



киноизкуство





кино
изку
ство

г о д и н а 24

 орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на кинодейци-
те и съюза на българските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

25 ГОДИНИ НАРОДНА ВЛАСТ

ЕМИЛ ПЕТРОВ — „ОТ РЕВОЛЮЦИЯТА КЪМ ИЗ-
КУСТВОТО, ОТ ИЗКУСТВОТО КЪМ РЕВО-
ЛЮЦИЯТА“

* * * НАШИЯТ ДЪЛГ

ДИМИТЪР ДИКОВ — ЗА КОМПЛЕКСЕН ПОДХОД

С. ГИНЗБУРГ — ЛУНАЧАРСКИ ЗА КИНОТО

ЛУНАЧАРСКИ — ФРАГМЕНТИ

БИСТРА ДОНЕВА — КОМИЧНИЯТ СВЯТ НА ДО-
НЬО ДОНЕВ

МАРГИТ САРЪИВАНОВА — „ПАЛАЧЪТ“

ЕЛЕНА ВАСИЛЕВА — „ОТВЛИЧАНЕ“

ТРИГОР ЧЕРНЕВ — АБСУРДНОТО КИНО, АБСТ-
РАКТНОТО КИНО...

М. СЕМЕНОВ — ЖАН-ПОЛ ЛЕ ШАНУА ЗА КО-
МЕДИЯТА

ХРОНИКА

М. МАЛЮГИН — СЮЖЕТ ЗА МАЛЪК РАЗКАЗ

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Адрес на редакцията
София, пл. Славеиков 11, IV етаж
тел. 7-91-11, вѣтр. 60; от 14—18 ч. 88-37-97
каса — 87-64-01
Издателство „Български писател“
ул. „6-ти септември“ 35
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 7500
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата нар. артист
Стефан Гецов и Ванча Дойчева във филма „Иван
Шишман“. На втора страница — съветската ак-
триса Жана Болотова

«ОТ РЕВОЛЮЦИЯТА КЪМ ИЗКУСТВОТО, ОТ ИЗКУСТВОТО КЪМ РЕВОЛЮЦИЯТА»

ЕМИЛ ПЕТРОВ

1.

„От революцията към изкуството, от изкуството към революцията“. Трудно може да се намери по-сполучлива и по-сгъстена формулировка от тази, която ни е оставил Айзенщайн, за пътя и същността на социалистическото киноизкуство. Това двуединно определение е валидно изцяло и за българското киноизкуство.

В него се съдържа единството на живота и изкуството, на политиката и изкуството, на революцията и изкуството.

От революцията към изкуството...

Та нали нашата социалистическа революция, която народът ни извърши под ръководството на БКП, даде, би могло да се каже, всичко на нашето киноизкуство. Тя го създаде като национално социалистическо изкуство, със собствена идейно-художествена природа, с нови герои и нови теми; тя възпита творческите му и технически кадри; предостави му материално-производствената база. Тя го включи в семейството на социалистическите кинематографии, които се превърнаха в могъщ фактор в кинематографическото развитие на човечеството.

Революцията ни въоръжи с традициите на социалистическото кино, блестящо изяви от съветските филми, тя породила успехите по изминатия от нас път и днешните ни завоевания, тя очертава перспективите на утрешния ден.

...от изкуството към революцията.

Та нали нашето киноизкуство е развивало силите си в стремежа да намери образа на революцията, да бъде активна частица от нея. Та нали създателите на българския филм са се раждали, израствали и възмъжавали като творци и граждани, вслушвайки се в мелодията на революцията.

Верният слух за тази незаглъхваща мелодия е главният компас за навлизане в „тайните“ на художественото творчество, за овладяване на неговите първооснови и за по-нататъшното му развитие.

„От революцията към изкуството, от изкуството към революцията“. Между двете съставки на тоя израз има не само хронологическа връзка, те не сочат само маршрута, биографията на нашия филм. Вярно е, че социалистическият ни филм започна живота си с първите кадри на първите прояви на революцията, вярно е, че той по-късно се насочи към овладяване на динамичните особености на кинематографа, за да може в най-добрите ни филмови творби изкуството с още по-голяма сила да се насочи към революцията.

Но най-важното тук е, че историята, хронологията преминава в позиция, в определяща гледна точка, във вътрешна природа, без която нашето социалистическо киноизкуство би престанало да съществува.

2.

Нашето съвременно социалистическо изкуство е изкуство единно в многообразието си и многообразно в единството си. Или другояче казано, става дума за единство, което живее и се проявява в многообразието, и за многообразие, което се изразява в единството.

Единството на изкуството ни е в това, че то е рожба на социалистическата революция, че то е изкуство на народ, който гради развитото социалистическо общество, че то е изкуство на социалистическия реализъм, проникнато от дух на правдивост, комунистическа партийност, народност и висока художественост.

Революцията, освобождавайки творческата енергия и историческата инициатива на народа ни, насочи изкуството към изворите на народния живот, към реалните герои на тоя живот, тя даде път на неизкривеното, продуктивно развитие на талантите, на творческите индивидуалности, на различните художествени течения и търсения, на богатството и многообразието в изкуството.

Съкровенната същност на изкуството ни е еднакво чужда както на единството, което погازва многообразието и води всъщност до еднообразие, така и на многообразието, което скъсва с единството, престава да бъде негов израз и фактически е лъжливо и измамно многообразие.

Ние виждаме какво насилствено „единство“ предписа и натрапи на китайското изкуство маоизмът, който спекулира чудовищно с „марксистическата“ идеология, за да прикрие антимарксистическата си същност. Това казармено „единство“, насаждащо от маоизма, означава пълна ликвидация на изкуството.

Ние знаем и „многообразието“ на упадъчното буржоазно изкуство, разноцветните му блатни изпарения, зад които стои неговата опустошеност, зле маскираната му стандартност и вечното, исторически бездарно и късогледо въртене в кръга на едни и същи откъснати от живота теми.

