоно, Жан Гремийон, Александър Астриук и др. Те решават през лятото на 1949 да разпънат пред казиното в Биариц червения килим за един различен, истински независим фестивал като алтернатива на набиращия популярност Кан. Техният проект е под мотото *Cinéma maudit* (Прокълнатото кино), алюзия за образа на „прокълнатите поети“, роден от Маларме. Този фестивал си поставя за задача „да очертае с чистота и ярост, настоящата бойна линия в полето на кинемато-

графичната интелигентност и чувствителност“⁹. Ключово място в организацията на фестивала и в разгорещените дискусии играят няколко съвсем млади киномани, чиито имена по онова време не говорят на никого нищо – Франсоа Трюфо, Жак Ривет, Жан-Люк Годар, Клод Шаброл, Ерик Ромер.

Кои са „прокълнатите филми“, които организаторите на фестивала искат да прокламират като изразители на новия дух в киното след голямата война? Те избират 16 заглавия, създадени между 1932 и 1945 година – сред тях са „Аталанта“ (L'Atalante) и „Нула за поведение“ (Zéro de conduite) на Жан Виго, „Натрапчивост“ (Obsession) на Лукино Висконти и „Рим – открит град“ (Roma città aperta) на Роберто Роселини, творби на Жан Реноар, Жан Руш, Джон Форд и Клифърд Одетс. Първият филм обаче хронологически в тази селекция е „Куле Вампе“ на Златан Дудов.

Киносъбитието в Биариц има дълго отекващ ефект за формиране на отношенията между интелектуалците и киното през втората половина на ХХ век. То представлява основополагащият мит и за един нов културен феномен – френската синефилия. И сред ключовите аргументи за нейното постулиране стои филмът именно на Златан Дудов. Той в най-пълна степен отразява съчетанието между антифашистки и антибуржоазни настроения, които определят духа на времето в първите години след победата над нацизма. Това всъщност е интелектуалният, художествен и политически импулс, който стои в основата на киноманията.

Но в началото на 1932 година борбата с германската цензура за разрешението „Куле Вампе“ да излезе на екран принуждава Дудов да направи една стъпка, която поставя началото на цялата верига от последващи действия и събития. Именно те се превръщат в основание за подценяване и пренебрегване на неговия значителен и на практика основополагащ авторски принос за създаването на филма.

⁹ Жан Кокто в каталога на фестивала. Цит. https://www.filmuseum.at/jart/prj3/filmuseum/main.jart?rel=en&reserve-mode=active&content-id=1219068743272&schiene_id=1238713588226 (04. 07. 2016).

За 99% от хората, които въобще знаят за филма „Куле Вампе“, той е считан за авторско произведение на Бертолт Брехт. Причината за този все още ненапълно развенчан мит е, че той е най-известният член на екипа на филма, макар и не с най-големия принос за създаването му. Впоследствие името на Брехт бива изтласкано на преден план от обстоятелствата и става главната фигура в борбата срещу забраняването на „Куле Вампе“ от цензурата. Дудов на практика е принуден от обстоятелствата, за които ще стане дума малко по-долу, да се откаже напълно от своето авторство на сценария, макар, че именно той е поканил Брехт и берлинския писател Ернст Отвалд за сътрудници при неговото написване. Тяхната главна функция е да му помогнат при литературното и езиково оформяне на текста, за което той като чужденец не се чувства абсолютно сигурен. Все пак става въпрос за един от първите изцяло „говорящи“ германски филми. Когато за първи път водещото берлинско кинописание „Filmkurier“ в броя си от 13 август 1931 помества откъси и коментар за сценария на „Куле Вампе“, там като негови автори са посочени Дудов, Брехт и Отвалд – именно в тази последователност.

Според източногерманския киноисторик Херман Херлингхаус, автор на първата биография на Дудов, записал на магнетофонна лента многочасови интервюта с него, които за съжаление са загубени, има логична причина за последващото отпадане на името на българина като съсценарист в надписите на филма. Това е неговото собствено съгласие той да присъства в тях само като режисьор, за да се предпази филма от евентуални цензурни проблеми. По онова време дясноцентристкото германско правителство на Хайнрих Брюнинг въвежда закон за „борба с политическия екстремизъм“, който предвижда строга цензура по отношение на революционните и „чуждестранни филми“, като под последните се разбират и продукциите, създадени в Германия от сценарист и режисьор чужденец. Предусещайки подобни проблеми, българинът се съгласява името му да стои само като режисьор. От друга страна, в театъра, но още повече в киното, името на автора е елемент от търговската стратегия за разпространение. Естествено, името на Брехт – особено след

гръмкия съвсем скорошен успех на „Опера за три гроша“ – е важен маркетинг инструмент за привличане на публиката.

Има още нещо от духа или модата на епохата. Това е идеята за колективното творчество, особено разпространена в средите на ляво настроените интелектуалци. Така се работи от края на 1920те години в театъра, този метод възприема и Дудов, активен участник в театралния колектив на Брехт, и в своя игрален дебют. При всички последвали въпроси за авторството на филма те и двамата отговарят, че „Куле Вампе“ е дело на колектив, който включва петима: Златан Дудов, Бертолд Брехт, композитора Ханс Айслер, писателя Ернст Отвалд и директора на продукция австриеца Георг Хьолеринг. От петимата само първият и последният имат известен опит в киното. По това време Дудов вече е участвал като асистент по режисурата и монтажа на няколко документални филма и е самостоятелен автор на късометражния „Проблеми на времето: Как живее работникът“ (1930). Хьолеринг също е режисьор и монтажист на късометражни филми и е продуцирал игралния „Да те преследват“ (Jagd auf dich, 1929, реж. Ернст Ангел).

В архива, съхранен от дъщерята на режисьора, Катерина Дудов, който е в процес на реставрация в берлинската „Академи дер Кюнсте“ (Akademie der Künste), е запазено също така първоначалното експозе, въз основа на което е написан сценарият. То има един единствен автор – Златан Дудов. В него детайлно са разработени първите две действия от четириактовата структура на сценария: самоубийството на младия работник Бьонике и годежът на неговата сестра (Херта Тиле) в палатковото селище „Куле Вампе“ край езерото Мюгел, близо до Берлин. В основата на този втори акт стоят мотиви от ранната едноактна пиеса на Брехт „Сватбата“¹⁰, която Дудов предлага за екранизация като звуков филм на голямата германска продуцентска фирма „Тобис“ още в края на 1920те години. Впрочем още първата лю-

¹⁰ Брехт пише тази пиеса през 1919 като 21-годишен студент. За първи път тя е поставена на 11 декември 1926 от Мелхиор Фишер във Франкфурт. След 1945 Брехт преработва текста и той се играе под известното и днес заглавие „Сватбата на дребния буржоа“.

бителска театрална постановка, в създаването на която Дудов участва като ученик в София, „Женитба“ на Гогол, има сходна тема.

В интервю за английското списание „Screen“ Георг Хьолеринг, директор на продукцията на „Куле Вампе“, много категорично посочва Дудов като инициатор и основен създател на филма: „Брехт и Дудов бяха големи приятели и имаха огромно уважение един към друг, но Дудов знаеше точно как и къде да използва Брехт. Дудов беше движещата сила и мисля, че най-големият принос беше на Дудов, а не на Брехт. (...) Сценарист беше и Отвалд, но Дудов беше толкова доминираща личност, че бързо получи всичко, което искаше от Отвалд.“ Ернст Отвалд е тридесетгодишен писател и драматург, член на Германската комунистическа партия, чиито произведения по-късно са включени в нацистките списъци на книги, които подлежат на изгаряне. Добър познавач на берлинските работнически квартали и на техния жаргон, той е специално поканен от Дудов, за да участва в написването на максимално реалистичните диалози на един от първите германски 100 % говорещи филми.

Свидетелствата на един активен участник в процеса на създаване на „Куле Вампе“, какъвто е Хьолеринг, са показателни. Дудов има значителен принос и в редица други чисто театрални проекти на Брехт, но е лишен от неговата способност за самореклама и уменията да сключва успешни за себе си сделки. Дудов е равноправен автор, реномиран участник в театралния колектив, възникнал около Брехт в края на 20-те и началото на 30-те години. Творческото равноправие обаче не включва пълноценно участие в материалното разпределение на доходите от представленията и от лицензионните възнаграждения. На практика всички договори са сключвани единствено от Бертолт Брехт и отчисленията за авторските права от тях до ден днешен отиват единствено в сметките на фондацията, управлявана от неговите наследници.

Според Хьолеринг на Дудов принадлежи също така и оригиналната концепция за монтажа, който вдъхновява толкова изследователи на Брехтовото творчество. „Дудов беше също

много добър, изключителен по моя преценка, в монтажа. Дадохме му една опитна асистентка, възрастна жена, и всичко беше прекрасно.“¹¹ Може да се каже, че заимстването на киномонтажни решения в пиесите и постановките на Брехт са по-скоро повлияни от неговото общуване с Дудов, отколкото обратно. Върху самия оригинален екземпляр на сценария на „Куле Вампе“, съхраняван днес от германския Бундесфилмархив (Bundesfilmarchiv) в Берлин, имената на тримата сценаристи са изписани в следния ред: Златан Дудов, Бертолт Брехт, Ернст Отвалд.

„Куле Вампе“ е забранен от две германски цензурни инстанции и едва след известни съкращения, определени от Георг Хьолеринг като несъществени, е допуснат до екран. По време на дискусиите с цензурата се разгръща активна кампания в защита на филма, която ражда голяма част от митологията около него. Именно на този етап Брехт играе ключова роля за защитата на „Куле Вампе“ пред цензурата и за формулиране в медиите на неговата пролетарска насоченост. Този обществен интерес предизвиква любопитство и в Москва, тъй като берлинската фирма продуцент „Прометойс“, стартирала производството на филма, преди да фалира, е била дъщерна на съветската „Межрабпом“. Така още преди филмът да е показан в кината в Германия, първата официална прожекция се състоява в Москва. На нея по покана на „ЖурГаз“ (Съюза на съветските вестници и списания) присъстват Брехт и Дудов. Филмът обаче остава тотално неразбран от критиката и обикновените съветски зрители, които не могат да приемат, че германските безработни имат велосипеди и дори мотоциклети, а преди да се самоубие младият Бьонике оставя на масата в кухнята ръчния си часовник.¹²

Историческото време и обстоятелствата на голямата политика се оказват изключително враждебни спрямо Златан Дудов и неговата филмова кариера в поредица следващи моменти. Ид-

¹¹ Brewster, Ben; MacCabe, Colin. Making Kuhle Wampe – Interview with George Hoellering, in Screen, London. Winter 1974/5, pp. 71-78.

¹² Петрович, А., Премиерата на „Куле Вампе“ /репортаж/, във в. „Вечерная Москва“, от 19 май 1932.

ването на нацистите на власт в Германия води до светкавичната, този път окончателна забрана за прожектиране на „Куле Вампе“ редом с „Броненосецът Потьомкин“ на Айзенщайн. Това събитие значително ограничава възможностите на филма да стигне до своята потенциална публика, но и ограничава значително творческото развитие на Дудов в киното. Неговата филмова и житейска съдба е застрашена допълнително и още по-драстично заради категоричния му отказ да приеме предложението за работа в системата на официалното германско кино, когато нацистите завземат властта. След това категорично нежелание за сътрудничество единственото, което спасява на практика Златан Дудов от затвора и последващ концентрационен лагер, е паспортът му на чужд гражданин и застъпничеството на българското посолство.

Дудов обаче не се примирява пред лицето на тази зловеща перспектива и започва без разрешение на властите, по същество нелегално, да снима втория си игрален филм „Сапунени мехури“ (Seifenblasen) – една гротеска в чаплиновски стил, както пише списание „Варайъти“ след премиерата на филма през декември 1935 година в Париж.

Когато нацистките власти разбират за снимките на филм, който не е минал през официалната процедура на предварителна цензура, те се опитват да конфискуват заснетия материал. Дудов успява да го изпрати нелегално в чужбина, а сам взема влака за Амстердам, откъдето после заминава в Париж. Тук той завършва озвучаването на филма, а диалозите на френската версия пише самият Жак Превер.

С доста непълноти и неточности се коментират и емигрантските години на Дудов след напускането на нацистка Германия – от ноември 1934 до май 1940 в Париж и след това до пролетта на 1946 в Швейцария. Между 1933 и 1939 Франция е главноубежище на десетки хиляди германски емигранти – евреи и антифашисти, които бягат от преследванията на нацистите. Една от главните причини за това е традиционната отвореност на френската република към емигрантите. Освен да се грижи за семейството и за собствените си дела Дудов продължава и в

Париж да бъде част от творческия колектив на Брехт. Тяхната кореспонденция, която възлиза на десетки страници все още не е детайлно проучена и коментирана, но свидетелства за изключително равноправни отношения. Един от изследователите, занимавали се задълбочено с тази тема, е французойката Мелани Тружон.¹³ Тя е сред малцината, коментирали по-задълбочено петте години и половина, които Дудов прекарва във Франция – от ноември 1934 до май 1940. Освен активната си театрална и филмова дейност той е част от кръга на интелектуалците сред германските емигранти, общува с Валтер Бенямин и Зигфрид Кракауер, има кореспонденция с Теодор Адорно. За разлика от хора като Брехт или Томас Ман, които и в емиграция са напълно финансово осигурени, Дудов е от онези, които във всеки момент балансират на ръба на оцеляването. Въпреки това той непрекъснато се занимава с проектите, които лично смята за важни. Той полага големи усилия за разпространението в Европа и САЩ на своите два филма – „Куле Вампе“ и „Сапунени мехури“, но доходите от това са твърде ограничени.

Още при идването си в Париж Златан Дудов получава предложение да работи като асистент в различни френски продукции, но отказва. Той предпочита да подпомага Брехт с информация за неговите театрални проекти и относно настроенятия и събитията сред германската емиграция в Париж. Дудов е главната фигура в реализацията на двете единствени театрални постановки на нови пиеси на Брехт през 1930те години в Париж, които по същество са световни премиери на тези драматургични текстове. Той е стимулт за написването на едноактната пиеса на Брехт за гражданската война в Испания „Оръжията на госпожа Карар“ (Die Gewehre der Frau Carrar), проучва фактите, необходими за изграждането на сюжета, и после я поставя с немскоезични актьори от театралното кабаре „Латерната“ в Париж. В главната роля гостува съпругата на Брехт, Хелене Вайгел, а премиерата е

13 Trugeon, Mélanie. Un cinéaste antifasciste à Paris: Slatan Dudow (1934–1939). In: 1895. Mille huit cent quatrevingt-quinze. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), 2010 (60), p. 64–91.

на 13 октомври 1937 в реномирания парижки театър „Адиар“ в непосредствена близост до Айфеловата кула .

Независимо от много добрите отзиви това представление остава единствено. Въпреки че оценяват политически и художествено постановката, емигрантите нямат възможност да я подкрепят финансово. Подобна е съдбата и на другата световна премиера на брехтова пиеса, която Дудов поставя на 21 май 1938 в зала „Йена“ на улица „Йена“ в престижния парижки квартал Шайо, недалеч от новооткрития Музей на модерното изкуство в сградата, известна като Пале дьо Токио. Това е една съкратена версия на прочутата по-късно „Страх и мизерия в Третия райх“ отново с участието на Хелене Вайгел, към която се присъединява и Ернст Буш, изпълнител на една от главните роли в „Куле Вампе“.

Известно е, че българският емигрант събира материали от първа ръка сред участници в Испанската гражданска война и журналистически кореспонденти за пиесата на Брехт „Оръжието на госпожа Карар“. По-късно тези контакти на Дудов са използвани от френската полиция за повдигане на обвинение срещу него, въз основа на което е арестуван и е подготвено изпращането му в един от най-страшните френски концентрационни лагери Ла Верне, департамент Ариез, югозападна Франция.

Около постановката на първоначалния вариант под заглавие „99 %“ на брехтовата пиеса „Страх и мизерия в Третия райх“ (Furcht und Elend des Dritten Reiches) възникват и някои дълбоки творчески разногласия между двамата творци. Докато Брехт настоява в режисурата да бъдат приложени принципите на отчуждението и теорията си за епическия театър, Дудов поставя акцента върху емоционалното въздействие в духа на Аристотел. Може да се предполага, че Брехт е бил недоволен, когато Бенямин му е писал, че на някои места публиката се е смеела искрено благодарение на комедийните режисьорски решения. Дудов се аргументира с необходимостта заедно с образа на страшните неща, които се случват в нацистка Германия, да се даде на хората и някаква надежда, да се подсказе че врагът може да бъде победен. Българинът е въодушевен от реакцията на публиката и

прави планове за дългосрочен театрален репертоар и гастроли в Америка по време на световното изложение през 1939 година.

Дудов разработва по същото време един изключително актуален проект, обърнат към максимално широка аудитория, за поредица от кратки радиопиеси (по-скоро скечове) като контрапропаганда срещу нацистите. Дудов пише сам няколко от скеحوвете и силно се надява Брехт да се включи като автор, за да помогне с името си за реализацията на поредицата в някоя от излъчващите на немски задгранични радиостанции. Брехт се съгласява, но до реално производство не се стига. Той обаче подпомага публикуването на вече написаните текстове в емигрантското списание „Das Wort“ (Слово) и изплащането на хонорар, което за пореден път помага на Дудов и жена му да се измъкнат, макар и за кратко, от мизерията.

Френската политика спрямо емигрантите от нацистка Германия се променя радикално след падането от власт на 8 април 1938 на социалиста Леон Блум. Освен премахването на социалните реформи, въведени от Народния фронт (на социалисти и комунисти, управлявали Франция от 1936), дясното правителство на Даладие значително променя линията по отношение на чужденците въобще. Само седмица след идването си на власт вътрешният министър Албер Саро издава на 14 април 1938 циркулярно писмо до всички полицейски префекти: „Необходимо е сред чуждестранното население на страната да се разобличат онези личности, които по един или друг начин биха могли да нарушат реда и обществената сигурност (...), в името на закрилата и предпазването на нацията.“

Следва ново разпореждане от 12 ноември 1938, с което става възможно задържането в съответствие с „техниката на управление“, без да се спазват обичайните полицейски респ. правни процедури: „Чужденците нямат право заради своето криминално минало или застрашаващи националната сигурност действия да разполагат с прекалено голяма свобода на придвижване.“

Опасността Дудов да бъде екстрадиран незабавно от Франция заради нередовни документи се изостря особено през април 1939 година. Той все пак получава удължаване на правото на

престой до 6 ноември 1940 благодарение на застъпничеството на някои известни личности, сред които и френският издател и литературен критик Леон Пиер Квинт, един от първите задълбочени интерпретатори на Марсел Пруст. Дудов трескаво търси ново място за емиграция, той подновява българския си паспорт и е готов да се върне в България. За това свидетелства кореспонденцията му с Боян Дановски от есента на 1939.¹⁴ Дудов обаче не може да намери пари за дългото пътуване, а френските власти не дават разрешение на жена му като германка да напусне страната.

Реално за престоя си във Франция Златан Дудов има три досиета в различни френски полицейски служби. Едното се отнася до регулиране на правото му на престой, второто се занимава с процедурата за неговото задържане и изпращане в концентрационен лагер, а третото съдържа материалите, които дават основание на префекта на Париж да издаде заповед за арестуването му. Първите две досиета са съхранени в различни френски архиви. За третото се знае, че все още се намира в архивни фондове на руските служби за сигурност. То се е оказало там най-вероятно, когато след завладяването на Париж Гестапо пренася в Берлин всички досиета на германски антифашисти, а след края на Втората световна война съветските служби за сигурност ги конфискуват в своя полза.

Първият доклад до префекта на Париж относно „подозрителната дейност“ на Дудов, носещ гриф „Секретно“, е от 25 ноември 1939 – точно два месеца след запитване от „военните власти“ (L' Autorité Militaire), в което той е характеризиран като „съмнителен“ (douteux).¹⁵

„Подозрителният факт“, цитиран в доклада, се оказва идеята на Дудов за филма „Истинското лице на Хитлер“ (експозе с дата 17 октомври 1939), който той предлага с надежда за фи-

¹⁴ Кореспонденцията е съхранена в парижкото отделение на Cinémathèque Française, архивен фонд „SADOUL 182-B13“.

¹⁵ Този и следващите документи са съхранени в досието на Златан Дудов, заведено от префектурата на Париж във връзка с неговото задържане и изпращане в концентрационен лагер.

нансиране на Жан Жироду, Главен комисар по информацията в правителството на Даладие. Става въпрос за един антинацистки анимационен филм, който съчетава фотографии, кинокадри и рисунки, разобличаващ Хитлер чрез деформациите на лицето му по време на неговите речи. Потвърждението, че именно с този проект започва полицейското разработване на Дудов, е обвързването му с известния чешки аниматор Бертолд Бартош (1893–1968), с когото заедно подготвят проекта. На практика досието на Дудов в префектурата на Париж до края на престоя му се води под общото име „Дудов/Бартош“.

Златан Дудов вероятно е разчитал на благосклонността на писателя и драматург Жироду, без да знае най-вероятно за ницшеанския му антисемитизъм и ксенофобия. В същото време полицейските доклади обективно описват затрудненото материално положение на Дудов и съпругата му – закъснение от 3240 франка при плащане на наема, годишният размер на който е 3000 франка, неплатени сметки за електричество, както и други битови затруднения, установени в резултат от следене и разпитване на съседите.

Сериозна информация, че Дудов застрашава националната сигурност се появява в следващия доклад, датиран 4 март 1940 или само три дни преди издаването на първата заповед за неговото интерниране в концентрационния лагер Верне. На челно място се посочват контактите му с норвежката журналистка Герда Грeп, известна с кореспонденциите си за испанската гражданска война и подозирана от френската полиция като съветски агент. Срещите на Дудов с нея всъщност са по времето, когато той събира фактология за Брехтовата пиеса „Оръжията на госпожа Карар“.

Още по-опасни за френските служби са контактите на Дудов с германския комунист, роден в Чехия, Ото Катц с псевдоним „Андре Симон“, считан за прототип на героя от „Казабланка“ Виктор Ласло. Възможно е Дудов да се е познавал с него още от Берлин, докато Ото Катц е бил управител на театъра на Ервин Пискатор. След емигрирането си в Москва Катц е обучен за съветски шпионин. В списъка на опасните лица според френската

полиция, с които Дудов има контакт, са немските писатели антифашисти Рудолф Леонхард, Густав Реглер, Егон Ервин Киш, Вили Бредел, Бертолт Брехт.

На 8 март 1940 полицейският префект на Париж издава заповед, с която Златан Дудов заедно с още 28 чужденци от различен произход е определен за интерниране в лагера Верне, департамент Ариеж, югозападна Франция. Историята на тези лагери е добре проучена, но все още не е особено разгласена. Те са десетки, разположени на територията на Южна Франция и в периода между 1939 и 1944 през тях минават стотици хиляди емигранти от целия политически спектър. Използвани са и като междинни станции за депортирането на десетки хиляди френски и чуждестранни евреи в нацистките лагери на смъртта.

Още от есента на 1939 сред емигрантите във Франция вече се разпространява информация за интернирането в концентрационни лагери на хиляди чужденци, сред които са и много германци. Достигат сведения за нечовешките условия в тях: храната е отвратителна и въпреки това крайно недостатъчна, липсва всякаква медицинска помощ, вилнеят епидемии, затворниците страдат от студа и пълното изтощение. Унгарският журналист интербригадист Алфред Кьостлер, престоял в лагер между 1939 и 1940, пише: „По отношение на храната, условията за живот и хигиената Верне спокойно можеше да бъде причислен към нацистките лагери ...“

Наред с германците в лагера са интернирани испанци, италианци, българи, албанци, гърци, унгарци, поляци, румънци, чехословаци, югославяни и австрийци.

Новините за ужаса на концентрационните лагери са само една от причините за поредицата от самоубийства на германски емигранти, някои от които близки познати на Дудов. Те не могат да понесат неизвестността на утрешния ден, чувството за катастрофалното разпадане на света, с който те се усещат свързани, вестите за страданията на най-близките си, останали в нацистка Германия. Така свършват редица блестящи германски интелектуалци – Курт Тухолски взема отрова в шведския град Хиндас още през 1935; Ернст Толер се обесва в Ню Йорк през юли

1939; Ернст Вайс слага край на живота си в една хотелска стая в Париж, Валтер Бенямин – в Порт Бу на френско-испанската граница, Валтер Хазенклевер – във френския лагер за интерниране Мил, Стефан Цвайг – в дома си в Бразилия; писателят и критик Карл Айнщайн, племенник на известния физик, скача от мост в Южна Франция; Йозеф Рот умира вследствие пълното си алкохолизиране в завезтия от нацистите Париж. Смъртта на всички тях символизира безнадеждността на демократичната пацифистка кауза пред безумието на войната и нацизма.

Но за интелектуалците със самостоятелно мнение, които симпатизират на левите идеи, има и още една причина за объркване и отчаяние. През нощта на 23 август 1939 е сключен пактът за ненападение между Германия и Русия, последван от нахлуването на Хитлер в Полша и малко по-късното анексиране от страна на Сталин на балтийските републики, на части от Финландия и Румъния. След поредицата резки обрати в съветската идеология спрямо социалдемокрацията, за и против „единния фронт“, съюзът с нацистка Германия е кулминацията на объркването и отчаянието за мислещите, ляво настроени интелектуалци. Едва ли тези драматични обрати са отминали Златан Дудов.

В началото на април 1940, Дудов е арестуван и отведен в предварителен лагер, устроен на тенис кортовете „Ролан Гарос“. Оттук според заповедта на префекта на Париж той трябва да бъде изпратен в лагера Ла Верне .

Последният документ от досието на Дудов в архива на парижката префектура е датиран август 1940, два месеца след окупирането на Париж от нацистите. В него можем да прочетем, че след няколкоседмичен престой в „Ролан Гарос“ Дудов е бил конвоиран по негово настояване до италианската граница, откъдето смятал да се върне заедно със съпругата си Шарлоте обратно в България.

По това време Дудов има все още валиден български паспорт. Той е освободен на това основание, но според други източници главна заслуга има една италианска художествена критичка Джулия Веронези (1906–1970), добра позната на бъдещия основател на Френската синематека Анри Ланглоа и филмовата

историчка от немски произход Лоте Айснер. Именно на последната Дудов поверява съхраняването на частта от своя архив, спасен от полицията, който след това тя предава на парижката синематека. Ланглоа и Айснер потикват Джулия Веронези да използва контактите си, като се застъпи за Дудов и жена му и им помогне да заминат за Италия. Там те са посрещнати много радушно от бъдещите класици на италианското кино Луиджи Коменчини и Алберто Латuada, които ценят високо „Куле Вампе“ и считат филма за един от предвестниците на неореализма. По това време вследствие на престоя си в лагера и мизерното съществуване през последните години в емиграция Дудов е тежко болен. Заедно с жена си решават, че най-добре за него е да заминат за Швейцария. и да останат там, докато той укрепи здравето си. Те се установяват в кантона Тесин (на италиански Ticino) в живописната Аскона на брега на Лаго Маджоре.

Вероятно първоначално Дудов е гледал на Швейцария като междинна спирка по пътя за България. В същото време поради усложненията на неговото заболяване, напредналата бременност на жена му или по друга причина, семейството остава в Аскона може би повече от предвиденото. По време на емиграцията във Париж Дудов е поддържал дългогодишни много добри връзки с Ханс Нойман, ръководител на Централата за работническа просвета в Берн, която организира показа на „Куле Вампе“ и „Сапунени мехури“ чрез своята мрежа в цяла Швейцария. Благодарение на Нойман или на други лични контакти Дудов е успял по всяка вероятност да се свърже с един свой някогашен благодетел.

Той се казва Лазар Векслер, емигрант от Полша през 1920те години, продуцент, основател и собственик на фирмата „Презенс“ АГ, която днес е най-старата, съществуваща без прекъсване, продуцентска фирма в Европа. Векслер е човекът, който осигурява финансово довършването на „Куле Вампе“ след фалита на германската фирма „Прометойс“.

Според швейцарския киноисторик Ролан Косанде именно Лазар Векслер подпомага Дудов, като му осигурява по време

на престоя в Аскона работа като сценарист под чуждо име при създаването на някои швейцарски филми от 40те години. Едва ли съществуват документи, категорично потвърждаващи този факт, доколкото подобно творческо и професионално участие е било противозаконно. Трудно биха могли да се установят и точните заглавия на филми, по които в бил ангажиран Дудов. Факт е обаче, че именно 1940те са период на разцвет за малкото филмово студио, основано от Лазар Векслер още през 1924 в Цюрих.

Между 1941 и 1945 неговата продуцентска фирма „Презенс“ АГ създава по два филма на година. Заради неутралитета на Швейцария местните власти толерират създаването единствено на аполитични филми, но с ясно изразена патриотична тенденция. Наред с този тип продукции предпочитаните тематика от Векслер са напрегнати криминални драми, белязани от характерен местен колорит. В края на войната възникват и най-успешните филми на „Презенс“ АГ. През 1945 продукцията на Лазар Векслер „Мари Луизе“ (Marie Louise) печели „Оскар“ за най-добър сценарий, а следващата – „Последният шанс“ (Die letzte Chance) му носи „Златен глобус“ за най-добър неанглоезичен филм. И двата филма поставят в центъра на действието проблемите на бежанците, които намират убежище от войната в Швейцария. Показателно е, че „Последен шанс“ е сниман именно в околностите на Аскона, където по време на емиграцията в Швейцария пребивава Златан Дудов. Можем да предположим, че това е пореден случай от биографията на Дудов, при който по политически причини той най-вероятно отново не получава реално и адекватно признание за своя художествен принос.

От 30 август до 8 септември 1945 само месеци след края на войната в базелското предградие Бал (Bâle) се провежда международен конгрес на киното с участието на знаменити кинотворци, филмови изследователи и критици от цяла Европа. (В швейцарската синематека в Лозана е запазен кратък киноархивен материал от това събитие.) Дудов взема активно участие в конгреса и изразява удовлетворението си в едно писмо до Боян

Дановски от 21 февруари 1946: „(...) говорих с голям успех върху темата „Социалната отговорност на филмовия деятел“.¹⁶

В същото писмо Дудов прави кратък обзор на постигнатото по време на престоя си в Швейцария: „Напоследък се концентрирах в областта на комедията, както практически, така и теоретически. Написах няколко комедии. Първата „Страхливецът“ я знаеш.¹⁷ Втората е „Лековерният Тома“, която дадох на П. Увалиев.“ Писмото до Дановски, съхранено в българската Държавна агенция „Архиви“, свидетелства за приповдигнатото настроение на Дудов в месеците след победата над фашизма. Той се радва, че Дановски може отново да поставя в театъра и се надява „да работим заедно и ти разчитай на моята готовност. (...) както знаеш и моето сърце бие за нова България и аз желая най-искрено да сътруднича и да помагам там, където има нужда от мен. (...) Пиши ми моля ти се веднага и по-обширно какво правиш ти, как е културният живот в България и особено този на театъра и филма. И аз желая да бъдем в контакт с голямата надежда, че скоро ще можем да реализираме нашето художествено сътрудничество.“

Очевидно по това време Дудов още сам не е решил къде да продължи кариерата си. Все пак професионалната реализация в истинското голямото кино стои за него на първо място: „Къде аз ще се установя, още не е решено. Тук аз сега организирам една филмова група с немски филмови артисти, емигранти, с намерение да се върна в Берлин и там да почна моята прекратена от Хитлер филмова и театрална дейтелност.“

Колкото и парадоксално да изглежда на пръв план, признанието, било то голямо, широко, всенародно, също може да бъде фактор, стимулиращ забравата. Когато се сменят епохите, много

¹⁶ ЦДА, София, Ф. 61К, 1 опис, 94 а.е.

¹⁷ Дудов предлага пиесата през 1938 и 1939 година на различни театри и агенти в Англия, Франция, САЩ и включително на Боян Дановски за постановка в „Народния театър“. Авторът дори сам прави превод на български на някои сцени, а предлага на Дановски той да преведе цялата пиеса, но да не казва, че е превод. Дудов вероятно се страхува да не бъде обвинен във високомерие или че е забравил родния си език.

често се сменя и знакът – „плюс“ или „минус“, който определя оценката за определено творчество и личността, която стои зад него. Колкото по-значително и обемно е то, толкова по-радикален може да бъде обратът.

След края на Втората световна война и завръщането си в Берлин през 1946 година Златан Дудов се превръща в един от най-големите киноавторитети и ключова фигура за създаването на филмовата индустрия на Германската демократична република. Дудов е създател на втория по ред филм след основаването на ГДР през 1949. Първият – „Бобровата кожа“ (Viberpelz, 1949) е екранизация в традиционен стил по пиесата на Герхард Хауптман, написана през 1893 година – една криминална комедия, лишена от политическо звучене. От своя страна „Хляб наш насъщен“ (Unser täglich Brot, 1949) на Дудов е образцов филм с импозантни масови сцени сред автентични декори за изграждането на социализма в „първата германска държава на работниците и селяните“. В много отношения той служи като парафраза и реплика на „Куле Вампе“, предаващ духа на новата епоха с вяра, ентузиазъм и оптимизъм.

Официален кинопреглед е запечатал посещението на един от първите теоретици на киното Бела Балаж на снимачната площадка на филма. Това не е само протоколно посещение, елемент от рекламната кампания на първия истински съвременен филм на комунистическата германска киностудия. Гледан днес от перспективата на повече от седем десетилетия, този епизод от снимачната площадка на един филм с библейско заглавие, въздейства като култова сцена от историята на киното. Той е запечатал срещата на най-реномирания теоретик на нямото кино с един от пионерите на германския звуков филм и най-именит режисьор на ДЕФА. И двамата са емигранти – унгарец и българин, достигнали в Берлин върховете на филмовото признание и дали своя принос чрез германската култура на световното кино.

За 15 години в ДЕФА Златан Дудов завършва 6 игрални филма, всеки от които е отличаван с национални награди или на реномирани международни фестивали. В същото време с „Женски

съдби“ (Frauensicksale, 1952) и „Превратности на любовта“ (Verwirrung der Liebe, 1959) Дудов създава два от най-гледаните филми въобще в историята на киното на ГДР. В тях той интерпретира актуални днес тематика на еманципацията и феминизма, на социалните роли на пола и сексуалните отношения.

Неговият последен седми филм „Кристине“ (Christine, 1963), в края на снимките на който той катастрофира и умира в болницата, е забележителен със своя сюжет. Чрез историята на една млада жена, през живота на която минават различни мъже, алегорично е разкрито противоречивото развитие на младата германска социалистическа република. Нещо подобно на онова, което 15 години по-късно прави Фасбиндер в „Бракът на Мария Браун“ (Die Ehe der Maria Braun, 1978), който обозначава чрез съдбата на своята героиня възникването и историческата трансформация на другата Германия. Невъзможността на Дудов да завърши филма приживе и да изведе заложената идея го лишава от шанса да се превърне в хрестоматийно произведение на немското кино от втората половина на ХХ век.

Много важен принос за киното на ГДР обаче наред с филмите, които създава, има без съмнение общуването и грижите, които Дудов полага за младото поколение източногермански кинематографисти, търсещи реализация в края на 50те години. Колкото и различни като вкус и стил да са техните филми от това, което той прави, те винаги получават неговата подкрепа в сблъсъка им с ограничеността на филмовата администрация и догматизма на правоверната партийна кинокритика. Тези заслуги на Дудов остават дълги години недооценени, защото се проявяват в рамките на производствени съвещания и обсъждания в киностудията, в частни разговори и приятелски беседи. Едва след 1990-а година, след ликвидирането на ДЕФА, в поредица от мемоарни очерци и автобиографични разкази този образ на Дудов, покровителя и вдъхновителя на младото поколение кинематографисти, започва да придобива по-ясни контури. Този много по-богат на нюанси портрет на големия кинематографист и човек остава обаче затворен в територията на научни конференции или специализирани публикации с ограничен тираж.

За Златан Дудов досега са написани три по-големи биографични студии – на източногерманския изследовател и кинокритик Херман Херлингхаус, на българския киноисторик Александър Грозев и на френския автор Ив Обри.¹⁸ Тези книги се появяват в първото десетилетие след смъртта му и създават за него един крайно ограничен, дори превратен образ. В тях той е представен като марксист и комунистически творец не само от първия момент на заниманията му с кино, а от началото на съзнателния му житейски път още като ученик в Трета мъжка гимназия, разположена в най-бедния софийски квартал Ючбунар. Тази едноизмерност, идеологическа праволинейност при описанието на един човешки живот пасват на комунистическото клише, но нямат много общо с действителността. Тази преднамереност и ограниченост също се оказват фактор за лесната забрава.

Именно заради подобни абсолютизирани, до голяма степен неверни характеристики на личността и творчеството на Дудов, той твърде лесно бива квалифициран като последователен комунист и краен радетел на социалистическия реализъм от съветски тип. Тази оценка се прехвърля и върху неговото творчество, което се интерпретира единствено по посока на потвърждение на художествените и идеологически догми на епохата, като се пренебрегва всичко онова, което ги оспорва. Вследствие на този подход няколко поколения изследователи на киното и изкуството на XX век възпроизвеждат един непълен, плосък и безинтересен образ, който постепенно превръща действителния Златан Дудов в идеологическо клише.

Фактите показват, че той става член на Германската единна социалистическа партия едва в края на 1946 година. По това време и заради процеса на сталинизация, провеждан в целия източен блок, това е задължително за творец от неговия ранг и заради административните позиции, които заема във филмовата студия ДЕФА.

¹⁸ Към тях може да прибавим и два сборника, издадени от Свободан П. Алексич: брой 155 на списание „Мост“ (1998, Ниш) и „Бескомпромисни Дудов. Поетика Златана Дудова: филм као политичка борба“ (2003, Белград).

Мит се оказват и неговите занимания с марксистко-ленинска литература още като ученик в софийската Трета мъжка гимназия. Категорично свидетелство за това са мемоарните книги на негови съученици. Първите му идеи за обществото и ролята на киното в него могат да се открият още в най-ранните му публикации в списание „Нашето кино“ през 1924-а и 1925-а година. Те са демократични, проникнати от съчувствие и солидарност с „работничеството“, както се изразява той, но без никаква следа от комунистическа фразеология. Тя впрочем не се появява и в по-късните му статии и изказвания пред партийни и творчески форуми на германското социалистическо кино.

Впрочем за тази схематичност и едностранчивост в описанието на жизнения и творчески път на Дудов донякъде допринася и самият той. Дори и в зрелия си период той е изключително пестелив в статиите, студиите и интервюта относно детайли, свързани с личния му живот и особено с годините на неговото детство, юношество и младост в България. Той сам се съобразява с биографичните конвенции на ранната социалистическата епоха, дори когато те не съвпадат с истината. Може да се каже, че сам е съдействал за изопачаване на собственото си животоописание, доколкото това са изискванията на времето.

В същото време автобиографичната му пестеливост е израз и на неговия затворен характер, продукт на епохата и определено възпитание, което не толерира прекаленото вглеждане в себе си и самоанализ. Но именно тези препятствия могат да бъдат допълнителен стимул за съвременния изследовател, който търси истински предизвикателства. Не мога да премълча и твърде противоречивото отношение към Златан Дудов от страна на българската филмова общност преди 1989 г., а и до ден днешен. Вместо гордост на българското социалистическо кино и българската национална идентичност въобще, той е гледан с някакво недоверие, с известен респект, но и хладна отстраненост.

Съвсем не е случайно едно решение от 30 септември 1960, с което по случай честването на „50 годишнината на българския

филм“¹⁹ и Златан Дудов се „преутвърждава“ за член на Съюза на кинодейците.²⁰ Странно звучи този израз при условие, че той никога не е бил член на организацията, за да бъде възстановявано неговото членство. Всъщност тази формулировка е продиктувана от „компанията“, заедно с която той е „преутвърден“. Това са някои от най-известните български филмови дейци от преддеветосептемврийската епоха, начело с Васил Гендов, Жана Гендова, Александър Вазов – всичко 16 души: режисьори, оператори, артисти. Общо взето техният произход и идейни възгледи са съмнителни за комунистическата върхушка и те не могат да бъдат членове на Съюза на кинодейците просто така, заради заслугите си, а само под формата на някакъв вид „амнистия“, за която юбилейният повод е особено подходящ.

Много странно е, че сред тези общо взето „превъзпитани буржоазни елементи“ е попаднал и Златан Дудов. Очевидно в комунистическа България по онова време никой не признава неговия дебют „Куле Вампе“ за пролетарски филм, пропагандиращ левите идеи. Още по-съмнителен вероятно е изборът на Дудов да прекара цялата емиграция след бягството си от нацистка Германия не в Съветския съюз, а в Западна Европа – във Франция и Швейцария.

От разказите на авторитетни български творци и кинодейци, започнали творческия си път през 1950те и 1960те години, които са имали преки контакти с него, получих усещането, че те са били смутени от неговата дистанцираност и сякаш служебна резервираност. Те сякаш искаха да кажат за Златан Дудов: „той не е един от нас, не е наш“. В разговор с Анжел Вагенщайн, когато отворихме тома на „Енциклопедия България“, издание от 1981 година, той дори беше изненадан, че в него присъства статия за Златан Дудов, където е признат като българин. По-късно след-

¹⁹ Годината се свързва с първите произведения в България късометражни документални сюжети.

²⁰ ЦДА, фонд 486, оп. 2, а.е.1. л. 95 (Протокол №7, 30. IX. 1960, с. 1) – Документът е цитиран от Петър Кърджилов в „Загадките и времената на „Българан е галант“, Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2017, с. 151.

вашето поколение български кинематографисти от своя страна гледа дори с известно високомерие към творчеството на Дудов от епохата на ГДР, защото българското кино в нашите очи се смяташе за много по-артистично, по-майсторско и художествено издържано от източногерманското.

В същото време точно противоположни са впечатленията на начеващия филмовата си биография Милен Гетов. Той е ангажиран от Студия за хроникални филми в началото на 1950те да работи като сътрудник на Златан Дудов по време на негово проучване на български кинодокументален материал от първите години след 9 септември 1944. Младият асистент режисьор е очарован от сърдечността и готовността за споделяне на опит и знания от живия класик, с когото има шанса да общува. Златан Дудов дълбоко се интересува какво ще се случи с България и се надява, че след отшумяването на последствията от войната постепенно Цариброд може да бъде върнат на България.

Подобни впечатления от Златан Дудов има и кандидатстваната в началото на 1960те „Кинодраматургия“ във филмовото училище в Бабелсберг²¹ Екатерина Гумнерова. Тя отбелязва неговото меко излъчване, „добряшки“, леко усмихнат поглед, но и интровертност, задълбоченост в себе си и своите проекти. Без да е член на комисия, той присъства дискретно на нейния приеман изпит в киноучилището, готов да помогне на младата кандидат-студентка, ако се наложи.

Тези „скици от натура“ ме карат да мисля, че Дудов е имал навика да си поставя своеобразна емоционална „броня“ при общуването си с хора, за които не е сигурен, че може да им се довери. Той има огромен житейски опит в условия на трудно не само творческо, но и чисто човешко оцеляване. Това са последни години на Ваймарската република, изпълнени със зловеща полицейщина, както и почти две години, прекарани в Германия, когато на власт вече е Хитлер. През тях преживява арест, натиск

²¹ Градски район на Потсдам, недалеч от Берлин. В Бабелсберг е била разположена най-голямата филмова студия през първата половина на ХХ век УФА. На нейната територия по-късно разположена киностудията на ГДР ДЕФА.

