

12

Киноизкуство

ДЕКЕМВРИ



12

киноизкуство

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВОТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА, НА СЪЮЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ И СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

1960
ДЕКЕМВРИ

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

50 ГОДИНИ БЪЛГАРСКО КИНО

- | | |
|---|---|
| 1. Приветствие на др. Борис Вапцаров, първи зам.-министър на просветата и културата | 3 |
| 2. Приветствие на Съюза на киноработниците на СССР | 4 |
| 3. Приветствие на френския режисьор Жан Лодс | 5 |
| 4. Други приветствия и телеграми | 6 |
| 5. Доклад на зам. гл. секретар на Съюза на кинодейците в България др. Христо Сантов | 7 |

III МЕЖДУНАРОДНА КОНФЕРЕНЦИЯ НА КИНЕМАТОГРАФИИТЕ ОТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИТЕ СТРАНИ

- | | |
|--|----|
| 6. Сергей Юткевич — Режисьорският замисъл на филма | 16 |
|--|----|

КЪМ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

- | | |
|---|----|
| 7. Т. Радевски — Още около развитието на българския игрален филм до 1944 година | 33 |
|---|----|

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

- | | |
|--|----|
| 8. Песен на младостта. Улицата е пълна с изненади, Сашко, Серьожа, Пеещата пудриера, Дамата с кученцето, Пешком из рая, Място на земята. Бяла кръв, Руски сувенир — Бурчач Енчев | 39 |
|--|----|

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

- | | |
|---|----|
| 9. Лауреатът на Ленинска награда Роман Кармен | 47 |
|---|----|

ПРЕГЛЕД

- | | |
|--|----|
| 10. Димитър Бахчеванов — XIV конгрес на МАНК | 50 |
|--|----|

ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

- | | |
|--|----|
| 11. В сценарната редакция на Студията за игрални филми | 54 |
| 12. ПИСМО ДО РЕДАКЦИЯТА | 56 |

КИНОТО ПО СВЕТА

- | | |
|---|----|
| 13. Писма от Москва — Мих. Белявски | 57 |
| 14. Вл. Чаурели — Грузинското киноизкуство днес | 63 |
| 15. За да не се червя от срам | 68 |
| 16. Киноизкуството в ОАР — П. Павлова | 65 |
| 17. ХРОНИКА | 74 |
| 18. ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР — Ал. Александров | 80 |

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

- | | |
|---|---|
| 1. Михаил Величков — Пиринченото звънце | 1 |
|---|---|

На първа стр. на корицата: Анастасия Бакърджиева и Жени Божинова във филма „Призори“, на четвърта страница: Петър Слабаков в същия филм.

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

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

Оформление: Иван Вояджиев
Коректор-стилист: Л. Славейкова

50 ГОДИНИ БЪЛГАРСКО КИНО

На 10 октомври т. г. в салона на Театъра на въоръжените сили бе тържествено чествувана 50-годишнината на българското киноизкуство. Доклад „50 години българско кино“ прочете зам. главният секретар на Съюза на кинодейците в България Христо Сантов. След доклада бяха поднесени приветствия от първия зам. министър на просветата и културата д-р. Борис Вапцаров и от много обществени организации и частни лица от нашата страна и чужбина.

По-долу поместваме някои от приветствията и поздравителните телеграми, както и доклада, прочетен от д-р. Христо Сантов.

П Р И В Е Т С Т В И Е

на д-р. Борис Вапцаров
първи зам. министър на просветата и културата

Драги другари кинодейци, кинолюбители и гости,

Ние чествуваме 50-годишнината на нашата млада кинематография и филмопроизводство. Петдесетгодишната възраст е зрялата творческа възраст за човешкия живот, а ние наричаме нашата юбилейка млада затова, защото нейната жизнелюбива младост и творчески сили бликнаха малко по-късно. Нерадостна и нетворческа е ранната младост на нашата кинематография. Тя се роди преди 50 години, когато българската буржоазия и държава никак не очакваха и не се грижеха за нейното появяване на белия свят, защото интересите им бяха насочени не към създаване на широка култура, а към по-висока за тях цел — печалба.

Нашата родна кинематография се роди преди 50 години от група ентузиастични, преодолявайки много препятствия от морален и материален характер, при пълно пренебрежение от страна на официалната власт. Тези първи начинатели едва ли са подозирали, че със своите несъвършени документални филми поставят началото на едно изкуство в България, станало днес едно от най-важните, най-масовите и най-въздействащите.

В дейността на пионерите на киноизкуството в България нашата общественост уважава и тачи патриотичните им подбуди, себеотрицанието и вярата в грядущата роля на българския филм. В условията на изострени класови противоречия, под действието на вълните закони на капитализма пътят на пионерите на българското кино е неравен и трънлив, но въпреки тежките условия те създадоха и някои по-значителни филми, като „Под старото небе“, „Безкръстни гробове“, „Грамада“, „Страхил войвода“ и други.

Едва след освобождението на нашата страна от фашизма и капиталистическата робия заработиха тук с истинско творческо вдъхновение. За 10—15 години те създадоха филми, които се утвърдиха и сега са търсени от нашите кинозрителни.

Талантливи сценаристи, режисьори, оператори, актьори, художници и композитори работиха тук с истинско творческо вдъхновение. За 10—15 години те създадоха филми, които се утвърдиха и сега са търсени от нашите кинозрителни.

За ръста на нашето киноизкуство говорят и следните цифри: до 9 септември у нас е имало 213 кина с 15 милиона зрители, сега у нас има 1,500 кина с 112 милиона зрители. Този огромен, така да кажем, физически ръст отговаря и на ръста на техническото и идейно-художественото оформяне на нашите нови филми.

Под непосредственото ръководство на Българската комунистическа партия расте и укрепва нашата кинематография, като заема достойно своя дял в развитието на българската социалистическа култура.

Другари кинодейци,

Честуването на петдесетгодишнината на българския филм е още едно доказателство за признанието на вашето отговорно дело. Нашият народ очаква от вас нови усилия за още по-тясно приобщаване към основните задачи на Партията на идеологическия фронт, за дълбоко вникване в партийния призив към дейците на изкуството — „По-близо до живота, повече между народа“. Ние очакваме от вас нови усилия за овладяване на сложното кинематографично изкуство, за усвояване опыта на съветското изкуство, за непрестанното повишаване на вашето майсторство.

Нашият народ обича киното и особено българското киноизкуство. Той иска да види на екрана в ярки кинематографични образи своята героична история и особено своето настояще. Българските кинодейци са в дълг към своя народ особено що се касае до пресъздаването на нашата социалистическа съвременност. Ние вярваме, че кинодейците ще поведат чрез екрана вълнуващ разговор със своите съвременници по най-злободневните проблеми, които съпътствуват усилията на народа в строителството на социализма.

Нашите кинодейци, ние сме твърдо убедени в това, ще намерят достатъчно творчески импулси в нашата съвременност, за да докажат в близко време чрез високодейни и художествени филми, че разбират своя народ и че искрено и дълбоко са заинтересувани от неговата борба за тържеството на мира и комунизма.

Въодушевени от големите завоевания на нашия народ в строителството на социализма, под знамето на Българската комунистическа партия напред към нови творчески успехи!

ПРИВЕТСТВЕНА ТЕЛЕГРАМА НА СЪЮЗА НА КИНОРАБОТНИЦИТЕ НА СССР, ПРОЧЕТЕНА ОТ КИНОРЕЖИСЬОРА СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

В деня на славния петдесетгодишен юбилей на кинематографията на Народна република България горещо приветствуваме всички работници на българската кинематография, която постигна големи успехи в развитието на националното киноизкуство. Все по-пълно и правдиво българските филми отразяват живота и мечтите на българския народ. Обогатено от нови теми, движено напред от най-напредничавите в света идеи, българското кино получи нова сила, истинска младост и служи на общото дело на страните на социализма. Радостно е да се види как в стремежа към по-нататъшен подем на киноизкуството взема участие талантливата българска творческа младеж. Заедно със съветските зрители чакаме и горещо ще приветствуваме появата на нови български филми на съветския екран. Скъпо ни е и високо ценим творческото сътрудничество между дейците на съветското и българското киноизкуство. Желаете ви, драги другари, здраве, лично участие, вдъхновено творчество. Нека вашите творби носят радост на българския народ и прославят вашата прекрасна родина.

Съюз на киноработниците на СССР
Пирев, Щеглов, Ром, Герасимов, Згуриди, Копалин, Коноплев, Каплер, Андреев, Бондарчук, Иванов-Вано

ПРИВЕТСТВИЕ НА ФРЕНСКИЯ РЕЖИСЬОР ЖАН ЛОДС

Драги приятели,

Още не разбирам какво ми се случува.

Да бъда между вас в момента, когато чествувате 50-годишнината от създаването на първите филмови образи, ме очарова и ме преизпълва с радост.

Днес вие чествувате първите хора, които повярваха на светлината. Тия хора, които мечтаеха за бъдещето, записвайки настоящето. Тия хора, които не бива да съжаляваме заради трудностите и хилядите клопки, които те срещнаха по своя път. Те получават вече своята награда, като виждат всеки ден тълпите да се трупат пред екрана.

Днес те са тук, на своето почетно място. Позволете ми да им кажа, като ги поздравявам, че нашите Жорж Мелиес, Емил Кол и много други майстори и гениални артисти на френското кино никога не са получили приживе най-малкия знак на официални почести. Правете сами, драги приятели, своето заключение. Те умряха много бедни, но не обезсърчени. Всички кинематографисти на света ги въздигат с всеки изминат ден и уталожват своята жажда от техните извори, които никога няма да пресъхнат.

Мисля, че съм първият парижанин, първият френски режисьор, който е приет във вашата страна, за да извлече от нея образи. Знайте до каква степен съм горд и колко съм признателен на ръководителите на българската кинематография, които ме поканиха с толкова щедрост и разбиране.

Знайте също до каква степен треперя пред зората на моята млада българска кариера. И колкото повече се приближавам до финалния екран, толкова повече чувствавам, че се топя от страх. И аз се възползвам от тази чудесна възможност на 50-годишнината на българското кино и от празничната атмосфера, в която сме потопени, за да ви помоля да се поставите на мое място и да бъдете още отсега снизходителни.

Драги български приятели, драги събратя, аз имах големия шанс да преброя вашата хубава страна, тъй богата, тъй разнообразна. Вашите величествени планини, вашите безкрайни полета, вашите златни брегове — аз ги погълнах с очи. Дано моето друго око, което записа това на лента, не ме е излъгало.

Днес аз съм упълномощен да ви приветствам от името на Синдиката на френското кино, както и от името на групата на тридесетте (която впрочем наброява вече над двеста души) и по-специално от името на всички демократични и прогресивни кинематографисти във Франция.

Аз видях достатъчно от българското кино, за да мога да изразя своето пълно доверие в неговото близко бъдеще. Вече няколко от вашите филми са накарали нашите екрани да трепнат. А личният контакт, толкова сърдечен, който имах с повечето измежду вас, ме засегна до дълбините на моето сърце.

В тази петдесета годишнина с най-дълбоко вълнение аз ви прожектирам един голям поздрав, един топъл френски поздрав, на вас, мои драги братя от България.

ПРИВЕТСТВЕНА ТЕЛЕГРАМА ОТ ДЕЙЦИТЕ НА
АЛБАНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ

Драги приятели и колеги, по случай петдесетгодишнината на българския филм ви изпращаме сърдечни братски поздрав. От цялата душа на нашия колектив ви поздравяваме и желаем по-нататъшни успехи на вашето киноизкуство за благо и културния разцвет на братския български народ.

ПРИВЕТСТВЕНА ТЕЛЕГРАМА НА ПОЛСКИТЕ КИНОДЕЙЦИ

Скъпи колеги, в деня на петдесетата годишнина на вашата кинематография ние ви изпращаме нашите най-хубави пожелания за успехи в творческата област. С истинско удовлетворение ние следим развитието на вашето социалистическо кино, което е оръдие за обществено възпитание на народа и посланик на националната култура в целия свят. Двадесетте игрални и десетките документални български филми, които са проектирани след войната в Полша, намериха голямо одобрение и симпатии сред полската публика. Ние сме наистина щастливи, че ваши млади кинодейци, след като завършиха Висшата школа за киноизкуство в Полша, участвуват в работата на българската кинематография. Ние приветствуваме впрочем продължаването на вашите творчески успехи, което ще позволи на милиони зрители да получат радост и вълнение благодарение на вашите филми и в същото време ще помогне да се достигне окончателната победа на социализма.

Йежи Босак

ПРИВЕТСТВЕНА ТЕЛЕГРАМА ОТ ЧЕХОСЛОВАШКИТЕ КИНОДЕЙЦИ

Уважаеми другари, във връзка с петдесетгодишнината на българската кинематография пожелавам от името на всички работници на чехословашкия филм и лично от себе си големи творчески успехи.

Алоис Поledняк
директор на Централното управление
на чехословашкия филм

Д Р У Г И П Р И В Е Т С Т В И Я

По случай петдесетгодишния юбилей българските киноработници бяха поздравени и от Централния комитет на профсъюза на работниците по просветата и културата, от колективите на Народния театър „Кръстьо Сарафов“ и Държавния музикален театър „Стефан Македонски“, от Съюза на българските писатели, от Съюза на българските журналисти.

Приветствени телеграми се получиха от народните театри в Силистра, Пловдив, Видин, Смолян, Варна, Театъра на въоръжените сили — София, Творческият дом на актьора — София, Съюза на българските композитори, от окръжните предприятия на „Кинематикация“ в Хасково и Варна, от окръжните отдели „Просвета и култура“ в Бургас и Пазарджик, от гражданите на гр. Кърджали и др.

50 ГОДИНИ БЪЛГАРСКО КИНО

(Доклад на зам. гл. секретар на Съюза на кинодейците
в България др. Христо Сантов)

Тази година нашето филмово производство, българският кинематограф, чествува своя петдесетгодишен юбилей. За страна като нашата, която има по-малко от век свободен национален живот, където театърът е с едва стогодишна история, а съвременната литература е само с две-три десетилетия по-възрастна от него, това е една доста „древна“ биография. А като се има предвид, че цялът световна история на най-младото от изкуствата — киното — е едва шейсет и пет години, ние с гордост можем да прибавим първите кинематографични опити и цялото по-нататъшно петдесетгодишно развитие на нашето киноизкуство към актива на нашата млада национална култура.

Разбира се, през петдесетгодишната си история развитието на киното не винаги е вървяло и върви паралелно с развитието на другите изкуства. Ако първите български филми могат по художествените си качества да се сравнят с първото представление на „Многострадална Геновева“ или с наивните стихотворни опити на поетите от добротевия период, то в по-нататъшното си развитие те много рядко излизат от рамките на наивния опит, изостават от ръста на нашата литература, театър и музика. И причините за това изоставане трябва да търсим не толкова в липсата на духовни сили у нашия народ да развие на национална почва едно изкуство, което по това време бързо завладява света и в течение на няколко десетилетия заема водещо място сред изкуствата, а в особеното икономическо развитие на нашата страна, в особената и скъпа организация по създаването и разпространяването на филмовите произведения.

Преди да се развие като изкуство, киното в големите капиталистически страни най-напред се развива като доходна индустрия и още по-доходна търговия. Това беше необходим и неминуем път в неговото развитие, тъй като пътят на филмовото произведение от твореца до зрителя е поглан с пари. За разлика от другите изкуства филмът е колективно произведение, в създаването на което финансистът играе не последна роля. А българската буржоазия след освобождението, колкото алчна за печалби, толкова и проста, предпочита да влага своите средства в по-изгодни и по-солидни предприятия и дълго време счита киното за празна панаирджийска забава. Това отношение към българския филм с много малки изключения трае почти тридесет години, т. е. до Девети септември, и дава отражение върху цялото му развитие. От друга страна, немалка роля за слабото развитие на българско родно кинопроизводство изиграва и малката на брой кинорежа, която за близо четиридесет години успява да обхване само по-големите градове. При това положение всеки опит на българските кинематографисти е стигал до минимално количество зрители, а това значи, че не е покривал разходите по производството си. Поради тези причини в течение на тридесет години у нас не може да се създаде едно постоянно филмово производство с необходимата техническа база и постоянен творчески кадър. Близо петдесетте художествени филма и около двестата късометражни документални и научно-популярни, създадени през тези години, са дело или на ентузиастични, или на случайни хора. Лишено от солидна финансова подкрепа, българското кино от дореволюционния период е трябвало да прави редица компромиси и в художествено отношение. Липсата на пари затваря за него пътя към пълноценния художествено-сценарий — дело на рутинирани професионални писатели. С много малки изключения литературната основа на дореволюционния художествен филм е дело на продуцента или режисьора. Все по същата причина то не е в състояние да заангажира и най-подходящите и талантиливи актьори. И ако до нас е дошла, запечатана на филмова лента, играта на наши видни представители на театралното изкуство, това в повечето случаи се дължи на факта, че те са споделяли ентузиазма на кинематографистите и са отлагали заплащането на труда си за по-добри времена. Липсата на добра техническа, снимачна и производствена база

за дълги години осъжда българския филм да стои в техническо отношение на много различно от онова, в което се е намирал и първият пионер кинематографист.

Всичките тези обстоятелства могат да ни обяснят защо киното в България, възникнало толкова рано, изпреварило много значително по-развити икономически и културно страни, не можа дълги години да се развива пълнокръвно и да даде такива високи художествени постижения, каквито дават по това време живописът, театърът и особено литературата. Немалко значение за това състояние на нашето дореволюционно кино има и фактът, че в течение на двадесет и една година от своята история от всичко тридесет и три киното се контролира от една строга фашистка цензура. И ако за относително икономически независимите литератури и театър е било възможно да заобикалят тази цензура и да намерят способи за изявяване, за киното, което в икономическо отношение е зависимо от първите крачки на създаването си до запознаването си със зрителя в киносалоните, това е било почти напълно невъзможно. Туй преди всичко е карало първите сили на нашата литература и режисура да изключват филма като една от формите за духовна изява и това обстоятелство не е могло да не обедини значително неговия творчески кадър.

Историята на киното в България започва скоро след първата историческа проекция на братя Люмиер в Париж през декември на 1895 година. Сведенията за първите представления в нашата страна, които достигат до нас, са от 1897 година, т. е. само по-малко от две години след проекцията на братя Люмиер. Първите кинопроекции са дело на пътуващи артисти, които без да се застояват задълго на едно място, обикалят по-големите градове на страната, запознавайки българските зрители с чудото на движещите се картини. Няколко години по-късно кинематографическият апарат се заселва на едно място във взети под наем салони или в помещенията на някои бирарии и ресторанти в София като част от естрадната ресторантска програма. И едва в края на десетте години на нашия век в София вече работят редовно два специални киносалона — този на „Модерен театър“ и театър „Одеон“. Повече от десет години проектите на филми, сред които вече можем да видим творби на бащата на художественото кино французина Мелиес и випуски от световния преглед на Пате, подготвят почвата за създаване на филми на наша българска почва. Няколкото хроники, заснети у нас от чужди оператори в началото на века, както и работата на личния оператор на Фердинанд, отнасяща се изключително до живота на царското семейство, не могат да бъдат счтени като начало на българското национално кинопроизводство. Сведенията, които достигат до нас за работата на кинотеатрите от десетте години на века, сочат като начало на това производство годината 1909, когато както личи от едно известие на тогавашния вестник „Вечерна поща“, „В годината на „Аполо театър“ се дават картини от нашия живот, снети и приготвени от съдържателя на „Аполо театър“ господин Гайдушек“. Първият обект на филмовата камера са били „Упражнения и раздаване награди във Военното училище“. С тази документална кинохроника се слага началото на българския филм, но в 1909 година тя остава единично, изолирано явление и затова с право за рождена дата на нашето родно кинопроизводство ние считаме 1910 година, когато на екрана излизат вече поредица от хроникални и видови филми. Твърде знаменателен е фактът, че първите български филми в течение на няколко години са хроникални, документални и видови. И българският филм, както и френският и руският, както и кинематографът в много други страни, започва своето развитие с разкриване на една от най-съществените черти на киното като средство за общуване между хората — неговата силно въздействаща на хиляди хора популяризаторска способност, която още в началото на века отбелязаха великият Ленин и Максим Горки. Както в развитието на световния кинематограф, така и у нас идеята да се използва новото изобретение за художествени цели се появява по-късно. Преди да се достигне до първия български художествен филм през 1915 година, у нас предимно от ръководството на кино „Модерен театър“ се снимат редица документални филми. Голяма част от тях имат казюнен, официален характер, свързани са с живота на царското семейство или с шовинистични, военни и религиозни тържества. В поредицата от филми обаче се отделят такива като „София и околностите ѝ“, „Български селски живот“, „Излетът на авиатора Маслеников“, които имат определен познавателен характер и които с право могат да се отчетат като начало на нашето документално и научно-популярно кино.

Към 1915 година се отнася създаването на първия игрален български филм

„Българан е галант“, дело пак на ръководството на „Модерен театър“, който в началните години от историята на нашия филм е почти единственият по-сериозен производител на филми в страната. Ако се съди по съдържанието на филма, противоречивите сведения за което единствени достигат до нас, първата българска игрална продукция е била една късометражна комедия-фарс с подражателен характер, прилична по сюжет и изпълнение много на комедията на широко известните тогава французки комици Макс Линдер, Андро Дид и др. Филмът, изглежда, е бил посрещнат доста радушно от публиката, едно поради това, че е представлявал новост във филмовата програма и, второ, че главният герой, изпълняван от артиста Васил Гендов, вероятно е имал доста черти на съвременник, което е направило името на героя нарицателно.

Годишите на Първата световна война „обогатяват“ историята на българското кино с редица военни киножурнали, няколко шовинистични военни филма, документални филми и с художествените продукции „Баронът и съвременната милионерка“ и „Децата на Балкана“. Все по това време един от пионерите на нашия игрален филм, Васил Гендов, прави филма „Любовта е лудост“, който е запазен и до днес и по който можем да съдим за художественото равнище на българското кино от онова време. „Любовта е лудост“, заснет по разказ на френския писател Лъокруа, е един развлекателен и доста повърхностен филм, който говори повече за голямото желание на младия Гендов да прави филм, отколкото за някакви определени художествени и идейни изисквания у него към киното.

Годишите след войната внасят нещо придвижно ново в кратката история на българското филмово производство. Преди всичко в киното се появяват нови имена, като имената на режисьорите Борис Грежов и Николай Ларин, на писателя Константин Сагаев, а в титулните надписи на филмите вече личат имената на известни актьори от нашите първи театри. Презрителното отношение към българския филм сред културните среди, ако не напълно, то поне отчасти се руши. Към затылящата се атмосфера за българското кино може да се прибави и благосклонното отношение, което, по всичко личи, е имало и земеделското правителство на Александър Стамболийски към работата на нашите кинематографисти. Новата политическа обстановка довежда до нови търсения в сюжетиката на произведените филми. Някои от тях, като филма на Димитър Панчев и Николай Ларин по сценария на писателя Сагаев „Лилияна“ и първия филм на Борис Грижов „Момината скала“, се опитват, макар и плахо, макар и с много битови и етнографически подробности да поставят социални въпроси, като противопоставят в сюжетите си селската беднота на чорбаджийството. Завой към социалната тематика прави и Васил Гендов, който поставя филма „Дяволът в София“, един опит да се разкритикуват някои порядки в столицата. Сюжетът на филма, навеян на автора от някакъв германски филм, доста удачно е бил приспособен към българската действителност. Това е решило и неговия успех сред публиката. Следващите филми на Гендов от този период обаче са отстъпление от постигнатото в „Дяволът в София“. „Военни действия в мирно време“ е подражателна шпионско-криминална история с доста забъркан сюжет и с мелодраматичен финал. А „Бай Ганьо“, който той снима малко по-късно, е една много гола, бледа и евтина илюстрация на Алековото произведение.

Без съмнение най-значителният художествен факт в нашето кино не само от този период, но и в тридесетте години е филмът „Под старото небе“, заснет от руския режисьор емигрант Николай Ларин по едноименната пиеса на Цанко Церковски. За първи път в историята на нашето кино се заснима филм по едно утвърдено и с високи художествени достойнства литературно произведение. За първи път в него участва и един подбран ансамбъл от добри талантиви театрални актьори, като Никола Балабанов, Иван Попов, Петко Чирпанлиев и др. Вещата ръка на оиятия в киното Ларин е помогнала на Церковски да създаде по пиесата един сценарий, който по мнението на съвременниците превъзхожда театралната постановка. В заснемането на филма участвава сам Церковски, а на премиерата му присъствуват членовете на правителството во главе със Стамболийски. За първи път литературната и театралната критика пишат обстоятелни рецензии за български филм, изтъквайки неговите високи художествени качества. „Под старото небе“ разкрива — както и още тогавашната критика, — че при нещо ръководство и с български артисти може да се постигне много.“

„Под старото небе“ е едно обнадеждащо явление в живота на нашия филм, което вероятно е щяло да даде кънове, ако деветоюнският преврат и настъпилата след това фашистка диктатура не забавиха не само неговото развитие, но и раз-

живието на цялата наша култура. Към политическите окови, които слага на българския филм правителството на Цанков, се прибавят и икономически: излиза закон, според който българските филми се облагат с данъци и бери наравно с вносните; към десетките икономически затруднения по създаването на родни филми се притуря още едно ново, по-тежко от останалите. Освен това филмите, които идват от чужбина, разкриват колко напред е отишло в техническо и в художествено отношение киното по време на войната и след нея. Пред тези филми българските изглеждат крайно примитивни. Ето при такава обстановка е трябвало да се развива по-нататък българското кино. И все пак намират се хора, които дръзват да правят филми. Най-често това са мимолетни кооперации, събрали средства за създаването на един филм, които се разпадат веднага след неговото осъществяване, а често и преди да бъде осъществен. Единствен по това време по-сOLIDно се държи на краката си Васил Гендов, който намира възможност в периода до тридесетата година да заснеме четири филма. И четирите филма на Гендов — „Човекът, който забрави бога“, „Пътят на безпътните“, „Улични божества“, „Буря на младостта“, — както и заснетият през тридесетте години „Земята гори“, които си приличат по това, че са социални мелодрами из градския живот, са опит на стария вече ветеран да се приспособи към новите изисквания в световното филмово изкуство. И четирите му филма, на които той е не само режисьор, но и автор, се различават от предишните му филми с по-сложна сюжетика, с по-сложни психологически задачи, които си поставя като автор и режисьор за разрешение.

Сравнително по-сериозно отражение на действителността от онова време е филмът на Борис Грежов „След пожара над Русия“, заснет по повестта на писателя Панчо Михайлов „Под земята“. Интересната и доста правдива картина на живота в мини „Перник“, която Панчо Михайлов рисува в повестта си, е трябвало обаче да претърпи редица изменения съобразно с желанието на финансиращите филма белогвардейци. Така в сюжета се появява герой-белогвардеец, който сънува „загиването“ на своето отечество, танцува руски танци, влюбва се и т. н. Ценното в този, общо взето, неравен в художествено отношение филм е правдивата, почти документална картина на робския труд на миньорите в мини „Перник“ и хубавата игра на Константин Кисимов в ролята на надзирателя Гърбицата.

През този период заслужава да се отбележат два опита за екранизиране на произведения из нашата класика: „Най-вярната стража“ от Йордан Йовков с режисьор Васил Пошев и „Земя“ от Елин Пелин под режисурата на П. К. Стойчев. И двата филма не са могли да пресъздадат литературната основа и са завършили с неуспех.

В началото на тридесетте години българският филм се обогатява с нови имена. Наред с Гендов и Грежов в областта на киното работят Александър Вазов, Йосиф Новак, Васил Бакърджиев, Симеон Симеонов, Минко Балкански, Кирил Петров и др. През този период обаче той все повече и повече изостава в техническо и в художествено отношение от равнището на западния и съветския филм, който в средата на тридесетте години успява да си пробие път на нашия екран и да завладее българската публика със своето художествено съвършенство, със своя оптимизъм, с бойката си революционна идейност. Особено рязко това изоставане се подчертава от въвеждането на звуковия филм, който наред с чисто кинематографическите несвършенства на нашите филми в сценарий, монтаж и филмова режисура подчертава още по-силно театралната школовка на нашите актьори и режисьори и поставя остро въпроса за филмовата игра пред апарата.

От редицата филми през този период, по-голямата част от които са на ниско художествено равнище и не прибавят почти нищо ново към завоюваното от българския филм през предните години, би трябвало по-особено да бъдат отделени три. На първо място това е филмът „Безкръстни гробове“, заснет по сценарий на Бончо Несторов от режисьора Борис Грежов. Знаменателното в този филм, в който бележи връх идейното развитие на нашето дореволюционно кино, е, че в него намират отражение в една сравнително правдива картина септемврийските събития. За първи път в нашето кино, а може би и в световното кино се прави филм с антифашистка тематика. Въпреки че филмът не е дошъл до нас и за него и за неговите качества можем да съдим само от краткото либрето, което е останало, и от отзивите в прогресивната преса, сюжетът, професионалната сръчност на Грежов, един от най-добрите режисьори дотогава, елитният актьорски състав, в който участвуват Зорка Йорданова, Иван Димов, Кръстьо Сарафов, Константин Кисимов, Владимир Трандафилов, Христо Коджабашев, Стефан Савов, ни дават основание да вярваме, че неговите художествени достойнства са били на

едно завидно за времето си ниво. Вярно е, че между първоначалния вариант на разказа на автора, в оформянето на който участва и поетът Николай Хрелков, и филма, който стига до екран, има доста съществена разлика. Защото той преминава веднъж през няколко стабилните политически позиции на режисьора и два пъти през фашистката цензура. Но самият факт, че от екрана по времето на най-черната фашистка реакция се разкрива, пък макар и в минимална степен, ликът на фашистките палаци, вече прави филма ценен и дава основание на нашата кинематография да се гордее с неговото създаване.

Вторият филм, който заслужава да бъде отбелязан през този период, е филмът на Александър Вазов „Грамада“ по едноименната поема на Иван Вазов. Още с първия си филм Александър Вазов проявява една сравнително по-висока за времето си режисьорска култура, разкрита както в разработката на сценария, така и в монтажа на филма. Но с това не се изчерпват достойнствата на неговото произведение. Отраден е преди всичко фактът, че в 1936 година, в дните на засияващата се фашистка реакция, той се обръща към едно произведение от класата с демократични тенденции, че не се побоява да покаже във филма русите освободители и да остави да прозвучи от екрана руска реч. За да стане ясно какво е било значението на подсъбно произведение, трябва само да се прегледат останалите филми от този период, в които все повече заемат място шовинистичните, великобългарски и прогермански тенденции.

Тук трябва да се отбележи и филмът на режисьора Йосиф Новак по сценарий на Орлин Василев „Страхил войвода“, който със своите демократични тенденции, с хубавите си снимки и актьорската игра се отделя от общия поток.

Трябва веднага да се подчертае, че качествата — художествени и професионални — и на трите филма са доста относителни. Поставени до великите шедьоври на съветското и световното кино, създадени през същите години, те едва ли биха издържали каквото и да било сравнение, биха се сторили прекалено примитивни, наивни, евтино театрални. Но за нашето кино те бележат без съмнение един път на възходящо развитие, очертават неговия ръст в революционния му период.

В последния период преди 9 септември — годините на войната — българското кино попада под непосредственото влияние на управляващата фашистка върхушка и се поставя изцяло в услуга на антинародната ѝ политика. За първи път от толкова години съществуване то привлича вниманието на един отговорен държавен институт и този институт е Министерството на войната. Под неговото ръководство, а понякога и с неговото финансово участие се създават редица шовинистични филми — „За родината“, „Те победиха“, „Български орли“, „Сватба“ и др., — самото название на които говори твърде определено за съдържанието им. Корифей на филмовото производство става режисьорът Борис Борозанов, който за един кратък период прави редица шовинистически филми без абсолютно никакви художествени качества. Единственият опит на фашисткото правителство да „подпомогне“ развитието на българското филмово дело и неговата тридесетгодишна история позерно се проваля.

Своя истински пълнокръвен живот българското киноизкуство започва едва след победата на 9 септември. С 9 септември пред него се открива нсви възможности, тридесет и четири години след първия български филм то се роди наново. За първи път 9 септември постави пред българските кинематографисти благородната задача, учейки се от най-добрите постижения на съветското кино и прогресивната кинематография от цял свят, във високоидейни и художествени произведения да отрази борбите, стремежите и труда на победения народ. Една задача, колкото трудна, толкова и благородна, защото пред българското киноизкуство тя откри пътищата, по които можеше да служи на народа, да стане част от неговите дела. За осъществяването на тези цели народната власт и партията предлагаша на кинематографистите възможности, за каквито преди те можеха само да мечтаят.

Разбира се, не всичко дойде изведнъж. Отново първи след бурните революционни дни напред излязоха документалистите. На самоотвержената работа на нашите оператори-хроникъори ние дължим ценни както от историческа, така и от художествена гледна точка филмови хроники, като слизани на партизаните от Балкана, преминаване на Съветската армия през страната, летописите от Отечествената война, от всенародната акция за подпомагане на фронта, за възстановяване на разрушеното от войната, от бригадирското младежко движение, от първите стъпки по коопериране на селското стопанство, по национализиране на

индустрията и всички онези велики по своето историческо значение събития, които измениха облика на нашата родина и от примитивна селскостопанска страна я превърнаха в модерна индустриална социалистическа държава. Българският кино-преглед, който започна да излиза веднага след 9 септември, и до днес продължава ежеседмично да информира в картина и слово, да запечатва за бъдните поколения най-крупните събития на нашата революционна епоха, да следи отблизо непрекъснатия ръст на нашата страна.

Нов гласък в своето развитие доби българският късометражен филм. На мястото на откъслечните, създадени по случай, често пъти казионни документални и научно-популярни филми започна да се организира редовно кинопроизводство, тясно свързано с новия живот, с широките и богати изисквания на новото време. Късометражният филм донесе и първото международно признание на нашето киноизкуство извън пределите на страната. Филмите „Хора сред облаците“ на Захари Жандов, „Сватба на село“ на Стоян Христов, „Дългият път на цигарата“ на Бончо Карастоянов донесоха първите международни награди на нашето кино на фестивалите в Мариански Лазне и във Венеция.

Но докато хроникално-документалният филм и научно-популярният бяха се поставили вече в услуга на новия живот, художественият игрален филм все още стоеше настрана от неговото развитие. Игралният филм продължава след 9 септември да остава в ръцете на частни фирми, а това не можеше да не се отрази и върху неговите художествени качества. За периода от 1944 година до 1948 година тези частни фирми успяват да заснемат осем художествени пълнометражни филма. Едни от тях, като филмите „Ще дойдат нови дни“ с режисьор Маринович, „В навечерието“ с режисьор Иван Фичев, „Отново в живота“ с режисьор Богоявленски, се опитват кой повече, кой по-малко да отговарят на изискванията на новото време, поставяйки социални проблеми. Инерцията на предреволюционното кино обаче доста осезателно се чувствава в решаването на тези теми и те често звучат лъжесоциално, мелодраматично. Особено силно тази инерция се чувствава във филма на Грежов „Изкупление“. Другите филми от този период като „Българи от старо време“ на Минков, „Мене ме, мамо, змей люби“ на Бакърджиев, „Огнена дияр“ на Борозанов, „Бойка“ на Минков остават на равнището на битовите етнографски филми, създавани през двадесетте и тридесетте години.

Проблемата в областта на игралния филм се решава едва в 1948 година, след национализацията на филмовото производство и последвалото по-късно обособяване на три студии за производство на филми — за игрални, научно-популярни и документални. За кратко време и трите студии се превръщат в модерни съвременни филмови производствени предприятия. Разрешили организационната структура на българското кинодело, партията и правителството не спряха дотук. Бъдещото разширено филмово производство се нуждаеше от много и квалифицирани кадри. На практика много малка част от онзи кадър, който завари 9 септември в частните киностудии, можеше да влезе в работа при новите условия. Особено остър беше недостигът от ръководен творчески кадър, без който беше немислимо създаването на истинско, отговарящо на нуждите на съвременността киноизкуство. Няколко десетки млади хора завършиха филмовите институти и школи в СССР, Чехословакия и Полша и попълниха острата нужда от режисьори, оператори и сценаристи, от които разширеното производство на всички родове филми така много се нуждаеше. Други бяха създадени тук в непосредствената работа и в еднократната филмова школа, открита в София. Особено много за квалифицирането на нови филмови кадри допринесе работата на редица светски специалисти, които во главе с именития режисьор Сергей Василев работиха в нашите студии. Край тях и в българо-съветските копродукции „Героите на Шипка“ и „Урок на историята“ израснаха не един режисьор, оператор, звукооператор, монтажист, филмов техник и пр. и пр. от многобройните специалисти, без които е немислимо създаването на истинско филмово художествено произведение.

Неколкократно след 9 септември се разшири и филмовата производствена техническа база. За нашите кинематографисти като приказка звучат разказите за примитивните условия, в които са работили техните колеги преди 9 септември. А производствената техника тепърва ще се обогатява и модернизира. Филмовите лавиони в киноцентъра ще изравнят нашата кинематография в техническо отношение с най-напредналите страни-филмопроизводителки. Ведно с разширяването на филмовата база се увеличава и броят на произведените филми.

Партията и правителството, положили всички усилия в един много кратък срок от малко повече от 10 години да се създаде едно истинско национално фил-

мово изкуство, правят не по-малко, за да може това изкуство ведно с прогресивното филмово изкуство на Съветския съюз, на социалистическите страни и на прогресивното киноизкуство от цял свят да стигне до целия български народ. Ако за целия период от 1905 година до 9 септември 1944 година българската буржоазия е създавала само 213 киносалона, ръководейки се преди всичко от жаждата за големи печалби, като е пренебрегвала крайните квартали, малките градове и селата, след 9 септември кинорежата неимоверно бързо нараства, за да стигне през настоящата година огромната цифра 1,400 кинотеатъра, от които само селски 1197 срещу 73 до 9 септември. В тази цифра не се включват подвижните киноапарати и тези на тясна лента. По такъв начин граматното болшинство от нашия народ в села и градове има свободен достъп до киното, може да черпи от богатата съкровищница на световното и нашето кино.

Нашето ново киноизкуство влезе плътно в живота на нашия народ. Българският филм, дълги години линиял на нездравата почва, която създаваха за развитието му буржоазните правителства, сега разцъфтя с пълна сила. С редица свои произведения той вече догонва по художествена сила и значимост другите изкуства и не е далеч денят, в който ще излезе на онова място, което му се полага по право. Българските зрители с радост посрещат всяко завоевание на нашето киноизкуство, вълнуват се при всички негови колебания. Няма да е преувеличено, ако се каже, че няма сега у нас такава трибуна, от която в художествени образи да достига правдивото партийно слово до толкова много хора, както от нашия роден екран. Кинопрегледът ежеседмично достига до милиони зрители — няколко пъти повече, отколкото е тиражът на най-разпространения вестник. Късометражните филми се гледат от стотици хиляди хора, запознават ги с новости в науката, помагат им в тяхната работа, разясняват им политиката на партията. Броят на хората, посетили българските филми, надвишава десетки, стотици и хиляди пъти тиражите на най-популярните книги. Така например зрителите на филма „Героите на Шипка“ надхвърлят три и половина милиона, на „Под игото“ — близо три и половина милиона, над два милиона са посетили „Тревога“, „Калин Орелът“, „Песен за човека“, „Наша земя“, „Герациите“. Това са огромни цифри, които най-красноречиво говорят за мястото и значението на българския роден филм в културния живот на нашия народ. Това е вече сериозна сила, която активно влияе върху културното издигане на народните маси.

Само за малко повече от едно десетилетие в новата българска кинематография израснаха редица талантиви майстори на киното, работите на които от ден на ден стават по-зрели, идейно, художествено и професионално по-завършени.

Кинорежисурата, която след национализацията на филмовото дело превъзможна найнатата занаятчийщина на миналото, вече утвърди имената на редица режисьора. Тук трябва да споменем имената на Захари Жандов, Дако Даковски, Антон Маринович, Борислав Шаралиев, Петър Василев, Янко Янков, Кирил Илинчев, Дучо Мундров, Николай Корабов, Бинка Желязкова, Христо Писков, Владимир Янчев, Рангел Вълчанов, Стефан Сърчаджиев.

Наред със старите майстори оператори Бончо Карастоянов, Васил Холиолчев, Емил Рашев се утвърдиха и нови — Вълко Радев, Трендафил Захариев, Димо Коларов, Георги Георгиев, Константин Янакиев, Георги Карайорданов и др.

За музикалното оформяне на нашите филми работят едни от най-именитите наши композитори — Филип Кутев, Любомир Пипков, Константин Иллев, Тодор Попов, Иван Маринов, Емил Георгиев, Петър Ступел и др.

Своята дан дават художници като Георги Попов, Найдено Петков, Асен Грозев, Симеон Халачев, Ценко Бояджиев, Константин Джидров, Христо Нейков, Златка Дъбова и много други.

Един от крупните успехи на нашата съвременна кинематография е фактът, че литературната основа на нашите филми не е вече дело на случайни хора, както това често ставаше в миналото. За десет години в кинематографията се утвърдиха имена на писатели-сценаристи. За нашия филм работят Павел Вежинов, Валери Петров, Стоян Даскалов, Емилиян Станев, Анжел Вагенщайн, Христо Ганев, Бурян Елчев, Орлин Василев, Петър Незнакомов, Камен Калчев.

Многообразието и бурен растеж на нашето киноизкуство за няколко години създаде един кръг от актьори, дошли предимно от театъра, но усвоили вече тайните на филмовата игра, създали вече не един запомнящ се образ в киното, станали любимци на нашата публика. Имената на Константин Кисимов, Стефан Савов, Ружа Делчева, Георги Стаматов, Иван Димов отново се свързаха с новия етап от развитието на нашия филм. В киното се утвърдиха и ред млади актьори

като Иван Братанов, Апостол Карамитев, Ганчо Ганчев, Иван Тонев, Емилия Радева, Гинка Станчева, Мирослав Миндов, Жени Божинова, Любомир Кабакчиев, Георги Георгиев и много други.

Невъзможно е в един кратък доклад да се обобщи богатият и разностранен опит, който нашето киноизкуство доби в годините след национализацията на филмовото производство. Зад нас от „Калин Орелът“ до „Бедната улица“ са близо петдесет художествени игрални филма. От „Хора в облаците“ и „Дългият път на цигарата“ до днешна дата — над хиляда и двеста документални филма и кинопрегледни, близо седемстотин научно-популярни, учебни и четиридесет мултипликационни филма. Това е една дълга поредица от художествени факти и явления, които нашата филмова критика, която все още е в дълг пред бързо развиващата се кинематография, ще трябва да пресени и обобщи.

Въпреки краткия период на развитие след национализацията българското киноизкуство измина доста сложен и богат творчески път. Една от задачите беше да се измъкне българското киноизкуство от неговата провинциална затвореност, в която се намираше редица години преди 9 септември, и да излезе на широкото поле на световното киноизкуство. А това можеше да се постигне единствено като се поставят за разрешение ярко изразени национални теми от голямо общочовешко значение. Първите крачки на нашата национализирана кинематография след „Калин Орелът“ в това направление бяха удачни. „Тревога“ и „Септемврийци“ на Захари Жандов, „Песен за човека“ на Борислав Шаралиев, „Неспокоен път“ на Дако Даковски, „Героните на Шипка“ на Василев и други въпреки много свои слабости, въпреки известен наивитет, на места и схематизъм постигнаха целта си. Те грабваха зрителя преди всичко със значимостта на своите теми, заразяваха с творческото горене на своите автори. Гози темперамент, тази идейна страстност, която лъхаше от първите български филми, създадени след национализацията, обърнаха вниманието на кинематографистите в чужбина към нашето кино. Не случайно именно по повод на тази първа поредица наши социалистически филми Жорж Садул, известният френски филмов критик, писа: „В България израства една кинематография, с която трябва да се считаме.“ Естественият развой на нашите млади кинематографисти доведе до нови търсения, до опити да се обогати жанрово нашето ново киноизкуство, да се прояви едно по-зряло художествено и професионално майсторство. Бяха създадени редица филми, като „Димитровградци“, „Следите остават“, „Това се случи на улицата“, „Екипажът на „Надежда“, „Точка първа от дневния ред“ и други, с които ведно с новата тематика, основното в която беше една неголяма близост до ежедневието, влезе и едно ново поколение творци — Корабов, Мундров, Василев, Илинчев, Янков. С тези филми нашето киноизкуство загуби от своята революционна бойност, но спечели, що се касае до едно по-детайлно вглеждане в човека на нашата епоха, в едно по-детайлирано и нюансирано изкуство. Едностранчивото развитие на някои кинематографисти изключително в тази насока обаче доведе до редица идейно безсъдържателни филми. Тях осъди в своето постановление „За състоянието и по-нататъшното развитие на нашето киноизкуство“ Централният комитет на партията. В постановлението ясно се сочеше бъдещият път на нашето кино, значимо в своите теми и сюжети, дълбоко в разкриване душевната същност на човека на нашата епоха, бойко и революционно по своя характер. В изпълнение на тази повеля българските кинематографисти създадоха филми като „В тиха вечер“ на Шаралиев, „Първи урок“ на Рангел Вълчанов, „Стубленските липи“ на Даковски, „Отвъд хоризонта“ на Жандов, „Звезди“ на Конрад Волф, „Бедната улица“ на Писков, „Командирът на отряда“ на Мундров, „Пътят минава през Беловир“ на Василев, които бележат възходящия път на развитие на нашето киноизкуство; разбира се, не всичко в тези филми е така, както бихме желали да бъде. Все още стои открит въпросът за истинския пълноценен художествен сценарий, за проникновената, майсторски професионална режисура, за истинска филмова игра пред снимачния апарат и още много други проблеми, които в по-голяма или по-малка степен ни пречат да създадем съвършения български художествен филм. Но въпреки своята петдестгодишна история ние с нашето киноизкуство сме твърде млади. Пред нас има още много големи теми, неизследвани и неоткрити области, непревзети върхове.