В речта си пред софийските комсомолци др. Тодор Живков подчертава:

„Ние сме за широко многообразие в тематиката, формите и средствата в литературата и изкуството, за простор на мисълта и чувството. Но трябва направо да кажем: ние сме за такова многообразие, което съдействува за изграждането на комунистически личности. И ние даваме и ще даваме решителен отпор на опитите под формата на многообразие в нашия художествено-творчески и културен живот да се прокарват и налагат чужди влияния, чието пряко предназначение е да неутрализират и ако могат, да ликвидират усилията ни в изграждането на новия свят и новия човек.“

Дълбоки и сложни процеси се извършват днес в организма на националното ни изкуство. Неговият фронт в изследването на човека и действителността непрекъснато се разширява, задълбочава и разчленява. Диференцират се и погледът, виждането, отношението на изкуството ни към действителността. В нашето кинематографическо творчество например осезателно навлиза наред с романтично-патетичната и поетическа линия, която е доста застъпена в досегашното развитие на нашия филм, и аналитичното начало. И това е скъпоценно завоевание на художествената ни мисъл, което ни помага да обхващаме новите форми и връзки на живота.

Нашите кинематографисти се стремят да обогатяват инструментариума на своето творчество, да направят оръжието си по-гъвкаво, да бъдат в крак с по-расналите изисквания на живота, да разкриват нови и нови негови страни, да постигат неговата трудна и сложна правда.

И в същото време ние отново откриваме и преоткриваме голямата мъдрост, непобедима жизнена сила и творческа перспективност, които са вложени в идейно-естетическите основи на изкуството ни, в неговото класово-партийно, мирогледно, политическо и артистическо единство.

Нашият опит показва, че процесите на диференциация и интеграция, на привличане и оттласкване, които протичат в недрата на изкуството ни, са продуктивни тогава, когато в тях се извява и развива същността на изкуството ни като художествено творчество и като изкуство на един народ, изграждащ социализма в своята страна с всички високоблагородни и новаторски задачи, произтичащи за хората на изкуството от това решаващо обстоятелство. Интеграцията, която не държи сметка за специфичните особености на изкуството, може само да осакати неговото богатство, да подреже корените му, да пречути крилата му. Но и оная диференциация, която се откъсва от идейно-естетическите основи на изкуството ни, неизбежно се изражда в идейно-мирогледна диференциация, престава да бъде белег на по-голяма зоркост и разностранност и означава замъгляване на погледа, тръгване по лъжливи пътища.

3.

В какво е революционната тема?

Революцията отминал етап ли е или тя продължава и днес?

Тия въпроси изникват естествено, когато говорим на тема революция и изкуство.

Нашият народ, народ с героична и многострадална съдба, притежава безсмъртни революционни традиции. Революционното движение в страната ни притежава немалка история и немалко етапи. Устоял на византийското робство, на петвековното турско иго, на хищническото капиталистическо подтисничество, създадал богомилското движение, въстанието на Йвайло, епопеята на националноосвободителната революционна борба, Априлското въстание, Илинденското и Преображенското въстание, първото антифашистко въстание в света от 1923 г., владайските събития, всенародната антифашистка съпротива, изплел венеца на социалистическата революция на 9 септември 1944 година, народът ни създаде в миналото и днес изкуство и литература, чийто гръбнак е революционната тематика. Тая тематика е свързана с революционните събития и процеси в живота на народа ни, със съдбата и образите на неговите най-свидни синове и дъщери — борци за национална и социална свобода на отечеството ни.

Обикновено революционната тема се възприема като историко-революционна тема. И причината за това се състои в обстоятелството, че действително революционните традиции на нашия народ са многобройни и трайни, те живеят като активен фактор в духовната биография на поколения и поколения. Освен това големите революционни събития в историческата съдба на народа ни са концентрация на огромна енергия, на гигантско напрежение, в тях се открояват най-съвременно и избистрено добродетелите на народа ни, чертите на неговата формирала се през вековете национална психология. Естествено е тия исторически събития — кулминация на революционното движение, така властно да привличат вниманието.

Не трябва обаче да се забравя, че социалистическата революция коренно се различава от предишните революции, които имат ограничен размах и задачи. Известно е, че тия революции са сменяли само една форма на експлоатация на трудещите се с друга форма на експлоатация. Социалистическата революция унищожава всякаква експлоатация, ликвидира всички и всякакви експлоататори. Работническата класа става хегемон на социалистическата революция в името на унищожаването на класите и построяване на безкласовото комунистическо общество. Очевидно този класово политически, икономически и културно-психологически размах на задачите на социалистическата революция изисква немалък исторически срок за своето осъществяване. Маркс говори за „епоха на социалната революция“. Вземането на властта от работническата класа като неделима съставна част на социалистическата революция е изходният момент, който открива пътя за дълбоките революционни преобразования на обществото, за проникването на революцията във всичките му пори, във всичките му области. И тук специален интерес за изкуството представлява процесът на изграждане на нова комунистическа душевност в хода на културната революция, на нови нравствени и духовни ценности, създаването на новия човек, което е немислимо без революционните изменения в съзнанието на хората.

В нашия социален организъм днес също се извършват или се натрупват постепенно условия за извършване на революционни скокове, за качествени преходи от едно състояние в друго. Но тия скокове се извършват без изрикове (ко-

то не значи безконфликтно!), извършват се на научни основи, чрез съзнателни действия, като се имат предвид закономерностите на общественоекономическото развитие, извършват се като част от социалистическото ни строителство. Такава е същността на революционното преустройство на нашето село, такава е същността на културната ни революция, на научно-техническата революция у нас, на постепенното заличаване на същественият различия между града и селото и т. н.

Революцията продължава и днес, разбира се, при нови форми и нова обстановка. Тя дава основния облик на нашата съвременност. Тя не е само въоръжено стълкновение, тя е и всекидневен градивен и високо осмислен труд в името на комунистическия идеал. Разбира се, не всичко от нашата съвременна тематика е свързано пряко с революцията. Би било погрешно цялото многообразие на живота и на човешките преживявания да поставим под знака на революционната тема. Това би ни довело до ненужни вулгаризации. От друга страна, подобно безбрежно-широко разбиране на революционната тема би я лишило от нейното достатъчно определено вътрешно съдържание при цялата ѝ широта и вместимост. Би я разтворило във всяка друга тема.

Още повече това важи за политиката на даване на контрактиции от един творчески съюз, която има за цел да насочва към обществено значимото, към единната на социалната и духовна проблематика. Прекалената категоризация и парцелирането в изкуството са твърде рискувани и вредни. Очевидно тук може да става дума само за някои изходни моменти, опорни точки и ръководни насоки. В областта на изкуството, както казва Ленин, гвоздеят е в индивидуалния случай, нещата тук добиват точно си и реално измерение при конкретния, уникален по същността си художествен факт.