за сътрудничество с официалното нацистко кино, заплаха от концентрационен лагер. Спасен е единствено от българския си паспорт и намесата на българското посолство. Следват почти 12 години – от есента на 1934 до пролетта на 1946 – политическо изгнание във Франция и Швейцария, в което творческото осъществяване е много по-трудно от физическото оцеляване. Показателно е, че Дудов в нито един момент не прави компромис, не търси друго препитание и не се занимава с нищо друго освен с кино и театър, на първо място със своите авторски проекти.

Емиграцията в Западна Европа, достъпът до свободни и разнообразни източници на информация, са давали на Дудов най-вероятно много добра представа какво се случва на Изток, в Съветския съюз. Той на практика е бил там само два пъти: за проучване във връзка със своята студентска работа относно новия съветски театър през 1929, която никога не написва, и през май 1932 за първата прожекция въобще на своя филм „Куле Вампе“, чиято световна премиера е в Москва.

Всъщност най-важната среща за формиране възгледите на Златан Дудов при неговото първо посещение в Съветска Русия, може би, все пак не е с Айзенщайн, нито с Мейерхолд или Таиров. Решаващо значение за неговото по-нататъшно художествено мислене и творческо развитие има запознаването му с идеите на Сергей Третяков за изкуството на факта, които близкият приятел на Маяковски започва да излага и теоретично да обосновава още от средата на 1920те. Според бившия поет-футурист и главен редактор на водещото списание за изкуство по това време „Новый ЛЕФ“ (излизало от януари 1927 до декември 1928) съществува принципна разлика между западния журналистически репортаж и съветската „фактографичност“. Тя се проявява най-отчетливо в концепцията за „оперативността“, понятието чрез което Третяков свързва своята теория с практиката. За него „оперативно отношение“ означава участие на твореца в живота на неговите художествени обекти. Както съветският писател, поет и драматург сам заявява в една своя лекция в Берлин на 21 януари 1931: „Очеркистът не просто пасивно фиксира реалността, а я прави част от собствената си биография.“

В основата на тази идея стои разбирането за една принципно нова документалност на изкуството, която означава освен автентичност, отказ от конструиране или изопачаване на действителността, включва също така активна съпричастност на твореца към неговия художествен материал. В крайната си фаза тази теория настоява в автори да се превърнат всички трудещи се, които са ежедневно на полето или във фабриката, защото те най-добре познават своя живот, който иначе се описва от кореспондента на големия вестник от столицата.²²

Без да приема подобни крайности, Златан Дудов превръща концепцията на Сергей Третьяков за художествената фактографичност във фундамент на своите възгледи за театрално и филмово творчество: от първите си постановки с участие на улични работнически трупи и документалния си филм „Проблеми на времето. Как живее работникът“ (Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt, 1930) през „Куле Вампе“ и събирането на фактологичен материал за пиесите на Брехт до последната си, останала nedovършена кинотворба, „Кристине“ (Christine, 1963/2021), за която прави продължителни документални проучвания. До края на живота си той не изневерява на своето верую, че „животът е най-добрият драматург“.

Впрочем Златан Дудов никъде не коментира съществено влияние на идеите на Сергей Третьяков за изграждането на собствените си творчески възгледи. Дори не споменава името му. И няма как да бъде другояче. Той добре е знаел каква е съдбата на Третьяков: обвинен със скалпени доказателства в шпионаж, той е разстрелян по заповед на Сталин през 1937 и реабилитиран едва през 1956.

Със сигурност Дудов се е сблъсквал по време на гражданската война в Испания с агенти на НКВД и съветски военни съветници в Париж, който им е служел за междинна спирка при техните мисии. От своите приятели журналисти и германски интербригадисти той е бил добре информиран за наказателната и подривна

²² Вж. също анализа на Валтер Бенямин за теориите и практиките на Сергей Третьяков в неговия доклад „Авторът като производител“, в Бенямин, В. Съчинения по естетика на медиите, 2022, с. 218–232.

дейност на съветските агенти срещу инакомислещите в редиците на испанската републиканска армия. Дудов е от онази категория европейски интелектуалци, които със сигурност преживяват особено драматично пакта между хитлеристка Германия и сталиновия Съветски съюз. Липсват мемоарни свидетелства и архивни документи за неговото отношение към този факт, но можем ясно да предположим дълбокото му разочарование.

В споменатото вече писмо до Боян Дановски Дудов намеква, че е готов да се върне в България и да работи за съвременната българска култура: „моето сърце бие за нова България и аз желая най-искрено да сътруднича и да помагам там, където има нужда от мен“. И това не е само носталгия. Той очевидно е желал онова, което по-късно прави в Германия за изграждането на ДЕФА, да го извърши в България. Гетов потвърждава от личния си контакт с Дудов, че в последните месеци на емиграция в Швейцария Дудов се е надявал да бъде поканен в България. Но това не се случва. Той следи от разстояние вероятно и постепенното изтласкване от водещите позиции при основаването на българската социалистическа кинематография на своя редактор издател на „Нашето кино“ Пантелей (Матеев) Карасимеонов.²³ Можем да предположим, че Дудов е изпитал разочарование, че не е получил доверието да се включи в този процес. Вместо това той вижда как не само киното, но и цялото българско общество тотално се префасонира по съветски образец. И най-вероятно става подозрителен и се дистанцира от функционерите и водещите имена на българското социалистическо кино.

Разбира се, на този фон съветските методи за налагане на комунистическия режим в ГДР в никакъв случай не са били по-малко брутални. „Изграждането на социализма“ се извършва по един и същи начин навсякъде. Германия в още по-голяма

²³ П. Карасимеонов е назначен веднага след 9-и септември 1944 като отговарящ за производството на фондация „Българско дело“, но впоследствие независимо от големия си опит в разпространението и кинопоказа е отстранен от работа в киното и преместен на журналистическа работа.

степен отколкото България е окупирана държава, но в същото време тя е разположена в центъра на Европа. До изграждането на „стената“ през август 1961 Берлин е свободен град, хората сравнително безпрепятствено са се движили в двете посоки, имали са възможността да живеят в западните зони, но да работят в източната част или обратно. През този начален етап работата в ДЕФА се извършва под зоркия поглед на съветски политически офицери. Както впрочем и дейността на българската кинематография, макар и малко по-завоалирано.

В Берлин в началото на 1950те не е било рядкост хора да „изчезват“ на улицата. Сред тях имало и такива, с които Дудов е бил в тясно творческо сътрудничество. Показателна е историята на сценаристката на неговия филм „Женски съдби“ Урсула Румин²⁴. След успешната премиера и големия зрителски успех тя е поканен за интервю, на което да ѝ бъде предложен нов ангажимент в ДЕФА. На 25 септември 1952 след пристигането си с градската железница от Западен в Източен Берлин на път за срещата тя е отвлечена. Озовава се в затвора на НКВД в едно от берлинските предградия. Осъдена по скалъпено обвинение за шпионаж на 15 години принудителен труд, тя е транспортирана отвъд полярния кръг в женски лагер във Воркута. Прекарва там малко повече от година и е освободена след амнистията от 25 януари 1954.²⁵ Тя признава, че след приключването на работата си по филма не е имал повече контакти със Златан Дудов. Не е известно дали той е разбрал за нейното арестуване и изпращане в ГУЛАГ. Но подобни истории се случват често през тези години и Дудов не може да не знаел за тях. Румин цитира един техен разговор²⁶, в който Дудов се е опитал да я въвлече в обсъждане

²⁴ Rumin, Ursula. Im Frauen-Gulag am Eismeer. Autobiographie, Vorwort von Karl Wilhelm Fricke. Herbig, München 2005.

²⁵ У. Румин се завръща се в Западен Берлин, но на следващата година се премества във Федерална република Германия, където работи като журналистка и пише поредица мемоарни книги. През 2001 г е реабилитирана от генералния прокурор на РСФСР. Умира през 2017 година

²⁶ Rumin, Ursula. Im Frauen-Gulag am Eismeer. Autobiographie, Vorwort von Karl Wilhelm Fricke. Herbig, München 2005, с. 24.

на политически теми. Тя му отговаря, че не се интересува от политика. Тогава той казва: „Да, разбира се, но ако Вие не се интересувате от политика, то политиката неминуемо някой ден ще се заинтересува от Вас.“ Румин не е сигурна дали това е било предупреждение или просто израз на мъдростта на един човек, препатил от политика през целия си живот.

Дудов никога не е имал поведението на дисидент, но без съмнение е виждал ясно какво се случва в социалистическата държава на германските работници и селяни. Притежавайки гледната точка на избягал от нацистите в Западна Европа, той е имал много по-обективна информация за сталинисткия режим и предизвикания от него терор. Неслучайно и в края на 1930те след падането на социалистическото правителство във Франция, когато неговото положение силно се влошава, той не прави никакви опити да потърси убежище в Съветския съюз. Най-вероятно е разбирал много добре какво значат скалъпените пропагандни процеси там, а и онези, провеждани по същия модел, по-късно в България, Чехия, Унгария и другите „народни демокрации“.

Неговите по-млади колеги в ДЕФА признават, че той е бил най-политическият режисьор на онова време, но никога не е бил догматичен. Той невинаги има смелостта да се противопостави на партийните директиви или категорично да защити стремежа към експерименти и новаторство на младите колеги, но все пак запомнени са немалко случаи, в които говори истината право в очите. Дудов не премълчава, когато трябва да се изкаже за помпозния двусериен биографичен филм за Ернст Телман (Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse (1954), Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse (1955) на приятеля си и по-високопоставен в йерархията на ДЕФА колега Курт Метцих: „Монументалният стил е подвел създателите на филма. При възвеличаването те са забравили за човека, често направо са го загубили. А на нас всички ни липсва куража за една открита и плодотворна дискусия.“ Тези думи, казани публично година преди да започне официалното разобличаване на култа към личността, със сигурност са дали кураж на много творци. Те получават силна доза увереност, че това, което си мислят тайно за фалшивия показен

патос на филмите, които ги отблъскват, всъщност е вярно и то се споделя дори от хора с най-големите заслуги при отстояване на социалистическото изкуство.

Повече от 30 години след падането на Берлинската стена много от клишетата и прибързаните едностранчиви оценки за киното на социалистическата епоха и неговите създатели си струва да бъдат преразгледани. Днес ние имаме много по-голямо и по-задълбочено знание за онова време, натрупал се е значителен корпус от най-различен тип публикации и проучвания, интерпретиращи онази действителност в цялата ѝ сложност. Разполагаме с много по-богати, по-достъпни и по-добре систематизирани архиви. Самата философия на архивното дело в контекста на дигиталното мислене стимулира към нов тип изследвания.

Към това трябва да прибавим и присъствието сред нас на все още немалък брой изследователи, които имат пряк житейски и научен опит в непосредствен досег до онази епоха. Всичко това дава надежда, че ни очакват още много открития и реабилитация на произведения и творци, потънали в незаслужена забрава. Сигурен съм, че почетно място сред тях заслужава и Златан Дудов. Той има какво да каже и да предаде на днешните и бъдещите поколения.

В заключение на това въведение бих искал да заявя намерението си тази книга да бъде само първа част от една по-пълна фактологически, обективна и исторически аргументирана биография на Златан Дудов. Неговият криволичещ житейски път през времето и границите на няколко европейски страни не позволява той да бъде реконструиран и описан наведнъж, с един замах. Необходимо е изучаването на архивни фондове в поредица европейски държави освен България и Германия. Материали за отделните периоди от живота на Златан Дудов се съдържат освен това в различни видове архиви в днешна Сърбия, Франция, Италия, Швейцария, вероятно и Русия. Те все още не са проучени детайлно, а някои от тях са труднодостъпни. Знае се със

сигурност, че голяма част от полицейските досиета на немски антифашисти, съхранявани от парижката префектура, са били иззети от Гестапо, прехвърлени в Берлин, а след превземането на германската столица от Червената армия те са станали част от съветските държавни архиви. Сред тях нищо чудно да се намират и полицейските материали, свързани със следенето, арестуването и експулсирането на Златан Дудов от Франция през периода от април 1939 до юни 1940. Не е известно подобен тип архиви да са върнати до ден днешен на Федерална Република Германия.

Именно затова започнах писането на тази книга с ясното съзнание, че това е началото на едно много дълго проучване, което крие изненади, но и обещава някои малки или по-големи открития. Те са, разбира се, най-вече в полето на личната история на Златан Дудов, но вярвам, че хвърлят известна светлина и върху местата, епохите и обществените отношения, в които е пребивавал той. Защото именно чрез историята и съдбата на отделния човек, ние най-добре можем да разберем света, в който той е живял и в който ние, следващите поколения, продължаваме да живеем.

Именно тук си заслужава си да си спомним думите на писателя и блестящ мемоарист Константин Константинов:

*„Но миналото живее в човека, то присъства в неговите най-скрити дълбини, то е връзката му с нещата, с хората, времето. То е подземна река, която неочаквано излиза на повърхността, за да залее огромни пространства и да изхвърли там богатства, които не сме подозирали. За бъдещия човек миналото е нашият днешен ден с всичките грижи, борби и очаквания. Миналото – то е ретроспективът на настоящето.“*²⁷

В следващите страници се опитвам да разкажа за началните двадесет и няколко години, които са първата една трета от внезапно прекъснатия при нелепа автомобилна катастрофа живот на Златан Дудов. Това са годините на неговото детство и юношество в Цариброд, преди градът да стане част от Сръб-

²⁷ Константинов, Константин, „Път през годините“, изд. Български писател, 1962, с. 40.

ско-хърватско-словенското кралство по силата на Ньойския договор. Следват малко повече от три години в горния курс на Трета мъжка гимназия в София. Финалните глави на настоящата първа част ще се опитат да реконструират първите няколко години от престоя на Златан Дудов в Берлин. Тук той идва уж да „следва“ архитектура, а всъщност се отдава на сцената и филма, започва да посещава актьорски курсове и да се подготвя за кариера в театъра и киното. Важен ранен етап от формирането на неговите филмови и въобще естетически възгледи е половингодишното му сътрудничество със софийското списание „Нашето кино“, започнало да излиза от април 1924 и издавано от Пантелей Матеев (Карасимеонов).

Така първата част от тази биография приключва с осъзнатото впускане на 22-годишния емигрант в поредица сериозни начинания, на които той се отдава изцяло. Започва следването си, този път реално, в Берлинския университет, днес Хумболт университет. Негов ментор е литературният историк и филолог професор Макс Херман, който се счита за основател на модерното германско театрознание. Заедно с това Дудов постъпва като практикант на снимачната площадка на най-мощната европейска продукция по това време – епохалния „Метрополис“ (Metropolis) на Фриц Ланг.²⁸ Това е едно ново начало за любознателния и доста самоуверен български младеж, убеден, че знае кой е „правият път към киното“ .

Като приложение към биографичния текст книгата съдържа всички статии на Златан Дудов, поместени на страниците на списание „Нашето кино“ за времето на неговото сътрудничество от септември 1924 до април 1925.

²⁸ Този факт не е потвърден в архивни източници извън споделеното от Златан Дудов пред неговия първи биограф Херман Херлингхаус.

ЗЛАТАН ДУДОВ: ПРАВИЯТ ПЪТ КЪМ КИНОТО

1903–1925: Цариброд – София – Берлин

Съществуващите биографии

За Златан Дудов са написани три по-големи биографични студии²⁹, които по отношение на фактите от неговия живот и тяхната интерпретация не се различават принципно една от друга. Основен източник за тях освен неоспоримите исторически факти и свидетелства са разговорите със самия Дудов, записани от ГДР изследователя и кинокритик Херман Херлингхаус. Именно на тях се основава фактологията³⁰ относно първите две десетилетия в неговата немногословна (само 74 страници) биографична книга, публикувана през 1965 година скоро след нелепата смърт на кинорежисьора. В портрета, дело на българския критик и изследовател Александър Грозев, който има две издания: в България (1972) и на руски в Съветския съюз (1975), както и в публикацията на Ив Обри от 1970 няма практически никаква нова или различна информация за живота на Дудов в България извън публикуваното от Херлингхаус.

За двамата автори, писали в условията на ГДР и НРБ, редом с изтъкването на художествените постижения на твореца, е било важно специално да се подчертае пътя на неговото идейно-политическо израстване и категоричното приемане на комунисти-

²⁹ Herlinghaus, Hermann. Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9); Aubry, Yves. Slatan Dudow 1903-1963. Anthologie du cinema 58 (N° 58 de oct 1970 - supplément à L'Avant-Scène Cinéma, N 107), Грозев, Александър. Златан Дудов. Творчески портрет, Наука и изкуство, 1972; Грозев Александр. Златан Дудов / Пер. с болг. В. Михалковича/, Искусство, 1975 – (Мастера зарубежного киноискусства).

³⁰ Книгата на Херлингхаус е предшествана от серия пет публикации на Günter Netzeband под общото заглавие “Stationen im Schaffen Slatan Dudows”, отпечатани от февруари до юни 1963 в издаваното в ГДР списание Filmspiegel. Те също се позовават на интервюта с Дудов, но в тях няма почти никакви факти за живота му в България.

ческите идеи. Според канона на социалистическата „агиография“ неотклонната логика на този път следва да се открие още в най-ранното детство на обекта. Единствено възможната посока – към комунистическата идеология – трябва да се оповести повече или по-малко патетично и да се проследи през влиянието на семейната среда, училището и младежките години. При Златан Дудов не е никак трудно да се намерят опорните точки, мотивиращи тази траектория, доколкото след средата на 20 години той се обръща съвсем последователно към практиките на пролетарското изкуство – на първо място в уличния и любителския театър, а по-късно и в документалното кино. Но дали във времето преди това няма и други факти и обстоятелства, които правят този път по-сложен и противоречив?

Очевидно е, че по отношение на първите 22-23 години от живота на Златан Дудов, на които е посветен настоящият текст, информацията в съществуващите биографични очерци е доста лаконична, бедна на факти и без съмнение едностранчива. Това не я прави съвсем невярна, но в нея са пропуснати много характерни моменти, които в някои случаи може би имат по-голямо влияние за изграждането на твореца отколкото акцентираните социално-политически и идеологически фактори. За подобна схематичност в описанието на жизнения и творчески път на Дудов донякъде допринася и самият той. Бъдещият режисьор е изключително пестелив в собствените си съчинения (статии, студии, интервюта) относно детайли, свързани с личния му живот и особено с годините на неговото детство и юношество в България. Това също е израз на биографските конвенции на социалистическата епоха, но и на един конкретен човешки характер, продукт на своето време.

Копнежи по България

В архивите на Френската синематека и във фондовете на българската Държавна агенция „Архиви“ до този момент успях да открия общо девет писма, които пряко са свързани с българските връзки на Златан Дудов: едно от майка му от юни 1939,

четири от неговия най-близък български приятел режисьора Боян Дановски, писани в края на 30те и средата на 40те (непосредствено след края на войната), както и четири на Дудов до Дановски от същите периоди). В тях също няма никакви отчетливи детайли, които могат да ни помогнат за реконструиране на детството и младежките години на бъдещия филмов автор. Поради характера на неговите филми, действието на които винаги се развива в Германия (на Ваймарската република, национал-социализма или ГДР), в тях също не могат да се открият преки позовавания относно оформянето на характера, творческите му и житейски възгледи, протекло през първите две и половина десетилетия на XX век и свързано до голяма степен с България.

Много повече (авто)биографични детайли – по-директни или косвени - могат да бъдат почерпена в поредицата от статии, които Златан Дудов публикува между септември 1924 и април 1925 в „Нашето кино“, най-реномираното и най-дълго съществувало българско филмово списание преди 1945 година. Допълнителна информация за „правия път към киното“ на главния автор на „Куле Вампе“ може да бъде открита в един още по-голям обем от ръкописи на български – чернови, полузавършени статии и фрагменти – от същия период, които съществуват в архива на Дудов, съхраняван във Френската синематека. Микроскопични, но много съществени зрънца фактология, потвърждаващи, допълващи или опровергаващи изложеното от първите биографи на Златан Дудов успях да открия в базите данни на служба „Гражданско състояние“ в София, в Регионалния държавен архив – София, както и в самия Цариброд.

И все пак: толкова ли са важни тези начални малко повече от две десетилетия в живота на Златан Дудов? Дали онази привидна праволинейност, която прозира зад пътя на 20-годишния емигрант от следването на театър в Берлин до авторството на едни от най-значимите филми на Ваймарската република и издигането му по-късно до водещ филмов творец в кинематографията на Германската демократична република, не е донякъде измамна? На практика българските години на Дудов представляват една трета от живота му. Това е периодът на неговото

детство и юношество, на неговото формално и неформално образование и възпитание. През тях се формира до голяма степен неговият характер, възгледи, психологически и поведенчески стереотипи в отношенията му с хората.

В едно писмо до Боян Дановски от 21 февруари 1946 година, преди да замине за Берлин и да се включи в основаването на ДЕФА Дудов признава, че не знае как ще продължи неговата по-нататъшна кариера. На два пъти в това писмо той намеква за своето „дълбоко желание да сътрудничи при градежа на нова и щастлива България“, „готов е да помага там, където има нужда от него“. Очевидно е, че той не изключва възможността да се върне в България и там да работи в театъра и киното. Още в края на 30-те години той усеща сгъстяването на политическите облаците във Франция, засилването на десните тенденции и ксенофобията. Неговото положение още повече се влошава заради изострянето на полицейски мерки срещу него вследствие на анимационния проект “Das wahre Gesicht Hitlers” (Истинското лице на Хитлер), който подготвя заедно с чешкия аниматор Бертолд Бартош (Berthold Bartosch). Още преди нападението на Хитлер над Полша Дудов се стреми да напусне Франция. Първоначално в посока Швеция при Брехт, който се опитва да му осигури входна виза. Когато се оказва, че това е невъзможно Дудов започва да се подготвя за завръщане в България.

И през 1920те години в Берлин, и през 1930те в Париж Златан Дудов винаги е притежавал валиден български паспорт. Именно служители от българското посолство издействат неговото освобождаване като гражданин на Царство България от затвора на националсоциалистите през есента на 1934 година. Въпреки тежкото си финансово положение като емигрант във Франция без право да работи Дудов изплаща оттук данъчните си задължения пред българското военно министерство като поданик, който не е служил военна служба. От писмата на Дановски по това време личат усилията на българския театрал да намери пари за билет за неговото връщане в София заедно с жена му Шарлоте.

Заплашен от настаняване във френския концентрационен лагер Льо Верне, департамент Ариез, и прекарал няколко седмици през май 1940 в етапния лагер, разположен на тенис кортовете „Ролан Гарос“ в Париж, Дудов в крайна сметка е конвоиран от френската полиция, заедно с бременната си съпруга до италианската граница. Нежеланият повече във Франция Златан Дудов е освободен срещу декларация, че заедно с жена си, която също има българско гражданство, ще се завърнат обратно в неговата родина. Неговото заболяване, бременността на жена му и последващото раждане на дъщеря им Катарина го карат да остане в Швейцария и възпрепятстват това завръщане. Ако то се беше осъществило, твърде вероятно както историята на българското кино, така също на киното на ГДР биха изглеждали по друг начин.

1903–1919: Цариброд

Златан Дудов е роден на 30 януари 1903 година. На същата дата девет години по-рано е роден престолонаследникът на Царство България, бъдещият цар Борис III, който управлява България от 3 октомври 1918 до смъртта си на 28 август 1943, радвайки се значителна популярност сред народа. Неговият рожден ден е национален празник на Царство България. Златан Дудов никъде не коментира този факт, нито изразява отношението си към цар Борис III, но изтъква специално омразата на своя баща към бащата на Борис, цар Фердинанд.³¹

Със сигурност съвпадението в рождените дати е било забелязвано от административни власти и чиновници. Не е изключено то да е носело определени симпатии и позитиви на Златан, особено в българските легации в чужбина, където всъщност той прекарва половината от живота си до отмяната на монархията след референдума през 1946. Може би и на съвпадението на датите се дължи любезното отношение и безотказно съдействие при всички проблеми на емигранта Дудов от страна на българ-

³¹ Herlinghaus, Hermann. Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9) S.5.

ските посолства в националсоциалистическа Германия и във Франция, управлявана от десницата след падането от власт на правителството на Народния фронт (Front populaire).

Родното място на Златан Дудов, Цариброд³², в началото на XX век е малко градче (едно от 80-те селища от подобен тип в Княжество България) в западните покрайнини на България, на 60 километра от столицата София. То е обявено за околийски център и се намира на по-малко от десет километра от тогавашната граница със Сърбия, очертана от Берлинския конгрес през лятото на 1878 при създаването на независимата българска държава. На запад от Цариброд на сръбска територия остават големите градове Пирот и Ниш, които по това време също имат преобладаващо българско население. Част от него започва да се преселва веднага след прокарването на границата в най-близкия български град, който се оказва Цариброд. Така за близо 20 години населението на града се увеличава три пъти – от 1087 жители (в 167 къщи) през 1881³³ до над 3000 в началото на XX век.

Както и повечето други нововъзникнали български градове по това време Цариброд има „специфичен ориенталски облик: без планировка и нивелация, махалите са били разделение по етнически, верски или родов признак, с търговска улица (чаршия) и пазарна част като ядро на града, тесни криви улици, непавирани или постлани с овални камъни, малко водоизточници, липса на канализация (някъде водата бива отвеждана по минаващи през средата на улиците открити канали), слабо или никакво улично осветление, чистене по частен ред, едноетажни или двуетажни къщи, главно паянтови, обърнати произволно спрямо улиците и пр“³⁴.

³² От 1920 по силата на Ньойския договор градът става част от Кралство Югославия, а от 1950 е преименуван на Димитровград като общински център в окръг Пирот на Социалистическа федеративна република Югославия. От февруари 2019 и двете имена – Цариброд и Димитровград – получават равностойна юридическа и административна валидност в Република Сърбия.

³³ Райчевски, Стоян. Нишавските българи. Балкани, София, 2004, с. 195

³⁴ Димитров, Румен. Българското общество 1878–1939, т. 2 (Население. общество. култура), Гутенберг, 2005, с. 143.

Българският писател Константин Константинов, който през пролетта на 1915 година е назначен в Цариброд като мирови съдия, си спомня неговия образ, запечатан в паметта му: “И сега още виждам скромното прашно градче с неговата дълга, права главна улица, пресечена от железопътен прелез, и линията, дето профучаваха конвенционалните влакове, които ние гледахме с безнадеждно възжеление. Виждам червените казарми на 25-и драгомански полк, лепнати на срещния склон, малкото манастирче над града (което всъщност беше само параклис) (...) Един хотел, полухан, няколко едри търговци, износители на жито, паянтовата сграда на съдилището. (...), дървения павилион наред града, дето в събота следобед и в неделя свиреше полковата музика. Виждам още оня оживотинен от немотия народ, който казваше „жито“ на царевицата, пръснатите из околните села (...) Будката на Хаджията на перона, с мускали розово масло по прозорчетата, надписи “Change“ – разменна кантора за всички валути – безбройните славеи, които не млъкваха през юнските нощи в станционната градинка, (...)”³⁵

Цариброд се намира на пътя, съществуващ още от римската епоха, свързващ Константинопол със Западна Европа. Той е разположен на брега на река Нишава, на която тук водите започват да намаляват, което е и предпоставка да се образува брод, удобно място за прекосяване на реката, дало вероятно и името на селището – „царски брод“, „брод на царския път“. Селището е възникнало по склоновете на този „брод“, където още от XVII век е имало и солиден каменен мост, който е устоявал на прииждащите води на Нишава.

Релефът около Цариброд е предимно планински тук се простират разклоненията от планините Влашка, Видлич, Мургаш и Стара планина. Освен Нишава в близост протичат още реките Височка, Лукавачка–Ерма. Градът е разположен на 450 м над морското равнище, заобиколен е с гори, открит за пряка слънчева светлина. В климатично отношение Цариброд притежава някои типични котловинни характеристики – с температурни инверсии

³⁵ Константинов, Константин. Път през годините, Български писател, 1981, с. 232–233.

и големи амплитуди между лятото и зимата, но в същото време „тук никога не падат мъгли“³⁶. До средата на второто десетилетие на XX век, преди влизането на България в Първата световна война хубавата природа, забележителностите в околностите започват да привличат част от софиянци и малко по-малко Цариброд придобива статута на още един курорт близо до столицата.

По времето, когато тези земи са владения на османската империя, селището е важна спирка по пътя между Истанбул и Виена. То е споменато под името Tekvur Binari (Султански геран) в турски документи от 1521 г., хроникаращи похода на Сюлейман Великолепни на север, който отсяда за кратко в него. Името Цариброд е цитирано и в описанията на западноевропейски пътешественици, минавали през него още през XV и XVI век. През следващите столетия десетки високопоставени дипломатически пратеници, изследователи и авантюристи оставят свидетелства за населението и селищата по поречието на Нишава, през които минават за своите мисии към и на връщане от Истанбул.

Родната къща на Златан Дудов се намира в земеделско-ското-вълдната махала на града, известна като „Строшена чешма“. Тя е третата по старинност населена махала, от които възниква първо селото, а после и градът Цариброд. Намира се в северната му част, където още в далечни времена е имало чешма, изградена върху естествен извор. Легендата разказва, че богат турчин започнал да строи чешмата, за да направи впечатление на местна девойка и нейното семейство. Българите обаче не били съгласни с ухажването на бея и всяка нощ разрушавали построеното. Чешмата дълго стояла непоправена и така дала името на възникналата около нея махала. Около чешмата имало 3–4 стари хана, останали от времето, когато „цариградския“ път, свързващ Западна Европа с Ориента, минавал през тези места по старото си трасе. Друго по-малко популярно име на тази махала е „Преко мост“, защото се намира на отсрещната страна на реката, закъдето водят два стари моста. И до днес това е кварталът, в който най-силно се е запазил духът и ароматът на старинната атмосфера на Цариброд.

³⁶ Христов, Стефан. Пътища извървени, Партиздат, 1979, с. 14.

Една от забележителностите на града, разположена над квартала „Строшена чешма“, е връх Нешково бърдо, известен и като хълм Бабина глава. Оттук се открива най-добрата гледка към града и долината на Нишава. На най-високата точка се издига непретенциозен паметник, светлосивкава пирамида, върхът на която е увенчан с кръст. Той е наречен „единствен по рода си в света“³⁷ от писателя Тодор Спасов, роден в Цариброд, учил и прекарал детството си тук десет години след Златан Дудов.

Паметникът е изграден по инициатива на командира на 25-ти Драгомански полк полковник Пачев с помощта на царибродските доброволци. Той се намира на мястото на плитката гробница, направена непосредствено след едно от решителните сражения на Сръбско-българската война, проведено на 12 ноември 1885. На това място в общ гроб са положени костите на 49 сръбски и 58 български войници, загинали по време на сражението. Паметникът се издига на място, от което се разкрива гледка към местата, на които младата българска армия доказва своя героизъм – Три уши, Сливница, Врабча и Гургулят.

Златан Дудов със сигурност се изкачвал в младежките си години до този мемориал, осветен през 1911 година, и е получил тук един от най-важните човешки уроци – на неомразата, на знанието, че смъртта събира враговете и премахва причините за противопоставянето.

До средата на второто десетилетие на XXI, само до преди 7–8 години, къщата, в която е роден Златан Дудов, все още е стояла непокътнатата, а в нейния двор се е издигал стара черница. Днес вече къщата се е срутила от само себе си, а дървото е отсечено неизвестно от кого. Неговите плодове местните хора наричат „дуди“. Те дават и името на рода Дудови (или Дудини), което се счита за едно от 17-те най-стари фамилни имена в Цариброд³⁸. За родоначалник се счита дядо Нено, чието семейство се зани-

³⁷ Спасов, Тодор. Вечна радост и тъга човешка, в Покрайнините на сърцето, Литературен форум, 1997, с. 185–186.

³⁸ Вацев, Властимир. Брод към Цариброд. Разкази за миналото, Хайни, 2003, с. 21.

мава с отглеждане на копринена буба и притежава насаждения с черници. Говори се, че за присадки и фиданки от черничевите дървета, които е отглеждал той, са идвали търговци чак от Будапеща. Тримата му синове – Ташко (1850–1897), Гьоша (1851–1940) и Златан (1854–?) – със семействата си създават Дудина махала в царибродския квартал „Строшена чешма“. В първите години от историята на града сред членовете на рода публично известен е най-големият от тримата братя, Ташко Дудов, съдействал активно за строежа на жп линията и на черквата (1884–1888). Той е бил кмет на Цариброд между 1892 и 1895.

В акта си за раждане Златан е записан с фамилното име Златанов, по името на дядото (един от тримата синове на дядо Нено), на който е кръстен. От избирателните списъци за 1907 научаваме пък годината на раждане на бащата на Златан, Тодор –1879, същата, през която градът вече е обявен за околийски център на Княжество България. Майката на Златан носи рождено име Миля Алексова и е родена в Цариброд на 20 декември 1880, както сама е декларирала в регистрите на служба „Гражданско състояние“ в София. Нейното родословие не е обстойно документирано за разлика от рода Дудови, които са обект на специално краеведско изследване. Бащата имал още две сестри и един брат и е бил най-малкият сред тях.³⁹ В същите избирателни списъци като негова професия е записано „ботушар“, което е синоним на турското кундурджия, човек, който изработва обувки. Най-вероятно по това време Тодор Дудов е работил в някоя от съществуващи по това време в Цариброд „обущарски работилници с 5-10 работници“⁴⁰, които са били сред малобройните занаятчийски предприятия по онова време в града.

Пенсионираният учител в царибродската гимназия Властимир Вацев разказва, че според местните легенди Дудини са имали кошари в близките планини около бъдещото селище. Те са отглеждали стотици овце и кози, по-малко едър рогат добитък, но са имали и биволи. Имали са също така зеленчукови и

³⁹ Нејкова, Лилија. Дудови, списание „Мост“, бр. 155 (Специален брой, посветен на Златан Дудов), 1998, издателство „Братство“, Ниш, с. 81.

⁴⁰ Христов, Стефан. Пътища извървени, Партиздат, София, 1979, с. 14.

овощни градини, както и лозя. Смятани били за известни ви-нопроизводители в Цариброд. Съществува спомен как при един от своите набези черкези са нападнали кошарите на Дудини, за-палили са ги и са изгорили 500 овце. След този случай тримата братя са преместили кошарите си в друга местност.⁴¹

Според царибродската изследователката на рода Дудови Лилия Нейкова най-старите местни родове, които са основа-ли селището, са обитавали първоначално околните планински долини и гори. Там те са се криели от различни нашествени-ци, които често са минавали по поречието на Нишава. Нейкова предполага, че първата известна местност, населена от Дудови е била Путемел, където са имали гори, ливади и ниви, които впрочем някои от съвременните наследниците на рода обработ-ват и до днес.⁴²

Истинският разцвет на града е белязан от включването му в пределите на Княжество България през 1878 и обявяването му за околийски център. Околията, освен това е и гранична, а Ца-риброд е разположен на главния път (железопътен и шосеен) от София за Белград и в него има митница, която започва да отчита приходи, показващи съживяване на търговския трафик по този отсечка.⁴³ Предпоставка за добро икономическо развитие на ре-гиона като цяло е и това, че към жителите на града се прибавя и населението на селата, влизаци в състава на околията, които надхвърлят 20 000 още в началото на ХХ век.

Въпреки че в града вече има общинска администрация и значителен брой чиновници, занаятчии и търговци, преобла-даващата част от населението му се занимава все още със зе-меделие. Като земеделци през 1888 се определят 300 от общо

⁴¹ Вацев, Властимир, Брод към Цариброд. Разкази за миналото, изд. „Хайни“, София, 2003, с. 22.

⁴² Нейкова, Лилија. Дудови, списание „Мост“, бр. 155 (Специален брой, посветен на Златан Дудов), 1998, издателство „Братство“, Ниш, с. 79

⁴³ Райчевски, Стоян. Нишавските българи. Балкани, София, 2004, с. 196.

500-те семейства, които обработват около 8000 декара земя, от които 6000 декара ниви. Те дават годишно реколта около 250 тона разни зърнени храни: жито, ечемик, овес, царевица, грах, фасул и др. Обработват се също така още 400 декара лозя, 500 декара ливади, 60 декара градини и др. Освен това Цариброд разполага с около 1000 декара гори.⁴⁴ Съвсем обичайно е било децата да прекарват ваканциите и голяма част от свободното си време в забавления и игри сред живописните околности, но и помагайки за обработването на зеленчуковите градини, каквато са притежавали почти всички потомствени местни жители.

Вълнуващо преживяване е и спането на открито край колибата, която е има почти всяка крайградска зеленчукова градина. Вкусът към простата храна, в която винаги присъстват пресни плодове и зеленчуци, търсенето при всяка възможност на контакта с природата остават трайни характеристики на личността на Златан Дудов и неговия начин на живот. За това свидетелстват всички, които са го познавали отблизо, особено от работата му в ДЕФА, когато той е можел по-независимо да определя условията, при които живее.

Бурното нарастване на населението на Цариброд през първото десетилетие след Освобождението и Сръбско-българската война от 1885 се дължи до голяма степен и на преселниците от Пирот и селата на сръбска територия. Без собствена земя, която е останала оттатък границата, те се занимават главно със занаяти и търговия. Освен това, както е отбелязано в статистическите данни за 1888 година, в града има 43 хана, от които три по-реномирани: хотел „София“, хотел „Европа“ и Джайджовия хан „Видлич“. За стопаните на по-незначителните кръчми и гостилници това е допълнителен доход към земеделската им дейност. В града работят и две фабрики – за обработване на тютюн и за производство на алкохолни напитки. Другите по-значими индустриални произведения в Цариброд по това време са килимите, абите, кожите и маслата.

Наред с тях присъстват и обичайните производства на око-

⁴⁴ Пак там, с. 200.

лийските центрове от онази епоха. Стефан Христов⁴⁵ в своите спомени разказва за стопанската дейност на града в началното десетилетие на XX век и възможностите за комунистическа агитация сред наемните работници. Край града има малка примитивна тухларна, в която се използва единствено ръчен труд. Съществува също така табахана за обработване на кожи, от които се правят цървули, носени масово от населението. Те се изработват в няколкото опинчарски работилници с по двама-трима работника. „Единственото оборудвано с малка техника, с двигател (локомотив) беше предприятието за марсилска керемиди и за машинна обработка на тухли. Това предприятие имаше 15-20 наемни работника.“⁴⁶

Пак от него научаваме, че в града има няколко шивашки и обушарски работилници с по 5-10 работника. „Също така и други малки работилници с по 1-4 работника: платнарски⁴⁷, грънчарски, кожухарски, терзийски, тенекеджийски и други.“⁴⁸

В града съществуват също така няколко сравнително големи склада за железария и дървен материал. Има и няколко брашнарски склада и магазини за хранителни и други стоки. Повечето от търговците на сирене и кашкавал имат собствени мандри край града. „Търговската буржоазия бе заела своето ръководно място в града. За тях това бяха години на процъфтяване. Разбира се, имаше и фалити и разорения, но това бяха единици.“⁴⁹

⁴⁵ Активист и функционер на БКП, завеждащ от 1920 до 1928 пункта на нелегалния канал на ЦК на партията в гр. Цариброд. По решение на Заграничното бюро на ЦК на БКП през 1928 той е прехвърлен в Австрия и в началото на 1929 е изпратен в Париж, където повече от две години участва в дейността на революционната българска емиграция като секретар на българската група комунисти при ФКП. През 1933 следва Международната ленинска школа на Коминтерна, а по-късно работи в различни съветски организации. Завръща се в България през 1946 и работи във Върховния стопански съвет, а после в Държавната планова комисия като заместник-председател. Автор на мемоарната книга „Пътища извървени“ (1979).

⁴⁶ Христов, Стефан. Пътища извървени, Партиздат, София, 1979, с. 14.

⁴⁷ За тъкане на платно.

⁴⁸ Христов, Стефан. Пътища извървени, Партиздат, София, 1979, с. 14.

⁴⁹ Пак там, с. 15

Според Стефан Христов 70-80 процента от населението запазва селския си бит и манталитет. Болшинството жители, занимаващи се със земеделие, са малоимотни. Голяма част от нивите им са разположени в планинските местности над града. И при добра година добивите от тях трудно им позволяват да изхранват семействата си. Само малцината по-заможни родове притежават плодородна земя в неголямото поле край реката.

Животът в малкото градче дълги години носи много от белезите на селския бит. Вода за пиене се носи от двете градските чешми с много чучури, построени по турски образец. За миене и готвене водата се взема от кладенец, какъвто има всяка къща. Електричеството стига до Цариброд през септември 1926 година, но от 1 януари 1910 градът има телефонна връзка със София и Белград. Вестник „Нишава“ информира през същата година и за назначаването на градски инженер, който да се грижи за благоустройството, – Б. Шулхов от Чехия, завършил висше техническо училище във Виена.

И все пак постепенно Цариброд се налага като едно динамично развиващо се градче, което се стреми да достигне градовете на княжеството с утвърдени традиции, дали своя значим принос още по време на Възраждането. Немалка заслуга за това развитие на Цариброд имат и приютените в него преселници от Пирот и от другите селища на някогашната Нишавска епархия, някои от които след време се изселват към София и други големи градове на страната, за да отстъпят място на будното население от околните села на Царибродската околия. За родолюбивия дух на царибродчани по това време говори и градската топонимия – наименованията на улици, площади, заведения и др. В периода след 1878 в Цариброд много често се срещат наименования като тези хотели „България“ и „Сан Стефано“, гостилница и бирария „България“, кафене „България“, училище „Христо Ботев“, първоначално училище „Васил Левски“, площади „Цар Фердинанд“ и „Княз Борис“, улици „Бенковски“, „Сливница“, „Капитан Златев“ и др.

Ключов фактор за разцвета на Цариброд става прокарването на железопътната линия от София за Ниш, чрез която най-сетне

Западна Европа и Истанбул се свързват с железопътен транспорт. В града се говори, че родът на Дудови са дали от своята земя, за да се построи гарата, близо до която е била разположена родната къща на Златан.

Цариброд–София–Вакарел, част от споразуменията по Берлинския договор, е и първата жп линия, построена от новата българската държава. Тя е завършена на 26 юни 1888, а на 12 август същата година по нея преминава първият влак от Виена през София за Истанбул. От края на 1888 два пъти седмично вече преминават и международните влакове „Симплон Ориент Експрес“ със спални вагони и „Директ Ориент Експрес Конвенционал“ със спален вагон, вагон-ресторант, първокласни и второкласни вагони. С жп линията цялата европейска култура пристига само за 24 часа в живописното поречие на Нишава. (Съдбата на Златан Дудов, а и на България обаче със сигурност би била друга, ако е бил осъществен алтернативният проект за свързване на Цариград със Западна Европа, за който е настоявало и българското правителство, а именно София–Кюстендил–Скопие.⁵⁰)

Важен факт е, че търговците в Цариброд започнали да набавят бакалските и манифактурните си стоки по-често от Виена и Будапеща, отколкото от София. След прокарването на железопътната линия много от търговците в съседните по-големи градове Трън, Берковица и Брезник започват да се снабдяват със стоки от Цариброд. В града има също така народна банка, популярна банка, мирово съдилище, поща, финансово управление, акцизно управление. Освен това тук е разквартируван 25-и Драгомански полк, в чийто състав има 30-40 офицери. Така се оформя една изключително жизнена общност – сплав от будна интелигенция и патриотично офицерство, предприемчиви търговци и трудолюбиви занаятчии, дребни чиновници и земеделци.