В годините след национализацията на филмовото производство бързо и пълно се разви документалният и научно-популярният филм. Нашите документалисти създадоха такива филми като „Антонивановци“, „Той не умира“, „Гео Милев“ на Велничков, „Повест за родината“ на Генчо Генчев, „Смирненски“ на

Януш Вазов, „Петимата от РМС“ на Белогорски. В научно-популярния филм се утвърдиха имената на режисьорите Юри Арнаудов с филмите „Търновград“ и „Художник гражданин“, на Константин Костов с „Родопска архитектура“ и „Пирин планина“, на Топузанов с „Боянският майстор“ и др.

В последните години богато цъфти и най-късното, но едно от многообещаващите цветя на нашата кинематография — мултипликацията. Тук преди всичко трябва да споменем имената на режисьорите Тодор Динов в областта на рисувания филм с филмите „Прометей“ и „В страната на човекоядците“ и на Ст. Топалджиков в кукления филм с филма „Невидимият Мирко“.

Едва в годините на народната власт нашето кино можа благодарение на високите си качества и високата си идейност да излезе извън страната и да разкаже за българския народ, за българското киноизкуство в чужбина. Филми, произведени в България, се прожектират вече в около двадесет страни. За международното признание на нашето киноизкуство красноречиво говорят редицата награди, които са получавали български филми на международни фестивали. С награди на международни фестивали са отличени осем игрални и дванадесет късометражни филма, между които ще споменем наградите, дадени на филмите „Тревога“ в Карлови Вари, „Септемврийци“ и „Песен за човека“ пак в Карлови Вари, „Неспкоен път“ в Дамаск, „Звезди“ в Кан.

Партията и правителството високо оценяват работата на нашите кинематографисти. За това говорят редица правителствени отличия, които наши кинематографисти са получили за своята работа. За това особено красноречиво говорят и осемте димитровски награди, с които са отличени наши филми и отделни участници.

Днес ние чествуваме петдесетгодишнината на българския филм — един прекрасен повод да се направи равностметка на изминатия път. За петдесет години други кинематографии са постигали много повече от това, което е постигнала нашата кинематография. Значи ли това, че ние трябва да отхвърлим нашето наследство, тъй като то в художествено отношение стои по-ниско от това, което нашият народ е създал през същото време в другите области на изкуството? Макар и твърде бедна, това е наша история. На места от своето развитие тя говори за ентузиазма на шепя хора, за опитите им да надхвърлят възможностите си и да създадат нещо, което е по силите на много хора, на една сложна организация, другаде тя е едно обвинение срещу управляващата в началото фашизирана буржоазия, която пет пари не е давала за развитието на нашата национална култура. Защото в една страна като нашата филмовото изкуство не може да се развие без съзнателната, постоянна грижа на обществото и държавата. Дореволюционната история на нашия филм, съпоставена с кратката, но богата история на младото ни социалистическо киноизкуство, още веднъж ни кара от сърце да благодарим на партията и правителството за техните постоянни и големи грижи за развиване на родното национално киноизкуство. Отговорът на нашите кинематографисти към тези грижи ще бъде повече, по-хубави игрални, документални, научно-популярни и мултипликационни филми. По-голяма близост на тези филми до новия живот, до нашето богато на идеи и теми героично съвремие.

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

РЕЖИСЬОРСКИЯТ ЗАМИСЪЛ НА ФИЛМА

(Продължение от б р. 11)

Една само искреност в изкуството обаче е малко. Очевидно през време на творческия процес механиката на взаимоотношенията между рационалните и емоционалните елементи съвсем не е така проста. И колкото и искрен, наивен и непосредствен да е художникът, ако той не се опитва да определи своето отношение към света, да осмисли философски явленията на действителността, неизбежно ще бъдат нарушени душевната секречия и вътрешният „обмен на веществата“.

На мен винаги ми се е струвало, че яснотата и чистотата на стила на художника зависят преди всичко от яснотата на неговите мисли. Неяснотата, объркаността на режисьорския замисъл възникват вследствие забърканост в главата на художника.

И ето още един конкретен пример как „нищетата на философията“ води към невярна режисьорска трактовка.

За тема на своя бъдещ филм един от студентите беше избрал повестта на Шамисо за Петер Шлемил, който продал своята сянка. Той заяви, че го интересува именно философската страна на тази фантастична история и че той иска по новому да я интерпретира на екрана.

Не възразих срещу този избор, тъй като смятам, че за светския художник е полезно да се обръща към произведенията на световната класика, които той може и е длъжен да разкрие от своя позиция, от позицията на марксистически мислещия художник.

Чаках с голям интерес режисьорската експликация на младия кинематографист и ето как той изложи пред нас смисъла, който се крие според него зад историята за продадената сянка.

Един сив човек, или по-точно дяволът, който се крие под тази маска, купува сянката на Петер Шлемил. Както е известно, Шлемил я продава твърде лесно, като отначало не придава никакво значение на този факт и едва вследствие на стълкновенията с хората започва да чувства трагически своята загуба. Естествено възниква въпросът, какво се крие зад това иносказание, какво е продал Петер Шлемил и защо дяволът се е стремил да купи неговата сянка.

Младият режисьор ни обясни, че сянката според неговото гледище е репутацията на човека. И ето Петер Шлемил, загубил репутацията си, не може да живее в обществото, тъй като човек без репутация няма тежест. Той е човек без сянка.

Такава трактовка извънредно много ме огорчи преди всичко за това, че е несамостоятелна, тъй като е заимствувана от предисловието на един от руските преводи на повестта, и на второ място, защото и по същество тя ми се струва твърде приблизителна и недълбока.

Нима Шамисо е бил толкова ограничен художник, че е написал своето произведение единствено в защита на репутацията на човека в буржоазното общество?

Като че ли е тъкмо обратното. Шамисо е написал една анти-филистерска работа, насочена против бюргерството, тъй като общоизвестно е, че в обществото, което е описал Шамисо, репутацията на човека се създава, когато той има пари. Обаче дяволът купува сянката на Шлемил за пари. Би ли купил един дявол репутация? За какъв дявол му е нужна тя? Очевидно той иска да придобие нещо по-значително, което не може да се придобие срещу пари, и сянката е много по-обемист символ. Но и ако предположим дори, че Шамисо е написал своето произведение именно в защита на репутацията, струва ли си тогава то да бъде екранизирано от съветски художник?

Преди да полемизирам с режисьора по този основен повод обаче, мене ме интересува как той възнамерява да преведе тази трактовка на езика на киното.

Първият законен въпрос: през каква епоха, по мнение на режисьора, протича действието на филма? Режисьорът отговаря: същата, както у автора — XIX век, — но не в немски, а в някакъв условен европейски град. Такава трактовка е предизвикана от обстоятелството, че авторът е по произход французин, а също така и затова, че според него този сюжет е характерен въобще за цяла Западна Европа.

Наложи се веднага да обърна внимание на режисьора, че ако дори в литературата (особено във фантастичната) се изисква не-обикновена конкретност на бита, на костюма, на детайлите, които правят убедителна атмосферата на произведението, как ще бъде постигната тази достоверност във филма, действието на който ще се развива в условна и лишена от точна география обстановка. Едно от главните „условия на играта“ за такъв род произведения е фантастичното да израсне от правдоподобие. Не напразно и Гогол, и Хофман във най-фантастичните си истории преди всичко потапяха своите герои в достоверността на бита.

Вторият въпрос, който зададох на режисьора, беше: как си въобразявате филма — цветен или черно-бял? Режисьорът отговори: представям си го като комбинация между едното и другото. Сивият човек трябва да бъде снет по метода на черно-бялото кино, а сенките на хората трябва да бъдат разноцветни, на един — червена, на друг — синя, на трети — лилава. Ако сянката е репутацията, а репутацията у хората е различна, нека тия различни репутации се отличават в киното и по цвят.

А колкото се отнася до общите живописни асоциации, заяви режисьорът накрая, то аз виждам своя бъдещ филм като някакъв синтез от стиловете на Вато и Гоя.

Тук ми стана окончателно ясно, че младият режисьор се е за-

бъркал в своето тълкуване на Шамисо. И ако, не дай боже, неговият замисъл би се осъществил, може да си представим каква стилна еkleктика бихме видели на екрана.

Много огорчаващо е, разбира се, че младият режисьор може така непридирчиво да смеси имената на такива различни художници и така малко да помисли върху техниката на цветното кино.

Но най-обидното не е това, а тази духовна безкрилост, това неумение да прочете по своему автора в същото време, когато страниците на Шамисо биха могли да дадат възможност на съветския художник да изяви ония проблеми, които не могат да не го вълнуват, върху които той е длъжен сериозно да се замисли.

За историята на Петер Шлемил си струва да се хванем именно затова, че чрез нея може да се докосне една от най-животрептящите и наболели теми, вълнуващи съвременния зрител, особено в капиталистическия свят.

Винаги ми се е струвало, че съдбата на Петер Шлемил е трагична не затова, че той губи своята репутация, а затова, че продажбата на сянката означава за него откъсване от човешкото общество, от простите земни радости, от *солидарността* на човек с човека.

Дяволът на Шамисо съвсем не е бил глупав; купувайки сянката на Шлемил, той го обрича на самота, а може ли да има нещо по-страшно за човека от самотата?

Проклятието на самотата — ето темата, която е вълнувала не само литературата, но и изобщо цялото изкуство на буржоазния Запад не само през XIX, но и през XX век, тъй като тази самота, разбираана в широк смисъл, възниква преди всичко от конфликта между човека и действителността, между индивида и обществото, между художника и света.

В буржоазната кинематография тази тема по-ярко от всеки друг изрази Чаплин, безусловно не само забележителен актьор и режисьор, но и художник, който винаги се е опитвал да осмисли философски централните проблеми на капиталистическата действителност.

Темата на самотата в най-разнообразните си проявления пропозира творчеството на най-големите художници на съвременното буржоазно изкуство.

Ето страница от наслука отворения роман на един от видните писатели на днешна Америка Уилям Сароян: „Човекът е същество самотно. Независимо от най-широкото общество, което му предоставя животът, той е самотен. Понякога той е така самотен, че се отвърща от своите съвременници, за да се обърне към умрелите — четете книги, написани от хора, живели дълго преди него. Или отива на ливадата, под синьото небе, при волните обитатели на полята и горите... Или се привързва към някакво малко домашно зверче, към кученце, канарче, папагал, даже към костенурка или златна рибка... Но кого търси той през цялото време? Някого, който би му станал близък. Във всички писма, които съм получавал, винаги е надзъртала самотата и страстното желание за съприкосновение

с някого, който не би бил чужд за теб, който би могъл да си спомни нещо за теб.“ („Приключенията на Уесли Джексон“)

Силата на съветските художници и различието им от другите е като правило в това, че те се смятат за неразривно свързани със съдбите на целия свят. Усещането за самотност се преодолява, вместо него израства чувството на всеобщност, на взаимна отговорност.

Новото в социалистическото съзнание се проявява и тогава, когато вие започнете да усещате като лично дело, като своя съдба например борбата за освобождение от колониална зависимост на негрите в Африка, на арабите в Ирак, на индонезийците, на кубинците, с една дума, на хората от всички други националности, стремящи се към светлина, към щастие, когато техните стремежи, техните мисли, техните чувства станат за вас не безразлични, а като че ли част от вашия живот. Затова така незабравими останаха за нас годините на борбата на испанските републиканци — във формирането на интернационалните бригади ние видяхме великия символ на международната солидарност в борбата за най-добрите идеали на човечеството. И затова аз лично не знам по-вълнуващо поетическо произведение от стихотворението на Михаил Светлов „Гренада“, в което така дълбоко и точно е изразена идеята на интернационалната солидарност, прераснала от лозунга в жизнена подбуда, в подвиг на сърцето.

Целият този схематично очертан комплекс от мисли има пряко отношение към режисьорската експликация на младия художник, който бе подходил към произведението на Шамисо с лекомислената храброст на немислещия човек.

А нали повестта за Петер Шлемил би могла да стане на екрана войнстващо и дълбоко съдържателно произведение.

Дяволът разбира какво прави. Отнемайки сянката на Шлемил, той се надява да го хвърли в надменна самота. Та нали от самотата не само можеш да се страхуваш, но по дяволско внушение с нея можеш още да започнеш и да се *гордееш*. Тогава тя се превръща в ничшеанската философия на „свръхчовека“, в ширнеровското провъзгласяване величието на „аз единствения“, в шпенглеровския кръговрат на историята, който отрича прогреса на човечеството, а всичко това заедно в крайна сметка води до фашизъм.

Сивият дявол на Шамисо съвсем не е така далеч от фашизма, както това може да се стори на пръв поглед. Това съвсем не значи, че той трябва да бъде изобразен със свастика, но съветският художник, прочитайки днес отново класическата повест на Шамисо, е длъжен да я прочете по съвременному и да я използва като идеологическо оръжие в борбата с всички оттенъци на фашистката и неофашистката философия.

Спрях се на тия два примера с режисьорските експликации на двамата млади художници, за да подчертая още веднъж своята основна мисъл: режисьорският замисъл на бъдещия филм не може да съществува откъснато от философските размисли на художника, от богатството на неговия вътрешен свят, от целия този интензивен и голям живот, от интересите, със същността на които той е длъжен

да живее не само през времето, когато поставя филм, но и всеки ден, всеки час, всяка минута от своето битие.

И тъй режисьорският замисъл с всички свои корени излиза от живота, по-точно, от открито тенденциозното, пристрастното отношение на художника към него. И тогава изникналото от тази почва произведение може да стане действително полезно.

Впрочем, както е известно, полезността на изкуството винаги се е отричала от буржоазните идеолози и те направиха много, за да вулгаризират понятието за ползата и да го сведат към неговото тясно утилитарно значение.

Няма смисъл да се повтаря, че ние смятаме за враждебен оня възглед върху изкуството, в светлината на който то се явява като безцелно естетическо украшение. Напротив, ние се гордеем, когато чувствуваме, че нашето изкуство действително може да бъде полезно на човека — полезно в големия, широкия и дълбок смисъл на тази дума.

Спомням си поразилния ме до дълбината на душата разказ на видния деец на Френската комунистическа партия, депутата на Националното събрание Фернан Грение.

Веднъж той ме запита: — Кажете защо през последно време у вас понякога се появяват не съвсем ония филми, които ние очакваме?

— Какви филми очаквате вие? — на свой ред зададох въпрос аз.

— На това аз ще ви отговоря с една история — каза Грение. — Вие знаете колко тежко беше на нашата партия през време на окупацията. Не напразно след освобождението буржоазията я кръсти „партия на разстреляните“. Ние понесохме най-големи загуби за това, че бяхме най-активните борци срещу фашистката диктатура. Веднъж, намирайки се в стаята за разпит в гестапото, ние почувствувахме, че някой от затворниците започнаха да падат духом. За да запазим нашите морални сили, устройохме нещо от рода на устен университет, където всеки от нас поред беше длъжен да разкаже книга, спектакъл или филм. Това трябваше да ни помогне да понесем стоически всички мъчения и да запазим докрай човешкото си достойнство.

И ето ние започнахме да си спомняме съветските филми. Да бяхте видели как пламтяха очите на другарите, когато кадър след кадър те възстановяваха в паметта си видените от тях филми, думите и мелодиите на песните, откъсите от диалози, интонации и жестове на любимите им актьори. Тогава аз разбрах напълно колко силни са вашите филми, ако в най-трагичните, решителните минути на човешкия живот те идват на помощ на бореца, за да му вляят нови сили, да му придадат още повече мъжество, устойчивост и вяра.

Така ми говореше френският комунист и оттогава думите му не се изтриват от паметта ми. Всеки път, когато гледам някой нов филм, когато се вглеждам и в моята нова работа, винаги неизменно се питам: Ще издържи ли той ето такава изпитание? Кому и в какъв момент в живота този филм ще бъде полезен? Кога и къде, в каква ситуация споменът за него ще подкрепи човека? Радост или страх, надежда или отчаяние ще донесе той?

Тук възниква голямото и дълбоко чувство за отговорност на художника, за което ние, за съжаление, често забравяме в нашата всекидневна кинематографична суета.

Но, ще възкликне младият кинематографист, как мога да се чувствавам отговорен още в първоначалния етап, какъвто е режисьорският замисъл, ако не мога или не умея да напиша такова драматургично произведение, което напълно да изпълти всичко онова, за което говорите — философското ми отношение към света, моята тенденциозност, убежденията ми?

Нали всичко това, за което говорихте досега, до голяма степен се отнася до първоначалното авторско мислене? Не си ли противоречите, когато ме предпазвате от изпълнението на функциите на драматург?

Не, нетърпеливи мой събеседник — ще му възразя аз. — Точно в това се състои основният смисъл на нашата беседа: да си изясним окончателно простата истина, че ако не всички обладават дара на драматургичното мислене, това никак не сваля от тях отговорността да бъдат пълноценни художници и да предават своето виждане на света със свои, присъщи само на режисьорската професия художествени средства.

Забелязал съм, че ако режисьорът опита сам да си напише сценарий — успешно или неуспешно, не е важно в дадения случай, — по-късно той като че ли сам ограбва своето режисьорско мислене. Това се случи дори с такъв гениален художник като Довженко, който ме бе потресъл на младини със своя устен разказ за бъдещия си филм „Арсенал“ и после мъничко ме разочарова, когато видях на екрана готовия вече филм, защото същите тези приказни коне, които той така вдъхновено описа като поет, изглеждаха много по-прозаично, когато ги снем като режисьор.

Замисълът беше по-крилат от осъществяването, макар това още веднъж да подчертава мисълта ми, че ако замисълът е така талантлив, както бяха замислите на Довженко, някои технически несвършенства при тяхното изпълнение не могат да намалят художествената значимост на произведението.

Хиляда пъти по-ценни за изкуството са всички филми на Довженко с всичките си понякога технически неловкости или наивности, отколкото професионално блестящите, външно безукорни по форма, но така лъжливи, плитки, занаятчийски „шлагери“.

Но ние вече се условихме, че такива гении като Довженко или Чаплин са изключение.

Оказва се, че режисьорът трябва да притежава истински талант, за да открие, да предусети автора, да вдъхне сценически или кинематографически живот на неговото произведение.

Още не е известно кое ще натежи повече на везните на историята — собствените ли пиеси на Немирович—Данченко или неговото „откритие“ на Чеховата драматургия.

Примерите могат да бъдат продължени. Но вече като закон е установено положението, че най-ценните явления на изкуството се явяват в резултат на такова именно творческо взаимопроникване, от брака по любов, а не по сметка.

Но това трябва да бъде среща на равни. Защото ако режисьорът си поставя за задача само повече или по-малко квалифицирано да илюстрира автора, който е избрал, ако той не е също така автор на своя образна система, тогава, разбира се, не ще излезе нищо освен занаятчийско произведение.

Значи съществува специфично, режисьорско-авторско виждане, което дава великолепен, ненадминат ефект, когато органически, непринудено се слива с виждането на драматурга.

Да вземем конкретен пример от творческото съдружие на сценариста Габрилович и режисьора Райзман. Не случайно успехите на единия и на другия са идвали именно когато творческите им пътища са се кръстосвали.

Най-добрите филми и на двамата са „Последната нощ“, „Машенка“, „Комунист“.

В сценария на Габрилович „Жена“, по-късно превърнал се във филма „Урок на живота“ (където двамата художници, както ми се струва, не са завършили докрай своя замисъл, но в цялост е една интересна и свежа работа), има такъв епизод: героят и героинята вървят по строежа и водят лиричен диалог. Какво по-просто от това — решава режисьорът-заятчия, — избираме ефектен фон на строителството, ще порепетираме един-два пъти с актьорите, ще турим камерата на една количка и ще тръгнем пред тях — нека го изиграят.

Уви! Ние виждаме безчислено много такива откъси в сивите и безлични филми, явяващи се на нашия екран.

Но Райзман и операторът Урусевски не постъпиха така. Те са разбрали, че хубавият диалог на Габрилович се нуждае не само от вярно актьорско разкриване и не само за украшение е потребна онази пластическа атмосфера, в която трябва да бъдат потопени актьорите, и че именно съвпадането на всички елементи на филма трябва да придаде образната изразителност на епизода, разкривайки поетическия контекст, който в кинематографията не се изразява само с думите, произнасяни от актьорите.

И режисьорът, и операторът избират за снимките меко, едва сдрачаващо се време, настаняват по скелята на строежа електроженисти (малко повече, отколкото е в действителността) с апарати, от които се пръскат синееещи искри. И веднага в тъканта на филма без натрапване влизат поетическите асоциации ту за звездно небе, ту за рой светулчици, ту за есенно просветване на морето. Този зрителен образ е хубав с това, че не се откъсва от реалността, напротив, намира присъщата ѝ поетичност.

И гук работата е в това „едва-едва“. Първо — било е нужно да се почувствува поезията, красотата на индустриалния строеж, второ — било е нужно да се организира кинематографично, а не да се остане на нивото на натуралистичното възпроизвеждане на факта. Точно това, че в кацъра са се оказали малко повече електроженисти, отколкото това е в живота, и те са настанени по вертикала на пространството и точно на онова разстояние от героите, което е необходимо, за да не създаде усещане на натрапливост — ето в това

изкуство на отбор и организация на материала за камерата се заключават изкуството на режисьора и оператора.

Че таква стилистично решение не е случайно за този филм, всяко професионално око може да забележи и в това, че повечето от декорите не са построени в павилион, а на натура. Така зад прозорците през цялото време има истински строителен фон и актьорите, излизайки от павилиона, веднага попадат в ритъма на строителния живот.

Това е затруднило на първо време производствените условия на филма и аз помня как режисьорът и операторът се мъчеха да преодолееят съпротивата на студията, която изискваше пренасянето на тези обекти в привичните условия на павилиона и съвсем не разбираше „капризите“ на снимачната група, която упорито не желаше да се ползува от рисуванния зад прозорците фон.

Филмът отначало изоставаше от плана. Групата трябваше да преживее много неприятности. Но когато филмът беше готов, всичко това бе забравено, тъй като екранният резултат беше убедителен и принципиалността на художниците беше оценена по достойнство. Ето един пример за много ясен режисьорски замисъл, израснал от самата същност на сценария, от неговия стил. Това се прояви не само в намиране поезията на строителството, пронизваща цялата пластическа страна на филма, но и в такива немаловажни детайли на режисьорския почерк като избора на планове, т. е. чисто монтажното мислене.

Веднъж на един художествен съвет на преглед на материала на този филм възникна дискусия по режисьорското решение на епизода, когато девойката, скарала се с героя, иска да напусне строежа. Узнал за това, той през глава се спуща към пристана и когато параходът се откъсва от брега, а тълпата изпращачи се разотива, той забелязва самотната фигурка на любимата жена, която не се е решила да го напусне в трудната минута. Той се спуска към нея и те застиват в обятията си.

Режисьорът е решил този епизод в един откъс. Той не се приближава до героя за традиционния едър план — в паметта ни останаха отдалечаващите се в затъмнение два силуета на фона на речния простор.

Един от членовете на худсъвета настойчиво изискваше от Райзман да се приближи в този решителен по драматургическата колизия момент към героите, за да може, както той се изрази, внимателно да разгледа израза на техните щастливи очи, да усети цялата радост на отново спечелената любов.

Обаче Райзман категорично се отказа от подобно решение и беше прав. И съвсем не по причини от формален характер. Той изхождаше от стилистическите особености на драматургията на Габрилович, която се отличава със своята тънкость, лиризм, отсъствието на акцентирание върху драматичните моменти, онази неподчертаност, която прави произведението му толкова своеобразни. Тази авторска интонация трябваше да намери във всички елементи на филма съответстващата ѝ кинематографична изразителност. И акварелността, ако можем така да се изразим, на сценария на Габри-

лович беше предадена не само в цветовата гама на филма или в стилистиката на играта на актьорите, но също и в последователността на избора на плановете.

От всичко това може да се направи изводът, че цялото богатство на режисьорската партитура на филма не само може, но трябва да бъде пронизано отначало докрай с онова стилистично своеобразие, което израства от кръстосването на индивидуалността на драматурга и деликатността на режисьорското мислене.

Но това своеобразие на свой ред може да се появи само там, където наред с напрегнатото търсене на своето виждане на света съществува и не по-малко интензивното търсене на изразни средства.

„Новостта, новостта на материала и прийома са задължителни за всяко поетично произведение“ — настойчиво повтаряше Маяковски в статията си „Как се правят стихове“.

„Изобретателността у композитора е не по-малко важна от вътрешното съдържание. Най-великите класици са били най-велики изобретатели“ — повтаря след него Сергей Прокофиев.

Цялата история на съветската кинематография е непрекъсната верига от изобретения. Имената на Вертов, Айзенщайн, Пудовкин и Довженко останаха в историята на световното кино не само като имена на режисьори-новатори, но и на теоретици, придвижили напред, създали отново науката за кинематографията.

Режисьорският замисъл никога не ще бъде новаторски, истински смел или оригинален, ако в него не изпъкнат отчетливо естетическите пристрастия на художника.

Огорчава ме всеядността на някои наши млади режисьори. Всеядността не значи подражание. Напълно естествено е младият художник на първо време да подражава на близки нему образци. После, когато се съвземе, подражателността леко ще изчезне. Много по-опасни са еkleктичността, повърхностният избор на едни или други средства, бих казал, естетическата безпринципност. И работата тук не е в тяхното разбиране на художническите пристрастия. Стремешът към жанрово разнообразие не може да бъде в упрек на художника, тъй като във всеки от тези жанрове той може да прояви своята индивидуалност.

Затова режисьорът със свой почерк, със своя вътрешна музика, със своя тема може да опита силите си и в трагедията, и в буфоната. Много по-лошо е, когато се появява неотчетливост на жанра, неточност на стилистиката, когато не мога да почувствувам с какво ново се стреми да обогати изкуството си, на страната на какви художествени тенденции се намират неговите симпатии?

Тенденциозността на съдържанието, за която говорихме по-горе, тенденциозност във високия, благороден и остър смисъл на тази дума, е неразкъсваемо свързана и с тенденциозността на формата.

Художникът е задължен да бъде или „за“, или „против“ — средно няма. Средното е равнодушие и занаят.

Когато на младини се учих на живопис, един от моите първи педагози беше възобновил хубавата традиция на Възраждането. Той ни принуждаваше сами да си приготвяваме боите, учехме се

да стриваме маслото по стари рецепти, замесвахме температа в жълтъци от яйца, научавахме няколко способа за грунтовање на платната и едва тогава бяхме допускани към свещеноедействието на живописџа.

Боите в режисьорския замисъл са и мизансценът, и пластичното изобразително виждане на филма, това е и музикалното, ритмическото му усещане и накрая най-главното — умението да се работи с човека, онова умение, в което така тясно се преплитат и знанието на човешката природа, и най-тънката наблюдателност, и мъдростта на педагога, и търпението, и тактът, и волята.

Но да оставим засега на мира тези чисто човешки, макар и немаловажни, качества на режисьора. Ние говорим сега преди всичко за замисъла. Оказва се, че и тук е нужна воля в отбора на материала и дисконалното професионално познаване на самото същество, самата консистенция на онези бои, които после ще легнат на вашата палитра.

Да вземем например такъв на пръв поглед най-прост елемент като това, което наричаме „око на режисьора“.

Ние често говорим за живописеца или графика — той има хубаво, точно око. Но, могат да ни възразят, какво общо има тук режисьорът? Свойството остро и изразително да вижда е присъщо на оператора или художника. Това не е вярно — окото на кинокамерата е нещо повече от технически навици, проста фиксация на видимото. Кинематографът е преди всичко изкуство визуално. То се е родило като такова и се адресира към нас преди всичко чрез окото, чрез зрението ни. И ако, както е известно, можем да си представим филма без звук, то е невъзможно да си го представим без изображение.

Значи обективът на киноапарата — това е окото на художника, неговото виждане на света, неговото зрение. А зрението може и трябва да се възпитава. Ние говорим за необходимостта от възпитание на слуха. За да се стигне до действително обогатяващото вътрешния ви живот слухово възприятие на сложната симфонична музикална форма, трябва да се премине търпеливо и внимателно известна школа, някакъв курс на самовъзпитание — или наричайте го както искате.

Окото, виждането също може и трябва да се възпитава. Ние засега малко и лошо се занимаваме с това. Да разкажеш сюжета на едно живописно платно още не значи да заставиш зрителя да почувствува неговата пластична красота. Композицията, цветовото и тоналното решение, въздействието на различните фактури — всичко може и трябва да се изучава, а като го изучиш, трябва да умееш да избереш онова, което ти е близко, съвпадащо с твоето вътрешно усещане и виждане на света. А избрал, трябва да имаш мъжеството да защитаваш онова, което ти е естетически близко, онова, което на тебе ти харесва, онова, което смяташ най-силно и изразително.

Окото, както и вкусът могат да бъдат съвременни или архаични.

Но що за абстрактно понятие, ще кажете вие — „съвременно око“. Обаче така можем да наречем онова око, което умее зорко

да забележи своеобразието, красивото и естетическото там, където то още се намира в зародиш, където то е малко непривично, където то изскача от инерцията на установилите се канони.

Така например няма нищо чудно, че през последните десетилетия започна да се забелязва естетическата впечатляемост на машината. Не трябва да я обожествяваме, както правеха това на първо време апологетите на футуризма или конструктивизма. Но би било наивно да отричаме, че корпусът на самолета „ТУ—104“ ни прави днес естетическо впечатление, а сложното преплитане на дантелите и конструкциите на някои съвременни машини на атомния век оставят далеч зад себе си именно по своята фантастична красота всякакви хитрувания на лъжеинженерите.

Първите отреди на съветските документалисти начело с Дзига Вертов, пропагандиращи в кинематографа поезията на труда, едновременно създаваха и онази естетика на съвременната машина, без която не бе възможно появяването на такъв филм като „Броненосецът „Потемкин“.

Айзенщайн, обладаващ като никой остро, съвременно око, бе възпитан от цялото богатство на предшествуващата изобразителна култура и в същото време на смело безкомпромисно вглеждане в новия свят.

Така че едва ли някой ще започне да отрича, че окото на съвременния човек, приучен да вижда света от височината на авиополета или от бързо летящите автомобили или влакове, привикнал към светлинната електрическа или неонева гама, на когото станаха достъпни тайните на мирозданието, представени от обектива на телескопа или микроскопно, съществено се отличава от зрението на човека на XIX век.

Самият кинематограф също измени пластичното възприятие на света. Той откри и узакони естетическата прелест на движещата се снимка, и то тъй внушително, че появата на цветното кино съвсем не отмени желанието да гледаме черно-белите филми, така както и маслената живопис не е намалила удоволствието на зрителя, изпитвано от съзерцанието на гравюрите или офорта.

Киното изостри нашето усещане за това, което в пластическите изкуства се нарича фактура. Кинообективът не търпи бутафорията, фалша. Реалността на предметите, тяхната фактура, т. е. повърхност, тежина, плътност, обем — всичко това на екрана се усеща и вижда. Играта на светлината в киното, отражението на блестящите повърхности, поглъщането на светлината от грапавите матови повърхности, реалните свойства на материалите — дърво, камък, — плътността на водните огледала, маслеността на нефта, лепкавостта на калта — всичко това на екрана придобива нова, като че ли удесеторена изразителност. А ако прибавим към това много важните свойства на кинообектива, композицията, т. е. отсечката в рамките на кадъра, онази действителност, която в своя натурален или организиран вид застава пред обектива, в понятието композиция се включва още и гледището на апарата, ракурса. Ако добавим към това и възможностите на движението на самата камера, тогава ще

стане ясно какви небивало мощни средства за изразителност обладава киното, това изкуство на XX век.

Ползуваме ли се ние от тази щедрост? Не попада ли понякога нашето око на шампосани, неизразителни прийоми, заимствувани от лоши живописни образци? Не страда ли нашето екранно зрение от зрителна малограмотност и душевна леност на някои режисьори, оператори или художници?

Въпросът за това, как ще действа камерата във филма, съвсем не е техническа проблема. Ако вие изберете статична, здраво стегната, уплътнена композиция, където действието ще се разгръща повече в дълбочина, или наопъки, камерата ви ще стане лека, не фиксираща точните очертания на кадъра, а оставяща като че ли въздух отвъд границите на екранните рамки, всичко това трябва да бъде определено във вашия режисьорски замисъл.

Дали вашата камера ще се закопава в земята или ще се катери по покривите на къщите, или наопъки, ще поглежда солидно на обкръжаващия я свят в позата на обективен наблюдател, като че ли не желае да открият нейното присъствие — всичко това не е технология на операторското или режисьорското майсторство, а органически следствия от вашето виждане на света, на вашите естетически възгледи, на особеностите на вашето дарование, свидетелство за вашата култура или . . . некултурност.

Като режисьор вие можете да не знаете всички тънкости на операторската или художническата професия и вие не трябва да подменяте вашите най-близки съратници по филма. Напротив, вие сте длъжни да откриете тяхната творческа индивидуалност, да ги побудите да работят с „пълна пара“ и само тогава ще получите пълноценни художествени резултати на екрана.

Но точно за да достигнете това, вие сте длъжен да усещате филма в неговия зрителен образ още в режисьорския замисъл, да поставите естетически задачи пред оператора и художника, да ги въведете в онзи кръг от класически образи, който неизбежно трябва да възникне във вашето въображение, когато се сблъсквате със замисъла на драматурга, когато напипвате чертите на онзи стил, в който вие искате да решите вашето бъдещо произведение.

Това не значи, че вие като режисьор трябва да умеете да рисувате като професионален художник, макар че, не крия, това е твърде желателно, да се осмелите дотолкова, че понякога да се опитвате да изразявате мислите си с молив или четка. Но, повтарям, това не е задължително, защото ние знаем така наречените „художници“, които виждат света ограничено, бедно и неизразително, и обратно, хора, които никога не са вземали в ръцете си четка и в същото време умеят интензивно да възприемат и оценяват живописното произведение.

Не бива да забравяме, че в палитрата на режисьорския замисъл влиза не само работата с камерата, но и онова, което ние наричаме среда, атмосфера, онова, което трябва да бъде пресъздадено от художника-декоратор в павилионите на студията или в натура.

Можем ли да кажем с увереност, че трябва да се стремим само към максимално използване на чистата натура и на всяка

иена да избягваме построените декорации? Едва ли по този въпрос трябва да се придържаме към някакви догми. Тук, както и при избора на други пластични средства, е важно преди всичко да се изхожда от стила на автора и от онзи изобразителен принцип, който режисьорът е избрал за решението на филма изцяло.

Разбира се, киноапаратът обича повече истинността, реалността. Но в историята на световната кинематография ние знаем немалко случаи, когато уелото използване на декоративни постройки съвсем не носи загуба за филма. Цялата работа е в това, декорацията да не носи такъв стилизован и условен характер, както например в експресионистичните немски филми, а от друга страна, да не изпадаме в ненужен натурализъм, където кадърът губи своята пластична изразителност поради претрупване от малозначими битови детайли.

Лаконичната, изобретателна, пространствена, даваща простор на мизансценното поведение на човека декорация може правдиво да пресъздаде поетичната атмосфера на филма и ние знаем немалко примери от практиката както на нашите съветски художници, така и на някои най-хубави филми на западната кинематография.

Но аз искам да подчертая, че същността не е в технологичските подробности, т. е. построена ли е декорацията или е намерена в натура, а в това, че в процеса на съзряване на режисьорския замисъл е важно да се определи мястото на действието не като пасивен фон, а като важен компонент, който най-добре подчертава смисловите и драматургическите възли на бъдещия филм.

От пренасянето на действието от едно място в друго много неща се изменят, могат да придобият друг смисъл, да засилят емоционалното му въздействие или, напротив, да го приглушат.

Ще дам пример от американския филм „Бунтар без причина“ на режисьора Николас Рей. Този филм е интересен преди всичко с темата си. С него започна цяла серия чуждестранни филми, посветени на трагедията, преживявана от младежта на капиталистичките страни. Естествено по силата на своята идейна ограниченост авторите на тези филми не можаха да дадат изчерпателен отговор на най-наболелите въпроси и правилно да анализират причините за възникването на тези болезнени явления.

И всички те, и френският режисьор Кайат във филма си „Преди потопа“, и Ласло Бенедек във филма „Бригада на диваците“, и Марсел Карне в своите „Измамници“ са били принудени в най-рязка форма да констатират трагедията на обезвереното и разочаровано поколение, потиснато при това от непрекъснатата пропаганда на буржоазния печат, която заплашва младежта неизбежно с атомната война.

Но във филма на Николас Рей, съдържанието на който не е нужно да преразказвам, нас ни интересуват други обстоятелства; това е изборът на такова място на действие, което само по себе си служи не просто като декорация, но помага да се разкрие основната тема на трагедията, служи като обертон, който ни позволява по-тънко и дълбоко да усетим мащаба и своеобразието на засегнатата тема.

Героят на филма, младият артист Джеймс Дин (загинал трагично преди няколко години при автомобилна катастрофа), е по замисъла на авторите на филма символ на загубеното поколение младежи, бунтари без причина, близки по дух на същите „разгневени млади хора“, които се навъдиха през последно време в Англия. По волята на сценарните обстоятелства той попада в началото на филма в един колеж, където се сблъсква с група студенти, които ние бихме нарекли „плесен“. Начело на групата стои един водач, циничен и разложен младеж, подражаващ на гангстерските филми, и затова предизвиква Джеймс Дин за проверка на неговата храброст на двубой с ножове.

Ето как режисьорът построява първото сълъкновение на новака с тази компания.

Джеймс влиза от ярката слънчева светлина в тъмно куполообразно здание. Това е планетарий, където се провежда редовната лекция по астрофизика.

Той пипнешком се движи по пътеката, стига до пулта на управлението, зад който стои лекторът (всичко това по-нататък ще бъде използвано), след това сяда в една редица с типовете, които се държат доста разпуснато, когато в купола на планетария се разгръщат картините на звездните светове.

Това съчетание на цинизма и лекомислието на младежта с безшумното движение на небесните светила, с усещането на космоса и неговото величие веднага създава рязък и нужен контраст, подчертан във финала на епизода със зрелището на космическа катастрофа, с която завършва лекцията. Едва тогава, когато на купола на планетария избухва взривът вследствие сблъскването на светилата, за секунда изплашените разтревожени мамини синчета притихват и маската на нахалство мълниеносно пада. И макар когато светва те отново да придобиват привычната си разпуснатост, ние вече сме почувствували, че зад нея се крие истински страх, обърканост. Така зад този битов епизод благодарение правилно избраното място на действието се разкрива вторият смисъл, обобщението, което подчертава истинските причини за душевното объркване на тази младеж.

Втори път същият планетарий се появява в края на филма.

Минала е трагичната история на гибелта на водача на бандата, пострадал от собствената си глупост, влюбиха се един в друг новакът и момичето, страдащи и двамата от самота, от скъсването със собствените им семейства, от неумението да намерят истинско място в живота . . .

Вече се е проляла кръв, тъй като техният трети приятел — уплашен и истеричен малчуган, привързан към тази влюбена двойка и охраняващ покоя ѝ от преследванията на бандата — случайно е стрелял и в тъмнината е ранил един от хулиганите.

И ето, изплашен от собствената си постъпка, той търси спасение под купола на планетария. Това става през нощта. Вдигналите се на крак от стрелбата разтревожени родители, педагози, полиция обкръжават убежището на момчето. Истеричен и разстроен, той е способен да донесе още много беди, тъй като в ръцете му е зареде-

ният револвер. Джеймс Дин се наема с трудната мисия да обезвреди зверчето и сам влиза в планетария.

Също както и първия път, той върви гипнешком по пътеката, неговата шареща ръка в желанието си да запали светлината случайно се натъква на копчетата на пулта за управление и пуска в действие механизма за проекция на звездното небе.

И пак безшумно се въртят под купола на планетария небесните светила, а под тях стои малката свита фигурка на изплашения, объркан малчуган...

С гръмко ехо отвърща празният планетарий на гласа на Дин, който ласкаво убеждава момчето да не стреля, да излезе от своето скривалище. Той го заклина в името на дружбата и тогава момчето изпълзва към него.

Изразителният образ на самотата възниква от съпоставянето на тези две притиснали се една към друга фигури — на младежа и на малчугана — под необгледния купол на нощното небе, обсипано от милиарди звезди.

Филмът завършва трагично — със смъртта на малчугана. Но работата не е в сложния сюжет, който аз и не се опитах да преразкажа, а в този нагледен пример на *осъзнат* избор на мястото на действието, влизащ органически в образната система на режисьорския замисъл.

Досега ние говорихме за различни елементи на пластичната изразителност на филма, но не трябва да се забравя, че киното не е верига от диапозитиви и че в игралния филм главно място заема действащият човек. Мизансцените, или както обичаше да казва Айзенщайн, мизанкадрите, родени не от режисьорския произвол, а от законите на органически действащия киноактьор, още повече, отколкото на сценичната площадка, са способни да помогнат за външното изявяване на вътрешния свят на образа на човека на екрана. Ето защо така ме дразнят в работата на някои режисьори вялите, неизразителни мизансцени, претендиращи за битово правдоподобие, а по същество напомнящи позиране пред апарата на уличния фотограф.

Естествено аз не призовавам към това, режисьорският замисъл да фиксира едни или други мизансцени, това би било насилие над процеса на творческата дружба на режисьора с актьорите.

Мизансценът не може да възникне като графическо предначертание, като математическа формула, в която трябва да се вмести животът на актьорския дух. Истинският, органически мизансцен се ражда само в резултат на подробна и внимателна работа на актьора и режисьора.

Но за да не бъде той просто „удобен“ и да не напомня онези театрални сцени, които се строят по принципа „само актьорите да не се блъскат един в друг“, но да бъде още и кинематографически изразителен, за това трябва още в режисьорския замисъл да се напипат естетическите принципи, от които вие желаете да се ръководите в областта на мизансценирането.

Например принципите на статичните, симетрични или фронтални мизансцени рязко се отличават от диагоналните, динамични или

в дълбочина. Всяка една от тези разновидности може да служи като израз на вашата индивидуалност, онова ново, което вие искате да внесете със своя филм в кинематографската култура.

И накрая най-главното: какво място може да заеме в режисьорския замисъл човекът, актьорът?

Съществуват спорове, дали трябва да се пише сценарий за определен актьор или всеки път филмът трябва да обогатява зрителя с изобилието на нови лица? Помагат ли или пречат на зрителя асоциациите, които неизбежно възникват при появата на екрана на познат актьор?

Какво искат да гледат зрителите в киното: нова роля в изпълнение на неизвестен актьор или стар познат в нова роля? За щастие, у нас не съществува системата „звезда“ в този вид, в който е узаконена в капиталистическото кинопроизводство. Там любовта на зрителя към киноактьора се е изродила в уродлива експлоатация както от естествените качества на актьора, така и от нездравия, подпомаган от рекламата интерес на широките зрителни маси към техния „идеал“.

Лично аз съм привърженик на обичаите на зрителите на китайския класически театър. Посещавайки по време на пребиваването си в Китай всяка вечер театрални представления, аз лично се убедих в това, че китайските зрители от деца знаят наизуст както текстовете, така и мелодиите и мизансцените на всички класически драми и комедии. Но наистина това никак не им пречи да се наслаждават на спектаклите, където те отиват главно за да оценят изкуството на един или друг актьор. И рядко съм виждал такъв пламенен и развълнуван зрител, такова тънко и впечатляващо актьорско майсторство.

Разбира се, кинематографът в стремежа си към истинност ще търси своите изпълнители и между непрофесионалните артисти и няма защо да се затварят тези възможности пред него, но основа на нашата работа ще бъде винаги онова тайнство на актьорската игра, което ние наричаме превъплъщение, онази висша степен на майсторство на реалистичната школа на преживяването, която е най-висшото постижение на съветската театрална и кинематографска култура.

Оттук следва, че ако не трябва да се приспособява зараждащият се образ към външността на познатия или любим актьор, то все пак възникването вече в режисьорския замисъл името на един или друг актьор, който ще започне да се асоциира с бъдещия герой на вашето произведение, ще бъде естествено. Може би дори тези асоциации ще могат да повлияят в известна степен на формирането на образа, да го обогатят с някои свойствени само на този актьор индивидуални черти, нюанси на поведение.

Така че аз съм привърженик на това, срещата с бъдещата група да стане във вашето въображение значително по-рано, отколкото тя ще стане в действителност, за да може и по този въпрос да се проявят вашите творчески пристрастия. За мен няма по-голямо доказателство за нестабилността на режисьорското решение от блуждаенията на режисьора при така наречените „проби“, когато се колебае между актьори от най-различен профил с най-противоположни индивидуалности.

А изборът на актьора за една или друга роля е един от най-решителните моменти за съдбата на филма. И тук именно, на този участък, в резултат на погрешен, неточен или случаен избор ние виждаме най-голямото количество загубени илюзии, творчески неудачи, загуби и трагедии.

Струва ми се в записната книжка на режисьора (а такава може да съществува както и у писателя) трябва преди всичко да се отбелязват имената на онези актьори, с които режисьорът би желал да се срещне по своя творчески път.