4.

Защо трябва да се взимат специални мерки за поощряване на творците в разработката на революционната тема? — недоумяват някои другари. Та нали тази тема е най-широко застъпена специално в нашето киноизкуство, нали на нея са посветени едни от най-добрите ни филмови произведения и в игралните, и в документалните жанрове?! Не е ли по-добре поощрението да се насочи там, където действително то е нужно, към ония теми и жанрове, които са дефицитни за киноизкуството?

Струва ми се, че в основата на тия разсъждения отново стои инертното разбиране на революционната тема само като историко-революционна тема.

Наистина в тая област нашите творчески успехи са най-осезателни и открийващи се.

Но, първо, ние видяхме, че е неправилно на нашата социалистическа революция да се гледа само ретроспективно, като на отминал етап, като на явление, изчерпало историческите си задачи.

Какви дълбоки, коренни изменения станаха и стават в живота на българското село! Тук под ръководството на партията и в условията на победилата народна власт се извърши истински революционен скок от една епоха към друга, от буржоазния икономически строй към новия социалистически строй. Това е революционен преход, свързан с колосални изменения в психиката на селския труженик, в кръга и съдържанието на неговите конфликти, драми, радости и скърби. В своята реч на съвещанието на селскостопанските работници в Плевен др. Т. Живков специално говори за революционните процеси и изменения, свързани с комплексната механизация на селското стопанство.

Къде са нашите филми, посветени на тия революционни процеси, на хората, които изменят живота и едновременно с това изменят и себе си?

Нашата кинематография създаде филма „Неспокоен път“ на Ст. Ц. Даскалов и Дако Даковски — една творба, в която наистина бе нахлуло диханието на революционните изменения в живота на новото ни село. Можем да говорим за отделни професионални несъвършенства на този филм, но безспорно е, че образът на Мито в прекрасната по своята органичност и вътрешна напълненост интерпретация на незабравимия Иван Братанов ще остане в галерията на най-добрите образи, до които се е домогнало българското киноизкуство. Това е образът на човека, който разкъсва коренищата на частнособственическата стихия, за да се включи прероден и с освободени сили в градежа на новия живот.

След „Неспокоен път“ обаче нашата кинематография не можа, ограничавайки се само в няколко лишени от творческа сила опити, да работи на нужното равнище в тази област.

Колко са на брой и на какво идейно-художествено равнище са нашите филми, пресъздаващи живота на работническата класа — основната движеща сила в изграждането на социалистическото общество?

Трудностите на задачата, липсата на достатъчни традиции в художественото овладяване на тая така важна тема не трябва да парализира творческите импулси за навлизане в нея, за завоюване на художествени открития, с които киноизкуството ни би се гордяло.

Каква дълбока, новородена и новооткрита поезия блика от малкия документален филм „Релси в небето“ на Борислав Пунчев и Едуард Захариев. Без фалшива и сладникава идеализация, реалистически зорко и трезво този филм се издига до една убеждаваща патетичност, която оставя задълго незаглъхващо ехо в душите ни. Синтезът на прозата и поезията в живота — ето едно скъпоценно откритие, което този филм носи в себе си и което има огромни перспективи в развитието на нашето киноизкуство.

Но този филм наред с някои други, които гравитират в неговата посока, е само един малък прозорец към океана на народния живот, към живота на работническата класа, в която някога Маркс виждаше „цялата красота на човечеството“.

Ние не можем да се похвалим и с еквивалентни на този филм творби в игралните жанрове.

На второ място, когато говорим за относителното тегло на революционната тема в нашето киноизкуство и с основание отбелязваме успехите си в сферата на историко-революционната тематика, не бива да не виждаме, че нашите успехи тук, като се има предвид богатството и дълбочината на жизненото съдържание на революционното движение във всичките му етапи и аспекти, са само началните моменти на една очертаваща се традиция, все пак един кръг от недостатъчен брой произведения. Не знам откъде и как се е напастило у някои наши кинематографисти отношението към историко-революционната тема като към едва ли не изчерпана във вътрешните си ресурси тема, по която нашето киноизкуство вече си е казало думата и сега е ред да премине към други дела. Но очевидно е, че такова отношение няма нищо общо с реалното състояние на нещата и с реалните задачи пред нашата кинематография.

При това не трябва да забравяме, че успехите се нуждаят от продължение, че завоюването трябва да се задълбочава и разширява. Тук, където някои виждат изчерпаност, всъщност има едва наченати златоносни жили.

Във връзка с това пред нас изпъква една голяма слабост на нашата кинематография, която се проявява дори в сферата на най-големите ни успехи. Това е недостатъчната последователност, приемственост и трайност на усилията ни в определени, важни за развитието на киноизкуството ни посоки. Ние не умеем достатъчно да извличаме радия от рудата, работим на импулси, епизодично, на отделни тласъци и сепвания, без трайна и разработена концепция, без очертани силови линии, в които да е съсредоточено осмисленото и далновидно напрежение на усилията, съзнанието за това, което сме завоювали, и за това, което ни предстои да завоюваме, за да се издигнем на по-голяма степен, за да отидем напред в своето развитие, да не тъпчем на едно място, да не се връщаме назад.

Ще се позова само на няколко достатъчно красноречиви примера.

Навремето Захари Жандов в „Септемврийци“ хвърли своята неизразходвана енергия, своя професионален ентузиазъм, за да улови в едри пластически образи движението на историята, масовите измерения на народния героизъм, разлюлялата страната ни битка на живот и смърт с надигналия се монархофашизъм. Много от образите на отделните герои в тоя филм бяха поразени от илюстративност, от свеждането им до образно онагледяване на социално политическите категории на времето. Но размахът на борбата, действията на народните маси, атмосферата на задъхания двубой бяха предадени със заразителна и внушителна сила.

И трябва да съжаляваме, че нашето кино не продължи наченатото и не го очисти от допуснатите слабости, не разви успешните му страни, не го извиси в нови, още по-силни творби в тая така нужна посока — разкриването на народа не като косвено присъствие, а като пряко изобразена действаща сила на екрана.