Само за десет години от Освобождението по времето, когато се прокарва железопътната линия Цариброд има вече около 400

⁵⁰ Димитров, Румен. Българското общество 1878–1939, т. 2 (Население. общество. култура), Гутенберг, 2005, с. 187.

къщи, в които живеят от 500 до 600 семейства.⁵¹ Много министри и държавници, включително сръбският крал, както и българският княз, по-късно цар Фердинанд, винаги, когато пътуват за Европа, на заминаване или на връщане, слизат за среща тук или най-малкото биват приветствани от царибродското гражданство, което пристига за целта с цветя, знамена и музика. Това не само повдига самочувствието на царибродчани, но създава у тях и чувство за съпричастност към българските дела и голямата българска политика.

Как се отразява железопътният транспорт, свързващ Ориента с Европа, на атмосферата в свободното българско общество, разкриват спомените на големият български интелектуалец проф. Константин Гълъбов⁵², следвал германистика, философия и история на изкуството в Гьотинген и Кил (1911–1915). Роден десет години преди Златан Дудов, той описва в едно от своите есета („На Великата сряда“ от сборника му „Зовът на родината“) как със селската торбичка на рамо ходи пеш от родната Перущица да учи в Пловдивската гимназия. Пресичайки същата железопътната линия, която 200 км по-на запад преминава през родния град на Златан, той вижда как профучава синият „Ориент експрес“ с грейнали купета и самодоволни чуждестранни лица. В младежа се надига клетва да постигне един ден европейско равнище и „да работи в полза на своя народ за същото“⁵³.

Малкият Златан има допълнителен повод да се чувства свързан с железницата в още по-голяма степен от своите връстници. Неговият баща Тодор Дудов е железопътен кантонер и отговаря за поддръжката на участък от жп линията. Като всички представители на тази високоотговорна професия той получава запла-

⁵¹ Пак там, с. 200.

⁵² Той също има косвена връзка с Цариброд, доколкото неговият тъст и баща на съпругата му Жана, е роден в околностите на Цариброд, учи в местната прогимназия, а по-късно е нейн директор и има главни заслуги за откриване на непълната смесена гимназия в града.

⁵³ Гълъбов, Константин. Зовът на Родината. (Културният път на българина. Литературни опити). С., 1930, 57–61., цит. по Кръстев, Кирил. Спомени за културния живот между двете световни войни, 2019, Ера, с. 128.

та на държавен служител. Тя не е била голяма, но се изплаща редовно и сигурно е носела стабилност и престиж в очите на околните, занимаващи се предимно със земеделски труд.

Железопътният граничен възел изисквал значителен персонал от различни видове работници и служители. Тук ставала смяната на обслужващите влаковите композиции – машинисти, огняри, кондуктори, спирачи и други. Освен това на гарата е зает и немалък митнически и граничен персонал – чиновници, стражари и други. Тя е един малък свят, през който минава голяма част от потока пътници от Западна Европа за Ориента и обратно.

Колко присърце е вземал Тодор Дудов своята служба като железопътен работник може да се види на най-ранната семейна снимка, на която Златан е около 6-7 годишен между майка си и баща си. Явно, за да спестят от разходите за фотографа, Дудови са се снимали с друго роднинско или приятелско семейство, което има малко момиченце. Докато мъжът от това семейство е в празничен градски костюм, Тодор Дудов е в униформата си на кантонер. Вероятно за тази снимка бащата е бил увещаван да си сложи ордена, връчен му лично от цар Фердинанд за предотвратяване на тежка железопътна катастрофа.⁵⁴ Но заради омразата си към монархическата институция, той никога не носи ордена публично.

И Херлингхаус, и Грозев, позовавайки се на свидетелствата на самия Златан Дудов, подчертават симпатиите на бащата към групата на тесните социалисти, по-радикалната фракция от ленински тип, обособила се в Българската работническа социал-демократическа партия и послужила за основата на Българската комунистическа партия, създадена през 1919. Грозев дори обявява бащата за член на партията, което едва ли е било възможно за държавен служител в железниците. „Стратегическо значение на железниците карало управляващите да третират работещите в тях като специфична група служещи. В частност, те следели по-ревниво техните синдикални действия (и проникването

⁵⁴ Herlinghaus, Hermann: Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9), S. 5.

на леви идеи), наблягали върху дисциплината и предвиждали в правилниците възможност за военна мобилизация⁵⁵.

Преди оформянето на партийна секция на тесните социалисти в града е била образувана работническа просветна група „Христо Ботев“, която датира още от 1899.⁵⁶ Основните посоки на дейността на групата е консолидиране на протестите срещу безправното положение на работниците в различните занаятчийски работилници и цехове в града. Те са принудени да работят по 16–17 часа срещу минимални възнаграждения, много често в почивни и в празнични дни без допълнително заплащане, наказвани с всевъзможни глоби и уволнявани при всеки опит за протест. В началото на 1905-та учителите от града и околията образуват първата социалистическа организация, принадлежаща към БРСДП (т. с.), а през 1910 година е създадена градска партийна организация в Цариброд на същата партия.⁵⁷ Важен момент в политическото и идейно осъзнаване на Тодор Дудов вероятно е изиграла и обявената през месец декември на 1906 година в Цариброд стачка на железничарските служители и работници. Тя получава сериозен отзвук в града и предизвиква съчувствието сред трудещите си и ляво ориентираната интелигенция.⁵⁸

След потушаването на стачката на железничарите и пернишките работници, правителството взема крупни мерки и прокарва през Народното събрание ред реакционни закони: против водене на стачки; против учителите; против печата и други, като засилва особено терора против работническите събрания. Властите често предприемат нападане и разтурване на митинги и манифестации. Особено брутално тези закони се прилагат в

⁵⁵ Димитров, Румен. Българското общество 1878–1939, т. 2 (Население. общество. култура), Гутенберг, 2005, с. 194.

⁵⁶ Гоцев, Константин. История на революционното движение в Царибродска околия и борбите в ЮКП (1888–1944), цит. по file:///D:/Downloads/History_Revolution_Movment_Caribrod_1888_1944_D_r_Gocev-1.pdf/11.03.2023//, с. 8.

⁵⁷ Пак там, с. 8

⁵⁸ Пак там, с. 10.

малките градове, където не получава разрешение никакво протестно събрание или митинг. Вероятно всички тези събития са предизвикали радикалното отношение на Тодор Дудов срещу монархията и правителствата, доминирани от големите буржоазни партии.

През 1910 седемгодишният Златан тръгва на училище. По това време Цариброд с над 4000-то си население има две основни училища – това в долната част на града, близо до гарата и до „Строшена чешма“, се нарича „Христо Ботев“, а другото в горната махала – „Васил Левски“. Те носят имената на двете най-важни фигури от борбата за национално освобождение на България. Децата е трябвало от най-ранна възраст да знаят за тяхното дело и да се чувстват съпричастни към техните идеи. Златан Дудов тръгва в първо отделение в училище „Христо Ботев“. Училищният слуга бие звънеца, който се чува надалече и вика децата в училището. Освен учебници в торбичката на първолачето има каменна плоча с вързани на нея мокра гъба и парцалче за изтриване на написаното. На такива плочи първолачетата в българските училища по това време са се учили да пишат.

След четирите отделения на основното образование децата могат да учат в Цариброд и три класа на прогимназията, която съществува от 1890. През 1911 в нея е имало девет паралелки с общо 294 ученика. По инициатива на кмета, духовенството, учителите и по-имотните граждани за учебната 1914–15 година с указ на цар Фердинанд и правителството в града се открива първи гимназиален клас на „Царибродската непълна смесена гимназия“. Според българската образователна система по това време средното образование е тристепенно и включва четири отделения на основното училище – които по това време са задължителни –, три прогимназиални и пет гимназиални класа. На следващата година в Царибродската гимназия е добавен и втори клас, в който се обучават 60 гимназисти, докато в първи са записани 70. Местният вестник „Нишава“ пише, че преподаването се води от девет учители и пет учителки, от всички тях обаче само четирима са имали съответното педагогическо образование. До присъединяването през 1920 на града към Сър-

бия преподаването в града се извършва на български език по програма на българското министерство на просветата.

Освен пълните с ученици училища потвърждение за стремежа на царибродските граждани към образование и култура са и издаваните в града вестници и списания. Още през януари 1889 се появява списанието „Домашен учител“, от което излизат три броя. Дванадесет години по-късно започва да излиза седмичен вестник „Цариброд“, орган на управляващата Народно-либерална партия, който успява да издаде 17 броя до 24 март 1902. Най-авторитетният и дълго просъществувал вестник в Цариброд е седмичният „Нишава“, който излиза от 6 септември 1909 до 5 септември 1915. Прекратяването му е предизвикано от наложената цензура във връзка с влизането на България в Първата световна война, като първите бойни действия на българската армия се водят в непосредствена близост до града на сръбска територия.

„Нишава“ е истински независим вестник, напълно адекватен на своето време, който умело балансира интересите на различни типове читатели. В него намират място политически коментари, стопански новини, регионални вести и културни съобщения. Той е най-богатият и достоверен извор за бита и начина на живот в Цариброд през шестте години, в които излиза. От него черпим убедителни доказателства за разнообразието от културни събития, които оформят средата, в която израства Златан Дудов. Тази картина се допълва от излизалия само два месеца през лятото на 1919 седмичник за „хумор, сатира и обществен живот“ „Клопотар“.

Една от най-характерните черти в духовния облик на Цариброд през първите две десетилетия на XX век е интензивният театрален живот. В негова основа са любителските представления на местни трупи, съставени от учители, чиновници, будни работници и занаятчии. Още от средата на XIX век в навечерието на борбите за национално освобождение театърът е важен фактор за формиране на културната и духовна идентичност на българската нация. В Цариброд този процес се разгръща в най-пълна степен в двете десетилетия на границата на XX век.

В началото на 1889 в града е създадена любителско театрално дружество, което си поставя за цел чрез поредица представления да събере средства за основаване на читалище в града и закупуване на книги за читалищна библиотека. На следващата година то се преименува в културно-просветна група „Христо Ботев“ и се намира под силното влияние на зараждащата се в града организация на Българската социалдемократическа работническа партия. До средата на 1889 са представени пет премиери, подготвени и представени изцяло от местни изпълнители – артисти, художници, музиканти и литератори.⁵⁹ Заглавията в техния репертоар са български патриотични пиеси или адаптации на френски и немски пиеси, сред които с особена популярност се ползва българската версия на „Животът и смъртта на света Геновева“ (Leben und Tod der heiligen Genoveva) от Лудвиг фон Тик.

През първите години на новия век дейността на любителите театрали е все така активна. В основата стоят учители със социалдемократически възгледи, които гледат на театъра като на възможност да разширяват своето влияние сред обществото. Представленията се играят на импровизирани сцени в градските кафенета и училищния салон. Репертоарът е съставен все така от български патриотични драми и адаптирани чужди пиеси. Появяват се обаче и класически руски заглавия. Вестник „Нишава“ съобщава в броя си от 12 декември 1909 г. за представяне „в читалищния салон от читалищни членове на пиесата „Сватбата на Кречински“, комедия в три действия от Сухово-Кобилин“. След един месец на 9 януари 1910 е играна „На дъното“ от Горки. В началото на второто десетилетие пред царибродската публика се представят и актуални западни пиеси като „Чест“ от Херман Зудерман (постановка на местното Обединено учителско дружество), а „Златното руно“ на Станислав Пшибишевски е поставена в Цариброд на 6 март 1911⁶⁰ от гастролираща полупрофесионална трупа една година преди премиерата си в Бер-

⁵⁹ Георгиев, Елизабета. Културни Цариброд, Центар за култура Димитровград, 2018, с. 35.

⁶⁰ Пак там, с. 37.

лин. Тези представления вече се играят в постоянна театрална зала, за която е пригодена стара училищна сграда. Тя приютява и първата филмова прожекция в Цариброд, която се състояла на 6 декември 1910, но не оставила никакви следи в спомените на почти осемгодишния тогава Златан Дудов.

Като елемент от културния живот на Цариброд трябва да се посочи и дейността на спортното дружество „Нишавски юнак“, основано 1898 година. За финансиране на своята дейност неговите представители също организират театрални представления и масови спортни състезания. С особена популярност се ползва и действащото в града колоездачно дружество, основано през септември 1912, което организира велосипедни походи до София и Пирот. Без съмнение Дудов е получил вдъхновение за шеметните колоездачни епизоди и мащабния спортен празник в „Куле Вампе“ включително и чрез своите юношески спомени от Цариброд.

Значителен принос за съвременния облик на града дават и офицерите и подофицерите от Царибродския гарнизон. Те също имат своя любителска театрална труппа, която изнася инцидентни театрални представления. Най-съществено е участието на военните в музикалния живот чрез духовия оркестър на 25-и Драгомански пехотен полк, който е разположен в града от 1904 до 1920. В празнични дни, събота следобед и неделя оркестърът е изнасял публични концерти в беседката, намираща се в центъра на града. В неговата програма са били включени творби от Верди, Паганини, Щраус, Чайковски.⁶¹

Активният културен живот на Цариброд освен всичко друго, както заявява вестник „Нишава“ „има за цел да покаже на хилядите българи от крайграничните селища, останали на територията на Сърбия след Берлинския договор, че България процъфтява и се развива по своя нормален път, че нейните граждани не се ръководят от никакви завоевателни стремежи“.⁶²

В налагането на модерен за началото на века „лайфстайл“ може да се каже, че Цариброд дори изпреварва част от голе-

⁶¹ Пак там, с. 43.

⁶² В. „Нишава“, бр. 74, 19 март 1911.

мите градове във вътрешността на страната. Той се осмелява дори да се мери в следването на модните тенденции и стремежа към лукс и престиж дори със столицата София. Показателна за това е една неподписана бележка в местния вестник „Нишава“ от юни 1911: „От няколко години насам се забелязва в малкия ни градец голям стремеж към лукс, мода, развлечения, разходки и др. подобни. Те са погълнали за жалост цялата наша интелегентна младеж. Харчат се безсмислено много пари за суетни работи. Малкото градче почти всяка вечер има празничен вид. В градеца отскоро се всади комфортният живот на европейците... Искат да живеят луксозно и тези обществени съсловия, които в ежедневието са принудени да работят, за да изкарат оскъдната си прехрана и от нея искат да отделят за лукс“ .

Същата картина описва и осем години по-късно в своето сатирично стихотворение „Културен Цариброд“⁶³ местният поет Саша Димитров. С горчива ирония той подчертава западното модно облекло, изисканите обноски, книжовния език на младите граждани от Цариброд, с които те прикриват своя произход на селяни, работници и занаятчии. Въпреки тежкото си икономическо положение, остри социални конфликти те се стремят към култура, към нормален живот, независимо от отровната обществена атмосфера, която „вони“.

Заради своето местоположение близо до границата със Сърбия, противник на България в три войни между 1885 и 1915, в която живее многохилядно население с българско самосъзнание, Цариброд преживява изключително драматичен период през втората половина от второто десетилетия на XX век. По това време градът наброява около 6000 хиляди жители и голяма част от тях имат роднини от другата страна на границата. През първата година на Първата световна война, когато България все още запазва неутралитет, Цариброд е единствената връзка на Руската империя със Западна Европа. Гарата се превръща в оживено интернационално средище, което българският писател Константин Константинов, изпълняващ длъжността мирови

⁶³ „Клопотар“, бр. 2, 8 юни 1919.

съдия в Цариброд, описва: „Цели семейства, богати руси, прибирайки се от европейските курорти, французи от Русия, запътени за Франция, англичани, румъни, група бедни и бърбиви италианци, мълчаливи загадъчни мъже с непромокаема палта на ръка и с пура в уста, някоя елегантна парижанка със зелена воалетка и с малко кученце в скута, някой католически духовник в кафяво расо – те изведнъж придаваха на нашето незначително селище лъх на космополитен кръстопът. Суетня, глъчка на разни езици, биене на звънци, отпушване на бутилки, смяна на пари и злато – всичко ставаше задъхано за няколко минути, в които се извършваха бързи сделки, и човек можеше да забогатее тук само за две-три седмици. От нашата маса в ъгъла ние гледахме тая живописна и шумна навалица, която влакът изсипваше и щеше пак да прибере, и ни се струваше, че стоим на някакъв бряг, край който се изнизва светът.“⁶⁴

След присъединяването на България към тройния съюз и обявената мобилизация Цариброд и околностите му се изпълват с български войски, които се готвят за нападение над Сърбия. По околните хълмове са разположени далекобойни оръдия. В западна посока на няколко километра от Цариброд близо до границата войниците копаят окопи. Офанзивата започва в началото на октомври 1915 като гърмежите огласят улиците, а някои от най-тежките сражения се водят североизточно от града. Българските войски напредват бързо и за два месеца прегазват цяла Сърбия. В обратна посока през Цариброд преминават колони с ранени и болни войници, на гарата е устроена временна военна болница. Пристигат и първите съобщения за убити от града и околните села. Военната кампания е успешна, но в града се настаняват гладът и бедността. Липсват хранителни продукти и газ за осветление. Влаковете се движат само до София и обратно. Училищата и някои учреждения са временно затворени.

Скоро след това бойните действия се преместват далеч на юг и на североизток. В Цариброд се установяват германски инженерни войски, които, превръщат гарата в стратегически

⁶⁴ Константинов, Константин. Път през годините, Български писател, София, 1981, с. 235–236.

пункт за снабдяването на германската армия. Вместо предишния „Експрес конвенционал Париж–Истанбул“, започва да пътува Балканцуг (Balkanzug) Берлин–Белград–София–Цариград. От описанията на Константинов личи симпатията на местното население към германските войници.⁶⁵

В деня, в който разположеният в Цариброд 25-и Драгомански пехотен полк заминава за Солунския фронт, до града достига новината за победата на Февруарската революция в Русия. По това време 14-годишният Златан е ученик в последния клас на прогимназията. Очевидно новините за революцията в Русия, с която българите чувстват духовна връзка, събуждат интереса към политиката на много млади хора и засилват симпатиите им към левите идеи. Свалянето на руския император събужда надеждите и на републикански настроените българи, които считат цар Фердинанд за главен виновник за участието на страната в Първата световна война и неизбежната национална катастрофа.

И при Херлингхаус⁶⁶, и при Грозев⁶⁷ читателят остава с впечатление, че през 1917 Дудови са се преместили – според Грозев в „столицата“, според Херлингхаус „близо до София“ – и според двамата: с основната идея Златан да учи в гимназия. От ученическите документи на негово име, които са запазени в архива на софийската Трета мъжка гимназия, ясно се вижда, че първите два класа на гимназиалния реален курс той е учил в съществуващата от 1914 година Царибродска непълна смесена гимназия. Едва от трети гимназиален клас, т. е. от 1 септември 1919, 16-годишен той е записан и учи в софийската Трета мъжка гимназия. По принцип в България реалното образование (т. е. „реалните“ предмети и модерните езици) се е наложило от самото начало и взема значителен превес над класическото.

През 1918 година положението във войната на българите и техните съюзници все повече се влошава. В тила ситуацията е

⁶⁵ Пак там, с. 242–244.

⁶⁶ Herlinghaus, Hermann: Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9), S. 5.

⁶⁷ Грозев, Александър: Златан Дудов. Творчески портрет. Наука и изкуство, София, 1972, с. 21.

не по-лека. Икономиката е в упадък, не достига работна ръка, започва да витае призракът на глада. След Октомврийската революция в Русия зачестяват бунтовете и болшевишките настроения в армията. Усилва се антивоенната пропаганда на БРСДП (т. с.). Семейството на Дудови разчита на държавната заплата на бащата и едва ли е сред най-заstraшените от глада и мизерията, но общата несигурност най-вероятно се отразява и на тях. Златан споделя пред Херлингхаус, че той е открил своето място „сред онези, които с въодушевление посрещат мирните предложения на Ленин“.⁶⁸

След тежко поражение на фронта в Южна Македония България е принудена да капитулира пред силите на Антантата. Недоволството на войниците, някои от които са прекарвали вече шест години в окопите на Балканските войни и Първата световна война, прераства в масови бунтове. Въстанниците обявяват република и през септември 1918 се отправят към София да търсят сметка на правителството и царят. Херлингхаус цитира признанието на Дудов, че е следил „с големи надежди паметния марш на българските войници към София“.⁶⁹

На 27 септември 1918, същия ден, на който в Радомир България е обявена за република от Александър Стамболийски и Райко Даскалов, и цар Фердинанд символично е детрониран, ешелон с невъоръжени, разбунтували се войници, прибиращи се по родните места, е спрял, преди да влезе в София, на жп гарата при Захарна фабрика. Командирите на охраняващите гарата курсанти от юнкерското училище настояват да проверят за наличието на оръжие. Те започват преговори, но междуременно от вагоните откриват огън. Юнкерите отговарят на огъня и не след дълго влаковата композиция е подложена на унищо-

⁶⁸ Herlinghaus, Hermann: Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9), S. 6. Има се предвид „Декретът за мир“ на новата съветска власт, издаден веднага след вземането на властта на 7 ноември (25 октомври) 1917. На 3. март 1918 новата Съветска Русия сключва мирно споразумение с Германия, Австро-Унгария, България и Турция в Брест-Литовск, според условията на което се лишава от големи територии и значително население.

⁶⁹ ibidem, S. 6

жителен артилерийски обстрел от батареите, разположени по склоновете на Витоша и във военния гарнизон, намиращ се на територията на днешния квартал „Лагера“. Това довежда до голям брой убити и ранени, след което войниците от влака бързо се предават.

Като възпитателна мярка за назидание на младото поколение трупове на десетки въстанали войници са изложени на Софийската централна гара. Ученици от Трета мъжка гимназия, сред които са и младежи от Цариброд, били задължени „под строй да отидат да видят със собствените си очи влака с убитите“⁷⁰. По това време Златан Дудов все още се учел във втори гимназиален клас в родния си град, но той със сигурност е слушал разказите за жестоката гледка на по-големи ученици от гимназиите в София при завръщането им в Цариброд.

Катастрофалната за България развръзка на Първата световна война и победата на Октомврийската революция в Русия води до активизиране на антибуржоазните настроения в цялата страна, които не подминават и Цариброд. Провеждат се протестни събрания и митинги за даване на пълна политическа амнистия, както и за завръщането на войниците и офицерите от пленените дивизии в родината. През месец октомври 1918 партийната организация на тесните социалисти в Цариброд организира големи протестни събрания и внушителни митинги против глада, военното положение, цензурата, за политическа амнистия и завръщането на войниците и офицерите от пленничество в родината си.

Новата ситуация стимулира още по-голямо активизиране и разширяване на организационната работа на тесните социалисти в Цариброд. Образува се самодеен оркестър, хор, младежка организация „Карл Либкнехт“, театрална група, агитационни групи в помощ на селата. Всяка седмица се устройва литературно-музикална вечер, с образователни беседи, които имат за цел повдигането на класовото и социалистическо съзнание на работниците и народната интелигенция.⁷¹

⁷⁰ Христов, Стефан, Пътища извървени, Партиздат, София, с. 25.

⁷¹ Гоцев, Константин. История на революционното движение в Ца-

Особено внушително и с небивал ентузиазъм през 1919 в Цариброд е отпразнуван Първи май. В града е преустановена всякаква работа от страна на занаятчийските работници, организиран е многолюден и въодушевен митинг пред партийния дом. През целия ден, оркестърът свири народни хора, а самодейният хор пее революционни песни. Вечерта е устроена голяма литературно-музикална вечер. „Посещението бе толкоз, че салона едва можа да ги побере.“⁷²

В края на юли и началото на август 1919, в навечерието на изборите на 17 август в Цариброд се провеждат поредица от митинги и политически акции, които се стремят да разширят влиянието на партията и да ѝ осигурят по-добри резултати на изборите. Политическото напрежение е силно изострено, провеждат се обиски и различни репресии с цел сплашване преди приближаващите избори. Партията на тесните социалисти печели влияние и заради категоричното си противопоставяне на вече обявените клаузи на Ньойския договор, според който Царибродска околия и други части на Западните покрайнини ще станат част от Кралството на сърби, хървати и словенци.

(Важно е днес все пак да припомним, че откъсването на Цариброд и околните области от България не превръща границата в непреодолима бариера. В продължение на десетилетия българите, останали на югославска територия продължават да пътуват, да работят в София, да посещават необезпокоявани близки и роднини. Тази граница се превръща в строго охранявана „стена“ между двата съседни народа едва през 1948 след скъсването на отношенията между Югославия и Съветския съюз. България, най-близкият съюзник на Сталин е принудена да се подчини на повелите на „големия брат“, което води не само до прекъсване на търговски и културни контакти, но и до разделянето на родове и семейства.)

Целият месец септември на 1919 година продължават про-

рибродска околия и борбите в ЮКП (1888–1944), цит. по file:///D:/Downloads/History_Revolution_Movment_Caribrod_1888_1944_D_r_Gocev-1.pdf/11.03.2023/, с. 40.

⁷² Пак там, с. 41.

тестите и митингите против клаузите на империалистическия Ньойски договор.⁷³ По същото време в Цариброд се настаняват френски окупационни части. В училищните книги на Трета мъжка гимназия в София присъства заявление с дата 4 октомври 1919 от ученик, който иска да бъде приет в това училище, тъй като в гимназията на Цариброд са се настанили френски военни части и учебните занятия са прекратени.⁷⁴

По същото време Златан, след като е завършил и двата класа на Царибродската непълна гимназия, вече е записан за ученик в Шв клас на Трета мъжка гимназия в София. През същата 1919 година умира и баща му. Нито пред своя източногермански биограф, нито другаде Златан Дудов не обяснява каква е причината за смъртта на баща му. Напълно вероятно е той да е станал жертва на пандемията от испански грип, която се разразява в края на Първата световна война и продължава до декември 1920 година. Смята се, че в България от болестта са починали около 80 хиляди души. Високата смъртност сред цивилното население се дължи не на последно място и на факта, че по-голямата част от лекарите и фелдшерите са мобилизирани в армията. От написаното в книгите на Херлингхаус и Грозев се налага изводът, че бащата е починал в София. Въпреки обстоятелството проучване в регистъра със смъртните актове на служба „Гражданско състояние“ както за 1918, така и за цялата 1919 година никъде не бе открит запис за лице с името Тодор Златанов Дудов.

При своите проучвания на място в Цариброд и с помощта на наследници на рода Дудови успях да открия гробния парцел с фамилните места, отредени за семействата на тримата братя, синове на дядо Нено и основатели на Дудина махала. Първото, което се набива на очи е една очевидно много по-нова масивна паметна плоча от черен мрамор, на която се чете фамилното име Дудови. Редом с нея стои изправен, макар и с пречупен връх, значително по-стар фамилен надгробен паметник, подобен на леко стесняваща се нагоре каменна пирамида. Тя е силно наклонена, висока около метър и половина, и на нея са издялани, не

⁷³ Пак там, с. 45.

⁷⁴ ДА–Архив София, ф. 43К, оп. 1, а. е. 60, л. 27 (гръб).

особено грижливо, но достатъчно четливо, поредица от малки имена. По почерка на каменоделеца може да се предположи, че най-вероятно са издялани от един и същи човек по приблизително едно и също време.

Недалече от изправената част на земята лежи запазено отчупеното парче. То е представлявало върха на паметника и най-отгоре на него може да се прочете „Иошина“ – това е бащиното име на Дафина, първата жена на Ташко Дудов, която е била вероятно и първата погребана в тройния семеен парцел. Върху същото парче следва „Ташко Дудов“ – чичо на бащата на Златан и бивш кмет на Цариброд, починал през 1897 година. Доколкото никъде до имената не стоят дати, можем само да предполагаме, че най-високо поставените имена са на починалите най-отдавана. Върху все още изправената част от паметника най-отгоре се вижда името „Гога“, следва „Стана“ (така се е казвала голямата сестра на бащата на Златан), а под нейното име в средата стои „Тодор“. Единственият мъж с това име към онова време в родословното дърво, проучено от Лилия Нейкова, е бил Тодор Дудов, бащата на Златан. Под неговото име стои „Руса“ (втората жена на Ташко Дудов), най-отдолу са „Рангел“, „Надежда“, а под тях има оставено още празно място. Доколкото надписите са на български език, може безспорно да се заключи, че паметникът датира отпреди ноември 1920 година, когато Цариброд преминава под властта на Сръбско – Хърватско – Словенското кралство. Колкото и да не са категорични сведенията, почерпени от този надгробен паметник, те навеждат на мисълта, че бащата на Златан Дудов най-вероятно е погребан в градското гробище на Цариброд по времето, когато официален и единствено приет тук е бил българският правопис.

Трета мъжка гимназия в София: септември 1919 – октомври 1922

Трета софийска мъжка гимназия, в която Златан постъпва на 1 септември 1919, представлява първият училищен комплекс в българската столица с допълнителни помещения, учебни каби-

нети и голям училищен салон със сцена, който служи за спортни игри и театрални представления. Заради подходящата пряка слънчева светлина, която навлиза в този салон, в него за всички паралелки се извършва и практическото обучение по рисуване. Импозантната за времето си сграда със светли и просторни класни стаи е използвана по време на Първата световна война за болница на тежко ранени войници. Обзавеждането на учебните помещения е по всички европейски стандарти: чиновете имат удобни скамейки с метален скелет и широк писалищен плот.⁷⁵ Наред с учебните зали в училището функционират лекарски и зъболекарски кабинети.

Гимназията, създадена през 1906 и започнала занятия в новооткритата през 1907 сграда, носи името на големия английски държавник Уилям Гладстон, който защитава пред британския парламент българския народ по време на жестокото потушаване на Априлското въстание 1876. Площта на училищния комплекс заема цялото каре между улиците „Пиротска“, „Цар Симеон“, „Странджа“ и „Средна гора“. Учениците, които се записват тук идват от всички северозападни части на столицата, сред които са и някои от най-гъсто населените квартали. В тях живеят главно работници, дребни чиновници, представители на най-ниските слоеве на софийското общество. В гимназията се записват техните деца, но така също учениците от почти всички села край София, както и на преселници, бягащи от българските земи, които след поредицата войни през второто десетилетие на XX век са станали територии на чужди държави.

Простонародният произход на учениците сякаш е в контраст с елитния състав на преподавателите, видни български интелектуалци, завършили престижни западноевропейски университети. Сред учителите, които със сигурност са преподавали на Златан Дудов – имената им присъстват в комисията на зрелостните му изпити - изпъкват две имена, които заслужават по-особено внимание. Това са Цветан Радославов (1863–1931) и Иван Ст. Андрейчин (1872–1934).

⁷⁵ Аршинков, Стоян. Мила родино. Цветан Радославов Хаджиденков, изд. на БАН, 1985, с. 132.

Неговият преподавател по психология, етика и логика е Цветан Радославов, авторът на текста и музиката за патриотичната песен „Горда Стара планина“, която съчинява като доброволец в Сръбско-българската война през 1885. Това е първата война, главните сражения в която се разиграват недалеч от Цариброд, а по-късно, от 1964 (и до ден днешен), тази песен е обявена за национален химн на България. Цветан Радославов защитава през 1898 докторат при бащата на съвременната научна психология – Вилхелм Вунт, след което отхвърля всички покани за преподавателска кариера във Виена, Лайпциг и Прага и се завръща в родината си, за да преподава на младите българи.

Сред първите ученици на Радославов от престижната Първа мъжка гимназия в София е и бъдещият цар Борис III. След отбиването на Трета мъжка гимназия по свое желание Радославов е включен в нейния състав, за да остане до пенсионирането си „при децата на народа“. Той казва „тези деца така много ги обичам. Простички са, но са с откровени, чисти души!⁷⁶“ „Радославов беше идеален учител. Ако е вярно, че ученикът никога не забравя учителя – за Радославова може да се каже, че беше не само помнен, но и обичан. Много бяха качествата, чрез които той печелеше душите и сърдцата на младите: обширните познания, които поразяваха; живото преподаване, което се позоваваше на цялата личност; високият идеалистично настроен хуманитарен дух, който отключваше душите и ги водеше в нови светове; и преди всичко неизменната обич към учениците, която парализуваше техните лоши подбуди. Като истински духовен баща – мъдър и справедлив – той съдеше; но неговите укори не дразнеха и не предизвикваха; те правеха учениците замислени, държаха съвестта им права и ги предразполагаха към изповед.“⁷⁷

Съществува една показателна случка, на която със сигурност е бил свидетел и Златан Дудов. На 24 май 1920 цар Борис при-

⁷⁶ Пак там, с. 146.

⁷⁷ Проф. Спиридон Казанджиев. [Предговор към] Цветан Радославов. Емоционалният фактор при мисленето. София, Придворна печатница, 1932, – цит. по <https://pesenproject.wordpress.com/спиридон-казанджиев-цветан-радослав/>, с. 7 – (12. 03. 2023)

ема парада на учащите се по случай празника на св. св. Кирил и Методий, участието в шествието при който е задължително за всички гимназисти. Съгледал в колоните на Трета гимназия своя бивш учител Радославов, царят с висок глас се провиква: „Здравейте, господин учителю!“

Радославов не чува (или се преструва, че не чува⁷⁸) и тогава царят спира манифестацията, пресича ученическата редица и протяга десница на учителя с думите: „Поздравявам Ви с нашия най-голям празник, скъпи учителю!“ Следват и други пожелания, след което царя се връща на мястото си и колоната продължава. Според свидетелствата на очевидци учители и ученици, близки и приятели дълго след това коментират случката.

Радославов е талантлив любител художник и запален почитател на театъра. През времето, в което Дудов е негов ученик в Трета мъжка гимназия, Радославов има запазено място за всички премиери на Народния театър. Нерядко наред с учебния материал, той е обсъждал със своите ученици и най-новите постановки върху главната сцена на българската държава. Съвипусникът на Дудов от Трета мъжка гимназия Стоян Аршинков, биограф на Цветан Радославов, пише преките си впечатления от техния преподавател: „С обаятелните си слова и всестранните знания овладява и ума, и сърцата на всички ученици от нашия клас. Интересни, занимателни, и особено полезни са и уроците на Радославово по логика, но за нас като ли те бяха затъмнени от блясъка на съдържанието, от колоритността на изрази и от богатството на неговата мисъл, когато заговори за големите класици на художествената литература, за техните неувяхващи творби – проза, поезия, драма, комедия.“⁷⁹ Извън своята тясна специализация Радославов преподава история на европейската литература – от Данте, Шекспир и Сервантес до Лесинг, Гьоте, Шилер и руските класици – Пушкин, Толстой, Достоевски, Гогол и Тургенев. Преди това обаче учениците от Трета мъжка гимназия са получили класическа основа с изучаването на

⁷⁸ Аршинков, Стоян. Мила родино. Цветан Радославов Хаджиденков, изд. на БАН, 1985, с. 134

⁷⁹ Пак там, 135.

старогръцката и римска литература и култура, преподавана от учителя Сергей Денков.

Наред с това обаче Радославов е ценител и добър познавач на българския фолклор. Той анализира народната песен и музика, не само нейната структура, но и внушение като кристализиран израз на душевността на българина.

Най-значителна и най-интересна като чисто философска работа е публикуваната през 1932 монография на Радославов за влиянието на чувствата върху мисленето, „като психологическа основа на всеко дуалистическо схващане в областта на етиката, религията и метафизиката“⁸⁰. Най-вероятно, обаче авторът на тази теория е изпробвал голяма част от своите идеи още при лекциите си пред своите ученици от Трета гимназия, сред които е бил и Златан Дудов. „Чувствата са за Радославова сърцевината на душевния живот. Човекът гледа през тях на всичко, поради което той е в едно непрекъснато оценъчно отношение към света. Макар да са само субективна реакция спроти нещата от външния свят, чувствата биват пренасяни върху тия неща и стават мярка за тях.“⁸¹ Едва ли е случайно при такъв учител неизменното задълбочено внимание на Дудов към психологическите мотивировки на неговите герои. Аршинков цитира и един случай, при който Радославов обяснява понятието за драматичен момент чрез една класическа филмова сцена от нямото кино: как един млад мъж влиза в горяща сграда, за да спаси забравеното в нея дете.⁸²

Но наред със знанията по учебните дисциплини контактът с такива светли умове на епохата оказва силно нравствено влияние за формиране личността на учениците. Както пише колега-

⁸⁰ Проф. Спиридон Казанджиев. [Предговор към] Цветан Радославов. Емоционалният фактор при мисленето. София, Придворна печатница, 1932, цит. по <https://pesenproject.wordpress.com/спиридон-казанджиев-цветан-радослав/>, с. 10 – (12.03.2023).

⁸¹ Пак там.

⁸² Аршинков, Стоян. Мила родино. Цветан Радославов Хаджиденков, изд. на БАН, 1985, с. 136.

та на Радославов, също учител в Трета мъжка гимназията Спиридон Казанджиев, който е рецензент на неговия труд: „Разбира се, Радославов има на ум не етическия песимизъм, а етическия оптимизъм и дори героизъм. Песимизмът е егоистичен, асоциален и противосоциален. Невъзможно е психологически да се гради върху него задружния живот. Здрав и социално творчески е етическия оптимизъм. Наистина, и за него животът е пълен с злини. За тия злини са отворени и неговите очи. Но наред с тях стоят радостите, които се раждат от природата и научните интереси, от изкуството, творчеството, полезния и успешен труд, от вярата в идеали, животът за тия идеали и блаженствата на неговите очаквания и сбъдвания. Трябва недостатъците на живота да се гледат през разсъдливостта на мъдреца, който знае какво може да очаква и да иска от живота; трябва да се борим срещу тия недостатъци с пълна вяра в по-светли идеали, опрени о чиста съвест и героична воля, готова винаги на умъдреност и самообладание пред силни страсти и афекти. В тоя живот за нравствен идеал, какъвто е животът на етичните герои – дори отричането на живота е едно висше негово утвърждение, а не потъване в небитието, както у Шопенхауера, пред страх от смъртта.“⁸³

Радославов е и забележителен педагог, който с всички средства защитава достойнството на своите ученици. Един от колегите му в гимназията и бивш негов ученик пише в една статия по повод смъртта му: „Но не само знание и разбиране искаше той от учениците; много държеше той и за тяхното възпитание и характер. Като сега звучат в ушите ми думите му в заседания на учителския съвет, според които у ученика да се изработва нравствена твърдост и устойчивост, която да го прави недостъпен и неспособен за престъпление, а не само чрез наглеждане и страх да го „предпазваме“ от него.“⁸⁴

83 Проф. Спиридон Казанджиев. [Предговор към] Цветан Радославов. Емоционалният фактор при мисленето. София, Придворна печатница, 1932, цит. по <https://pesenproject.wordpress.com/спиридон-казанджиев-цветан-радослав/>, с. 10 – (12. 03. 2023).

84 Хаджов, Иван. Д-р Цветан Радославов. – Учителски вестник. София, г. XXVII, бр. 8, София, 7 ноември 1931, с. 3

Системата на държавните гимназии по онова време е изключително строга и за най-малки провинения се налагат тежки дисциплинарни наказания. Показателна е записаната в протоколите на учителските съвети специална бележка за намаленото поведение на Златан с една степен от „примерно“ на „похвално“ за „нередовност при изпълнение на задълженията на дежурен“. От своя страна Радославов често е изпълнявал помирителни мисии при бунтове и стачки на учениците срещу някои крайно деспотични преподаватели.

Радославов не говори директно с учениците на политически теми, но той деликатно изразява своето мнение за свободата на религиозния избор и срещу насилието на държавата над отделната личност. „Само с действията си подтикваше към социален ред, който би бил по-справедлив и човечен, без да нарича нещата със собствените и имена. (...) Този своеобразен негов хуманизъм го правеше разбираем, дълбоко почитан и искрено обичан.“⁸⁵ Учителите в гимназията са се чувствали отговорни да обяснят на своите възпитаници дълбокото разместване на ценностите, породени от страданията на нацията след загубената поредица от войни.

Пораженията, материални и човешки, понесени от почти всяко семейство, са допълнени от крушението на идеала за национално обединение, чуждестранната окупация, тежки репарации, откъсване на големи територии с исконно българско население и пълно дискредитиране на управляващите буржоазни партии. Към всичко това се прибавя все по-голямото изостряне на контрастите в имущественото състояние и начина на живот между различните слоеве на обществото, за което допринася и значителната бежанска вълна, част от която на практика е и Златан Дудов. Един от видните меомоаристи на епохата описва българската столица по това време като „един град без ясно очертана културна физиономия. София заприлича на лагер от

⁸⁵ Аршинков, Стоян. Мила родино. Цветан Радославов Хаджиденков, изд. на БАН, 1985, с. 150.

златотърсачи, напуснали родните си огнища с надеждата да намерят тук условия за бързо преуспяване.⁸⁶

Първата половина на 1920те години е период на бурни политически процеси, белязани с улични атентати, политически убийства, взривени обществени сгради с много убити, военен преврат и народно въстание. 19-годишните абитуриенти от Трета гимназия в повечето случаи са симпатизирали на движения и организации от левия спектър. Както казва един от изследователите на периода: „Все във връзка с новите възпитателни идеали (но и за да се противостои на левите влияния) се засилва дисциплинарният характер на училището. Ученикът, особено гимназистът, трябва да бъде „предпазен“ от комунистически и анархистични идеи.“⁸⁷

Вследствие на Окръжно предписание на министерството на народното просвещение под номер 9878 от 9 май 1922 и по повод писмо на Столичния градоначалник, че ученици от Трета мъжка гимназия са участвали в „събранието на анархо-комунистите“ директорът на гимназията Мильо Попов издава заповед.⁸⁸ С нея, за да отговори на изискванията на висшестоящите органи „да се упражнява ефикасен и постоянен контрол върху учениците от поверената му гимназия“, той назначава комисия от трима учители, на които „като има предвид §170 (т. 8 и 9), който изрично забранява на учениците да посещават политически събрания, митинги и избори, както и да участват в партийни шествия и манифестации, се възлага да следят и проверяват най-щателно до 1. юлий т.г. кои ученици посещават събранията, клубовете или на открито устройвани в празнични и делнични дни в района на гимназията от анархо-комунистите, комунистите, социалистите и други политически организации“. Директорът очаква всеки понеделник след издаване на заповедта да получава писмена информация от комисията.

⁸⁶ Казасов, Димо. Улици, хора, събития. Моята София през XX-ти век, Отечествен фронт, 1968, с. 76.

⁸⁷ Димитров, Румен. Българското общество 1878-1939, т. 2 (Население. общество. култура), Гутенберг, 2005, с. 405.

⁸⁸ ЦДА, фонд 43К, оп.2, а.е.35, л.19 (гръб) – 20 (лице).

Публична тайна е било съществуването на марксистки ученически кръжок и в класа на Златан Дудов. За него пише в своята биография на Цветан Радославов и съученикът на Златан Стоян Аршинков. Той назовава обаче трима други свои съкласници като членове на кръжока. Сред тях най-забележителна кариера в БКП прави Петър Атанасов Вранчев, генерал-лейтенант, участник в Септемврийското въстание 1923, основна фигура при извършването на преврата на Девети септември 1944, първият началник на военното разузнаване на Народна република България. Друг член на кръжока е спортният деятел (председател на Централния съвет на физкултурния съюз през 1946) и икономически ръководител Иван Пиянечки.