Аз например съм бил много постоянен в своите творчески привързаности и не се разкайвам за това. И не само защото това ми доставяше на мене лично творческа радост, но струва ми се, че и зрителите не са останали излъгани.

Дълго преди Владимир Канцел да играе в моя филм ролята на храбрия войник Швейк, името му беше записано в моя бележник. Това се бе случило в 1922 г., когато за пръв път го видях в театъра „Комисаржевска“ в „Комедия от грешки“ на Шекспир, където той блестящо изигра ролята на Дромио Ефески.

В течение на повече от 20 години почти във всички мои филми в най-различни роли се е снимал Борис Тенин. Със забележителния актьор Борис Пославски са свързани най-хубавите години на нашата творческа младост и най-последно — винаги съм оставал верен на моя приятел Максим Цраух, създателя на образа на Ленин на екрана, от когото, колкото и сега да е странно да припомним, се бояха или не искаха да го снимат в тази роля през последните петнадесет години извънредно предпазливите кинематографски дейци.

Да обикнеш актьора, да мечтаеш за среща с него, да го включиш още незримо в своя режисьорски замисъл — това значи да се обогати този замисъл и, ако желаете, това е също така предварително да осигуриш бъдещата си победа. Защото аз съм съвсем уверен, че успехът на филма зависи не само от вашата надареност, принципиалност и пристрастност, но главно от избора на близкия вам автор на сценария и от актьора, непосредствения възплътител на вашите мечти.

Обаче те ще се отвърнат от вас, не ще ви помогнат, ако вие застанете пред тях ленив и беден, ако им предложите вместо хляба на изкуството камъка на занаята, ако значи вие не сте съумели търпеливо и внимателно да отгледате най-драгоценното зърно на вашата професия — поезията на режисьорския замисъл.

ОЩЕ ОКОЛО РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ ДО 1944 ГОДИНА

Навършиха се 50 г., откакто в нашата страна се сложи началото на най-младото от всички изкуства — киното. Но едва сега се поставиха сериозно проблемите около проучването и създаването на неговата история и по-специално на периода до 1944 г. Пътят, по който е вървяло развитието на киноизкуството, е бил осеян с много чанвност и любов, безскрупулност и романтика, разбити надежди и радостни трепети. Суровите закони обаче, върху които се гради всяка история, дават твърде оскъдни възможности за лирически отклонения. Те неумолимо тласкат към търсенето на точни и неоспорими факти. Малкото документално наследство, с което разполагаме за развоя на българското кино, поставя изследователите в твърде неизгодно положение. Основните източници, от които относително точно могат да се черпят данни по въпросите на нашето киноизкуство, стават на първо място малобройните оригинални документи и статиите, рецензиите, бележките и рекламните, публикувани в тогавашния ежедневен и периодичен печат. Прегледаме ли по-внимателно втората категория източници, не можем да не забележим противоречието, в което те изпадат за почти всяка филмова проява. Рекламно-панаирджийският характер на голяма част от тях, от една страна, и не особено лоялните отношения между редица от членовете на тогавашната интелегенция — от друга, са повлияли решително върху трезвите и безпристрастни оценки. Ето защо не би било излишно и неправилно, ако се вземат под внимание и думите на някои от живите пионери на българското кино и на техните съвременници. Този метод изисква внимателно проучване на казаното, сравняването му с думите на други очевидци и съпоставянето с писмени данни, ако има такива. В противен случай ще се дойде до изопачаване на истината, скриване на някои факти или компенсирането им с измислени такива, както вече се е получавало нееднократно. При това положение човек неминуемо би се сблъскал с няколко броя създатели на „първия“ български филм, с други няколко — на „първия“ звуков филм и с още много откриватели и претенденти за подобен род първопроивы. Тук действително трябва едно по-здраво критично отношение, което да филтрира някои подробности на „сладкодумни“ разказвачи или на хора, страдащи от манията за непризнат талант. Но при всичките си рискове такъв метод все пак дава възможност да допълним историята на нашето кино с редица факти, до които не бихме могли да се доберем по други пътища.

Използвайки документите от Държавния исторически архив при МВР, печата и по устни сведения ние успяхме да съберем някои допълнителни данни за развитието на българския игрален филм до 1944 г., които не бяха публикувани в иначе много подробния и аналитичен материал на киноведа Ал. Александров в кн. 10 на сп. „Киноизкуство“. Целта на тази статия е както да допълни някои празноти, така и да обогати и даде материал върху вече повдигнатия разговор за нашето филмово наследство. Поместените тук кратки съдържания на отделните филми даваме, за да може читателят да получи една по-пълна представа за идейния и творческия гъб, по който се е движило българското киноизкуство.

Въпросът за създаването на първия български игрален филм е все още неуточнен. Фактите, с които разполагаме, засега ни сочат еднородно филма „Българин е галант“, прожектиран през м. януари 1915 г. Мнението, че този филм е бил прожектиран още през 1910 г., се поддържа както от В. Гендов и М. Станоев (и двамата участници във филма), така и от Др. Енев, един от първите рекомандори на подвжните кина от онзи период. Ако ние обаче проявим предпазливост и допуснем, че тяхната памет е изневерила по отношение на точната дата (макар че Гендов говори за нея още през 1924 г. от страниците на „Киновестник“, бр. 8), бихме могли да приемем за верен поне предания от тях сюжет на филма, както и имената на някои от останалите създатели.

„Елегантен бонвиван среща на улицата млада дама и започва да я задиря. Решавайки да му даде добър урок, дамата му предлага да я придружи из пазара, където започва да купува каквото ѝ хрумне. Изведнъж тя забелязва, че е „забравила“ парите си, и помолва галантния си ухажор да ѝ даде на заем. Нашият „българан“ се съгласява с радост. След приключване на покупките дамата го завежда в луксозно заведение и пак за сметка на „галанта“ поръчва най-скъпи напитки и закуски. След това натоварва кавалера си с пакетите и отиват пред една къща, лето тя уж случайно среща своя съпруг, комуто предлага да извика файтон и освободи „хамалина“. Файтонът потегля под носа на „галантния българан“, който, получил 50 ст. за „хамалията“, остава на улицата посрамен и излъган.“

Ако съдим за филма по така предадения ни сюжет, ние можем да отбележим, че „Българан е галант“ е бил произведение, което в своя хумор е почивало не вече върху преобладаващите до този момент глупаво-смешни ситуации. Като имаме предвид, че хуморът на голяма част от произвежданите тогава филмчета, се е мерил с броя на изпупените чинии, изляната вода върху дрехите на героя или количеството торти, хвърлени върху главата му, не можем да не отбележим със задоволство, че със своя по-строен сюжет и лека сатирична отсенка нашият пръв опит е представлявал едно малко движение напред.

Ролята на „Българан“ е била изпълнявана от В. Гендов, а тази на „младата дама“ — от М. Липина, позната по-късно под името М. Миятева. Ролята на „съпруга“ е спорна, понеже за нея претендират както М. Станоев, така и един от чиновниците на администрацията при „Модерен театър“ — Ангелов. Участвувал и един друг служител от същата администрация, Делбето, като „клиент в ресторанта“.

Като кандидати за пръв български игрален филм (при положение, че приемем 1915 г. като рождена за „Българан е галант“) освен „Баронът и съвременната милионерка“ с Ал. Краев и Св. Казанджиев има още два филма. За тях се знае твърде малко, но те заслужават по-детайлно проучване. Така например Цв. Руменова (участница във филма „Весела България“) даде сведения, че още през периода 1911—13 г. е играла в някакъв филм „Цвета“ заедно с М. Василева, Ст. Македонски, З. Сарсакова, Цв. Гатева, Д. Камбурова и Хр. Коджабашев. Това твърдение с малки различия потвърдиха живите участници Д. Камбурова, Цв. Гатева и Хр. Коджабашев.

Неотдавна попаднахме по следите и на друг филм. В Централния исторически архив при МВР намерихме заявление от 15. IX. 1926 г. на Ст. Ив. Коларов от Трявна. Той иска от Министерството на просвещението да му поднови разрешението, за да прожектира с „подвижното си кино“ редица филми, между които и „Марийка, потурчената българка“ — епизод от Балканската война, снет от „Пате фрер“ в три части, 500 м. Към тази преписка са приложени и надписите на самия филм. Тъй като смятаме, че представляват интерес, ние ги поместваме тук:

„Марийка, потурчената българка“ — в три големи части.

I част

1. Марийка в харема на Мохамед паша
2. Никола Йончев — военен аташе при българската легация
3. Йончев представя на Мохамед паша исканията на българското правителство
4. Марийка люби Йончев
5. Срещата
6. Аз съм българка като вас и мразя турчина, който ме е заробил
Аз ви моля да ме спасите.

II част

7. В българската легация се получава съобщение, че България е обявила война на Турция
8. Напразно чакане
9. Драга Марийке, тръгвам за бойното поле. Аз ще се върна победител и ще те спася. Да живее България! — Йончев
10. Сражението
11. Марийка милосърдна сестра в Червения полумесец
12. Йончев пленен
13. Мохамед паша напразно мъчи Йончев и войниците му да открият българските позиции

14. Йончев ще бъде застрелян в 2 часа

15. Марийка изпросва от Мохамед паша автомобил за санитарна нужда.

III част

16. Марийка разбива ковчега на Мохамед паша

17. Взема това злато и спаси робите

18. Драги Йончев, те ще стрелят върху теб с халосни патрони. Престори се на мъртъв. Аз ще те спася. — Марийка

19. Българските войски настъпват

20. Краят на Марийка за нейната авантюра.

За съществуването на такъв филм под заглавието „Марийка — героинята на Люлебургас“ е отбелязано в програмата на „Модерен театър“, публикувана във в. „Дневник“ от 14. V. 1914 г. В цитираното по-горе заявление се казва действително, че създател на този филм е френската фирма „Пате фрер“. Нека не се забравя обаче, че и „Българан е галант“ е създаден от съдържателите на „Модерен театър“, които също са били чужденци. Ако режисьорът, операторът или артистите се окажат българи, тогава „Марийка—героинята на Люлебургас“ ще трябва да заеме своето място между претендентите за пръв български игрален филм.

За филма „Децата на Балкана“ (1917), изхождайки от запазенния оригинален сценарий, а също така и от думите на друг наш пионер в киноизкуството, Минко Балкански, можем да добавим следното: Оператор е К. Куюмджиян, а М. Балкански е работил като помощник-оператор и фотограф към продукцията и е изпълнител на една от ролите. Съдържанието според сценария е следното:

„Драган и Неда са овчарчета още от детство. Когато порастват, приятелството им се превръща в любов и един ден в селото се вдига годеж. Скоро обаче Драган отива войник в града. Избухва Междусъюзническата война и той заминава с батареята си за фронта. В обоза ѝ служи и чичото на Драган дядо Петко. В разгара на битката, която се води недалеч от родното им село. дядо Петко превозва снаряди за оръдията. Минавайки през селото, той среща Неда, която го скланя да я скрие в каруцата и да я отведе при нейния любим. Когато стигат на позицията, те виждат, че много от оръдията са разрушени, а обслугата им избита. Само Драган и помощникът му продължават стрелбата с последните снаряди. Дядо Петко и Неда веднага започват да пълнят оцелелите оръдия с донесените снаряди, а Драган, като минава от оръдие на оръдие, продължава да стреля в прогивника. Атаката е отбита и врагът спрян. Неда се хвърля в обятията на любимия си, а дядо Петко пуши с луличката си и се радва на щастието им. Драган е награден.“

В ролите са участвували: Т. Стойчева — Неда, Кр. Сарафов — Драган, М. Минков — дядо Петко, М. Балкански — български офицер, а също така Ст. Фратева и З. Сарсакова.

При допълненията, които правим, спазвайки хронологическия ред на филмографията, отпечатана в кн. 10 на сп. „Киноизкуство“, ще добавим една малка подробност, отнасяща се за филма „Лиляна“. Става дума за участието в режисурата освен на посочения Д. Панчев още и на Н. Ларин, за когото се говори, че по това време вече е бил постъпил на работа в „Луна-филм“.

Изследванията, които направихме за филма „Дяволът в София“ по многобройните запазени фотоси и от думите на неговия създател В. Гендов, ни позволиха сравнително точно да установим съдържанието.

„Дяволът скучае в своите владения и решава да слезе на земята, за да се развлече. Изборът му пада върху София. Разхождайки се по стличните улици с чудноватия си мефистофелски костюм, той бива гонен и бит с камъни. Тогава дяволът пуска в действие машинката си за фабрикуване на пари. Облечен вече по последна мода, необезпокояван, той продължава разходката си. Чрез парите успява да се домогне до средата на стличния хайлайф. За партньорка си избира една проститутка. Дяволът и проститутката попадат във вихъра на охолния аристократичен живот. Млада дама от „обществото“ моли дявола да убие стария ѝ съпруг, за да наследи богатството му. Той я отправя към бащата на проститутката — крадец и пияница, — който с готовност ѝ оказва съдействие. След убийството старият мошеник открадва от дявола машинката за правене на пари и избягва. Дяволът бива позорно изхвърлен от средата на „висшето общество“. Полупребит, осъзнал, че хората са много по-порочни от него, той едва се добрира до пъкълъ. Заключениеето — дяволът не би сменил ада със София.“

В периода на сравнителния застои във филмовото производство (1923—27 г.)

се знае за още два филма, освен любителската проява „Курортен сън“ на някой си фотограф на име Кенков. Първият от тях, „Чарли Чаплин на Витоша“, е бил малка безпретенциозна гротеска. Снега е по време на една екскурзия по сценарен план и режисура на В. Бакърджиев и с оператор Хр. Константинов. Това филмче е било прожектирано по случай бала на кинооператорите (киномеханиците), който се е състоял във Военния клуб през 1924 г.

Една година по-късно Домът на изкуствата и печата е снел друга филмова гротеска — „Коварната принцеса Турандот“. Режисьор е бил Р. Алексиев, оператор — Хр. Константинов, а участници Щърбакова, В. Алексиев, Н. Танев и Б. Денев. Премиерата се е състояла на 26. II. 1925 г. също във Военния клуб.

Друго допълнение, което смятаме, че трябва да се направи, е да предадем накратко съдържанието на филма „Пътят на безпътните“. Това ще сторим, тъй като ни се струва, че предаденото от Ал. Александров съдържание в кн. 10 на сп. „Кинозкуство“ до известна степен се отклонява от истинския замисъл, който авторът си е поставил за разрешение.

„В покрайнините на Варна живее общарят Михаил със семейството си. Голямата му дъщеря Лена учи във вечерна търговска гимназия. Последният ден преди изпита. Тя има незаконородено дете, за което родителите ѝ не знаят нищо. За да поддържа детето си, което е дадено у бедни хора, тя е принудена да стане проститутка. Съседът Николай обича Лена и се мъчи да я измъкне от блатото на порока. Но напразно. Замесена в някакъв скандал, девойката заминава за София, където попада във водовъртежа на ношния живот. Родителите узнават за безпътното на дъщеря си, намират детето ѝ и го прибират. Малкото търгува за майка си. Един ден то отива край морето, пада от една скала и се удавя. Следват и други нещастия. Малката дъщеря умира от туберкулоза, а синът тръгва по крив път. Сломан от скръб, общарят полудява. Жена му го завежда на лечение в София. Там е и Николай. Той намира Лена и я моли да се върне в семейството си. Но безпътният живот я е направил безсърдечна: не я трогват нито майчини съзли, нито хорските подигравки над безумния ѝ баща.

При една разходка извън града с Лена се случва нещастие — пада от скала и се обезобразява. За нея вече има само един избор — да се върне у дома си.

Оказва се обаче, че тези преживелици са били... кошмарен сън. Днес е последният изпит на Лена. Николай ѝ поднася букет. Всички са весели и щастливи.“

Без да искаме да влизаме в основен разрез с общото схващане за филмите на Гендов, ние сме на мнение, че все пак Гендов е един от малкото наши кинодейци през онзи период, насочили обектива на своята камера към един свят, малко показан дотогава в българските филми. Доколко той е успял в своята морализаторска дейност, е друг въпрос.

По отношение писаното за филма „Беловръха Витоша“, че в него са участвували професионални артисти, бихме искали да добавим, че според нас освен полу-професионалния оператор Франц Вуг Егер всички останали участници са били ентузиазирани любители на киното. Ето и безпретенциозното съдържание:

„При един ски-излет младият художник Весо се запознава с девойката Люба. Поради недоразумение срещата им в града се осуетява. Весо отново се качва на планината, Надявайки се, че ще го намери в хижата, Люба тръгва за Витоша заедно с градското конте Боян. По пътя ги настига снежна буря и те се загубват. Спасява ги старият пазач на хижата бай Косан. На другия ден Люба отива на извора, дето за първи път е срещнала своя любим. Предчувствието ѝ не я излъгва. Весо е там и тя се хвърля в прегръдките му.“

Имената на любителите, участвували в отделните роли, са следните: Г. Деянов — Весо, О. Иванова — Люба, К. Белев — бай Косан, Б. Антонов — Боян; а също така В. Георгиева, Франц Вуг, Г. Пирев, Г. Василев, Манфред фон Сатин.

Във филма „На тъмен кръстопът“, първата по-крупна и самостоятелна проява на В. Бакърджиева, са играли още Л. Докова, Ц. Ненков и П. Доков.

За „Кражбата в експреса“ бихме могли да допълним към участниците в ролите и имената на С. Симеонов, В. Йорданова, Б. Иванов и В. Танчев.

Интересно е да се отбележи истината по спирането на първия български звуков филм „Бунтът на робите“. Около месец и половина след премиерата в Министерството на просвещението се е получило писмо от българския пълномощен министър в Турция с копие до Министерството на вътрешните работи, с дата 22. XI. 1933 г., в което между другото се казва: „Секретарят на управляващата партия... се оплаква... В Пловдив се давал филмът „Карловските сокаци“, който възобно-

вявал старите сцени на кланета на българи от турци и възбудял у публиката чувство на омраза към южните си съседи. . . В момента филмът се прожектира в Стара Загора . . . Филмът е под всякаква критика и е лишен по фабула и изпълнение, от каквото и да е художествена стойност. Да се разпореди снемането на филма.“

Комисията за кинематографите преразгледала филма и на 28. XII. 1933 г. министърът на просвещението издал заповед за прекратяване на прожекциите.

През същата година по сценарната основа и режисурата на В. Бакърджиев и с оператор С. Симеонов е бил създаден късометражният рекламно-сюжетен филм „Фамозният килим“ („Вълшебното килимче“). Това е бил вариант от познатата приказка за принц Ахмед, който тръгва да търси хвърчащото килимче, за да стигне до замък, където омагьосана спи най-хубавата принцеса на земята. Двамата отлитат с килимчето към щастieto си, което се оказва, че дължат. . . на килимарската фабрика на Оханес Томаян — Панагюрище.

В ролята на принца е участвувал Вл. Стоянов, а в ролите на вещицата и принцесата съответно Ст. Станчева и балерината с псевдоним Малина дел Юрзо.

Ще добавим и някои данни за създадения от фондация „Българско дело“ през 1941 г. късометражен филм „Шушу-мушу“, или „Приятелят на инспектора“. Сценарист е бил П. К. Чинков, режисьор Б. Грежов и оператор Ст. Петров. Съдържанието с няколко думи е следното:

„Новият градски инспектор Иванов пътува за местоназначението си. В келето се запознава и повежда разговор с Печурков, „известен градски далавераджия“. Като се представя за търговец на кожи, Иванов успява да надникне в душите на тази категория дребни, прости, но алчни и бескупупли хора.

Предчувствайки, че ще падне „келепир“, чрез слухове и хитри комбинации Печурков закупува всички кожи от търговците, за да ги продаде с печалба на новия си познайник. Самооплел се в собствените си измислици, накрая той узнава, че мнимият търговец е инспекторът, когото той досега е представял за свой приятел. Така Печурков загубва парите си в нечестната сделка.“

Играли са артистите Ст. Савов — инспекторът, П. Хранов — Печурков, Д. Чавдаров, Д. Абаджиев, К. Наумов, А. Петров, В. Краевски, С. Станчев, Х. Николов и Е. Коцев.

1941 г. е рождена и на още една интересна самодейна проява. Фотографът от Пазарджик Сп. Тотев снима късометражния „игрален“ филм „Любовта на семкаря“. Разработил сценарната основа, режисирал и снимал едновременно, той сам в своето ателие го проявява и озвучава. Въпреки цялата си посредственост и наивност този филм заслужава да се спомене като един интересен опит на чисто любителски начала:

„Влюбеният градски семкар прави всичко възможно, за да спечели благоразположението на любимата девойка. Но строгият ѝ баща е непримирим. Той не е съгласен да даде дъщеря си на мъж, който не е служил в армията. Серенадите на нещастния влюбен не му помагат. Накрая той отива войник, проявява се и бива награден. Завърнал се като герой, той бива посрещнат радостно от девойката и баща ѝ, който най-последно благославя двамата влюбени. След време на младото семейство се раждат много деца. Родителите и дядото са щастливи, понеже са осигурили „войници на държавата“.

Главните роли са били изпълнявани от пазарджишките граждани Г. Дживилев, Ж. Байгънова, Д. Даскалов и Ив. Бижев.

Изброените дотук филми не приключват списъка на опитите, които са били правени в областта на българското киноизкуство. Така например още през 1921 г. акционерно д-во „Луна-филм“ започва снемането на филма „Виновна ли е“ с режисьор Н. Ларин и оператор Ш. Кенек. Участващите са били предимно ученици от циркалата за киноартисти при „Луна-филм“ — П. Чирпанлиев, Р. Ноботкова, Й. Караферманов, В. Бакърджиев, Г. Иванов, Й. Розенблат и др. Филмът по неизвестни причини не е бил завършен.

По-късно, през 1927 г., филмовата къща „Български народен филм“, която е съществувала сравнително късо време, е създала битовата мелодрама „В ноктите на порока“. Сценарист и режисьор е бил Й. Розенблат, а оператор В. Андерс. В ролите са участвували Й. Розенблат, Н. Захариева, Ив. Касабов, Р. Рачев, Й. Караферманов, Г. Василев и П. Дамов. Филмът не е прожектиран.

Друга филмова къща, която е съществувала през този период, е „Роза-филм“. Нейният живот се е прекратил след завършването на филма „Любов и престъпление“ със сценарист Г. Иванов, режисьори Н. Коенсон и Г. Иванов, оператор В. Ан-

дери и участващи Хр. Георгиева, Я. Янева, Н. Иванова, А. Попов, П. Андреев, М. Илъхов и В. Димитрова. Заглазието говори за неговото съдържание. Филмът вероятно е бил проектиран през есента на 1929 г. в кино „Сан Стефано“.

През същата година са били започнати и снимките на филма „Пленникът“ (по пиесата на К. Мутафов „Пленникът от Трихери“) със сценарист и режисьор М. Славов и оператор Хр. Константинов. След като са били снети повече от половината кадри, предвидени по режисьорския сценарий, внезапната смърт на Паскал Дуков (изпълнител на една от главните роли) слага край на това филмово начинание. Във филма са участвали П. Дуков, М. Славов, М. Пенкова, Ст. Дукова, Б. Андреев, П. Габровски и др.

Интересно е да се направи един кратък анализ на нашето филмопроизводство през последните години от войната. Както почти навсякъде, така и у нас освен лъжеларриотичните бойни инсценировки са били на мода малките „безобидни“ любовно-музикални историйки, стремящи се да отвлечат вниманието на зрителя от проблемите на войната. След провала на филмите „За родината“, „Те победиха“, „Български орли“ и „Сватба“, величаещи „храбростта“ на българския войник и „бойната дружба“ между българската и германската армия, се преминало към производството на по-приемливите и доходоносни „развличащо-забавни“ сюжети. Освен „Изпитание“ започнала работата върху още две българо-унгарски продукции. Първата е „Ива самодива“ — производство на българското филмово дружество „Балкан“ на К. Петров и Ст. Баръмов. Сценарист и режисьор е бил К. Петров. Предвиден в български и унгарски вариант, филмът е със следното съдържание:

„Излет в Черно море. Любов между възрастен ревнивец, палава девойка и млад композитор. Сцени на ревност и опит за убийство. Корабен лекар разказва легенда. . . Двама млади влюбени са намерили смъртта си от ръката на възрастен, ревнив и егостичен човек. В разказа, предаден картинно, героите виждат себе си. Така те се замислят върху своето поведение.“

От българска страна са взели участие артистите Д. Илиева, Л. Желязков, Асп. Темелков, С. Петров, М. Ясникова, З. Шаранкова, М. Попов, В. Симеонов, П. Хранов и Н. Икономов.

Зтората — „Българо-унгарска рапсодия“, производство на „Дуран-филм“ и „Българско дело“ — не се е отклонявала по сюжетна постройка от общото ниво.

„Действието се развива в Будапеща, където двете българки Надя и Люба следват в музикалната академия. Тяжната дружба с двама унгарски студенти — Шандор и Пицца — минава през редица изпитания. Филмът е изпълнен с откъси от унгарска и българска музика, както и с пейзажи от хубостите на двете страни. Накрая обстоятелствата събират влюбените в България и всички недоразумения завършват с двойна сватба.“

Като режисьори са работили Ъан Пригец и Б. Борозанов, а като оператори Ичай и Г. Парлапанов. Играл са артистите М. Колчакова, Хр. Коджабашев, Д. Бонева, а също така и танцовата група „Средец“.

И двата филма не са били завършени поради събитията, свързани с Девето-септемврийското въстание. Говори се, че унгарският вариант на „Българо-унгарска рапсодия“ е бил завършен и проектиран в Будапеща.

Последният филм, с който според нашите изследвания се завършва поредицата от прояви в областта на българското киноизкуство до 1944 г., е „Росица“, също недовършен. И неговият сюжет е бил нагоден според съществуващата обстановка и изисквания:

„Любовен триъгълник: млад господар, прислужница и богата годеница. Героят — невинно уличен в убийство. Богатата — горда и надменна. Бедната — чиста и великодушна в любовта си. Истинският убиец е заловен и героят заживява щастливо с бедната девойка, тази, която го е обичала всеотдайно.“

Сценарист и режисьор е бил Б. Борозанов, оператор Г. Парлапанов, а участващи Ел. Снежина, Л. Попов, Л. Желязков, М. Кирова, П. Хранов, А. Чапразов, О. Кирчева, К. Димова и др.

Изложеното дотук не претендира за пълнота и безпогрешност. Целта е да се включат към публикуваните досега материали за историята на българското кино още подробности, които да дадат по-широк простор за дискусии и разговори по този въпрос. Необходимо е лицата, разполагащи с данни за българското киноизкуство, да направят своите поправки, допълнения и забележки. Изкуството, което стои най-близо до народа, трябва да има своя история!

Т. Радевски

„ПЕСЕН НА МЛАДОСТТА“

е жизнена хроника на девойката Лин Тао-чин, която почва от нахлуването на японците, преминава през борбите за разобличаване предателството на чанкайшистите, за да стигне до онзи етап, в който Китайската комунистическа партия оглавява борбата за свобода, събира всичко честно под своите знамена.

И този китайски филм не е лична драма на един герой, защото създателите му искат най-напред да покажат онова голямо и важно, което сега е най-нужно за народа на тази огромна страна. Това води до политическа тезисност, но то е болест на растежа, преходен период, който заедно с художествените недостатъци носи чистота и страстност.

Този филм говори за големите събития и заедно с това следи и личния път на една умна, чистосърдечна девойка, която иска да бъде независима като човек, да върви в крак с борците. И наистина най-големият успех на филма е образът на Лин Тао-чин, предаден от талантливата и обаятелна артистка Шие Фан. Тази героиня внушава с вълнение своя искрен стремеж да достигне най-високата чест за един борец, да стане комунист, член на партията, която завоюва светлото днес и утре на Китай, която събуди за нов живот цял океан от хора. Освен това Шие Фан съгръва образа на Лин Тао-чин и с онази чисто женска светлина и обаятелност, която донякъде запълва липсата на едно по-пълно развитие на нейния характер.

Постановката на режисьорите Цзюн Уей и Чен Хуай се отличава с профе-

сионално умение, а цветовото решение напълно отговаря на съвременните технически изисквания.

Разбира се, този филм можеше да бъде по-кратък, драматургически поцеленасочен, художествено по-зрял, от което партийната острота само би спечелила. И ние знаем, че това е пътят за по-нататъшното развитие на китайското киноизкуство.

„УЛИЦАТА Е ПЪЛНА
С ИЗЕНАДИ“ *

но по-добре щеше да бъде, ако и филмът беше пълен с повече приятни изненади на едно по-визкательско изкуство, макар и в рамките на този непретенциозен сюжет.

Защо пък да не може с пълна сила да се направи една наистина **вълнуваща** киноповест за обикновения мили-

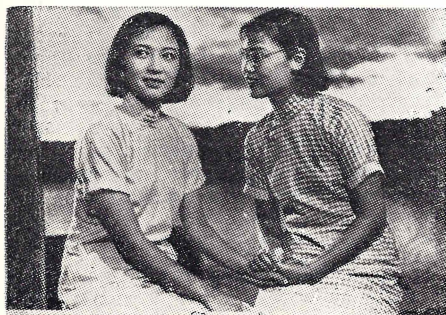


ционер, който регулира движението, бори се с нарушителите и престъпниците, учи се в Юридическия факултет и се влюбва... Може, разбира се, и то в разни аспекти. Напълно приемлив е и лирично-комическият тон на този съветски филм, стига да не се подменяше неговият драматически възел с един нескопосан митинг, на който милиционерите си подават оставките и изчезват от улиците, а сърдечните чувства се ограничават в рамките на шаблонните ситуации, и то в една доста захаросана атмосфера.

Прекрасният съветски актьор Харитонов можеще блестящо да създаде об-

* Сценарий А. Карасьов, режисьор С. Сиделев.

В ролите: Л. Харитонов, В. Ларионов, Черноволенко и др.

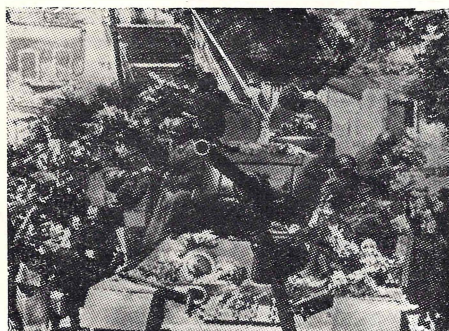


раза на младия милиционер, да разреши убедително тази малка драма, да разбие предубежденията против своята професия, стига художествената основа на филма да беше по-солидна. Стига още по-ярко да се разкриеха онези хубави и привлекателни черти в неговия характер, които сега само тук-там проблясват. Тогава всички щеше много по-дълбоко да ни развълнува и трогне, щеше със средствата на изкуството и особеностите на лиричната комедия да ни убеди, че строгият милиционер е човек, при това умен, способен и необходим труженик на нашето общество.

„САШКО“, „СЕРЬОЖА“ И „ПЕЕЩАТА ПУДРИЕРА“

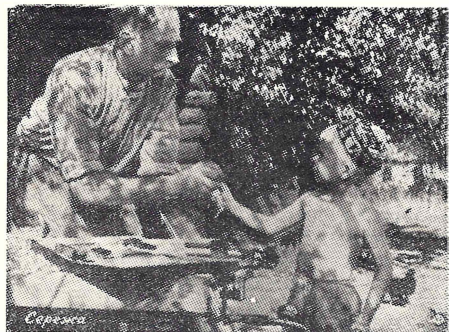
Три филма за деца, три степени на майсторство, три начина за проникване в детския мир!

В Ученическото кино няма празно място, децата се вълнуват, викат, сви-



Сцена от филма „Сашко“

кат, допълват репликите, с една дума, общуват най-близо с малките герои



Сцена от филма „Серьожа“

на екрана и жадуват за все по-хубави детски и юношески филми.

Ще почнем с филма на Киевската студия „Сашко“, защото той е най-далече по време на действие, времето на Великата отечествена война, когато хиляди Сашковци с чувствата на деца и отговорността на бойци преминаха суровата школа на партизанското движение...

Сценарият на С. Пономаренко и Л. Смиляновски, режисурата на Е. Брюнчугин не предлагат нито нови неща в сюжета, нито по-свежи оттенъци в образите от подобен род филми. Очевидно те повече са залагали на обаянието на малкия немирник и хитрец Сашко—Жук, твърде живо и привлекателно изпълнен от Л. Бабич. И нанстина малките зрители го приемат, дават му своята симпатия, докато гледат филма, и бързо го забравят, като излязат от киното...

Защото всичко е твърде „гладко“ в този филм: със снизходителна лекота е погледнато на детския подвиг и предварително се вижда, че накрая добрите ще бъдат възнаградени, а злите наказани, че детският карнавал ще се състои след войната под благите усмивки на възпитателите... Защото по-далеч от познатия сюжетен ход не се е отишло, по-дълбоко от външната характеристика не е проникнато. Затова детските очи са напълнени, но детските души остават гладни... Да не говорим за измъчените големи и малки, които трябва пак да понесат поредното разочарование от дублирането на филма на български. Малка е ползата, че филмът става по-разбираем, когато в голяма степен се притъпява художественото му възприемане...

И така Сашко немирникът премина по екрана „гладко“, даже с песенчица и ние въпреки това не можахме да го запомним...

Затова пък си спомнихме за един друг Сашко и за гавроша Жиган, които големият майстор на украинското кино Игор Савченко ни дари в своя филм „Песен за казака“ („Дума про козака Голоту“) още през 1937 г. Но детските герои остават да живеят в душите, когато авторите умеят като зрели творци да увлекат малките си зрители и с художествено проникновение да им разкрият големите неща на времето.

А сега за „Серьожа“!

За една талантива писателка, двама млади кинорежисьори и двама ак-

тори — единият зрял мъж, другият току-що познал да открива света, който го заобикаля.

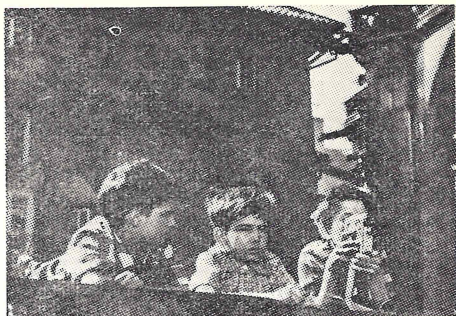
Зрителите помнят още малкия Джеки Куган, Шърлей Темпъл, немалко са и съвременните широко рекламирани деца-чудо, които блясват по екраните... Боря Бархатов не е артист, той е просто Серьожа, който от днес има нов баща...

И все пак малкият Боря Бархатов се оказва голям артист. За малкия човек Вера Панова е създавала такава повест, на която той вярва, режисьорите И. Таланкин и Г. Дanelия са намерили ключа към неговото туптящо сърчице, а един от най-големите артисти, Сергей Бондарчук, му подава ръка като на равен. И малкият Боря става Серьожа, образ високохудожествен, образ, създаден с дарованието и непосредствения чар на едно дете, което мисли, чувства, решава, действа...

Две умни, питатщи и разбиращи очи, един кичур сламеноруса косица — ето ви и Серьожа. Какво става всъщност до края на тази киноповест? Почти нищо, ще каже някой... Не-е, драги зрители. Стават големи неща, но стават така, както ги вижда Серьожа, и това е първото голямо достойнство на този прекрасен филм!

Създателите на филма са отхвърлили всякакво лигаво подслаждане на драмата на петгодишното момченце, а с ясна мисъл и проникновение са намерили нейната ярка художествена изява. Авторите, тук включвам и Бондарчук, който също така е актьор-автор в този филм, са се отнесли към детето не като на „ужиким“, а с цялата сила на своето майсторство, с цялата дълбочина на своята мисъл. Оттук се е получила онази пълноценност, която потвърждава, че за децата трябва да се пише като за възрастни. Затова и филмът се посреща с еднакъв възторг и от аудиторията на големите, и от притихналата зала на малките. Зрителите не са доведени до сладниково умиление, а са грабнати от един детски свят, в който за едно дете за пръв път се решават големите въпроси на възпитанието, на дружбата, на строителството на комунизма.

Всяка среща на Серьожа с околния свят е нов урок на житейска мъдрост, ново откриване на разни страни на този свят. И при тези срещи и случки по човешки просто и художествено тънко блясват първите искрици от хубавите черти в характера на малчугана...



Сцена от филма „Пеещата пудриера“

Прекрасните отношения на новия човек Коростильов към заварения син... Изпращането на по-големия приятел в занаятчийското училище... Работният ден в совхоза... Това са дълбоки обществено-политически проблеми, намерили такъв тънък, фин израз в човешки взаимоотношения и чувства, отекнали с поразителна сила в малкото сърчице на детето. При това тези проблеми не се разясняват дидактически, а се правят живяват и намират художествен израз с всички хубави средства на киното.

Трябва да си такъв голям актьор като Чарли Чаплин или в случая Сергей Бондарчук, за да станеш „достоев“ партньор на едно дете, със своя висок ръст да го гледаш отгоре и пак така правдиво, прямо и принципно да завоюваш от него скъпата дума „татко“! Трябва да си наистина нов, светски човек, за да не допуснеш един камيون с покъщнина да смаже крехкото щастие на този малък човек, когото можеш да наречеш „сине“!

Както при всяко истинско произведение на изкуството художествените средства на този филм са скромни и пестеливи, без да губят от своята бистрота и яркост. Това се отнася най-вече за двамата главни герои, за жизнената среда, за природата. Но очевидно младите режисьори са отдали цялото си внимание на Серьожа и Коростильов, а са изпуснали от своя поглед майката (И. Скобцева) и другите второпланови „възрастни“ герои, оставили са ги твърде неизяснени, недостатъчно вплетени в драмата на детето.

Но хубавият филм си остава хубав!

На тазгодишния филмов фестивал в Карлови Вари „Серьожа“ получи Големата награда на журито. Това е радост и гордост за неговите творци —

съветските кинематографисти. Това е радост и за нас.

Малките герои от „Песен за казака“ и „Самотна лодка се белее“ имат едно такова прекрасно братче като „Сержожа“!

Но на екрана на Ученическото кино има и други деца: те също са инициативни, гонят бандити, търсят „Пеещата пудриера“, даже сами снимат детективски филмчета. Техните лица са също симпатични, интересни, те са умни, находчиви, дружни, но колкото и да е ценна като откритие пудриерата (радиопредавател и приемател), от това цената на филма не се покачва...

Целта на режисьора М. Вомшик сякаш е била да вземе на заем от шаблонния реkvизит колкото може повече остри сюжетни ходове, да прибави към тях доста самоцелни приключения и от това да получи занимателност на всяка цена!...

Малките герои наистина изпълняват възложените им задачи, бързо почват да си служат с новото изобретение, помагат на Държавна сигурност. Но в тази суматоха авторите, изглежда, са забравили, че и за увлекателния детективски жанр в детския филм са валидни нормите на творческото търсене, поне живият контур на образите. Какво липсва на малките детективи, може да се разбере даже след бегло сравнение с подобните сюжети на Ерих Кестнер... Майсторското проникновение, живият образ са задължителни във всеки жанр особено когато чрез изкуството водим разговор с децата!

„ДАМАТА С КУЧЕНЦЕТО“

Дълга сива ограда с ужасни ръждиви гвоздеи разделя един мъж и една жена, които се обичат, които изживяват сиромашкото лято на своята закъсняла любов... Чехов! Кой друг ос-



вен Чехов може така да предаде мъчителната леплива болка на несбъднатото човешко щастие, вечно потиснатия стремеж и надежда за нов, прекрасен живот.

Когато говорим за филми, направени по произведения на Чехов, винаги започваме с произведението и винаги сме неудовлетворени. Сценарият и филмът на Хейфиц обаче не са по разказа „Дамата с кученцето“, а са едно дълбоко вникване в него.

В този разказ А. П. Чехов пише за своя герой Гуров:

„В него имаше два живота: единият явен, който виждаха и знаеха всички, на които това беше нужно, пленен с условна правда и условна измама, приличащ съвсем на живота на неговите познати и приятели, и друг — протичащ тайно. И по някакво странно стечение на обстоятелствата, може би случайно, всичко, което беше за него важно, интересно, необходимо, в което той беше искрен и не мамеше себе си, което съставляваше зърното на неговия живот, ставаше тайно от другите...“

Това е голямата жизнена драма на Дмитрий Дмитриевич Гуров и Ана Сергеевна, която режисьорът И. Хейфиц е превъплътил кинематографически напълно в духа на Чехов, запазвайки характерното очарование на образите, атмосферата и диалога.

Дописаното в сценария на Хейфиц или направено и развито от самия разказ, или е извлечено от духа и философията на Чеховото творчество, но и в единия, и в другия случай то е органически слято, неделимо. Мекият графичен рисунък на изображението е също подчинен само на своята първооснова, без да натрапва самоцелни красоти и виртуозни фокуси.

Да си припомним само началото — ласкаво есенно море, което полошва на брега една празна бутилка, красота и пошлост, темите на двата живота почват буквално от първия кадър на филма.

После идва цялата атмосфера на курорта с тъпата скука на неговите душевно залинели посетители и светлото петно на дамата с бялото кученце, която усеща как се лепят по шията ѝ мръсните погледи...

Ана Сергеевна и Гуров също скучаят, също не са чужди да отдадат дан на пошлостта, да опитат този „друг живот“, да преживеят едно курортно приключение, което после ще изчезне, както изчезва слънчевият загар от лицата им през есента и зимата.

Едно от най-големите качества на Чеховия огромен талант се състои в това, че той майсторски умее да рисува с много тонове и нюанси, да намира необикновеното в обикновените хора, които също като другите скучаят, безделничат, говорят за жените цинично като за „нисша раса“ и едновременно с това дълбоко в себе си пазят неосквернената чистота на прекрасни хора.

Хейфиц и в това отношение не е отстъпил и неговият Гуров в прекрасното изпълнение на А. Баталов отначало е равнодушен, за него това е един мимолетен флирт, който му позволява след любовната нощ без всякакво вълнение да слуша терзанията на Ана Сергеевна и без да бърза, да яде диня.

И все пак Чехов по-смело е дал на Гуров черти от онзи „явен живот“, докато Хейфиц още в самото начало ни го дава доста очистен от налепите на окръжаващото го прогнило общество. Във филма ние изведнъж разбираме, че това не е човек както всички тези курортисти на царска Русия. Това подчертаване има явно определена цел, то води по-пряко към красотата на човешките отношения, към борбата със загладеното и самодоволно еснафство. Чехов не по-яростно и не по-ярко в този разказ воюва против този мръсен и лъжлив свят, в който неизбежно трябва да се живее с две лица, но като голям майстор той не се нуждае от това първоначално подчертаване на светлото у Гуров. Затова ни се струва, че и във филма това може да бъде постигнато, без да се нахърни с нещо победата на човешката чистота в любовта над лъжата и пошлостта.

Тази явна чистота може би се подсилва и от това, че тя е органически неделима от артиста Баталов, и това не е беда от съществено значение, защото по-важното е вътрешно да грее Чеховият герой, отколкото външно да изглежда като равнодушен циник.

Талантливото изпълнение на Баталов е една победа на Чеховата драматургия в съветското кино. А дебютът на Ия Савина в кинематографията още веднъж потвърждава какъв неизчерпаем извор на таланти е самодейността.

Като говорим за актьорските успехи в дългия низ прекрасни сцени, достатъчно е да споменем онова място, където Гуров и Ана Сергеевна се срещат в театъра, за да се убедим колко вдъхновено и майсторски, колко точно и претворен всеки ред на Чехов. Или пък

да речем да разгледаме последната им среща, когато двама възрастни влюбени изглеждат наистина като прелетни птички, затворени в отделни клетки, които знаят, че някъде и някога ще има светло и ведро небе, че тогава няма да бъде нужно да се крият, да мамят околните, да живеят разделени...

„И сякаш още малко и решението ще бъде намерено и тогава ще започне нов, прекрасен живот, но и на двамата беше ясно, че до края е още далеч, далеч и че най-сложното и най-трудното едва сега започва.“

Така завършва Чехов.

Така завършва и Хейфиц.

Така е завършвало в онази действителност.

И все пак бодро очарование както винаги вее в тези човешки страдания даже само от това, че и тогава са се намирали такива хора, чийто „таен живот“ е бил толкова красив и чист, и от надеждата, че любовта в близкото бъдеще няма да прилича на унилата и тъжна мелодия на уличния кларнетист, нито ще бъде унилителна и обилна като петачетата, подхвърлени за подаяние.

„ПЕШКОМ ИЗ РАЯ“

Един съвременен филм на унгарската кинематография, който се гледа с приятно чувство и задоволство не защото важните проблеми са разгледани с някаква особена дълбочина и оригиналност, а защото в него кипи едно хубаво младежко чувство, усеца се една непреднамереност и жизненост. В това имат заслуга и сценаристът Петер Бочо, и режисьорът Имре Фехер и тази заслуга се увеличава още повече, като се има предвид какви събласти е носил сюжетът — и модното човъркане в дреболийките на мъничките правди, и съвременни разочаровани млади хо-



ра, и възможности за повече пикантност. Но всичко това в повечето случаи е дадено с добър такт, с чувство за мярка и художествен усет и затова вярваш и на живота, който минава на екрана, и на героите, които гърсят своето място...