Във филма „А бяхме млади“ Христо Ганев и Бинка Желязкова успяха да съчетаят героинко-романтичното и патетично начало с елементите на трезвоаналитичен подход при поставянето и третирането на душевните драми на героите. Това е един филм, който не се страхуваше, че патетичните и героични жестове на

героите ще се пръвърнат в показно-разпадена жестикулация в съседство със съсредоточено-трезвото навлизане в конфликтите. Не се страхуаше, защото беше верен на жизнената правда и на искреното, оригиналното отношение на авторите към материала.

Това бе интересна и продуктивна сплав, от която по-късно за съжаление също така не получихме още по-чисти и безпримесни проби в развитието на киноизкуството ни.

Можем ли да кажем, че ние следваме някаква последователна линия в историко-биографичните филми, във филмите, пресъздаващи живота и делото на крупните исторически личности на нашия народ?

„Песен за човека“, „Калоян“, „Легенда за Паисий“, „Ивайло“, „Свобода или смърт“ — всеки филм от тая поредица е създаден сам за себе си, зазидан е в себе си, без оглед на това, което е съществувало като положителен и отрицателен опит в киноизкуството ни, без съзнание за това, че той би трябвало да бъде звено от усилия, идващи от миналото и насочени към бъдещето.

Киноизкуството откри могъщи средства за пряко навлизане в душевния свят на хората, за пресъздаване диалектиката на тяхната душа, за разкриване драмата на идеите, без която е немислима крупната историческа личност. Тъкмо при крупната личност, дала своя голям принос в историческото битие на народа, богатството на емоционалния и интелектуален живот, високо развитата и наситена със съдържание душевност са изяви с особена сила. Успели ли сме тия нови открития на киното, неговите пораснали възможности в това отношение да свържем като конкретна творческа програма, като творчески възвращения със задачите на историко-биографичния филм. Едноплоскостното, илюстративно изграждане на образите на такива колоси на нашата история като Паисий и Ботев е в крещящо противоречие с дълбочината на техния титаничен и многосложен духовен живот, в който народната борба, революцията, добива своето върховно самопознание.

А какво да кажем за образа на Георги Димитров?

Не стоим ли в подножието на тая първостепенна задача на киноизкуството ни с твърде бедно въоръжение, без нужното съзнание за необходимостта както от нейното осъществяване, така и от създаване на истински творчески подем във връзка с тая задача, в условията на които биха могли да се създадат големите победи.

Не бива да стоим вцепенени пред задачите, да се обезкуражаваме, нужно е да се работи и твори, за да дадем на народа си така чаканите от него филми. Но нашата работа можеше да протича на по-високо равнище, да има по-високи изходни точки.

5.

С какви филми ще посрещнем юбилея на нашата социалистическа революция?

Лекомислено би било още отсега да правим окончателна равностетка, да боравим предварително с крайните, още неполучени резултати. Но също така лекомислено би било, ако още отсега не държим сметка за посоките на усилията, за някои по-обща тенденции, които са очевидни в днешния момент и които ще се проявят и в утрешните готови филмови произведения.

Голяма слабост в нашата програма, посветена на Деветосептемврийската годишнина, е нейният преобладаващ ретроспективен характер. Ние отново, вече в практическата, репертоарно-производствена плоскост плащаме данък на стесненото разбиране на революционната тема като историко-революционна тема.

Съвременният живот на народа ни, революционната тема днес, могъщите токове на революционните преобразования и процеси в нашата действителност, в съзнанието на нашия съвременник остават недостатъчно застъпени в нашата юбилейна кинопродукция. При това, като се вземе под внимание идейно-художественото равнище на сценариите със съвременна тема, по които се правят бъдещите филми, основанията за загриженост в това отношение стават още по-големи.

Става дума за слабост, която е свързана не само с производствената програма за една година, за слабост с по-траен характер, чието преодоляване е толкова по-наложително.

И още едно обстоятелство. Естествено е, че революционната тема би могла да бъде обект на претворяване във всички жанрове. Жанровото богатство ще отговаря на жизненото богатство на тая тема и на възможностите за различни пъ-

тища, за различни подходи при нейното художествено третиране. Естествено е също така натрупаната художествена енергия през даден период да избие и се концентрира в полето на един преобладаващ поне за този момент жанр. Това е естествено и неизбежно за развитието на изкуството. Неестественото идва тогава, когато имаме не концентрация на истинска творческа енергия, а стремеж да се заобиколят големите и сложни задачи на изкуството, когато се забелязват тревожните белези на лековатост и облекченост, на принизяване на критериите.

Имаше моменти, когато нашето кино бе забравило за съществуването на приключенския жанр. Днес този жанр като че ли си отмъщава за дългогодишното подценяване и има опасност да измести други, никак не за пренебрегване жанрове, като социално-психологическата драма например.

При това в сферата на приключенския жанр би трябвало да се стремим към по-високи задачи, към постигане на по-висока култура на жанра, към обогатяване на неговите възможности. Филми като „Никой не искаше да умира“ и „Мъртъв сезон“, създадени от съветската кинематография, показват колко големи, недостатъчно използвани възможности се крият в жанра на приключението във всичките му разновидности, колко голяма всъщност е неговата товароподемност, което в никакъв случай не противоречи на своеобразния му динамичен и напрегнат облик.

Ние създадохме хубавите филми „Златният зъб“ и „Инспекторът и нощта“, а след това? Не се ли заредиха твърде много филми и още повече сценарии за бъдещи филми, чиято творческа задача се изчерпва с това, да се разкаже още една, поредна напрегната случка или серия от случки от съпротивата, от борбата на органите за Държавна сигурност и т. н.?

И така не хипертрофия на жанра, не и пренебрегване, а творческо застъпване и усилия за издигане на равнището му, със съзнание за въздействената му сила, за способността му спонтанно да възпитава ценни граждански черти и нравствени добродетели.

6.

Революцията живее и днес. И тя живее не само като обект на изображение в изкуството, като тема, но и като революционен дух, който прониква и трябва да прониква в нашите произведения, като патос, като могъщ напор, който не търпи застой, леността на отношението към живота, лавирането между неговите трудности, липсата на творческо дръзновение. Това е нестихващ зов да се върви напред в служба на народа и комунистическия идеал. Ние нямаме право да изоставаме, да тъпчем на едно място.

Революционният дух на нашето изкуство няма нищо общо нито със снобизма, нито с примитивизма, които всъщност са форми, често преминаващи една в друга, на творческата немощ, на безплодието и нищетата в изкуството.