За друга ученическа нелегална група в класовете на Трета мъжка гимназия, в които преподава Цветан Радославов, си спомня роденият в Банско връстник на Дудов Димитър Зайков (1903–1973): „... В класа имаше организирана нелегална ученическа тройка. Аз бях член на тройката и ние често си беседвахме по въпросите на логиката, етиката и психологията. Споделяхме мнението на преподавателя. Давахме организиран отпор на някои учители, които се опитваха да фашизират учебната програма... Въпреки напредналата си възраст Цветан Радославов проявяваше неизчерпаема енергия и никога не чувствуваше умора. И сега пред мене е неуморимият с бързоподвижни очи, с брадичка и пълен с енергия старец... Аз седях на един чин с Т. Тодоров, надарен с голям ум, прозорливост и спокойствие. Един ден дойдоха полицаи и го арестуваха. После научихме, че е изгорен в пещта на Дирекцията на полицията. Радославов беше потресен от тоя случай...”⁸⁹

Очевидно в ученическите години на Дудов неговите симпатии към комунистическите идеи не са били открито заявени и организационно легитимирани. Освен посочените по-горе има и други публикувани мемоарни произведения на негови съученици от Трета мъжка гимназия, където не се споменава участието на Златан Дудов в подобни нелегални марксистически групи

⁸⁹ Чакалова, Лариса. Авторът на „Мила родино”, в сп. Наша родина. София, г. XIX, бр. 3 (219), март 1972, с. 20–21

или кръжоци. Това са вече цитираната книга на съгражданина му Стефан Христов „Извървени пътища“ (1979) или „Спомени“ на самия Петър Вранчев⁹⁰.

Дудов със сигурност е следил отблизо дейността на своите по-изявени съученици и е преживявал тяхните участия в нелегални събрания, митинги, стачки и демонстрации, но липсват свидетелства за неговата по-пряка политическа и идейна ангажираност. А може би просто не му е харесвала точно тази компания на изучаващи марксизма бъдещи функционери.

Все пак той явно е натрупал известни наблюдения върху поведението на комунистическите конспиратори. Тези живи впечатления със сигурност са му били от голяма полза при режисирането на една от най-ортодоксалните, но и най-рядко поставяни комунистически дидактични пиеси на Брехт „Решението“ (*Die Maßnahme*, 1930)⁹¹.

Учителите на Златан Дудов от Трета софийска мъжка гимназия имат със сигурност силно влияние за възпитаване на неговата страст към театъра. След Първата световна война Народният театър в София преживява истински разцвет. На неговата

⁹⁰ Вранчев, Петър. Спомени, Военно издателство, София, 1969.

⁹¹ Тази постановка, в която музиката играе много съществена роля, е първият съвместен проект на творческото трио Бертолт Брехт – Златан Дудов – Ханс Айслер, стоящо в основата на филма „Куле Вампе“. В театралния сюжет четирима агитатори, изпратени от Централния комитет сред класово неосъзнатата работническа маса в Китай, трябва да решат съдбата на петия свой по-млад сподвижник, който с неприемливостта и прибързаността си се е превърнал в заплаха за тяхната мисия. След оживени дискусии четиримата преценяват, че единствено правилното решение е да пожертват своя неопитен съидейник, за да могат да доведат делото си до успешен завършек. Пиесата е белязана от дилемата между хуманистичния избор и революционната безкомпромисност, в оправдаването на която се състои именно дидактичният елемент. Сюжетът обаче придобива принципно различен смисъл в контекста на последвалия сталинистки терор и показните процеси срещу „враговете на народа“. Неслучайно текстът на пиесата служи като един от ключовите аргументи на обвинението в разследването срещу Брехт и Айслер, проведено от сенаторската комисия за антиамериканска дейност през 1947.

сцена се събират няколко поколения знаменити български артисти – Васил Кирков, Сава Огнянов, Кръстьо Сарафов, Гено Киров, Стоян Бъчваров, Адриана Будевска, които представят пред публиката върховете на класическия репертоар „Хамлет“, „Разбойници“, „Нора“, „Живият труп“, „Гартюф“, „Ревизор“, „Женитба“ и др. Учениците от Трета софийска мъжка гимназия обособяват своя група запалени театрални почитатели, които присъстват често в театралната зала, макар и правостоящи. Сред любимите им представления, които гледат неколккратно са „Разбойници“ (премиера 16 октомври 1919) и „Хамлет“ (премиера 24 септември 1921) и двете с Васил Кирков в главната роля.

Другото важно име сред учителите на Дудов от гимназията в София е на Иван Ст. Андрейчин, преподавател по български и френски език и българска литература. Той също е високо ерудирани, притежава писателски талант, но личността му отстъпва на Цветан Радославов по блясък и авторитет сред колегите в Трета мъжка гимназия. Андрейчин следва литература във Франция и работи като прогимназиален и гимназиален учител по френски език и българска литература. През 1913 е първият председател на новоучредения Съюз на българските писатели. Започва литературната си дейност с реалистични, социално ангажирани стихове и разкази. В края на XIX и началото на XX в. еволюира към символизма. Особено значима е дейността му като редактор и преводач – вещ познавач и ревностен пропагандатор на модерната френска литература в България. Превежда „Капитанска дъщеря“ от А. С. Пушкин, „Тарас Булба“ от Н. В. Гогол, „Пелеас и Мелизанда“ и „Княгиня Малена“ от М. Метерлинк, „Скитникът под звездите“ от Дж. Лондон, „Приказки“ от Х. Кр. Андерсен, „Дейвид Копърфийлд“ от Ч. Дикенс, романи от М. Рид и др. Критико-теоретичните му текстове изиграват съществена роля за утвърждаването на модернизма в България. Той обосновава теоретически необходимостта от отваряне на родната литература за модерните западни влияния, подчертава многократно значимостта на превода като неразделна съставка на националната култура.

В контекста на ролята му като учител на Златан Дудов особен интерес представлява неговото есе „Синема“ – глава от книгата на Андрейчин „Книга за театъра“ (София, 1910). То представлява един от първите въобще в света теоретични текстове за природата на киното – публикувано е на 25 февруари 1909 в рубриката „Подлистник“ на в. „Свободно слово“ – две години преди „Манифест на шестото изкуство“ („Manifeste des sept arts“) от Ричиото Канудо.

Андрейчин е авторитетен театрален критик от първото десетилетие на ХХ век, но той е и първият български автор, който се опитва теоретично да анализира киното като изразно средство. Нещо повече, в модерната за времето тенденция да се сравняват изкуствата и да се изтъква превъзходството на едно за сметка на друго, той пише: „Синемата се приближава до драматическото изкуство. Ако такова сравнение изглежда за някои като светотатство, нека се успокоят. Може да се помисли, че както във всички области на човешкия труд, машината побеждава и прави излишна човешката сила и човешките ръце, тъй ще бъде и тука, в борбата на кинематографа с живия театър. И понеже кинематографът е машина, а театърът - човешки труд, то първият ще замести втория. Такава е тенденцията на економическото развитие.“⁹² Прогнозата на Андрейчин не се сбъдва, но твърде вероятно от ранна възраст е стимулирала Златан Дудов да търси връзката между двете, да използва театъра като трамплин за творчество в киното.

Още една идея, този път сравнение между киното и литературата, заслужава внимание от ранната статия на Андрейчин. Без капка писателско високомерие той идентифицира в съвременните филми склонността им да „...не показват живота какъвто е всъщност, а го изобразяват такъв, какъвто ни се иска да бъде. Това приближава и изравнява ролята на синемата с навивната, сантиментална, романтическа и сензационна литература.“⁹³ Тази характеристика очертава принципите на филмовата повествователност и изразност като отражение на универсал-

⁹² Андрейчин, Иван Ст. Книга за театъра, С., 1910, с. 66

⁹³ Пак там, с. 67.

ни жанрови и стилистични закони. Очевидно това наблюдение предполага, че щом киното може да прилага по-примитивни естетически техники, то би било способно да интерпретира и по-съвършени художествени методи.

Пишейки своето есе преди края на първото десетилетие на ХХ век, Андрейчин гледа смело в бъдещето: „И пак не мога да се одържа от мисълта за бъдещето на синемата. Какво ще бъде, ако зрелищата, които сега ни дава, се оживят със словото, посредством фонографа, например? И ако това доведе до пълно съвършенство, няма ли това да стане едно изкуство странно, сложно и синтетично, способно да съедини всички видими форми, идеи, ритмически движения? Да съедини живописца, словото, мелодията, линията, думата, нотата и по този начин да ни представи мисълта с материалната ѝ форма.“⁹⁴ Този оптимизъм със сигурност е инспириран и от възторга, с който неговите ученици възприемат новото изкуство. В протоколните книги от учителските съвети на трета гимназия има поредица от записки за организиране на училищни посещения в Народния театър, при които таксата за билети на бедните ученици е била поемана от съответен фонд към училището.

Изцяло на сравнението между двете изкуства и форми на изразяване е посветено продължението на есето „Синема“, публикувано 12 години по-късно под същото заглавие в броя на сп. „Свободна мисъл за литература, театър, изкуство и критика“ от 6.VI.1921.⁹⁵ То е подписана с псевдонима на Андрейчин „Ерик Светлооки“.

Любопитно е, че той се връща към темата и предлага своите актуални размишления и допълнения по нея именно по времето, когато преподава на Златан Дудов. Напълно обосновано изглежда предположението, че много от идеите, които са залегнали във втората част на есето „Синема“, а и принципните

⁹⁴ Пак там, стр. 68.

⁹⁵ Публикацията е открита и коментирана за първи път от Петър Кърджилов повече от сто години след нейното първоначално появяване. Вж. Петър Кърджилов. Неизвестно до днес продължение на „Синема“, <https://bgkino.com/library/1577/> (посетен 4.03.2023)

положения от първата част, са били излагани от Андрейчин в разговорите му с неговите ученици.

В продължението Андрейчин с удовлетворение, но и с известна изненада констатира, че бъдещето, което е предричал на „синемата“, наричан от него още „механичен театър“, „се осъществи по-смело, от колкото предполагах.“⁹⁶ Забележителен е методът на анализ, който прилага Андрейчин относно социално-икономическите причини и художествено-естетически импулси за появяването на киното. Първите са мотивирани от капиталистическото развитие, което се стреми към бързо, евтино и голямо по количество производство, което може да се постигне само чрез отстраняване на човешкия фактор и заместването му с машината. Той не пропуска да отбележи неспособността на театъра да се конкурира финансово с киното, защото първият „се надява за печалба само от зрителите на един град, когато филмът може да обиколи цялата земя“.

От друга страна, естетическите и художествено-творческите извори за появата на киноизкуството той вижда в естественото развитие на изразните възможности, заложили от натуралистичните и импресионистични драми. Именно те първи си поставят за цел да накарат зрителя да забрави, че се намира в театрална зала, а да си помисли, че гледа сцени от живия живот. Чрез примери от драмите „Преди изгрев“ на Хауптман, „Самотен път“ на Шницлер и „Вътре“ на Метерлинк Андрейчин подчертава, че този тип театър замества словото с много повече от преди движение и действие, включително прибегва към изразителна пантомима, която предвещава възникването на киното.

Веднъж възбудил любопитство на публиката към представянето на спектакъла на реалния живот, импресионистичният театър не може да не отстъпи пред „синемата“ (киното), където „върху платното могат да се дават железопътни катастрофи,

⁹⁶ Този и следващите цитати са по електронната публикация на есето на сайта <https://bgkino.com/> (посетен 4.03.2023) в секцията блог под заглавие Неизвестно до днес продължение от 1921 на есето „Синема“ на Иван Ст. Андрейчин, април 3, 2022.

бури, пожари, наводнения, цели улици с блъсканици и движение на пешеходци и всевъзможни коли“.

Андрейчин изпреварва с близо десет години, макар и на доста примитивно ниво, една идея, която Валтер Бенямин развива в поредица свои студии и статии. Това е жаждата на зрителите за изкуство, което максимално пълно и точно възпроизвежда изпълнения с невъобразима динамика, с изобилие от крайни дразнения и нови усещания, преливащо от трескав съвременен живот.

Но учителят на Златан Дудов от Трета мъжка гимназия в София има представа и за това колко изостанал е българският филмов репертоар в сравнение с предлаганото в големите европейски културни градове. Според Андрейчин в българските „кинематографи“, едно „варварско име“ според него, с която са наричани кината по онова време, „се проектират филми от детинската възраст на синемата: несъвършена техника, антихудожествена проекция, банални и глупави сюжети, поставени без разбиране, с лишени от всякакъв талант артисти“. Те извършават мисията на „синемата“ да служи „за художествена наслада, за нагледно обучение на малки и големи, за развитието на естетическия вкус във всичко области на живота“. Той завършва есето си на една печална нота, примесена с гняв: „В сегашното си положение тя (синемата – бел. А.Д.) е училище за апаши. Навсякъде все това фатално невежество...“

Без съмнение в педагогическия метод на учителите – хуманитаристи от Трета мъжка гимназия е влизало непрекъснато разширяване на границите на преподавания предмет и коментиране на актуални факти и събития от извънучебната действителност. Разбира се, в първите кинокритически статии и опити за теоретично осмисляне на киното, дело на Златан Дудов за софийското списание „Нашето кино“, няма и намек за идеите на неговия гимназиален преподавател. Но при всички случаи средата за отношение към изкуството и за неговото разбиране, която са стимулирали учители като Андрейчин и Радославов, е оказала своето въздействие. Може би не толкова за формирането на конкретни идеи и теоретични концепции, колкото за

изработване на аналитичен апарат за възприемане и интерпретиране както на отделни произведения, така също на езика на различните изкуства.

Значението на учителите за формирането на Дудов е важно по още една причина. Може би именно тяхното гражданско и интелектуално поведение, моделът на отношение към техните ученици и към по-младите от тях му служи по-късно като пример и за неговото собствено общуване и стимулиране на младото поколение ГДР режисьори, което навлиза в киното в края на 50те. Всички те признават ролята на Дудов за своите филмови кариери не толкова с неговите филми и възгледи, колкото с позициите, които той заема спрямо по-висшите административни и идеологически авторитети.

Андрейчин има принос вероятно за още една черта от характера на Златан Дудов, Това е острата полемичност, готовността да влезеш в спор, да не премълчаваш онова, което смяташ нередно в изкуството и в гражданското поведение. Пример за това е острият конфликт, в който влиза Иван Ст. Андрейчин с новоназначеното от земеделското правителство ръководство на Министерството на просвещението. Той го критикува за некомпетентната политика по управление на Народния театър в поредица от статии, публикувани през есента на 1920 в списание „Комедия“, издавано от Стефан Гендов, брат на пионера на българското кино, където Андрейчин е постоянен театрален наблюдател.

Повод за конфликта става уволнението на директора, литературния критик Божан Ангелов, който е сменен след идването на власт на правителството на БЗНС с един от секретарите в Министерството на просвещението. Андрейчин критикува всички аспекти на управлението на водещата театрална сцена на държавата: от репертоара през режисурата до лошата стопанска политика и порочната практика утвърдени артисти да фаворизират свои протежета независимо от техните способности, което предизвиква недоволството на талантливите млади артисти.

Опитите за заглушаване гласа на критиката в лицето на Андрейчин започват с отнемане на правото му (дори когато

си е купил билет) да посещава представление на театъра. Мярката се пренася и върху всички други сътрудници на списание „Комедия“, което е единственото по това време театрално списание.

Андрейчин е особено възмутен заради опитите да бъде заглушена гражданската му позиция, като бъде заплашван с административно наказание при изпълнение на неговата професия като учител. Това е възможно заради факта, че Народният театър и Трета мъжка гимназия са на едно и също подчинение от Министерството на просвещението. Той заявява: „За мене писателството не е проституиране, а търсене на истината и осветляване на всеки лабиринт.“ И още: „Аз няма да мълча пред болничното легло на изкуството в Народния театър.“⁹⁷

От протоколите на училищния съвет се вижда, че наред с Ив. Ст. Андрейчин и Цветан Радославов учителите Иван Хаджов и Сергей Денков имат най-голям принос за първите любителски театрални опити на учениците от Трета софийска мъжка гимназия. Преподавателят по български език Хаджов, участник в Балканската и в Първата световна война, също е дошъл в София от другаде. Той е съгражданин на братя Миладинови, роден в Струга през 1886, което го кара да защитава страстно национално-обществената кауза и да внушава идеите за българското единство на своите ученици. Хаджов е автор на публикации с научни приноси в областта на езикознанието и словесния фолклор, той е и един от първите, които анализират Ботевото литературно творчество с филологически методи. Неговият принос в ученическите постановки е бил най-вероятно, свързан с ръководството, насочено към правоговора и словесната изразителност на любителите артисти.

Първото документирано представление е през есента на 1920, когато ученическата трупа под режисурата на Андрейчин и Радославов поставя в чест на юбилея на народния поет Иван Вазов неговата пиеса „Хъшове“. Ако Андрейчин е отговорен за

⁹⁷ Андрейчин, Иван Ст. С фенеря на Диогена, сп. Комедия, 11 декември 1920, бр. 17 (I), с. 1–2.

подбора на изпълнителите и цялостната концепция на представлението, то Радославов взема дейно участие в изработването на мизансцена – „за мястото на участниците на сцената по време на играта, кой каква поза трябва да заеме, какви да бъдат жестикулациите при изпълнението на ролята.“⁹⁸

Може да се предполага, че Дудов е следил отблизо този процес, защото няколко месеца по-късно, през пролетта на следващата година той участва в подготовянето на любителско ученическо представление на „Женитба“ от Гогол. В биографичната книга на източногерманският киноисторик Херлингхаус е посочено, че това е постановка на 17-годишния по това време Дудов.⁹⁹ В протоколните книги за учителските съвети на гимназията е документирано разрешение от 14 април 1921 за представяне на училищния салон за представлението на комедията „Женитба“, без да се посочва по-конкретна информация.

Вдъхновението на Златан Дудов за избора на пиесата може да се търси в две посоки. От една страна, новата постановка на „Народния театър“, която има премиера на 14 ноември 1920 и в която гастролират звездите на Московския художествен театър Вера М. Греч, Олга Книпер-Чехова, Василий Качалов, Николай. О. Масалитинов и др.

Другата по-дълбока връзка обаче има личен характер. Тя е свързана вероятно с преките впечатления на 18-годишния младеж от „сватосването“ на овдовялата му майка, която се омъжва повторно през 1920 или 1921. Вдовичеството е било доста съмнителен статус за една 40-годишна жена в онази епоха. Тя би могла да се превърне в тежест и да донесе лоша слава на роднините си. Нищо чудно Миля Алексова да е представлявала изгодна партия, наследявайки и дял от имотите на своя покоен съпруг. Показателно е, че след сключването на втория ѝ брак новото семейство си купува къща с двор в близкото до София село Надежда.

Най-вероятно, дребнособственическите терзания и семейни

⁹⁸ Аршинков, Стоян. Мила родино. Цветан Радославов Хаджиденков, изд. на БАН, с. 140.

⁹⁹ Herlinghaus, Hermann: Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9), S. 7.

перипетии от този период са се запечатали трайно в съзнанието на Златан Дудов, въпреки че той никъде не заявява експлицитно нещо подобно. Неслучайно сюжетът на една друга „Сватба“ е първият проект, който Златан Дудов предлага през 1930 за екранизиране при своя дебют в игралното кино. Това е ранната пиеса на Брехт, адаптирана под заглавие „Дребнобуржоазна сватба“, и предложена за финансиране като звуков филм на „Тобис“. Проектът за екранизиране е отхвърлен, но има премиера на театралната сцена в Берлин¹⁰⁰, а по-късно същите мотиви намират отзвук в сватбените сцени от „Куле Вампе“.

Златан Дудов завършва гимназия през 1922 година след като се явява на два поправителни зрелостни изпита в края на август. Получава дипломата си в средата на месец октомври. Впрочем тук е мястото да бъде коментирана нещо доста любопитно. Фамилното име Дудов е добавено впоследствие на зрелостното свидетелство. През целия курс на обучението в официалните документи на Трета мъжка гимназия той е споменаван като „Златан Тодоров“, най-вероятно по собственото името на баща му, каквато е била честата практика в България по онова време. Когато идва време за издаване на официалните зрелостни свидетелства обаче, Златан подава молба в тях да бъде записан с фамилното име на техния род Дудови.

Това е факт, който той никъде не обсъжда специално. Не го споменава пред биографите си или по някакъв друг повод, но със сигурност е означавал нещо важно, знак за неговата гордост и самочувствие. По това време баща му вече е починал, а майка му се е омъжила повторно. Съвсем случайно името на втория му баща също е било Тодор. Със сигурност изборът в официалните документи от гимназията да бъде записан с фамилното име на бащиния си род е категоричен знак и за разграничаване от пастрока си. Вероятно Златан е държал да подчертае и че произхожда от Цариброд, в който фамилията Дудови е известна и уважавана. Тази постъпка има и допълнителен символичен смисъл да подчертае връзката му с българската идентичност на

¹⁰⁰ Knopf, Jan. Brecht-Handbuch: Theater, Lyrik, Prosa, Schriften, S. 28

родният си град, който след октомври 1920 става част от Сръбско – Хърватско – Словенското кралство.

Нито в Царибродската непълна смесена, нито в Трета мъжка гимназия в София Златан се е отличавал с някакъв особено висок успех. Запазено е извлечение от главния списък с годишните оценки по изучаваните предмети от реалния гимназиален курс и от него се вижда, че оценките му са малко над средните като в София са съвсем незначително по-лоши от тези в Цариброд. В дипломата му за завършен курс на обучение в реалната гимназия, издадена на 12 октомври 1922, общият успех възлиза на $3 \frac{2}{7}$ – (при максимален бал 6.00).

Като изучавани предмети са записани български език, френски език, руски език, философска пропедевтика, математика, дескриптивна геометрия, българска и обща история, църковна история, отечествена и обща география, гражданско учение, физика, химия, естествена история, политическа икономика, рисуване, пеене и гимнастика. Най-високите му оценки от зрелостните изпити са четворките на устните изпити по българска литература и история и по френски език. И по двата предмета негов преподавател е Иван Ст. Андрейчин. По естествена история и химия Златан получава двойки и се явява на поправителен изпит. Както впрочем и повече от половината негови съученици, явили се на поправка по едни или други предмети.

Обяснението може да се търси в изключително високите стандарти на българските гимназии по онова време, в които са преподавали болшинството от водещите интелектуалци на младата държава. Друга причина е била необикновено голямата високостепенност към изучаваните, която е водела до това, че успешно са завършвали само най-старателните и способни гимназисти, най-често не повече от 30% от записаните. Още един факт в подкрепа на тезата за изключително високото ниво на българското гимназиално образование от онази епоха е, че за повечето български кандидат-студенти по това време е било достатъчно да имат свидетелство за зрелост, за да следват в чужбина.

От друга страна, посредственият успех може да бъде обяснен

и с изключително драматичния период между 1917 и 1922. През него в личен план Златан Дудов преживява смъртта на баща си, новото семейно положение на майка му и необходимостта да съжителства с втория си баща, напускането на родния Цариброд и установяването в близост до София в село Надежда. В същото време България преживява години на дълбоки сътресения: абдикацията на цар Фердинанд и встъпването във власт на неговия 24-годишен син цар Борис Трети, четиригодишното дълбоко противоречиво управление на земеделското правителство, изостряне на социалните и класови противоречия, масовизиране на ляворадикалните политически сили и насочване на тяхната пропаганда към завземане на властта. Успоредно на това се извършва консолидиране на антикомунистическите и антиземеделски сили около най-реакционните военни кръгове. Допълнителен, типично национален фактор са терористичните актове, убийствата посред бял ден, организирани от воюващите помежду си крила на организацията ВМРО, бореца се за независимост на Македония. Будните, с изострено социално чувство младежи от Трета мъжка гимназия са осъзнавали решителните времена за страната и света, в които преминава тяхното средно образование. Със сигурност те са получили на улиците и площадите не по-малко ценни уроци, отколкото в класните стаи.

Много показателна е и снимката на Златан Дудов от зрелостното свидетелство. На нея виждаме един интелигентен, решителен и целеустремен млад човек. Той излъчва непреклонност, готовност за действие, но в същото време е дисциплиниран и пряк. Скръстил предизвикателно ръце, гледа към обектива със спокойно превъзходство и дори малко високомерно. Общуването с него не изглежда лесно, той предпочита да наблюдава, но определено притежава категорично мнение за света и околните. Ефектът се допълва от ниската гледна точка на фотоапарата, която подсилва самочувствието и внушава стремежа към доминация над другите.

Правят впечатление също стилният ежедневен костюм и несандартият вратовръзка. Прическата сякаш излиза от модните конвенции на епохата и подсилва усещането за плебейския, но

непокорен произход на персонажа. Всичко изглежда сдържано, пестеливо, но изразително и съответстващо: външното и вътрешното, същността и функцията.

Това не е нито небрежен пролетарий, нито претенциозен денди, нито пък момче, представящо се за възрастен. Пред нас стои модерен млад човек, който има собствен възглед за живота, в който встъпва. Дрехите му не изглеждат скъпи, но му стоят сравнително добре, придават известна солидност на иначе момчешкото лице. Той разбира, че фотографията и модата имат собствен език и се опитва да се изразява чрез тях. Едва ли някой би казал, че този младеж с висока самооценка и собствен стил живее в едно село край София, населено с бегълци от Западните покрайнини, прогонени от своите родни места заради голямата политика, съжителстващи с други пришълци от по-бедните български села, търсещи препитание и сигурност по-близо до столицния град. Като цяло снимката издава известна режисуреност, изглежда като кадър от филм, представящ младия герой– кинозвезда, който не се страхува да се противопостави на обществото.

На фона на почти всички останали снимки от зрелостните свидетелства на реалния випуск 1922 от Трета мъжка гимназия тази е може би единствената, заснета не във фотографско студио, а на открито. Но непринудеността на средата придава допълнителен смисъл. Дървото на заден план подчертава перспективата и заявява връзката на портретирания с природата и околния свят. Още един белег на ексцентричност и предизвикателност е осмоъгълната форма на снимката, която се тълкува като знак за избраност, заради алузията с витлеемската звезда, но и на непреклонност. А когато октагонът е свързан с кръг, в който в случая е разположен образът, той може да олицетворява порядък, съзидание. Често е използван и в православната иконография, съпровождайки образа на Бога Отец, представяйки го като бог на силата и войнстващата правда. При всички случаи нестандартният формат на снимката е израз на самостоятелност и категорично заявяване на собствената личност.

Тази снимка убеждава, че е напълно възможно този младеж,

роден в крайграничното „полуградче, полусело“¹⁰¹ Цариброд, завършил една от най-реномираните български гимназии с малко над среден успех, да избере за свое следващо завоевание културната метрополия на Европа през 1920те – германската столица Берлин. Но този избор освен любопитството на интелегентния млад човек да открие нови светове според мен представлява и вид бягство, търсене на изход.

Златан по всяка вероятност не е искал да живее в семейството на втория си баща в село Надежда. То наистина се намира само на 4-5 километра от центъра на столицата, но има обстоятелства в това съжителство, които са го накарали да замине. На 13 април 1922 се ражда завареният му брат Костадин, за който той никъде не споменава, и това събитие явно е обсебило вниманието на семейството. Ненавършил още 20 години Златан е искал сам да се грижи за себе си и да решава какво да прави в живота. За това говори и излъчването му на снимката от неговото зрелостно свидетелство. Другият съществен фактор със сигурност е била българската политическа действителност, която едва ли му е вдъхвала големи надежди за успешна реализация на неговите мечти. В тази обществена среда на повърхността доминират грубата сила и простацинната на земеделската власт, а под нея дебне готовата с най-брутални средства да си извоюва обратно водещите позиции буржоазна десница. И което тя постига чрез кървав военен преврат на 9 юни 1923 – само половин година след като той заминава.

Мечтата на Златан Дудов е била да се занимава с изкуство и то на възможно най-високо ниво, което в буржоазната среда на България по онова време, изпълнена с тероризъм и политическа агресия е било непосилно за него. Той не говори никъде за това, защото част от неговия характер определено включва нежеланието му да се самоанализира публично, да обяснява мотивите си, което не му пречи да преследва неотклонно целите си. Всичко това Айслер и Брехт са разгадали прекрасно, давайки му прозвището „Степния вълк“ по заглавието на романа на

¹⁰¹ Константинов, Константин, Път през годините, Български писател, София, 1981, с. 234.

Херман Хесе, нашумял в края на 20те години.

Берлин – София – Берлин: ноември 1922 – април 1925

Ключово значение за следващия етап от живота на Златан Дудов има заминаването за Германия. Доста по-маловажно изглежда акцентираното от всичките му биографи негово решение да следва архитектура. Но именно събужда поредица от въпроси, на които ще се спрем по-нататък. Изборът на Берлин обаче в никакъв случай не е бил случаен. В разговорите с Херлингхаус Дудов е посочил като мотив имената на Карл Либкнехт и Роза Люксембург и немската литература (но сякаш не посмява да спомене театъра на Макс Райнхарт, чийто постановки и сценични практики са коментирани по онова време от Гео Милев и други театрални критици в българския печат).

Сигурно тези неща са имали своето значение, но не по-малко важно ми се струва, че България и Германия са били съюзници в отминалата война. Всички други големи европейски столици с изключение на Виена, Прага и Будапеща са на страни, воювали срещу България, в които антибългарската пропаганда е била шумна и злостна. Дудов не би рискувал да отиде в толкова враждебна страна, въпреки че в гимназията западноевропейският език, който изучава е френски, а учителят, който го преподава, е Иван Ст. Андрейчин, оказал най-съществено влияние за естетическото формиране на Златан Дудов. От друга страна, той много добре е знаел, че Берлин по същото време е най-динамичният и богат на театрални и филмови събития град в Европа.

В годините след Първата световна война за българите, стремящи се към художествена кариера, има два мощни привлекателни центрове в Германия: Мюнхен и Берлин. Когато коментира предпочитанието към тях в периода 1922–1924 година Милена Георгиева отбелязва точно: “немската марка и нейната ежедневна инфлация подпомага бедните български студенти, писатели, художници, да поживеят в световните столици на изкуството Берлин, Мюнхен, Виена, не толкова притискани от

мизерията“¹⁰².

Особено внимание заслужават различните художествени профили, социални статуси, идейно-политически възгледи на българските колонии от творци, ориентирали се съответно към Берлин и Мюнхен. Най-отчетливото противопоставяне е между Фани Попова-Мутафова, посрещнала с възторг почти театралната акция – „бидарийният“ опит за преврат, устроен от Хитлер в Мюнхен на 8-9 ноември 1923, и Борис Ангелушев, който съвсем малко по-късно като студент публикува карикатури в германския работнически печат. Почти всички емигранти в Берлин, наречени от Увалиев „берлинските българи“¹⁰³ – Борис Ангелушев, Матвей Вълев, Николай Фол, Боян Дановски, Александър Жендов са симпатизанти на комунистическите идеи. В същото време „мюнхенските българи“ заемат ако не противоположния политически полюс, то поне аполитична позиция. Сред тях са писателите и поетите Чавдар Мутафов и Фани Попова-Мутафова, Елисавета Белчева (Багряна), Владимир Полянов, Георги Райчев, Светослав Минков, Николай Лилиев, Николай Марангозов, художниците Райко Алексиев, Иван Пенков, Константин Щъркелов, Дечко Узунов, Кирил Цонев.

От списъка, избран от Милена Георгиева¹⁰⁴, личи още едно разграничение между творците, избрали Мюнхен, и онези, които са предпочели Берлин. Първите се насочват към изобразителното изкуство, главно живопис, и литература. „Берлинчани“ търсят реализация на първо място в театъра, тук трябва да посочим и немалката група български актриси и актьори, които успяват да пробият и в германското нямо кино, а някои дори стават звезди. За тях ще стане дума по-нататък. Да не забравяме и кариерата на Панчо Владигеров като театрален композитор при Макс Райнхарт. Дори художниците, реализирали се в Бер-

¹⁰² Георгиева, Милена. Наздраве, Маестро! Бохемските часове на Иван Пенков, Институт за изследване на изкуствата, София, 2013, с. 152.

¹⁰³ Вж, тук, с. 13.

¹⁰⁴ Георгиева, Милена. Наздраве, Маестро! Бохемските часове на Иван Пенков, Институт за изследване на изкуствата, София, 2013, с. 152–153.

лин, са не живописци, а графици – Ангелушев и Жендов.

И не на последно място: Берлин е не само филмовата столица, но и център на следвоенния модернизъм в Германия: „(...) където Кандински, Кокошка, Клее, Пехщайн, Ротлуф, Хекел, следвоенната вълна на дадаизма, руските конструктивисти стряскат с непривичността на образа и неговата програмно заявена нефигуративност, с оголения нерв на изкуството си“¹⁰⁵. Според Чавдар Мутафов в Мюнхен художествената ситуация е коренно различна. Тук „(...) изкуството е въздържано и смело едновременно, тежко от традиция и опиянено от собствените си победи, правещото почти апатично смъртните си скокове, ала с класическа отчетливост“¹⁰⁶.

От биографичната студия на Херлингхаус излиза, че изборът на Златан Дудов да следва архитектура и да замине за Берлин е бил изцяло на неговите родители, които са осигурявали издръжката му. Това твърдение не издържа детайлната проверка. В попълваните от майката на Златан справки за българските граждански регистри тя е записала, че е неграмотна и по занятие „домакиня“. Никога не се е занимавала с друго освен с грижите за къщата и семейството.

Според справка в същите регистри мъжът, за когото се е омъжила повторно, Тодор Костадинов Коцев, също е бил неграмотен, по професия каруцар – имал собствена каруца с кон и е извършвал транспортни услуги срещу заплащане. Тази негова дейност сигурно е била процъфтяваща по време на войната и непосредствено след нея, заради нуждата от бързо стопанско възстановяване и големия приток от емигранти. В началото на 1920те обаче подобна професия едва ли е давала гаранции за особено високи и сигурни доходи, с които може да се издържа студент четири години в Берлин и то изучавайки подобна високопрестижна специалност.

Като най-вероятна хипотеза можем да предположим, че за-

¹⁰⁵ Пак там, с. 156

¹⁰⁶ Пак там, с. 156, Цит. по Мутафов, Ч. Мюнхенското изкуство – Слово, №668, 16. VIII 1924, с. 4.

минаването и следването на Златан са били финансирани основно от своеобразното наследство, което е получил след смъртта на баща си като доход от евентуалните продажби на семейните имоти в Цариброд при напускането на града. Освен това според българското законодателство по това време вдовицата Миля и синът Златан би трябвало да са получили право на наследствена пенсия.¹⁰⁷ То произтича от преждевременната смърт на Тодор Дудов като служител с близо 10-годишен стаж като кантонер в Българските държавни железници, който е бил едва на 40 години, когато умира вследствие, най-вероятно, на заболяване. След като майка му Миля се омъжва повторно, тя губи правото на наследствена пенсия, но Златан би следвало да я получава, ако до 25-годишна възраст „се учи в учебно заведение“, както гласи българското законодателство.

Логично е да предполагаме, че той е имал право на този неоглям доход до 30 януари 1928. Именно на него вероятно се дължи и ранно развитото чувство за самостоятелност и независимост на Златан Дудов. Възможно е при многобройните промени в законодателството по онова време да е станало така, че той да е загубил правото на тази пенсия и така доходът, на който е разчитал при следването си в Берлин, да е бил прекратен неочаквано.

В същото време достъпът до архива на Златан Дудов, предаден в берлинската Академия на изкуствата, разкрива една по-конкретна фактология за неговата издръжка в първите години, прекарани в германската столица. Там присъстват (папка 1184) вносните бележки за преводите на обща стойност 10 000 лева, които той получава в периода между декември 1922 и март 1924. За 15 месеца Златан получава средно 670 лева на месец, което съответства на една минимална заплата в България или на левовата равностойност на 5-6 долара според курса на българската националната банка.

Преводите са извършвани от софийския клон на Дойче банк

¹⁰⁷ Койчева, Райна, Наследствените пенсии от Освобождението до наши дни, сп. Юридически свят, бр. 2, 2007, с. 92–116.

от човек на име Лозан Спасов от село Обеля, днешния квартал на София, който се намира съвсем близо до село Надежда, където е живеел Златан Дудов заедно с майка си и втория си баща. Не е ясно дали парите са принадлежали на този близък роднина, дали са част от наследството на бащата, семейните спестявания или пък от месечната пенсия, на която Златан като полусирак е имал право, а този Лозан Спасов е правел единствено преводите от името на семейството. Сумите наистина не са големи, но в периода на свръхвисока инфлация, който започва от края на 1922, те са давали определена сигурност. Можем да предпологаме, че Златан Дудов и семейството му са имали сравнително ясна представа на каква месечна издръжка от България той може да разчита, докато живее в Германия. Самият факт, че той се завръща в България чак в началото на лятото на 1924, когато икономическата криза в Германия до голяма степен е преодоляна, показва, че той е понесъл без особени затруднения месеците, които са се оказали най-тежките за обикновените германци.

От документите в папка 1183 на същия архив става ясно, че на 28 април 1923 майката на Златан е сключила договор за кредит с Българската земеделска банка на стойност 6000 лева. От договора ясно личи, че тя е била неграмотна, а от нейно име и със съгласието ѝ е подписана от пълномощник.

Като залог на заема са послужили две породисти крави, описани в кредитния договор, на обща стойност 15 500 лева. Като поръчители на кредита са посочени вече известният Лозан Спасов и някой си Велин Лозев, също от село Обеля. Срокът за изплащане на заема е шест месеца, но към февруари 1925 има още 1400 лева за изплащане.

В по-късни снимки от посещението на Златан Дудов в София през лятото на 1927, очевидно скоро след сключването на брака с Шарлоте Щарке, двете крави се виждат в кадър. Това е безспорно доказателство, че заемът в крайна сметка е бил изплатен изцяло. Фактът, че този договор в крайна сметка се е озовал в личния архив на Златан Дудов, ни кара с голяма доза сигурност да предпологаме, че парите, получени въз основа на него, са предназначени за неговата издръжка в Берлин. Дали средствата

от кредита са отишли да покрият сумите, преведани в по-ранен период, веднага след заминаването му за Берлин, или за послужили за изплащане на неговите последващи разходи, вече е невъзможно да се установи. При всички случаи тези документи говорят, че семейството в никакъв случай не е било особено състоятелно.

Поредица от факти говорят все пак, че архитектурата най-вероятно е била само претекст, за да убеди майка си и пастрока си да замине възможно най-бързо да следва в чужбина. Тази специалност е била едно от малкото, за които по онова време не е можело да се получи висше образование в българската държава, и той е можел да използва този аргумент, за да замине. Желанието на Златан Дудов по-скоро да напусне дома на втория си баща може да се обясни и с факта на раждането на неговия полубрат Костадин. Той се появява на бял свят на 13 април 1922 и към него очевидно се е насочило цялото внимание на семейството.

Убеден съм, че въпреки мащабните декори на някои от неговите продукции в ДЕФА Златан Дудов никога не си е правел планове за кариера в архитектурата. Той вероятно е разбирал прекрасно, че тази професия ще го направи зависим от силните на деня, с които той се чувства в принципен и идеен конфликт. От самото начало е искал да се занимава с театър и кино и това е основната причина да се отправи към Берлин. Едва ли е случайно, че в едно интервю, което дава в началото на 1936 само месец след парижката премиера на „Сапунени мехури“ за българския ляв литературен седмичник „Кормило“¹⁰⁸, той споделя, че „е напуснал България, за да отиде да следва в театралния отдел на Берлинския университет.“ Кратко и ясно, без условности и обяснения – никаква архитектура.

Проверка, направена от Дагмар Шпийс, която работи в уни-

¹⁰⁸ Бакалов, Ами. В Париж при българския кино-режисьор Златан Дудов, Във: в. „Кормило“ бр. 19, 5 февруари 1936 (самата кореспонденция от Париж е датирана 10 януари 1963, печатна грешка, която звучи като прокоба, защото посочва годината на смъртта на Златан Дудов.)

верситетския архив на Техническия университет в Берлин показва, че името на Златан Дудов не присъства никъде в запазените семестриални дневници на неговия предшественик – Висшето техническо училище. Той никога не е бил записван дори и за един семестър в единственото учебно заведение, в което се е следвало архитектура през 1922 година в Берлин. Можем само да гадаем (без особен резултат) защо към края на живота си Дудов създава легендата, че е дошъл в Берлин да следва архитектура, но е трябвало да се откаже от следването си, „защото финансовите средства, които е получавал от София, секват“¹⁰⁹. Не изглежда нелогично обаче доходът от наследствената пенсия да е спрял именно, защото не е бил записан като редовен студент.

От друга страна, дали пък автобиографичното изтъкване на архитектурата не е израз на един по-късен жест на себеинсцениране по аналогия с нереализираната мечта на Айзенщайн, който е искал първоначално да следва архитектура? В тази редица на автобиографични аналогии можем да поставим и участието на Златан Дудов в ученическото представление на Гоголевата „Женитба“. Та нали и Айзенщайн открива именно чрез своята младежка постановка на същата пиеса през 1923 в театъра на Мейерхолд ограничеността на дори на най-авангардните театрални средства за реализирането на своите творчески идеи?

Впрочем от Рудолф Щегерс, биограф на големия австрийско-немско-американски архитект Херман Цвигентал (известен още като Херман Хери), започнал заедно с още 244 студенти следването си по архитектура в Техническото висше училище в Берлин през същата година, в която Златан Дудов пристига, за да следва, можем да научим как е изглеждало образованието в това учебно заведение.¹¹⁰ Болшинството от неговите 14 професори и 22 доценти са назначени още от времето на император Вилхелм II и трудно се справят с настъпилния наскоро преход от

¹⁰⁹ Herlinghaus, Hermann: Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9), S. 6.

¹¹⁰ Stegers, Rudolf, Hermann Herrey: Werk und Leben 1904–1968, Birkhäuser Verlag, Basel 2018.

монархия към република. Курсът на обучение все още е застинал в XIX век, поставяйки акцент върху архитектурните стилове на миналото вместо да се обърне към актуалната строителна практика.¹¹¹

Записването за семестъра струва 50 марки, потвърждението в края, че ще продължиш и следващия – 20 марки. Всеки учебен час струва 10 марки, седмичният студентски хорариум е 40 часа, което прави 400 марки на седмица или 6000 марки на семестър. Занятията от понеделник до петък започват всеки в 8.00 и продължават до 20.00, а в събота от 8.00 до 17.00.

А какво учат бъдещите архитекти: те прерисуват по цял ден в чертожните зали архитектурни детайли от минали епохи: колони, капители, фризове. Първите два семестъра – преобладаващо от Античността, следващите два – от Средновековието и следващите по-късни епохи¹¹². Трябва да имаш силна воля и голяма любов към архитектурата, за да намериш смисъл в тази форма на обучение. Може би Дудов се е поинтересувал и е разбрал, че тук не е за него особено след стимулиращите любовта към литературата и театъра либерални преподаватели от Трета мъжка гимназия в София. Но той и сам признава, че „в крайна сметка твърде малко се е занимавал с архитектура, но затова пък твърде много с театър“¹¹³.

Приближаване към света на киното

Но и заниманията с театър за Дудов през този начален период изглежда са били по-скоро подготовка за нещо друго, а именно – трамплин за бъдеща кариера в киното. Неговата първа публикация в софийското списание „Нашето кино“ (по това време вестник от четири страници в „берлински формат“) е от 6 септември 1924. Тя носи заглавие „Правият път към киното“ и представя идеите на Макс Отен, най-вероятно взети книгата му

¹¹¹ Ibid., 18

¹¹² Ibid., 20.