Веднага трябва да се каже, че хубавата част си остава началото на филма — динамично, изпълнено със свежи режисьорски виждания около любовта на двамата млади герои, красиво в своята простота и непринуденост. Един инженер-химик и една млада артистка прекарват прага на живота в онази възраст, когато високопарните мечти се произнасят леко, а трудностите се надвиват тежко... На всичкото отгоре идва и тази прекрасна любов! Тогаз сякаш е простено да идеш на компромис с красивите мечти и просто да си уредиш гнезденце, в което да долети щастието. Но филмът убедително и просто доказва, че времето е друго и хората са други. Шекспировата Жулиета може да вълнува и на селската сцена. Новият завод далеч от Будапеща може да има такава притегателна сила, че да накара щастливците да напуснат своя „рай“ и пешком да тръгнат за там, където най-много тежат.

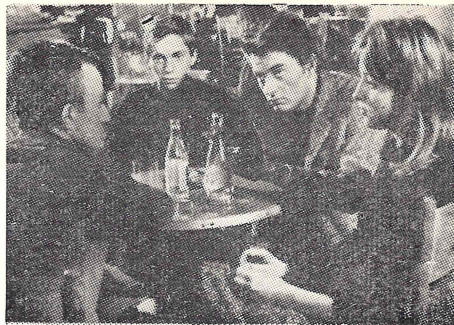
Затова след хубавата развръзка още по-ясно чувствуваме нуждата от едно по-дълбоко вникване в конфликта не главно чрез семейните неуредици, а точно заради онзи глад за пълноценен труд, чрез който се гордееш, че си човек.

Този недостатък би зейнал още повече, ако не беше великолепната млада артистка М. Тьорьочик. Нейното обаяние, нейната пленяваща простота в рисунка на чувствата дават тази жизненост и непосредственост, които са основният тон на филма. Като прибавим към всичко това очевидния стремеж на унгарските кинематографисти за преодоляване турдностите на съвременната тема, може уверено да им пожелаем още по-големи успехи!

„МЯСТО НА ЗЕМЯТА“*

Подражателството и безперспективността в този филм водят до задънена улица. Наистина накрая авторите извеждат своя герой в открито море, но самите те остават в задънената улица.

* Сценарий К. Филипович и Т. Ружевиц, режисьор Т. Ружевиц. В ролите: Ст. Фридман, Б. Плотницки, П. Полонски и др.



Още по-жалко е, когато виждаме, че очевидно способни творци се мъчат на всяка цена да докажат, че могат да снимат като французи, като италианци, но само не в духа на страната, в която живеят. Сценаристът и режисьорът явно умеят да вникват в човешките преживявания, но още по-явно не щат да видят нищо друго, освен задънената улица, в която живее техният герой... И оттук насетне проблемите на формалната изва са стават въпроси на жизненото съдържание...

Полските кинематографисти отдавна полемизират чрез своите филми, след като така гръмогласно обявиха бой на схематизма... И ето че в един недълъг срок започнаха да излизат филми, повтарящи до втръсване схемата и шаблона на западното кино, да заместват големите проблеми на времето с философите на седемнадесетгодишните безделници, като Анджей от този филм: „Не искаме нищо от никого, но не желая да дам нищо на никого.“

Авторите правилно посочват изхода — в труда, в дружбата между хората. Но заедно с това създават около своя млад герой един необитаем остров: той се движи само по улиците, той няма за какво да говори с майка си, той няма другари... При това ние, тъй и не знаехме към каква недостижима мечта полетя това изнурено момче с откраднатия мотоциклет. Всъщност за това има намек при срещата му в кафенето с другите пълчиви поклонници на „нищото“: пари, жени, егоцентризм и още нещо... Това „още нещо“ не е казано, но то е основата, то включва цинизма да плюеш на всичко човешко и да живееш като „милионер“ от нискостандартен западен филм...

Едва ли е толкова пуста тази уличка от добри трудови хора. Но подражателството е сестра на преднамереността в изкуството — Анджей не вижда хората около себе си, той трябва да иде

чак при романтичните рибари, та при тримата самотници да дойде и четвъртият.

Животът не е толкова беден. Даже и в що-годе правдивите филми на Запада има много повече хуманност, дружност, красота и надежда. Полша е нова страна, оставила зад гърба си експлоатацията и човеконенависта, Полша не е бедна откъм хубави, прости труженици.

А младият Анджей си блъска челото в стената на задънената улица по волята на авторите и трябва да прилича ту на безпризорен от италианското кино, ту на момчето от поправителния дом във френския филм „Четиристотинте удара“. Той върви по пътя сам и авторите не му позволяват да се срещне с *большинството* от своя народ, който знае как се изкарва хлябът, този народ, който не е нито шепата „сърдити момчета“, нито черноблузите екзистенциалисти от френските кабарета...

Анджей върви по пътя към труда самотен, изолиран, със завързани очи, защото такава е била волята на авторите. Само че след надписа „Край“ авторите на филма губят властта си над него и в живота той става такъв, какъвто е — полски младеж без маската на чужденец.

„БЯЛА КРЪВ“

Един добър памфлет, една остра публицистика на екрана също може да има такъв успех, какъвто и един „чисто художествен“ филм. Пълните салони на софийските кина доказаха това. А след края на филма в зрителните зали настъпва необичайна тишина, хората излизат тихо, със замислени лица. Те са видели една ужасно точна и гибелна равностетка, чийто баланс е... погиването на цялото човечество. За това не е била нужна необузданата фантазия на някой автор, тук с безмилостна точност и логика имат думата фактите и цифрите. Най-силните реплики не са най-поетичните. Те просто са цитати от изказвания на американски учени, атомни специалисти, които нямат нищо общо с „червената пропаганда“...

Не знаем каква е точно пиесата на Хералд Хаузер, но даже тя да не се отличава от филма, пак заслугата на автора е голяма!

В постановката на Готфрид Колдиц



ДЕФА ни показва един съвременен публицистичен филм, в който разобличителната страстност, силата на фактическите материали наистина постигат своята цел, без да са скучни нито в режисьорско, нито в драматургическо и актьорско отношение.

Ние виждаме „бялата кръв“, която войноподпалвачите готвят на човечеството чрез атомната война. Младият офицер на бундесвера (артист Юрген Фрорип) се превръща в опитно зайче за американските атомни опити, малка пионка в ръцете на западногерманските фабриканти на оръжие. И заедно с прозрението на този офицер публиката настръхнала разбира по неопровержим начин ужасната съдба на човечеството... Разбира, че когато почнат да никнат страшните атомни и водородни „гъби“... тогав ще бъде вече късно и за разума, и за младостта, и за силата на златото...

Но изход има. Ученият със суровото лице го търси не само в своята лаборатория, но и сред хората от своята страна, от целия свят. Тези хора с обикновена, здрава, червена кръв, които могат да спрат ръката, посягаща към „червеното колче“ на войната.

„РУСКИ СУВЕНИР“

Ярка, пъстроцветна кинокомедия, в която поразява величието на съветското строителство, където днешната мечта леко прекрачва прага на утрешното бъдеще, филм, чиято художествена идея е повече от благородна — да служи на разбирателството между народите...

Един екип известни актьори, комедиини, лирични, красиви, вътрешно привлекателни: Любов Орлова, Ераст Гарин, Е. Бистрицкая...

Начело на всичко Григорий Алексан-



дров, „башата“ на „Веселите момчета“, на „Волга-Волга“ и „Цирк“...

„Руски сувенир“ не е беден откъм комедийност, сатирична острота, духовит диалог, в този филм се разказва за новото и старото, за строителите на комунизма и капиталистите-туристи, за любов и шантаж, за рухването на старите представи и за утвърждаването на нови... И за още много неща.

Но точно в тези „много неща“ се крие и бедата.

Филмът говори изведнъж за толкова много неща, че всичко се завъртява в една пъстроцветна въртележка, от

която у зрителя остава една весела усмивка и едно съжаление...

Съжалението обаче надделява, защото очите бягат от чудо на чудо, от пейзаж на пейзаж, сякаш някой различава туристически справочник. Тази надробеност, липсата на яснота и единство в сюжета водят в много случаи до илюстративност, до любуване на самоцелни комедийни ситуации. От това особено обедняват образите на съветските хора, които в повечето случаи остават само външно обрисувани комедийни опоненти.

Докато „Веселите момчета“ и „Волга-Волга“ бурно заливаха, смятаха и давеха в своите комедийни вълни за костенелостта, предубежденията, филистерството, в „Руски сувенир“ отрицателните герои най-много да се поокъпят и пак да излязат сухи от водата... Това се е получило, защото в калейдоскопа на многотемиято не сме успели да видим в цялата им красота и духовна свежест положителните герои, наследниците на онзи всеизвестен руски смях, от който е треперил и турският султан!

Бурян Енчев

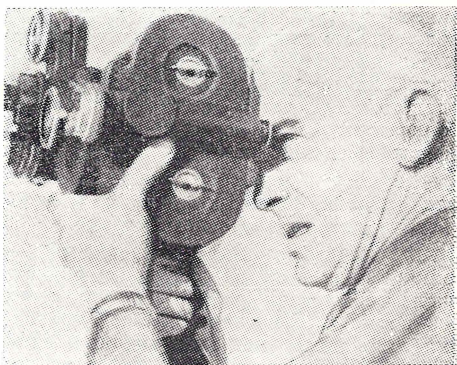
ЛАУРЕАТЪТ НА ЛЕНИНСКА НАГРАДА РОМАН КАРМЕН

Лауреатът на Ленинска награда Роман Кармен, един от най-популярните майстори на съветската документална кинематография, е добре известен не само в Съветския съюз, но и далеч зад неговите граници.

Огромната съзидателна работа на съветските хора, грандиозното строителство, важните международни събития намират ярко отражение в творчеството на неуморимия киножурналист. Роман Кармен е снимал по върховете на Памир и по пясъците на Кара-Кум, на Северния полюс и в слънчева Грузия. С кинокамерата той бе в обхванатите от огъня на гражданската война градове на Испания, бил е свидетел на героичните борби на китайския народ за свобода, снимал е в тропика на Виетнам и в джунглата на Индонезия, а в дните на Великата отечествена война Кармен бе един от кинооператорите, който запечати за поколенията безпримерния подвиг на съветския народ в разгромяването на фашистките пълчища.

Творческата биография на този човек е необичайно богата. В 1928 година Кармен постъпва във Всесъюзния кинематографски институт и след четири години е вече оператор в Централната студия за документални филми. Професията оператор в кинохрониката е сложна и многостранна. Операторът е длъжен да бъде режисьор, сценарист, художник и накрая журналист.

Силата на кинохрониката е в нейната нагледност и достоверност. Затова журналистът-вестникар разказва, а операторът-журналист показва. Тук не може просто да се фиксира, да се снима. За всяко събитие, за всеки обект трябва различен подход, особен, да не си приличат един на друг в композиционно и изобразително отношение замислените кадри. Всяко явление трябва да бъде показано ярко, изразително, в движение. На всички тези изисквания отговарят филмите на Роман Кармен. Вовел и любознателен кинохроникър, той всякога се намира в средата на събитието и фиксира на кинолентата незабравимите епизоди на историята. Кармен буквално „ловува“



в професията, снима жадно, с голям интерес и пристрастие. Чувството за новото и неговият тънък вкус определят неговата индивидуалност. Инициативен и енергичен, той е винаги активен.

Заедно с оператора Борис Макаеев през август 1936 година Кармен отлита за Испания. Дълбочината и трагичността на испанските събития така потрисат Кармен, че той се залавя и за перото. Във вестник „Известия“ редовно се печатат негови правдиви и страстни кореспонденции за героичната борба на испанския народ.

... Барселона, боевете в Толедо, героичната отбрана на Мадрид, горещите схватки в Хараме, боевете за Билбао — ето далеч непълния маршрут на неговите испански снимки.

Двадесет и един специални випуска „Събитията в Испания“, вълнуващият документален филм „Испания“ обикалят целия свят. Тези кинодокументи завинаги ще останат незабравим паметник на героичната борба на испанския народ за чест, свобода и независимост.

През септември 1938 година Кармен е вече в Китай. Той прекарва там цяла година, обхождайки единадесет провинции. Условията за работа в Китай са много тежки: денем операторът снима, а вечер пише за онова, което е невъзможно да снее с кинокамерата. Самолети и влакове пренасят от Ки-

тай лентите със заснетите епизоди, а телеграфът и радиото предават за вестниците неговите очерци и статии. И там от този напрегнат труд се появяват шест кинопрегледа „Китай в борба“, филмът „В Китай“ и книгата „Година в Китай“.

И отново, едва завърнал се от пътуване, Кармен вече е пренесъл своята киноапаратура на борда на ледоразбивача, заминаващ за Арктика на помощ на дрейфувания кораб „Г. Седов“, който се намирал в плен на ледовете. За тази арктическа епопея операторът разказва в своя прекрасен филм „Седовци“.

Скоро у Кармен се ражда мисълта да създаде филм за един от обикновените дни на съветската страна.

„У всекиго от нас — казва той — има много дни, запълнени с обикновена, ежедневна работа. И ако човек си води, да допуснем, дневник, той едва ли в такъв ден ще запише и един ред. Но ако вземем и покажем на този човек неговия труд във взаимодействието с милиони други съветски хора като частица от великите дела на цялата страна, този ден ще се осмисли по съвсем друг начин.“

Така се появи новият филм „Денят на новия свят“, преминал с огромен успех в много страни на земята.

В първите дни на Великата отечествена война Роман Кармен е на фронта като военен оператор и началник на фронтова киногрупа. Той снима разгрома на Хитлеровите войски под Москва и блокадата на Ленинград, героичните защитници на Сталинград и битката под Орел, освобождаването от Съветската армия народите на Полша и Албания, шурма към Берлин и капитулацията на Хитлерова Германия, парада на победата на съветските войски на Червения площад в Москва и международния съд над военните престъпници в Нюрнберг.

Следвоенни години... Кармен отлита за Виетнам, след което посещава Индия и Бирма. По материали, снети в тия страни, той създава филмите „Виетнам“, „Дружба на велики народи“, „На гостоприемната земя Бирма“, „Утро в Индия“.

В 1957 година той започва създаването на първия съветски панорамен филм „Широка страна моя...“, който има огромен успех всред съветските и чуждите зрители на световното изло-



Кармен, Хемингуей и Ивънс в Испания по време на гражданската война

жение през 1958 година в Брюксел, на съветското изложение през 1959 година в Нюйорк.

„Дни на нашия живот“ — така е озаглавен неговият нов филм, неотдавна показан по екраните на кината. Филмът привлича със своята остра публицистичност и съвременност и с голямото майсторство на режисьорската работа.

Индонезия, 1960 година. Тук кинематографисти от Съветския съюз и Индонезия начело с Кармен създадоха вълнуващо и значително кинопроизведение, посветено на пребиваването на Н. С. Хрущов в Република Индонезия.

Особено важно значение в творческия живот на Кармен имат два неговия филма — „Повест за каспийските нефторработници“ и „Покорители на моретата“.

... Веднъж, завръщайки се от снимки в Туркестан, Кармен видял от самолета в сред бушуващите вълни на Каспийско море стоманени скели. Това бил първият град в света, построен в открито море на колове за нефтената промишленост.

И след година по екраните на кината се появи филмът на Кармен „Повест за каспийските нефторработници“, вълнуваща поема за това, как на сто километра от брега върху скалиста подводна и надводна верига, „гробнице на потънали кораби“, се настаняват геолози и в открито море се създава градът на нефта. Не след дълго време той снима и филма „Покорители на моретата“, вдъхновен разказ за са-



Камен в Берлин — Отечествена война

моотвержения труд на съветските хора, които добиват нефт от дъното на морето в героична борба с морската стихия.

За забележителните качества на тези два документални филма — дълбоко вълнуващи художествени произведения — режисьорът и операторът Роман Кармен през тази година бе удостоен с Ленинска награда. Това е високо признание за неговия труд, прославящ съзидателния подвиг на съветските хора, строители на новия свят. Къде ще насочи своя път утре този вече белокоп човек, какво и къде той ще снима, е трудно да се предскаже. Но ние знаем едно — той е пълен с творчески сили и замисли.

В. Смирнов

ДИМИТЪР БАХЧЕВАНОВ

XIV КОНГРЕС НА МАНК

Прага, красивата столица на братска Чехословакия, през м. септември т. г. гостоприемно прие делегатите на XIV конгрес на Международната асоциация на научното кино. Двеста тридесет и седем представители на научното кино от 24 страни на Европа и Америка, на Азия и Африка се събраха на своя ежегоден конгрес, за да обсъдят интересуващите ги въпроси от организационен, технически, професионално-творчески и теоретически характер. Тук имаше хора от всички поколения и от всички категории кинодейци, творци с различни политически убеждения и мироглед, с различни възгледи върху киноизкуството, но с едно общо желание — в дух на дружба и разбирателство да обсъдят и решат стоящите пред конгреса задачи и да съдействуват за по-нататъшното развитие на научното кино в света.

На първо място конгресът обсъди дейността на постоянния съвет на МАНК и на отделните секции — научно-популярна, научно-изследователска и учебна — за изтеклата година. Тази дейност бе единодушно призната като полезна и съдействаща за развитие и укрепване връзките между научното кино в различните страни.

Най-голямото мероприятие, което е извършено през периода след XIII конгрес и което получи окончателно решение на настоящия конгрес, е създаването на международна филмотека на научния филм. Нейното седалище ще бъде Брюксел, а за главен ръководител бе избран старият ветеран на научно-популярното кино белгиецът г-н Хезертс, досегашен вицепрезидент на МАНК.

Не по-малко важен въпрос, който е подет през последната година, е въпросът за създаване на редица каталози на научно-популярния филм. Възложено бе на някои национални организации на МАНК да подготвят и издадат каталози на отделни групи филми, като филми за история на научните идеи (СССР), биологически филми (Полша), филми по здравеопазването (Англия), технически филми (Унгария) и др.

Издаването на такива каталози безспорно ще бъде голям принос, тъй като ще се приведат в известност и ще се сложи порядък в съществуващите вече филми. Това ще даде възможност за много по-лесна размяна и ползуване на тези филми от всички заинтересувани организации и лица.

За нови членове на МАНК тази година единодушно бяха приети Гърция и Израел. Единодушно бяха избрани и новите ръководни органи — постоянен съвет на асоциацията и постоянни комитети на секциите. За председател на МАНК за трети път бе преизбран видният съветски режисьор др. Александър Згуриди.

Най-голямото мероприятие и тази година безспорно беше фестивалът на научно-популярния филм, който вече трета година поред се провежда паралелно със заседанията на конгреса и в рамките на неговата програма. На този най-висок екран на научното кино тази година 24 страни представиха 72 филма. Техният преглед още веднъж категорично показа колко широко и необхватно е полето за дейност на научното кино. Тук бяха застъпени най-разнообразни проблеми от почти всички области на науката. Камерата на научния филм през изтеклата година е шарила с обективите си еднакво успешно дълбоко из земните недра и високо в безкрайните предели на космоса, разглеждала е отделните микроорганизми и вселената в нейната цялост.

Не е възможно тук да се прави анализ на такъв голям брой филми, но не може да не се отбележат 11-те най-хубави филма, които получиха почетните дипломи на конгреса. За наша обща радост между тях беше и филмът на българската научно-популярна студия „Дървесината“ (режисьор Ст. Топалджиков), отличен за особена режисьорска разработка на статичен материал в научно-популярно произведение.

На първо място беше отбелязан съветският филм „Атомният флагман“ (реж. Д. Боголепов). Това е великолепен киноразказ за ледоразбивача „Ленин“, първия в света атомен ледоразбивач. Увлекателно и в прекрасни картини създателите на филма ни запознават с оборудването на кораба, преобразуването на атомната енергия в двигателна сила, охранителните мерки за предпазване на екипажа от опасностите на радиоактивните продукти. Внушителните кадри, които ни представя този първи по рода си атомен гигант в победоносния си поход сред безкрайните ледове на океана, като че ли символизира победния път на лървата в света социалистическа държава. Човек гледа филма и наред с редицата нови неща, които е научил, изпитва чувство на гордост и вярата му в още по-светлия утрешен ден на великата социалистическа страна, на целия наш социалистически строй нараства.

Силно впечатление направи чехският филм „Пред старт в космоса“ (реж. К. Голбергер). Тук безспорно голям интерес предизвиква самата научна проблема — животът на човека в безвъздушното пространство. Работата на режисьора и особено на оператора предизвика всеобщо възхищение. В създадената у човека обстановка на полет в космоса с ярки опити върху човешкия организъм творците на филма показват главните физиологически и психологически изследвания, които се провеждат за подготовка на полетите на човека във вселената. И всичко това е показано с такова режисьорско и операторско майсторство, че целия ден филмът беше предмет на разговор между делегатите на конгреса.

Япония се представи с два филма — „Морски сняг“ (реж. Кабаяши) и „Симфония на стоманата“ (реж. Х. Исе). И двата бяха удостоени с диплом. Особено се хареса първият филм: морето — люлка на всички форми на живота, а слънцето — източник на цялата енергия на земята. Планктонът, който живее в морските води и се дели и размножава чрез фотосинтеза, представлява от себе си запас от слънчева енергия в океана. Остатъците от мъртвия планктон падат на морското дъно като безброй бели снежинки. Този морски сняг, когато се разложи от съответните бактерии, се превръща в маслено вещество, което се счита първична фаза на суровия нефт. Този филм бе едно вълнуващо произведение, от което зрителят не само получава интересни познания, но изпитва и естетическа наслада. „Симфония на стоманата“ представлява поетичен разказ и по характер е документален репортаж за един от най-големите заводи за стомана в Япония. С голямо съвършенство при използването на широкоекранната техника кинокамерата динамично обхваща главните технологически процеси на този завод-гигант, като се започне от превоза на желязната руда и се стигне до готовата стомана. Следва да се отбележи, че в последните три години японските кинодейци се представят много успешно на фестивалите на МАНК.

От подобен документален характер бе и китайският филм „Планинският канал“ (реж. Ван Мин-чен). В него изпъква не толкова кинопроизведението, колкото документалните кадри, които ни дават поразителен размах при проектирането и строителството на напоителния канал във високите планини на провинцията Кансу.

Френският режисьор Жан Пенлеве, един от изтъкнатите творци на научното кино, се представи с няколко филма, но безспорно „Морските танцьорки“ беше най-хубавото му произведение. Като запознава зрителя с морските звезди — структура на техните тела, хранене, размножаване и развитие, — авторът дава всичко това в такива непрекъснати и плавни движения, че в известни моменти ти се струва, като че ли морските звезди действително се носят във вихъра на някакъв приказен танц.

С голяма познавателна стойност и интересна професионална разработка се наложи английският филм „Всевиждащото око“ (реж. Валтер Сторей). Авторът умело е подбрал интересни явления от обкръжаващата ни природа, които вследствие на извънредно голяма скорост или бавност на развитие, или пък поради своите микроскопични размери избягват от погледа на човешкото око, но могат да бъдат хванати от обектива на кинокамерата. От подобен научно-познавателен характер бе и полският филм „Източници на енергия за кръвообръщението“ (реж. Ю. Аркуш и Е. Попиол), заснет върху основата на изследванията, които прави проф. Мантойфел. Филмът показва, че сърцето не е единствен източник на енергия за кръвообръщението, и същевременно доказва, че не е привилегия общоприятият възглед, че сърцето работи като помпа. Тези сложни научни изследвания авторите на филма са показали с хубави и пределно ясни трикови разработки. Висока оценка получи филмът на западногерманския режисьор Фердинанд Книтл

„Магическата лента“, който запознава зрителите с различните възможности на магнитния запис.

В унгарския научно-популярен филм името на режисьора Агостон Колани явно се е наложило. Миналата година на конгреса и фестивала в Оксфорд неговият филм „Мангузото“ бе признат за един от най-хубавите и удостоен с почетен диплом. Тази година Колани излезе с два филма — „Живите примки“ и „С обектив под морето“. За обект на първия са послужили редица характерни растениа-хищници, които, ползвайки се от своите красиви, привличат различни животински или растителни видове, хващат ги като в примка и така осигуряват своето съществуване и развитие. Този филм получи с право почетен диплом. Но и вторият филм на Колани не отстъпваше. Въпреки че в него бе показана флора и фауна на Средиземно море, каквито сме виждали не един път, тук композицията на филмовия разказ и ритмът на филма, съчетани с прекрасни в композиционно и цветово отношение кадри, са така хубаво направени, че известни моменти имат даже драматичен характер и се гледат с възхищение.

Колкото се отнася до българския научно-популярен филм „Дървесината“, който се нареди в почетната единадесеторка, зрителите, специалисти и неспециалисти, ще имат възможност да го видят по нашите екрани и да си направят сами преценка. Това обаче беше един голям успех за нашата научно-популярна студия, която вече получи молба от Франция да бъде изпратен този филм в Париж за преглед и обсъждане.

Отличените с дипломи филми обаче не изчерпват списъка на много хубавите научно-популярни произведения, създадени в различните страни през изтеклата година. Има може би още толкова филми, които също така достойно биха могли да станат носители на почетни дипломи. Сред тях особено се открояват научно-фантастичният канадски филм „Вселената“ (реж. Р. Кроитор и К. Лов), белгийският филм „Печатът“ (реж. Ф. Гейлфюс), филмът на холандския режисьор Г. Говинг „Действие на магнитните сили“, италианският филм „Кристали“ (реж. П. Коломбо) и много интересното кинопроизведение на младия унгарски режисьор Мартон Коромпай „Сън и действителност“, което поразява с творческата дързост на своя създател. Без да бъдем нескромни, трябва да посочим, че в челото на тази поредица филми стои нашият „Художник-гражданин“ (реж. Ю. Арнаудов). Този филм бе единодушно и на всеослушание признат от специалистите и от журито като един от най-хубавите филми на фестивала. Даже вечно спокойният английски делегат г-н Голдсмит от трибуната на конгреса заяви, че това е един прекрасен филм. И ако ние не донесохме втори диплом, то е само поради обстоятелството, че по характер този филм не може да се окачестви като научно-популярен. Но необичайно дългите и спонтанни ръкопляскания в залата и многото поздравления, които получи нашата делегация след прожекцията, бяха достатъчна награда.

В днешния ред на конгреса на МАНК вече намират по-широко място и теоретическите въпроси. И трябва веднага да се отбележи — както инициативата, така и първите опити за разработка на теоретическите проблеми на научното кино изхождат и принадлежат на съветските кинодейци. В секцията за научно-популярния филм бе поставен за обсъждане докладът на съветския драматург др. Игор Василиков „Типове и жанрове на научно-популярния филм“. Секцията за учебния филм обсъди доклада на известния съветски режисьор Борис Алтшулер за класификация на учебните филми. Тук ние ще се спрем, и то повечко, на въпросите за типовете и формите на научно-популярния филм, като изложим основните положения от доклада на видния съветски кинодраматург не само поради факта, че това е сериозен опит за разработка на теоретическите проблеми на научното кино, но и поради обстоятелството, че този опит явно има практическо значение за кинодейците от нашия научно-популярен филм.

В своя доклад др. Василиков пръв прави опит за класификация на съществуващите типове и жанрове научно-популярни филми, като се ползва от опита на сродните области на изкуството и литературата. Ключ за разрешение на тази задача авторът намира в средствата за популяризация, които създателите на филмите използват за популяризиране на науката. Анализът на тези средства дава възможност да се класифицират научно-популярните филми по типове и жанрове. Тези различни средства могат да бъдат дидактически или художествено-образни. Съобразно това съществуващите научно-популярни филми могат да се разделят на два типа: филми, които популяризират науката с дидактически средства, и

филми, които популяризират науката с художествено-образни средства. Двата типа филми са сходни помежду си, тъй като имат много общи неща — предмет, задачи, изобразителни прийоми и др. Те обаче се различават коренно по отношението на сценариста и режисьора към предмета на популяризацията: в първия случай филмовият разказ се поднася чрез система от логически понятия, а във втория — чрез художествени обобщения.

Към първия тип филми авторът отнася най-разпространената форма на научно-популярния филм — **научно-популярната кинолекция**. Тя се отличава със строга логичност, последователно разположение на материала и ясно очертана конкретна тема. Доказателствената страна в кинолекцията се обосновава главно на картината, а дикторският текст има помощна роля. На второ място към този тип кинопроизведения може да се постави **научно-популярният киноочерк**, който се отличава с описателен характер и строга достоверност на материала, всякога свързан с определено време и място. И тук, както в кинолекцията, разказът се развива върху логична основа, поради което не е нужен сюжет.

Особен жанр в първия тип научно-популярни филми е **научно-публицистичният киноочерк**. Той се отличава от научно-популярния киноочерк по това, че тук ясно изпъкват личността на автора на филма, неговите впечатления, размисли и оценки на явленията, които са предмет на филма. Това придава публицистичен характер на произведението и го сближава с художествения очерк. Такава кинокартина е характерна за документалното кино, но се използва и за популяризация на научни знания особено когато става дума за нови, големи открития.

Като най-„тежко“ произведение от първия тип научно-популярни филми може да се смята **научно-популярната киномонография**. За разлика от посочените по-горе жанрове, които могат да бъдат късометражни или дългометражни, тази форма бива само пълнометражна. Отличава се с много по-дълбоко вникване в материала, има изследователски характер и обхваща изцяло научния проблем по време.

Бъдещето на научното кино др. Василков вижда във втория тип филми — тези, които се решават чрез художествено-образни средства. Между двата типа филми има едно общо нещо — това е повествователната форма. Анализът на много научно-популярни филми е показал, че популяризацията на научните знания е невъзможна без повествователна форма. Изхождайки от този извод, тук също може да се набележат най-малко три форми филми, като се започне от **научната киноновела**. Това е късометражен, но напълно завършен разказ за отделно научно явление, чрез който се разкриват общи закономерности в развитието на науката или техниката. За научната киноновела са задължителни както художествено-образната форма, така и сюжетът, който се развива много бързо.

Най-известната форма от този тип филми е обаче **научно-художественият киноочерк** — късометражен или пълнометражен. В този жанр произведението творецът може да създава образи, които имат голяма познавателна и естетическа стойност. За разлика от научно-популярния киноочерк обаче тук сюжет няма или той може да бъде нещо съвсем леко, загатнато. За пример на научно-художествен киноочерк може да послужи широко известният у нас филм на съветския режисьор Д. Яшин „За живота на обречените“ (1958 г.). В него обаче има и елементи, които го приближават към следващата форма — **научната киноповест**. Тази форма върви по линията на научната киноновела, но за разлика от последната тук се обхваща не отделно явление, а цял ред явления или събития, съставляващи обща линия в развитието на един или друг процес. За научната киноповест са характерни простата композиция и, общо взето, равният темп на развитие.

И накрая като възможна форма на научно-художествена популяризация може да се очаква **научната киноопея**. Такава още няма, но в редица научно-популярни киномонографии се срещат много признаци, които говорят, че научната киноопея също ще се яви на екрана.

Трябва да се съжالياва, че поради затруднения в преводите и голяма претрупаност на програмата на конгреса болшинството от делегатите се оказа неподготвено да обсъжда сериозно тази важна проблема. На пленарното заседание на секцията за научно-популярния филм станаха само отделни кратки изказвания. Разбира се, имаше някои по-малки или по-големи различия от схващанията на докладчика, но всички единодушно подчертаха голямата работа и успешния опит, който е извършил авторът за разработване на тази сложна проблема. Възложено бе на постоянния комитет на секцията да поведе и насърчи по-нататък работата в тази насока.

Несъмнено XIV конгрес на Международната асоциация на научното кино е важен етап в развитието на тази организация. Духът на дружба и разбирателство, който пронизваше цялата дейност на конгреса, даде възможност на делегатите от всички краища на света да проведат ползотворен обмен на творчески производствен и организационен опит и да внесат ценни предложения за по-нататъшното развитие на научното кино. През време на конгреса бяха показани общо 202 филма от 26 страни и бяха прочетени 17 доклада и 57 съобщения. За първи път на конгреса присъстваха и работници от телевизията, с които бяха обсъдени и възможностите за сътрудничество между научното кино и телевизията.

Тази година нашата научно-популярна студия има особено основание да бъде доволна от участието си в конгреса на МАНК. Филмите „Художник-гражданин“ и „Дървесината“ предизвикаха уважение към творчеството на нашите кинодейци. Изпълнена бе и задачата, която още след миналогодишния конгрес в Оксфорд си бяхме поставили — през тази година да се завърнем от конгреса с почетен диплом. Ръководителят на нашата делегация бе избран за член на постоянния комитет на секцията за научно-популярния филм, в който влизат представители само на 11 страни.

Приятелските и творчески разговори, които имаха нашите делегати с кинодейците от много страни, както и големият брой филми, които видяхме, безспорно тепърва ще дадат отражение в творческата и производствената дейност на нашата студия. И ние имаме основание да се надяваме, че на XV конгрес на МАНК, който ще се състои следващата година в Мароко или Гърция, ще се представим още по-добре.

Из нашите студии

В СЦЕНАРНАТА РЕДАКЦИЯ НА СТУДИЯТА ЗА ИГРАЛНИ ФИЛМИ

През идната година Студията за игрални филми ще произведе десет художествени дългометражни филма. Първите два — „Тютюн“ и „Последният рунд“ — бяха пуснати в производство още през тази година и работата около тях е значително напреднала. Сега сценарната редакция при студията работи интензивно с авторите за успешното завършване на около двадесет сценария с различна тематика, от които ще се съставят производственият план на Студията за игрални филми за 1961 година.

Приет е от художествения съвет и в близки дни ще бъде пуснат в производство сценарият на Анжел Вагенщайн „Двама под небето“ (редактор Тодор Монов). Авторът е написал съвременен филмов разказ за съдбата на двама души — жена и мъж, — които търсят щастието си в новия миньорски град сред Родопите.

Внесен е за разглеждане в художествения съвет сценарият „Калоян“, написан от Дако Даковски, А. Дончев и Д. Мантов (редактор Христо Сантов).

Авторите са изградили сюжета върху конфликта между Калоян и привържениците му, защитници на идеята за силно, обединено българско царство, от една страна, и болярите — от друга. В този конфликт са преплетени и отношенията на Калоян с неговата жена куманка.

Писателят Емил Манов е завършил окончателно сценария „Пленено ято“ (редактор Владимир Голев), който предстои да бъде разгледан от художествения съвет. Повест за шестима комунисти, попаднали в затвора през есента на 1941 година: четирима работници, един студент и един стар партиен деец, бивш учител. Шестима различни по биографии и характер хора. Един от тях не е издържал в полицията и с това е помогнал да се разплете нишката на конспирацията. Какво ще стане понататък с този човек, как ще се държи той в съда? Едно трепване на съвестта и възврънатата се вяра в другарите го кара да отрече показанията си в полицията. Разгневеният съд го

осъжда на смърт. Смъртна присъда получават още двама от шестимата. И той отива на бесилката като комунист заедно с другите двама. А останалите живи? Те отиват в друг затвор, за да занесат там, а по-нататък и в борбата една по-дълбока и още по-силна комунистическа правда.

След поправките, извършени от автора, отново ще бъде разгледана творбата на Васил Цонев (редактор Валери Петров) „Баща ми — бояджията“ — сценарий за бедния бояджия, баща на шест момчета. Цяла година е било глад. Но този ден, 31 декември 1931 г., бащата иска да повесели своите деца. Откъде пари? Искат на заем — же им дават. Боядисват съседска богатска вила, но собственикът не идва в уречения час въпреки честната дума. Тогава бащата повежда момчетата към вилата, която са боядисвали през деня и в чийто хладилник има обилна храна. Всички — бащата, майката и децата — си устройват празнична вечеря.

Друго произведение, което ще бъде внесено за разглеждане от художествения съвет, е „Златната мина“ на писателя Цветан Ангелов (редактор Димитър Гулев). Сценарий за интересния и разнообразен живот на пионери в летния лагер; за жаждата на децата към приключения и романтика.

Трима приятели избягват от лагера, за да открият златно съкровище в една изоставена мина. По дирите на бегълците сред планинските дебри върви спасителният пионерски отред. Оказва се, че в мината няма златно съкровище, а магнетит, който примама пионерите към това опасно пътешествие. Авторът разкрива другарството, дружбата и любовта между пионерите в отряда — истинската златна мина.

Писателят Димитър Талев пише втори вариант на сценария „Паисий“ (редактор Христо Сантов), посветен на живота на отец Паисий и създаването на българската история. Филмът ще разкрива факторите, които са влияели върху изграждането на Паисий като личност и борец, и причините, които са го подбудили да напише своя безсмъртен труд. Конфликтът в сценария е очертан между Паисий и духовните и политическите потисници на българския народ от онази епоха.

Тодор Монов завършва сценария си „Големи чувства“ (редактор Анжел Вагенщайн). Сюжетът е из живота на младежта в една бригада за ударен

комсомолски труд. В центъра е поставена проблемата за създаването на нови комунистически черти у младите хора.

Валери Петров пише сценарий под заглавие „Слънцето и сянката“. Посредством разказа за една младежка любов авторът разкрива красотата на свободния човешки живот, радостта от плодовете на труда и постиженията на науката и изкуството, създадени от човек за човека. Всичко това е заплашено от ужаса на безумната атомна война. Но вярата в разума на хората побеждава.

Новата творба за киното на Павел Вежинов носи заглавие „Специалист по всичко“ (редактор Димитър Гулев). Това е комедия сценарий на съвременна тема, в който се осмива желанието на ония, които, за да останат в града, пренебрегват своята специалност и работят каквото им попадне, препоръчвайки се за специалисти по всичко.

Сценарий за живота на нашето съвременно село — „Звездите гаснат призори“ — пише Цилия Лачева. За герои авторката е взела онези ръководители, които се стъписват пред големите задачи, поставени им от народа, и в навечерието на голямата трудова победа изпадат в малодушие. Други герои на сценария са две жени, два характера, противопоставени един на друг. Две от хилядите селски жени, които се борят за лично щастие и свое място в новия живот.

Христо Ганев пише сценарий из живота на съвременната ни младеж.

Бурян Енчев е завършил сценария „Приказката за златния сандък“.

На съвременна селскостопанска тема е сценарият на Николай Хайтов „През сито и решето“ (редактор Димитър Гулев). Зет и шурей работят заедно в едно планинско ТКЗС в Родопите. Единият е председател, другият — партиен секретар. Неочаквано двамата се озовават един срещу друг. Конфликтът е на широка обществена основа: по какъв път трябва да върви стопанството, за да осигури трайното благоденствие на кооператорите. От обществен конфликтът се изражда в личен. Борбата минава през много и различни перипетии — едно „сито и решето“, през което животът отсява потъпканата човешка и партийна правда.

Сценарий за една от първите класови битки в България пише Орлин Василев (редактор Бурян Енчев). За сюжет на

автора е послужила стачката през 1910 година в медната мина „Плакалница“ и дейността на младия тогава Георги Димитров, под чието непосредствено ръководство стихийната битка на работниците прераства в борба съзнателна, организирана не само за икономически придобивки, а политическа, насочена срещу хищно разрастващия се български капитализъм.

По мотиви от повестта на Петър Славински „Птици долитат при нас“, авторът и Боян Дановски пишат сценарий за художествен филм (редактор Н. Попов). На фона на социалистическите преобразования в Добруджа авторите проследяват съдбата и духовното израстване на малкото циганче Опри.

Завършен е първият вариант на сценария „Тайното оръжие“ от Върбан Стаматов (редактор Николай Попов). Сюжетът обхваща последните години от Втората световна война, когато група български моряци осуетяват опитите на хитлеристите да употребят срещу Съветския съюз едно от новите си оръжия. Авторът е използвал действителна случка от борбата на Партията преди 9 септември 1944 година.

Водят се преговори за снимането на две съвместни продукции — с унгарската кинематография по сценария на Любен Станев и Габор Турзо „Дунавски вълни“ и с австрийската кинематография по сценария на Радой Ралин „Лаура“.

Писмо до редакцията

Другари,

В брой 10 на списание „Киноизкуство“ в статията на Ал. Александров „Развитие на българския игрален филм преди 9 септември 1944 г.“ е допусната груба грешка, като ми е приписано създаването на филм, в който нямам никакво участие. Така на стр. 28 е писано дословно следното:

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

За сведение на редакцията и киноведа Александров трябва да заявя, че този филм е работа на Б. Грежов.

Моля за вашето опровержение.

София

С другарски поздрав:
В. Бакърджиев

ПИСМА ОТ МОСКВА

НОВИ ФИЛМИ, НОВИ ЗАМИСЛИ

Трудно, по-точно невъзможно е да се разкаже подробно за всичко в областта на киноизкуството в Съветския съюз. Нали в двадесет киностудии за художествени филми (такива студии има във всяка от републиките на СССР), в осемнадесет документални и научно-популярни киностудии и студии за мултипликационни филми ежедневно има така разнообразен живот. Ще се наложи в нашите „Писма от Москва“ да се задоволим само с това, което особено привлича вниманието, с онова, което по едни или други причини заслужава да бъде споменато.

СПОРОВЕ ЗА „НЕИЗПРАТЕНОТО ПИСМО“

В творческия актив на режисьора М. Калатозов има много значителни произведения, като се започне със своеобразния филм „Солта на Сванетия“ (той излезе в 1930 година и разказваше за живота в суровата планинска страна) и се завърши с блестящия филм „Летят жерави“, завоювал световно признание. Обяснимо е поради това с какво нетърпение се очакваше неговата нова работа — „Неизпратеното писмо“.

И ето филмът излезе на екран. При първото му гледане в Централния дом на киното се развихриха горещи спорове. Намериха се пламенни привърженици, които твърдяха, че филмът е превъзходен във всяко отношение. Намериха се противници, които изцяло отричаха каквато и да било идейна и художествена ценност на това произведение. Трети, като признаваха високото професионално майсторство на създателите на филма, намираха в него множество отделни недостатъци. Извода всеки правеше в съответствие със своите възгледи, вкусове и темперамент. Едни считаха филма, общо взето, за успех или в крайна сметка за експеримент, който има положително значение за развитието на киноизкуството, други го оцениха като изстрел от оръдие срещу врабчета, като изстрел ако не с халосани патрони, то във всеки случай не в целта...

Кой от тях е прав?

Да се даде отговор на този въпрос е твърде трудно. Това трябва да направи за себе си всеки от майсторите на киното, критиците, зрителите. Струва ми се, че истината, както често се случва, лежи някъде по средата...

Във всеки случай е ясно едно. Заели се да разкажат за героизма, мъжеството, самоотвержеността на съветските хора (в дадения случай трима геолози и техният придружител-водач), авторите са се увлекли от показването на тези качества в ъобще, така да се каже отвлечено, особеностите в характерите на героите, тяхната психология, тяхната гражданска, патриотическа устременост се оказват приглушени, неразкрити. По своята поетика, по стилистиката си този разказ се приближава до разказите на Джек Лондон за борбата на човека с природните сили. Не случайно така са се разраснали във филма сцените на горския пожар, зимната тайга, фъртуната и другите стихийни бедствия, в които загиват трима от четиримата герои. А общественият смисъл на тяхната борба, социалните корени за подвига на четиримата смели хора остават някъде зад кадъра. При тези условия професионалното майсторство на режисурата и особено на изобразителното решение (оператор С. Урусевски) придобиват самоцелно значение, стават нещо от рода на „изкуство за изкуството“, а и изпозуваните във филма смели ракурси, панорами, динамика на движението започват да изглеждат като просто повторение и по-широко приложение на похватите, намерени още във филма „Летят жерави“. В крайна сметка всичко това потиска и засенчва играта на талантливите артисти Т. Самойлова, Е. Урбански и др., на които и без това е даден малък драматургически материал за разкриване на човешките качества, характерите на своите герои.

И така дискусиата за „Неизпратеното писмо“ още веднъж убедително показва, че художественото професионално майсторство дава плодотворни резултати само тогава, когато е насочено към разкриване на голямата тема, на голямата мисъл, на живи, пълнокръвни образи на хора, техните характери, техните мисли, чувства и стремления — към разкриване на голямата и дълбока жизнена правда, без която няма и художествена правда.

НОВИЯТ ФИЛМ НА Г. ЧУХРАЙ

С не по-малко нетърпение очакват зрителите и новия филм на Г. Чухрай, талантливия постановчик на „Четиридесет и първият“ и „Балада за войника“.

В своя нов филм „Чисто небе“ той продължава да разказва на близка тема — за младия човек от нашето време.

Това е произведение многопланово, сложно. В него има няколко героя и у всеки — своя тема, своя съдба. Ето Алексей Астахов, известен още в предвоенните години летец-изпитател. През войната той попада в плен, а завърнал се у дома, не може да продължи любимата си работа, не може да възстанови членството си в партията, защото някой си небомислено, бездушно го е отнел към числото на „подозрителните“. Алексей започва да пие, отпуска се. И само любовта на Саша Лвова (която се е увличала по него още като петнадесетгодишно момиченце и е съхранила своето светло, голямо чувство въпреки бремето на събитията и годините) го връща към живота, отново го прави човек. Но и в минути на крайно падение Алексей някъде дълбоко в душата си остава същият, какъвто е бил,

запазил вратата във високите идеали, в името на които е живял и се е борил с врага.

Наред с тази тема във филма се разкрива и темата на любовта. Тя се решава по пътя на противопоставяне на животворната любов на Саша към Алексей, любов, понесла всички изпитания, и любовта на другата героиня, Люся, която заменя високото чувство с възможността да живее сит еснафски живот с друг, минала покрай своето щастие.

Звучи във филма и темата за доверието към човека, темата за голямата възпитателна роля на колектива. Когато някой предлага да се напише заявление в ЦК, за да се оправят там с работите на Алексей (в действителност по време на пленничеството си той е водил активна борба, помагал е да избягат от концлагера група летци), колективът отхвърля това предложение, като смята, че трябва да се справи във всичко сам. Филмът разказва за това, че без любов към хората, без умение не само да се осъдят недостатъците, но и зад неугледната понякога външност да се видят благородните качества на човешката душа, да се разбудят тези качества — без това не може да се построи комунистическото общество.