Духът на революцията е несъвместим с полуправдата и полуизкуството.

Пакостно и недостойно е умонастроението, което съществува сред някои кинематографисти и което може да се изрази с думите: „Да си затворим едното око, да балансираме, за да задоволим изискванията на партийността!“ Това разбиране, дълбоко еснафско по същество, означава половинчатост и немощ в творческо отношение.

Партийната правда не може да се пришива чрез вмъкване на механически, „благополучни“ моменти и развръзки, тя трябва да извира от сърцевината на жизнения материал, от вътрешната структура на произведенията, от погледа на твореца. Не в балансирането, в заоблянето и лавирането е пътят към постигане на неподправения образ на революцията, а в проникновено и смело разкриване на противоречията, в търсенето на комунистически отговор на поставените от живота въпроси.

Не е излишно да си спомним тук едно изказване на Луначарски за принципната връзка между изкуството и партийността.

„Ние — разказва първият съветски нарком на просветата — имаме известен спор сред малка група хора. Едни казваха: ето какво означава лозунгът за партийността — трябва да се вземат лозунгите на ЦК и да се подбере към тях белетристична илюстрация.

Аз казвах: това не е ленинска интерпретация... Ленин свършено определено казва: задачата на пролетарския писател е да сумира дейността и опита на

пролетариата и по този начин да оплодява партийните лозунги... Въпросът трябва да се поставя не така, че Централният комитет да пише лозунгите, а ние да подбираме илюстрация към тях, а така, че в Централния комитет сред другите информационни материали, които те получават от всички страни, да четат и материали от писателите и да получават импулси за своите постановления и лозунги.

Един казва: аз действам на сигурно — щом ЦК одобрява, няма да сгреша. Друг казва: аз се впускам в самите дебри на действителността, които са още неосветлени. Ако съберам — ще ме критикуват, какво пък, а може би няма да съберам... Ето такива златотърсачи-писатели са ни особени нужни“ — завършва Луначарски.

Златотърсаческата способност на киноизкуството ни е върховен дълг пред революцията, пред нейните завоевания в живота. Така нашите художници най-активно, със собствен принос ще участвуват в нейното историческо дело.

Не бих се нагърбил тук със задачата да правя цялостна преценка на филмовата продукция в нашите късометражни студии. Те имат несъмнени завоевания в много посоки. Но не е ли странно и крайно ненормално например, че в късометражните жанрове социологическият филм е в ембрионално състояние и е твърде оскъдно застъпен. А социологическият филм е един от най-активните и бързо действащи разубеждачи на живота, едно портативно оръжие с висока ефективност на изстрела, което дава възможност да се съчетават своєвременността и бързината на отклика с неговата заостреност и осмисленост.

Без да подценяваме документиращата, ако щете дори регистрираща и пропагандаторска роля на някои жанрове в нашето кино, специално в областта на документалните филми, струва ми се, че на посочената слабост би трябвало да се обърне най-голямо внимание, да се вземат мерки за нейното отстраняване. Няма да е излишно, ако проблемът за състоянието и развитието на нашия социологически филм застане в центъра на вниманието ни, ако му отделим специално обсъждане и се вземат специални мерки за неговото решаване.

Социалистическият реализъм в изкуството означава такова изследване и образно претворяване на действителността, което ръководейки се от марксистко-ленинските идеи и от политиката на комунистическата партия, смело и самостоятелно открива човешките проблеми на живота, активно помага за обогатяване на обществения опит и знание за тия проблеми.

Не копиране, не илюстриране и повтаряне на общоизвестното, не конюнктурно замазване на противоречията, а партийно, страстно, откривателско отношение към правдата на живота, отношение на бойци за комунизъм — от това се нуждае нашето киноизкуство, за да върви напред. В това е неговият революционен, класов и партийен дух, неговата най-висока заангажираност.

За нас понятията „революция“, „марксизъм“, „социализъм“, „комунизъм“ имат определено специално-класово и идеологическо съдържание. Ние няма да позволим да бъдем дезориентирани от идеологическите представители на реакцията, на антисоциалистическите сили, които често, гримирани като „марксисти“, се опитват от дясно и от „ляво“ да „подменят картите“, да обърнат водоразделните, класово-политически категории на нашето разделно време в празен звук, като ги лишат от тяхното определящо съдържание.

Кървавата фалшификация на марксизма в Китай се извършва днес, за да се укрепи военно-бюрократическата диктатура, пълната измяна към интересите на китайския народ, към социализма и революцията.

В Чехословакия т. н. „тиха контрареволюция“ действуваше с други средства и с друга тактика. Това бе тактиката на октопода, чиито пипала безшумно и последователно обхващаха умовите и сърцата на хората, тровеха ги с идеологически фалшификати, предизвикваха дългогодишна ерозия в основите на социалистическата култура, за да преминат по-късно към открита политическа атака срещу завоеванията на социализма, срещу комунистическата партия, срещу работническата класа в Чехословакия.

Особено перфидно и енергично в областта на естетиката и кинотеорията действуваше небезизвестният Иван Свитаk — един от идеологическите лидери на антисоциалистическите сили в Чехословакия.

В неговите статии твърде често ще срещнете да се говори за социализма, да се споменават имената на Маркс и Ленин, но всичко това е само мимикрия, зад която се озъбва антимарксистическата същност на тия статии.

За Иван Свитаk социализмът е понятие, лишено от каквото и да е съдър-

жание. За него социализмът е разтворен без остатък в т. н. „индустриално общество“, което е едно и също навсякъде и в което са изчезнали класовите и идеологически водораздели, изчезнала е класовата борба, изчезнала е качествената разлика между капитализма и социализма.

В статията си „Героите на отчуждението“, поместена към края на миналата година в списание „Филм а доба“, Иван Свитак стига до извода, че „социалистическото изкуство не е изкуство нито на определена територия, нито пък е изкуство на определена идеологическа (марксистическа) насоченост, то е изкуство на социалистическата епоха“. Както виждате, извършва се хитроумна операция. Свитак си остава „привърженик“ на социализма и социалистическото изкуство, но само че той изисква нещо съвсем малко — да се отделят те от марксистическата насоченост, т. е. от това, което е тяхната жива душа, от класово-партийната им същност.