¹¹³ Herlinghaus, Hermann: Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9), S. 6.

„Пътят към киното: том 1., Киноактьорът“¹¹⁴. В публикацията липсва позоваване на конкретен източник, както и каквото и да е биографично сведение за Отен освен името му, поставено над заглавието. По всяка вероятност Дудов е приет с отворени обятия от редакторите на „Нашето кино“, защото идва от Берлин и се оказва добър познавач на немското кино. По това време продукциите на УФА не само са най-много на брой, те представляват най-печелившите заглавия в българските кинозалони, като в същото време са синоним за най-високо филмово качество. Българското кино все още се намира в зародишна форма – за едно десетилетие от премиерата на първия български игрален филм през 1915 са създадени около десетина кратки и среднометражни филма без особен зрителски успех и културна значимост.

Макс Отен е един от ранните автори на инструктивни книги за работата на актьора в нямото кино, възприеман с особен ентузиазъм по онова време.¹¹⁵ Дудов реферира неговите идеи в изключително сбита форма, като не се занимава толкова с основната тема на книгата – подготовката на актьора, а акцентира върху това какво по принцип трябва да бъде филмовото образование. Той е убеден, че в основата на театъра и киното стои един общ „начин на художественото възпроизвеждане“ и затова препоръчва категорично: „Който иска да се посвети на филма, нека да избере едно драматическо училище.“ Това в никакъв случай не означава, че той (и Отен) поставят знак за равенство между „филмовото възпроизвеждане и сценичното такова“. Но ако начинаещият усвои „възпроизводителното изкуство в едно драматическо училище“, той ще може „по-лесно да изучи своеобразието на филмовото възпроизвеждане“. Според Дудов (и Отен): „Всичко, което се учи в драматическото училище е ценен материал за специалното развитие, което после филмът изисква

¹¹⁴ Otten, Max, *Der Weg zum Film: Band 1, Der Filmschauspieler*, Verlag der Lichtbild-Bühne, 1918.

¹¹⁵ Kaes, Anton, Baer, Nicholas, Cowan, Michael (Eds.), *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907–1933*, University of California Press, 2016, p.120

в своята практика“.

В статията присъства и един съвсем откровен прагматичен съвет: „... това, че изучавайки сценичното изкуство, начинаещият ще бъде по-независим в материално отношение“. Дудов има предвид възможността, докато актьорът се снима през деня в киното, вечерта след работата по филма да участва допълнително и в някое театрално представление. „При това не трябва да се забравя, че един среден филмов артист, често може да бъде голям артист на сцената“. В заключение Дудов акцентира отново върху принципното различие между театъра и киното, но това не пречи, защото „В този случай привидно фалшивият път, е правият път“.

Разглеждайки този текст от перспективата на нашето съвременно знание, не може да не отбележим, че Дудов предава идеите на Макс Отен от гледната точка на собствения опит и своите възгледи относно оформянето на личната си кариера. Едва ли той се е запознал със съчинението „Пътят към киното“ („Der Weg zum Film“), отпечатано през 1918, само заради своята публикация в българското списание. По-скоро можем да предполагаме, че в нея той дава израз на своите дълбоки убеждения. Избирайки от над 150-те страници от книгата на Отен само определени идеи, той посочва онова, което лично счита за най-важно за успешната кариера в киното. Не „най-важно“ просто така, а защото го е проверил лично в своята практика.

Според признанията пред Херлингхаус: „Запознаването му с театъра в Берлин засилва отдавна лелеяно негово желание: да стане театрален режисьор“¹¹⁶. Поредицата непубликувани текстове на български, които съществуват само като ръкописи (буквално написани на ръка, на лоша хартия, в повечето случаи не с мастило, а с молив), създавани през 1923 или 1924 година, подсказват малко по-различни неща за най-ранния творческо-професионален път на Дудов, които той спестява в разговорите със своите биографи. Едно от тях е неговата практика като статист не само в театрални, но и във филмови продукции.

¹¹⁶ Herlinghaus, Hermann: Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9), S. 7.

Нещо повече – той изпраща свои снимки, кандидатствайки и за по-големи роли и мечтае един ден да стане „прочут филмов артист“. В един фрагмент, озаглавен „Филмова треска“, той посочва и датата, на която се е събудил този негов стремеж – 1 ноември 1922, „когато един злобен случай една свободна карта за Thalia-Theater по пътя отвява“. Това са на практика първите дни след неговото пристигане от София в Берлин. 1 ноември е и денят, в който започва семестърът в архитектурния отдел на Техническото висше училище в Берлин, Дудов не споменава в тези бележи и фрагменти нито дума за следването в него.

Освен всичко друго Златан Дудов има за пример успешните кариери в Германия на поредица български артисти. Сред тях сякаш има повече жени – най-известните са сестрите Маня и Цвета Цачеви, Жана Гендова. Но има още немалко други¹¹⁷, за чиито роли в киното българските вестници и списания редовно пишат със смесица от сензационност и патриотична гордост. Те започват да се снимат главно в немски и италиански продукции още от края на Първата световна война, а немалко филми с тяхно участие достигат и до българския екран.

Сред мъжете, снимали се в германското кино безспорно най-забележителна кариера прави Борис Михайлов (1893–1968). Той завършва основното си образование в София, където е роден, и заминава в Мюнхен да следва инженерство. „Но вместо в политехниката – продължава разказа си Борис Михайлов (Boris Michailow) (пред сп. „Кинопреглед“ през 1937 – бел. А. Д.), – се записах в драматичното училище на Ото Кьониг.“¹¹⁸ След като баща му научава за неговото своеволие, прекъсва издръжката му, но Михайлов все пак завършва актьорската школа на Кьониг. През 1913 е приет в трупата на реномирания театър в Мюнхен Мюнхенер Камершпиле (Münchener Kammerspiele). С обявяването на Първата световна война се завръща в Бълга-

¹¹⁷ Кърджилов, Петър. Киноживотът в София преди 100 години (I част) <https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-juli-2021/> (6. 03. 2023)

¹¹⁸ Петров, Петър. Уроците на Борис Михайлов, във в. Култура, бр. 1, 9 януари 2004, с. 8

рия, а след края на войната отново се завръща в Германия, този път в Берлин. Играе в Дойчес театър при Макс Райнхарт, във Фолксбюне и Берлинер театър. От 1919 той се снима активно в киното в първостепенни поддържащи роли и името му може да се прочете в надписите на повече от 15 филма между 1919 и 1922 година.¹¹⁹

След идването на звука кариерата му в германското кино е прекратена и той се завръща в България през 1932. Заедно с Боян Дановски основават самодейните работнически театри „Трибуна“ и „Нова сцена“. Борис Михайлов е приет по същото време в трупата на Народния театър, където играе до смъртта си. Удостоен е с „Димитровска награда“ (1950) и званието „Народен артист“ (1963).

През пролетта на 1921 в българската преса нашумява с участието си в италиански филми и един от най-големите български драматични артисти – Сава Огнянов. „Една сензационна новина – възкликва най-напред „Кинопреглед“ (№ 20) – Пристигна един филм със Сава Огнянов“. „Киносвят“ (№ 1) пръв огласява заглавието – „Отец Савелий“ или „Революционерът д-р Коло“.¹²⁰ Кадър от филма е на корицата на списание „Киносвят“.

Всички тези обстоятелства ме карат да мисля, че в момента на записването си в реномираното Висше училище на Райхер за драматическо изкуство (Reichersche Hochschule für dramatische Kunst), където има вечерна форма на обучение, Дудов по-скоро иска да се подготви за кариера на филмов артист, отколкото за театрален режисьор. Още по-категорично това личи от един по-завършен автобиографичен разказ „Как станах прочут“. За него той дори отбелязва с червен молив, че го е изпратил на списание „Нашето кино“ на 11 октомври 1924 година, но съчинението му никога не е публикувано. В него наред със сочните детайли, описващи изобретателността на един беден емигрант да надхитри глада и безпаричието, централно място

¹¹⁹ https://www.filmportal.de/person/boris-michailow_d121ff99a23e447e97fbdda573b2bda1 (4. 03. 2023)

¹²⁰ Кърджилев, Петър. Киноживотът в София преди 100 години (I част) <https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-juli-2021/> (6.03. 2023)

заема очакването на резултата от четири писма, придружени с негови фотографии, които героят на разказа, написан в първо лице единствено число, е изпратил на филмови режисьори, за да предложи своите услуги като киноактьор. Разказът има мотото „Ако не е истина, не е и лъжа“, взето от фейлетон на Христо Ботев¹²¹, и без съмнение възпроизвежда в белетристична форма не само действителни битови обстоятелства, но и автентичния вътрешен свят, включващ мечти, идеи и възгледи на автора. Той преживява с насмешка своите илюзии и разочарования, но не се отказва да има стремежи и да си поставя нови цели. Разказът завършва с думите: „Нови желания! Нови мечти! Нов живот!“

Още един факт, който потвърждава, че с пристигането му в Берлин киното е стояло на първо място в житейските планове на двадесетгодишния Златан Дудов, е и това, че всички негови „съчинения“ по това време, между 1923 и 1925 година, писани на български, публикувани и непубликувани, са посветени на киното. Няма нито ред за театъра. Това е съвсем естествено за един чужденец, който ни най-малко си прави илюзии, че може да има успех с акцента си и слабото познаване на езика като актьор на немскоезичната сцена. Той се е надявал, може би за кратко, но все пак е смятал, че е възможно да успее като актьор в нямото кино, където умението да се говори перфектно немски не е било толкова фатално.

Никак не е случаен и изборът на школа по актьорско майсторство, в която да се подготви за роли на екрана. Той започва да взема уроци именно при Емануел Райхер (1849–1924), един от най-известните германски театрални артисти от последните десетилетия на XIX (прочут със своите шекспирови интерпретации) и началото на XX век, когато блести в драмите на Ибсен, Хауптман и Стриндберг. Театралният критик и негов съвременник Херман Бар го определя като „попечител на германското актьорско изкуство“.

Непосредствено преди Първата световна война Райхер заминава за САЩ, където пропагандира новаторския стил на гер-

¹²¹ Ботев, Христо. Това ви чака, в. Будилник, г. I, брой 3 от 20 май 1873.

манското актьорско изкуство. Той е избран за член на борда на основаната през 1918 Театрална гилдия на Ню Йорк, която въвежда нови принципи за подбор на пиеси и практики за мениджмънт и продуциране. Снима се също така в американски филми след първото си участие в германското кино през 1913.

През 1922 година Райхер се завръща от САЩ и гастролира във водещите театри на Берлин, Мюнхен и Виена. Успоредно с това той възстановява педагогическата си дейност в основаната още през 1899 театрална школа, носеща неговото име. В нея той последователно развива една система от актьорски техники, насочени към повече натурализъм. Именно този подход е много по-присърце на Златан Дудов от преувеличения експресионистичен стил, който е завладял актьорските изпълнения в киното по това време. Показателно е, че реалистичното превъплъщение е предпочитаният метод, които Дудов изисква от своите актьори през цялата си практика като филмов режисьор.

Възгледът на Райхер за актьорската игра е концентриран в думите му от едно писмо до критика Херман Бар от 3 октомври 1893: „Ние не искаме повече на играем ефектни сцени, а цялостни характери..., не искаме да бъдем нищо друго освен хора, които чрез обикновеното естествено звучене на човешкия език предават от своите съкровени дълбини чувствата и преживяванията на изобразяваните персонажи, без въобще да се тревожат дали гласовият орган звучи красиво и звънко, дали жестовете им са грациозни, дали това или онова попада в едно или друго чекмедже, а само дали то съответства на естествената простота и дали разкрива пред зрителя образа на една пълноценна човешка личност.“¹²²

А Дудов определено е имал актьорски талант, защото в противен случай едва ли би бил допуснат, макар и обучаващ се задочно (като *Werkstudent*) в една от най-реномираните висши театрални школи в Германия. Запазените снимки от епохата в различни актьорски образи от учебни постановки или като статист в професионални продукции подсказват, че чисто визуал-

¹²² Braulich, Heinrich. Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit, Henschelverlag Berlin 1969, S. 22.

но той е имал много добри перспективи за реализация както на сцената, така също пред камерата. Впрочем показателна е и една реплика, която Йохен Мюкенбергер, генерален директор на ДЕФА (1961-1967), произнася 40 години по-късно: „Като актьор той беше не по-малко добър отколкото като режисьор“¹²³.

Херлингхаус изброява поредица от дейности, които извършва Дудов, за да изкарва прехраната си, докато се обучава вечер в театралната школа на Райхер: „Ако не е прекарвал времето си в театъра, във висшето училище или като носач и почасов работник, той заляга над книгите, изучава най-новата германска история и художествените направления на експресионизма и натурализма.“¹²⁴

Струва ми се, че освен работата си като статист на снимачната площадка и на сцената, Дудов е премълчал още нещо много съществено – стотиците часове, прекарвани в кинозалите. Той споделя пред Херлингхаус, че едва ли не първите филми, които са оформили неговият кинокус освен шедьоврите на съветското кино от средата и втората половина на 20те години са немските филмови драми със социална насоченост (по сценарии на Карл Майер, екранизации по Хауптман, или „Буденброкови“ и серията „Циле филми“ на Герхарт Лампрехт)¹²⁵. В същото време в неговите ранни ръкописи виждаме, че той открива за себе си принципите на изразителност и въздействие на киното от творби като руския „Поликушка“, „Нибелунгите“ на Фриц Ланг, „Ана Болейн“ на Ернст Лубич, „Сага за Йоста Берлинг“ на Мориц Стилер, екранизациите на Фридрих Целник (с участието на съпругата му Лия Мара). Възхищава се от актьорските изпълнения на Хени Портен, Емил Янингс, Конрад Файт и Пола Негри. Разбира се, социалната тематика в киното на 20те години се развива и усъвършенства успоредно с процеса на социално

¹²³ Poss, Ingrid; Warnecke, Peter (Hrsg.). Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA, Berlin: Ch. Links Verlag, 2006, S. 173.

¹²⁴ Herlinghaus, Hermann. Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9), S. 7.

¹²⁵ Herlinghaus, Hermann. Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9), S. 9.

и политическо ограмотяване на Дудов. Безспорно е, че младият български емигрант първо усвоява и анализира за себе си езика на киното като медиум, а едва след това осъзнава възможностите той да бъде използван за социалното преобразуване на човека и обществото.

Дудов и „Нашето кино“

Всъщност той пристига в Берлин вече страстен, макар може би непросветен кинозрител. В една есеистична бележка за „Нашето кино“ по повод половингодишния „юбилей“ на списанието, публикувана в броя от 31 октомври 1924 година, той пише: „След като прекарах времето си в мързел и усилена работа в чужбина, завърнах се най-после за няколко месеца в родината, да посетя бедната си майка, да видя жалките останки на „Народния театър“ и що прави туй „нямо“ изкуство, което някога тъй презирах, въпреки че посещавах кинотеатрите по три пъти седмично“. Дудов говори за първото си завръщане в родината¹²⁶, след заминаването в Берлин, което се случва през лятото на същата година. „Жалките останки на Народния театър“, за които споменава, са руините на най-престижната софийска сцена след пожара, който опустошава сградата на 10 февруари 1923 г, а възстановяването ѝ започва през 1925 и продължава четири години.

В същата статия Дудов споделя въодушевлението си, че в „малка България“ съществуват цели три филмови издания – „Нашето кино“, „Киновестник“ и „Кинозвезда“. „Докато в големите европейски градове, където филмовото изкуство е в своя разцвет съществуват само по няколко, например 5-6 такива и то повече от тях насочени за рекламиране на новоизлезлите

¹²⁶ Дудов е пристигнал в София преди средата на юни 1924 година, защото в друг автобиографичен разказ, част от цикъла „Notizen eines Filmregisseurs“ (съхраняван в Cinémathèque Française), той описва погребението на земеделския трибун Петко Д. Петков, привърженик на Единния фронт на земеделци и комунисти, застрелян от наеман убиец по политически причини недалеч от сградата на Народното събрание в София на 14. юни 1924 г.

филми, за кинопритежателите, а само 2-3 за публиката“. Той не скрива предпочитанията си към „Нашето кино“, което започва да излиза през април 1924 под формата на 4-страничен вестник, обявявайки се за „Орган на кинолюбителите в България“.¹²⁷

Дудов анализира концепцията на списанието и заявява нещо като идеална програма за едно независимо и отговорно за вкуса на своите читатели филмово издание: „хареса ми идеята (на списанието – АД) да организира всички кинолюбители в България, да хвърли зърната на любов към туй от мнозина ненавиждано изкуство, да запознае читателите със същността и целите на филмовото изкуство, да разгледа и препоръча по-добрите филми, без да се ограничава от интереса на някой театър, а само от художествена гледна точка, да събуди любовта към художествените филми (...) Ползата от тази веднъж постигната цел е голяма, не само за личното. Но и общото интелектуално издигане на българския народ. Чрез това се подготвят по-благоприятни условия за издигане, или по-скоро казано за създаване на българското филмово изкуство, което да покаже бита, нравите и обичаите на българина е в една по-художествена форма, не само пред нас самите, но и пред ценителите в чужбина, където с голяма борба и устойчивост бихме променили пренебрежителното настроение към нашия способен, но нещастен и недооценен народ.“

Очевидно по това време Дудов преминава процес на трансформация на своите планове за творческа кариера. Това в никакъв случай не са думи на бъдещ филмов актьор. Вероятно увлечението му по реализация пред филмовата камера е било мимолетно и именно затова го коментира с толкова ирония в автобиографичния разказ „Когато бях прочут“. Миналото време в заглавието и обърнатият към бъдещето финал с призива „Нови желания! Нови мечти! Нов живот!“ говорят за смяна на посоката, в която той смята да ръководи оттук нататък своята кариера. Доказателство за това е цялата поредица негови публикации на страниците на „Нашето кино“. Втората поред от тях (след

¹²⁷ „Нашето кино“ се публикува с различна интензивност, формат и тематична определеност почти без прекъсване до 1936.

„Правият път към киното“) е възторжен, но в същото време задълбочено аналитичен портрет на германската актриса, една от най-големите звезди от епохата на нямото кино, Хени Портен в бр. 21 от 11 октомври 1924. Основното, което Дудов оценява, е оригиналният ѝ и изразителен личен стил, почерпен от „дълбините на нейната съкровена природа“, „стил на абсолютната, издигната в принцип художествена простота, красивата и чиста от превзетост естествена игра“.

Той специално подчертава способността на актрисата да кара публиката да „чува“ думите, които произнася от немия екран, и „тъй умело да преодолява оная пропаст, която преди зееше между изказаната дума и придружаващия я жест.“ Очевидно е, че Дудов разбира в дълбочина и в детайли спецификата на актьорската игра в нямото кино и умее да очертае и представи на читателя най-характерното за конкретния актьор и неговите изразни средства.

Но 21-годишният берлински кореспондент на „Нашето кино“ следи и някои извънхудожествени процеси, които наблюдателят, фокусиран само в естетическото, може да пропусне или обясни погрешно. В същия брой под заглавие „Немски филмови величини на сцената“ той съобщава за преместването на Макс Райнхарт от берлинския „Дойчес театър“ във Виена, увеличайки със себе си някои от водещите немски киноартисти като Паул Хартман, Фриц Кортнер, Вернер Краус и др. Той подчертава, че причините за това не са творчески, а икономически – „кризата, която владее сега немското кинопроизводство и обяснява излизането на горните артисти отново на сцената, излизане, което в същността си никога не е било прекъсвано“.

Ако първите три публикации на Дудов в „Нашето кино“ са фокусирани върху актьорите, то главна тема в четвъртата, в брой 22 от 17 октомври 1924 е публиката и отговорността на творците пред нея. В статия, озаглавена „Киното – театър на масите“, започваща от първа страница, той сякаш отново реферира чужди идеи, този път – на някой си Петер Гросман¹²⁸. Но

¹²⁸ Публицист или кинокритик, който въпреки продължителните си опити не успя да идентифицирам – А.Д.

както и в случая с Макс Отен първоизточникът е важен за Дудов само дотолкова, доколкото му дава възможност да изложи своите собствени възгледи.

Независимо дали Петер Гросман е реален или фиктивен автор, показателни са идеите, които от негово име прокламира Златан Дудов пред българските читатели: „Средата, сред която живее работничеството, неговите жилища, работното място и пр., са в повечето случаи така пригодени, че човекът на труда желае да излезе колкото е възможно по-скоро извън тях и да потърси поне малко изкуствена духовна наслада или поне една заборава след отровна ежедневна действителност. Неговият протестиращ разум бива достатъчно измъчен от ежедневните въпроси, докато духът е осъден на постоянен глад. И ето – отруденият човек се втурва към киното, защото за него са скъпи драматическите и оперни театри, от които той по принуждение е свикнал да страни“.

Без съмнение Дудов ясно съзнава социалната функционалност на филмовото зрелище, неговото предназначение да осигурява бягство от ежедневието, а в най-добрия случай да служи за утешение пред неразрешимите конфликти на действителността. В някои отношения, макар и в несравнимо по-опростена и ограничена форма този кратък текст сякаш предвещава студията на Брехт относно съдебния процес за екранизацията на „Опера за три гроша“. Но ако при Брехт опозицията е буржоазно – антибуржоазно, то при Дудов през 1924 тя е най-общо хуманистична: между морално и аморално. Той вярва, че популярността на киното, не е проблем на новото изкуство, а стимул за поемане на по-голяма отговорност, за „порастване на задълженията“. Равноправното съществуване на киното редом с театъра означава то също да се превърне в „едно морално заведение, което облагородява сърцето и ума, (...) длъжно да изпълни своя морален дълг като театър за широките маси“.

За Дудов в този момент пътят за постигане на тази цел е просто да призове създателите на филмите: „дайте човеку на труда и грижите изрезки от живота на неговия народ, покаже-

те му дейността на всички професии, за да разбере и оцени положението, в което той живее и се труди.“ Дали той вярва, че е толкова просто да се създаде и представи такъв филмов образ на действителността, който моментално да действа на „широките маси“? Той не твърди, че пътят за промяната е в социалните преобразувания на обществото, както постъпва Брехт, възглед, който споделя и той самият само няколко години по-късно. Даже и да го мисли, българската цензура, а и издателите на вестника не биха допуснала такава радикална идея да бъде отпечатана. Онова, което може да изкаже, е само един абстрактен екзистенциален повик: „Направете тъй че тези, които са дошли пред екрана да потърсят загубеното сред дневната залисия свое „аз“ – наистина да го намерят и то по-мъдро, по-добро, по-чисто!“

Колкото и наивна да е тази позиция, тя е заредена със съзнание, че киното би могло да бъде и друго, да бъде честно и състрадателно към най-потърпевшите от устройството на обществото, да им даде изход и цел, да им посочи пътя и средствата за постигането му. Дудов няма нито художествена, нито политическа стратегия как на практика може да бъде постигнато това, но формулира проблема и твърде вероятно е започнал сам да търси неговото решение.

Следващата по хронология статия за „Нашето кино“ на Дудов (макар словослагателите да са сбъркали името му и под статията стои „Зл. Т. Дубов – Берлин“) е със заглавие „Жоел Май. Филмовия режисьор“¹²⁹. Още в по-малка степен, отколкото при портрета на Хени Портен, тук авторът се занимава да характеризира своя обект, роденият през 1880 в Австро-Унгария режисьор с кръщелно име Юлиус Ото Мандел. Той не се опитва да проследява творчеството и биографията, да анализира успехите и неуспехите на човека, при когото Фриц Ланг е учил режисьорския занаят и който представлява редом с Ернст Лубич най-renomираният германски кинопостановчик в началните години след Първата световна война.

¹²⁹ Списание „Нашето кино“, бр. 23 от 24 октомври 1924, София, с. 1–2.

Дудов има друга задача: да обясни на читателите същността на неговата професия – какво представлява филмовата режисура, какво прави кинорежисьорът. Още една причина изборът му да падне върху Джо Май е и фактът, че неговият филм „Индийската гробница“ (1921) с Конрад Файт в главната роля има изключително голям успех при разпространението си в България. Напълно е възможно представянето на идеите на Май като режисьор да му е било възложено от редактора Пантелей Карасимеонов.

Статията по същество представлява превод: на места доста свободен, другаде – със съкращения на оригинала. Неизвестно дали са извършени от самия Дудов или от редактора на „Нашето кино“, но по принцип в текста е запазен духът на първоизточника. Това е публикацията на Джо Май „Кинорежисура“, публикувана във втора книжка за 1924 на берлинското седмично списание „Филмвохе“ (Киноседмица).

Едно от съществените отклонения от оригинала, което си позволява берлинският кореспондент на „Нашето кино“ е още по-силното подчертаване ролята на филмовия режисьор при интерпретацията на сценария и особено при обединяването на приноса на различните творчески и технически сътрудници на снимачната площадка за постигане на цялостен художествен резултат. Статията–превод на Дудов представлява вероятно първият публикуван в България текст, който толкова пълно и аргументирано обосновава ролята на режисьора не само като организатор на снимачния процес, но и като единствен творец на света на филмовото произведение. Онова, което днес изглежда естествено и безспорно във функцията и статута на режисьора, съвсем не е било разбираемо като такова почти до края на 1920-те години. Широката публика, към която на практика е обърнато списание „Нашето кино“, е имала съвсем бегла представа за значимостта на режисьорската работа както в театъра, така и в киното.

В същото време трябва да признаем, че нито в текста, нито в някаква редакторска бележка не се посочва изрично, че статията е превод. Читателят остава с усещането, че именно Златан

Дудов е автор на оригиналния текст. Неговият текст е авторска и донякъде свободна интерпретация на възгледите на най-успешния германски режисьор на границата между второто и третото десетилетие на ХХ век. Тя споделя голяма част от идеите на Май, но е белязана във висша степен от характерния речник, стил на писане и начин на мислене на младия Дудов. Той до такава степен се е идентифицирал с него, че представя възгледите на Джо Май от свое име, при което на някои места дори засилва патосът в думите на германския режисьор.

С голяма доза сигурност можем да предполагаеме, че българският автор познава и една друга статия на Джо Май – „Режисьорът като организатор“ (*Der Regisseur als Organisator*)¹³⁰, което означава, че е следил доста внимателно германската филмова преса. При това е чел стари броеве на списания (публикувани три години преди той да дойде в Берлин) целенасочено, по конкретни теми, които са го интересували. А кинорежисурата явно е била една от тях.

В самото началото текстът заявява категорично и малко помпозно, че „Филмовата режисура не може да се подведе още под никаква традиция, нито пък да се приобщи с някоя аналогичност“¹³¹. На пръв поглед изглежда странно, че Джо Май със своя значителен режисьорски опит от театъра и оперетата във Виена не открива нищо общо между театралната и филмовата режисура. Но по-нататък той се обосновава в едно изречение, пропуснато в превода на Дудов: „Докато театралният режисьор трябва само да подреди един свят, то филмовият режисьор трябва да създаде своя свят.“¹³² Очевидно за него кинорежисурата е нещо много повече, нещо толкова различно, че не желае да я сравнява с театралната.

Предадена съвсем точно и от Дудов началната фраза на статията по-скоро идва, за да подчертае още веднъж уникалността на изразните средства на филма и да заяви неговото право да

¹³⁰ Film-Kurier, 12. August 1919, Nr. 57. – <http://wernersudendorf.de/2019/03/joe-may-der-regisseur-als-organisator-1919/> – (11. 03. 2023)

¹³¹ Списание „Нашето кино“, бр. 23 от 24 октомври 1924, София, с. 1.

¹³² *Bock, Hans-Michael; Lenssen, Claudia (Red.). Joe May. Regisseur und Produzent (CineGraph Buch). Edition Text + Kritik, München 1991, S. 1.*

съществува като напълно самостоятелно изкуство, нещо което продължава да се оспорва три десетилетия след първата проекция. От друга страна, за нас е особено важно е да отбележим, че очевидно в отличие от възгледите си за актьорската игра Дудов заедно с Джо Май настоява, че между работата на театралния режисьор и кинорежисьора няма нищо общо.

Веднага след това той добавя от себе си още една идея, която едва ли е формулирана с такава директност и категоричност някъде от самия Джо Май. Тя се отнася до главната цел на кинорежисурата: „да подготви голямото хуманно преобразование на света“. Акцентът, който поставя Дудов върху моралния и духовен ефект от режисьорската работа, е нещо характерно за възгледите му, което той запазва и доразвива през целия живот и творчеството си.

Следващата ключова фраза в своята патетичност отново е обща за начина на мислене и изразяване както на Дудов, така също на Джо Май: „Филмовата режисура е концентрация на човешката художествена производителност.“ В тази мисъл, звучаща като сентенция, можем да открием по-скоро духът на Карл Маркс и изглежда малко неочаквано, изказана от отявления филмов практик и комерсиален прагматик Май. Нейната патетичност отново издава желанието в тези ранни години на киното чрез теоретизирането му да се пропагандира неговата уникална синтетична природа. Да се обоснове, че в нея се съчетават не само всички изкуства, но и всички технически постижения на човечеството към дадения исторически момент.

Наред с това Дудов и Джо Май продължават своята възхвала на режисьора като демиург на снимачната площадка: „Светлина, пространство, време. Хора – всичко това е един хаос от елементи на творба, които първом режисьора ще подреди, за да сътвори от хаоса живи художествен образ.“¹³³ Какъв е методът, по който според Дудов и Джо Май филмовият режисьор може да постигне това? На първо място стои изискването за преработване, преобразуване и синтез. Подчертава се индустриална-

¹³³ Списание „Нашето кино“, бр. 23 от 24 октомври 1924, София, с. 1.

та природа на филмовото производство („Общо взето филмът е една индустрия“¹³⁴) – при него всеки компонент, колкото и високохудожествено да е реализиран е само „суров материал“, а „поета, артиста, художника, музиканта са само изпълнители на общата художествена задача“¹³⁵.

Но при това поставя категоричното изискване „както чувството, така и разумът не трябва да се подчинят на техническите пресмятания, които във филма играят особено важна роля“¹³⁶. Защото „филмът е една инженерска работа, енергията на която лежи в режисурата“¹³⁷.

Така завършва статията на Златан Дудов, който на финала значително се отклонява от оригиналния текст на Май. В заключение, коментирайки качествата на отделните приноси на творческите сътрудници на режисьора, без да забрави на подчертае – „те само предоставят“ (на режисьора), Май казва: „Ако доставеното желязо е по-добро и изграденият мост ще бъде по-здрав. Защото по-дълги, по-високи, по-нови мостове може да построи само човешкият дух. И сред все още необхванатата от погледа художествена област на киното човешкият дух носи името „режисура“!“¹³⁸

Метафората, която предлага Джо Май, внушавайки образа на режисьора като „мостостроител“, Дудов превежда за българските читатели, назовавайки режисьорската работа „инженерска“.

Няма как точно при този израз да не се спомним за онова място от автобиографичните фрагменти на Айзенщайн, където той възпроизвежда ключова сцена от своето юношество, която го кара да се насочи към киното. В нея той, 19-годишен, е наблюдавал строежа на един понтонен мост от курсантите на една школа за военни инженери. Пленен от организираността,

¹³⁴ Пак там, с. 2.

¹³⁵ Пак там, с. 2.

¹³⁶ Пак там, с. 2.

¹³⁷ Пак там, с. 2.

¹³⁸ Hans-Michael Bock, Claudia Lenssen (Red.): Joe May. Regisseur und Produzent (CineGraph Buch). Edition Text + Kritik, München 1991, S. 1.

ритъма, синхрона, визуалната музикалност в работата на бъдещите инженери, той идентифицира в това „онези първи усещания, които завинаги насаждат в него любовта към структурите от изображение и звук и към комбинациите от време и пространство“¹³⁹. Очевидно, когато през 1929, вече е гледал първите шедеври на Айзенщайн и се запознава с него в Москва, Дудов е разбирал достатъчно добре принципите за конструиране и функциониране на филмите на съветския режисьор.

Освен всичко друго, Дудов заявява претенции в своята статия, на която може би все пак трябва да признаем някои авторски елементи, относно още едно генерално правомощие на филмовия режисьор, за което Джо Май съвсем не настоява толкова категорично. Според младия български кинокритик „филмовото съчинение (сценария) може да бъде формирано само от режисьора“¹⁴⁰. Разбира се, Дудов поставя като условие изискването „той да притежава способността да концентрира в себе си не само филмовата специфичност, но и усета на поета“¹⁴¹. Колкото и общо да е формулиран, това все пак е един повик в защита на филмовото авторство, позиция, която в този момент не е особено експлицитно заявена, нито широко разпространена в немската, а още по-малко в проходащата българска филмова критика.

Без съмнение това е статията, в която Дудов навлиза най-дълбоко в спецификата на филмовите изразни средства. Ето как той обяснява един от принципите на монтажа без въобще да използва тази дума, наричайки го „преимущество“, което театралният режисьор не може да използва: „То е съществуването на филма като оптично изкуство, (което) позволява произволността в числото на отделните сцени, а това унищожава ограничеността и отвореността на действието при театъра“¹⁴². Очевидно е, че на този етап за Дудов монтажът е преди всичко принцип за организация на повествованието и пространството, без да търси в него допълнителни коментарни или поетич-

¹³⁹ Eisenstein, Sergej M. YO. Ich selbst Memorien, Band I, Henschelverlag, Berlin, 1984, S. 62.

¹⁴⁰ Списание „Нашето кино“, бр. 23 от 24 октомври 1924, София, с. 1.

¹⁴¹ Пак там, с. 1–2.

¹⁴² Пак там, с. 2.

ни функции. Целта на първо място е „всичко до най-малките подробности (да) е подчинено на психологическата целесъобразност“¹⁴³. По-важно е, че предавайки идеите на Джо Май, макар и в доста свободна форма, Дудов подчертава, че именно режисьорът е този, който взема всички творчески решения за изграждане на ритъма и смисловата последователност на филмовите сцени.

В този ред на мисли идва и осъзнаването за спецификата на актьорската игра в киното, която също до голяма степен разчита на монтажа, „доколкото артистът във филма играе, без да има насреща си отзива на публиката, играе сцени, които често се намират във фотографическо продължение“¹⁴⁴. Именно затова цялата отговорност за изпълнението на актьора всъщност носи режисьорът, който трябва „за едно късо време да измъкне от артиста едно изпълнение, което да е в обща хармония с всички останали сцени“¹⁴⁵. В заключение бъдещият създател на „Куле Вампе“ не се колебае да произнесе на висок глас своето верую: „същността на още неразбраната х у д о ж е с т в е н а област на филма, принадлежи само на ф и л м о в а т а р е ж и с у р а“.

В публикацията „Жоe Май. Филмовия режисьор“ Дудов не е намерил място да вложи още някои оригинални разсъждения на австрийско-немския режисьор. Особено това, подсказващо разбирането за ценността на оригиналния и неповторим личен стил в областта на режисурата. В своята по-ранна статия „Режисьорът като организатор“ Май пише: „Да се налагат завършени тези за кинорежисурата едва ли е възможно. За мен режисурата е въпрос на инстинкт. Трябва да я усещаш с върховете на пръстите си.“¹⁴⁶

В тясна връзка с този възглед стои още една мисъл на режисьора на „Индийската гробница“, която българският критик пропуска да спомене в статията за „Нашето кино“, но по-късно

¹⁴³ Пак там, с. 2.

¹⁴⁴ Пак там, с. 2.

¹⁴⁵ Пак там, с. 2.

¹⁴⁶ Joe May: Der Regisseur als Organisator, in Film-Kurier, 12. August 1919, Nr. 57 – <http://wernersudendorf.de/2019/03/joe-may-der-regisseur-als-organisator-1919/> (посетен 11. 03. 2023).

тя се превръща в негов дълбок личен принцип като кинотворец и автор, прилаган от него до края на живота му.

Редица близки сътрудници на Дудов от работата му в ДЕФА споменават за неговото нежелание да посещава своите колеги на снимачната площадка, докато те работят. Мотивите му, които той споделя пред младия тогава Егон Гюнтер¹⁴⁷, са прости: (Дудов) „Искам да ти споделя как се чувствам, когато стоя пред вратата на павилиона, в който някой колега снима филм, а аз без дори да съм влизал вътре, знам, че той прави нещо погрешно“¹⁴⁸. Гюнтер предава смисъла на това поведение и на тези думи на Дудов: „Това означава, че ние трябва да останем верни на себе си. Съществува единствено твоята субективна истина, няма някаква обективна такава. Трябва да укрепваш увереността в самия себе си. С това той не иска да каже, че всички останали са тъпи, а че трябва да правиш онова, което чувстваш като свое, нищо друго няма значение.“¹⁴⁹ Всъщност това е собственото разбиране на Дудов за онова усещане, с което Джо Май започва своята статия: „Да се каже нещо за филмовата режисура е сложна работа, защото по този начин или трябва да критикуваш другите режисьори, или да хвалиш себе си (което всъщност е едно и също). Защото всеки смята, ако не своя начин на работа, то поне подхода си за единствено правилен.“¹⁵⁰

Към днешна дата няма как да проверим дали Дудов сам решава или е бил предупреден от издателите на „Нашето кино“ да спре да излага собствените си идеи, ползвайки имената на реални или фиктивни фигури от немското кино. Факт е, че следващите негови публикации в списанието са лишени от подобни

¹⁴⁷ Германски филмов режисьор (1927–2017), започнал кариерата си в ДЕФА, участвал със свои филм в официалните конкурсни програми на фестивалите в Кан и Берлин.

¹⁴⁸ Poss, Ingrid; Warnecke, Peter (Hrsg.). *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Berlin: Ch. Links Verlag, 2006, S. 126–127.

¹⁴⁹ *Ibid.*, S. 127.

¹⁵⁰ *Film-Kurier*, 12. August 1919, Nr. 57 – <http://wernersudendorf.de/2019/03/joe-may-der-regisseur-als-organisator-1919/> (посетен 11. 03. 2023).

мистификации. Което в известен смисъл ги прави по-тривиални и лишени от патоса, характерен особено за „Петер Гросман. Киното – театър на масите“ и „Жое Май. Филмовия режисьор“. Все пак за нашата тема е особено интересна неговата авторска есеистичната бележка в брой 24 от 31 октомври 1924 по повод половингодишния „юбилей“ от първата книжка на „Нашето кино“. Показателно за статута на Златан Дудов като сътрудник на списанието е, че той е единственият автор освен редактора Пантелей Карасимеонов, който получава възможност да публикува авторски текст по повод полугодишнината на „Нашето кино“.

Освен вече споменатата характеристика на българския пазар за филмови списания, в тази юбилейна бележка има още един интересен мотив. Дудов настоява за необходимостта от обединение на всички в България, които искат да работят за национална филмова култура и национално кинопроизводство. Той е особено категоричен, че „мъчно ще се постигнат тези цели, там където има ненавист, раздори, желание за господство, там където политиката се намеси в културата“¹⁵¹.

Този призив „за взаимна братска работа към едно духовно издигане“¹⁵², който заема цял абзац, е израз на една чисто интелектуална, надпартийна позиция, която в никакъв случай не съответства на наложения биографичен сюжет за твърде ранното проникване на Дудов от комунистическите идеи. Моментът, в който той пише тези редове, е октомври 1924 година, една година след кърваво потушеното Септемврийско въстание. Те звучат по-скоро в синхрон с официалната позиция на Демократичния сговор, който управлява и по време на репресиите, отколкото с лозунгите на нелегалната по това време БКП. Правителството призовава за омиротворяване и успокояване на политическите страсти, докато в комунистическата партия действат противоречиви импулси, сред които има и гласове за вдигане на ново въстание. Разбира се, Дудов говори за отношенията между кинолюбителите, но в изтъканата от остри противоречия българ-

¹⁵¹ Списание „Нашето кино“, бр. 24 от 31 октомври 1924, София, с. 3.

¹⁵² Пак там, с. 3.

ска обществена атмосфера, всичко е получавало политическа интерпретация.

Той, разбира се, дава за пример именно Германия, „където се съединиха няколко филмови къщи, които макар и големи, съединиха се, за да създадат нещо по-крупно, по-ценно“¹⁵³. В проповядването на идеите за консолидация на всички творчески сили, той влиза в известно противоречие с публикацията си от предходната седмица, в която говори за водещата роля на режисьора. Изтъквайки на преден план „Нибелунгите, този филм на филмите“, Дудов е категоричен, че той „не е плод само на Фриц Ланг или на Рихтер“¹⁵⁴ или пък на Маргарита Шьон¹⁵⁵, – не, а плод на всички художествени и технически сили: поети, режисьори, артисти, художници, архитекти, техници, всичките като едно цяло, след двегодишен труд, можаха да ни дадат този класичен, досега ненадминат, нито в художествено, нито в техническо отношение филм“¹⁵⁶. Със своите думи за приоритета на колективността в съвременното художествено производство Дудов без съмнение дава ясен сигнал, че достатъчно дълго преди общуването си с Брехт и преди продукцията на „Куле Вампе“ той лично е осъзнал важността на този принцип.

Показателно за политическата неутралност на Дудов по това време е, че формулира макар и най-общо подобен възглед не от творбите и организацията на съветското или германското пролетарско кино¹⁵⁷, а от творбите и практиката на водещи фигури на капиталистическата филмова индустрия - Ерих Помер, Фриц

¹⁵³ Пак там, с. 3.

¹⁵⁴ Паул Рихтер (Paul Richter, австрийски филмов актьор (1895–1961), популярен с ролите си в немите филми на Джо Май и Фриц Ланг, изпълнител на ролята на Зигфрид в първата част от „Нибелунгите“ (1924), „Смъртта на Зигфрид“)

¹⁵⁵ Маргарете Шьон (Margarete Schön, германска театрална и филмова актриса (1895–1985), чиято кариера в киното продължава близо 40 години; най-известната ѝ роля остава Кримхилда в двете части на „Нибелунгите“, 1924).

¹⁵⁶ Списание „Нашето кино“, бр. 24 от 31 октомври 1924, София, с. 3.

¹⁵⁷ Те на практика са в зародишна фаза по това време и, разбира се, Златан Дудов няма как да ги коментира и посочи за пример.

Ланг, Ернст Лубич – „хората, които стоят начело на германското филмово изкуство“¹⁵⁸. Естествено възгледите на Дудов ще претърпят еволюция, но тя ще бъде доминирана отново не толкова от политически предпоставени тези и директиви, а от художествени аргументи. Просто в един момент творбите на съветското комунистическо и ранното германско пролетарско кино се превръщат за Златан Дудов в най-адекватни ориентири за разбиране на действителността и за развитие на съвременното изкуство.

На първо време обаче той ще се занимава не с идеите на Третия интернационал, а с „филмовия интернационализъм“ на Лубич. Именно преводът на тази статия¹⁵⁹ на Ернст Лубич, написана след неговото заминаване през декември 1922 година за Холивуд и отпечатана през 1924 в Германия е следващата публикация¹⁶⁰ на Дудов в „Нашето кино“. Този път става дума за доста прецизен, напълно верен на оригинала, майсторски изпълнен превод, което говори за доброто равнище, на което Дудов вече владее и двата езика. В този момент, в който Лубич се вълнува от пренастройването на своята кариера на холивудска вълна, е напълно ясно защо германският режисьор се вълнува от въпроса за безпрепятственото международно възприемане на националните филмови творби.