Но да дадем думата на самия Чухрай. Ето какво казва той за „Чисто небе“:

— Това е филм за любовта, за верността и главно за сложните пътища, които водят човека към неговото щастие. И за това, че щастието и нещастieto на съветския човек са твърде тясно свързани с живота на неговата страна. И още — във филма се разгръща полемика между еснафския „здрав смисъл“ и романтичното увлечение, поезията, изразена не в гръмки фрази, а в цялата възвишена устременост на човека, в неговия „начин на живот“ . . .

За това, как е решена тази интересна задача, ще съдят зрителите.

ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА Л. Н. ТОЛСТОЙ

Произведенията на великия руски писател Л. Н. Толстой са неизчерпаема съкровищница на мисли, чувства, ярки образи, дълбоки характери. Неговото творчество неизменно привлича вниманието на художниците на екрана.

Обаче най-значителните от романите на Толстой — „Ана Каренина“, „Война и мир“, „Възкресение“, — широко използвани за театрални постановки (по „Война и мир“ е създадена даже опера), досега не са преведени у нас на езика на киното. Тези романи са екранизирани от много задгранични киномайстори, които обаче най-често са подминавали дълбокия замисъл на автора и пресъздадената от него широка картина на живота заради изискванията на привичните киношаблони, извращавайки социалната същност на тези произведения и в най-добрия случай само повече или по-малко вярно предали техния сюжет, фабула.

И ето в „Мосфилм“ във връзка с петдесетгодишнината от смъртта на Лев Николаевич Толстой се създават редица филми по негови произведения. Преди всичко трябва да се разкаже за екрани-

зацията на „Възкресение“. Първата серия на филма е завършена за юбилея, а работата над втората серия продължава.

При екранизацията на всяко произведение от класическата литература пред филмовите творци стои голяма и сложна задача. Като отиват в дълбините на вековете, като рисуват други социални условия, друг строй на мислите и чувствата, те естествено възприемат описаното в романа със сегашни очи, от тези висоти на общественото съзнание, които са достигнати в наши дни.

Именно така са се стремили да подхождат към екранизацията на „Възкресение“ кинодраматургът Е. Габрилович и режисьорът М. Швейцер.

— Във „Възкресение“, казва М. Швейцер, както и в цялото творчество на Лев Николаевич Толстой са се отразили по определеното на Вл. И. Ленин „крещящите противоречия“ на неговия мироглед. Нас ни привлича тук страстната критика на великия писател към държавните, обществените, икономическите, идеологическите устои на обществото, основано на потискане на народните маси. Тази критика трябва да прозвучи от екрана.

Но ние искаме да разкажем не толкова за „ужасите“ на самодържавието и острите въпроси, вълнуващи напредничавите хора в стара Русия, колкото за повдигнатите от Л. Н. Толстой големи и важни проблеми, които в нова светлина стоят пред нас и сега.

В романа дълбоко се разработва идеята за нравственото самоусъвършенствуване на човека. Обаче в антагонистическото класово общество проповедта за нравствено самоусъвършенствуване като единствен път за лечение на болестите в това общество беше идеалистическа утопия и носеше всъщност реакционен характер. Тя водеше към концепцията „непротивене на злото“, зовеше към търпение и покорност, т. е. към укрепване на тези основи, върху които се градеше системата на експлоатация на човек от човека.

На мен ми се струва, че проблемата за нравственото самоусъвършенствуване на човека придобива съвсем друго значение в наши дни. Победата на социалистическия строй, обобществяването на всички средства за производство, единството на идейните стремежи, морални основи, цели, общи за всички членове на обществото, създадох условия, когато необходимостта да се възпитава най-високо ниво на съзнанието, най-високи морално-естетически качества става обществена потребност. Ако всеки съветски човек в своята дейност, във всички свои лични отношения изхожда от високите изисквания на социалистическия, комунистическия морал, това ще бъде в полза на цялото общество.

Изхождайки от тези съображения, във филма се акцентува на тази вътрешна борба, която води със себе си Нехлюдов, като се стареа да поправи стореното зло. Неговият образ ще бъде по-мъжествен, ще бъде разкрита темата за търсената от него правда, за търсеното свое отношение, своя позиция в живота.

В ролята на Нехлюдов се снима артистът от Малий театър Е. Матвеев (изпълняващ ролята на Нагулнов в „Разораната целина“), в ролята на Катюша Маслова — младата артистка, дипломантка от ВГИК Т. Семина.

Както създателите на „Възкресение“, така и авторите на друга екранизация от произведенията на Толстой — повестта „Казаци“ — основно внимание отделят не на детайлите и обстоятелствата, характеризиращи конкретно историческите подробности на описаните събития, а се стремят да подчертаят главната мисъл на произведението.

Неговият герой — юнкерът Оленин (тази роля изпълнява артистът от МХАТ Губанов) — се отправя в Кавказ, за да избяга от страшните, неудовлетворяващи го нрави на столичния живот. Той иска да бъде по-близо до народа, иска да почерпи в общуването с него нови сили. Стават му скъпи не само Маряна — олицетворение на красотата, простата народна дъщеря, която не приема неговата любов (в ролята на Маряна се снима артистката Зинаида Кириенко), — но и дядо Ерошка (арт. Борис Андреев), казакът Лукашка и другите жители на аула.

Но проповедта на Оленин за любов към ближния, неговата добротата, стремежът да бъде по-чист и по-естествен като децата на народа не намират разбиране сред окръжаващите го нови хора. За тях той си остава чужд, господар, чуждак, заслужаващ съжаление и упрек:

„У вас всичко е фалш — казва на Оленин Ерошка, — сам не можете да живеете, защо ви е другите да лекувате“ . . .

Тъй се разкрива социалната и духовната пропаст, която отделя народа от властта и силата на имотните, и безпочвените стремежи на отделни техни представители да се слоят с народа по пътя на нравственото самоусъвършенствуване, любовта, добротата.

Главни герои на филма ще бъдат именно казациите — нали така се и нарича повестта . . .

Интересно е, че за снимките на филма (поставя го режисьорът В. Пронин) в Кавказ трябваше да се построи казашки аул, тъй като сега, в наши дни, не е останало нито едно селище, което би напомняло описаното от Толстой село.

По случай петдесетгодишнината от смъртта на писателя студията „Мосфилм“ подготви и късометражен филм за телевизията по разказа на Л. Н. Толстой „Кавказки пленник“ (сценарий В. Джумати и П. Палиевски, режисьор В. Джумати).

ПРИ КИНЕМАТОГРАФИСТИТЕ НА БЕЛОРУСКАТА ССР

В столицата на Беларусия — град Минск — е построено ново здание на киностудията, което вече влиза в експлоатация. Сега белоруските киноработници имат още по-големи възможности за създаване на пълноценни художествени кинопроизведения. Тук е завършена постановката на новия филм „Отпред има остър завой“. Не само тематично, но и проблемно със своето съдържание той е близък на известния филм „Делото Румянцев“. И тук, и там в центъра е разказът за едно автомобилно произшествие. И тук, и там се решава съдбата на младия човек, шофьора. Но в двата филма основата на сюжета съставлява не историята за разкриването на престъплението, а разкриването душата на младия съветски човек.

Честност, безкомпромисна принципиалност, висока човечност — ето към какво призовава филмът, ето какво утвърждават неговите автори.

Този филм е направен от млади кинематографисти. Впрочем думите „първи самостоятелен филм“ могат да се отнесат към много членове на този и други снимачни колективи.

Най-старият майстор на белоруското кино, режисьорът Ю. Тарич осъществява художественото ръководство на постановката на своеобразен киноалманах. Всяка от четирите новели на този алманах, посветен на комсомолците на Белорусия и излязъл по случай 40-годишнината от основаването на комсомолската организация в републиката, е поставена от самостоятелна група млади кинематографисти.

Режисьорът И. Шуман снима филм по сценария на И. Стаднюк „Човек не се предава“ — филм за тези, които първи на западната граница на страната приеха върху себе си удара на фашистките пълчища.

Започна постановката на филма „Срещу бурята“ (сценарий А. Кулешов и М. Лужанин, режисьор В. Корш-Саблин). Това е втората серия на филма „Първи изпитания“, екранизация на автобиографическата трилогия на народния поет от БССР Якуб Колас. Филмът ще разкаже за по-нататъшната съдба на младия селски учител Андрей Лобанович, за това, как възмъжаваше в борбата със самодържавието интелигенцията на Белорусия.

В сценарния портфейл на студията има няколко почти завършени работи. Болшинството от тях са посветени на сегашния живот на съветските хора, на славните дела на трудещите се в Белорусия.

Много нови интересни филми се снимат и в другите киностудии на страната. Но за всичко не можеш да разкажеш. Животът на киностудиите, животът на Съюза на киноработниците — това ще бъде тема и на следващото писмо...

Мих. Белявски

ВЛ. ЧИАУРЕЛИ

зам. м-р на културата на Грузинската ССР

ГРУЗИНСКОТО КИНОИЗКУСТВО ДНЕС

Когато от главозамайващата височина на орлов полет, стоейки до старият храм Джвари, виждаш далече долу сиянието на Кура и Арагва на мястото на древната столица на Грузия Мцхета или обгръщаш с поглед хаотическото натрупване от могъщи скали и снежни върхове на Кавказкия хребет, когато пред теб се разстила великолепието на Алазанската долина или цветущата градина на субтропическия бряг на Черно море, когато виждаш могъщите гори на планинска Сванетия и зеленото кадифе на чая по къдравите хълмове, разбираш, че тази богата с плодове земя, нейните извори и овчи пътеки, нейните бистри реки и водопади, нейните планински езера и пещери, разкошният килим от нейните цветя и треви трябва да вдъхновяват поетите и певците, да служат за извор на радост и възхищение.

Населяващият тази земя древен народ с хилядолетия е отстоявал в борба с многобройните врагове своята свобода и независимост. Той е създал със своя труд огромни материални и духовни богатства, за което красноречиво свидетелствуват многото оцелели паметници от неговото минало. Той е създал своя висока култура и забележително, самотитно изкуство, своя голяма литература, светило на която завинаги остана великият П'ота Руставели.

Нашето време придаде ново направление на развитието на тази многовековна култура. Грузия — една от петнадесетте братски републики на Съветския съюз — твърдо застана на пътя на строителството на новия живот, на новото комунистическо общество.

Невиджано разцъфтяха през годините на съветската власт нейната промишленост и селско стопанство, нейната наука и народно образование, широко се внедрява съвременната техника, расте благосъстоянието на народа.

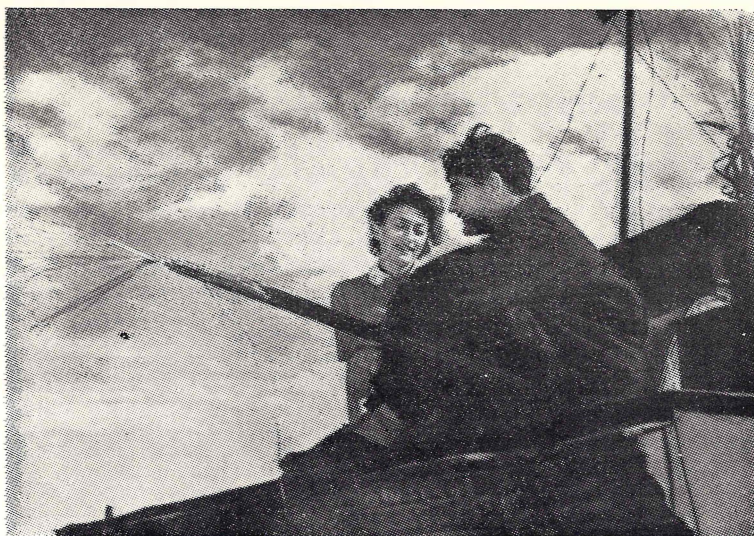
Благотворното влияние на общия подем намери своето отражение в бурното развитие на всички видове национално изкуство и литература на Съветска Грузия. И тази обща тенденция не можа да не се отрази и на такова масово и народно изкуство, каквото е в наши дни киното.

Многобройните приятели на грузинската съветска кинематография както в нашата страна, така и в чужбина с интерес следят нейното развитие, радват се на нейните успехи, страдат от несполуките ѝ. Най-сетне, както това и трябва да бъде, те очакват нови филми и разбира се, много хубави филми. У мнозина често възниква желанието да узнаят откъде черпи началото си живителният извор на нашето кино и с какво сега се занимават неговите майстори и творци.

Развитието на грузинското киноизкуство е тясно свързано със създаването на националната студия за художествени филми. Киностудията „Грузия-филм“ — една от най-старите в Съветския съюз — е възникнала в град Тбилиси в 1921 година. Тогава беше поставен от режисьора И. Перестиани първият грузински съветски художествен филм „Арсен Джорджиашвили“.

Но началото на грузинското кино се открива значително по-рано. Проектирания на първите филми в Грузия е започнала още в края на миналото столетие. Любопитно е, че вече в 1903—1904 година в Грузия между другите филми се проектират и филми, снети в самата Грузия, главно документални. Трябва да се посочи пълнометражният филм „Пътешествието на поета Анаки Церетели в Рача — Лечхуми“, снет в 1912 година от първия грузински кинооператор Василий Амашукели, и художественият филм „Христине“, поставен в 1916 година от режисьора Александър Ццунава.

След установяването в Грузия на съветската власт се създава собствена техническа база на студията и се пускат редица филми, които получават повсеместно широко признание. Такива са „Сурамската крепост“ и „Три живота“ на режисьора Иван Перестиани, „Отцеубийца“ на режисьора Амо Бек-Назаров.



„Нашият двор“

„Кой е виновен“ на режисьора Александър Цуцунава и др. С огромна популярност в цялата страна се ползуваше филмът „Червените дяволчета“ на режисьора Иван Перестиани.

Това беше времето на чудесната прелет на разцъфтяването и изграждането на грузинското кино. В студията започват своето творчество режисьорите Михаил Чаурели, Николай Шенгелая, Сико Долидзе, Лео Есакия, Давид Рондели, Георги Макаров, Михаил Калатозишвили, киноактьорите Нато Вачнадзе, Ц. Цуцунава, К. Каралашвили, А. Жоржوليани, В. Анджапаридзе, М. Геловани, К. Микаберидзе, Спартак Багашвили и много други. Нова епоха в развитието на грузинското кино по това време ознаменува нашумелият филм на режисьора Николай Шенгелая „Елисо“.

Годините вървяха... Майсторите на грузинското кино изпитваха радостта от много творчески победи и мъката от неуспехите. В следващия етап в студията се създават значителните филми „Последният маскарад“, „Арсен“ и „Великото сияние“ на режисьора Михаил Чаурели. „Последните кръстоносци“ и „Дарико“ на режисьора Сико Долидзе, „Загубеният рай“ на режисьора Давид Рондели и „Златистата долина“ на режисьора Н. Шенгелая. Три филма от този период — „Арсен“, „Златистата долина“ и „Великото сияние“ — са наградени със сталински награди.

В 1944 година киностудията „Грузия-филм“ бе наградена с ордена „Ленин“ за редицата забележителни филми, създадени през годините на Великата отечествена война. Освен филмите, посветени на отбраната, по това време в студията се създава историко-героичната епопея „Георги Саакадзе“ на режисьора М. Чаурели и художествено-музикалният филм „Щитът на Джургай“ на режисьорите С. Долидзе и Д. Рондели, наградени със сталински награди. Най-значителни филми от непосредствено следвоенния период са „Клетва“ на режисьора М. Чаурели, получил Сталинска награда, и „Давид Гурамишвили“ на режисьорите Н. Санишвили и И. Туманишвили.

След спадане на филмопроизводството в годините 1951—1953 в следващите години то рязко нараства и в развитието на грузинското кино започва нов етап. Студията се попълва с млади творчески кадри и наред със старите известни имена се появяват нови ярки имена на режисьори, актьори и кинооператори от младото поколение.

В този период в студията се създават такива филми като „Магарето на Магдана“ на младите режисьори Тентиз Абуладзе и Реваз Чхеидзе, получил

награда в Кан през 1956 г., „Тайната на двата океана“ на режисьора К. Пипинашвили, награден във Венеция през 1956 година, „Нашият двор“ на режисьора Н. Чхеидзе, получил първа награда и златен медал на VI световен фестивал на младежта и студентите в Москва, и „Вдовицата на Отар“ на режисьора М. Чиатурели, получил диплом във Венеция в 1958 година. След продължително прекъсване с грузинските филми се запознава масовият зрител от много страни и се установяват ценни творчески контакти.

Топло бяха приети филмите „Последният от Сабудара“ на режисьора Ш. Манагадзе, получил диплом на Всесъюзния фестивал в 1958 година, и „Фатима“ на режисьора С. Долидзе, отбелязан с поощрителен диплом на Всесъюзния фестивал в 1959 година в Киев, „Лудетината“ на режисьора С. Долидзе, „Те слязоха от планината“ на режисьора Н. Санишвили, „Баши-Адуки“ на режисьора Л. Есакия, неотдавнашният филм „Ден последен, ден първи“ на режисьора С. Долидзе и др. Накрая филмът „Чужди деца“ на младия режисьор Т. Абуладзе беше признат за един от най-добрите филми на фестивала във Финландия, за най-добър филм през годината на международния кинофестивал на наградените филми в Лондон и на фестивала в италианския град Порета Терме.

За времето на своето съществуване от 1921 г. насам студията е произвела всичко около 160 пълнометражни игрални филма. Освен това беше създадено и успешно се развиваше производството на мултипликационни, научно-популярни, хроникално-документални филми и кинопериодики.

Трудно е да се прецени огромната работа, извършена от грузинските документалисти за тези години. Много от техните филми бяха отбелязани с награди и с успех преминаха по съветския екран и в редица чужди страни. За пример може да се посочи алпинисткият филм „Ушба“ на режисьора В. Валишвили, получил диплом във Венеция още в 1947 година, след който последва цяла серия забележителни филми за изкачванията на грузинските алпинисти по върховете на Голям Кавказ, Памир и документалният филм „Долината Алазани“ на режисьора Ш. Чагунава, награден във Венеция в 1956 година.

С голям успех пред зрителя се ползуваха късометражните цветни киноочерци „Художникът Ладо Гудиашвили“ на младите режисьори Н. Ненова и Г. Цулая, „Гелати“ на режисьора Л. Гогоберидзе и „Светицховели“ на режисьора О. Чиатурели. Двата последни очерка представят пред зрителя забележителните образци на древната грузинска архитектура.

Документалните филми за индустриалното строителство и селското стопанство, за чудесните курорти и природни богатства на страната, за паметниците на древната грузинска архитектура и култура, за дейците на науката, изкуството и спорта, за народното музикално и танцово изкуство се превърнаха в ценен източник за изучаване на многообразието и пълнокръвен живот на народа в нашата република. Немалко значение има и седмичният киножурнал „Съветска Грузия“, а така също и периодическите киножурнали „Наука и техника“, „Пионер“ и „Спорт“.

Днес тази работа се извършва от самостоятелната грузинска студия за научно-популярни и хроникално-документални филми, възникнала от сектора за кинохроника при студията „Грузия-филм“.

С какво се занимават днес кинематографистите на Грузия, какви филми готвят за зрителя в предстоящия период?

Разказът за работата и творческите планове на всяка киностудия обикновено взема форма на дълъг и развълнуван разговор, засягащ и някои общи проблеми на киноизкуството.

Ние няма да отидем толкова далеч и ще се ограничим само с някои общи сведения за това, над какво работи днес киностудията „Грузия-филм“ и какви са нейните творчески планове за близкото бъдеще.

Студията произвежда в последно време девет-десет пълнометражни игрални и 4—5 късометражни игрални филма на година. Освен това студията произвежда мултипликационни филми и пуска по два-три рисувани филма в годината, които се посрещат с голям интерес от широките зрителски маси. Достатъчно е да се посочат мултифилмите „Сватбата на сойките“ и „Вражда“ на режисьора А. Хинтибидзе, преминали неотдавна с голям успех по екраните.

Голяма част от продукцията на студията преминава по екраните на Съветския съюз, а част от нея отива и в много чужди страни, като широко по-

пуляризира културата на грузинския народ и неговите постижения в строителството на новия живот. А това много обвързва.

Режисьор-постановчикът и балетмайстор Вахтанг Чабукиани току-що е завършил монтажа на пълнометражния цветен филм „Отело“, който скоро ще се появи по екраните.

Филмът „Отело“ е хореографическо произведение, а не екранизация на спектакъл. Той предава безсмъртната трагедия на Шекспир с езика на хореографията. В него са слети в едно възможностите на киното и балетното изкуство, т. е. широта в обхвата на събитията и местата и, от друга страна, танците и пластичните движения като израз на чувствата и преживяванията на героите.

След блестящия балетен спектакъл „Отело“, създаден в Тбилиския държавен театър за опера и балет на името на З. Палиашвили от забележителния майстор на светския балет Вахтанг Чабукиани и композитора Алексей Мачавариани, филмът „Отело“ ще бъде още едно голямо постижение на изкуството на Съветска Грузия.

Режисьорът Реваз Чхендзе със своя колектив снима филма „Съдбата на Саулия“ на брега на Черно море близо до Сухуми. Филмът има за цел да покаже как новият социалистически начин на живот изкоренява от съзнанието на човека остатъците от старата частнособственическа психология. Случаят с колхозника Саулия, намерил съкровище и устоял пред изкушението да се възползува от него за лично забогатяване и празен живот, ни разкрива победата на новото над старото и отживялото в съзнанието на човека от нашето време. Сценарият на филма е написан по мотиви от новелата на писателя Демна Шенгелая „Съкровището“.

„Добри хора“ — филм за хората с голяма душа, които преобразяват живота — се поставя по сценарий на Г. Мдивани от режисьора Шота Манагадзе. Сега неговата снимачна група може да се види в огромните шумни цехове на Руставския металургичен завод, в младия цветущ град Рустави. И това не е случайно. Във филма се разглеждат морално-етическите проблеми на дружбата и верността към дълга. Неговите герои — това са хора от големия завод, с голяма и сложна съдба.

Режисьорът Лео Есакия снима филма „Разказът на бедния“, който ще бъде екранизация на едноименната повест на класика на грузинската литература Иля Чавчавадзе.

В ход са снимките на филми, които трябва да излязат на екрана в 1961 година.

Снимачната група под ръководството на режисьора Давид Рондели се намира в момента в планинска Сванетия, където снима филма „На брега на Ингура“. Филмът ще разкаже за живота на дърварите-секачи от Сванетия, ще постави морално-етическите проблеми за дълга, дружбата и истинската любов. Това е една от най-интересните снимачни експедиции.

Снимките на филма се провеждат в могъщите лесове и по стръмните склонове на неповторимия планински пейзаж на Сванетия, в подножието на гордите върхове Ушба и Тетнулда, сред ледниците на Кавказ и средновековните сванетски замъци.

По мотиви от повестта на писателя Ражден Гветадзе се снима епичният филм „Горят огньовете“, в който ще бъде отразена борбата на трудовото селячество в един от районите на Грузия за установяване на съветска власт в републиката. Филмът се поставя от младия режисьор, възпитаник на ВГИК Юрий Кавтарадзе, и трябва да бъде готов за 40-годишнината на Съветска Грузия в началото на 1961 година.

Младият режисьор Лана Гогоберидзе е пристъпила към постановката на филма „Под едно небе“, изграден върху сюжетите на три новели, обединени от обща единна тема и общо заглавие. В новелите „Княгиня Мая“ на Лео Киачели, „Гълъби“ на Арчил Сулакаури и „Девојката в бяло“ на Отия Йоселани се разказва за типични за своето време събития в живота на героините, преминали „под едно небе“, но в различни периоди, обхващащи 1921—1941 година и нашите дни. В тях ясно се проявяват характерните черти на времето и паразителните промени в съдбата на грузинската жена след Великата октомврийска революция.

По своему е забележителна и биографията на самия режисьор на филма



„Сянка на пътя“

Лана Гогоберидзе. Младата привлекателна девойка успешно завършва Тбилиския университет и скоро пише обширна монография за Уолт Уйтмен и издава книга с преводи на грузински език на стихове от Рабиндранат Тагоре. Тя става и кандидат на филологическите науки. След това отново години на учение във ВГИК, два сполучливи документални филма и ето сега тя работи над първия свой пълнометражен игрален филм.

Режисьорът Леван Хотивари е завършил подготовката за снимките на веселата ексцентрична кинокомедия „Похищение“ по материал от грузинското колхозно село. В острите комедийни ситуации зрителят ще види процеса на превъзпитанието на героя на филма, млад безделник и веселяк, в напредничав труженик, който намира своето място в живота в родния колхоз и спечелва любовта на девойката, която обича.

В студията се подготвят цяла редица сценарии, предназначени за постановка през 1961 година и за сценарен портфейл. Някои от тях заслужават да бъдат споменати тук.

Ще бъде поставен филмът „Селският момък“ по мотиви от популярния хумористичен разказ на младия писател Н. Думбадзе „Аз, баба, Илико и Иларин“, отличаващ се с реалистично решение на темата и тънък хумор.

Монументалният епичен филм „Вън от законите“ ще бъде посветен на международната борба за мир в целия свят, ще разобличава тъмните сили на милитаризма.

Филмът „Овчи пътеки“ по сценарий на младия писател Мераба Елиозишвили ще нарисува сочни картини от бита на хората от две мъжествени професии — грузинските планинци-овцевъди и рибарите от приморския колхоз, — тяхната голяма дружба, техните характери и стремежи. В основата на произведението е залегнала темата: човекът и неговото дело.

„Десницата на великия майстор“ — популярен исторически роман на писателя Константин Гамсахурдия, в който блестящо се разказва за видния грузински архитект Константин Арсакидзе, строител на храма Светицховели, и се дава широка картина на развитието на културата на грузинския народ, ще легне в основата на едноименния филм.

„Под небето на Грузия“ — филмът е замислен като музикално-хореографически преглед с лек сюжет с цел да покаже богатия грузински песенен и танцов фолклор.

Достойно място в нашите филми ще заеме и показването на съветския

човек — нашия съвременник. Техни герои ще бъдат работници и колхозници, представители на народната интелигенция и на нашата забележителна младеж.

Както цялата съветска кинематография и нашето национално киноизкуство си поставя своя основна цел — да живее в неразривна връзка с живота на народа, да създава идейно и художествено свършени произведения на теми от съвременния живот.

Няма да бъде забравена също така и необходимостта да се обезпечи тематическото и жанрово разнообразие на продукцията. Затова заедно с другите сценарии се подготвят и няколко сценария за нови комедийни, спортни, детски, музикални и приключенски филми.

Вероятно не всички филми, набелязани по плана, ще се окажат еднакво сполучливи, но ние вярваме, че упоритите търсения не могат да не доведат до творчески успехи.

Голямо оживление цари и в студията за документални филми. За 40-годишнината от установяването на съветската власт в Грузия режисьорите Георгий Асатиани и Отар Чаурели снимат пълнометражен цветен юбилеен документален филм „Съветска Грузия“. Да бъде интересен обещава и цветният филм в четири части „Грузинска архитектура“, сниман от режисьора Ш. Хомерики. Авторите на сценария, кинорежисьорът Л. Гогоберидзе и архитектът Л. Месхишвили, са си поставили за цел да покажат развитието на грузинската архитектура от древни времена до наши дни. Снимат се и няколко други киноочерци. Студията изпраща в Лондон за прегледа на съветските филми три документални филма — „Саповнела“, постановка на дипломанта Отар Йоселиани, посветен на известния градинар-декоратор Михаил Мамулашвили, „Грузинското металографиране“ на режисьора Отар Чаурели и „Пиросманишвили“ — филм за творчеството на гениалния грузински художник-примитивист, поставен от дипломанта Георги Шенгелая.

Като допълнение към разказа за перспективите в киностудията „Грузинфилм“ трябва да се спомене и това, че в седемгодишния план в г. Тбилиси е предвидено строителството на нова производствена база на киностудията в живописен извънградски участък върху площ от 20 хектара. В комплекса на новата база освен естествените площадки ще бъдат построени пет павилиона и нова тонстудия. Базата ще произвежда не по-малко от 15 пълнометражни игрални филма в годината.

Студията разполага с голям брой режисьори, кинооператори и работници от други творчески професии. Но най-забележителното днес е значителният приток от млади режисьори и кинооператори, възпитаници на Всесъюзния държавен институт за кинематография, сред които има и безусловно талантливи хора.

Тази свежа струя, напомняща неукротим пролетен поток, е призвана в тясно творческо сътрудничество с майсторите от по-старото поколение да развива и движи по-нататък вечно младото народно киноизкуство на Съветска Грузия.

ЗА ДА НЕ СЕ ЧЕРВЯ ОТ СРАМ...

Преди известно време френският военен съд създаде процеса Жансон. На подсъдимата скамейка бяха изправени да отговарят за „организиране мрежа за подкрепа на фронта за национално освобождение на Алжир“ двадесет и шест французи. Обвинението на главния прокурор бе, че те са укривали преследвани от Френската държавна сигурност алжирски патриоти и отказали да участвуват във войната в Ал-

жир френски младежи. Освен това те са събрали милиони нови франкове, които изпратили в помощ на героичния алжирски народ.

Обвиняемите високо и категорично защитиха правото си да действуват според поведието на собствената си съвест. „Аз помогнах на алжирците. Горд съм с това. И това е всичко.“

„Аз исках да помогна на алжирския народ, за да защита принципите на

политическа свобода, в които съм възпитан още от ученическата скамейка.“

„Аз нямам чувството да съм изменил на представата за Франция.“

Тези слова на подсъдимите, хвърлени безстрашно в свирепите лица на съдебния състав, намериха лесно път до сърцата на честните французи. Видният френски писател Жан Пол Сартр излезе с декларация „за правото на неподчинение“ в защита на подсъдимите от процеса Жансон. „Тези обвиняеми — заяви той — представляват бъдещето на Франция, защото те работят за настъпването на истинската френска демокрация... Ако Жансон (съзателят и ръководителят на мрежата за подкрепа) беше поискал от мене да приютя алжирски борци и ако аз можех да направя това без риск за тях, щях да го направя без колебание... Подсъдимите на тази скамейка са наши делегати.“ Под декларацията на Сартр се подписаха 121 френски писатели, артисти, журналисти, художници, професори от университета, учители. Много от тях освен подписите си под декларацията направиха изявления в пресата против войната в Алжир.

„Подписах — е заявила филмовата актриса Симон Синьоре, — за да спася своята национална чест. Човек не може да отхвърля насилието пред чужденците, а да мълчи в страната си. Ако полицията ме попита кой е изтръгнал от мене този подпис, аз ще отговоря: аз самата. Аз сама го изтръгнах от себе си, за да не се червя от срам.“

Вбесеният министър-председател на

Франция издаде указ срещу 121-те интелектуалци, подписали декларацията. Указът нарежда да се уволнят всички държавни служители, подписали декларацията на 121-те. В това число влизат професорите и учителите. Забранява се на радиото и телевизията да предават програми, съставени от лица, подписали декларацията, или в която участвуват артисти, които са я подписали.

Забранява се на киностудиите да снимат филми, в които участвуват артисти, режисьори и сценаристи, подписали декларацията. Забранява се на кината да прожектират такива филми.

Това означава френските киностудии да спрат незабавно работа; френските филми да слязат от френския екран, защото почти няма филм, в който да не участвуват писатели, артисти, режисьори или художници, подписали декларацията. Между подписалите декларацията личат имената на известните в цял свят писатели и артисти Сартр, Франсоаз Саган, Артур Адамов, Симон дьо Бувоар, Шварц-Барт, Симон Синьоре, Катрин Соваж, Лоран Терзиев, Жак Трюфо и стотици други, броят на които ежедневно се увеличава. Мерките на френското правителство постигнаха обратен ефект. Работниците от киностудиите, театрите и телевизията се подготвят за обща стачка. В много писма до управниците френските трудещи се им припомнят текста от френската конституция „Никой не може да бъде увреден в работата и службата си поради естеството на своите мнения или своите разбираня.“

ПАВЛИНА ПАВЛОВА

КИНОИЗКУСТВОТО В ОАР

Вечер Кайро блясва изведнъж в многоцветна неонова светлина, както изведнъж угасва светлината на палещото африканско слънце. И градът заговаря властно с езика на рекламата. Но какво е всичко друго пред изобретателната кинореклама? Над светещия надпис на киното ти се усмихва в естествен ръст все още „очарователният любовник“ Гери Купер, който според случая държи в прегръдките си покорената красавица или... обичайните два револвера, когато филмът е ковбойски. Или пък сладникавата физиономия на Тони Куртис с полуголата си партньорка, застинали в стъпка от рок-енд-рол. И така, ако решите да обиколите главните кинотеатри (всичките е невъзможно — те са 107), като „Метро“, „Кайро палас“, „Радио“, „Ривولي“, „Каср ел Нил“, волю-неволю ще попълните своята колекция от американски кинозвезди. За миг забравяте, че се нами-

рате в сърцето на Африка, сред арабския свят. Това впечатление се засилва, когато надзърнете и в двете главни кина, „Миами“ и „Диана“, където обикновено се дават арабски филми: същите пози, същите атрибути, същият предизвикателен сексапил у женския персонаж, само... имената на артистите арабски. Какво означава това? Че египетската кинематография произвежда малко филми и прескърпят внос от САЩ се налага?

МАЛКО ИСТОРИЯ...

Когато през април 1900 година, няколко години след рождението на киното въобще, италианецът Санти прожектира първите филмови ленти в Кайро, един от тогавашните ежедневници обявява това чудо за „дело на дявола“. И религиозните власти не на шега подемат тази удобна версия, за да я разпространят сред неграмотните фелахи. Не може да се каже, че първите опити за филмиране тук се посрещат радушно. И навярно няма да се сбърка, ако тъкмо с това отношение към филма от страна на шейховете се свърже и непознаването на киното и до днес в Йемен и Саудитска Арабия.

До 1926 година продължават опитите на италиански кинотворци, но все още египетски филм не е създаден. В края на 1927 г. излиза първият действително египетски филм „Лейла“. Необикновеното тук е, че този филм се създава от египетската жена Азиза Амир, нещо изключително изненадващо за една мюсюлманска страна, където, особено тогава, жената почти изцяло е извън обществения и културния живот. Азиза Амир е автор на сценария, тя е режисьор и изпълнителка на главната роля. На филмовия сюжет, изграден върху романа на Диума „Дамата с камелиите“, бива придаден арабски колорит. За тази пионерка на египетското кино на времето се е носело от ухото на ухо: „Тя е луда! Държи непременно да ликвидира сметката си в банката!“ Киното тогава наистина се е считало рисковано дело, обречено на неуспех. Но Азиза Амир успява. Филмът „Лейла“ бива прожектиран в Кайро в продължение на 14 седмици — срок, твърде голям за онова време.

Редовната филмова продукция в Египет започва в 1934 година, когато се открива първото киностудио „Миср“ („Египет“) със 100,000 лири основен капитал. По-нататък кинопроизводството изведнъж набъбва. Това има и своята обратна страна: бързият количествен растеж на продукцията става за сметка на качеството. От една страна, в киноиндустрията навлизат най-предприемчивите представители на младата египетска буржоазия, които не се интересуват от възпитателната страна на киното, нито дори разбират този род изкуство. За тях то е едно ново, доходно поприще с перспектива за прилагане и разработване на капиталите им. Не случайно третата поред индустрия в ОАР е филмовата. От друга страна, хората, които навлизат в студиите, нямат необходимото образование, обикновено това са фотографи, хора малокултурни, занаятчии. По време на Втората световна война производството на филми достига до 120 на година. Неизбежна е конкуренцията със Запада. Какво се противопоставя на чуждестранните филми? Не задълбочено и вярно третиране на арабските проблеми, а ефектните ориенталски танци и песни. Затова и първите филми са обикновено мелодрами, банални любовни истории.

Първа по-значима творба в развитието на египетския филм след „Лейла“ се смята „Ел Азима“ („Воля“) с режисьор Камал Селим, която потъва в море от наивни и посредствени филми. Повече от тридесет години египетската кинематография се развива в този дух стихийно, без ръководство, без подкрепа и насърчение от държавата.

„ХОЛИВУД“ НА ОРИЕНТА

Днес египетският район на ОАР е една от първите страни, производителки на филми. Египетски филми има вече достатъчно, за да наситят не само местния пазар. Но все пак те нямат почитта, на която се радват американските филми в Кайро. Защо? Само с интереса към чуждото ли може да се обясни това? Внимателният поглед върху разволя на египетското кино разкрива друго: гонило се е производството на Хوليوуд, на индийската кинематография. Качеството на филмите е било потиснато от широкия размах на количеството.

ОАР днес има свои 8 големи и модерно обзаведени киностудии, които дават годишно не по-малко от 100 филма. Най-старото киностудио е „Миср“, най-новото в Кайро — „Нахас“, а в Александрия — студиото „Рами“, обзаведено

през 1950 г. Египетските филми се прожектират и в другите страни, като Мароко, Либия, Йордания, Йемен, Саудитска Арабия. 40 процента от филмовете доходи идват от прожекциите на филмите в тия страни. Но проблемата за кинопазари в другите африкански страни е свързана тясно с качеството и тематиката. Разгледана от американските филми, публиката в тия страни не приема подражателските египетски филми, а от друга — не се интересува от арабската тематика. Сега на кинематографията на ОАР предстои да се справя с противоречието: пазар — национални художествени филми. За да се разреши това противоречие, се предлагат много и най-противоположни средства. Някои филмови дейци предлагат нагаждане към вкуса на публиката от другите страни, нещо твърде доходно от търговско гледище, други — истинска национална политика в киноизкуството, производство на филми, които да възпитават арабската публика, трети — заобикаляне на парливите проблеми, насочване към леките и забавни филми, четвърти са за балансиране между всичките тези мнения. Тук си спомням думите на един от най-добрите режисьори на Египет, с чист национален колорит и с интереси към социалната тематика Салах Абу Сейф: „Бих могъл да изброя три типа египетски артисти — такива, които обичат изкуството си и народа си и искат да му помогнат, за съжаление малка част; такива, които обичат повече техниката, а не проблемите и с едното око, а понякога и с двете гледат не към своя народ, а към Запад, към Америка; и такива, които нямат ни общ към изкуството, нито способност да творят — за съжаление най-голямата част.“ Сурови, но правдиви думи!

Периодът, когато египетското кино бе оставено да се развива само на себе си и Фаруковите цензори бдяха единствено да не пропуснат някой социален филм, е отминал. Към Министерството на ориентацията в египетския район на ОАР е създадено управление за развитието на кинематографията, което има грижата за разрешаване на въпросите, свързани с киното, както и функциите на цензор. Всяка година държавата отпуска половин милион лири за насърчение на дейците във филмовото изкуство. Миналата година се откри и първият Висш институт за кинематография в Кайро, или както кинодейците любовно го наричат „Консерватория на арабското кино“. През 1958 г. видях обширната площ, отпусната по настояването на изключително дейния министър на ориентацията на египетския район Сароат Окаша. Старият кинодейтел Мохамед Карим се мъчеше да ми обясни къде какво ще бъде сред това огромно пусто поле в кайрското предградие Гиза. Да си призная, като имам предвид темповете в тая страна, не повярвах, че следващата есен вече студентите ще започнат тук учебните си занятия. Този възрастен вече ентузиаст, залюбил изкуството още на младини, когато в 1920 г. прави първите стъпки в родната кинематография с помощта на италиански кинотворци, заслужено бе избран за ректор на института. Когато отидох миналата година на мястото на 11-те пусти и голи федани, видях нова, голяма и красива сграда. Мохамед Карим ме разведе из прясно измазаните просторни стаи с чувство на неизказана гордост. Не всичко бе готово още, учебните стаи не бяха обзаведени напълно, но студентите, първите 47 студенти на този пръв за всички арабски народи институт, бяха тук. Те вече слушаха първите лекции, а заедно с тях работеха и майсторите по довършване на залите за декори, за костюми, гримьорните, на всичко необходимо за произвеждането на един филм. Предстои да се завърши елекростанцията към откритото учебно киностудно. Тази есен в института бяха приети и студенти от други арабски страни. В продължение на 4 години те ще специализират тук като режисьори, оператори, киноактьори, специалисти по монтажа; ще получат диплом и тогава ще бъдат изпратени в чужбина да усъвършенствуват своите знания за още 2 години. Фактически след шест години ще излязат първите кадри на новия киноуниверситет, които ще пристъпят към създаването на художествени арабски филми, с нищо неотстъпващи на западноевропейските.

АФРО-АЗИАТСКИЯТ КИНОФЕСТИВАЛ

Досега египетският филм е участвувал в 19 международни фестивала: в Кан, Карлови Вари, Берлин, Москва, Брюксел, Венеция, Ташкент и др. За първи път в Кайро през март тази година се състои вторият кинофестивал на афро-азиатските народи. След фестивала в Ташкент, където участваха 22 страни от двата континента, това събитие в Кайро се очакваше наистина с голям интерес. Но много скоро се разбра, че благодарение на недобрата организация и несвое-

временна разгласа публиката трябваше да претърпи редица разочарования. От обявените 14 страни участваха само пет — Китай, СССР, Корея, Индия и ОАР. Поради условното филмите да не са участвували в друго международно състезание бяха показани такива, които оставят впечатлението на бързо произведени. Общо взето, духът на тия филми може да се подчини на една идея: борбата за национална независимост, възхвалява на националното. В различни нюанси тази идея се превъплъщава в индийския филм „Героят Катабомен“ и в „Съдбата на поета“, съветски узбекски филм, и двата посветени на героичното минало на тези народи, по друг начин в китайския филм „Пет златни цветя“, тази оптимистична кинокомедия, в която от всеки кадър диша неотдайната любов към всичко родно. В по-друга гама темата за патриотичното звучи и в корейския филм „Господарката на диамантената планина“. Условно може да се каже, че изключение от тази тема направи египетският филм „Каис и Лейла“ — арабският „Ромео и Жулиета“, както сполучливо го нарекоха в печата. Наградата „Златен орел“ получи съветският филм „Съдбата на поета“. Хубавият резултат бе, че дружбата между представителите на киноизкуството на афро-азиатските народи, започнала щастливо в Ташкент, укрепна с перспективата за още по-голямо процъфтяване. След една още по-оживена размяна на специалисти и артисти, след предвидените съвместни продукции хората на киноизкуството от тия два континента ще се срещнат отново след две години в Ню Делхи и там навярно ще покажат и по-завидни постижения.

РАДВАЩА ТЕНДЕНЦИЯ

Не може да се каже, че днес арабските филми са на необходимото художествено ниво. Но има вече филми, които спират вниманието. Макар и твърде рядко и за съжаление най-много по за две седмици, в Кайро могат да се видят хубави филми с арабски колорит и атмосфера. Радостното е, че такива режисьори като Хенри Баракат, Салах Абу Сейф, Тауфик Салех, Юсеф Шахин, Раймонд Насур и др. с много талант и с голяма обич към своя народ проправят труден, но истински път в това изкуство. Способни и верни синове на този народ, те се стремят да заговорят на разбран език със своите съграждани, с неграмотния фелах, за да му помогнат час по-скоро да излезе от мрака на безпросветността, за да може той да види и осезае светлите хоризонти, които му се чертаят. Дело трудно и благородно! Трудностите?! Те са много: все още собственикът на студиото препоръчва и иска да влезе в работа не този сценарий, който се харесва на режисьора; той иска филми, които бързо ще се разпространят и ще се поправят не само в Египет, а и в другите арабски страни... Пазарът, търговското съображение натрапват на режисьора блуджва любовни сюжети, заимствувани от западноевропейските и американските филмови архиви. А и хубавият киносценарий на писателя като Таха Хюсеин, Нагиб Махфуз, Кадус, Шаркауи е рядкост. Беда за арабската кинематография е липсата на добри сценаристи, които да третира дълбокочовешки проблеми от арабската действителност. А киноартистите? Киноартистите-еднодневки, които играят в стандартните американизирани, арабско-ковбойски филми, не са малко. Малко са такива талантливи, културни и обичащи народа си артисти, като чудесната Фатен Хамама. Дори би могло да се каже, че играта на голямата част от тях се характеризира с липсата на мярка, на съдържаност в израза, с прекалена мимика и жестове, които силно напомнят немия филм.

Сред дългия списък от посредствени филми има и такива, които заблестяват със светлината на бисера. Такъв е филмът „Викът на керваните“ по сценарий върху романа на един от най-големите съвременни арабски писатели Таха Хюсеин, постановка на режисьора Хенри Баракат, с изпълнителка на главната роля младата и талантлива киноартистка Фатен Хамама. Това е едно цялостно, завършено произведение, в което с вълнуващ, поетичен рисунък се разкриват типични страни от арабския бит. Основната тема е любовта и кръвното отмъщение.