В „невинната“ си операция Свитак очевидно разчита на камуфлажа, че наистина не всички явления на социалистическото изкуство имат в основата си марксизма като осъзнат мироглед на съответните автори. Наистина за такива явления би трябвало да се държи сметка, когато се очертава сложната картина на социалистическото изкуство в страните по света — и там, където социализмът е победил, и там, където се води борба за неговата победа.

Това е така. Но главното се състои в друго. И за него Свитак, непрекъснато кокетиращ със своята естетическа и социологическа „ерудиция“, предпочита да забрави. Главното е в това, че марксизмът е водещото знаме на социалистическото изкуство, идеологическата основа на това изкуство. Той е мирогледът на грамадната и активна армия на социалистическите и революционно-пролетарски творци в целия свят.

След като е препарирал по такъв начин социалистическото изкуство, на Иван Свитак е лесно да стигне до следните критически откровения за белезите на чехословашката култура изобщо и специално за киноизкуството на чехословашката нова вълна. Тия белези според Иван Свитак са четири:

1. Възприемане на човека като абсурдно, фрагментарно или отчуждено същество в моменти на кризис.

2. Условно изображение на героя.

3. Рационализация на художествените процеси, разрушаване на старите композиционни форми, повишаване на техническото съвършенство и кризис на обрзността в резултат на това, че самата действителност се разкрива като крайно фантастична.

4. Разцвет на интереса по-скоро към структурата на художественото произведение, отколкото към съдържанието, което е последица от по-интензивния интерес към художествената страна на творчеството, както от авторите, така и от обществеността, която получава своята доза информация от масовите източници и започва да търси в изкуството повече стимули за игра със собственото си въображение.

След като превърна в статиите си социализма и социалистическата революция в празни думи, сега Иван Свитак се заема и със социалистическото изкуство, което уж признаваше. В неговите тези това изкуство се обръща в паноптикум на упадъчната буржоазна философия и естетика. Тук от социализма и социалистическото изкуство не е останало нищо. Впрочем това е напълно естествено за един всъщност последователен човек, при цялото му въжеиграчество, който стигна до твърденията, че комунистическата партия на Чехословакия е компрометирана, че работническата класа е консервативна и трябва да дойдат други политически сили (очевидно от средите на Свитак и компания), за да оглавят развитието на обществения и културен живот в страната. Всичко това е естествено за един човек, който днес е в пълна услуга на най-черната антисоциалистическа и антисъветска пропаганда. Странното бе в това, че честните и верни на социализма хора в Чехословакия оставиха възгледи, подобни на тия, които развиваше Свитак, да господствуват в пълния смисъл на думата безразделно в идеологическия живот на страната; че тия възгледи всъщност започнаха да командуват развитието на киноизкуството и характера на отделните художествени факти. Ето какво означаваше в действителност така рекламираният модел на „демократически социализъм“!

Нека се надяваме, че сега в Чехословакия ще се започне решително настъпление срещу антисоциалистическите сили, в това число и на фронта на киноизкуството, че пипалата на октопода ще бъдат отсечени, че реалистичните, свър-

зани с революцията произведения ще определят облика и на чехословашката национална кинематография при всичките ѝ специфични черти.

Нашето изкуство може да се развива, да обогатява своите връзки с живота, да прониква успешно в дебрите на действителността, в сложната плетеница на явленията и проблемите, да усъвършенствува своя изобразителен език, да овладява стихията на движещите се кинематографически образи само върху основата на своята класово-партийна, революционно-социалистическа същност.

Социалистическото изкуство е немислимо извън своята нова концепция за човека. Някога Енгелс в книгата си „Положението на работническата класа в Англия“ писа за работниците, че те се обръщат в животни, когато безропотно поставят шията си под ярема, и че те стават хора, когато се изпълват с гняв против господстващата класа. „Единствената арена за проява на човешките чувства — писа Енгелс — остана за работника протестът против неговото положение. Затова напълно естествено е, че именно в този протест работниците ще проявяват своите най-симпатични, най-благородни и най-човешки черти.“

Тая велика истина легна в основата на социалистическото изкуство, на неговото отношение към човека не само като обект на историята, но и като неин субект, творец и преобразовател, който опознава света, за да го измени и в процеса на това изменение да измени и себе си.

Раждането на истинския човек, на човешкото у човека, преодоляването на отчуждението, на зверското и робско начало, възстановяването на човешкото достойнство в хода на непримиримата революционна борба и в изграждането на новото социалистическо общество — в това е основният патос на социалистическото изкуство, в това е неговото главно призвание, в това са и неговите новаторски задачи. Тия задачи не е в състояние да постави и разреши буржоазното изкуство със своя исторически ограничен хоризонт и с изчерпвания си естетически идеал.

Жадно, зорко и заинтересовано в най-благородния смисъл на тая дума ние трябва да насочваме вниманието си към откриване в живота на новите духовни формации, породени от социализма. Ние отхвърлихме бутафорията, картонажа и фалшивата митология, но това означава да издигнем още по-високо живота, истината за него.

Сложни, противоречиви и трудни процеси се извършват в гигантската лаборатория на нашата нова действителност. Необходимо е изкуството ни трезво да вижда тая тяхна сложност, противоречивост и трудност. Чертите на новия човек не падат на готово от небето. Те се раждат в съзнанието на ония милиони и милиони хора на труда, които капитализмът дълги и дълги години е мачкал, деформирал и принижавал, като ги е лишавал от елементарни условия за развитие на човешките им качества, като е отчуждавал тия качества от тях. Но ние ще изневеряваме на самия живот, на неговото богато и своеобразно съдържание, ще си отрязваме предварително възможностите за дълбоко навлизане в него, ако откъсваме разглеждането на трудните проблеми на времето ни от своеобразните черти на социализма, от живота на човешкия дух при социализма, което обстоятелство придава на тоя дух изменено, исторически ново съдържание. Истинската проблемност на нашите филми е в откриването на това ново съдържание.

Социалистическото изкуство трябва не да изневерява на своята историческа мисия, на своето първородство и призвание, трябва не да повтаря чужди, па макар и добри образци (което не означава да не се учи от тях), а да води, да бъде инициатор и първооткривател в художественото развитие на човечеството.

Нека не забравяме, че ние сме длъжни не само пред своя народ. Нашият дълг е огромен и пред милионите подтиснати и борещи се хора на труда по целия свят, които очакват от нас да създаваме онова силно, велико и вдъхновено революционно изкуство, което да им помага в живота и борбата, с което да шурмуват небесата.