По-любопитно е с какво тази тема е заинтригувала самия Златан Дудов и издателите на „Нашето кино“. По същество темата за интернационалния успех на филмите е най-пряко свързана с въпроса за комуникативността, универсалността на филмовото разбиране и възприемане. От своя предходен брой списание „Нашето кино“ започва да публикува мнения на български писатели, художествени критици, журналисти относно перспективите на българското филмопроизводство. В първите

¹⁵⁸ Пак там, с. 3.

¹⁵⁹ Lubitsch, Ernst, „Film-Internationalität“. In: Heinrich Pfeiffer, ed., Das deutsche Lichtbild-Buch: Filmprobleme von gestern und heute (Berlin: August Scherl, 1924), S. 13–14.

¹⁶⁰ „Филмова интернационалност“, в списание „Нашето кино“, бр. 36 от 25 февруари 1925, София, с. 6.

три изказвания освен опасенията за липса на икономическа база за развитие на българска филмова индустрия доминира тезата, че българското кино трябва да заложи на своя национален, „чисто балкански и ориенталски образ“¹⁶¹. С преводната публикация на Дудов явно списанието иска да даде и друга гледна точка в тази дискусия.

В своята кратка статия Лубич изразява позицията си, че филмовото изкуство е популярно изкуство и е предназначено едновременно за интелектуалците и за широката маса. За него то може да бъде смятано за успешно само когато е получило „международни аплодисменти и световно признание“. В своя превод Дудов все пак си позволява известни преводачески волности като интерпретира тези критерии като „интернационален израз“ и „общочовешки обхват на влияние“. Замяната на „световно“ с „общочовешко“ и „признание“ с „влияние“ е особено показателна за начина на мислене на Дудов. За разлика от Лубич той поставя акцента не върху крайния резултат, а върху процеса, подсказвайки по какъв начин може да бъде постигнат този международен успех. Освен това Дудов акцентира върху крайната цел на киното според него, а именно въздействието върху зрителя, упражняване на влияние върху неговото разбиране и поведение.

Важно за дискусията на списанието е, че Лубич специално подчертава, че нито националният колорит, нито интернационалният стил сами по себе си са фактори за автоматичния успех на филма. Дудов предава неговата мисъл с още по-голяма категоричност: „никога на пръв план не трябва да се поставят национални битови особености“¹⁶², което обаче не значи, че „националното трябва да се преиначава“¹⁶³. В своя превод Дудов още по-настойчиво от Лубич заявява и недопускане намесата

¹⁶¹ Немиров, Добри. Българско филмово производство. (Възможност за съществуване и насока). Първите отзиви, в сп. Нашето кино, бр. 35 от 18 февруари 1925, София, с. 6.

¹⁶² „Филмова интернационалност“, в списание „Нашето кино“, бр. 36 от 25 февруари 1925, София, с. 6.

¹⁶³ Пак там.

на политически или обществени интереси в работата на филмовия творец. Той пише: „Художникът – режисьор и поставач на филми – трябва да се пази от всякакво тенденциозно или политическо влияние, което може да убие всякаква художественост на неговата работа“¹⁶⁴. Един принцип, който в този момент в български контекст звучи, може би, доста по-широко и се отнася не само до интернационалността на филма.

Твърде е вероятно точно издателят на „Нашето кино“, а не Златан Дудов да е съкратил и едно от заключителните изречения в текста на Лубич, който заявява, че „никаква политика не може да спре победоносния ход на едно перфектно художествено произведение“¹⁶⁵. В твърде напрегнатата българска политическа обстановка, в която след неуспешното Септемврийско въстание през 1923 нелегалната комунистическа партия не е отменила своя курс на въоръжена борба, едно подобно изречение може да има определени последствия за изданието, което го публикува.

Трябва все пак да имаме предвид, че публикуването на превода на статията на Лубич се случва само месец след забраняването на списание „Пламяк“ през януари 1925 и полицейското изземане на броеве №№ 6 и 7–8 от предходната година. В тях именно е публикувана поемата „Септември“, описваща в силно въздействаща форма жестокостите при потушаването на въстанието. В същото време авторът на поемата Гео Милев е един от предходните участници в анкетата „Българско филмово производство. (Възможност за съществуване и насока)“, провеждана по това време на страниците на списание „Нашето кино“.

Следващата публикация на Златан Дудов в „Нашето кино“ е неговият принос към тази анкета чрез едно интервю¹⁶⁶ с „г-н Р. Зандер от УФА – филмова концерна – Берлин“. Не е посочена

¹⁶⁴ Пак там.

¹⁶⁵ Ernst Lubitsch: Film-Internationalität. In: Heinrich Pfeiffer (Hg.): Das deutsche Lichtbild-Buch: Filmprobleme von gestern und heute. Berlin: August Scherl 1924, S. 13–14.

¹⁶⁶ „Анкета“, в списание „Нашето кино“, бр. 40 от 25 март 1925, София, с. 6.

служебната позиция на г-н Зандер в структурата на УФА, но неговите разсъждения и препоръки са делови и прагматични. Той не смята, че е невъзможно съществуването на филмова индустрия в България, но обуславя възникването ѝ от поредица предпоставки: наличие на филмови павилиони, кинолаборатория, подготвени артисти, техници, режисьори ... И разбира се: „за всичко това... пари... пари...“¹⁶⁷.

Доста любопитно звучи един от въпросите на младия български кинорепортер, който пита дали не е възможно да се изпрати „някого в чужбина, който да изучи изкуството на режисьора“. Съвсем логично е да се предположи, че задавайки този въпрос, Златан Дудов има предвид себе си. Той е в чужбина и след като се е отказал от актьорска кариера със сигурност е започнал да се замисля за възможността да изучи режисьорската професия. Отговорът на г-н Зандер не е особено оптимистичен: „режисурата се учи в ателието при режисьора: дали чужденците-режисьори ще приемат ученици, които после биха се явили като техни конкуренти“¹⁶⁸.

Златан Дудов обаче решава да опита и е много вероятно да е получил своя шанс, макар че затова липсват обективни свидетелства и архивни документи. Единственото доказателство са собствените му думи пред неговия източногермански биограф, че през есента на същата 1925 година е допуснат като стажант на снимачната площадка на „Метрополис“ на Фриц Ланг¹⁶⁹, очевидно с намерението да изучава занаята при един от най-големите майстори в киното на онова време. Като претекст да получи достъп до павилионите на УФА той използва журналистическата си акредитация от списание „Нашето кино“. В архива на Златан Дудов е запазена снимка¹⁷⁰, на която той присъства заедно с група добре облечени млади мъже и сценаристката на „Метрополис“ и съпруга на Ланг по това време Теа фон Харбоу.

¹⁶⁷ Пак там.

¹⁶⁸ Пак там.

¹⁶⁹ Herlinghaus, Hermann. Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9), S. 7.

¹⁷⁰ Bestand Dudow №0355, Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

Очевидно това е посещение на група журналисти в студиата на УФА в Бабелсберг, където се е снимал филма. По това време Дудов вече е натрупал известен брой публикации, изпращайки включително отзиви за нови филми, стартирали в германските кина.

Първият филм, за който пише младият кинокритик, е „Пътища към сила и красота“ (Wege zu Kraft und Schönheit), един германски „културфилм“ на Вилхелм Прагер. Премиерата на първия му вариант е на 16 март 1925 година в Берлин, а статията¹⁷¹ на Дудов е публикувана в броя на „Нашето кино“ на 8 април. Показателен за вкуса и кинокритическия усет на Дудов е неговият избор да коментира именно този филм, който се отличава от стандартното за епохата филмово забавление. Забележително е дори това, че „Франкфуртер цайтунг“ публикува своята рецензия на водещия си филмов критик Зигфрид Кракауер месец и половина след статията в българското списание заради по-късното излизане на филма в местните кина. Очевидно Дудов много бързо е прозрял изключителността на това киносъбитие и е побързал да информира българските читатели.

Българският автор специално подчертава навременността на този филм за „днешното модерно общество, губящо телесни и душевни сили в машинизирания живот на големите градове“¹⁷². Той коментира все пак на първо място темата на филма, която според него се състои в реабилитацията на контакта на голото тяло с природата и преодоляването на срама и фалшивия морал в името на здравето и красотата. Дудов не коментира надълго качествата на „Пътища към сила и красота“, наричайки го „отличен културен филм“, но специално подчертава, че той вече е договорен за разпространение в България. Той е „щастлив при мисълта, че най-подир и нашата публика започва да се реди с публиката от западните страни“ и специално препоръчва филма на ученическите кина. Според кореспондента те „ще намерят в него един отличен случай да обяснят на младежта смисъла на

¹⁷¹ „Пътища към сила и красота“, в списание „Нашето кино“, бр. 41 от 8 април 1925, София, с. 9.

¹⁷² Пак там.

новото време и неговия устрем към спорта и телесната култура, тъй горещо толериран днес и от държавна власт и от училищни управи“.

Отзивът в „Нашето кино“ за „Пътища към сила и красота“ би трябвало да се разглежда и в контекста на неговия собствен филм „Куле Вампе“. Текстът е доказателство, че както големият епизод с работническия спортен празник, така също цензурираните голи сцени с къпещите се в езерото са вдъхновени по-скоро от класическия немски културфилм на Прагер отколкото от съветските кинохроники и документални филми за манифестации и спартакиади.

В архива на Дудов, депозиран във Френската синематека, се съхранява чернова на тази кратка рецензия с надпис „изпратена до Нашето кино на 28 март 1925“. Това се оказва последната публикация на Дудов в списанието. Причината за прекъснатото сътрудничество най-вероятно е атентатът в църквата „Света Неделя“ от 16 април 1925, при който загиват множество висши военни (12 генерали, 15 полковници), депутати и високопоставени държавни чиновници. Той става повод за обявяване на военно положение, което продължава до 24 октомври същата година. На практика „Нашето кино“ спира да излиза за повече от четири месеца. Очевидно това е причината за прекъснатото сътрудничество на Дудов с редакцията на списанието. В неговите ръкописи присъства и един текст „Културните филмове“ (с бележка с червен молив „изпратено за „Наше кино“ на 19 май 1925). В нея той защитава правото на „Kulturfilme“, позовавайки се на кинематографичните качества на „Пътища към сила и красота“ и „Нанук“, да присъстват наравно с всички останали пълнометражни продукции в репертоара на кинозалоните.

Впрочем Дудов първоначално едва ли си е давал сметка за цензурата в българския печат по време на военното положение, защото си е позволил да напише и следното: „Къде е „Нанук“, филм, снет в ледената страна на ескимосите, страна „без държавен глава“, без „държавни закони“ и „царски корони“, но зарад туй обитавашите я познават много по-добре „законите“ на

природата, отколкото ние тези на държавата.“ В първия брой след възстановяването му №43, от края на август 1925 е публикувана бележка от автор с псевдоним „Нанук Ескимоса“, в която той като зрител, гледал филма в софийското кино „Модерен театър“, с печал коментира незаинтересоваността на българската публика към това „велико произведение на киното“, което много бързо е свалено от репертоара.¹⁷³

В заключение на обзора на публикациите на Златан Дудов в „Нашето кино“ бих искал да представя накратко един фрагментарен текст с обем повече от 10 страници, който присъства сред неговите български ръкописи, съхранявани в архива на Френската синематека. Той е озаглавен просто „Филмът“, не е датиран, но може да се предположи, че е писан в продължителен период от време с прекъсване. Вероятно е започнат още докато е бил в София и дописван след завръщането му в Берлин през есента 1924 година, когато започват да излизат неговите първи публикации в „Нашето кино“. Текстът изглежда не съвсем цялостен, при това отделни фрази остават nedovършени, малко е хаотичен, по-скоро набор от фрагменти, отколкото завършено съчинение. Не само езикът, на който е написано то, но и поредица от детайли и конкретни реалии в него говорят ясно, че той е предназначен за публикация в България. В хода на работата по него за Дудов сигурно е станало ясно все пак, че статия с подобен обем в този момент не е било възможно да бъде публикувана във киновестника. Не е сигурно и дали подобен опит за анализ на изразните средства на киното от един неизвестен 21-годишен младеж, без практически опит, който се шляе между Берлин и София, въобще би се възприел сериозно от читателите на „Нашето кино“. Множество от идеите, заявени във „Филмът“, се появяват в някои от статиите, които Дудов реално публикува и които вече разгледахме. Тук бих искал да обърна внимание на някои мотиви, които остават неразвити в публикациите в „Нашето кино“, както и на процеса, по който някои

¹⁷³ Все пак „Нанук“ продължава да се прожектира в българските кино-салони и през следващите години, но вече в мрежата на ученическите и подвижните кина.

намират място на страниците му.

В текста от черновата авторът обръща сериозно внимание на важността на средствата за техническо осъществяване, без които изкуството на киното е невъзможно. Въпреки че работата и приносът на техниците обикновено остават скрити, без тях „нищо не може да се случи“. Той не пропуска да отбележи в тази връзка значението на всеки участник в творческия екип, дори на „последният фигурант, който с махането на шапка или нещо друго, възбужда впечатление“.

Дудов подчертава, че „техниката играе роля при всичките изкуства“, за него упражненията на певеца за своя глас са технически и без тях той не може да постигне онова въздействие, което е целта на музиката. Специфични технически компоненти съществуват в изобразителното и драматическото изкуство, а без книгопечатането „ние надали щяхме да можем да четем старите класични писатели“. Според Дудов новите изкуства са все по-зависими от техниката, но и класическите, които не зависят толкова от нея също „са препълнени с дилетанти, наричащи себе си поети“.

Дудов обръща внимание и на използването на музиката, която смята за много съществен елемент от внушението на киното. Той е наясно как чрез радикалната смяна на музикалния съпровод може драстично да се промени смисъла на конкретна сцена. Той пише: „Я си представете, че гледате „Поликушка“ в последната сцена (обесването), а оркестъра свири „Шуми Марица.“¹⁷⁴

Важна тема е също така работата на сценариста, когото той характерно за ранното нямо кино нарича „филмовия поет“, съпоставяйки неговата функция с ролята на режисьора и изтъквайки нуждата от още едно лице, „драматург“, който да пренесе поетическото в сферата на визуалното. При всички случаи за Дудов режисьорът е основният създател на филма, защото той единствен има представа за крайния художествен резултат, за смисъла на отделните приноси на различните творци, от съчетаването на които възниква окончателното въздействие. Но

¹⁷⁴ Официалният химнът на Царство България по това време.

за Дудов поетът е онзи, който извършва първоначалната трансформация на художествения материал, който застава в основата на филма: „Изкуството не иска натуралното, натуралното не е изкуство, то е описание, изкуството иска своето изкуствено. Всеки сюжет, написан буквално от живота, е сухо отегчителен“. В същото време обаче „поетът“ трябва да познава добре „оптическите възможности“ и „филмовото изкуство отблизо“. Освен това той трябва да познава „психологията най-малкото на своя народ, неговите желания, стремления и сили“. Но „ако говорим за един поет на интернационалното филмово изкуство, то трябва да кажем, че поетът трябва да има по-широки познания, да не дава типове по начин, който не е разбираем за другите народи и да става нужда, щото режисьорът да преработва целия сюжет“.

Според Дудов за постигането на истинска филмова изразителност освен първоначалната идея на „поета“ е необходима и работата на драматурга. Той е този, който създава с думи картините, които съответстват на литературните образи, и именно от тези думи „режисьорът дава веч картината“. Дудов специално подчертава, че житейската убедителност се постига не чрез копиране на живота, а чрез художествена концентрираност на действието и внушението, които създават усещането за достоверност не в самата сцена, а в съзнанието на зрителя, който я възприема.

Той специално подчертава, че „режисьорът трябва не само да знае, но и да може“. Той трябва да познава занаята на всеки от своите сътрудници, за да извлече най-доброто от техните умения и да обедини постижението на всеки поотделно в едно цяло. Режисьорът трябва „да може не само да свири на тези инструменти (...), но и да ги настрои и да дирижира тяхното свирене“. Дудов е привърженик на широкия диапазон и балансираност на емоционалните внушения, които се стреми да постигне режисурата: „Душата трябва да се движи, тя трябва да знае да плаче, когато е тъжна, да люби доброто и истината, да се радва на щастието (да се радва, когато е щастлива, и да плаче, когато е нещастна). Да люби доброто, истината, идеала, да мрази злото, лошотията и материалното. Душата, това трябва да бъде като

един инструмент, на който можем и трябва да свириме“.

В текста „Филмът“ присъства и един фрагмент, който може би обяснява как се е родила статията „Киното – театър на масите“, позоваваща се на идеите на най-вероятно въображаемия Петер Гросман от брой 22 на списание „Нашето кино“. Фрагментът носи като подзаглавие една бележка „Да не се забрави отговора в „Нашето кино“ за работничеството и филма“. Самият отговор е породен от писмо на читател с псевдонима г-н Зигфрид, публикувано в брой 20. В него въпросният „г-н Зигфрид“ изразява възмущение, че кинопубликата в неговия град Хасково не се възхищава на високото изкуство на филмите, в които играе Конрад Вайд, а се прехласва по евтините „авантюристични и сензационни филмове“ с участието на холивудската звезда Еди Поло.¹⁷⁵

Дудов обяснява на възмутения от вкуса на публиката кинолюбител, че причината тя да не харесва „толкоз любимия у нас както никъде другаде Конрад Вайд“ е конкретното материално и икономическо битие на тези зрители. Младият кинокритик задава реторичния въпрос: „Вие, „по-интелигентни“ г-н Зигфрид, ако живеехте на втория етаж в някой зимник и ако вие посещавахте основното гимназиално и висшето си образование в училището „Пютюнев склад на Х. У.“, нима щяхте да разберете Конрад Вайд?“

В продължение на това Дудов много точно идентифицира същността на проблема, че движещите мотиви за формиране на вкуса на филмовата публика са социални, а не естетически: „Работникът не разбира К. В. (Конрад Вайт – бел. А.Д.), защото той е далеч от неговата душа, К. В. е представител и носител на една дълбоко чувствителна душа, каквата у работника е убита, задушена във висшето училище „Т. склад на Х. У.“, той е „фанатично влюбен“ в Еди Поло, защото този представя физическата сила, каквата е нужна в училището на „Т. склад на Х. У.“

Очевидна е връзката на тези идеи с публикацията „Киното –

¹⁷⁵ Австрийско-американски актьор от еврейски произход, роден като Edward W. Wyman or Weimer in Vienna, Austria-Hungary на 1 February 1875. Умира на 14 юни 1961 в Холивуд, Калифорния.

театър на масите“ в брой 22 на списание „Нашето кино“, където Дудов се позовава на „Петер Гросман“. Фактът, че не споменава тук никъде името му, а по-скоро тематизира своя собствен опит и впечатления от българската филмова публика говорят за начина, по който се е родила въпросната статия. Впрочем любопитен факт е, че отговорът е оформен в ръкописа в напълно готов вид, предназначен за публикуване във вестника, включително със заключителните думи като обръщение към „г-н Зигфрид“: „... ако не можете някого да го просветите, то недейте го наранява и запазете тази Ваша „по-интелигентност“ за Вас самите си. Без обиждане с почит към Вас – Зл. Т. Дудов“.

Неясно остава дали авторът сам се е отказал да изпрати въпросната бележка в този вид или е бил посъветван от редакцията да подготви по-авторитетен коментар. При всички случаи, изложени във вид на статия, идеите на Дудов биха имали по-широк отзвук отколкото отговорът в една читателска дискусия, която едва ли би заинтригувала по-широката аудитория на вестника. Не по-малко важно е проявяването на полемичния дух на автора, който реагира експресно на публикацията, била тя и обикновено читателско мнение, когато се засяга принципен въпрос, свързан с филмовата публика. Показателно е и това, че Дудов убедително обяснява механизмите, които формират „лошия“ вкус на работническата публика и категорично застава на нейна страна. Неговата иронична вметка спрямо „К. В.“ като „представител и носител на една дълбоко чувствителна душа“ подсказва, че той осъзнава ограничеността и манипулативната природа и на двата популярни актьорски типа от онова време: на изисканите благородни господа и на грубите, но честни момчета със здрави юмруци, възплъщавани от образите, създавани съответно от Конрад Файт и от Еди Поло.

По това време Дудов обаче все още не е достатъчно подготвен да формулира свой възглед за типа герои, които според него биха съответствали на очакванията и необходимостите на работническата публика. Той не би могъл да ги идентифицира и сред предлаганото като сюжети и типаж на екрана от началото и средата на 1920-те години. Дори може да предположим, че

целенасочено се стреми да постъпи като стажант на снимачната площадка на „Метрополис“ с надеждата да участва и допринесе за създаването на този тип герой, който да послужи за истинска идентификация на прогресивната работническа филмова аудитория. Именно затова е и толкова голямо разочарованието му, когато разбира, че концепцията на Фриц Ланг няма нищо общо с неговите очаквания.

За втори път Златан Дудов разбира, че „правият път към киното“ за него самия като бъдещ кинорежисьор, а и за филмовото изкуство, към което той се стреми, минава през театъра. Този път обаче целта на заниманията му не е формиране на базисни професионални умения и разработване на арсенал от изразни средства, които, макар и почерпени от театралното изкуство, в достатъчно голяма степен се разграничават от него и определят спецификата на киното. На този по-висок етап от своето образование 22-годишният Дудов се стреми да овладее механизмите, по които изкуството може да изследва и да обяснява функционирането на обществото. Донякъде импулсивно, но в немалка степен и логически обосновано той идентифицира тъкмо в заниманията с театър онова конкретно изкуство и творческа среда, чрез които може да получи необходимите му за киното знания. С тази съществена мотивировка той започва следването си при Макс Херман в Института по театрознание на университета „Фридрих Вилхелм“, днес Хумболт университет в Берлин. Така той се оказва на последния етап от „правия път към киното“, който е избрал със средствата на логиката и внимателното изучаване на съвременната художествена действителност.

Импулси за социално и политическо узряване

В контекста на тези публични заявки е интересно да се опитаме да разберем какво всъщност води до промяна във възгледите на Златан Дудов през втората половина на 1920те години, когато той в края на десетилетието посещава Съветския съюз, за да изучава съвременния съветски театър, а скоро след това става един от най-близките сътрудници на Брехт при написването и поставянето на неговите социално-политически дидактични пиеси. На първо място би трябвало да поставим българската политическа реалност. Причините са в първите двадесет години от живота му и особено в онези няколко месеца през лятото на 1924 година. Именно през тях Дудов е чул или прочел немалко истории, а и преживял лично събития, даващи представа за изострената политическа ситуация в България, намираща се на прага на гражданска война.

Една своеобразна политическа акция, на която присъства, намира място в малката серия автобиографични фрагменти, наречена „Записки на един кинорежисьор“, която никога не се е опитвал да публикува. В текста, писан на немски вероятно по време на емиграцията в Париж или още в Германия, се разказва за погребението на водача на левите земеделци Петко Д. Петков, убит при уличен атентат от полицейски служител, член на ВМРО.

Дудов лично участва и е силно впечатлен от многолюдното погребално шествие, преминало по софийските улици при пълна забрана да се издигат лозунги, пеят песни и произнасят речи. Той е дълбоко развълнуван, виждайки мълчаливата ярост и решителност на хората около себе си. Те са обградени от многобройната полиция, охраняваща траурната манифестация и готова всеки момент с палки и щикове да се намеси при нарушаване на заповедта. Въпреки това множеството започва съвсем тихо, без да отваря уста, да припява химна „Вий жертва паднахте“. Когато стигат гробищата и преди ковчегът да бъде положен в изкопания гроб, прозвучава глас всички да отдадат почит с падане на колене и да се закълнат да отмъстят за смъртта на земе-

делския водач. Дудов отбелязва, че, вместо да се намесят, някои от полицаите също застават на колене.

Можем да предположим, че едва след завръщането си в Берлин и особено след началото на следването си в Берлинския университет от есента на 1925 година Дудов започва по-последователно да изучава марксизма. Съветските филми с комунистическа насоченост, които започват да се показват в Германия от 1926, също го карат да следи по-отблизо реализацията на тези идеи на практика в политиката и устройството на Съветска Русия. Малко преди това благодарение на журналистическата си акредитация Дудов е допуснат на снимачната площадка на най-мощната германска продукция по онова време – „Метрополис“ на Фриц Ланг, а не след дълго бива приет по негови думи и като стажант в режисьорския екип.

За бъдещия режисьор тази стъпка има двойно значение: да изучава отблизо работата на един от най-големите режисьори на своята епоха, но и да получи преки впечатления как се реализира амбициозната тематика на филма, опитващ се даде решение на най-острите социални конфликти на онова време – между капитала и наемния труд, между експлоататори и експлоатирани. Със сигурност той наслагва впечатленията си от работата по филма и постепенното проникване в концепцията на Фриц Ланг върху фактите от реалната действителност. Вероятно съществено въздействие му оказват новините, които стигат до Германия за засилените репресии, последвали атентата в църквата „Света Неделя“.

В Берлин в края на 1925 и през 1926 се провеждат поредица от акции, включително и голяма изложба, организирана от германската Лига за правата на човека, които запознават берлинската общественост с политическото насилие в България. Във връзка с тях българската легация в Берлин получава нареждане от София да събира данни и изготвя списъци на български граждани с комунистически убеждения, живеещи в Германия. В тях отново никъде не откриваме името на Златан Дудов. Доказателство, че за него не съществуват подобни сведения, е и фактът, че през 1933 година, когато той е арестуван и заплашен

от изпращане в нацистки концентрационен лагер, именно застъпничеството на посолството за него като български гражданин го спасява от преследване. Всичко това са доказателства, че марксистките възгледи на Дудов, намерили израз в неговото театрално и филмово творчество, си остават интелектуална и естетическа позиция, но не означават по онова време и членство в комунистическата партия.

Може би именно бруталното насилие в България, с което военните в съюз с буржоазните партии защитават позициите си в икономиката и политическия живот, позволяват на Златан Дудов още по-ясно да прозре неспособността дори на най-мощабната съвременна филмова продукция да предложи задълбочен прочит и реално решение на социалните противоречия на тази бурна епоха. Вероятно той осъзнава, че немското кино в този момент не може да му предложи инструментариум за реално социално изследване и въздействие върху обществото. А в същото време усеща и собствената си неподготвеност както да разбере в дълбочина класовите противоречия в съвременния свят, така също да изрази идеите си в киното като режисьор. Би следвало да предположим, че именно поради тези причини Дудов започва да следва театрознание, което прави по онова време първите си стъпки като академична дисциплина. Той се надява, че, усвоявайки на научна основа езика на театъра, ще може по-лесно да реализира своите възгледи за революционна промяна на обществото и човека със средствата на изкуството. Вероятно е гледал на театъра като на лаборатория за своята подготовка като режисьор и усъвършенстване на методите за художествено изследване и трансформация на действителността. Нещо, което постига по забележителен начин в своя игрален дебют „Куле Вампе“.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СТАТИИ НА ЗЛАТАН ДУДОВ
В СПИСАНИЕ „НАШЕТО КИНО“ (септември 1924 –
април 1925)

Макс Отен

Правият път към киното

Няма никакви „филмови“ училища и школи. Тук и в следващите препечатани статии е предаден оригиналният текст на Златан Дудов. Поправени са само най-архаичните правописни норми. Това аз го казвам с всичката си сериозност, въпреки съществуването на много учреждения, които си дават това име и които са поставени, в по-големото си число, на чисто авантюристични основи, защото са нагодени повече за касата на предприемача, отколкото за образованието на възпитаниците си.

Но тъй като не може да се отрече нуждата от филмово образование, да видим дали във „филмово училище трябва да го потърсим. На този въпрос веднага ще си отговорим, като си спомним, че филмовото изкуство е, преди всичко, възпроизводително изкуство и че неговите корени достигат същата земя, от която е израснало и сценичното изкуство. Трябва, значи да се изучи преди всичко начина на *художественото възпроизвеждане*.

Който иска да се просвети във филма, нека избере едно драматическо училище. Този е най-добрият съвет, който може да се препоръча на начинающия в киното. Само там са основите за общото изучаване на възпроизводителната техника.

При това не трябва да се забравя, че филмовото възпроизвеждане и сценичното такова, са неща съществено различни. Но техните основни принципи са тъй сраснали едни в други, имат толкова много общо, че техниката на възпроизводителното изкуство най-добре ще се изучи само в драматическото училище. Притежава ли начинающия тази техника, нему ще е много по-лесно да изучи своеобразието на филмовото възпроизвеждане. Но, може би, некой иска да ми възрази: в драматическото училище ще изучавам хиляди други неща, които във филма съвсем няма да ми потрябват. Това е също така вярно, колкото и невярно.

Разбира се, при възпроизвеждането за екрана не се чувствава нужда от изучаване подробностите на говора. За филма е без-

Нашето

ОРГАНЪТ НА КИНОЛОБИТЕЛИТЪ ВЪ БЪЛГАРИЯ

3 ЛВ.

ОРГАНЪТ НА КИНОЛОБИТЕЛИТЪ ВЪ БЪЛГАРИЯ

АЛАБ. 35, Т. К. Д. 54 — София.

ИСТИНСКИ КИНОЛОБИТЕЛЪ Е САМО ТОЗИ, КОЙТО УВАЖАВА УСИЛИЯТА НА СВОЯ ВЕСТИНИК!

Разпространявайте „Нашето Кино“!

№ 17

Кино

Гл. редактор — Пантелей М. Карасименов
Сътрудници — всички кинолюбители.

СОФИЯ, 6 СЕПТЕМВРИЙ 1924.

АБОНАМЕНТЪ: за год. 100 лв.,
(изпратить съществуващия запис) за 6 м. 60 лв.,
за 3 м. 30 лв.

Макс Отенъ

Правия път към киното

Няма никакви „филмови“ учители и школи! Това аз го казвам съвсем със сериозност, взирейки съществуването на много учреждения, които си дават това име и които си поставили, въ погледното си число, на често авиаторскически основи, зашото се изговори повече за масата на позитивистича, околното за образованието на възпитаниците си.

Но тъй като не може да се отрече нуждата от филмово образование, да видяв дами във „филмово“ училище трябва да го погледнем, въ целия въпрос всамога ще си отговорим, като си споминем, че филмовото изкуство е, преди всичко, *изобразително* изкуство и неговите корени достигат скъпата земя, отъ която е израснало и самичкото изкуство. Трябва, значи да се научи преди всичко научена на *художественото* изобразителство.

Който иска да се посвети във филма, няма избере едно драматическо училище. Този е най-добрият свят, който може да се препоръча на начинаещия във киното. Само тамъ си основатъ за общото изучаване на изобразителните изкуства.

При тов., не трябва да се забравя, че филмовото изобразителство и специчното такова, са илнъ съществено различни. Но първите основни принципи са тъй съществено едни въ другъ, името тогово-ваго общо, че техниката на *изобразителното* изкуство набавяе ще се научи само въ драматическото училище. Приемаме ли начинаещия тази техника, нему ще се много ползеше да научи самообразно на *филмовото* изобразителство. Но, може би, илнъ новъ да ни възвратъ въ драматическото училище-ще изучавае.



Най-горе: Константин Тамбаджъ (стр. 3), съ който ще се запознаемъ следъ няколко дни въ „Фигуръ“; Клада Нанцова въ „Саванетъ“ (стр. 3); в. Брунъ Кателеръ — героиня отъ „Жан въ сѣтковикъ“



Най-горе: Нормя Тамаджъ (стр. 3) отъ „Гадъ отъ минарето“, който ще алодираме въ „Отмъщението на Марта“; Георгъ Гилександеръ; Окси Овсавалъ въ „Бечерата на миллардера“ (стр. 3)

хизия илнъ, които въ филма съзвездъ и въя въ имъ и отър биватъ. Това е също така въtrieb, колкото и невярно.

Разбира се, при изобразителството за екрана, не се чувствува нуждата отъ изучаване подобноститъ на говорю. За филма е безразлично дали самога казвае ще се изговори съ уснитъ или въ гърлото. При иго това, обаче, тъй не е тъй безразлично както не пръвъ, ползая би си помислялъ аснъ. Зашото, при правилното изговаряне на една фраза, произве се и чувствено и нравственно върху лицето. Технически правилно из-

речени думи или изрази, даватъ необходимото правилно овладяване на лицето и също така вътрешно съществуващата техника, изобщо, — докато едно незлабно изговаряне никога не ще се изрази въ едно остро лицево изражение.

Всичко, което се учи въ драматическото училище, е именно нестриприво изрази въ едно остро лицево изражение. Изначъ това, начинаещия е свободенъ да се осведоми още отъ негово училище си по драматическото изкуство, че после ще се посвети на филма. Ходя не обучението може да се подравя

различно дали един вокал ще се изговори съ устните или в гърлото. При все това, обаче, туй не е тъй безразлично, както на пръв поглед би си помислил всеки. Защото при правилното изговаряне на една фраза, предава се и чувственото ѝ изражение върху лицето. Технически правилно изречени думи или изрази, дават необходимото правилно овладяване на лицевите мускули в хармония с мимическата техника, изобщо, – докато едно нехайно изговаряне никога не ще се изрази в едно остро лицево изражение.

Всичко, което са учи в драматическото училище, е ценен материал за специалното развитие, което после филмът изисква в своята практика.

Едно друго важно съображение е и това, че изучавайки сценичното изкуство, начинающия ще бъде по-независим в материално отношение. – Филмът изисква, за турнирането му, повечето от дневните часове, и ако човек не може да разчита, че ще заеме във филма някоя голяма роля, която да му допринесе по-добро възнаграждение, тогава той има още възможността след филмирането, да работи вечер в театъра. При това, не трябва да се забравя, че един среден филмов артист, често може да бъде голям артист на сцената. Този, който иска да се посвети

Този, който иска да се посвети на киното, трябва да знае, че драматическото училище ще му даде най-добрата основа за по-нататъшното изучаване на киноизкуството, въпреки да е убеденъ, че сцената и филма сж две коренно различни неща. Въ този случай — привидно фалшивия път, е най-правия път.

Зл. Т. Дудовъ — Берлинъ

на киното, трябва да знае, че драматическото училище ще му даде най-добрата основа за по-нататъшното изучаване на киноизкуството, въпреки да е убеден, че сцената и филмът са две коренно различни неща. В този случай – привидно фалшивият път, е най-правият път.

Зл. Т. Дудов — Берлин

Хени Портен

Едва ли е необходимо да отбелязваме, че тя е една от най-популярните филмови актриси у нас. Големият интерес, който кинолюбителите проявяват към нея, въпреки, че отдавна не е била на нашия екран показва, че нейната игра е направила голямо впечатление и следите от даровитото ѝ изпълнение са още твърде пресни.

Тридесет и осем годишна, Хени Портен е киноактриса от дванадесет години насам и нито веднъж не е изменяла на нямото изкуство. Нейната всеотдаваща се природа не ѝ позволяваше, както на толкова много нейни колеги, да отдели от себе си нищо и на театъра. Тя високо цени филмовото изкуство като по значение и сила го слага даже по-горе от театъра, за да не позволи едно подобно раздвоение на своята творческа дейност. Хени Портен отрано намери своя стил, своя личен стил, и го разработи до най-разкошни форми. Този стил беше нов, а не заимстван от някого; тя го бе намерила в дълбината на своята съкровена природа. Човек би го нарекъл стил на абсолютната, издигната в принцип художествена простота, красивата и чиста от превзетост естествена игра.

За нея впрочем това не е особено трудно. Никой не ще откаже, че тя е класически красива. Най-голямата ѝ сила е в изразителната способност на нейните очи. При това, трябва да се прибавят и ония бавни, благородни, праволинейни жестове, които, далеч от всякаква поза, предизвикват със своя изискан стил, по-дълбоки впечатления, отколкото всички ония диви ръкомахания, които практикуват посредствените артисти.

Спомнете си за Хени Портен в „Роза Бернд“. Викът ѝ: „Аз се засрамах“ се чува, буквално се чува от тъй безмълвния иначе екран. Тя тъй умело преодолява оная пропаст, която по-преди зееше между изказаната дума и придружаващия я жест.

Би било една неизпълнима задача да се изброяват, дори в резюме, всички филми, в които е играла Хени Портен и се е

проявила като голяма киноактриса. Но да споменем само някои: „Моника Фогелзанг“ – оная човешка драма от времето на Гретхен, в която, също както в „Роза Бернд“ е представена потъпканата душа на едно чисто момиче. Или „Юмрукът на гиганта“, „Венецианският търговец“, „Анна Болейн“ и редица още други.

Един от тези филми, който е може би най-забележителната творба на Хени Портен, е „Анна Болейн“. Този монументален филм, който е струвал невъобразимо много време, труд и средства, издига тази артистка до най-високото стъпало, което може да заеме една филмова величина в Европа. Тя играе главната роля. Отначало във всичкия блясък, всичкото щастие и богатство, които обкръжават кралицата, а по-сетне – във всичката оная мизерия, сред която изпада тя – на всякъде – трепти чистото сърце, простата и благородна душа на тази жена, която обича и високо цени своето изкуство, и която има пред много други съвременни киноартисти, често по външност много по-блестящи, това преимущество, което именно никога не може да се усвои: художествената правдивост на изпълнението и непостижимата, завладяваща задушевност.

Немски филмови величини на сцената

Райнхарт, най-великият режисьор на немската нация, напусна своя Deutsches Theater в Берлин, където работи ден и нощ и след около една година събра около себе си във Виена най-великите немски артисти и основа „Театър на артистите“, чийто пръв гастрол бе в „Theater in der Yosefstadt“ с комедията на Голдони „Слуга на двама господари“.

Основателите на новата групировка са любимите на нашата публика киноартисти: Паул Хартман (от „Сатанински вериги“), Ойген Кльоффер (от „Улицата“, „Сатанински вериги“ и др.) Фриц Кортнер („Тези от улицата“, „Световни пламъци“, „Сатанински вериги“ и пр), Вернер Краус („Негово Величество Златото“, „Световни пламъци“, „Натан Мъдри“ и др.) Херман Тимих („Пламъка“, „Момичето от кабарето“, „Вечерята на милиардера“) и големите драматически артисти Александер

Мойси, Елзе Леман, Герда Мюлер, Хорман Ломберг, Хюго Тимих, Хелене Тимих (прочутата тройка Тимих, с която виенският „Burgtheater“ изгуби, може би стълба на своето творчество).

**Какъ посрещатъ въ Германия отдѣ-
лянето на тѣзи даровити кино-артисти
отъ филма? Но е ли това наистина ед-
но „отдѣляне“ отъ тѣхна страна? Ни
най- малко! Филмовитѣ ценители знаятъ
за икономическата криза, която владѣе
за сега въ нѣмското филмово произво-
дство, а съ това си обясняватъ излиза-
нето на горнитѣ артисти отново на сце-
ната, излизане, което въ сжшность ни-
кога не е било прекъсвано, а напоследъ-
къ само засилено поради неблагопри-
ятнитѣ за нѣмското кино-производство
времена.**

Дудовъ — Берлинъ.

Как посрещат в Германия отделянето на тези даровити кино-артисти от филма? Но е ли това наистина едно „отделяне“ от тяхна страна? Ни най- малко! Филмовите ценители знаят за икономическата криза, която владее за сега в немското филмово производство, а с това си обясняват излизането на горните артисти отново на сцената, излизане, което всъщност никога не е било прекъсвано, а напоследък само засилено поради неблагоприятните за немското кино-производство времена.

Дудов — Берлин

Петер Гросман

Киното-театър за масите

Играе ли филмът голяма роля в живота на широките, народни маси? Безсъмнено – да. Средата, сред която живее работническото, неговите жилища, работното място и пр. са в повечето случаи така пригодени, че човека на труда желае да излезе колкото е възможно по-скоро извън тях и да потърси поне малко изкуствена духовна наслада или поне една забрава след отровната ежедневна действителност. Неговият протестиращ разум бива достатъчно измъчван от ежедневните въпроси, до като духът е осъден на постоянен глад. И ето – отруденият човек се втурва в киното, защото за него са скъпи драматическите и оперни театри, от които той по принуждение е свикнал да страни.

Това дава ли обаче право да протестираме против „прелъстителя“ – кинематограф? Трябва ли отново да подновяваме спора дали филмът е изкуство, което има моралното право да съществува или не?

Филмът и неговите постижения са налице, той си проби път и спечели едно голямо мнозинство от привърженици, които станаха много скоро негови любители. Днес вече драматичния, оперния и кино театри могат много добре да съществуват един до друг и ценно да се допълват. От това и задълженията на филма спрямо народа пораснаха още повече. Както един театър, представляващ едно съчинение на Шилер, например е в пълната смисъл на думата – едно морално заведение, което облагодарява сърцето и ума, така и киното е длъжно да изпълни своя морален дълг, като театър за широките маси.

Филмът трябва вече да се отърси от подобострастното си желание да задоволи долнопробния вкус на тълпата, нейната жад за сензации, нейните изнурени нерви, които се нуждаят от отрова и упоение, за да се приспят. Такава отрова за масите е всяка програма, нагласена да раздразни.

Народът, обаче, не се нуждае само от забава, а и от поучение и морално издигане.

Стига вече, съ сантименталните и сладничави преживелици на нескопосните американски авантюри, където има само графове и барони, само лукс и вечно надпрепускане на автомобили! Стига с детективната и сензационна драма, която има за цел единствено да раздразни изнурените нерви! Стига с акробатиката! – Дайте живот такъв, какъвто е или какъвто трябва да биде. Той не е само в херцогските дворци и замъци, не е само в автомобилите, подземните канали и подводните скали. Дайте човеку на труда и грижите изрезки от живота на неговия народ, покажете му деятелността на всички професии, за да разбере и оцени положението, в което той живее и се труди. Покажете му родната страна, чуждите страни, заведете го картинно в миналото на народа и човечеството, но покажете му това без пудра или маски, без тенденция, – или само с една тенденция – т а з и н а и с т и н а т а. Направете тъй, че тези, които са дошли пред екрана, за да потърсят загубеното сред дневната залисия свое „аз“ – наистина да го намерят и то по-мъдро, по-добро, по-чисто!

Успѣе ли филма да постигне
и този голѣмъ благотворенъ за-
махъ на влияние, освободи ли се
отъ тенденциозно-дразнещиятъ си
понѣкога видъ, тогава, само тога-
ва ще постигне той, може би,
най-голѣмата си целъ като съ-
щинско изкуство – и тогава – да
бѣде благословенъ той!

Берлинъ Зл. Т. Дудовъ.

Успее ли филмът да постигне и този голям благотворен замах на влияние, освободи ли се от тенденциозно-дразнещия си понякога вид, тогава, само тогава ще постигне той, може би, най-голямата си цел като същинско изкуство – и тогава – да бъде благословен той!

Берлин

Зл. Т. Дудов

Жое Май

Филмовият режисьор

Филмовата режисура не може да се подведе още под някаква традиция, нито да се приобщи с някоя аналогичност. Филмовата режисура е една типично модерна способност, чиято отличителна страна трябва да бъде свежест и яснота на възпроизвеждането и главна цел да подготви голямото хуманно преобразование на света. Филмовата режисура е концентрация на човешката художествена производителност, свързана с технически вероятности, които тук са по-трудни за преодоляване отколкото в кое да е от другите изкуства.

Филмът е една груба, нервна работа. Артистът е принуден сред прах, несгоди, студ, топлина и безпокойство от техническия персонал, да даде п о с л е д н о т о на своите творчески усилия.