... Майката и двете ѝ дъщери остават сами да се грижат за препитанието си. Чичото, олицетворение на рода, прогонва осиротялото семейство далеч от родното селище. Двете сестри, млади и хубави момичета, стават слугини в града. Голямата попада при млад агроном със съмнителен морал. Неукото момиче бива смаяно от чудесата на господаря — грамофона, питиетата, ласкавия поглед... Суровата майка разбира за легрешението на дъщеря си. Но узнава и чичото, който идва да прибере опозорените. Пътят минава през пустинята, камилите трябва

да си отпочинат — удобен момент близкият роднина да забие ножа в гърдите на изстрадалото момиче. Родът е спасен от позорното петно. Майката, доскоро сама отвратена от постъпката на дъщеря си, полудява. Сестрата се заклева да отмъсти. Как? Да убие прелъстителя? Оказва се, че не е по силите ѝ. Станала негова слугиня, както някога покойната ѝ сестра, тя се оказва костелив орех за прелъстителя. Той не е свикнал да му се съпротивляват. За първи път той се влюбва. Сестрата е постигнала целта си — отмъстила е. Но заедно с това в нея се е пробудила голяма и чиста любов. Тя не може да си позволи да се отдаде на това чувство. В двора на младия господар се разыгрва трагична сцена: жестокият чичо е научил, че сродницата му живее у „прелъстителя“, и е решил да я погуби, той стреля зад оградата и става така, че убива не нея, а най-омразния и най-скъпия за нея човек. В предсмъртните му мигове тя не скрива любовта си. Но отмъщението — тази жестока повеля на жорана — е пълно.

Този филм се прожектира в Каиро близо два месеца при пълен салон — може би единствено доказателство, че и хубавите филми могат да носят добра печалба. Във всички отзвучи в арабския печат тогава се отбелязваше богатият и поетичен арабски език в диалога на филма.

Някои египетски кинодейци като Фарид Ел Мезауи, известен автор на книги върху киното и ръководител на киноclubове към Министерството на националната ориентация, хвърлят вината за несполуките в арабското кино върху злощастната публика. „Нашите кинодейци — заявява той — не искат да направят усилия за подобряване на своето производство, защото знаят, че нашата публика не е оформена.“ Странно защо тази неформена публика се търпеше пред касата за филма „Викът на керваните“? Или може би тя иска да бъде оформявана с такива именно филми?!

Радостното е и това, че филми от този род дават перспектива за развитието на арабското кино. Филмите „Ние, студентите“ на режисьора Тауфик Салах, „Между небето и земята“ на Салах Абу Сеиф са все нови, съвременни кинотворби, в които диша животът на обикновените арабски хора.

Напоследък любима е патриотичната, антиимпериалистическата тема, която се третира във филми като „Джамила Бухиред“, посветен на героинята от антиколониалната война в Алжир, като наскоро завършения „Гигантите на морето“ — из съпротивата на жителите на Порт Саид срещу англо-френските агресори от 1956 г., отскоро афиширания филм „Сто часа в калта“ — за битката с израелския агресор на Синайския полуостров.

Все повече и по-стройни са гласовете, които искат да се гледа на филма като на мощно средство за възпитание и духовно издигане на арабските народи. Интересът към тази „говоряща книга“ на екрана все повече расте сред арабското население, 80 на сто от което е още неграмотно. Само през миналата година през 437-те киносалона на ОАР са минали 75 милиона души за разлика от 1955 г., когато броят на зрителите възлиза само на 66 милиона.

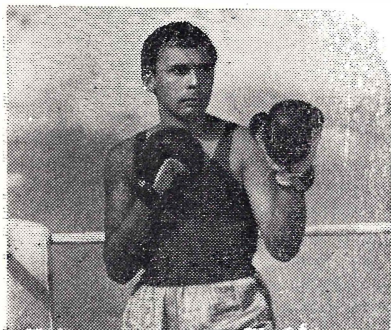
Арабският народ намери сили да отхвърли империалистическото иго. Той ще намери сили да създаде свое арабско по дух киноизкуство, което да съответства на националния подем в арабския изток.



Никита Сергеевич Хрущов и Морис Торез приемат оваците на хиляди парижани. Кадръ из документалния филм „Среща с Франция“.



Нар. артист на СССР Васили Меркуриев и българската актриса Невена Коканова в сцена от новия филм „Бъди щастлива, Ани“. Режисьор Владимир Янчев.



Анани Явашев в ролята на боксьора Жарков от филма „Последният рунд“.

СССР

Започнати са снимките на новия двусериен художествен филм „Битка по пътя“ по мотиви на едноименния роман на Галина Николаева. Филмът се поставя от режисьора З. Аграненко. Главните роли се изпълняват от артистите М. Зимин, Михаил Названов, Ина Макарова, Наталия Фатеева.

*

Към богатото литературно наследство на забележителния съветски режисьор и литератор А. Довженко принадлежи и сценарият на филма „Повест за пламенните години“. Смъртта не е позволила на Александър Петрович да реализира своя замисъл на екрана. Това е било отсъдено да стори неговата жена, режисьорката Юлия Солнцева, която сега в студията на „Мосфилм“ работи над „Повест за пламенните години“. Филмът представлява голямо епическо-философско платно, широка картина за живота на народа в трудните години на войната. Към централната сюжетна линия са прикрепени множество малки епизоди, имащи самостоятелно значение, но в същото време съставляващи елементи от общата грандиозна картина. Ролята на главния герой на филма войника Орлюк, минал през всички пътища и мъки на войната и запазил страстна любов към живота, към творчески труд, се изпълнява от студента при режисьорския факултет на ВГИК Н. Винграновски. Артистката С. Жгун пресъздава образа на Уляна. Трудната роля на генерал Андреев, човек външно суров, но преизпълнен с огромна любов към хората, играе Борис Андреев. Старият учител Рясни, намерил в себе си сили да запрати в лицето на врага целия свой гняв и презрение и героично загинал пред очите на своите ученици, се изпълнява от С. Лукянов.

*

Сергей Бондарчук ще филмира романа на А. Андреев „Враните отлетяха“ със сюжет из живота на колхозното село. Бондарчук ще изпълнява и главната роля във филма.

*

Добре познатият на българските кинолюбители съветски артист Владимир Дружников ще изпълнява ролята на офицера от царската армия Кирил Бородин в двусерийния филм „Два живота“. Филмът ще бъде поставен от режисьора Л. Луков.

*

Сергей Юткевич и А. Каранович ще снимат съвместно филм по пиесата на В. Маяковски „Дървеница“.

Темата за подмолната работа в условията на гоминдановската реакция неведнъж е привличала вниманието на китайските кинематографисти. Филмът „Подмолният рейс“, който се снима в шанхайската студия „Тянма“, е още една страница от тази героична епопея.

... Река Минцзян в провинцията Фунцзян е била основна артерия, по която се доставяли оръжие и боеприпаси за партизаните, укрити в горите. Тази задача се изпълнявала от малкото корабче „Фучжоу“, принадлежащо на частна параходна компания. Душа на организацията на опасния рейс бил Лин Сен-гуан. Веднъж по време на разтоварване морякът Ван забелязал приближаването на военен катер. Предупреждавайки останалите за опасността, той отправя корабчето към военния катер на гоминдановците. С цената на своя живот Ван спасил другарите си. Филмът се поставя от режисьора Юан Ер-и.

*

В Китай е създаден научно-изследователски институт по кинематография с директор видния китайски кинодеец Юан Вен-чжу. Институтът има за задача разработването на теоретически проблеми и оказване помощ на кинематографистите при тяхната практическа дейност.

ПОЛША

Младата полска артистка София Слабошовска ще изпълнява главната роля в немския филм (ГДР) „Светла“ (работно заглавие). Действието на филма се развива през време на Втората световна война в Съветския съюз, а герои са млада руска девойка и влюбен в нея войник от вермахта.

*

Новият филм, който Станислав Ленартович в най-близко време ще режисира, се нарича „Нефт“. Би могло да се каже, че филмът ще бъде със селска тематика, въпреки че действието се развива отчасти и в средата на работници.

Група геолози при търсенето на нефт попадат в затътно село. Героят на филма — млад селски момък — решава да отиде на работа при геолозите и да изучи тяхната професия. Това не е така лесно. Съществуват много пречки — психологични, морални, обществени. Те трябва да се преодолее.

Ето какво казва самият режисьор за своя нов филм: „Бих искал моят филм да бъде аргумент срещу тези, които смятат, че обикновеният трудов живот не може да бъде интересен.“

*

Известният роман на полския писател Йежи Путрамент „Действителност“ се филмира понастоящем от режисьора Антони



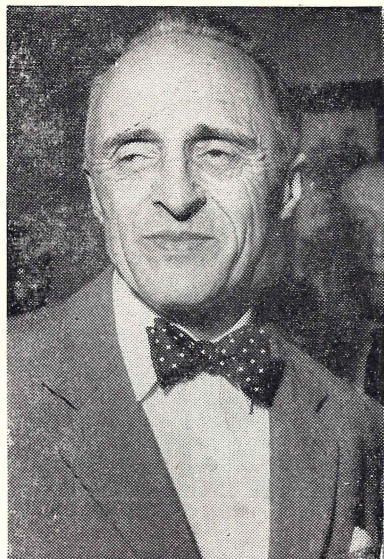
Антон Маринович е режисьор-постановчик на филма „Нощта срещу 13“



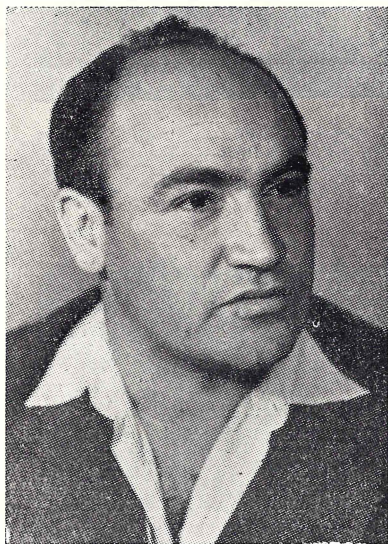
Димитър Буйнозов и Румяна Карабелова са изпълнители на централните роли във филма „А Бяхме млади“. Режисьор Бинка Желязкова.



Съветските актьори Г. Юматов, Боря Бархатов (изпълнител на ролята на Сergyа в едноименния филм), В. Тихонов и М. Бернес на разходка в един московски парк.



Френският режисьор Рене Клер е избран за член на Френската академия на науките.



Операторската работа във филма „Последният рунд“ е поверена на Димо Коларов.

Бохджевич. Филмът (както и романът) носи името на левия вестник „Жечивистошч“ („Действителност“), който е излизал в град Вилно през 1937 год. и на който Межи Путрамент е бил един от редакторите. Неговият образ, зашифрован в книгата под името Юрканис, е превъплътен на екрана. Тежка е била действителността през онези дни в Полша. Върху фона на събитията, развиващи се тогава в град Вилно, е показана драмата на групата студенти около „Жечивистошч“, свързана с трагичната съдба на Юлек Шулц, станал жертва на шпионина Пиасецки. Ролята на Юлек Шулц играе артистът Хенрик Боуколовски.

ГДР

Герой на филма „Един от нас“ е берлинският работник Рихард Бертрам, спортист-комунист. Действието се развива в периода, предхождащ властта на нацистите, и по-нататък в 1936 година, когато в Берлин били проведени олимпийските игри. Хитлеровци, въпреки че подозират Бертрам в антифашистка дейност, го изпращат на състезанията, тъй като възлагат на него големи надежди. Така благодарение на своите спортни качества Бертрам прониква в олимпийското градче и разгръща там оживена политическа дейност. Филмът е поставен от режисьора Хелмут Шпис.

ИТАЛИЯ

Войната е сторила много зло. За това зло разказва и новият филм на Карло Лицани „Скитникът“. Един младеж, който морално пропада през време на войната, по-късно става шеф на банда от престъпници. Главната роля се изпълнява от Жерар Блен.

*

Роберто Роселини е започнал вече снимането на историческия филм „Вива Италия“ — за борбите на Гарибалди за обединение на Италия. Главните роли се изпълняват от Ренцо Рици, Пауло Стопа, Джована Рали.

*

В последно време италианските кинопродуценти все по-често се обръщат към библейски теми за създаването на исторически филми. За тази цел нередко се строят декори, изобразяващи части от древни градове в естествена големина. По такъв начин е бил снет филмът „Картаген в огън“ (режисьор Кармине Галоне). Под ръководството на професора по архитектура Гвидо Фиорини за сцените на морските битки са били построени 40-метрова галера и кораб с дължина 28 метра. На територията на студията е бил създаден цял квартал от Картаген с разкошните вили и

мизерните къщи на бедняците. Подготовката за снимането на филма е продължила година и половина. Въпреки всички положени усилия и участието на такива артисти като Пиер Брасьор филмът не е имал успех.

*

С голям успех вече няколко седмици в Милано се играе съветският филм „Балада за войника“.

*

София Лорен ще изпълнява главната роля във филма на Кристиан Жак „Мадам Сан Жен“.

*

На борбата срещу пушенето на опиум е посветен филмът на Ромоло Марчелини „На Изток“. Действието се развива в Тайланд. Филмът разказва за упоритата борба, която води една млада жена за спасяване живота на своя любим мъж. Под влияние на опиума той все повече се отделя от жена си, става неврастенник, загубва здравето си. С цената на тежки лишения и жертви най-после младата жена успява да спаси мъжа си и да го върне отново в живота. Външните снимки са работени в Тайланд, Египет, Япония, Непал, Малайските острови.

ФРАНЦИЯ

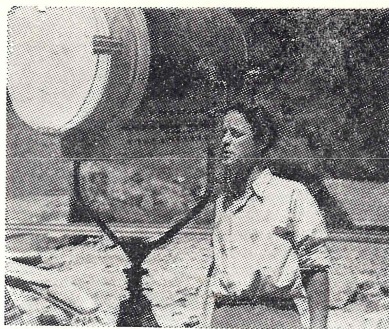
Режисьорът Ралф Хабиб снима понастоящем във Френската Ривиера филма „Крадец!“ Това е сатирична комедия за живота на милионерите по Лазурния бряг. В един хотел е открадната брилянтна огърлица, струваща милиони. В това време в друг хотел изчезва имитацията на същото това колие. Търсенето на крадците и преминаването на брилянтите от ръка на ръка създава много комични недоразумения и показва цяла поредица на типове от дребни крадци и чиновници до милионери и големи аферисти.

*

Новият филм на Марсел Карне „Пусто пространство“ напомня известния негов филм „Измамници“. Отново действието се развива в средата на парижката младеж и разказва за съдбата на няколко шестнадесетгодишни момичета и момчета.

*

Френският печат съобщава за новия филм на Клод Отан Лара „Гората на влюбените“ като за своего рода реабилитация на режисьора след неговите последни несполучливи филми „Играч“ (по Достоевски) и „Зелената кобила“. Събитията във филма се развиват през последната война в продължение на една нощ на окупираното от немците нормандско крайбрежие. Немците всеки момент очакват английския десант. На фона на тези събития възниква любов между един френ-



Режисьорът Димитър Петров поставя филма „Призори“. Сценарий — Кирил Войнов.



Анастасия Бакърджиева, позната на кинозрителите от филма „Хитър Петър“, участва и в новия български филм „Призори“.



Любомир Кабакчиев в кадър от филма „Стръмната пътека“. Режисьор-постановчик Янко Янков.



Валентина Борисова изпълнява централната женска роля във филма „Краят на пътя“



Популярната съветска актриса Ирина Скобцева във филма „Серьожа“, снет по едноименната повест на Вера Панова.



Неотдавна Рижката киностудия завърши филма „Илзе“ по романа на латвийската писателка Ани Броделе. Ролята на Илзе изпълнява Маргарита Жигунова.

ски парашутист и жената на немски полковник, случайно намиращи се под един покрив. Любов нещастна, несбъдната любов на двама души, които чувствуват, че в тези няколко часа изживяват нещо много красиво и силно, нещо, което не може да се сравни с целия им минал живот. Накрая героите загиват и това е един логичен завършек на филма.

„Гората на влюбените“ е екранизация на известната пиеса на Франсоа дьо Кюрел „Жестока земя“. Главните роли се изпълняват от Лоран Терзиев и Ерика Ремберг.

*

Неотдавна на атлантическото крайбрежие на Африка възникнал чуден град, оживяващ пустите скали и пясъци. Това били декори за новия френски филм „Саламбо“, екранизация на едноименното произведение на Гюстав Флобер. Филмът се поставя от Серж Греко по сценарий на Андре Табе. В ролята на Саламбо играе артистката Жан Валери, в ролята на Мато — артистът Жак Серна.

АНГЛИЯ

Преди няколко години в Англия се появи група от млади кинематографисти, известна под името „Свободно кино“. Младите кинематографисти заявяваха и доказваха, че добри филми, отразяващи нашето съвремие, могат да се работят и с малко пари. Линдсей Андерсон, Карел Рейш, Тони Ричардсон, Лоренц Марцети организираха шест „народни програми“, които в Англия станаха нова реалистична школа. Сега „Свободно кино“ като група се разпадна. Сложи се край и на „народните програми“. Отделните кинематографисти започнаха да работят в така наречените нормални студии и там продължиха своите творчески търсения. К. Рейш завърши неотдавна филма „В събота вечер и в неделя сутринта“, Л. Андерсон филмира романа на А. Вескер „Кухня“, Т. Ричардсон прояви своя талант, поставяйки на екрана двете пиеси на Осбърн „Обърни се назад със страх“ и „Домакинът“. Парижкото списание „Радио синема“ в една статия, посветена на новото в английското киноизкуство, пише, че „Свободно кино“ е „свежа кръв за организация на английския филм“.

*

Видният английски документалист и филмов теоретик Пол Рота, който в скоро време ще започне снимането на филм за Хитлер, е разказал пред представител на печата за своите творчески замисли, свързани със създаването на този нов кинодокумент за водача на нацизма. „Всички филми на тази тема — е заявил Рота — включително и последният шведски филм „Моята борба“ се отнасят към въпроса за хитлеризма и война-

та хронологично, ограничавайки се с монтаж на исторически материал, без опит да се направи по-сериозен анализ. В моя филм — продължава по-нататък режисьорът — искам да дам един профил на Хитлер, да го покажа на основата на политико-икономическото, общественото и психологическото положение в Германия. Историческото явление, каквото бе Хитлер, би могло да съществува във всяка страна, но аз бих желал да покажа защо собствено то се появи точно в Германия. Също смятам, че не бих могъл да не засегна и въпроса за опасността, която още съществува от подобни явления и в днешни дни. Разбира се, в моя филм не мога да отмина войната, но тя ще заема малка част. Искам преди всичко да покажа войната в малко по-друга светлина, а именно как тя е повлияла върху съдбата на хората и как е измъчила тяхното търпение.“ Пол Рота е събрал за новия филм 80 хиляди метра филмова лента архивен материал. За никой известен филмов артист или за която и да е друга личност на 20 век не е изразходвана толкова метра филмова лента, колкото за Хитлер.

Интересно е, че филмът няма да се работи в Англия, а в Западна Германия от фирмата „Реал-филм“. Продуцентът Вилхелм Копел е гърснл човек, който може да погледне обективно на въпроса и в никакъв случай да не бъде немец. Пол Рота бил посочен за постановчик на филма от автора на сценария, известния австрийски писател-антифашист Роберт Нойман. Филмът за Хитлер ще бъде готов през пролетта на 1961 година.

Следващият филм на Пол Рота ще бъде екранизацията на романа на Роберт Нойман „Бибиана Сантис“. Това е историята на една италианка, която през една от тежките бомбардировки над Лондон се самоубива. Човекът, който е бил с нея малко преди самоубийството ѝ, бива задържан от властите за 48 часа. През това време той разказва за причините, които са довели героинята до тази фатална стъпка. В годините преди войната Бибиана Сантис е участвувала активно в борбата срещу фашизма. Филмът показва епизоди от тази борба — в Испания, Франция, Англия, Германия, Италия. Много видни артисти, между които Едуард Робинзон и Херберт Лом, вече са изявили желание да участвуват във филма.

За осъществяването на този филм Пол Рота още отсега среща големи трудности. Мъчно може изобщо да се намери на Запад продуцент, който би се съгласил да финансира филм от този род. Вероятно филмът ще бъде работен в Мексико.



Кадръ от филма „Ромео. Жулиета и тъмнината“. Режисьор Иржи Вайс.



Сцена от новия чехословашки филм „Аз преживях собствената си смърт“. Режисьор Войтех Ясни.



Нина Дробишева в новия филм на Григорин Чухрай „Чисто небе“.

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

1 декември 1909 г. В столичния кинотеатър „Модерен театър“ се е състояло небивало по рода си кинопредставление. Извън редовната програма е бил прожектиран руският документален филм „Лев Толстой в Ясная поляна“. Рекламата за представянето на филма е привлякла хиляди столичани, почитатели на великия писател. За първи път „Модерен театър“ е бил посетен масово и от интелгенцията, която дотогава бойкотира кинотеатрите заради нископробния характер на техния репертоар.

Кинопредставлението се превръща в първа по рода си прогресивна демонстрация на кинозрителите. „Когато той (Толстой, б. м.) се яви на сцената (на екрана, б. м.) да изпрати секретаря си по заповед на руската власт на заточение в Сибир и когато музиката засвири руския революционен марш „Смело, друзья, не теряйте“, публиката започна своята бурна овация, която трая доста продължително“ — отбелязва по този повод в „Дневник“.

Няколко месеца по-късно филмът дава повод за нова подобна демонстрация. По време на славянския събор в София, свикан по инициативата на руското правителство, дирекцията на кинотеатъра отново включва филма в програмата си. Вероятно тя е желала по този начин да допринесе за помпозността на това реакционно сборище от казионни славянофили. Обаче прогресивната интелгенция, която е била против събора и е симпатизирала изцяло на преследваната от църквата и царизма Толстой, превръща представлението в ярка манифестация на своите революционни чувства. И отново при появяването на екрана на Толстой „ек от възклицания и бурни аплодисменти изпълниха препълнения с народ театър“ — пише същият в „Дневник“.

Декември 1913 г. В най-разпространявания български всекидневник „Дневник“ от 15 с. м. (28 декември, н. ст.) се появява следното съобщение:

„Отделни фамилиарни представления.“

„Модерен театър“ в желанието си да дава възможност на младежа да се развесели с интересни работи, подходящи за възрастта му, реши да дава едно фамилиарно представление ежедневно от 3 до 4 часа след обед, като изключва от представленията драми и комедии, които по естеството си са само за възрастните.

Програмите на тия представления се състоят само от песни, одобрени от полицейската комисия, тъй щото всяка майка или баща, загрижени за доброто възпитание на своите деца, ще могат преспокойно да ги допускат на тия представления.

В неделя и празнични дни фамилиарни представления ще се дават от 2 до 3 часа след обед.“

Това съобщение свидетелствува за първия опит у нас да се въведе известна регламентация на кинорепертоара. Твърде вероятно е решението на „Модерен театър“ да въведе тия специални представления да е било предизвикано по две причини: от една страна, да се отбият зачестилите обвинения в пресата за разложителното влияние на киното върху младежта и от друга страна — да се осигури допълнителен приток на зрители на дневни кинопредставления, каквито тогава не са били още организирани поради недостатъчно публика.

Дали това начинание е излязло успешно, още не ни е известно. Съществуват обаче документални данни, че и през следващите години поваряващата роля на киното не само че не отслабва, но се и засилва. Няколко месеца по-късно, през март 1914 г., столичното градоначалство излиза със специална заповед, с която забранява на всички ученици или малолетни до 18-годишна възраст да посещават вечерните кинопредставления. Същевременно то задължава собствениците на кинематографи да поставят надпис на всеки афиш кои филми са за възрастни и кои за ученици. Подобни разпореджия изобилствуват и през цялото време на съществуването на буржоазния кинематограф у нас, но всеизвестно е, че резултатите са били нищожни. Както отбелязва буржоазният „Дневник“ от 17. I. 1919 г., „Нашите кинематографи . . . послужиха като школа за апашество и гаменария . . .“

21 декември 1914 г. В софийското кино „Модерен театър“ се е състояла премиерата на първия български спортен филм „Зимният спорт на столичани“. Във филма са били показани снимки на кънькьори на пързалката на езерото в Парка на свободата (тогава Борисовата градина). Въпреки успеха на филма сред кинозрителите вторият спортен хроникален филм се появява едва след 10 години, в 1924 г., когато „Луна-филм“ снима „Великденските софийски футболни турнири“ и „Жокейски надбягвания“.

МИХАИЛ ВЕЛИЧКОВ

ПИРИНЧЕНОТО ЗВЪНЧЕ

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

В сюжетната основа лежи истинска случка — дружба между едно лисиче и малката дъщеря на моя приятел Асен Касамаков. За нея ми разказа той с тънка наблюдателност и сърдечност. На А. К. и неговата дъщеря посвеждавам този сценарий.

Декември, 1957 г. М. В.

Надписът избледнява и от далечината се задава дребната фигурка на дете. То е прегърнало с две ръце лисиче и го притиска до гърдите си.

Носи се тих, нежен глас на пиринчено звънче. Колкото детето се приближава, толкова по-ясно звучи звънчето, окачено на шията му.
„Ние ще ви разкажем за това малко дете и за неговото лисиче. Само за тях двете. Но както във всяка история, тъй и в нашата се вмесват и други, странични лица...“

Детето, лисичето и ритмичният звън идват все по-близо.

„... — съседи в големия жилищен блок, деца и разбира се, майката, бащата и сестричето на нашата героиня. Нали всяко животно съществува се нуждае от близки хора, които да го обичат! Обич и дружба — в тия две думи се съдържа смисълът на разказа.

Дали не трябваше да премълча? Все едно — аз съм гласът и вие често ще ме чувате, защото...“

На хоризонта плътно се очертава планината.

Слънцето подава лице зад гърба ѝ. Потичат искрящи потоци разкалено сребро.

Скалесто възвишение,

горичка,

дол, в който клокачи поток,

птичка се люшка на брезова клонка —

всичко това изпъква едно подир друго с декоративна чистота и хубост и оживява сивата пустота на екрана, в която се движи момиченцето.

„... Защото понякога животните, синята планина, слънцето, дори различните предмети, които наричаме неодоушевени, биха споделили с нас много неща. Но не могат да говорят. Затова съм аз...“

Все по-силно звучи звънчето, окачено на шията на детето. Фигурката на детето с лисичето обхваща целия екран и изчезва. Остава спокойната картина на планинския пейзаж. Изведнъж вик отнякъде:

— Ето, ето там... Деца! Бързо!

Не се вижда жива душа. Но равномерният, спокоен досега звън забързва като дишане, тича стремглаво. И внезапно спира.

И също така внезапно храстите от далечината идват до нас: Зоя е провряла глава през гъсто сплетените клони — задъхана, с очи, вперени нататък...

Там, накрай гората, са спрели трима ловци. Те подвикват, свирят пронизително на кучетата. Най-възрастният измежду тях, без да откъсва очи от полето, помахва с ръка назад:

— Бързо!

От гората изскача десетгодишната Ружа и изтичва при ловците. Тя гори от любопитство:

— Какво ще хванете, татко? . . . А, татко?

Бащата не се обръща.

— Лисица.

— Лисица?! — Тя проследява погледа на ловците надолу към хълмистите поли на планината и вижда:

Нещо лъкатуши, загубва се сред нивите. Три кучета с лай тичат по дирите му.

Пшеницата се огъва, сякаш в нейните спокойни води е нахлула бърза струя и разсича гладката повърхност.

Изнемогващо от умора, животното тича през откритата поляна . . .

Ружа подскача и пляска с ръце:

— Ето я! Ела, Зоя, Зоя!

Зоя бавно върви по поляната. Вятърът издува червената ѝ палатка — платно на малка лодка. И тя плува, като загребва с ръце вълни от цветя. Пиринченото звънче се люшка на шията ѝ и звъни с тънък глас.

— Виж! Ето там! — сочи ръката на Ружа.

Но Зоя се навежда при краката ѝ и откъсва сухо стръкче сивия метличина. Дали наистина е тъй чужда на общата възбуда? По скоро някакъв предпазен рефлекс — да отклони вниманието си от всичко, което може да ѝ причини мъка . . . А наоколо шумът нараства. Подвиквания и остър кучешки лай.

Сега вече нищо не може да удържи кучетата. Едно от тях почти настига лисицата. Неочаквано тя изчезва в хрусталака на стръмния бряг.

Ловците стоят при входа на дупката, в която се е мушнала лисицата. Ружа не се отделя от баща си, обръща глава ту към един, ту към друг и се старее да следи разговора.

Хората не могат да се чуят и напразно се мъчат да надвикат яростния кучешки лай.

— Пст! Марш!

— Ружа, отведи кучетата.

Ружа закопчавя каишките на двете кучета и ги завлича надалече.

Третото куче самичко тръгва подире ѝ, подмамено от нейния глас.

Зоя гледа с примижали очи през цветца на метличината.

„Чуден е светът през листата на цветето.“

Някаква вътрешна светлина излъчва небето и зелените склонове на планината,

слънцето дяволито поглежда ту зад едно, ту зад друго листо...
Фантастична и забавна игра на форми, цветовете и светлини...

И изведнъж всичко това изчезва — реалност. Очите на Зоя са широко отворени: там ловците разговарят оживено, очертават с ръце посоки.

Баща ѝ говори. На устните му подскача цигара. Драснатата клечка кибрит се пречупва и пада. На устните му подскача незапалената цигара... Нова клечка кибрит. Тя пламва. Дървото гори, почернява и се сгърчва. Малкото пламъче пари края на пръстите и угасва. Бащата слага цигарата обратно в кутията. Групата се раздвижва: решението е взето.

Ловджийските ножове работят енергично. Секат храсти, разчистват високата трева...

В пръстта се открива още един вход към жилището на Лиса. Ловджийските ножове отново работят енергично.

Зоя посяга и откъсва цвете. Посяга пак. Още едно стръкче към букетчето диви цветя, което държи в другата си ръка. Ала очите ѝ не се любуват на цветята, не се радват на слънцето, облегнатото уморено на рамото на планината и обвито в мекия пурпур на залеза. Очите ѝ следят зорко какво ще стане там, при обсадения бряг. В ушите ѝ гърми неспокойният кучешки лай.

Ловците са открили още една, трета дупка.

Дебела, раздвоена тояга чопли в пръстта и разравя остатъци от много пиршества — почернели птичи крака и кости.

Същата тояга като лост премята голям камък. Две ръце загъхват с него средната дупка.

Таткото на Зоя кладе огън от трева и съчки пред крайния изход.

Нагоре се понася ленива струйка дим, после прииждат тъмни вълни, стелят се нашироко. Сякаш и слънцето зажумява от лютивия пушек.

Ръцете на Зоя плетат венец от цветя. Пръстите се движат наизуст, разсеяно и съвсем замират. Тя гледа другаде — към двете дула, които се прицелват, които дебнат единствено свободния изход на леговището; оттам започва да се прецежда дим...

Тишина. И кучегата не се чуват, замлъкнали в напрегнато очакване.

Бърза като сянка, лисицата се стрелва из дупката.
Пушките изпукват. През беззвучния дим на барута ловците виждат
как животното внезапно спира сред ливадата.

Животното е застанало сред ливадата и обръща глава назад към стръмния бряг. После колебливо, като че ли забравило посоката, навлиза в близката нива.

Ловците се спускат.

Зоя се бои да обърне глава. Но чува гласовете на мъжете, тържествуващия лай на кучетата. Смразените черти на лицето ѝ се оживяват:

„Какво е това там?“

От дупката подава муцунка мъничко лисиче.

То смешно киха и чука муцунка в земята. Три с лапи подлютените си и насълзени очи, примигва, не може нищо да разпознае от околния свят —

светлини и цветове са се разтекли като в акварел.

Малко по малко погледът му се избистря и...

„Какво е това там?“

Срещу него е пъстрата фигурка на момиченцето. Сега до слуха му достигат за първи път и човешките гласове. И кучешкият лай. Те му се струват неясно клокочене, преплетени, чудновати и страшни звуци...

Зоя го следи с любопитство. После се сеца за опасността. Маха с ръчица.

„Не се бави. Бягай. Не разбираш ли? Бягай по-бързо.“

Лисичето стреснато се оглежда. В зениците му застива страх. Подвива опашка, припка и се скрива в хралупата под оголените клони на един дъб.

То се е притаило в убежището си. Само залязващото слънце го съглежда, хвърля коси лъчи през преплетените клони, мигва с око:

„Няма, няма да светя повече. Заради тебе днес ще се прибере две минути по-рано.“

И се скрива зад планината. В хралупата настъпва мрак.

Полето потъмнява, гаснат малките слънца на жълтурчетата, планината се отдръпва в привечерния здрач.

Ловците идват. Потягат раниците. Ружа надява едnodневката си.

— Хайде, детето ми.

Зоя се надига бавно, слага изплетеното венче на главата си. Страхът да не издаде с нещо лисичето вцепенява тялото ѝ: ръцете са вкочнени една в друга; шията издължена; ококорените очи не смеят да погледнат към коренището.

Зоя бърза напред.

Цялата група на ловците вече отминава широкия клонест дъб. Неочаквано кучетата се дръпват, опъват кайшите, ръмжат и напират нататък.

Бащата на Зоя се спира и сваля от рамо пушката си.

— Не, татко! Там има едно лисиче! — изписква детето.

То се спуща, но кучетата го изпреварват.

Лай, даване.

— Марш! Марш, де! — Бащата пропъжда кучетата и се навежда.

Там наистина се е свряло нещо малко и рошаво.

Усмехнат, измъква лисичето:

— Руже, дръж.

Ружа страхливо го поема. То се вие в ръцете ѝ, скимти. Уплашена да не я ухапе, тя го пуца на земята.

Ръчичките на Зоя спокойно се протягат:

— Дай го на мене...

Рейсът оставя зад себе си притъмнялото поле. Планината бяга назад към нощта, а насреща

като ярки жълтурчета,

букети,

гирлянди,

венци

разцъфват светлините на големия град.

Притиснатите един в друг излетници се полюшват напред-назад.

Разпъва се мях на акордеон. Пръсти заиграват по клавишите и се посипва порой от весели звуци.

Любопитни са се надвесили да видят сгушеното в прегръдките на Зоя лисиче: цялото му тяло неудържимо се тресе. Щръкналата опашка трепти като знаме, шибано от вятър.

„Мъничкото ми, не бой се, тя няма да ти направи нищо лошо.“

Момиченцето шепти неразбрани думи, но животното усеща милуващата топлина и сърдечността на гласа — вдига глава и се прислушва. Влажната муцунка души голата ръка, вре се в топлата длан и като захапва и засуква малкото пръстче, мърка успокоено. От време на време жално обидено скимти. Но всяко оплакване завършва с проява на закъсняла смелост, със заплашително изръмжаване.

„Страшно беше. Всекиму би се разтреперала опашката на мое място. Тук ми е добре, почти както в нашето леговище...“

Пневматичният механизъм изсъсква и четирите крила на вратата на автобуса се нагъват.

Слизат хора,

слиза Ружа,

ловците и кучетата,

бащата и Зоя с лисичето в ръце...

На ъгъла пред жилищните блокове ловците се сбогуват. Мра-

кът поглъща двамата ловци и кучетата, които те отвеждат със себе си.

Ружа, Зоя и баща им свиват по асфалтираната алея между големите затревени лехи.

Ружа изтичва напред и победоносно размахва ръце:

— Да знаете какво хванахме.

Тя се втурва сред рояка деца:

— Да знаете какво хванахме.

Ожесточената битка с дървени мечове веднага спира. И в следния миг децата хукват напред. Начело е момчето с щръкналия перчем.

По стълбището на дома — викове, крясъци. Деца, покатерени на перилата, се мъчат да видят животинчето, протягат ръце.

Момчето с щръкналия перчем върви пред Зоя и разпоредително проправя път, като от време на време потупва лисичето:

— Пазете се... Сто процента диво... Пазете се...

Разтревожена от шума, из една врата показва глава бабичка:

— Уф, какви сте се разбеснели! Ще те кажа на баща ти, да знаеш! — вика тя към едно от децата.

— Лисиче-е... Лисиче-е... — носи се спонтанен вик.

— Лисиче? Тъй ли? Скоро, скоро... — тя довежда за ръка тригодишно внуце: — Жива Кума Лиса... Виждаш ли? Направете място, де. Ха сега. Кой не слуша и не си изядда попарата?

По стълбата се изкачва мъж с представителна фигура. Той върви с отмерена, театрална стъпка. О, този шум до болка дразни слуха му. Ужасен, запушва уши и минава сред стълпените деца:

— Какво е това всъщност? Куче? Не. Лисиче. Ах, да, естествено, такава опашка! Оригинално, да, да. — Отминава, но се спира на горната площадка и говори с изразителна мимика и жестове: — Все пак, деца, ако може, малко по-тихичко. Не мога да викам, нали разбирате...

Да, той трябва да щади гласа си, защото е известен лиричен тенор.

Отдолу идва счетоводителят — слаб, дребен човек. Той изглежда още по-дребен, сравнен с голямата претъпкана чанта, която мъкне. С нервен тик на носа повдига очилата си и вре късогледни очи:

— Че как тъй лисиче?! На колко е години?

— Трябва да е няколкомесечно — отговаря бащата.

— Ти — обръща се счетоводителят към момчето с перчема, — не е ли време да се прибираш? — Поглежда джобния си часовник. — Охо, осем без седемнайсет минути. — И той тръгва бързо нагоре със ситни стъпки.

Бащата натиска копчето на звънеца. Вратата на апартамента се отваря. Цялата фигура на майката, със скръстени ръце, изпълва рамката:

— Назад, назад. Я се вижте. Една кола кал довякохте по стълбището... Ох, божке, пак ли с някакъв звяр ще ме плашите... Утре, утре. Сега всички по домовете си.

Вратата се хлопва под носовете на децата.

Събрано около масата, семейството мълчаливо довършва вечерята. Ружа се прозява. Сънят лепне на клепачите, главата ѝ клюмва.

Бащата преглежда набързо вестника, протяга се. И той е уморен. Хвърля бегло поглед към майката:

Не, бурята не е отминала — майката смръщено прибира съдовете. Зоя посяга към своята чиния.

Вилицата се задържа във въздуха.

— Зоя, довършвай.

— Не ми се яде, мамо. — После опитва почвата. — Лисанка?

Бащата скришно поглежда над очилата.

— Няма да умре гладна. Ще забърша каквото остане от съдовете — промърморва майката.

Зоя оставя вилицата. В чинията ѝ — недоядената юфка.

Желязна верижка, завързана за перилата на балкона, се проточва неподвижна, с мъртвосини отблясъци. Неподвижно е и лисичето сред тия странни и чужди предмети:

бяло боядисан кафез за гълъби тъй страшно отразява светлината;

цинкова кофа издайнически издрънчава при случайното помахване на опашката;

а тия огнени очи, с които го гледат къщите,

затворили в тесния вътрешен двор звездното небе...

Тропот откъм стаята. Балконската врата се блъсва.

Уплашено, лисичето отскача, обръща трикракото столче, търкулва голямата делва.

„Къде, къде да се скрие? А — ето къде.“

Мушва се в делвата. Тук е тъмно, запушено отвсякъде и то се чувства защитено. Поглежда през кръглия отвор:

В плиснатата от вратата светлина се виждат да пристъпват големи мъжки обувки. Застават отпред. Някой високо, гърлено се смее. Пред устата на делвата слагат паничка със залци и юфка. Нозете се отдалечават, балконската врата се загваря. Полумрак. Тишина...

Лисичето се прокрадва към отвора и души. Не смее да пристъпи навън. Вдига глава към далечното късче небе и надава вой чия дива носталгия и самотност...

Артистична вечер в дома на оперния певец. Облегнат на пианото, той пее тихо някакъв романс.

— Ау... джаф-джаф. Ау... джаф-джаф... — долита отдолу дисхармониращ лай.

Певецът не се смущава — това би било под неговото достойнство. Той дори съумява така изкусно да се прехласне, че става похубаво, отколкото би могло да се очаква. Само събърченият нос на акомпаниятора издава досада.

Лаят се повтаря и в новото пианисимо. Гостите се разсейват, ослушват се.

— Безобразно куче — пошушва на съседа си възпълничка жена.

— Не ще да е куче — отвърща мъжът и се надига от дивана.

— Не било куче — пошепва жената на съседката си.

А съседката — на съседа...

Макар и с премрежен поглед, певецът ги забелязва и прекъсва песента в сублимния момент:

— Неприятно, м... да... Долу, знаете, хванали някакво лисиче. — Той отива и притваря прозореца.

Хлопва прозореца и с нервен жест дръпва пердето счетоводителят. Сяда отново на масата, където е разпънат голям финансово отчетен лист.

Ръката грижливо нанася в графите многозначни цифри и изведнъж:

— Ау... джаф-джаф...

Писецът трепва — седмицата става с опашка.

Лаят се чува и в стаята, където бабичката слага внучето да спи.

— Ако не заспиш веднага, ще му кажа да дойде. — Преди да затвори вратата, тя щраква ключа на лампата.

Мрак.

— Ау... джаф-джаф... — лае лисичето на балкона.

Някаква сянка трепва върху мозайката. То млъква и заковава поглед.

Зад стъклото в светла нощница стои изправена Зоя. Тя открехва прозореца...

Букетче диви цветя пада в краката на лисичето. Ноздрите му потрепват, доловили познат мирис.

„Откъде дойде това? От прозореца.“

Да, оттам го гледат големите очи на Зоя. Тънките детски пръсти се протягат към него.

„Не бой се, ти познаваш тая ръка...“

Лисичето доверчиво се приближава и усмирено прикляква под прозореца.

Слънцето се издига и замира във висините, а под погледа му сякаш магически оживяват прозорците и белите балкончета в задния двор.

Станало може би по-рано от всякога, още по пижама, от прозореца се надвесва момчето с щръкналия перчем и гледа към балкона на Зоя. Слънцето го кара да зажуми. Слънцето го подсеца за една позната игра. Отдръпва се в стаята и отново се появява с огледало в ръце.

Плененото в огледалото слънце подскача пред устата на делвата като малко светло зайче.

Лисичето подава предпазливо глава:

„Моето слънце ли е това?“

В същия миг върху делвата се посипва градушка от камъчета. Близнаците обстрелват от горния балкон.

Лисичето уплашено се скрива в делвата. Канонадата кънти над главата му,

а веселото слънчево зайче продължава да подскача на балкона.

Момчето с щръкналия перчем заплашва отдалече с юмрук двамата близнаци. Огледалото му се изплъзва от ръцето и полетява надолу.

Слънцето се разбива на плочника и изчезва...

— Пак ли някаква пакост?

Слабичкият и нервен счетоводител бързо влиза в стаята. До прозореца — синът, виновно свел глава.

— Счули ли го? Знаех си. Осем лева. Полага ти се бой, но сега не мога, нямам време... — като че ли се извинява той и бърза да прибере книгата в чантата. После се сеца, че трябва да бъде по-строг: — Довечера ще се поразговорим. А за лисичето ще поставя въпрос пред домоуправителя.

Момчето следи изпод вежди всяко движение на бащата. Щом той затваря вратата след себе си, то се спуща към прозореца.

Близнаците са измислили нещо друго: над балкона увисва въдичка с парче салам.

— Вижте, вижте!

От балконите и прозорците се надвесват любопитни деца.

Парчето салам се спуща още по-надолу — току над делвата. Зверчето следи примамката. Ноздрите му долавят привлекателния мирис на месо. Предпазливо се измъква от убежището си.

Парчето подскача, върти се близо над него, после рязко се издига нагоре.

Ехо на разочарование от всички страни.

Сега двамата немирници посипват парчето салам с бял пра-
шец. Отново спущат връвта...

Две деца от насрещния балкон гледат ококорени.

Парчето салам е съвсем близо до делвата. Лисичето се ко-
лебае. Една крачка напред...

„Внимавай. Внимавай...“

Още една крачка —

зъбите захапват парчето, но

лисичето веднага изплюва салама и потръпва от отвращение.

Близнаците тържествуват — видяхте ли какво му скроихме! И
като актьори очакват възхищението на публиката.

Но публиката мълчи. Момчето с щръкналия перчем дъвче къ-
шей хляб, намазан с масло. Дъвче така, сякаш и неговият залък е
посипан с хининов прах. Погледът му се спира на доматиите, наре-
дени във войнишка редица по перваза на прозореца. Погледът му
премерва разстоянието от доматиите до насрещния балкон, където
се перчат близнаците.

Ръката, която е готова да посегне, се спира...

На горния прозорец е облегло главичка малкото момиченце.
Зад него — неотлъчната сянка на бабичката. Тя поднася геврек към
устата на детето. С неочакван жест то отблъсква ръката ѝ.

Гевректът пада и се търкулва на балкона до делвата на лиси-
чето.

Това е заразителен пример. От всички страни заваляват ла-
комства — парче ябълка, бучка захар, половинка от яйце...

Но лисичето не се подава.

Близнаците са чувствуват виновни. Отрязват чисто парче са-
лам и го хвърлят на балкона...

Зверчето нерешително стои в делвата. Облизва се и още по-
тръпва от горчивия вкус на хинина. Една ръка пресича слънчевата
светлина пред делвата и внимателно пуца пред отвора бучка си-
рене. Лисичето проточва шия: там на прозореца стои тя. То при-
мигва...

Две деца — зверчето и момиченцето — се гледат с любо-
питство.

Лисичето се окуражава и се примъква към бучката сирене. По-
колебава се. Поглежда пак.

„Това е от нея...“

Захапва предпазливо. Няма нищо лошо. Дъвче лакомо. Души
другите нападали по балкона късчета, но не посяга. Вдига глава
към Зоя:

„Още?“

Сега Зоя отваря балконската врата и сяда на трикракото стол-
че до делвата. Предлага му цялата си филия. Къса залчета и ги
слага в полата си. Две, три...

Лисичето се престашава, изправя се на задни крака и лапа.

От балконите и прозорците децата ръкопляскаат:

— Браво. Браво.

Двата гълъба, привикнали да вземат сутрешната си закуска от ръцете на Зоя, се спущат и кацват на първаза, гукат, сговарят се нещо.