Нека червеният флаг на революционния броненосец от филма на Айзенщайн да се вее неосквернено и високо завинаги в нашето кинизкуство.

НАШИЯТ ДЪЛГ

На 22 и 23 април т. г., Съюзът на кинорежисьорите организира и проведе научна сесия, посветени на революционната тема в българското кино. Доклади изнесоха: Кръстю Горанов — „Изкуство и революция“*, Ивайло Знеполски — „Социалистическата революция в киноизкуството и революционността на киноизкуството“, Емил Петров — „От изкуството към революцията, от революцията към изкуството“, Рашо Шоселов — „Певец и войник на революцията“. На сесията се изказаха Хр. Горов, Анжел Вагенщайн, Григор Чернев, Христо Кирков, Хаим Оливер, Веселина Геринска, Лев Арнщам, Иван Стоянович, Георги Стоянов, Слав Славов, Борис Михалков, Тодор Динов и Иван Шулев.

При разглеждане на самото понятие „революционна тема“ почти всички участници в работата на сесията изразиха схващането, че то не бива да се ограничава в някакви конкретно-временни или жанрови рамки, че се касае за откриване и поставяне на съществени проблеми от процеса на революционното движение на нашето общество към комунизъм, за разработване на тия проблеми от художници с революционно-марксистическо светоотношение и светоусещане. В този смисъл понятието обхваща, както творби, изградени върху материал от нашата по-близка или по-далечна история, така и творби, изградени върху материал от съвременния живот на нашето общество. Особено внимание беше отделено на субективния фактор, на художника и неговото отношение към жизнения материал в произведенията на революционна тема.

* Докладът бе публикуван в кн. 5-та на списанието.

Главно в тази връзка, изказалите се разгледаха както значителните постижения на нашето киноизкуство през изминалия четвърт век, така и слабостите в досегашния опит: простата реставрация на събития, заместването на сериозното, изследователско отношение към времето и героите със субективно-патетично отношение, занаятчийско-равнодушния подход при решаване на революционната тема, неумението да се надскача смисъла на конкретните факти, да се пречупват те през характера на настоящето и целите на бъдещето.

Истинското произведение на революционната тема е преди всичко проблемно произведение. Да се откриват и разработват най-животрептущите проблеми в борбата на човечеството за по-прогресивни форми на живот, в борбата на нашия народ по пътя му към комунизъм — това е неотменно условие за съществуването и развитието на национално революционно киноизкуство. Българските кинотворци трябва да проявят по-голяма проникателност и чувствителност към завоеванията на народа в тази борба. Порасналото историческо самочувствие на народа-победител, творец и дръзновен мечтател трябва да бъде художествено овладяно от нашето кино. Наред с това българските кинотворци, с истинска страст на революционни художници е необходимо да разкрият негативните процеси в социалния живот на обществото — обитовизирането на революционните идеали, многобройните проявления на войнствуващата еснафщина. Нищо не трябва да пречи, всичко трябва да съдейства, да възпитава проявите на гражданската страст на творците при изпълнение на дълга им към социалистическата революция. Несъобразя-

ването и неспазването на това е условие, което води до създаването на „сив поток“.

Българското киноизкуство последователно трябва да се стреми към разкриване на значителното, на героичното в днешния ден на революцията. Това има огромно значение за възпитанието на младото поколение, което живее в условия, различни от условията при които са живели неговите образци — героите и мъчениците от национално-освободителната или антифашистката борба и поради това често е затруднено при формиране на ценностните си ориентации, при осъзнаване на социалната си роля в новия исторически етап от развитието на социалистическата революция.

По време на сесията широко бе дискутиран и проблемът за отношението на различните поколения кинотворци към историко-революционната тема. Установи се разбирането, че развитието на революционната тема е развитие на историческата истина за революцията, на историческия герой на революцията, на историческия поглед върху нея. И всяко ново поколение естествено ще внася своеобразна дан в решаването на тази тема. При разглеждането на този въпрос понякога и в различни форми си пробива път схващането, че филми на историко-революционна тема могат да правят главно или дори само ония, които са непосредствени участници или свидетели на определени моменти в революционната борба. Много по-често, завоювалите признание произведения на историко-революционна тема се еталонизират, превръщат се в норма за раз-

бирането на следващи творчески факти. Ето защо понякога се създава и илюзията за противопоставяне гледищата на поколенията при интерпретирането на историко-революционната тема.

Интерес и пълна подкрепа предизвиква тезата, че за нашето съвремие в световен мащаб е характерно не толкова бягството от героите и героичното, колкото търсенето на герой, на положителния герой на нашето време. Съветският сценарист, режисьор и педагог Лев Арнщам, изразявайки схващането и на редица още изтъкнати съветски кинематографи, убедително разглежда често пъти парадоксалните прояви особено на съвременната световна младеж не само като израз на остри различия, но преди всичко като единство на търсенето на позитивен пример, на истински положителен герой на нашето сложно време. Във връзка с това, Лев Арнщам основателно посочи и основното търсене, към което би трябвало да се насочи социалистическото киноизкуство, последователно революционното киноизкуство — търсенето на положителния герой на нашето време, герой, който да убеждава със своето поведение, да приобщава със своите качества най-широки кръгове от днешната младеж.

На сесията се постави и въпросът за необходимостта от социологическо и социално-психологическо изследване на произведенията на революционна тема. Естетическият или предимно естетическият анализ на проблемата не дават възможност за нейното цялостно осветляване в отделните конкретно-исторически моменти.