Поетическото творение, предназначено за сцената, е една здрава основа за артистично вживяване и свежо вдъхновение, но когато то стъпи между фотографическите апарати, става изведнъж безжизнена материя, на която режисьорът, само режисьорът може да даде дух и движение. Светлина, пространство, време, хора – всичко това е един хаос от елементи за творба, които първом режисьорът ще подреди, за да сътвори от хаоса живия художествен образ.

Ето защо, филмовото съчинение (сценарият) може да бъде формирано само от режисьора, но при условие той да притежава способността да концентрира в себе си не само филмовата специфичност, но и усета на поета. Наистина, филмовият режисьор притежава едно преимущество, което театралният не е в състояние да използва. То е: съществуването на филма, като оптическо изкуство, позволява произволността в числото на отделните сцени, а това унищожава ограничението и затвореността на действието при театъра. Разбира се, и при филмовата работа всичко, до най-малките подробности, е подчинено на психо-

логическата целесъобразност, защото и тука, както чувството, така и разумът не трябва да се подчинят на техническите пре-
смятания, които във филма играят особено важна роля.

№ 23

СОФИЯ, 24 ОКТОМВРИ 1974 ГОД.

3 лв.

Нашето кино

ОРГАН НА КИНОЛЮБИТЕЛИТЪ ВЪ БЪЛГАРИЯ

Гл. редактор — ДАНТ М. КАРАСМЕОНОВ
Съредактор — СТ. БЕДРИКОЗ
Сътрудници — БОРИС КИНОЛЮБИТЕЛИ

ЛАДВИНСКА 35, III ЕТАЖ 54

ДИПЛОМАТИИ: на г-на 300 лв.
на г-н 100 лв.
ПРОБ: на г-н 30 лв.
на г-на 50 лв.

Нашето кино-утро

Отдавна замислялото киноутро на Д. К. В. е организирано за 10 часа — не от 10 ч. пр. па. На него ще бъде представен филма със Жюзи Кулар „МУ СЮ“ (Мико Астенис).

Според решението на Централното управление, съвместно с филмовото дружество ще бъде организирана дейност, проследявана и изследвана на киноаудиториата. Ще бъдат организирани и вестници на киноаудиториата. Ще бъдат организираните и вестници на киноаудиториата. Ще бъдат организираните и вестници на киноаудиториата.

По повод първото дружествено киноутро, Централното управление отпраща адъл към всички наши сътрудници за лична и уселна провадане във поля на утринно кино, всякакви съобщения, всякакви съобщения, всякакви съобщения.

Няма всички има провадане, че приключи от него ще дават първата информация на цялата организация да бъде една професионална дейност, всички, които ще се извършват се планират по общи да се организирана вестниците на дружеството (Търговски Кооперативен Дом № 24) за да работи с филмово дружество.



Наталья Ковалева — по случай участието в във „Ордарнери“ от Мобасань (стр. 4)

Жос Май Филмовия режисьор

Филмовият режисьор не може да се изкаже още една мисъл, трябва да бъде организирана дейност, проследявана и изследвана на киноаудиториата. Ще бъдат организираните и вестници на киноаудиториата.

Ами и безспорно е важно да се организирана дейност, проследявана и изследвана на киноаудиториата. Ще бъдат организираните и вестници на киноаудиториата.



Тези млади артисти, чиито портрети Нашето кино ви показва, се съставят Жюзи и Ева Новак — едни от най-святите филми на американското кино. За тях говориха всички се възхищават. За нещата, обаче, както говориха от гледна точка американски артисти, не не показваха и тях. Може да по-саме съществува „Самит“, може да не показва „Дорога от Вашингтон“ със Жюзи Новак Еванс от най-известните в филма е „Дъщерята на Коко“, който няма от най-важните филми, може да по-саме съществува да филма.



Бети Комптън — една от най-святите американски киноартисти. Кино не може да се каже, тя е получила първото награда за филма.

Намалата „Сънародница“ Шелба Шелба филмова артистка, сестра на Гербер „Алжандер“, и сестра на Мана Шелба.

Артистът във филма играе, без да има насреща си отзива на публиката, играе сцени, които често се намират във фотографическо продължение и са разделени с месеци една от друга.

Филмовият режисьор трябва да е способен за едно късо време да измъкне от артиста (който е разучил само снимащата се сцена, без да познава целия филм) едно изпълнение, което да е в обща хармония с всички останали сцени. Характерът на играта и нейният резултат зависят само от тази способност на режисьора, която е главният елемент за неговата дейност.

Общо взето, филмът е една индустрия. Всичко художествено е само суров материал, само елементи за пресъздаване. Поетът, артистът, художникът, музикантът – те всички са само изпълнители в общата филмова задача. Тази тяхна дейност, отделена сама за себе си, е от второстепенно значение, въпреки успехите на отделните артисти, защото – това те не могат да го отрекат – филмът е една инженерска работа, енергията на която лежи в режисурата.

Филмът е една инженерска работа, енергията на която лежи в режисурата.

Може ли единъ филмъ да изникне само отъ сценария? Не! —
Защото същността на още нераз-
браната художествена област
на филма, принадлежи само на
филмовата режисура.

Зл. Т. Дубовъ — Берлинъ

Може ли един филм да изникне само от сценария? Не! – Защото същността на още неразбраната художествена област на филма, принадлежи само на филмовата режисура.

Зл. Т. Дубов – Берлин

Нещо за „Нашето кино“ и другите

След като прекарах времето си в мързел и усилена работа в чужбина, завърнах се най-после за няколко месеца в родината, да посетя бедната си майка, да видя жалките останки на „Народния театър“ и що прави туй няма изкуство, което някога презирах, въпреки, че посещавах кинотеатрите по три пъти седмично.

Разхождам се из улицата. Спирам се пред една от будките да търся някое по-интересно списание или книга. Гледам „Нашето кино“, „Кино-вестник“, „Кино звезда“?! Това ме учуди! Вече три филмови издания в малката България?! Докато в големите европейски градове, където филмовото изкуство е в своя разцвет, съществуват само по няколко, например 5–6 такива и то

НАШЕТО КИНО

Нѐщо за „Нашето кино“ и другитѐ

Следъ като прекарахъ времето си въ мързелъ и усилена работа въ чужбина, завърнахъ се най-после за нѐколко месеца въ родината, да посетя бедната си майка, да видя жалкитѐ останки на „Народния театръ“ и що прави туй „нѐмо“ искусство, което нѐкога тѐй презирахъ, въпреки, че посещавахъ кино-театритѐ по три пѐти седмично.

повече от тях насочени за рекламиране на новоизлезлите филми, за кино-притежателите, а само 2–3 за публиката. Влизам в

Нъщо за „Нашето кино“ и другитъ

След като прекара времето си в мизансѣ и успешна работа за чужбина, завариха се най-после за няколко месеца въ родината си, а именно баната си най-ва, да възвратят остана на „Народната театър“ и що прави туй „наш“ изкуство което нито докъ туй презирах, въпреки, че по-стария кино театрът по три дни седмично.

Разговарям се изъ улично. Сигурно се предъ нами оубундъ да гледа първо политически сценна или жанра. Гледам „Нашето кино“, Кино-вещникъ. „Мило доздрав!“ Този не очува! Вече три филмови издания въ македа България? Докога въ големитъ едурбийски градине, македо филмово изкуство е въ свои развалитъ, съществуват само по няколко, например 3-4 филма и то повече отъ тяхъ насочени за рекламира на монополизираны филми, за кино-приватизацията, а само 2-3 за публиката българина въ Народна театрът — гледам „Нашето кино“, изглежда въ „Обзоръ“ „Нашо вестникъ“ Лъ, самъ си, и гледа туй моя развалитъ борба. И не се изкута.

Лъ, изкува и си, и гледа туй че чужбина, и се разваля, гледам че, че българска сцена публики променя вкуса си, интереса се много отъ все по-малко популярни ризиращото си въ изсъ изкуство. Четира най-много „Нашето кино“, безъ да мисля, разбира се, другъ.

„Нашето кино“, Хареса ми идеята му да организира всички кино-любители въ България, да качатъ заради на любовта към туй отъ измения невъинно изкуство, да заложатъ материалъ си съ съществува и ще дава по-малко изкуство, да разлага и прекорача по-добритъ филми, безъ да се ограничаватъ отъ интересъ на нийбъ театръ, а само отъ художествена гледна точка, да събиратъ публиката и да събиратъ местветни филми: да дава биограрфи на различни филмови артисти и пр. Полага отъ тази работа, обаче, това ще бъде и големъ, не само за лично, но и за общо интелектуално измения не на българския интелектуален, това ще подготвятъ по-благоразвития условия за измения, или по-скоро казано, за създаване на българския интелектуален, това което да може бия, нравитъ и обичатъ на българина въ изкуство „Художествена форма, не само предъ несъзнателно, но и предъ внимателно въ чужбина, македо съ големъ борба въ убойността, биеме промяна преобретри изолацио инстремне нийбъ нийбъ способъ, но нехватитъ и немогатъ вървѣтъ.

Мачо ще се постигнатъ тѣзи цели, маже ще се постигнатъ тѣзи, издето нийбъ инноватива, гварии, и медията за господство, тѣзи издето политиката се нависъ въ културата. Тѣзи, издето изкуство е несвободно нийбъ перформанс, интрига и новостъ, тѣзи, маже издето неравномерно състояние е убито, много маже бие се постигнатъ тѣзи цели. И тѣзи маже събити съвпадения на тѣзи издето даватъ малка почва, оправдатъ а да се готвятъ за борба, една безмислена, духовно изтощителна борба. Лъ, казвамъ, тѣзи изкуство ризи не даватъ борбата, а да създадъ медията за да пренема инвита: да се създаде едно цѣло, единъ единствено работенъ маже едно духовно издигнатъ, нийбъ единъ стремитъ въ нийбъ по-исправно, по-честно, по-добро.

Въ Германия се създаватъ нийбъ филмови кино, които, маже въ големъ, създаватъ се за да създаватъ нийбъ по-честно, по-честно, „Инбелугитъ“, тѣзи филмови филми, и не само само инбелугитъ, маже въ Гертнер и Маргарита Шюль, — не е по-важна въ всички художествени и технически състояния, режисуритъ, артисти, художници, артисти, техници, артисти, артисти като едно цѣло, маже да гошиятъ правъ, по-честно, маже да даватъ тѣзи, маже до-дого нежданитъ, нийбъ въ изкуството маже въ технически условията. Филмовитъ индустрия на Бела-Сабитъ, Помпър и Френцъ Лавътъ заминава за Франция, върва да продаватъ „Инбелугитъ“ и втора — да продаватъ Любодъ, да се върне обратно въ страната дадо поучитъ публици гоитинъ успех. Това го правитъ Помпър и Лавътъ, маже въ кортежъ, които стоятъ на чело на германско-то филмово изкуство, тѣзи правитъ това,



Зора Огнянъ и нейния партньоръ Гръвѣтъ Палъ въ една сцена отъ филма „Любовническия мажъ“

но защо? Не е зле да си припомнимъ няколко поговорки, които ще ни послужатъ за опогорки: „Два погорта чийма брашно ни мелятъ“ и „Съборна брауритъ инакъма повила“. Фриванъ, че не ще бъде много разбравъ и че думитъ ми не ще преминѣтъ, неги, туй презъ думитъ.

— З. Т. Лузовъ — Бургина

България за появи лѣтъ ще покаже и предъ сѣбѣтъ, кои артисти правитъ лѣтъ, кои филми намара за ний-убои. Това ще се видятъ отъ Нашата анкета. Затова, нека не оставя нѣто еднѣ посетителъ на киноматографа, който да не е дава свои отговоръ!

История на киноматографи и постепенното му развитие въ Франция

Парвѣтъ Флчми

(Продължение отъ бр. 22 и 23)

На филма не остана за дълго въ това положение. Почнаха да се търсятъ политически сценни, като например „Оби, гваритъ“ (померъ отъ тогавашния Music hall).

Магаръ и не гваритъ, тѣзи артисти измиваха по-успешно театръ.

Използувана една сѣща филмъ на фонофона (тоу Малестъ, които бѣше до това време френско на театръ „Робертъ Хувитъ“).

Колкото за изключителни сцени, братъ Фриване, Дравенъ и други конни се старая да покажатъ на публиката нийбъ по-ново. Тѣзи конни станаха опогорки артисти!

Сценаристъ бѣше въ голѣма частъ черпалъ отъ укротитъ вестникъ „Джурпай Пѣтисаитъ“, а въторитъ нийбъ на делятъ:

„No forces point votre talent. Vous ne faites rien avec votre talent.“

Настѣнитъ тѣ не исказа да измѣратъ се нийбъ, които не знаятъ, но при все това, успѣха не увеличаваше искителъ нийбъ, забѣтъ.

Съгъ братъ Фриване, които отдала не се нависа за французски едваръ, почнаха лѣтъ своитъ добити.

И Фриване посомисля, маже инбелугитъ не Лъ Фриване, смислитъ на които не се нависъ съ това, които не знаятъ, защо се менитъ за глупѣтъ.

Познаватъ единъ режисуроръ, който посредъ бѣтъ лѣтъ глупѣтъ си 5-6 артисти, бѣтъ да има нийбъво сценаристъ, въпротивъ туй малко се интересуваша за това, защо режисуроръ бѣше съчинителъ отъ него. — Но лѣтъ. Въ всичкитъ му филми непременно ставаша да фигуриратъ: единъ артистъ съ голѣма роля, грисисе староръ съ само бѣше басученъ и трагичната сцена съставена отъ две и глѣтъ.

Публиката, които вивитъ се заволѣваша съ това, които нийбъ (не съ артисти) и сѣ артисти, бѣше се провалятъ. „Маже бѣшема времѣ!“ немогатъ това да глупѣтъ, но си казваше съ смисломъ недовѣрително. . . . ний кой знайтъ!

А еднѣ не забравяше да пригитъ „Дѣтъ нийбъ пушкитъ съскитъ!“.

Обаче времето направила и същитъ сценни на филма почна да вивитъ съобразование. Парвѣтъ до всички атракти, нийбъма зами се открива и публици почна да водитъ „не своето кино“.

Сакцирмично маже инвитаитъ почнаха да запустѣватъ, защото дръжестно на музикантѣ композитори и издатори филмови, сунъ и артисти, които сѣ своятъ главна нийбъма и акцията съчинителъ инвитаитъ на публиката. Тѣ артисти концентрира за дѣлѣмично кино.

То стана вече публично зрителитъ: нийбъ нийбъма своитъ издатри, дѣтъ и отъ дѣтъ не лѣтъ глѣтъма все повече се увеличаваше. При все това, нийбъма инвитаитъ лѣтъ нийбъ театръ репримиратъ за себе си ордамата. Нийбъ фабричнитъ не бѣше още поминала за издето кино на тѣмъма инвитаитъ.

Една презъ 1922 год., се вивъ първато драма ордамата: „Историтъ на едно престолитъ“ въ 7 сѣщи.

Реализирмично на тѣзи нийбъма не оставатъ на авторъ гоитинъ лѣтъ, маже тѣ не бѣше друго, остана когото не една сѣща, представитъ въ театрътъ Музѣ Огнѣвъ. Дравенъ представитъ сѣщитъ инвитаитъ на сценѣ Банковѣ, лѣтъ нийбъма, после режисуритъ, представитъ прѣстолитъ, сценитъ, сѣллитъ нийбъма, последнитъ дѣтъ, не Жиданитъ, режисуритъ. . .

Въсвѣтъ режисуритъ бѣше режисуритъ отъ нийбъма, които вивитъ заврѣхва съ нийбъ моравѣтъ режисуритъ (сценитъ) „Историтъ“.

Преди да започнатъ на нийбъ „Нашето кино“, погострѣ дѣтъ отговора не е дѣдѣтъ вече въ неговитъ кодонитъ.

Oscar M. Sheridan

Искусството на Абелъ Гансъ

(Режисуроръ на „Войната“ и „Деветата симфония“)

Григоритъ, Чаръ Чаплимъ, Рескъ Инграмъ, Абелъ Гансъ — четири режисуритъ, които означаватъ много за тѣзи, които мирното интересуватъ.

Тѣзи, които познаватъ Абелъ Гансъ и които нечатъ неговитъ работи, си изкушени да го почитатъ по званиемъ преди тримата голѣми учители на кино-то, обичаното означаватъ по висшю. Защото Абелъ Гансъ е неговитъ най-революционитъ, само обичанъ между другитъ лѣтъ инвентуритори и сценаристъ — неговата бляда дѣлнитъ се глѣтъ съ блѣститъ послѣнитъ.

Лѣтъ инвентуритъ Абелъ Гансъ въ неговитъ апартамнтъ на вивитъ Кемпър. Единъ вивитъ инвентуритъ режисуритъ съ неговитъ омарично измиванъ въ неговитъ мисли, а тѣзи мѣто нийбъ режисуритъ по проваляемъ отъ две маже, нийбъ моментъ да разберитъ, че тѣзи по давешитъ и нийбъ нийбъ стиратъ пометъ отъ всички други, кои сѣмъ прекорача лѣтъма на зенитъ.

Абелъ Гансъ е единъ очарователно личностъ. Извѣстително личностъма, тѣзи дава впечатление, католиченъ и всѣкого прѣдразположенъ да поима на другитъ. Маже човеченъ лѣтъма да режисуритъ сего, грубо ми бѣше да го почитатъ, въпреки че зная маже томи конуситъ е извѣстително много зенитъ. Прѣтъ тежение на шестъ години вече, тѣзи работи немогатъ вървѣтъ омарично на „Инавитонъ“ — единъ голѣмъ, маже съществуванитъ на вивитъма нийбъма, маже съ същитъ отъ шестъ гоитинъ работи.

Абелъ Гансъ е сѣщъ и голѣмъ музичитъ, тѣзи смисла не вивително, нийбъма, нийбъма и голѣмъ инвентуритъ артистъ, но това не е всѣщото. — Абелъ Гансъ е единъ режисуритъ, маже съвѣтъ, — единъ инвентуритъ, отъ който извѣстително проваляемъ измиванъ съ нийбъма зенитъ. „The Roost“ (Коловето) е това, койбъ тѣзи режисуритъ режисуритъ, маже „Матеръ Дюорозъ“ и „Деветата Симфония“.

Неговитъ познатия вървѣтъ извѣстително личностъма, маже инвентуритъ тѣзи не вивитъ нийбъ отъ това, които се вървѣтъ отъ артисти сценни на оневитъ. Той е единъ отъ режисуритъ френски режисурити, които се интересуватъ въ подробности отъ американскитъ артисти и вивитъ проваляемъ.

Лѣтъ трябва да ми признае, че сѣмъ измиванитъ отъ Мол Мурри, нийбъма, нийбъма, умовѣмъ се казватъ, тѣзи е единъ тѣзи очарованитъ, че нийбътъ филми нийбъ достатъ само нийбъма извѣстително.

Абелъ Гансъ ми изказа своитъ мнѣние и вървѣтъ другитъ нийбъма и нийбъма инвитаитъ.

Играбритъ, сѣ огледъ на измиванитъ кино, маже тѣзи, маже нийбъма, че могае добитъма и Липитъ Гансъ. Маже е новѣтъ да се омарично отъ нийбъво омарично.

Абелъ Гансъ ми изказа своитъ мнѣние и вървѣтъ другитъ нийбъма и нийбъма инвитаитъ.

Межуръ режисуритъ въ сценитъ Григоритъ за нийбъгоитинъ режисуритъ.

Абелъ Гансъ, който е само на 34 години, е туржиритъ поврѣтитъ си филмъ глѣтъ в 8 години и отъ 1916 год., нависъ не се открива нийбъма по лѣтъ режисуритъ.

Но, както ми казаша, това е единъ парлѣтъма омарично, маже инвитаитъ сценаритъ трябва да бъде извѣстително въ нийбъгоитинъ си подробности, маже тѣзи да бѣше стиратъ една киноматографитъ режисуритъ. Ето, щестъ гоитинъ тѣзи „Матеръ Дюорозъ“ и тѣзи филми нийбъма се открива нийбъма въ киноматографитъ сѣщитъ.

Отъ шестъ години вече тѣзи работи вървѣтъ само „Инавитонъ“, и шестъ гоитинъ нийбъма бѣше нийбъма и повече, нийбъма туржиритъ. Това обѣтъ, не е много за единъ истински сценаритъ и режисуритъ.

Л. Лагасианъ кино-журналистъ

„Модерен театър“ – гледам „Нашето кино“, влизам в „Одеон“ – „Кино вестник“. Аха, казвам си, и тук има раздела, борба. И не се излъгах.

Аз купувах и трите, и ги четях, и се радвах, радвах се, че българската публика променя вкуса си, интересува се вече от все повече популяризиращото се у нас изкуство. Четях най-много „Нашето Кино“, без да мразя, разбира се, другите.

„Нашето кино“. Хареса ми идеята му да организира всички кино-любители в България, да хвърли зърната на любов към туй от мнозина ненавиждано изкуство, да запознае читателите си със същността и целите на филмовото изкуство, да разгледа и препоръча по-добрите филми, без да се ограничава от интереса на някой театър, а само от художествена гледна точка, да събуди любовта към художествените филми; да дава биографиите на различни филмови артисти и пр.

Ползата от тези веднъж постигнати цели е голяма, не само за личното, но и за общото интелектуално издигане на българския народ. Чрез това се подготвят по-благоприятни условия за издигане, или по-скоро казано, за създаване на българското филмово изкуство, което да покаже бита, нравите и обичаите на българина в една по-художествена форма, не само пред нас самите, но и пред ценителите в чужбина, където с голяма борба и устойчивост, бихме променили пренебрежителното настроение към нашия способен, но нещастен и неоценен народ.

Мъчно ще се постигнат тези цели, мъчно ще се постигнат там, където има ненавист, раздори и желание за господство, там където политиката се намеси в културата. Там, където всичко е насочено към партизанство, интриги и коварство, там, където народното спокойствие е убито, много мъчно биха се постигали тези цели. И там където самите садители на тези зърна делят малката почва, ограждат я, за да се готвят за борба, една безсмислена, духовно изтощителна борба. Аз изказвам тези няколко реда, не да усиля борбата, а да събудя желание да се премахне ежбата, да се създаде едно цяло, една взаимна братска работа към едно духовно издигане, към един стремеж за нещо по-идеално, по-ценно, по-добро.

В Германия се съединиха няколко филмови къщи, които, макар и големи, съединиха се, за да създадат нещо по-крупно, по-ценно. „Нибелунгите“, този филм на филмите, не е плод само на Фриц Ланг или на Рихтер или пък на Маргарита Шьон, – не, а плод на всички художествени и технически сили: поети, режисьори, артисти, художници, архитекти, техници, всичките като едно дело след двегодишен труд, можаха да ни дадат този класичен, досега ненадминат, нито в художествено, нито в техническо отношение, филм.

Директорът на Декла-Филм, Помер и Фриц Ланг заминаха за Америка, първо да продадат „Нибелунгите“ и второ – да поканят Лубич да се върне обратно в страната, дето получи първите големи успехи. Това го правят Помер и Ланг – хората, които стоят начело на германското филмово изкуство, те правят това, но защо?

но защо? Не е зле да си припомним няколко поговорки, които ще ни послужат за отговор: *„Два остри камъка брашно не мелят“* и *„Сговорна дружина планина повдига“*.

Вярвам, че не ще бъде криво разбранъ и че думитѣ ми не ще преминатъ, нечути, като презъ пустиня

Зл. Т. Дудовъ — Берлинъ

Не е зле да си припомним няколко поговорки, които ще ни послужат за отговор: „Два остри камъка брашно не мелят“ и „Сговорна дружина планина повдига“. Вярвам, че не ще бъде криво разбран и че думите ми не ще преминат, нечути, като през пустиня.

Зл. Т. Дудов — Берлин

Ернст Лубич

Филмовата интернационалност

Год. II. № 36



25. II. 1925 год.

Абонаменти въ предплата:
За год. 120 л.; 6 м. — 70 л.; 3 м. — 40 л.

Гл редакторъ: П. М. Карасиеиновъ
Съредакторъ: Ст. Величковъ

ОРГАНЪ НА КИНОЛЮБИТЕЛИТЪ ВЪ БЪЛГАРИЯ.

<p>„NASCHE TO KINO“ Organ der Kinofreunde in Bulgarien — Sofia</p>	<p>РЕДАКЦИЯ И АДМИНИСТРАЦИЯ Търговски Коопер. Демъ 34 Клабинска — София.</p>	<p>„NASCHE TO KINO“ Organ des Amis du Cinéma en Bulgarie — Sofia</p>
--	--	--

Ернст Лубич

Филмова интернационалност

Ако сега аз изказвамъ мисли, които още преди години съмъ защищавалъ, това е за да определя още по-твърдо моето филмово въруо, осветено днесъ отъ авторитетността на моята практическа работа, както въ Германия, така сжщо и въ Америка — дветъ главни страни, които могатъ решително да се произнесатъ днесъ за филмовия животъ.

да не разберътъ, независимо отъ езиковитъ разграничения и политическитъ подразделения.

Едно важно съображение тръбва да бжде това, че никога на пръвъ планъ не тръбва да се поставятъ специфичнитъ национални битови особености, безъ да мислимъ да кама съ това, че националното тръбва да се преиначваа: единъ испан-

Ако сега аз изказвамъ мисли, които още преди години съмъ зачитавал, това е, за да определя още по-твърдо моето филмово верую, осветено днес от авторитетността на моята практическа работа, както в Германия, така също и в Америка — двете главни страни, които могат решително да се произнесат днес за филмовия живот.

Говори се твърде много за така нареченото „владение на световния филмов пазар“, превъзходството на германските или американски филми. — Това е, според мен, един безполезен спор, също такъв, какъвто е, напр. спора за кой от двамата: Шекспир и Гьоте, е по-голям поет и мислител.

Филмовото изкуство — точно определено — е дело е д н о в ре мен но и за интелекта и за широката маса, — една творческа работа, която само тогава получава своето оправдание, когато намери своя интернационален израз, своя общочовешки обхват на влияние. Един филм е д о б ъ р само тогава, когато се харесва както в Барселона, така и в Ню-Йорк, Франкфурт, Париж или Цариград. Това е основния принцип, който тръбва да съживява всяка филмова картина, развитието на всякоя филмова дейност.

Абонаменти въ предплата:
За год. 120 л.; 6м. — 70 л.; 3м. — 40 л.

Гл редакторъ: П. М. Карасионовъ
Съредакторъ: Ст. Величковъ

ОРГАНЪ НА КИНОЛЮБИТЕЛИТЪ ВЪ БЪЛГАРИЯ.

„НАШЕТО КИНО“
Organ der Kinofreunde
in Bulgarien — Sofia

РЕДАКЦИЯ И АДМИНИСТРАЦИЯ
Търговски Кооп. Демъ 34
Влабинска — София.

„НАШЕТО КИНО“
Organ des Amis du Cinéma
en Bulgarie — Sofia

Ермъ Лубичъ

Филмова интернационалностъ

Ако сега азъ изказвамъ мисли, които още преди години съмъ защищавалъ, това е за да определя още по-точно моятъ филмово въпросъ, осветено днесъ отъ авторитетността на моята практическа работа, както въ Германия, така сжщо и въ Америка — дветъ главни страни, които могатъ решително да се произнесатъ днесъ за филмовия животъ.

Говори се твърде много за така нареченото „владение на световния филмовъ пазаръ“, превъзходството на германскиятъ или американски филми. — Това е, споредъ менъ, единъ безполезенъ споръ, сжщо такавъ, какъвто е, напр., спора за кой отъ двата: Шекспиръ и Гьоте, е по-голямъ поетъ и мислителъ.

Филмово изкуство — точно определено — е дѣло едновременно и за интелекта и за широката маса, — една творческа работа, която само тогава получава своето оправдание, когато намери своя интернационаленъ изразъ, своя общочовешки обхватъ на влияние.

Единъ филмъ е добъръ само тогава, когато се харесва както въ Барселона, така и въ Ню-Йоркъ, Франкфуртъ, Парижъ или Цюрихъ. Това е основния принципъ, който трябва да съживява всяка филмова картина, развитието на всяка филмова дейностъ.

Азъ разбрахъ и сполучихъ да приложа това и моитъ голѣми творения, ако мога да вървамъ пресата и филмовитъ експлоататори, се ползуватъ съ успехъ на всѣкъде, безъ да сж отъ нѣкаквъ интернационаленъ стилъ, защото азъ никога не се жѣда да правя „германски“ или „американски“ филма, а „Лубичъ — картини“. Тѣхниятъ успехъ се дължи на това, че всеки пътъ азъ използвахъ единъ човешки сюжетъ, поставяхъ го въ реалистични декорации и го обличахъ въ една хуманна идея; освенъ това, азъ предоставяхъ ролитъ на артисти, чрезъ играта на които успѣхъ да представя любовта и умразата, гневътъ и милосърдието — така, че на всѣкъде

да ме разберътъ, независимо отъ езиковитъ разграничения и политическитъ подразделения.

Едно важно съображение трябва да бѣде това, че никога на пръвъ планъ не трябва да се поставятъ специфичнитъ национални битови особености, безъ да искаме да кажа съ това, че националното трябва да се пренаичава; единъ испанецъ трябва въ филма испански да се държи, единъ американецъ — американски и пр. Като импулъс за действие, обаче, не трябва да бѣде нѣкое чисто локално разбиране, нито пъкъ нѣкое политическо или обществено движение отъ тѣсенъ интересъ. Известно културно или политическо влияние, безъ да бѣде изоставено, трябва да вземъ второстепенно и третостепенно значение въ филма. Художника — режисьоръ и поставачъ на филма — трябва да се пази отъ всѣкакво тенденциозно или политическо влияние, което може да убие всѣкава художественостъ въ неговата работа. Стремежа къмъ възвишениятъ художини идеалъ е единственитъ, който се докара на филма неговото интернационално значение.

Германскиятъ филмъ, напр., се означава нѣкога само тогава, когато неговитъ творци сж истински артисти, филмови артисти, — мжже и жѣни, които иматъ собствено филмово чувство даже и въ вървоветъ на прѣститъ си, — съ една дума — да могатъ да създаватъ картини, които да изживяватъ толкова възторгъ, колкото и най-големитъ класически творения на германския театръ.

Само такавъ единъ филмъ, сполучайки въ Германия, се сполучи въ всички други страни.

Ето защо „филмовата интернационалностъ“ — е въ края на крайщата единъ чисто националенъ въпросъ. И после — филмовата интернационалностъ — не е толкова икономически, колкото художественъ въпросъ, защото гръбнитъ, равенитъ отъ художинитъ при тѣхнитъ икономически съображения, правятъ често пѣти успѣхътъ на тѣхнитъ произведения много по-труденъ, даже непроходимъ.

За. Т. Дудовъ — Берлинъ.

Азъ разбрахъ и сполучихъ да приложа това, и моите големи творения, ако мога да вървамъ пресата и филмовите експлоататори, се ползуватъ съ успехъ на всѣкъде, безъ да са отъ никаквъ интернационаленъ стилъ, защото азъ никога не се мѣча да правя „германски“ или „американски“ филми, а „Лубичъ — картини“. Тесниятъ успехъ се дължи на това, че всеки пътъ азъ използвахъ единъ човешки сюжетъ, поставяхъ го въ реалистични декорации и го обличахъ въ една хуманна идея; освенъ това, азъ предоставяхъ ролите на артисти, чрезъ играта на които успѣхъ да представя любовта и омразата, гневътъ и милосърдието — така, че на всѣкъде да ме разбератъ, независимо отъ езиковите разграничения и политическите подразделения.

Едно важно съображение трябва да бѣде това, че никога на пръвъ планъ не трябва да се поставятъ специфичните национални битови особености, безъ да искаме да кажа съ това, че национално-

то трябва да се преиначава: един испанец трябва във филма испански да се държи, един американец – американски и пр. Като импулс за действие, обаче, не трябва да бъде някое чисто локално разбиране, нито пък някое политическо или обществено движение с тесен интерес. Известно културно или политическо влияние, без да бъде изоставено, трябва да заема второстепенно и третостепенно значение във филма. Художникът – режисьор и поставач на филма – трябва да се пази от всякакво тенденциозно или политическо влияние, което може да убие всякаква художественост в неговата работа. Стремещт към възвишения художнишки идеал е единственият, който ще докара на филма неговото интернационално значение.

Германският филм, напр. ще означава нещо само тогава, когато неговите творци са истински артисти, филмови артисти, – мъже и жени, които имат собствено филмово чувство даже и във върховете на пръстите си, – с една дума – да могат да създават картини, които да извикват толкова възторг, колкото и най-големите класически творения на германския театър.

Само такъв един филм, сполучвайки в Германия, ще сполучи във всички други страни.

Ето защо „филмовата интернационалност – е в края на крайщата един чисто национален въпрос. И после – филмовата интернационалност – не е толкова икономически, колкото худо-

Ето защо „филмовата интернационалност“ — е въ края на крайщата единъ чисто националенъ въпросъ. И после — филмовата интернационалностъ — не е толкова икономически, колкото художественъ въпросъ, защото грѣшкитѣ, правени отъ художницитѣ при тѣхнитѣ икономически съображения, правятъ често пѣти успехътъ на тѣхнитѣ произведения много по-труденъ, даже непроходимъ.

Зл. Т. Дудовъ — Берлинъ.

жествен въпрос, защото грешките, правени от художниците при техните икономически съображения, правят често пъти успехът на техните произведения много по-труден, даже непроходим.

Зл. Т. Дудов - Берлин

Анкета

Българско филмово производство
(Възможност за съществуване и насока)
*Разговор с г-н Р. Зандер от „УФА“ – филмова концертна –
Берлин*

СТР. 6



БРОЙ 40

Анкета

Българско филмово производство
(Възможност за съществуване и насока)

Разговор с г-н Р. Зандер от „УФА“ – филмова концертна – Берлин

— Филмова индустрия в България? — То е все едно, се обърна г. Зандер към мен, ако ме запитате: възможно ли е съществуване на тази търговия в Китай или на онова списание в Япония? Ез да ви отговоря по възможност по-правдиво, трябва да познавам добре България, тъй като филма е съчетан на триъгъл, въ основата си несъвместими елементи: индустрия, изкуство и търговия, които в киното сж тясно свързани помежду си.

— Практиката, мисля, не след дълго ще създаде тия артисти. Отначало, обаче, ние можем да използваме и артисти отъ странство, освенъ това не бихме ли могли да изпратимъ нѣкого въ чужбина, който да изучи изкуството на режисьора?..

— Да, но режисурата се учи въ ателието при режисьора; дали обаче чужденциътъ — режисьори ще приематъ уче-

— Филмова индустрия в България? — То е все едно, *се обърна* г. Зандер към мен, ако ме запитате: възможно ли е съществуване на тази търговия в Китай или на онова списание в Япония? За да ви отговоря по възможност по-правдиво, трябва да познавам добре България, тъй като филмът е съчетание на трите, в основата си несъвместими елементи: индустрия, изкуство и търговия, които в киното са тясно свързани помежду си.

— Преди всичко, имате ли филмово ателие? Имате ли подготвени кино-артисти, режисьори, техници, които при наличността на даден сценарий или модел за някой филм, да изпълнят желаните филмови пострройки? Имате ли фигуранти, които да знаят поне как да стоят пред апарата?

Съ принудено спокойствие, аз отговарях и с да и с не...

— Имате ли отпърво време едно малко ателие за копиране, което е от голямо значение, и най-важното, кой ще субсидира първите опити, които, макар и малки, ще погълнат големи суми?

— Но, г. Зандер не забравяйте, че въпросът е за едно начинание... Нима не е възможно едно начало въпреки неблагоприятните засега обстоятелства у нас?

— О, да, само че вие трябва да имате поне няколко филмови артисти на разположение, които да познават българския народен тип и неговата психология. Ние, напр., при филмирането на някой филм из руския живот, ангажираме някой специалист — русин, който добре познава нравите и психологията на сънародниците си и би ни помогнал много при възпроизвеждането на техния живот.

Анкета

Българско филмово производство
(Възможност за съществуване и насока)

Разговор с г-н Р. Зандер от „Цфа“ — филмова конерна — Берлин

— Филмова индустрия в България? — То е все едно, се обира г. Зандер към мен, ако ме запитате: възможно ли е съществуване на тази търговия в Китай или на она на списание в Япония? За да ви отговоря по възможност по-правдиво, трябва да познавам добре Българите, тъй като филма е съчетан на трити, въ основата си несъмнени елементи: индустрия, изкуство и търговия, които в киното сж тѣсно свързани помежду си.

— Преди всичко, имате ли филмово ателие? Имате ли подготвени кино-артисти, режисьори, техници, които при необходимост на даден сценарий или модел за някой филм, да изпълнят желаните филмови постройки? Имате ли фигуранти, които да знаят поне как да стоят пред апарата? Съ принудено спокойствие, аз отговаряя и съ да и съ не...

— Имате ли отпърво време едно малко ателие за копиране, което е от голямо значение, и най-важното, кой ще субсидира парите опти, които, макар и малки, ще погълнат голем суми?

— Но, г. Зандер не забравяйте, че въпроса е за едно начинание... Нима не е възможно едно начало въпреки неблагоприятните за сега обстоятелства у нас?

— О, да, самоче вие трябва да имате поне няколко филмови артисти на разположение, които да познават българския народен тип и неговата психология. Ние, напр., при филмирането на някой филм из руския живот, ангажираме някой специалист — русин, който добре познава нравите и психологията на сънародниците си и би ни помогнал много при възпроизвеждането на техния живот.

— Практиката, мисля, не след дълго ще създаде тия артисти. Отначало, обаче, ние можем да използваме и артисти отъ странство, освен това не бихме ли могли да изпратим някого в чужбина, който да изучи изкуството на режисьора? . . .

— Да, но режисурата се учи в ателието при режисьора; дали обаче чужденците — режисьори ще приемат ученици, които после биха се явили като техни конкуренти?

— ? !

— Следъ това, за филмовите сюжети и ръкописи въпросът, макар и важен, не е толкова труден, даже и въ случая, че имате специалисти, защото, преведен, сюжетът би могъл да се пригоди отъ някой чужденец — режисьор за сценарий, Безразлично е какъвъ щ бже сюжетът: битовъ или психологически, — зависи какъ той ще се предаде художествено и технически, за да бже разбранъ и харесанъ както въ България, така също и въ чужбина.

И най-подиръ, въ заключение, ще ви кажа, че въ краенъ случай, операторитъ, архитектъ и технически персоналъ които да си ангажиратъ отъ чужбина, но отъ ваша страна трябва да имате единъ театраленъ режисьор или нистелъ, които да разбиратъ отъ филма и да послужатъ за ръководители при поставянето на българския сюжет. Артистите отначало също трябва да търсятъ отъ сцената и то — по възможностъ такива, които иматъ шо-годе понятие отъ филмовото творчество. Но — за всичко това... пари... пари...

Берлинъ Мартъ 1925 г.

Зл. Т. Дудовъ

— Практиката, мисля, не след дълго ще създаде тия артисти. Отначало обаче, ние можем да използваме и артисти от странство, освен това не бихме ли могли да изпратим никого в чужбина, който да изучи изкуството на режисьора? . . .

— Да, но режисурата се учи в ателието при режисьора; дали обаче чужденците — режисьори ще приемат ученици, които после биха се явили като техни конкуренти?

— ? !

— След това, за филмовите сюжети и ръкописи въпросът, макар и важен, не е толкова труден, даже и в случая, че нямате специалисти, защото, преведен, сюжетът би могъл да се пригоди от

някой чужденец – режисьор за сценарий. Безразлично е какъв ще бъде сюжетът: битов или психологически, – зависи как той ще се предаде художествено и технически, за да бъде разбран и харесан както в България, така също и в чужбина.

Артистът отначало също трябва да търсите от сцената и то — по възможност такива, които имат що-годе понятие от филмовото творчество. Но — за всичко това... пари... пари...

Берлинъ Мартъ 1925 г.

Зл. Т. Дудовъ

И най-подир, в заключение, ще ви кажа, че в краен случай, операторите, архитект и технически персонал можете да си ангажирате от чужбина, но от ваша страна трябва да имате един театрален режисьор или писател, които да разбират от филма и да послужат за ръководители при поставянето на българския сюжет. Артистите отначало също трябва да търсите от сцената и то – по възможност такива, които имат що-годе понятие от филмовото творчество. Но – за всичко това... пари... пари...

Берлин, Март 1925

Зл. Т. Дудов

Пътища към сила и красота

Колко навреме се явява филмът на Универсалното филмово д-во „UFA“ в Берлин – „Пътища към сила и красота“ – ще разбере всеки, който се интересува от оня общ стремеж, почиващ върху принципа „здрав дух – в здраво тяло“, който постепенно възкръсва в днешното модерно общество, с хиляди години преградено от древните култури, – общество, губящо телесни и душевни сили в машинизирания живот на големите градове. Ние – днешните хора на града – неусетно сме се превърнали на роби на нашия изтънчен бит, ние крием тялото си, защото религията освети срамът и ако някога се разголваме, то е – именно – защото сме сгрешили, защото искаме да въвличем другите в грях. О – нашето тяло не вижда слънце – какво престъпление с природата и нейната благодат! – Затова на духът ни липсва бодростта и волята ни е слаба. – Ние сме към „разклатени“ и „болни“ нерви, но се утешаваме с това, че сме „морални“. Какво заблуждение! Новото време съзира, като че ли, „безморалието“ на своя осветен от вековно заблуждение „морал“ и отново обръща поглед към природата, където сред пресните струи на въздуха, обляно в живителното злато на слънцето, силно и прекрасно стои голото тяло на човека и се радва на своето съществуване в истина и красота.

Защото здравото женско или мъжко голо тяло не е съблазнително, не е срамно, напротив – от него ние ще черпим естествена наслада и вдъхновение от хармоничността на неговите линии.

Тези именно мисли са вдъхновили авторите на филма „Към сила и красота“. Достатъчно е да споменем техните имена, за да се разбере сериозността, която ги е подтиквала към неговото съставяне.

Филмът е режисиран от Вилхелм Прагер и професор д-р А. Койстер – „Стария музей“ – Берлин. В него участвуват освен

знаменитите танцьори; Тамара Карсавина и Владимирова (Русия), Жени Хазелквист (Швеция), Импековен (Германия), К. де ла Рива (Испания), Ишии (Япония), но и много професори и студенти от училищата за културата на тялото в Берлин, Дрезден, Хамбург, почти всички от които са от видни немски семейства.

общино е още от първите зачатия на всяко кооперативно дѣло да се отстраняват несъгласието съ кооперативния принцип единичен елемент.

Ние сме свидетели какъ много „кооперации“ — родени и израснали благодарение идеалистичния подтикъ „еднѣмъ за всички и всички за еднѣмъ“ — скоро се преобразаватъ въ предприятия безъ кооперативна физиономия, съ имѣ, спомучено едва ли не само за сметка за издѣлване обхватътъ на закона и симпатичен на обществото.

Управата на кооперация „Кино-фильмъ“, проявява, поне въ началото на своето съществуване, една похвална устойчивостъ предъ опасността на единичния стремежъ и, скъпана върно направлението, което предприятието трѣбва да държи, силно коригира своитѣ първи стѣпки.

Ние съ удоволствие ще следимъ дейността на кооперацията и ще поздравимъ всяки нейнъ успѣхъ, стига той да бѣде отъ полза за преуспѣха на киното у насъ.