Зоя им протяга ръка. Единият прелита на рамото ѝ, другият — на дланта. Кълват трохите.

Погледът на лисичето блясва и се заковава като острие на нож. Тялото му се задържа напрегнато, неподвижно, готово за скок.

— Какво искаш да правиш? Гледай каква си била. Гълъбчетата са добри. О-о! О-о! — говори Зоя. — Хайде, ела. А вие не се бойте...

Лисичето преглъща, вперило поглед в птиците.

— Не, не! — Зоя го почуква с пръстче по муцунката и още повече приближава гълъбите.

Лисичето потръпва. Очите на детето го спират.

Но там са гълъбите...

Хвърля поглед към Зоя — отново да провери.

Но очите ѝ го спират.

Все пак гълъбите са толкова близко! То се хвърля и докопва единия. Гълъбът пляска безпомощно криле. Другарят му литва нагоре, блъсва се в стъклото, спуща се безстрашно към нападателя.

— Остави, остави, Лисанке!

Зоя се опитва да хване лисичето, подгонва го по балкона, но то се вмъква с плячката в делвата.

— Дай го, чуваш ли, Лисанке — приплаква Зоя и безпомощно се суети около делвата. Там неравната борба продължава някое време, после утихва.

Зоя отчаяно захлупва лице в шепи.

Децата гледат ужасени. Момчето с щръкналия перчем гризе безпомощно ноктите си. Даже близнаците стоят окаменели.

Бащата застава на вратата.

— Аха!

Вътре в делвата лисичето се облизва, то е сито и склонно към добродушие. Подава глава от делвата. И в същия миг една ръка притиска главата му.

— Ах, ти, лошо животно. — Бащата го плесва с чехъла по гърба. То пици повече от страх, отколкото от болка, мъчи се да се отскубне. Гълъбът отчаяно пърполи с криле над делвата.

Зоя ридеа с глас.

— Ау... джаф-джаф — скимти лисичето.

Неспокойното, безутешно „ау-ау“ се чува и вечерта зад затворената балконска врата на вестибула. Майката на Зоя седи на дивана с плетиво в ръце. С израз на досада тя пресяга и зключва радиото, което предава симфоничен концерт.

— Цяла какафония.

Под светещия абажур на голямата маса бащата сгъва вестника и поглежда въпросително.

— Какво ще правим с това лисиче? Вземи, че го предложи на зоологическата градина.

Заслушана в лая отвън, Зоя тревожно обръща глава.

— Може в цирк. Имам приятел, там нещо специалист по тия въпроси.

— Нашата Лисанка — циркова актриса. Ще играе балет и ние ще ѝ ръкопляскаме — казва Ружа и продължава да пише урока си.

— Когато решим, нищо не ми струва да му телефонирам — изгитателно подхвърля бащата.

— Не знам. Винаги ми е много жал да гледам дресирани животни. Душата им знае, докато ги свикнат да правят кавки ли не фокуси за наше удоволствие.

Зоя слуша тия думи на майка си. Те ѝ правят неотразимо впечатление.

*

* *

Пълната луна излиза от тъмен облак, гмурка се в мъглите и отново изплува.

Лисичето гледа към нея. Навярно тя смътно му напомня за планината, за гората и за полето...

— Ау, джаф-джаф... — отчаяно скимти то.

Студената светлина разсича потъмнелия в мрак двор, плъзва се по пердето

и се спира върху лицето на Зоя. Тя не спи. Мъчително търси изход. В съседната стая татко и мама още разговарят — навярно за него. Тя се привдига. Ослушва се. Дали действително чува или само така ѝ се струва, но тя е уверена, че са решили съдбата на лисичето. Да, светлината под вратата угасва.

Зоя решава нещо. Измъква се от леглото и пристъпва към балконската врата.

Ключът заяжда. Слабите ѝ ръчички напразно се напрягат.

Досеща се да мине през прозореца. Примъква стол, стъпва на перваза и отваря.

Нахлува буен вятър, надува пердетата, хласва крилата на прозорците.

Но Зоя не се спира, скача на балкона и се привежда към лисичето.

То млъква и доближава глава до нея...

Вятърът пак блъсва прозорците.

Пръстите на детето се напрягат да откопчечат каишката около шията му.

На перваза на гълъбарника се откроява сянката на гълъба. Събуден от трясъка, той приплясва с криле и пак сгушва глава, печален и самотен.

Със зъби и нокти детето успява да разхлаби каишката и да освободи лисичето. Взема го с две ръце и го пуца от балкона.

Зверчето е сред тревата на дворната градина. Сякаш още чува примката около шията си, още не смее да повярва, че ако пристъпи, няма да го дръпне студената верига. Обръща глава на-

гатак: нищо подозрително. Само на балкона като смътно светло петно — момичето в нощница.

Зоя маха с ръце:
„Сбогом, Лисанке.“

Лисичето още се колебае. Но ето там тъмнеят храсти. През клоните на черницата се провира луната...

„Всичко е както в гората. Подире ти не се влечи верига, на шията ти няма кашка — това значи, че си свободно.“

Лисичето пристъпва неуверено. Пак обръща глава: на балкона още личи светлото петно...

„Не разбираш ли? Ти си свободно. Защо се колебаеш?“
Лисичето забързва.

От балкона Зоя вижда сянката му да прекосява двора и да изчезва в тъмния сводест коридор, който извежда към улицата. Когато луната се вижда в нея, по бузите ѝ се стичат две струйки.

Лисичето се спира в тъмния коридор. Пред него е голият паваж на улицата, а горе виси лампа, която вятърът полюшва, и тя клати заканаващо глава. Тук шумовете отекват като в пещера. Дори под неговите меки стъпки каменната настилка издава някакъв глух, заплашителен тътен.

Зад гърба му издрънчава и се търкулва събореният от вятъра ламаринен капак на сандъка за смет.

Лисичето се втурва напред. То инстинктивно лъкатуши из засенчените места, в тъмнините покрай къщите и оградите.

По отсрещния тротоар върви едър пес вълча порода. Господарят му го води за кашка. Чувствителните му ноздри долавят миризма на диво. Той буйно се дръпва и повличайки кашката, с гръмък лай се спуска след лисичето.

— Тук, тук! — напразно дере гърло човекът.

Лисичето напряга всички сили.

На ъгъла към преследвача се присъединява едно, после още едно псе. Глутницата се носи с лай след него.

Лисичето все пак успява да държи преднина. Но в миг се стъписва: пред него блясва светлото като ден платно на широк булевард...

Кучето вълча порода бързо скъсява разстоянието, което ги дели. Разпенената муцуна е вече съвсем близко. Още няколко скока и то ще се хвърли върху лисичето... И ето вече дъхът му почти парва жертвата... Но кратката му се заплитат в кашката и то се търкулва на паважа.

Лисичето свива в странична, полутъмна уличка.

Кучето скача и с още по-голямо настървение се втурва. То тича напосоки, загубило от очи плячката. Попада в навалица от хора, които излизат от кино.

Лисичето не спира своя бяг... Но срещу него се задава нещо друго, някакво страховито чудовище:

жълти горящи очи, зинала уста, гръмовит глас, който тресе земята.

Всичко е толкова невероятно, че лисичето застива от ужас. Цяло настръхнало, треперещо, отскача и се блъсва в някакъв отвор. Лапите му попадат между пръчките на желязна скара и повисват.

Това е шахтата на сутеренния етаж на някакъв стол-ресторант. Отдолу, от отворения прозорец лъха задух и тютюнев дим.

Трамваят изгромолява и отминава.

Сега от салона се чува танцова музика. Лисичето наостря уши. Осмелява се дори да погледне надолу:

Младежите от квартала имат забава. Празнично осветен салон, украсен с гирлянди. Разноцветни конфети се сипят по косите и раменете на танцуващите двойки.

Девојка се спира под отвора, за да се разхлади. Вдига глава нагоре към скарата, на която лежи по корем, разчекнало лапи, лисичето.

— Я вижте, какво е миличко.

Младият кавалер хвърля серпентина, която се закача на муцуната му.

Лисичето примигва: отдолу му махат приветливо, усмихват му се, дори му подават сандвич с шунка... Но то недоверчиво се отдръпва заднешком от скарата.

И пак тръгва да търси гората, прибъгвайки из тъмните места покрай къщите...

В един вход блъсва подпрян на стената велосипед и го събаря. Острият звук на метала го подгонва. Ето че в края на улицата пред него се изпречва тъмната стена на гората: вятърът шуми и огъва дърветата, познат лъх на цветя и гнило...

„Нима това е моята гора? Моята гора?“

То се втурва, прескача ниската ограда от жив плет, прекосява осветената от луната алея и се търкулва на тревата. Рови с муцуната в рохкавата пръст, мята се от една страна на друга. Вятърът про шумява в клоните. Не, това не е вятърът. Това е чудна музика, негова музика, в ритъма на която подскача унесено. После отново побягва. Цопва в малкото езерце и вдига цял фонтан от пръски...

Водата плисва върху двойка влюбени, сгушени на близката скамейка. Те скачат стреснати.

Лисичето не вижда нищо. То плува до отсрещния бряг и пак се впуска в игра и тичане.

„Но какво е това?“

Отсреща се издигат многоетажни сгради, десетки прозорци са вперили в него огнените си очи. В музиката се появяват тревожни аритмии, фалшиви ноти, уродливи дисхармонии, пресекуват лай на преследването и страха. Лисичето свива встрани и тръгва предпазливо.

Луната го води, подава му дълги пръсти през шубраките. Бързо тичат краката. По-уверено, по-весело.

„Все пак това е неговата гора.“

Но ето че отново се стъписва: в очите му блъсва ослепителен блясък. То стои приковано като хипнотизирано. И отново в него зазвучава музиката на преследването и страха.

Насреща е също улица. Един автомобил завива и светлините на фаровете грубо тършуват из гората, осветляват стволите на дърветата.

Каква странна гора без дълбочина. Сега то чува само чужди, тревожни шумове... Отстъпва и свива на трета страна. И пак ускорява ход. И тъкмо зазвучава музиката с веселия ритъм, музиката на волноста и свободата...

Пак се спира.

През шубраките прозира улица. Двама души тласкат голямо колело и развиват маркуч. Страшно зафучава водната струя.

Лисичето обръща гръб и се втурва по обратния път. Избикаля езерцето, прекосява светлата алея и спира пред ниската ограда от жив плет. Там е улицата, по която дойде.

„Да, отвсякъде го обгражда градът. И гората е също като него пленница на високите стени с горящи очи.“

Сенките се сгъстяват около него, дебнат,

дърветата посягат с костеливи ръце.

Шумовете се блъсват в тишината на гората и ечат заплашително.

Отново зазвучава в него музиката на преследването и страха.

Лисичето се озърта страхливо, провира се през оградата и пресича улицата. Със свити уши и наведена глава то тръгва по обратния път.

От тъмния вход излиза човек с велосипед.

Лисичето сякаш е загубило способност да се брани и предпазва — не се обръща, не реагира на острите шумове. От време на време вятърът донася на вълни музика от младежката забава. Лисичето се отдалечава и изчезва в мрака на улицата...

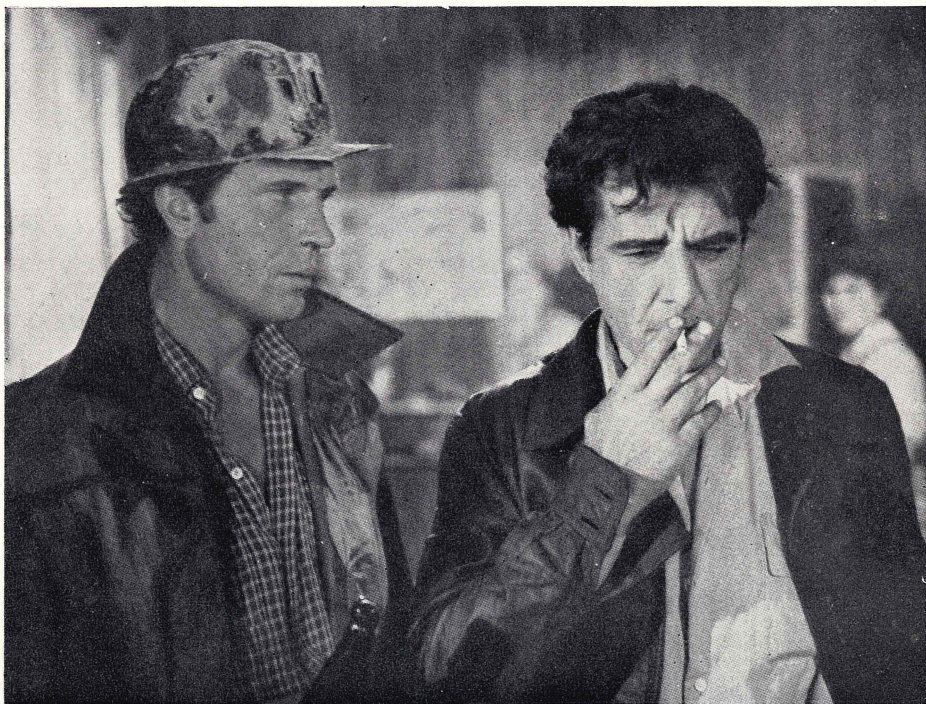
Луната се навежда над лицето на Зоя. Лъчите погалват разпилените по възглавницата коси. Детето се обръща — неясен звук се изтръгва из гърдите му.

Сънят му е неспокоен. В хаоса на видения и образи се мяркат ту лисичето, ту башата, който говори по телефона... А телефонът става голям, голям и сърдито боботи... Тя иска да бърза, но краката ѝ странно тежат. А мракът се превръща в гора. Дървета-великани преграждат с ръце пътя ѝ. Не, не е толкова страшно: луната я извежда на полето, където има много цветя. Там е лисичето и очичките му светят като жълтурчета.

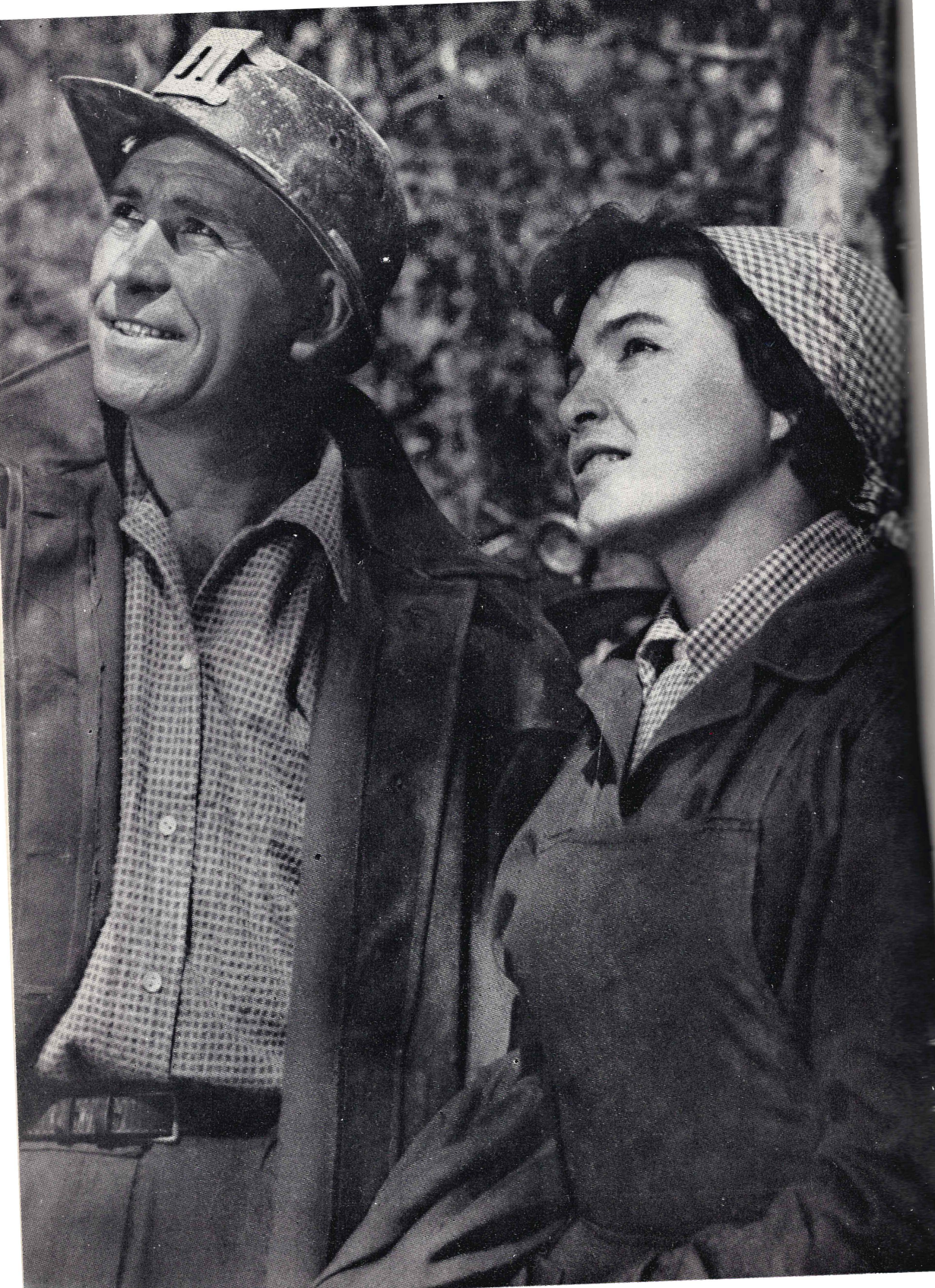
Но пак става страшно. Тя тича подир лисичето сред високи скалисти зъбери. Страх я е да погледне техните смръщени, потъмнели лица. Нейде горе сухо дърво се е заловило с нокти за скалите, развява зелени коси и бради от мъх, криви се грозно. Не е ли това вещица? Тя държи в костеливите си пръсти лисичето и ще го пусне в про-



Горе: Петър Слабаков и Жени Божинова във филма „Призори“; долу: Виктор Данченко и Петър Слабаков в същия филм



На другата страница: Мирослав Миндов и Анастасия Бакърджиева в сцена от филма „Призори“



пастта. Лисичето скимти. Скимтенето става все по-силно, все по-реално...

Зоя се стряска и отваря очи: на прозореца се откроява силуетът на лисичето. Две въгленчета горят в тъмнината. Тя се надига от леглото:

— Лисанке.

Детето едва прошепва, а лисичето потръпва радостно, сякаш усетило приласкаващия глас. Побутва с муцунка откренатия прозорец и безшумно се промъква в стаята.

— Лисанке... — шепне Зоя.

Зверчето се изправя и слага глава върху възглавницата на детето.

*
* * *

Лисичето спи, подало глава от делвата. Спи и навярно сънува — помръдне мустак, сбърчи нос, изскимти. Спи, но ушите му бавно щръкват по посока на някакъв шум: нещо църка, стърже, изсъсква...

Разтърсено като от удар, лисичето вдига глава. Привижда ли му се или е действителност — миша опашка помръдва и се скрива. Къде? Май че в алуминиевата тенджерата на котлона. Да, капакът предизвикателно потролва — мишката е вътре. Без много-много да му мисли, лисичето скача и блъска капака с лапи...

Капакът се търкулва на мозайката, тенджерата се разплисква.

Письк.

Зад стъклото на кухненския прозорец се вижда майката. Тя плясва разтревожено с ръце.

Лисичето пиши, свито в своето убежище.

Към отвора на делвата се приближават три чифта крака. Обувките в пантофки с високи токове крака на майката нервно тропат. Големите обувки на бащата се търтят спокойно, спират по-настрана; върхът на лявата обувка бавно се вдига и слага -- човекът съобразява нещо. Крачетата на Зоя не смеят да помръднат, прибрани, с обърнати навътре един към друг пръсти.

Чуват се гласове. Гласът на майката:

-- Остана само да ми го сложиш на кревата си и да повикаме лекар да го лекува... Махни това, че ме ядосваш.

Плясване и

пред краката на Зоя пада пакетче с надпис „Сода бикарбонат“.

Обувките на майката се отдалечават припряно. Подир тях след кратко колебание отстъпват обувките на бащата. Остават само сандалките на Зоя. Тя прикляква. Ръката ѝ оставя тас с натопена в него кърпа, после се пъхва в делвата и измъква лисичето. То отчаяно пиши.

— Няма нищо. Ей сега така ще ти сложи компрес и ще ти мине...

Маже двете му предни лапки. Лисичето се мъчи да се отскубне, ръмжи и инстинктивно впива зъби в ръката ѝ.

Остра болка сгърчва лицето на Зоя, но тя задушавя с ръка ви-

ка си. Прибира се в стаята и сяда на кревата с тебеширено бяло лице.

От дланта ѝ се стича струйка кръв...

Някое време от балкона се чува скимтенето на животното, след това затихва. И ето че муцунката му се подава през откренатата врата. То оглежда стаята, пристъпва към Зоя и ляга по гръб в краката ѝ. Двете предни лапи махат във въздуха.

„Моля ти се, намажи пак... Извинявай, не знаех, че от това минава.“

Зоя не му се сърди. Със здравата ръка тя се заема да налага изгорените лапи.

В кухнята. Майката готви.

— Зоя.

— Какво, мамо? — чува се отговорът на детето.

— Ела, ела.

Зоя се затичва към кухнята.

Лисичето се изправя на крака и се заслушва.

В кухнята.

— Ето ти пари. Виж къде ги слагам: в джобчето на престилката. Дръж мрежата. Изтичай и купи... Запомни: килограм ориз...

От другата стая очите на лисичето дебнат.

Зоя прекосява тъмното антре и тъкмо да затвори външната врата...

Сянката на лисичето се стрелва подире ѝ. Вратата едва не прищипва рунтавата опашка.

Детето се спира на площадката. Какво да прави? Да го води със себе си? А майка ѝ? ... Отвътре не идва никакъв шум — никакъв знак, че майката е забелязала нещо. Зоя тръгва надолу по стълбището, а лисичето захапва полата ѝ отзад и върви в стъпките ѝ.

Продавачът отмерва ориз и се навежда да сложи кесията в мрежата на Зоя.

— Я, гледай ти!

Лисичето е приклекло зад момичето.

Едва сега наредените на опашка няколко жени забелязват животното и се поотдръпват. Тук е и бабичката с малкото момиченце:

— Не бой се... Няма нищо.

Момиченцето се вре в полата ѝ и тя, ще не ще, го взема на ръце.

— Наллаши се детенцето ми — клати глава бабичката.

В кухнята майката изтърсва накълцан лук в тенджерата. Отвън се носи звънът на звънчето. Майката поглежда през прозореца:

Зоя и лисичето, все така захапало полата ѝ, прекосяват улицата. Минувачи се спират и гледат с любопитство подире им.

А Зоя върви и строго, съсредоточено държи с две ръце сака.

Майката се ядосва. Обърсва лице с пешкира и излиза да я посрещне.

Причаква я на площадката: този път няма да ѝ размине. Както ѝ е накупяло...

Отдолу се задава Зоя. В същото време по стълбището слиза оперният певец. Той се усмихва любезно и поздравява.

Обстоятелствата задължават: майката отвръща любезно на любезния поздрав и набратият яд бързо ѝ разминава.

Зоя и лисичето стигат на площадката.

— Чудесно — възторгва се певецът. — Интересно животинче. Всяка нощ го чувам... Темпераментна, неспокойна природа... Вашият съпруг нали като ловджия навярно е свикнал с гората и въобще... — Дали този намек е достатъчен? Той забелязва как на жената ѝ става неприятно и завършва с неопределена интонация: — Въобщеее...

По стъпалата бърза и счетоводителят с препълнена чанта. А, пак лисичето. Спира се и извърща глава нагоре: тъй е и предполагал — от перилата на по-горния етаж се е надвесил неговият син.

— Не, няма да слизаш! Уроците! Стига вече с това лисиче...

Счетоводителят поздравява сухо.

Майката кима още по-сухо.

Като избикалят предпазливо лисичето, певецът и счетоводителят се спущат надолу. Те споделят полугласно нещо. Преди да се скрият, певецът не забравя да изпрати отдалече последна усмивка.

— Виждаш ли, дотегнахме на хората с това лисиче. Та и по улицата да събираме тълпи... Прибирай се бързо — казва свъсена майката.

Децата се прибират от училище — тичат на разни страни по бетонените пътечки. По стълбището се изкачват Ружа и синът на счетоводителя. Спират се на площадката.

— Довиждане — казва Ружа.

Но момчето с щръкналия перчем не си тръгва.

— Как е лисичето?

— Благодаря, добре е — казва Ружа и посяга да отвори вратата.

Момчето гори от желание да влезе.

— Искаш ли да ти реша задачите по смятане?

— Нали не бива друг да ми решава. Като напиша домашното, ще дойда да ти го покажа.

Ружа влиза в къщи. Момчето със съжаление продължава пътя си нагоре по стълбището.

Във вестибюла на масата Ружа пише уроците си.

Откъм задния двор се носят детски викове, свиркане, възгласи — „хайде пак“, „браво“...

Ружа не вдига глава от тетрадката, но заучено наставнически говори:

— Мама ще се сърди, Зоя... Татко сега ще се прибере от работа и... Зоя, чуваш ли?

През прозореца Зоя подава бучка сирене на лисичето:

— Хоп, хоп, Лисанке.

— Зоя... — чува се предупредителният глас на Ружа.

Зоя спира играта и поглежда към прозореца на кухнята — няма нищо обезпокоително.

Лисичето използва момента, скача и докопча лакомството.

В полутъмното антре бащата съблича връхната си дреха.

Друго парче сирене помамва лисичето. То се снишава, подхвърля се високо и захапва парчето, но...

Вратата на балкона се отваря и лисичето вижда сянката на големия човек да се плъзва към него. То се отдръпва и заднешком се скрива в убежището си.

— А, тази крадла ли ти яде закуската? — сърди се таткото.

— Не е крадла. Аз ѝ го дадох. Ако ѝ река, ей сега ще го остави на скута ми. Искаш ли? Дай, дай, Лисанке.

Лисичето се е притаило в делвата и се облизва. Думите на неговата покровителка се повтарят, внушаващи и повелителни, тревожат съзнанието му и то мъчително скимти...

— Ха, ха — смее се бащата. — Ще има да чакаш. Хайде, без повече залъгалки. — Той я смъква от прозореца и я повежда за ръка към масата;

слага я на стола пред неизпитата чаша с мляко;
после грижливо затваря двойната врата към балкона,
също и прозореца и

— за всеки случай — предупреждава я с вдигнат пръст...

Едва излязъл бащата, и откъм балкона се чува главоломен трясък. Звънва съборената тепсия, изтраква кофата.

Лъжичката трепва в ръката на Зоя, млякото се разплисква по полата ѝ. Тя стои като на тръне: пак някаква пакост. Ей сега ще дойдат да ѝ се карат.

Най-напред се втурва Ружа:

— Какво счупи?

Майката и бащата, приготвени за излизане, също се подават от вратата.

Зоя вдига невинно рамене:

— Не знам. Някъде горе...

Но някой издайнически драска по балконската врата. Зоя изтичва, отваря вратата и разперва ръце да го защити. Лисичето се из-

правя на задните си лапи и пуска в полата ѝ едно зашеметено, парализирано от ужас мишле.

„Заповядай — вместо сиренето.“

Ружа изпищява и се покачва на масата. Майката се отдръпва към антрето.

— Татко, татко, виж — възторжено вика Зоя.

— Махай го бързо. Накарай я да го вземе, да го изяде. Хайде.

— Лисанке, това е за тебе. Лисанке, вземи го.

Лисичето налапва плячката си.

— Хайде, вече престани да се занимаваш с него, че... — престорено се сърди бащата. — Ние излизаме за покупки. Ружа да довърши уроците си. Ти седни тука и разглеждай картинки. И... — той пак предупреждава с вдигнат пръст.

През отворената врата се вижда наведената над книгите Ружа. От време на време тя обръща глава, за да провери дали Зоя мирува.

Да, Зоя мирува, поставила прилежно ръце на масата пред отворената книжка. Но тя не гледа цветните картинки. Мисълта ѝ вижда друго, което я вълнува, озарява лицето ѝ с някаква вътрешна светлина, кара я да шепне стихчета, намислени в момента:

Лисанка се търкала по тревата,

Лисанкино е всичко във гората...

А тука във града...

От вестибюла идва Ружа:

— Отивам да си проверя задачите. А ти... — и тя, като подражава на татко си, предупреждава с пръст.

Ружа излиза.

Най-сетне сама. Не бива да губи нито минута! Зоя се втурва и отваря балконската врата:

— Лисанке!

Животното сякаш само това е чакало — с весело скимтене скача в откритите обятия на момичето.

Зоя подскача — трмава и наивен детски пирует. Закаченото на шията ѝ звънче дава весел такт. Лисичето захвапва края на роклята ѝ. Пред очите им се завърта целият дом, стени и предмети...

Те се носят от стая в стая и накрая падат изнемощели на дивана във вестибюла.

Лисичето скача отново на крака. Целият свят на познатите предмети оживява:

Слънцето се смее, отразено в огледалото...

Две слънчеви зайчета скачат по зеленото килимче.

С лукаво пламъче в очите лисичето прикляква и се готви да ги нападне...

Хоп... зайчетата с един скок попадат в кристалната ваза на масата. Вазата се разтапя от светлини...

Но ето че и пискюлите на пердето предизвикателно се разлюлват като малки пухкави опашки.

„А, и ти ли ще хитруваш.“

С престорено страшно ръмжене то скача, захвапва пердето и

увисва на него, люшкайки се насам-натам. Пердето не издържа, откъсва се от корнизата и бавно се снизва в краката му.

„Предаваш ли се, а?“

Лисичето тържествува, газии врага, хапе го, докато напълно го обезвреди.

— Не, не, Лисанке — вика подире му Зоя.

Лисичето се хвърля на друга страна. Пред него са краката на стола с резба, наподобяваща животински нокти. Не се ли готвят да го нападнат? То скача на стола и с опашката си замита тетрадите, учебниците, листовите от работната маса на Ружа...

— Не, не, Лисанке!

Лисичето се изплъзва и тича около масата.

Сега пък в огледалото отсреща ново предизвикателство: друго лисиче с дяволит поглед свива уши, помахва опашка и също като него гори от желание да поиграе.

„Да видим кой ще почне пръв. Аз или ти? ... Хайде двамата едновременно.“

Лисичето се обръща по гръб, посяга с лапа и среща лапата на другото. После отскача — и другото отскача; втурва се да го захапе за рамото — и другото се втурва... Твърд удар, трясък, сякаш в стаята изведнъж се мръква.

Лисичето изквичавя и се сгушва в Зоя.

Ах, какво направи, Лисанке...

Животното вдига глава и наостря уши:

външната врата се хлопва.

Иде някой. То подвива опашка и мълком, със сведена глава се измъква към балкона.

С примряло сърце Зоя се свива на дивана, готова да понесе заслужено наказание...

Лисичето слухти от своята делва. Откъм стаята долитат високи гласове, бурна разпавия, отчаяният плач на Ружа...

„Като че ли става нещо лошо.“

Във вестибула майката помита парчетата от счупеното огледало. Бащата се опитва да закачи пердето, но тя ядовито го дръпва от ръцете му.

Няма що, той наистина се чувства виновен за всички поразии. Ружа все още хълца и отблъсква ръката му, когато се опитва да ѝ помогне и да изглади измачканите листове... Остава само едно — да бъде непримиримо строг към Зоя: Тъй ти се пада. Стой още обръната към стената...

Достагъчно наказание ли е това? Не, още нещо се иска от него и той не без мъка и колебание решава да го направи. Отива в антрето и като оставя врагата отворена, за да го видят и чуят всички, вдига слушалката на телефона.

Зоя изпод око следи всяка негова стъпка. Тя разбира какво ще последва и очите ѝ се наливат със сълзи...

Откъм стаята не идва никакъв шум и лисичето се осмелява да излезе от делвата. Изправя се пред рамката на прозореца, допира муцуна до стъклото, потупва с мека лапа... От гърлото му се изтръгва дори някакъв глас с ясно доловима нежна нотка.

„Тя е там, но не го поглежда и не му отвръща... Не значи ли това опасност? Да. Опасност. И тя се приближава... приближава...“

Непознати, странни звукове изпълват въздуха, засилват се, гърмят в ушите му.

Из притихналия двор се разнася неспокойно, заглушено от мъка скимтене на лисичето...

*
* * *

„Ето, опасността връхлита.“

Пред уплашените очи на животното рамките на прозореца се разтягат и каго зъби се сключват в надлъжна гъста решетка. Образът на момичето зад стъклото губи очертания, удължава се и избледнява.

Люшване надолу: през силуета на решетката се виждат шарени клоунски панталони.

Люшване нагоре: решетката нарязва на продълговати ивици слънчевия къс небе, конусовидния купол на цирка, горния етаж и комините на бяла сграда с балкони...

Непрестанно неутешимо скимтене:

„Къде е тя? Къде е тя?“

Слагат дървената клетка на високия куп реквизитни сандъци. Разтърсване.

Скимтенето на лисичето внезапно затихва.

Пред неподвижния квадрат, който изрязва решетката на клетката, се разгъва картина из живота на цирка:

До боядисания в розово дървен рундел е закотвен големият фургон; от малкото прозорче кокетира с дантелите си бяло перденце.

На друга страна балансърът изважда от сандъка дървени бутилки и кръгове, които нанизва на шията си. Той минава по пътеката покрай клетката и влиза през задния вход на манежа.

По-нататък са конюшните, където цвилят понитата...

През дървената решетка погледът на лисичето претърсва всяко ъгълче на тесния свят, който му се открива. И пак страхливо изскимтява:

„Къде е тя? Къде е тя?“

Но съседите му веднага проявяват недоволство:

Големият едър петел в клетката до него нервно тепа с възлестите си крака и проточва настръхнала шия.

Гарванът дреме върху клетката на петела; той се пробужда, върти глава, почесва се с крак и дълбокомислено преценява новото явление.

От малката кутия с мрежест капак се долавя безпокойство, сподавено, тихо църкане — едно бяло мишле подава глава.

Към сандъците е привързана маймунка; тя подскача като от-

хвърлена от пружина и пада точно под муцунката на лисичето. Блещи се насреща, лицето ѝ се криви в изразителна гримаса; после пак така внезапно обръща гръб и започва да чопли някаква семка.

Лисичето проплаква:

„Къде е тя? Къде е тя?“

Пред решетката се изпречва едрото, усмихнато лице на дресьора. Той отхапва кремвирш и дъвче с апетит.

— Какво има, дяволче? — отваря вратичката и ръката му се вмъква в клетката.

Лисичето отстъпва и се свива в тъмния ъгъл. Ръката не смее да го доближи.

— Лапай, като ти дават . . . Не щеш? Имам и друго, още по-вкусно. Е, тогава вече ще се предадеш . . . Я виж.

Сега ръката на дресьора държи чепка жълто грозде.

Пред решетката се появява момчешка глава:

— Татко . . .

Лисичето не посяга. Очите му са се спрели недоверчиво и студено върху хората: отсреща — момчето го гледа със съчувствие и безпокойство, а усмивката бавно гасне от лицето на дресьора.

— И това ли не щеш . . . е? Ама че . . . М-м-м . . . Трябва нещо да е болно.

— Татко, хайде днеска да опитаме с него . . .

Дресьорът клати отрицателно глава — не още.

— Казвам ти, болно е. Стомахът му не е в ред. Да можем някак да му налеем в устата очистително.

Момчето го отклонява:

— Почваме ли репетиция?

Бащата кима.

Пред решетката на лисичето минава животински парад: петелът извива глава, поглежда го изкриво и издава сърдито гърлено — „ко-ко“. Едрият черен котарак с пълно съзнание за своите запазени права мърка в ръцете на момчето и зеленикавите му очи поглеждат присвито-пренебрежително. Гарванът е кацнал на рамото на момчето. Той има вече определено отношение и отминавайки, се обръща, за да каже своето категорично „га“. Булдогът отстъпва и отскача с ръмжене.

Момчето се е отдалечило. Чува се неговият заповеден глас и кучето побързва да го догони.

Вързано на синджир, пред дресьора тича мечето. То се изправя на задните си крака пред решетката и смешно се пули.

Дресьорът откача верижката на маймунката и иска да я поведе. Тя се противи, не желае да се отдели от лисичето и простира към него крака, посяга да го хване за ушите . . .

Отминават всички. И остава:

нарязаното от решетката парче синьо небе,
високата като скала, обляна в слънце сграда,
планинският и скучен рундел . . .

Вратата на фургона се отваря и по тъсната дървена стълба слиза някой. Чува се женски глас.

Лисичето се примъква напред, наостря уши.

„Не, не е тя...“

Но във въздуха сякаш се понася тихият звън на звънчето, затрептяват вълните на друг, незабравим, вълнуващ глас:

„Лисанке, Лисанке...“

Замира измамният глас, звукът на звънчето се отдалечава.

Лисичето скимти, цяло тръпне в очакване:

„Къде е тя? Къде е тя?“

— Къде си ти, къде си, моя Лисанке? — шепти Зоя. Тя съчинява писмо, приседнала до кревата, и полугласно говори:

— Тя е най-добрата в света и най-умната... Не я бийте... Тя ще бъде послушна... Тя може да направи всичко, каквото ѝ кажа...

Ръката на момичето не се движи по белия лист. На одеялото лежи смачкан, надписан кой знае откога с разкривени печатни букви плик: „До цирка“.

Кой ще ѝ помогне да изпише на бялата книга всичко, което се е насъбрало в душата ѝ? В съседната стая са близките ѝ: познатата семейна картина — Ружа учи, майката чете на дивана до радиото, бащата прехвърля някакви служебни книжа на масата под светлината на абажура.

Зоя тихо става и се приближава до баща си. Шепне му на ухото.

Да, таткото е съгласен. И това ще си остане тяхна тайна.

Двамата заговорници предпазливо се оглеждат. Майката се е унесла в хубавата книга, Ружа не вдига глава от уроците си — могат да свършат работата още сега.

Бащата взема белия лист. Зоя диктува на ухото му. Чуват се откъслечни думи от нейния шепот:

— Мила Лисанке, нали ти ще бъдеш много послушна... Не я бийте... Само ѝ кажете — тя може всичко...

Писмото е написано. Бащата записва домашния адрес и номера на телефона — 6-88...; после сгъва листа, наслюнчва плика, после го скрива в джоба си.

Мълчаливо съучастническо споглеждане между двамата — всичко е вече в ред.

Зоя е толкова щастлива. В гърдите ѝ напират радостен вик, който тя едва сподавя. Но краката си не може да удържи — подрипва като конче в такта на музиката и побягва при своето легло.

Там, надлъж по стената, като фриз са налепени примитивни детски рисунки, които трябва да изобразяват нейната Лисанка.

Зоя подскача, танцува пред тях. Разперената ѝ фустичка лети край рисунките и те сякаш оживяват...

Лети малкото виенско колело. На люлките пазят равновесие дресираните животни. Издига се на върха и се спуска надолу

петелът;
после котаракът;
после маймунката;
после таралежът . . .

Ръката на момчето движи колелото.

Дресьорът примамва лисичето с парче риба, опитва се да закрепи двете му предни лапи на лоста и да го приучи да върви в кръг.

Лисичето се отпуска на земята. Синджирът го подръпва, за да се изправи. То се търти по корем с разчекнати крака.

На пистата на манежа е приклеknал булдогът и се прозява от скука.

Мечето се е покатерило на една от мачтите и все тъй опулено гледа.

Дресьорът се изправя и отрива потта от челото си. Репетицията не върви. Напук и кларнетът изписква . . .

На естрадата оркестърът репетира. Диригентът почуква с палката. Отново, моля. Сега пък саксофонът избоботва някаква шега . . .

Дресьорът поглежда ядосано нагоре.

Момчето се приближава до баща си и с половин глас, страховито заговаря.

— Писмото . . . Аз го пазя, у мене е . . . А, татко, какво ще кажеш, ако . . . там има и номера на телефона . . .

— Остави — маха с ръка бащата.

Виенското колело е неподвижно. Котаракът дреме, маймунката се чуди къде да се дене от скука. На най-долната люлка е петелът. Той раздразнено разтърсва крила. В неговото „ко-ко“ се набира все повече злост, протяга шия и клъвва лисичето по муцуната.

Лисичето изпищява от болка. Но в следния миг скача и захваща пухкавата гръд на нападателя.

Позаленият петел блъска с крила и вдига облак от дървени стърготини.

Дресьорът дръпва рязко верижката.

Главата на лисичето се разтърсва, но то не изпуска петела.

Наведен над лисичето, дресьорът се мъчи да откопчи ключените като железни клещи челюсти . . .

На маймунката ѝ е весело. Тя подскача наоколо и се старее да не пропусне нито една подробност.

Злополучният петел е отгърван. Макар и омаломощен и с разтреперани крака, той бърза да сложи в ред перушината си и громко изказва възмущение.

Със зъл и недоверчив поглед лисичето следи дресьора:

той изтърсва панталоните си и посяга да хване верижката.

Лисичето отстъпва . . .

и я повлича.

Отстъпва още, разбира, че е свободно, обръща гръб и побягва.

Сподирят го кучето, котката, маймунката.

— Тук, тук! — вика дресьорът.

Но лисичето, обезумяло, отчаяно, прескача в амфитеатъра и побягва между скамейките.

Повелителният глас на дресьора задържа другите животни. Те тичат в кръга на манежа.

Само маймунката не се отделя от лисичето. Прескача, изпреварва го или изостава, за да го дръпне за опашката.

Момчето се спуска да пресече пътя на бегълците.

Оркестрантите от естрадата също вземат участие в гонитбата, викат, ръкомахат: Ето го там... Скри се... Сега от другата страна...

На мечето му е крайно интересно и то се покатерва още по-високо. Изведнъж трепва и едва не пада долу:

Удар в тъпана. Чинели, железни тригълници се събарят с трясък.

Лисичето лъкатуши между пултовете.

Оркестрантите се опитват да го хванат. Много ръце посягат към него,

но то успява да се изплъзне и като скача от естрадата, вмъква се в тъмното пространство под амфитеатъра...

През тесния процеп на една дъска се вижда част от манежа:

Преследвачите са загубили следите му;

дресьорът и момчето се суетят:

животните са се поуспокоили и стоят на куп.

Тук, в тъмния ъгъл между подпорните греди и дъските, лисичето се чувства сигурно и кротува. Но ето че лапите на маймунката го щипват по опашката. Лисичето изръмжава, за да я прогони.

Маймунката отскача, намира някакво отверстие и излиза на открито.

Лисичето чува нейния неразбираем крясък точно над себе си. Убежището е издадено: отгоре тропотът от стъпките на преследвачите се приближава. Животното се оглежда:

Зад него светлее квадратно отверстие.

Лисичето се приближава. През отвора може да се излезе в страничното фоайе. Там е пусто. Затичва се, но при един завой неочаквано налита в краката на балансьора-китаец.

Пълните чаши върху подноса, който той уравновесява на пръчка, полетяват подир лисичето. То побягва стремглаво, блъсва се в летящите врати на задния вход и се спира, зашеметено от блясъка на деня.

Един скок и маймунката е пак при него.

Шумът зад тях нараства...

Лекомислената маймунка скача, предизвиква го да продължат играта.

„Накъде?“

Насреща: купища камъни и тухли, полуразрушени стени стърчат като зъбери, извисяват се самотно комини.

Събарят и преустрояват цял квартал. На дъсчената ограда — надпис: „Строй ДСУ. Срок за довършване 1 септември 1958 година“.

Встрани, на табло, сковано от обикновени дъски, с черна боя е написано: „Тук работи скоростната бригада на П. С.“

Шумът от преследвачите застрашително приближава, блъска в ушите, превръща се в оглушително моторно боботене.

Лисичето побягва, а заедно с него и маймунката. Провират се през оградата и изчезват сред развалините.

Момчето, дресьорът, после китаецът, диригентът, после прислужниците в цирка излизат на улицата: Къде избягаха?

Шумът от някакъв мотор заглушава гласовете им.

Ето, ето там . . .

Горе, на една от провисналите разбити площадки, където човешки крак не би могъл да стъпи, без да рискува, се мярка маймунката.

На площадката маймунката весело подскача. Лисичето се е снишило и трепери. Тук е високо и страшно . . .

„Но долу е още по-страшно.“

Моторният тътен се усилва и зачестява. Примка от стоманено въже рязко дръпва основата на стената. Стената с площадката се разлюлява. Посипват се разбити тухли и бетон . . .

В съседната улица тъпла любопитни се е събрала около влекача, който дава заден ход. Ръката на машиниста посяга към лоста. Влекачът се разтърсва и спира.

Дресьорът разблъсква навалищата: Стойте. Спрете. Но шумът от мотора го заглушава.

Ръката на моториста е готова да натисне лоста, да даде ход напред и да дръпне още веднъж въжето.

Дресьорът едва успява да разкъса обръча от хора и да се хване за перилата на будката. Той вика на машиниста, сочейки стената . . .

Сега насъбралите се обръщат глави нагоре и виждат маймунката и лисичето. Машинистът не разбира тревогата на дресьора и упорствува: Какво? Да спре работата? И дума да не става!

Хората се намесват. Никой никого не слуша, говорят, ръкомахат един през друг, но дават да се разбере, че подкрепят искането на дресьора.

Машинистът се показва много сърдит. Загасва мотора и слиза. Отреща е бараката на строителите-ръководители. Към нея крачат бързо машинистът и дресьорът.

Машинистът е смръщен. Нахлупва с обичаен жест кожата си каскет. С една дума — сега ще разгледаме този сериозен въпрос.

Дресьорът се чувствава обект на обществени симпатии, които се стараят да засили с усмивки и благодарствени климания — също като след сполучлив цирков номер.

Момчето тича подире им . . .

Двамата мъже влизат в задименото помещение. Машинистът

разперва широката си лапа и спира момчето пред прага на помещението.

Момчето остава навън. Вслушва се. Отначало чува само гласа на баща си. После към него се вмесват други. Навярно възразяват, защото отново се чува гласът на бащата, една октава по-високо. Момчето безпокойно гризе ноктите си. Иска му се да влезе, да помогне.

В задименото помещение на техниците: маси, на които са разпънати планове, маси с гипсови макети . . .

Машинистът пляска по дланта си с френския ключ . . .

Остро като игла връхче на молив драска идеално успоредни черти върху бялата хартия на масата — младият инженер вдига глава:

— Бихме могли да прекратим за малко, а?

Въпросът е отправен към машиниста. Машинистът си дава важност:

— Графикът, другарю инженер?

— Ти ще наваксаш. Ти можеш . . .

Машинистът сякаш само това е очаквал. Той поглежда победоносно дресъора: Ето въпросът е изяснен. И второ, работата опира до него.

— Именно . . . — любезно кима дресьорът. Не е ясно какво значи това „именно“, но по-важното е да се усмихне на машиниста.

Машинистът килва назад каскета — това значи, че въпросът е разрешен:

— От мене дадено.

— Макар че не разбирам как бихте ги свалили оттам . . . — инженерът се заглежда през прозореца.

— Да, това е най-важното . . . — и дресьорът поглежда безпомощно навън.

— Е, да. — Машинистът мъчително мисли и също поглежда навън, защото в този момент плътна маса от гласове блъсва в прозорците.

Тълпата се притиска, кълби се напред, за да види по-добре маймунката, която се люшка весело на едно парче бетон; то всеки миг може да се откъсне от желязната нишка и да се сгромоляса долу.

Момчето също гледа нагоре. От притеснение ръката му без нужда шари из джобовете. Напипва нещо познато . . . Някаква идея го озарява.

Дресьорът е отчаян. Отдръпва се от прозореца — по-добре да не е свидетел на нещастieto.

На вратата се чука. Момчето надзърта, но като среща погледа на машиниста, се отдръпва.

— Влизай, влизай, сега може. Въпросът е ясен . . .

Момчето пристъпва към баща си и подава Зоиното писмо.

— М-м-м . . . — дресьорът се замисля. Ами, да. Какво друго им остава? — Ей сега ще опитаме един номер. Нали може? — Той посяга към телефона, разгъва писмото. Набира 6—88 . . .

По булеварда префучава лека кола.

До шофьора седи дресьорът и смуче бонбон. На задното седалище — майката и Зоя, която се друса радостно.

Колата прави рязък завой покрай милиционерския пост и навлиза в притиснатата между високите стари сгради уличка.

Дресьорът показва на шофьора някъде напред. Зоя поглежда в същата посока:

Витрини на магазини,
натоварени платформи,
мравуняк от хора по тротоарите.

А там, в дъното, се мярка куполът на цирка.

Колата спира.

Дресьорът разблъсква състилата се тъпа.

— Моля, дайте възможност на момиченцето да излезе напред . . .

Но Зоя изостава и се спира: там горе ли е нейната Лисанка? Тя прави фуния с шепи и детският ѝ вик се извисява над уличния шум:

— Лисанке, Лисанке!

Лисичето се изправя. Викът отдолу се повтаря.

„Това е тя, това е тя.“

Подчинявайки се на тоя глас, единствения глас с вълшебна сила, който може да заглуши страха и отчаянието, единствения глас на доверието и надеждата, то се спуща безстрашно от грозящите да рухнат стени. Сипей от тухли и пръст го повличат и се сричат като лавина върху него. Но гласът звучи и то неудържимо се стреми към него . . .

Маймунката пищи от уплаха и тича подире му.

Лисичето се блъска в краката на хората, пада, става, пак пада . . .

„Ето я, ето я.“

То се хвърля в прегръдките ѝ, обезумяло от радост . . .

„Това е тя, това е тя.“

Зоя седи на пистата с лисичето в скута си, наблюдава с удивление оживения цирков манеж. Маймунката е прегърнала през шията дресьора и пощи косата му. Това е много любопитно, но Зоя премества поглед върху дресьора, който разговаря с майка ѝ. Те са далече, за да може да чуе гласовете им, но тя разбира смисъла

на разговора. Ето в този момент дресьорът поглежда към тях и безнадеждно клати глава — говорят лошо за нейното лисиче. Зоя става и се приближава:

— Чичо, тя може всичко да направи.

— Гъй ли — престорено се удивлява дресьорът.

— Тя може всичко — упорствува детето. — Трябва да я помолиш на нейния език.

— Ти знаеш ли нейния език?

— Знам.

— Тогава обясни ѝ, моля ти се, че трябва да движи този лост в кръг. Предай ѝ също, че това е от голямо значение за мен и съм готов да ѝ плащам редовна заплата в пилешки кълки . . .

Зоя разбира, че ѝ се подиграват, че не ѝ вярват. Мълчаливо отива при виенското колело и пуца животното на земята.

Маймунката изведнъж се обезпокоява. Този път пръстите на дресьора здраво хващат кайша около шията ѝ: Аха, да имаш да вземаш!

— Хайде, Лисанке. — Зоя слага ръка на лоста. — Хайде, миличка . . .

Лисичето се повдига и близва малката ръка, после опира предни лапи на лоста.

— Хайде . . .

Отначало бавно и неуверено, после, поощрявано от детето, лисичето завърта равномерно колелото.

— Татко, гледай. — Синът на дресьора шепти от страх да не смути лисичето и дърпа баща си за палтото.

— Я, я — добре. Много добре — изненадва се дресьорът. — Але, хоп — пляска с ръце той и разпорежда на животните да заемат места на люлката. Петелът, котката, маймунката, ежът . . .

*

* * *

Афиш на таблото пред входа на цирка: „Дневно представление за деца. Нова циркова програма.“

Отвътре се носят шум, викове, детски смях и ръкопляскания.

Високо под купола играят „флиген“ трима гимнастици. Те се подемат на люлеещите се лостове, прехвърлят се със „салто“ от една на друга люлка, нахващат се един за друг и провисват като жива верига от тела.

Клоунът се покатерва и се подхвърля върху опънатата предпазна мрежа. И той иска да играе. Кой се смее? Кой не вярва? Ей сега ще видите какво мога аз. Добре — спусчат му въжената стълба. Той се изкачва на площадката: Оле-ле . . . Че то било страшно — косата му настръхва и малкото бомбе отскача . . . Той посяга да се хване за долетялата люлка, но се дръпва уплашено. Това се повтаря няколко пъти. Най-сетне гимнастиците го изтласкват и той, ще, не ще, скача, като едва успява да се хване само с едната си ръка . . . Люшка се над бездната, размахал безпомощно крака, с

тримаса на отчаяние. Той започва да прави всичко уж едвам, уж несръчно и с риск да се провали. Получава се чудесна пародия, която надминава оригинала... Не, не го надминава, защото в един миг той се откъсва и пада по корем върху мрежата...

Децата ръкопляскаат и се смеят.

Ръкопляска и Зоя. Тя е в централната ложа — официална гостенка на представлението. Тук е и татко ѝ. Той става — ще излезе за малко; но да бъде спокойна — преди края на представлението ще дойде да я прибере.

Цирковите служители откатат мрежата и правят подпори за „свободен тел“.

— За какво е това? — изкрива едно джудже.

— По тела ще мине еквилибрист — отговаря конферансието.

— Глупак — пак изкрива джуджето.

— Как смеете да обиждате.

— Че той няма ум за пет пари. Ще се мъчи да минава по телта, когато може отдолу, както правя аз. Нали тъй, момиченце? — обръща се той към Зоя.

— Да — продумва смутено тя.

През една дупка на завесата еквилибристът поглежда към манежа. Всичко е вече приготвено. Той дръпва завесата и изтичва да се представи на публиката. Чуват се ръкопляскания.

В дъното на коридора синът на дресьора пази животните. Котаракът, петелът, маймунката, мечето стоят вкупом. По-настрана, привързано на верижка, лежи лисичето.

Маймунката подскача и го плясва по муцунката. Но на него не му е весело и не отвръща на закачката.

Вратата на отсрещната гримьорна е открената.

— Готово ли е всичко? — пита оттам гласът на бащата.

— Да, татко.

— И аз свършвам... Още малко грим на лицето...

През матовото стъкло на вратата прозира неясната сянка на едро косматото същество.

На манежа еквилибристът играе върху стълба, прикрепена на телта. Той скача и се покланя.

Ръкопляскания. Номерът е завършил.

Зоя гледа към тайнствената завеса, която прикрива изхода за артисти... Какъв ли ще бъде следващият номер? С Лисанка — защото прислужниците внасят виенското колело и някаква стълбичка с площадка.

Гръмва марш и пръв влиза огромен орангутан. Той води след себе си дружина животни. Начело на колоната е мечето, което дава такт със своя барабан. Тук е и котаракът: на гърба му се крепят няколко бели мишлета. По-назад крета ежът, облечен като пожарникар.

Децата посрещат чудноватите актьори с възторжени ръко-



Сцена от филма „Призори“, режисьор Димитър П. Димитров. На другата страница: Петър Слабаков и Стефан Петров в сцена от



пляскания. Някои се изправят на скамейките. Това предизвиква бурни протести, шъткания, викове „седни“.

Зоя маха с две ръце и вика лисичето.

То върви в редицата с наведена глава, зашеметено от шума и светлината на прожекторите.

Най-напред „за ефект“ орангутанът прави една обиколка по пистата, като тича на четири крака.

Децата от първите редове боязливо се отдръпват.

След това орангутанът скача сред манежа.

— Тумба... — изръмжава той.

Котаракът презглава се обръща по гръб, след него мечето, кучето, маймунката...

Следва номер на ежа и маймунката. Орангутанът привързва на ежа пожарникарски маркуч и го подканя към стълбичката.

Ежът се катери усърдно. Вече е на площадката.

Долу маймунката почва да помпи противопожарната кофичка, а от маркуча пръска вода и ежът гаси разпалените глави на зрителите.

Смехове, писък.

От купола се спуща дървена стълбичка.

— Але, хоп — ръмжи орангутанът.

Котаракът забива нокти във въжетата и се катери нагоре.

Момчето отваря кутията с белите мишлета. Те тръгват подир котарака, тренерят и цвъртят от страх.

Под купола виси малък самолет. Котаракът заема мястото на пилот; мишлетата влизат в салона за пасажери.

Орангутанът дава тайнствен знак към мостика на осветителя. Витлата забръмчават, самолетът започва да описва все по-широки и по-широки кръгове.

Отдолу кучето лае и стреля с картечница.

Самолетът е улучен — черен дим избухва от опашката му... Мишлетата се изсипват от вратичката и плавно падат с разперени разноцветни парашути.

Възторгът на децата няма граница: летят шапки, блъскане, вик до бога.

Само Зоя не изпуска из очи своята Лисанка.

Следва номерът с виенското колело. Животните заемат определените места на люлката.

— Але — изръмжава орангутанът и подръпва верижката на лисичето.

То не помръдва, заровило муцуна в земята. „Але“ — чува то повелителния глас. Верижката отново подръпва шията му, този път нервно и настоятелно...

Ръцете на Зоя се впиват в кадифения парапет:

— Хайде, Лисанке — нечуто мълви тя.

Орангутанът няма време за губене, сграбва животното и насила го изправя пред лоста.

Ненадейно лисичето изръмжава и го захвапва за ръката над лакътя. Дръпва със зъби и кожата се отпаря.

Провисва ръкав на шарена риза.

Спонтанен ек на разочарование:

— А-а-а...

Номерът е провален. Дресьорът дава знак на сина си да отведе лисичето.

Момчето влачи по коридора ръмжащото животно...

Зоя предпазливо излиза от ложата...

Кръглото фойе, бюфетът, после една врата с надпис „Вход за външни лица забранен“... Устните на детето безмълвно и мъчително сричат. То разбира смисъла на табелката, защото се оглежда, преди да посегне да отвори.

Сега тя е в някакво полутъмно помещение. В дъното — открената врата. Пристъпва към светлата ивица.

През отвора се вижда задната страна на завесата. Там чакат няколко пони, които прислужникът задържа за поводите. Между тях се вре джуджето. То повдига крайчеца на една дипла и поглежда към залата. Захвапва пръст:

— Лошо.

Завесата се поотдръпва и конферансието дава път на животните, които без ред и припряно се прибират от манежа.

Идва и дресьорът. С несдържан замах отмята кожата, която прикрива главата му:

— От него може да излезе само една дамска яка — ядовито казва той.

Дресьорът отминава. Някой от външната страна повдига завесата.

Разнасят се звуци на кавалерийски марш и понитата със ситен тръст излизат. Джуджето тича презглава по пътечката към залата. Чуват се шумните приветствия на публиката. Завесата се спуща и закрива погледа към манежа. Няма вече никой. Пътят е свободен.

Пътят е свободен. Зоя пристъпва плахо. Ориентира се — в дъното са гримьорните; вдясно — врата. През стъклото се виждат няколко сиви стари сгради. Това е задният вход на цирка. Зоя се промъква...

Летящата врата се хласва подире ѝ. Тя стои забъркана сред купищата сандъци, платнища, въжета и какъв ли не цирков реквизит...

До слуха ѝ достига едва доловим познат звук. Дали не ѝ се е само сторило? Не, звукът се повтаря — тихо, радостно изскимтяване:

„Тук съм, ела“.

Зоя тръгва по посока на звука. Пак се спира и се ослушва.
Тишина.

От клетката зад нея се протяга лапичка и я драска по гърба.
Зоя се обръща. Безмълвно споглеждане.

Зоя откопчава райбера на решетката, после измъква верижката от шията на лисичето и го грабва в прегръдките си...

Сгушила лисичето, тя тича и вятърът блъска в лицето ѝ, развява полите ѝ;

тича през облечения в ярка светлина площад,
по улиците, където се разхождат празнично облечени хора и майки возят бебешки колички;

тича край големите витрини на магазините.

Пред очите ѝ картините на града се разбиват на безброй неспокойни късове, които се гонят в ослепителния блясък на слънцето...

По-далече от цирка. Да избяга от гърмогласния кавалерийски марш, който със скокливи стъпки тича подире ѝ...

Все по-далече и по-далече. Заглъхват звуците на оркестъра, успокоява се картината на града.

Тя забавя крачки и спира до нишата на някакъв вход. Опасността е минала. Отдъхва си и притиска лисичето...

Но първоначалният ѝ радостен порив е внезапно попарен от мъчния въпрос:

„Сега накъде?“

Няма отговор. Това я сломява и тя присяда на стъпалата.

На ъгъла спира трамвай. Хората се качват.

Сигнал на кондуктора. Композицията се изнизва и над къщите се очертава неподвижният, ярък като декор фон на планината.

Тя не може да откъсне очи от планината.

Планината —

тая мисъл за планината тя не желае да приеме, но не може и да не ѝ се подчини. Става против волята си и тръгва...

„Планината... Планината.“

Преливат се,

редуват се

очертания на различни покриви:

покриви на големи сгради с високи комини.

После по-ниски, до които стигат върховете на тополите.

После още по-ниски, покриви на едноетажни вили в покрайнините, които се губят сред зелените китки на градинските дървета.

А планината — неизменна,

открива все по-широки плещи, издига снага...

Зоя се спира. Тук е площадът. Автобусът е препълнен и ей сега ще тръгне нататък —

към планината...

Зоя се затичва и в последния момент излетници я поемат и качват.

Лисичето се е свило като малка топка в ръцете ѝ.

Пред прозореца на автобуса се мяркат картини от града. Ето и техния жилищен блок със затревени площи. Виждат се дори деца — момчето с шръкналия перчем тича начело на една група...

Инстинктивно Зоя се отдръпва от прозореца.

Колата лети по шосето

към синята планина...

Пред погледа на момичето се изнизват покрайнините на града. Голямо училище, някаква фабрика, железопътен прелез... А зад тях планината, цяла потънала в светлина...

— Билет за момиченцето? — пита кондукторът.

— Нямам пари...

Някои пътници обръщат глави с любопитство. Възрастният човек до нея погалва главичката ѝ и прави знак на кондуктора, че той ще плати.

Колата лети през откритото поле. Старите върби покрай шосето махат подире им.

А там

синята планина

става все по-голяма,

разтваря обятия, за да ги посрещне...

Мост. Автобусът прави кръг и спира. Излетниците слизат от колата.

Зоя пуска лисичето на земята и двамата тръгват през ливадите.

Пред тях планината трепти в сиянието на слънцето.

Бели облачета, надули платна, плуват по развълнуваното било.

Слънцето,

небето,

облаците

и планината

са така близко, че можеш да ги пипнеш с ръка.

Детето и лисичето изкачват стръмнини, спускат се в дъното на пясъклив дол, прескачат вадата, която бълбука на дъното, и се изкатерват с мъка на отсрещния бряг. Недалеч от тях се вижда горага.

Лисичето става неспокойно, ускорява крачки. Зоя изостава...

Все по-бързо и по-бързо тича лисичето, отдалечава се от нея, без да се обърне, без никакъв знак за сбогом, подчинявайки се на непреодолимата сила на инстинкта.

Зоя се спира. Тя гледа някое време подире му, докато го изгубва от очи...

Наоколо е цветна поляна, ухае на билки и диви цветя. Тя се навежда и откъсва стръкче бледосиня метличина. Всичко е толкова

естествено и неизбежно. И все пак, и тъкмо заради това може би
и е толкова мъчно...

Откъм планината прошумява вятър и бяло облаче засенчва
слънцето.

Засенчва се и лицето на Зоя.

Лисичето се провира сред шубраци и навлиза в горичката.
Тича по зеления килим със светли шарки, които слънцето рисува
през листата на дърветата. От брега на поточето уплашени жаби
цамбурват във водата. Лисичето прецапва през плитчината по сре-
бърните камъчета на дъното. И отново заиграва, подскача под чуд-
новатия ритъм на някаква музика, която живее

в багрите на цветята,
в ромона на поточето,
във вятъра, който се люлее на младата клонка,
в чуруликането на птиците.

Лисичето се спира пред висока, обрасла с мъх скала. Избикала
и се изкачва на нея откъм задната ѝ, засипана от пороищата страна.
Оттук, като от балкон се вижда

гората,
полето
и градът.

Някакъв спомен трепва в съзнанието му и очите му търсят:
там сред нивята се мярка шарената рокля на Зоя.

То не я изпуска от очи. Чудните весели шумове на гората бавно
замират. Става необикновено тихо. Лисичето се оглежда: синевината
на небето избледнява,

златните слънчеви петна потъмняват,
поточето млъква и замръзва,
тревите, дърветата не трепват,
птичката на клончето е застинала с отворена човка.

И долу в низината всичко се е сковало:

автобусът,
хората по шосето,
вълнистите нивя,
белият дим от комините...

Страшното безмълвие се нарушава само от тихия, мелодичен
звън на звънчето. Но от това то изглежда още по-необикновено и
непоносимо!

Нежният звън на звънчето се усилва, зазвучава отвсякъде,
вълнува и привлича неудържимо с все по-радостни нотки, побеж-
дава дивата самотност...

С мъчително и радостно скимтене лисичето полетява надолу...

Зоя не се обръща. Тя чувствава, че то иде. Сега то е истински
нейно.

Детето и лисичето вървят към града с големите комини, с високите бели сгради, към красивия, наново оживял град, където много хора заслужават да бъдат обичани.

Картината избледнява. Шумовете и мелодичните звуци замират. Остава да трепти във въздуха нежният звън на звънчето...

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

на списание „Киноизкуство“, год. XV — 1960

УВОДНИ И РЕДАКЦИОННИ

1. Новата 1960! Редакционна. Кн. 1, стр. 3—5
2. Янчев, Владимир. Да продължим разговора за съвременната тема. Кн. 2, стр. 3—5
3. Необходима е ясна и постоянна мобилизация на силите. Редакционна. Кн. 6, стр. 3—5
4. Сантов, Христо. Българският игрален филм през 1959 г. (Доклад, изнесен при обсъждането на игралната продукция от 1959 г.) Кн. 8, стр. 3—11
5. Принципно, загрижено, развълнувано! Редакционна. Кн. 9, стр. 3—6.
6. Кинотворците за нашето киноизкуство. (Резюме на изказванията на участващите в обсъждането на игралната продукция за 1959 г.) Кн. 9, стр. 7—16
7. Творчески тревоги на киножурналистите. (Разговор за насоките на седмичния кинопреглед). Кн. 9, стр. 17—24
8. 50 години българско кино. Редакционна. Кн. 10, стр. 3—5

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ

1. Имат думата нашите кинодокументалисти. Кн. 1, стр. 6—21
2. При творците на научно-популярния филм. Кн. 3, стр. 3—22
3. Разговорът за съвременната тема продължава. За сценариите, авторите и съавторите. Авт. Владимир Голев. Кн. 5, стр. 3—4. За кого и как да лишем. Авт. Димитър Гулев. Кн. 5, стр. 5. За овладяването на съвременната тематика. Авт. Тодор Монов. Кн. 5, стр. 6—7
4. Говорят създателите на мултифилма. Кн. 7, стр. 3—21
5. Текущи въпроси на документалния филм (Разговор с Владимир Осминин). Кн. 8, стр. 27—31

КРИТИКА

1. Давидов, Нешо. „Страници от един велик живот“. Кн. 2, стр. 6—14
2. Кирков, Христо. „В навечерието“. Кн. 2, стр. 15—25
3. Наимович, Максим. „А бяхме млади“. Кн. 3, стр. 23—27
4. Молхов, Яко. „Дом на две улици“. Кн. 3, стр. 28—36
5. Шоселов, Рашо. Пет съдби — една епоха. Кн. 3, стр. 37—41
6. Наимович, Максим. За сценария „Призори“. Кн. 4, стр. 9—12
7. Акьова, Донка. Разговор за филма „Стубленските липи“. Кн. 4, стр. 13—19
8. Тихов, д-р Ал. „Отвъд хоризонта“. Кн. 4, стр. 20—29
9. Молхов, Яко, Тихов, д-р Ал. „В тиха вечер“. Кн. 5, стр. 8—15
10. Табаков, Кънчо. Два пътя в „Пътища“. Кн. 5, стр. 16—23
11. Григоров, Румен. „Великата сила“ и „За нея — жената“. Кн. 5, стр. 24—26
12. Андрейков, Тодор. „Първи урок“. Кн. 6, стр. 25—35
13. Бъчварова, Свобода. „Стръмната пътека“. Кн. 7, стр. 27—30
14. Табаков, Кънчо. „Хитър Петър“. Кн. 8, стр. 12—17
15. Енчев, Бурян. Пред прага на голямото изкуство. Кн. 9, стр. 25—35

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

1. Гошева, Невена. Полските кинодокументалисти в творчески търсения. Кн. 4, стр. 37—41
2. Ковачев, Иван. Въпроси на реализма в киноизкуството. Кн. 6, стр. 6—16 и кн. 7, стр. 22—26
3. Илинчев, Кирил. За филма „Дом на две улици“. Кн. 6, стр. 17—24
4. Радев, Вълчо. За някои тенденции на нашето развитие. Кн. 11, стр. 27—32
5. Христов, Филип. Синхронни снимки или насинхрон. Кн. 11, стр. 33—38
6. Бахчеванов, Димитър. Някои мисли за българския научно-популярен филм. Кн. 11, стр. 39

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

1. „Киевчанката“, „Вятър“, „Чужди деца“, „Едно момиченце търси баща си“, „Н. С. Хрушчов в САЩ“, „Порт де Ляла“, „Ние от Шампиньол“, „Шатрите горят“, „Родопски мотиви“. Автори: К. Табаков, Сн. Петрова, К. Захариев, Т. Андрейков, Г. Генчев, Ст. Харитонов. Кн. 1, стр. 46—60
2. „Първият ден на мира“, „Часовникът спря в полунощ“. Авт. Ив. Дечев. „Муму“ — авт. Вл. Голев. „Кръстоплътища“. „Мъж с къси панталони“ — авт. Панчо Панчев. „Сватбата на Фигаро“ — авт. Пиринка Хаджиева. „По следите на съвременниците“, „Малки разкази“ — авт. Румен Григоров. Кн. 2, стр. 26—35
3. „Анушка“, „Сътворението на света“ — авт. Вл. Свинтила. „Небето зове“, „Лавина от планината“ — авт. Иван Дечев. „Бракоразводно дело“ — авт. Христо Кирков. „Певецът от Мексико“ — авт. Пиринка Хаджиева. Кн. 3, стр. 42—51
4. „Великата илюзия“ — авт. Ас. Михайлов. „Неговото поколение“, „Чадърът на свети Петър“, „Пучини“ — авт. Николай Попов. „Мащеха“ — авт. Иван Дечев. Кн. 4, стр. 30—36
5. „Жестокост“, „Аз Ви пиша“, „Буржоата благородник“, „Телефонистките от 04“ — авт. Неделчо Милев. „Несбъднати мечти“ — авт. Кънчо Табаков. Кн. 5, стр. 27—34
6. „Златният ешелон“, „Мамелюк“, „Нечаканата“ — авт. Пиринка Хаджиева. Кн. 6, стр. 36—38
7. „В тишината на степта“, „Умберто Д“ — авт. Г. Ст. Бигор. „Коварство и любов“, „Репетицията продължава“, „Златото на Неапол“ — авт. Кънчо Табаков. „Под гвинейска небе“ — авт. Нюма Белогорски. Кн. 7, стр. 31—42
8. „Балада за войника“ — авт. Бурян Енчев. Кн. 8, стр. 18—21
9. „Три жени“, „Границата е на две крачки“, „Когато Мексико пее“ — авт. Кънчо Табаков. „Великият Карузо“, „Нашите момчета“, „Скали и хора“, „Девоичките от площад“, „Испания“ — авт. Христо Кирков. Кн. 9, стр. 36—42
10. „Приспивна песен“, „Хора и вълци“, „Катя Катюша“, „Отмъстителят“, „Телеграмата“, „Когато Мексико пее“ — авт. Неделчо Милев. Кн. 10, стр. 55—61
11. „Мичман Панин“ — авт. Христо Кирков. „Ден последен, ден първи“, „Черният батальон“ — авт. Кънчо Табаков. Кн. 11, стр. 45—47
12. „Песен на младостта“, „Улицата е пълна с изненади“, „Сашко“, „Серьожа“, „Пеещата пудриера“, „Дамата с кученцето“, „Пешком из рая“, „Място на земята“, „Бяла кръв“, „Руски сувенир“ — авт. Бурян Енчев. Кн. 12, стр. 39—46

90 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА ЛЕНИН

1. Ленин за киното. Кн. 4, стр. 3
2. Ленинските указания в действие. Кн. 4, стр. 3
3. Образът на Ленин върху екрана. Кн. 4, стр. 4—8

50 ГОДИНИ БЪЛГАРСКО КИНО

1. За история на българското кино — авт. Александър Александров. Кн. 8, стр. 35—36
2. Симеонов, Симеон. Възпоменания в 16 кадъра/секунда. Кн. 8, стр. 37—42, кн. 9, стр. 43—47, кн. 10, стр. 35—38
3. 50 години българско кино. Редакционна. Кн. 10, стр. 3—5
4. Александров, Александър. Развитие на българския игрален филм преди 9 септември 1944 година. Кн. 10, стр. 6—30
5. Филмография на българския игрален филм до 9 септември 1944 г. Авт. Александър Александров. Кн. 10, стр. 31—34
6. Папазова, Б. Народният артист Иван Димов в българските филми. Кн. 10, стр. 39—46
7. Наши сънародници в чуждестранни кинематографии. Авт. Я. Вълчанова. Кн. 10, стр. 47—53
8. Киномрежата в България до 9 септември 1944 година. Авт. Т. Радевски. Кн. 10, стр. 54
9. Холиолчев, Васил. Как стигнахме до първия държавен игрален филм. Кн. 11, стр. 51—52

10. Приветствие на др. Борис Вапцаров. Кн. 12, стр. 3
11. Приветствие на Съюза на киноработниците на СССР. Кн. 12, стр. 4
12. Приветствие на френския режисьор Ж. Лодс. Кн. 12, стр. 5
13. Други приветствия и телеграми. Кн. 12, стр. 6
14. Доклад на др. Христо Сантов. Кн. 12, стр. 7—15
15. Радевски, Тодор. Още около развитието на българския игрален филм до 1944 г. Кн. 12, стр. 33—38

ПРЕГЛЕД

1. Стефан Петров на 50 години. Авт. Ганчо Ганчев. Кн. 1, стр. 61—63
2. Герасимов, Сергей. Неравнодушието на художника. Кн. 2, стр. 41—45
3. Чехов върху екрана. Авт. Хр. Мутафов. Кн. 2, стр. 46—48
4. Пионер на документалното кино. Кн. 2, стр. 51—53
5. Сергей Василев. Кн. 2, стр. 51—53
6. Жан Гремийон. Авт. Александър Александров. Кн. 2, стр. 54—58
7. Динамиката на филма. Авт. Бурян Енчев. Кн. 3, стр. 59—60
8. Фестивалът в Тур. Авт. Кр. Радомирова. Кн. 3, стр. 61
9. Лоусън, Джон Хоуард. Холивуд мени направлението. Кн. 4, стр. 54—61
10. Фестивалът в Белград. Авт. Младен Несторов. Кн. 5, стр. 48—50
11. Герасимов, Сергей. Размишления за младите. Кн. 6, стр. 39—46
12. Актрисата с лице срещу камерата. Авт. Мария Казарес. Кн. 6, стр. 47—50
13. Рачук, Игор. Чергите на новото. Кн. 7, стр. 54—60
14. Георги Попов. Авт. Георги Павлов. Кн. 7, стр. 61—62
15. Кирков, Христо. Работата с филмите по киномрежата. Кн. 8, стр. 22—26
16. Голямото петно. Кн. 9, стр. 74—75
17. Сантов, Христо. На седмия фестивал на югославския филм в Пула. Кн. 10, стр. 69—79
18. Дончев, Николай. Едно посещение в ателиетата на Дино де Лаурентис. Кн. 10, стр. 80—82
19. Една нова история на киното. Авт. Хр. Мутафов. Кн. 10, стр. 83—84
20. Габрилович, Евгени. За кинематограф на мисълта и правдата. Кн. 10, стр. 85—88
21. Учебният филм — ценно помагало. Авт. Е. Драганов. Кн. 10, стр. 88—89
22. Бахчеванов, Димитър. XIV конгрес на МАНК. Кн. 12, стр. 49—52

НАШИ ГОСТИ

1. Ром, Михаил Илич. Настоящото и бъдещето на киното, театъра и телевизията. Кн. 1, стр. 22—30
2. Пагожева, Людмила Павловна. Начало на разговора. Кн. 1, стр. 31—40
3. Игор Рачук и Сергей Герасимов ни гостуват. Кн. 5, стр. 35—44
4. Лодс, Жан. Кратки бележки за френската кинематография. Кн. 10, стр. 62—68
5. Юрнев, Ростислав. Кинокомедия — хубави и лоши. Кн. 11, стр. 15—26

НАШИЯТ РЕПОРТАЖ

1. Бедната улица. Авт. А. Карасимеонов. Кн. 2, стр. 61—64
2. Със „Стубленските линии“ на село. Авт. Рашо Шоселов. Кн. 4, стр. 42—45
3. С прометеевска искра. Авт. А. Стефанова. Кн. 4, стр. 46—49
4. Филм за тези, които имаха малко, но дадоха всичко. Авт. Панчо Панчев. Кн. 8, стр. 43—45

ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

1. Нови сценарии — нови задачи. Кн. 2, стр. 67—68
2. Нови художествени филми. Кн. 3, стр. 67—68. Кн. 7, стр. 63
3. Нови документални филми. Кн. 4, стр. 62—63
4. В Студията за игрални филми. Кн. 6, стр. 51
5. Нови научно-популярни филми. Кн. 6, стр. 52
6. Новини от Държавния киноархив. Кн. 7, стр. 64—65

7. Подготовка за 1961 година. Кн. 8, стр. 32—33
8. Творческата 1960 година е към своя край. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 11, стр. 48—50
9. В сценарната редакция на Студията за игрални филми. Кн. 12, стр. 53—55

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

1. Зинаида Кириенко. Авт. Нина Туманова. Кн. 1, стр. 64—68
2. Виторно де Сика. Авт. Карло ди Стефано. Кн. 2, стр. 36—40
3. Жан Реноар. Кн. 4, стр. 50—53
4. Ерих фон Щрохайм. Авт. Хр. Мутафов. Кн. 5, стр. 45—47
5. Васили Меркуриев, Авт. Н. Мойсеенко. Кн. 10, стр. 90—91
6. Довженковата поема и съвремението. Авт. Николай Корабов. Кн. 1, стр. 41—45
7. Лауреатът на Ленинска награда Роман Кармен. Кн. 12, стр. 47—48

ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

1. Клуб на комсомолци-кинолюбители в София. Авт. Л. Петров. Кн. 2, стр. 65
2. Киноклуб и при Студентския дом на културата. Авт. К. Величков. Кн. 2, стр. 66
3. Кинематографично време и пространство. Авт. Д. и Х. Фелдман. Кн. 3, стр. 62—65
4. Българо-съветски любителски филм. Авт. Иво Кисимов. Кн. 3, стр. 66
5. Кинолюбителски клуб в Коларовград. Авт. Н. Попов. Кн. 11, стр. 54

КИНОТО ПО СВЕТА

1. Голяма загуба за френската култура. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 1, стр. 69—70
2. Кръгoramата в Москва. Кн. 1, стр. 70—71
3. „Два часа в СССР така, сякаш сами сте били там“. Кн. 1, стр. 71—73
4. Нови полски филми. Авт. Барбара Кажмерчак и Богумил Дроздовски. Кн. 1, стр. 73—76
5. Американците за филма „Летят жерави“. Кн. 2, стр. 69
6. Широкият и панорамният екран в Съветския съюз през 1960 г. Кн. 2, стр. 70—71
7. Бягство на кинодокументалисти. Авт. Ив. Бояджиев. Кн. 2, стр. 71
8. Филмовото производство в Италия през 1960 г. Авт. Карло ди Стефано. Кн. 3, стр. 69—71
9. Кризата и перспективата на аржентинското кино. Авт. Карлос Агости, Кн. 3 стр. 72—73
10. Опасните връзки. Авт. Л. Петрова. Кн. 3, стр. 74—76
11. Саво, Марти. Писмо от Хелзинки. Кн. 4, стр. 89—92
12. Гръцкото кино днес. Авт. Васос Сарафакис. Кн. 4, стр. 93
13. Кинификацията в чехословашката република. Кн. 4, стр. 94—95
14. Австралийското кино. Авт. Хр. Мутафов. Кн. 4, стр. 96—100
15. История, легенда и кинематография. Авт. Карло ди Стефано. Кн. 4, стр. 101
16. Жак Бекер. Авт. Хр. Мутафов. Кн. 5, стр. 65—66
17. „Приятен живот“. Авт. Карло ди Стефано. Кн. 5, стр. 67—70
18. В Бабелсберг през 1960 година. Авт. Симсон Тихов. Кн. 5, стр. 71—72
19. Нова английска книга върху съветското кино. Кн. 5, стр. 72
20. Киното в Гана. Кн. 6, стр. 67—68
21. Едуардо Невола. Авт. Хр. Мутафов. Кн. 6, стр. 68—69
22. Фестивалът в Кан. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 7, стр. 66—69
21. Сергей Юткевич във Франция. Авт. Мартин Моно. Кн. 7, стр. 70
22. Киното в Индонезия. Авт. Хр. Мутафов. Кн. 7, стр. 71—72
23. Киноклубовете в Полша. Кн. 7, стр. 73—75
24. Третият всесъюзен кинофестивал в СССР. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 8, стр. 45
25. Пет дни — пет нощи. Кн. 8, стр. 45—46

26. Тринадесети фестивал в Кан. Авт. Д. Марчевски и Кр. Радомирова. Кн. 8, стр. 47—58
27. Насоката на удара: социалистическа съвременност! Авт. Мечислав Валясек. Кн. 8, стр. 59—65
28. Животните в научно-популярните филми на ДЕФА. Кн. 8, стр. 66—67
29. Молхов, Яко. Кинофестивалът в Карлови Вари. Кн. 9, стр. 57—66. Кн. 10, стр. 94—102
30. Игнатиева, Нина. Хуманизъм и героизъм. Кн. 9, стр. 67—73
31. Марлена Дитрих. Кн. 10, стр. 103—104
32. Половин столетие австрийски филм. Авт. Л. Гезен. Кн. 10, стр. 105—106
33. Писателите и кинематографията в Италия. Авт. Карло ди Стефано. Кн. 10, стр. 107—108
34. Венеция 1960 година. Авт. Карло ди Стефано. Кн. 11, стр. 55—63
35. Денис да ла Пателиер. Кн. 11, стр. 64—65
36. Идеята за безпътница в американското кино. Авт. Григор Павлов. Кн. 11, стр. 66—67
37. Писма от Москва. Авт. Михаил Белявски. Кн. 12, стр. 56—61
38. Чиатурели, Вл. Грузинското киноизкуство днес. Кн. 12, стр. 62—67
39. За да не се червя от срам. Кн. 12, стр. 67—68
40. Киноизкуството в ОАР. Авт. П. Павлова. Кн. 12, стр. 68—72

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

1. Автор Александър Александров. Кн. 1, стр. 80. Кн. 2, стр. 72. Кн. 3, стр. 77. Кн. 4, стр. 103. Кн. 5, стр. 76. Кн. 6, стр. 72. Кн. 7, стр. 77. Кн. 8, стр. 43. Кн. 9, стр. 77. Кн. 10, стр. 109. Кн. 11, стр. 68. Кн. 12, стр. 80

ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО

1. Автор Д. К. Бошнаков. Кн. 2, стр. 59—60. Кн. 3, стр. 78—80. Кн. 4, стр. 65—67. Кн. 5, стр. 73—75. Кн. 6, стр. 70—71. Кн. 9, стр. 75—76. Кн. 11, стр. 69.
2. Справочник по технике киносъемки. Авт. С. Ш. Кн. 4, стр. 65—67

ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

1. Вагенщайн, Анжел. Тиера калиенте — земя на майте. Кн. 4, стр. 68—88. Кн. 5, стр. 51—64.
2. Казака, Теньс. С кинокамера в Гвинея. Кн. 6, стр. 53—64. Кн. 7, стр. 46—53. Кн. 9, стр. 48—56.
3. Софянски, Антон. Скици ст Берлин. Кн. 6, стр. 65—66

ТРЕТА КОНФЕРЕНЦИЯ НА КИНЕМАТОГРАФИСТИТЕ ОТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИТЕ СТРАНИ

1. Юткевич, Сергей. Режисьорският замисъл на филма. Кн. 11, стр. 3—14. Кн. 12, стр. 16—32

ХУМОР

1. В изисканото общество. Авт. Н. Лабаковски. Кн. 1, стр. 77—79
2. С богато творческо виждане. Авт. А. Декало. Кн. 10, стр. 92—93

ХРОНИКА

1. Кн. 1, стр. 81—87. Кн. 2, стр. 73—80. Кн. 3, стр. 81—88. Кн. 4, стр. 104—112. Кн. 5, стр. 77—84. Кн. 6, стр. 74—80. Кн. 7, стр. 78—84. Кн. 8, стр. 68—74. Кн. 9, стр. 77—82. Кн. 10, стр. 111—116. Кн. 11, стр. 70—76. Кн. 12, стр. 74—79

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Калчев, Камен и Величков, Йордан, „Георги Димитров“ („Страници от един велик живот.“) Кн. 1, стр. 1—34
2. Вежинов, Павел. „Краят на пътя“. Кн. 2, стр. 1—50
3. Ежов, Валентин и Чухрай, Григори. „Балада за войника“. Кн. 3, стр. 1—52
4. Манов, Емил и Странджев, Коста. „Стръмната пътека“. Кн. 5, стр. 1—48
5. Незнакомов, Петър. „Маргаритка, мама и татко“. Кн. 6, стр. 1—52
6. Алурков, Георги. „Човекът с ватенка“. Кн. 7, стр. 1—18
7. Ло Дука. „Сладък живот“. Кн. 7, стр. 19—48. Кн. 8, стр. 1—38
8. Ежов, Валентин и Банов, Банчо. „Бъди щастлива, Ани“. Кн. 9, стр. 1—53
9. Чернишев, Славчо и Северняк, Серафим. „Вятърната мелница“. Кн. 11, стр. 1—52
10. Величков, Михаил. „Пиринченото звънче“. Кн. 12, стр. 1—38

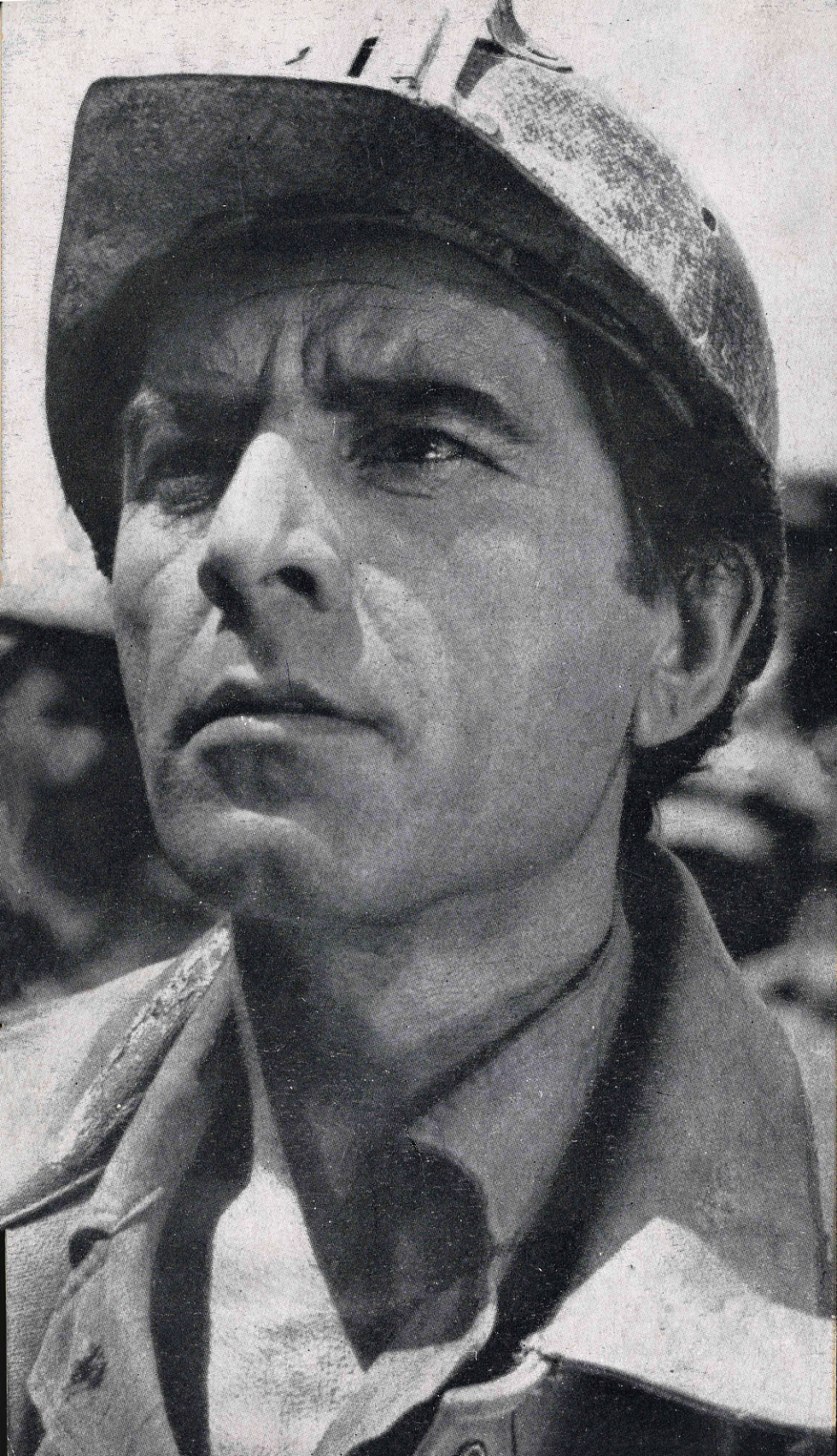
РАЗНИ

1. Филмопис за 1959 година. Съставил Иван Бояджиев. Кн. 1, стр. 88—94
2. Наши лауреати на Димитровска награда. Авт. Христо Кирков. Кн. 3, стр. 52—58.
3. Добро, много добро начало. Редакционна. Кн. 4, стр. 62
4. Наградени дейци и работници от кинематографията. Кн. 7, стр. 76
5. Оправдани изисквания. Авт. Цв. Йоцова и В. Лакова. Кн. 8, стр. 34
6. Годишно съдържание. Кн. 12, стр. 39—44
7. Писмо до редакцията. Кн. 12, стр. 55

Адрес на редакцията : ул. Тодор Страшимиров № 2, тел. 4-33-11. Абонаментите се внасят във всички п. т. т. станции : за България 50 лв., за чужбина 70 лв.

Дадена за печат на 25. X. 1960 г. Пор. 4510

Държавен полиграфически комбинат „Дим. Благоев“



5 лева