Плтища къмъ сила и красота

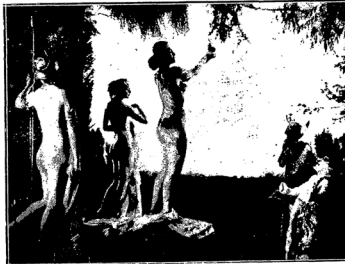
Колко на време се явява филма на Универсалното филмово д-во „Ufa“ въ Берлинъ — „Плтища къмъ сила и красота“ — ще разбере всѣки, който се интересува отъ она обща стремежъ, лопчицѣ върху принципна „здравъ духъ — въ здраво тѣло“, който постепенно възкриса въ днешното модерно общество, съ млада година прегардено отъ древнитѣ култури, — общество, губящо тѣлесни и душевни сили въ механизирания животъ на голмитѣ градове. Ние — днешнитѣ хора на града — неустойно сме съ превърнати на роби на нашия изтъкнѣнъ битъ, ние хремѣмъ тѣлото си, защото религията осъвети срамъ и ако нѣкога се разговаряе, то е — именно — защото сме сгрѣшили, защото искане да възлечемъ другитѣ въ грѣхъ. О — нашето тѣло не вижда слынце — какво прѣстѣпане съ природата и нейната благодатъ! — Затова на духътъ ни липсва бодростта и волята ни е слаба. — Ние сме къмъ „разявлени“ и „болни“ нерви, но се утешаваме съ това, че сме „морални“. Какво заблуждение! Новото време съзря, като че ли, безмoralното на свои освѣтени отъ въисковъ заблуждение „мораль“ и отново обръща погледъ къмъ природата, където, средъ прѣснитѣ струи на въздуха, обилно въ животелното злато на слынѣното, силно и прекрасно стои голото тѣло на човѣка и се радва на своето съществуване въ истинна и красота.

Зашто здравото момско или мжжко голо тѣло не е съблзнително, не е срамно, напротивъ — отъ него ние ще черпимъ естествена наслада и въздвижение отъ хармоничността на неговитѣ линии.

Таки именно мисли сж адъновали авторитѣ на филма „Къмъ сила и красота“.

Достатъчно е да споменемъ тѣхнитѣ имена и положението, което заематъ, за да се разбере сериозността, която ги е подтивала при неговото съставяне.

Филма е режисиранъ отъ „Выхельмъ Прагеръ и професоръ Д-ръ А. Койстеръ — отъ „Стариата музей“ — Берлинъ.



Изъ културния филмъ „Плтища къмъ сила и красота“.

Въ него участвуватъ освенъ знаменититѣ танцьори: Тамара Карсавина и Владимирова (Русия), Жени Хазелквист (Швеция), Импековен (Германия), К. де ла Рива (Испания), Ишии (Япония), но и много професори и студенти отъ училищата за културата на тѣлото въ Берлинъ, Дрезденъ, Хамбургъ, почти всички отъ които сж отъ видни нѣмски семейства.

Този отличенъ културенъ филмъ, както се научихъ тукъ, билъ вече ангажиранъ за България, Тази новина, заедно съ друга една, — че „Нанукъ“ — нашумелиятъ културенъ филмъ — билъ вече въ

много отечество, но направиха щастливъ при слыслѣта, че най-подиръ и нашата публика започва по акусъ да се ради съ публиката отъ западнитѣ страни. За „Плтищата къмъ сила и красота“ трѣбва да се отворятъ широко вратитѣ на всѣки кинотеатъръ, главно университетскитѣ кина, чисто управленни ще намерятъ въ него единъ отличенъ случай да обяснятъ на младѣщата смисъла на новото време и неговия устремъ къмъ спорта и тѣлесната култура, тъй горещо похвърляна днесъ и отъ върваната властъ и отъ училищни управи.

Вл. Т. Дудовъ — Берлинъ.

Кинопритежателитѣ и кинолюбителскитѣ дружества

Приятно ни е да констатираме, че на много места кинопритежателитѣ сж се отнесли съчувствено къмъ проявенитѣ въ градътъ нѣмъ стремежъ на младитѣ кинолюбители да се организиратъ. Друго и не би могло да се очаква. Културнитѣ кинопритежателитѣ не могатъ да не сване голѣмото влияние, което ще окаже за развитието на кинематографта у насъ едно движение между публиката, което ще имъ за целъ насамежано сериозното отношение къмъ кинотеатра. Са-

мо по себе си това движение е една отлична „пропаганда на киното у насъ, която трѣбва решително да бѣде подкрепена и засилена предъ всичко отъ самитѣ кинотеатри.

Дружеството на кинолюбителитѣ въ София може да се похвали съ едно добро отношение на спонсорнитѣ кинотеатри, които не веднажъ сж му услужавали и съ охота сж готови да му услужаватъ и за напредъ.

Д. К. В. се възползува вече два кинотеатра отъ баплатната услуга на Модеренъ театъръ като даде два киноатра и се готви да оползотвори сж иолюбителската на театъръ „Одеонъ“, който му разреши вече едно киноатра. Дирекцията на „Палада — филмъ“, чрезъ своето предприятие въ София, бѣше сжщо

Този отличен културен филм, както се научих тук, бил вече ангажиран за България. Тази новина, заедно с друга една, – че „Нанук“ – нашумелият културен филм – бил вече в моето отечество, ме направиха щастлив при мисълта, че най-подир и нашата публика започва по вкус да се реди с публиката от западните страни.

За

„Пътищата към сила и красота“ трябва да се отворят широко вратите на всеки кинотеатър, главно на ученическите кина, чиито управления ще намерят в него един отличен случай да обяснят на младежта смисъла на новото време и неговия устрем към спорта и телесната култура, тъй горещо толериран днес и от държавна власт и от училищни управи.

Зл. Т. Дудов — Берлин.

За „Пътищата към сила и красота“ трябва да се отворят широко вратите на всеки кинотеатър, главно на ученическите кина, чиито управления ще намерят в него един отличен случай да обяснят на младежта смисъла на новото време и неговия устрем към спорта и телесната култура, тъй горещо толериран днес и от държавна власт и от училищни управи.

Зл. Т. Дудов — Берлин

THE RIGHT PATH TO CINEMA.

Slatan Dudow: From Tsaribrod via Sofia to Berlin.

Summary

The biographical image of any artist intended for public perception is always a deliberate construction in one sense or another. These characteristics are particularly acute when we consider the biographies of public figures and artists who lived in a totalitarian era. In it, as in the hereditary aristocracy, there is a special sensitivity to ancestry, to the early “embrace” of a certain type of values, to the “adamant following of the primordial chosen path”. The same kind of ideological clichés characterize the biography of Slatan Dudow. Born in Tsaribrod in 1903 and graduated from high school in Sofia in 1922, he was the first theater director of three strikingly communist Bertolt Brecht’s plays: *The Measures Taken* (Berlin, 1930), *Señora Carrar’s Rifles* (Paris, 1937), *The 99%* (abridged version of *Fear and Misery of the Third Reich*, Paris, 1938). He created the pioneering example of proletarian cinema in Western Europe, *Kuhle Wampe* (1932), and was one of the founders of the GDR film studio, DEFA. Three major biographical studies have been written so far about Slatan Dudow – by the East German researcher and film critic Hermann Herlinghaus (Herlinghaus 1965), by the French author Yves Aubry (Aubry 1970) and by the Bulgarian film historian Alexander Grozev (Grozev 1972). In these books, which appeared in the first decade after his death, he is portrayed as a Marxist starting from the time he was a 16-year-old high school student. This one-dimensional, ideological straightforwardness in describing a human life fits the communist cliché but has little to do with reality. The facts show that he became a member of the East German Communist Party only after he joined the artistic leadership of DEFA. At the time, this was a must for an artist of his stature and because of the administrative positions he held at the film studio. His first ideas about society and the role of cinema in it can be found in his earliest publications in the magazine *Nasheto Kino* in 1924–25. They are democratic, imbued

with sympathy and solidarity towards working people and without a trace of communist phraseology.

For a man of his background the path to Marxism and the embodiment of its principles in film was actually not nearly as direct and inevitable as his previous biographers claim it. Slatan Dudow's family has played an important role in the shaping of the Tsaribrod community since the early 19th century. The family name comes from the fruit of the elm tree, called "dudi" in a local dialect. The Dudows were a relatively prosperous farming family – owners of orchards, vineyards, and herds of cattle, and known as prominent wine producers (Vatsev 2003: 21). In the electoral rolls for 1903, the father, Todor, was listed as a 'bootmaker'. Later, he was employed on the railway line, which opened in 1888 and connected Sofia with Belgrade and Western Europe. That gives further grounds to attribute to him the leftist ideas inherent in that profession. However, his name is not mentioned in the existing archival sources about the socialist organizations in Tsaribrod (Gotsev 1969). According to Dudow's socialist-era biographers, his whole family moved to Sofia in 1917 (Herlinghaus 1965: 5, Grozev 1972: 21). According to documents preserved in the archives, he completed the first two years of high school in Tsaribrod¹⁷⁶. It was not until the third year of high school, i.e., September 1st, 1919, when he was 16 years old, that he enrolled in the newest male gymnasium in Yuchbunar, Sofia's poorest district.

Slatan Dudow's high school environment was an important factor in his social upbringing. The humble background of the students seems to be in contrast with the elite composition of the teachers who were prominent Bulgarian intellectuals. Two of them deserve special attention: Tsvetan Radoslavov (1863–1931) and Ivan St. Andreichin (1872–1934). Both are avid theatre-goers, but also regular cinema-goers, and Andreichin is the author of the first Bulgarian theoretical essay, considering film as an art (Andreichin 1910: 63–69). Radoslavov, in turn, exerted a more active influence in shaping students' social thinking. None of the teachers at the high school,

¹⁷⁶ SA Sofia – 13, f. 43K, inv. no. 1, a. u. 168, p. 109.

however, advocated communism or leftist views at all. On the contrary, the schools during the peasant party government of Alexander Stamboliyski were subject to a consistent policy of strictly persecuting any expression of sympathy or involvement with the organisations on the left spectrum. According to his East German biographer, Dudow participated in student strikes and rallies in support of the Russian Revolution and the 1919/20 railway workers' strike, and was a member of an underground Marxist circle (Herlinghaus 1965: 6). His classmate Stoyan Arshinkov, author of a biographical book on Tsvetan Radoslavov, points, however, to other names of politically active young people from their class, without mentioning Dudow (Arshinkov 1985: 150).

Slatan Dudow arrived in Berlin at the end of October 1922 and the first years of his stay had a strong impact on him. He witnessed the hyperinflation in Germany, which reached fantastic proportions at the end of 1923, devastating the German middle class and the poorest strata. The news of the brutal suppression of an uprising in Bulgaria, which was sparked in September 1923 by the Comintern, certainly reached him. None of this, however, automatically leads to the communist indoctrination of twenty-year-old Slatan. His surviving notes, written immediately after his arrival in Berlin, are proof of his dream of becoming a film artist. He appeared as an extra in silent films, and photographs of him applying/auditioning for roles in film productions exist in his archive. His contributions to the magazine *Nasheto kino*, with which he established contact after his return to Bulgaria between May and September 1924, are also revealing. In nine pieces of various types, some of them translations, which appeared between September 1924 and April 1925, and a few other articles that remained unpublished, not only his film interests are clearly evident, but also his ideological attitudes.

In an article entitled *Cinema – Theatre of the Masses*, Slatan Dudow refers to some Peter Grossman¹⁷⁷, only to actually expound his own ideas. He tries to explain the strong attraction to cinema of the lower social strata, especially the working class:

¹⁷⁷ A journalist or film critic, whom, despite numerous attempts, I could not identify – AN.

“The environment in which the working man lives, his dwellings, workplace, etc., are in most cases so conditioned that the working man desires to get out of them as soon as possible and seeks a little artificial spiritual enjoyment or at least some oblivion after the poisonous daily reality. His protesting mind is sufficiently tormented by daily questions, while the spirit is condemned to constant hunger. And behold, the impoverished man rushes to the cinema, because for him the theatres of drama and opera are too expansive” (Dudow 1924a: 1).

In some ways, though in an incomparably simpler and more limited form, this short text seems to foreshadow Brecht’s study of his trial for the screen adaptation of *The Threepenny Opera* (Brecht 1966: 151–257). But if with Brecht the opposition is bourgeois – anti-bourgeois, with Dudow in 1924 it is generally humanist: between the moral and the immoral. He believes that the popularity of cinema is not a problem of the new art, but an incentive to take more responsibility, “to grow in commitment”. The cinema’s equal existence alongside theatre means that it too must become “a moral institution that ennobles the heart and mind, and so the cinema is obliged to do its moral duty as theatre for the masses” (Dudow 1924a: 1). For Dudow at this point, the way to achieve that goal is to simply call out the filmmakers: “give to the working man a clipping of the life of his people, show him the activity of all professions, that he may understand and appreciate the situation in which he lives and labours”. He does not claim that the solution lies in the revolutionary transformation of society, as Brecht, and himself, will state 5-6 years later. His “ideology” at that moment was an abstract existential call: “Make it so that those who have come before the screen to look for their lost self among the daily inundation – really find it, and find it wiser, better, purer!” (Dudow 1924a: 2).

To understand the ideological development of the young Dudow one must look at his short text in honor of the half-year “jubilee” of the first issue of *Nasheto kino*. The fact that he is the only author, apart from the editor Panteley Karasimeonov, to publish something on this occasion, is indicative of his status as a contributor. Especially noteworthy is his call for the need to unite all those in

Bulgaria who want to work for a national film culture and national film production. He is particularly adamant that “it will be difficult to achieve these goals where there is hatred, discord, and a desire for domination, and where politics interfere with culture” (Dudow 1924b: 3). His appeal “for mutual fraternal work towards a spiritual uplift” (Dudow 1924b: 3) is an expression of a purely intellectual, non-partisan position, which in no way corresponds to the established biographical plot of the young communist Dudow. He wrote these lines in October 1924, a year after the September Uprising. They are more in line with the position of the government, calling for reconciliation, than with the slogans of the clandestine Communist Party, which include demands for a new uprising. Certainly, Dudow talks about the relations between film enthusiasts, but in the tense Bulgarian social atmosphere, everything could be interpreted politically. With his words about the priority of collectivity in contemporary artistic production, Dudow undoubtedly sends a clear message that long before his relationship with Brecht and before the production of *Kuhle Wampe*, he had personally realized the importance of that principle. It is symptomatic of Dudow’s political neutrality at the time that he derived this idea, albeit generally, not from Soviet cinema but from the practice of leading figures in the capitalist film industry: Erich Pommer, Fritz Lang, Ernst Lubitsch – “the people who are at the forefront of German film art” (Dudow 1924b: 3). Naturally, Dudow’s views will undergo an evolution, but it will again be dominated not so much by politically assumed theses and directives, but by artistic reasoning. Very soon, for Slatan Dudow, the Soviet communist cinema became the most adequate reference points for understanding reality and creating contemporary art.

Further evidence that in the mid-1920s Dudow was not advocating any Marxist, much less revolutionary, class principles is his translation of an article by Ernst Lubitsch. The translation is overall accurate, but there are significant discrepancies in places. Dudow “translates” something that is not present in Lubitsch: “The artist – director and filmmaker – must beware of any tendentious or political influence that can kill any artistry of his work” (Dudow 1925: 6). At the time, “tendentious and political” meant primarily commu-

nist and generally class-engaged art, so such a distinction is quite indicative of a bourgeois-liberal position. Let us try to understand how Slatan Dudow actually came to a change of his views in the second half of the 1920s. At the end of the decade he visited Soviet Russia to study contemporary Soviet theatre, and later became one of Brecht's closest collaborators in the writing and directing of his communist in spirit didactic plays. The Bulgarian political reality also had a significant influence on him. For a few months in the summer of 1924 Dudow seemingly experienced events revealing the tense political situation in Bulgaria which was standing on the brink of civil war. He describes the following incident in an unpublished text called *Notes of the Film Director*¹⁷⁸. It refers to the funeral of the leader of the left wing of the peasant party Petko D. Petkov. Dudow was very impressed by the crowded procession, which passed under a complete ban on raising slogans, singing songs, and making speeches. Numerous police were patrolling the funeral rally, ready with batons and bayonets to intervene if the order is violated. However, the crowd began to sing the communist anthem *You fell victim* very quietly, without opening their mouths. At the cemetery, before the coffin was to be laid in the dug grave, a voice rung out for all to pay their respects by falling to their knees and vowing to avenge the death of the peasant leader. Dudow notes that, instead of intervening, some of the police also took a knee.

Only after his return to Berlin did Dudow begin to consistently study Marxism and to follow the practical implementation of its ideas in Soviet Russia. Thanks to his journalistic accreditation, in the autumn of 1925 he was admitted to the set of the biggest German production of the time, Fritz Lang's *Metropolis*, and not long afterwards he was accepted as a trainee. For the future director, this step has a double meaning: to study closely the work of one of the greatest directors of his era, but also to get a first-hand impression of how the ambitious subject matter of the film attempts to provide a solution to the most acute social conflicts of the time – between capital and labour, between exploiters and exploited. Surely he senses the

¹⁷⁸ Slatan Dudov's personal archive, stored in the Cinémathèque Française (Référence: SADOUL182-B13).

discrepancy between the film's ideas of class reconciliation and the facts of reality. One can assume that he was significantly influenced by the news of the intensified repression in Bulgaria following the terrorist attack on *St Nedelya* Church in Sofia on April 16th, 1925. In Berlin, at the end of 1925 and in 1926, a series of actions (including a large exhibition organized by the German League for Human Rights) took place to make the public aware of the political violence in Bulgaria. For that occasion, the Bulgarian embassy in Berlin prepared lists of Bulgarian citizens with communist convictions living in Germany. Nowhere in these lists do we find Slatan Dudow's name.¹⁷⁹ Another proof that no such information exists about him is the fact that in 1933, when he was arrested and threatened to be sent to a Nazi concentration camp, it was the embassy's advocacy for him as a Bulgarian citizen that saved him from persecution.

Perhaps it was the brutal violence in Bulgaria, with which the military in alliance with the bourgeois parties defended their positions, that allowed Slatan Dudow to see all the more clearly the inability of even the largest contemporary film production (*Metropolis* by Fritz Lang) to offer a thorough understanding and a real solution to the social contradictions of this turbulent era. He also felt his own unpreparedness both for the ideological struggle in the contemporary world and for a professional career as a film director. We can assume that it was for these reasons that Dudow devoted himself to theatre studies, a new discipline that was making its first steps at that time. He probably saw theatre as a laboratory for his training as film director and for developing methods of artistic exploration and transformation of reality. A goal he achieved in remarkable manner with his first feature film *Kuhle Wampe*.

¹⁷⁹ CSA – 12, f. 316K, inv. no. 1, a. u. 33 & 34.

Bibliography for the summary

Resources

CSA, f. 316K: Централен държавен архив, фонд 316К – Българска легация в Берлин [Central State Archives, fond 316K – Bulgarska legatsia v Berlin]

SA Sofia – 13, f. 43: Държавен архив София, фонд 43К – [Treta sofijska mazhka obraztsova gimnaziya “William Gladstone” (1906–1944) [State Archives Sofia, fond 43K – Bulgarska legatsia v Berlin]

Slatan Dudov’s personal archive, stored in the Cinémathèque Française (Référence: SADOUL182-B13)

Literature

Andreichin (1910): Andreichin, Ivan. Синема [Cinema]. In: Книга за театъра [Kniga za teatar]. Sofia.

Arshinkov (1985): Arshinkov, Stoyan. Мила родино. Цветан Радославов Хаджиденков [Mila rodino. Tsvetan Radoslavov Hadzidenkov]. Sofia.

Aubry (1970): Aubry, Yves. Slatan Dudow 1903–1963 (Anthologie du cinéma 58, Supplément to L’Avant-Scène Cinéma Magazine, No. 107, Oktober). Paris.

Brecht (1966): Brecht, Bertolt. Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment. In: Schriften zur Literatur und Kunst. Band I. Berlin, Weimar.

Dudow (1924a): Dudow, Slatan. Киното – театър на масите [Kinoto – teatar na masite]. – Нашето кино [Nasheto kino], 1924, № 22 (17.10).

Dudow (1924b): Dudow, Slatan. Нещо за „Нашето кино“ и другите [Neshto za “Nasheto kino” i drugite]. – Нашето кино [Nasheto kino], № 24, 1924, (31.10).

Dudow (1925): Dudow, Slatan. Филмова интернационалност [Filmova internatsionalnost]. – Нашето кино [Nasheto kino], 1925, № 36 (25.02)/Original publication: Lubitsch (1924): Lubitsch, Ernst. Film-Internationalität. In: Heinrich Pfeiffer, ed., Das deutsche Lichtbild-Buch: Filmprobleme von gestern und heute. Berlin, 13– 14.

Grozev (1972): Grozev, Aleksandar. Златан Дудов. Творчески портрет [Slatan Dudow. Tvorcheski portret]. Sofia.

Herlinghaus (1965): Herlinghaus, Hermann. Slatan Dudow. Henschelverlag (Theater und Film 9). Berlin.

Vatsev (2003): Vatsev, Vlastimir. Брод към Цариброд. Разкази за миналото [Brod kam Tsaribrod. Razkazi za minaloto]. Sofia.

Online sources

Gotsev (1969): Gotsev, Konstantin. История на революционното движение в Царибродска околия и борбите в ЮКП (1888–1944) [Istoria na revolyutsionnoto dvizhenie v Tsaribrodskia okoliya i borbite v YuKP]. Available at: <http://staricaribrod.org/sr/2017/05/01/history-revolution-movment-caribrod-sr/> [Accessed 26.03.2022]

БИБЛИОГРАФИЯ

- Андрейчин*, Иван Ст. Книга за театъра, С., 1910.
- Андрейчин*, Иван Ст. Синема, в. сп. „Свободна мисъл за литература, театър, изкуство и критика” от 6.VI.1921. цит. по <https://bgkino.com/неизвестно-до-днес-продължение-от-1921-на> (12.03.2023).
- Андрейчин*, Иван Ст. С фенеря на Диогена, сп. Комедия, 11 декември 1920, бр. 17 (I), с. 1–2.
- Аршинков*, Стоян. Мила родино. Цветан Радославов Хаджиденков, изд. на БАН, 1985.
- Бакалов*, Ами. В Париж при българския кино-режисьор Златан Дудов, във в. „Кормило“ бр. 19, 5 февруари 1936.
- Ботев*, Христо. Това ви чака, в. Будилник, г. I, бр. 3 от 20 май 1873.
- Бенямин*, Валтер. Съчинения по естетика на медиите, Фън-Тези, 2022.
- Вацев*, Властимир. Брод към Цариброд. Разкази за миналото, Хайни, 2003.
- Вранчев*, Петър. Спомени, Военно издателство, София, 1969
- Георгиев*, Елизабета. Културни Цариброд, Центар за култура Димитровград, 2018.
- Георгиева*, Милена. Наздраве, Маестро! Бохемските часове на Иван Пенков, Институт за изследване на изкуствата, София, 2013
- Гоцев*, Константин. История на революционното движение в Царибродска околия и борбите в ЮКП (1888–1944), цит. по file:///D:/Downloads/History_Revolution_Movment_Caribrod_1888_1944_D_r_Gocev-1.pdf (11. 03. 2023)
- Грозев*, Александър. Златан Дудов. Творчески портрет, Наука и изкуство, 1972.
- Грозев* Александр. Златан Дудов (Пер. с болг. В. Михалковича), Искусство, 1975 – (Мастера зарубежного киноискусства).
- Гълъбов*, Константин. Зовът на Родината. (Културният път на българина. Литературни опити). С., 1930.

Димитров, Румен. Българското общество 1878–1939, т. 2 (Население. общество. култура), Гутенберг, 2005.

Казасов, Димо. Улици, хора, събития. Моята София през ХХ-ти век, Отечествен фронт, 1968.

Константинов, Константин. Път през годините, Български писател, 1981.

Кръстев, Кирил. Спомени за културния живот между двете световни войни, 2019, Ера, с. 128.

Кърджилов, Петър. Киноживотът в София преди 100 години (I част) <https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-juli-2021/> (6. 03. 2023)

Мутафов, Чавдар. Мюнхенското изкуство – Слово, №668, 16. VIII 1924.

Немиров, Добри. Българско филмово производство. (Възможност за съществуване и насока). Първите отзиви, в сп. Нашето кино, бр. 35 от 18 февруари 1925, София, с. 6.

Неjkова, Лилија. Дудови, в сп. Мост, бр.155 (Специален брой, посветен на Златан Дудов), 1998, издателство „Братство“, Ниш.

Петров, Петър. Уроците на Борис Михайлов, в. Култура, бр. 1, 9 януари 2004, с. 8.

Петрович, А. (?), Премиерата на „Куле Вампе“ (репортаж), във в. „Вечерная Москва“, от 19 май 1932.

Радославов, Цветан. Емоционалният фактор при мисленето, София, Придворна печатница, 1932.

Райчевски, Стоян. Нишавските българи. Балкани, София, 2004

Спасов, Тодор. Вечна радост и тъга човешка, в Покрайнините на сърцето, Литературен форум, 1997.

Увалиев, Петър. Пет минути с Петър Увалиев. Радиобеседи. Част II. Съставителство и предговор Огнян Ковачев. Под общата редакция на Огнян Ковачев и Христина Ковачева. София: Агата-А, 2020.

Хаджов, Иван. Д-р Цветан Радославов. – Учителски вестник. София, г. XXVII, бр. 8, София, 7 ноемврий 1931, с. 3

Христов, Стефан. Пътища извървени, Партиздат, 1979.

Aubry, Yves. Slatan Dudow 1903-1963. Anthologie du cinema 58 (N° 58 de oct 1970 - supplément à L'Avant-Scène Cinéma, N 107).

Bock, Hans-Michael; Lenssen, Claudia (Red.). Joe May. Regisseur und Produzent (CineGraph Buch), Edition Text + Kritik, München, 1991.

Braulich, Heinrich. Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit, Henschelverlag Berlin 1969.

Brewster, Ben; MacCabe, Colin. Making Kuhle Wampe – Interview with George Hoellering. In: Screen, London. Winter 1974/5, pp. 71–78.

Eisenstein, Sergej M. YO. Ich selbst Memorien, Band I, Henschelverlag, Berlin, 1984.

Godard, Jean-Luc. Pour un cinéma politique. In: Gazette du Cinema (n° 3, septembre 1950) – английска версия „Towards a Political Cinema“ – <https://www.diagonalthoughts.com/?p=1584> (11.01.2020).

Herlinghaus, Hermann: Slatan Dudow. Berlin/DDR: Henschel 1965. (Theater und Film 9).

Kaes, Anton, Baer, Nicholas, Cowan, Michael (Eds.), The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907–1933, University of California Press, 2016.

Knopf, Jan. Brecht-Handbuch: Theater, Lyrik, Prosa, Schriften. Verlag: J.B.Metzlersche Vertragsbuchhandlung, Stuttgart, 1986.

Lubitsch, Ernst, “Film-Internationalität”. In: Heinrich Pfeiffer, ed., Das deutsche Lichtbild-Buch: Filmprobleme von gestern und heute (Berlin: August Scherl, 1924), 13–14.

May, Joe. Der Regisseur als Organisator. In: Film-Kurier, 12. August 1919, Nr. 57. – <http://wernersudendorf.de/2019/03/joe-may-der-regisseur-als-organisator-1919/> – (11. 03. 2023).

May, Joe. Filmregie. In: Die Filmwoche, Nr. 2, 1924, cit. Bock, Hans-Michael; Lenssen, Claudia (Red.). Joe May. Regisseur und Produzent (CineGraph Buch), Edition Text + Kritik, München, 1991, S. 1.

Netzeband, Günter. Stationen im Schaffen Slatan Dudows (Interview in fünf Teile), Zeitschrift Film Spiegel, Februar–Juni 1963.

Otten, Max, Der Weg zum Film: Band 1, Der Filmschauspieler, Verlag der Lichtbild-Bühne, 1918.

Poss, Ingrid; Warnecke, Peter (Hrsg.). Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA, Berlin: Ch. Links Verlag, 2006.

Rumin, Ursula. Im Frauen-Gulag am Eismeer. Autobiographie, Vorwort von Karl Wilhelm Fricke. Herbig, München 2005.

Stegers, Rudolf, Hermann Herrey: Werk und Leben 1904–1968, Birkhäuser Verlag, Basel 2018

Trugeon, Mélanie. Un cinéaste antifasciste à Paris : Slatan Dudow (1934–1939). In: 1895. Mille huit cent quatrevingt-quinze. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), 2010 (60), p. 64–91.

ПОКАЗАЛЕЦ НА ИМЕНАТА И ФИЛМИТЕ

- Адорно, Теодор 29
Айзенщайн, Сергей 15, 28, 45, 111, 128–129
Айнщайн, Карл 35
Айслер, Ханс 25, 91, 104
Айснер, Лоте 36
Алексиев, Райко 106
Анна Болейн (Anna Boleyn, 1920, реж. Ернст Лубич) 155
Ангелов, Божан 97
Андерсен, Ханс Кристиан 92
Андрейчин, Иван Ст. 83, 93–98, 101, 105
Ангелушев, Борис 13, 106, 107
Алексова, Миля 62, 99
Аристотел 30
Аршинков, Стоян 83, 85, 86, 88, 90, 99
Астриук, Александър 22
Аталанта (L'Atalante, 1934 реж. Жан Виго) 23
- Базен, Андре 22
Бакалов, Ами 110
Балаж, Бела 39
Бар, Херман 117, 118
Бартош, Бертолд 33, 56
Белчева, Елисавета (Багряна) 106
Бенямин, Валтер 29, 30, 35, 46, 96
Блум, Леон 31
Бобровата кожа (Biberpelz, 1948, реж. Ерих Енгел) 39
Ботев, Христо 66, 70, 71, 73, 98, 117
Ботева, Людмила 10
Бошнакова, Румяна 10
Бракът на Мария Браун (Die Ehe der Maria Braun, 1978, Рай-
нер Вернер Фасбиндер) 40
Бредел, Вили 34

Брехт, Бертолт 14–16, 24–27, 29–31, 33, 34, 46, 56, 91, 100, 104, 123–124, 133, 146

Броненосецът Потьомкин (Броненосец Потемкин, 1925, реж. Сергей Айзенщайн) 28

Брюнинг, Херман 24

Будевска, Адриана 92

Буш, Ернст 15, 30

Бъчваров, Стоян 92

Вазов, Александър 43

Вазов, Иван 98

Вагенщайн, Анжел 43

Вайгел, Хелене 15, 29, 30

Вайс, Ернст 35

Василиеви, братя (Сергей и Георгий) 15

Вацев, Властимир 61, 62, 63

Векслер, Лазар 16, 36, 37

Венецианският търговец (*Der Kaufmann von Venedig*, 1923, реж. Петер Паул Фелнер) 155

Верди, Джузепе 74

Веронези, Джулия 35–36

Вертов, Дзига 15

Вечерята на милиардера (?) 155

Владигеров, Панчо 106

Владимиров, Пьотр 173

Вранчев, Петър 90, 91

Вунт, Вилхелм 84

Вълев, Матвей 13, 106

Гезенко, Иванка 10

Гендов, Васил 43

Гендов, Стефан 97

Гендова, Жана 43, 115

Генчева, Галина 10

Георгиева, Милена 105, 106

Гетов, Милен 44, 47

Гладстон, Уилям 83
Гогол, Николай 26, 85, 92, 99, 111
Годар, Жан-Люк 11, 21, 23
Горки, Максим 73
Гоцев, Константин 70, 79
Гремийон, Жан 22
Греч, Герда 33
Греч, Вера М. 99
Грозев, Александър 41, 53, 69, 77, 81
Груев, Михаил 10
Гумнерова, Екатерина 44
Гьоте, Йохан Волфганг 85, 166
Гълъбов, Константин 68
Гюнтер, Егон 131

Да те преследват (Jagd auf dich, 1929, реж. Ернст Ангел) 25
Даладие, Едуар 31, 33
Дановски, Боян 13, 32, 38, 47, 55, 56, 106, 116
Данте 85
Даскалов, Райко 78
Де Сика, Виторио 22
Денков, Сергей 98
Дзаватини, Чезаре 22
Дикенс, Чарлс 92
Димитров, Румен 58, 67, 70, 89
Димитров, Саша 75
Достоевски, Фьодор 85
Дудов, Катерина 25
Дудов, Нено 61–62, 81
Дудов, Ташко 62, 82
Дудов, Гьоша 62
Дудов, Златан (дядо) 62
Дудов, Тодор Златанов 62, 68–71, 81, 82, 100, 108
Дудова, Дафина 82

Един ден в София (1946, реж. Захари Жандов) 15
Екерт, Шефани 9
Ернст Телман – син на своята класа (Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse 1954, реж. Курт Метцих) 49
Ернст Телман – водач на своята класа (Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse 1955, реж. Курт Метцих) 49

Жандов, Захари 15
Жендов, Александър 13, 106, 107
Женски съдби (Frauensicksale, 1952, реж. Златан Дудов) 48
Жироду, Жан 33

Зандер, Р. (УФА) 137, 169
Зандерс-Брамс, Хелма 22
Зайков, Димитър 90
Зудерман, Херман 73

Ибсен, Хенрик 117
Иванова, Мариана 10
Импековен, Луизе „Ниди“ 173
Ишии, Конами 173

Канудо, Ричиото 93
Казанджиев, Спиридон 84, 86, 87
Кандински, Василий 107
Карасимеонов, Пантелей (Матеев) 14, 47, 52, 125, 132
Карсавина, Тамара 173
Кац, Ото 33
Качалов, Василий 99
Квинт, Леон Пиер 32
Кирилов, Кирил 10
Кирков, Васил 92
Киров, Гено 92
Киш, Егон Ервин 34
Клее, Паул 107
Клер, Рене 22

Клуге, Александер 22
Кльоппер, Ойген 155
Книпер-Чехова, Олга 99
Ковачев, Огнян 13
Ковачева, Антония 10
Койстер, А. проф. д-р 172
Кокошка, Оскар 107
Кокто, Жан 22, 23
Коменчини, Луиджи 36
Константинов, Константин 51, 59, 75–77
Кортнер, Фриц 122, 155
Косанде, Ролан 36
Коцев, Тодор 107
Кракауер, Зигфрид 29, 138
Краус, Вернер 122, 155
Кристине (Christine, 1963/2021, реж. Златан Дудов) 40, 46
Куле Вампе, или На кого принадлежи светът (Kuhle Wampe
oder: Wem gehört die Welt?, 1932, реж. Златан Дудов) 15, 16,
20–30, 36, 39, 43, 45, 46, 55, 74, 91, 100, 130, 133, 139, 148
Кьониг, Ото 115
Кьоно, Реймон 22
Кьостлер, Алфред 34
Кърджилов, Петър 10, 115, 116

Лампрехт, Герхарт 119
Ланглоа, Анри 193
Латуада, Алберто 36
Леман, Елзе 156
Леонхард, Рудолф 34
Лесинг, Готхолд Ефраим 85
Либкнехт, Карл 79, 105
Лилиев, Николай 106
Ломберг, Херман (Хорман) 156
Лондон, Джек 92
Люксембург, Роза 105

- Май, Джо (Жое) 124–133, 159–161
Майер, Карл 119
Маларме, Стефан 22
Ман, Томас 29
Мандл, Юлиус Ото (вж. Май, Джо) 24
Мари Луизе (Marie Louise, 1944, реж. Леополд Линтберг) 37
Мара, Лия 119
Марангозов, Николай 106
Маринчевска, Надежда 11
Маркс, Карл 127
Мартонова, Андроника 11
Масалитинов, Николай О. 99
Маяковски, Владимир 45
Мейерхолд, Всеволод 45, 111
Метерлинк, Морис 92, 95
Метрополис (Metropolis, 1927, реж. Фриц Ланг) 52, 137–138, 145, 147
Миладинови, братя (Димитър, Наум и Константин) 98
Милев, Гео 105, 136
Минков, Светослав 106
Михайлов, Борис 115–116
Моиси (Мойси), Александър 156
Момичето от кабарето (Bardame, 1921–22, реж. Йоханес Гутер) 155
Моника Фогелзанг (Monika Vogelsang, 1920, реж. Рудолф Бийбрах) 155
Музиал, Торстен 9
Мутафов, Емануел 11
Мутафов, Чавдар 106–107
Мюкенбергер, Йохен 119
Мюлер, Герда 156
- Нанук от Севера* (Nanook of the North, 1922, реж. Робърт Флаерти 139–140, 174
Натан Мъдри (Nathan der Weise, 1922, реж. Манфред Ноа) 155

- Навтрпчивост* (Osessione, 1943, реж. Лукино Висконти) 23
Негово Величество Златото (Der Schatz, 1923, реж. Георг Вилхелм Пабст) 155
Негри, Пола 119
Нейкова, Лилия 63, 82
Нибелунгите (Die Nibelungen: Teil 1. Siegfrieds Tod; Teil 2. Kriemhilds Rache, 1924, реж. Фриц Ланг) 195
Нойман, Ханс 36
Нула за поведение (Zéro de conduite, 1933, реж. Жан Виго) 23
- Обри, Ив 41, 53
Огнянов, Сава 92, 116
Одетс, Клифърд 23
Отвалд, Ернст 15, 24–27
Отен, Макс 113, 114, 123, 150
Отец Савелий, 1921, реж. ? (вж. също „Революционерът д-р Коло“) 116
- Паганини, Николо 74
Пачев, полковник, командир на 25. Драгомански пехотен полк 61
Пенков, Иван 106
Петков, Петко Д. 120, 146
Пехщайн, Макс 107
Пикарски, Рене 10
Пискагор, Ервин 33
Пиянечки, Иван 90
Пламякът (Die Flamme, 1922, реж. Ернст Лубич) 155
Поликушка (Поликушка, 1922, Александр Санин) 119, 141
Поло, Еди 143, 144
Полянов, Владимир 136
Помер, Ерих 134, 165
Попов, Мильо 89
Попова-Мутафова, Фани 106
Портен, Хени 119, 122, 124, 153, 155

Последният шанс (Die letzte Chance, 1945, реж. Леополд Линтберг) 37

Прагер, Вилхелм 138, 139, 172

Превер, Жак 28

Превратности на любовта (Verwirrung der Liebe, 1959, реж. Златан Дудов) 40

Проблеми на времето: Как живее работникът (Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt, 1930, реж. Златан Дудов) 25, 46

Пруст, Марсел 32

Пшибишевски, Станислав 73

Пушкин, Александър 85, 92

Пътища към сила и красота (Wege zu Kraft und Schönheit, 1925, реж. Вилхелм Прагер) 138, 139, 172

Радославов, Цветан 83–90, 92, 96, 98, 99

Райнхарт, Макс 105, 116

Райхер, Емануел 116–119

Райчев, Георги 106

Райчевски, Стоян 58, 63

Революционерът д-р Коло, 1921, реж. ? (вж. също „Отец Савелий“) 116

Реглер, Густав 34

Реноар, Жан 22, 23

Рива, Каролина де ла 173

Ривет, Жак 23

Рид, Майн 92

Рим – открит град (Roma città aperta, 1945, реж. Роберто Роселини) 23

Ритмайер, Ники 9, 10

Рихтер, Паул 133, 165

Роза Бернд (Rose Bernd, 1919, реж. Алфред Халм) 153, 155

Родченко, Александър 15

Ромер, Ерик 23

Рот, Йозеф 35

Ротлуф, Карл Шмит 107

Рошлау, Йоханес 10

Рув, Соня 13
Румин, Урсула 48, 49
Руш, Жан 23

Сага за Йоста Берлинг (Gösta Berlings saga, 1924, реж. Мо-
риц Стилер) 119

Сапунени мехури (Seifenblasen, 1935, реж. Златан Дудов) 28,
29, 36, 110

Сарафов, Кръстьо 92

Саро, Албер 31

Сатанински вериги (Die entfesselte Menschheit, 1920, реж.
Йозеф Делмон) 155

Световни пламъци (Weltbrand, първа част на двусерийния
„Кристиян Ваншафе“ Christian Wahnschaffe, 1920, реж. Урбан
Гад) 155

Сервантес, Мигел де 85

Симов, Йордан 10

Спасов, Лозан 109

Спасов, Годор 61

Спасова-Дикова, Йоана 11

Стамболийски, Александър 78

Стоименов, Димитър 10

Стоянов-Бигор, Георги 14

Стриндберг, Аугуст 117

Сухово-Кобилин, Александър 73

Таиров, Александър 45

Тези от улицата (Landstraße und Großstadt, 1921, реж. Карл
Вилхелм) 155

Телман, Ернст 49

Тик, Лудвиг фон 73

Тимих, Хелене 156

Тимих, Херман 155, 156

Тимих, Хуго (Хюго) 156

Тодоров, Т. (ученик) 90

Толер, Ернст 34

Толстой, Лев 85
Трендафилов, Владимир 14
Трендафилов, Коста 14
Третьяков, Сергей 45, 46
Тружон, Мелани 29
Трюфо, Франсоа 23
Тургенев, Иван 85
Тухолски, Курт 34

Увалиев, Петър 13, 14, 38, 106
Узунов, Дечко 106
Уелс, Орсън 22
Улицата (Die StraÙe, 1923, реж. Карл Груне) 155

Файт (Вайд), Конрад 119, 125, 143, 144
Фароки, Харун 22
Фасбиндер, Райнер Вернер 22, 40
Фишер, Мелхиор 25
Фол, Николай 13, 14, 106
Форд, Джон 23

Хаджов, Иван 87, 98
Хазенклевер, Валтер 35
Харбоу, Теа фон 138
Хартман, Паул 122, 155
Хаселквист (Хазелквист), Джени (Жени) 173
Хауптман, Герхард 39, 95, 117, 119
Хекел, Ерих 107
Херлингхаус, Херман 24, 41, 52, 53, 69, 77, 78, 81, 99, 107,
114, 119
Херман, Макс 52, 145
Хесе, Херман 105
Хляб наш насъщен (Unser täglich Brot, 1949, реж. Златан
Дудов) 39
Христов, Стефан 60, 62, 65, 66, 79, 91
Хьолеринг, Георг 25–27

Цачева, Маня 115
Цачева, Цвета 115
Цвайг, Стефан 35
Цвигентал, Херман 111
Целник, Фридрих 119
Цонев, Кирил 106
Цонев, Коста 15

Чайковски, Пьотр 74

Шаброл, Клод 23
Шекспир, Уилям 85, 166
Шенк, Ралф 9
Шилер, Фридрих 85, 157
Шницлер, Артур 95
Шпийс, Дагмар 111
Шулхоф, Б. (инженер) 66
Шулц, Хилтруд 10
Шьон, Маргарете (Маргарита) 133, 165

Щарке, Шарлоте (Дудов) 109
Щегерс, Рудолф 111
Щрауб, Жан-Мари 22
Щраус, Йохан 74
Щъркелов, Константин 106

Юле, Даниел 22
Юмрукът на гиганта (Die Faust des Riesen, 1917, реж. Рудолф Бийбрах) 155

Янакиев, Александър 9
Янингс, Емил 119

Александър Донеv

ЗЛАТАН ДУДОВ
ПРАВИЯТ ПЪТ КЪМ КИНОТО
От Цариброд през София към Берлин

Институт за изследване на изкуствата
София, 2023

ISBN 978-619-7619-25-6

www.artstudies.bg

Първо издание
Формат 145/210