ЗА КОМПЛЕКСЕН ПОДХОД

ДИМИТЪР ДИКОВ

Забележителна черта в работата и решенията на Юлския пленум е системният, комплексен подход към въпросите на управлението на нашето социалистическо общество. Комплексният подход е органически присъщ на комунистическите партии при всички условия на борбата за обществен прогрес, защото той произтича от марксистко-ленинската теория и синтезира най-съществените моменти от марксистко-ленинското ръководство на социалните процеси. Ленин казва: „... Който се заеме с частните въпроси, без предварително решаване на общите, той неминуемо на всяка крачка несъзнателно за себе си „ще се натъква“ на тези общи въпроси. А да се натъкваме слепешката на тях при всеки частен случай, означава да обричаме своята политика на най-лоши колебания и безпринципност.“¹

Най-съществените белези на комплексния подход, проявени в доклада и др. Т. Живков, в решенията на пленума и в цялата предшествуваща го работа, биха могли да се обобщят и формулират примерно така: реален и конкретен анализ на действителното състояние на нещата; познаване и използване присъщите на нашето общество вътрешни закономерности, както и закономерностите на заобикалящата го среда; поставяне на научно-обосновани цели и задачи; точно определяне на реалните проблеми, които животът налага; разкриване вътрешната връзка между проблемите и подреждането им според тяхната обективна взаимозависимост, поставянето им в състояние на събординация; определяне на главното звено, от което зависи успешното решение на цялата съвкупност от проблеми; разработване на обща концепция за решаване проблемите на цялото общество и очертаване контурите на конкретни концепции за отделни сфери, звена и пр.; разработване на варианти и приемане на оптимални решения; колективно обсъждане — творчески дискусии и други форми на действително научния подход към въпросите на социалното управление.

¹ В. И. Ленин, Съч., т. 12, стр. 480.

Заедно с това комплексният подход не означава едновременно и моментално решаване на всички проблеми на общественото управление. В такава сложна област това практически е невъзможно. Разработената от Юлския пленум концепция за насоките и съдържанието на управленческата дейност, ясният отговор на общите въпроси дава възможност последователно и перспективно да се разработват, обсъждат и решават отделните проблеми на обществото и на всяко негово звено.

Върху нашата кинематография, върху родното киноизкуство духът на пленума оказва многостранно въздействие. От една страна, той стимулира творците със своята социална проблематика и творческо дръзновение, от друга — дава научна постановка на задачата за усъвършенстване управлението¹ на кинематографските процеси, определя основните насоки за нейното решение и учи на подход.

Разбира се, тази задача произтича преди всичко от развитието и сегашното състояние на нашата кинематография, което по отношение въпросите на управлението може да се характеризира така:

В резултат на политиката на Комунистическата партия и социалистическата държава с помощта на Съветския съюз у нас е създадена крупна филмопроизводствена база, подготвени са значителен брой кинотворци, има вече изяви таланти, набран е опит, към творческа работа в киното се стремят все повече и повече млади хора; правят се годишно над 15 игрални и 200 късометражни филма, както и други десетки филми за телевизията, за организации, предприятия и пр., в страната работят над 3000 кина, почти няма селище, което да не познава светлините на екрана. Създадени са най-съществените материални предпоставки за богат творчески плодове и за широка културно-възпитателна работа чрез киното.

Същевременно въпреки отделни творчески успехи обществото не е удовлетворено от идейно-художественото равнище на нашето киноизкуство, както и от идеологическата работа с филмите, от състоянието на киносалоните, кинотехниката, културата на кинообслужването. За това освен всички други има два основни сигнала: оценките на Деветия конгрес на партията и оценките на масовия кинозрител, изразени чрез рязкото понижение през последните години броя на зрителите на българските филми, както и чрез общия отлив на кинозрителите, особено в селата. От дълго време е налице явно несъответствие между възможности и резултати, между целта и онова, което се постига. Ясно е, че кинематографските процеси не се развиват оптимално. А съгласно съвременната теория крайната цел на научното управление на всяка социална система е оптималното протичане на максимален резултат с минимални разходи, усилия и пр. Следователно управлението на кинематографските процеси крие съществени недъзи. Те не могат да се обяснят само с личните качества, умение и пр. на едни или други ръководители. Анализът показва, че трябва да търсим основните причини в методите и средствата, в конкретната система на управление.

Следва да вземем предвид още, че при съвременните вътрешни и международни условия художествено-творческите и културно-възпитателните задачи на кинематографията стават все по-сложни и тежки, изискванията на обществото много по-високи. Възниква въпросът може ли успешно да се решават новите задачи с една система на управление, дълго време доказвала недостатъчната си ефективност. Същевременно промените в системата на управление на стопанството и културата не може да не предизвикат съответни промени за кинематографията. Нещо повече, насоките на промените в обществото са закономерни и за кинематографията, защото не може цялото да функционира при едни условия, а неговите части — при други.

Заедно с това относителната самостоятелност и специфика на кинематографическите процеси налага да се намерят конкретни, т. е. специфични решения на въпросите на тяхното управление. От гледна точка на теорията на управлението кинематографията е сложна социална система, в която органически се преплитат художествено-творчески, културно-възпитателни, технически и икономически процеси. Нейното управление трябва да се занимава с един изключително сложен комплекс от разнородни проблеми. И подходът към въпросите на управлението следва да е комплексен, ако искаме да има последователност и перспективност в тяхното решаване, да се основаваме в провежданите мероприятия на науката. Най-съществените и актуални въпроси в това отношение биха могли да се подредят в следните групи:

¹ „Управление“ тук се използва като най-широко понятие, което включва всички методи и средства на ръководство.

- внедряване и усъвършенствуване механизма на новата система на ръководство на народното стопанство;
- подобряване организационната структура на кинематографията и взаимоотношенията между обособените предприятия и организации;
- по-нататъшно развитие на общественото начало и правилното му съчетаване с държавното начало при управлението на кинематографските дейности;
- преустройство на идеологическите средства и все по-тясното им съчетаване с икономическите средства за ръководство на кинематографските процеси.

*
* *
*

В усилията да се усъвършенствува системата на управление на нашето общество Централният комитет на партията определи като главно звено новата система на ръководство на народното стопанство. В областта на културата и изкуството главното мероприятие в тази насока е въвеждането на обществено-държавното начало и засилване ролята на творческите съюзи. Разбира се, формите и средствата за осъществяване партийното ръководство на художественото творчество са много и разнообразни, но тяхната ефективност зависи в голяма степен от осъществяването конкретно единство на материалните и морални стимули за творците, от вярното съчетаване на личните и обществените интереси. А тъкмо в това е дълбокият смисъл и една от основните задачи на новата система.

В съответствие с решенията и подхода на Юлския пленум от началото на тази година в кинематографията се прилагат нормативните документи, утвърдени с 50-то постановление на Министерския съвет от ноември 1968 г., които оформят механизма на новата система. Заедно с общите положения за всички предприятия в народното стопанство тези документи съдържат и специфични разпоредби за кинематографията, които се отнасят главно до фондовете, вътрешни нормативи, авторските (ностановъчните) възнаграждения и регулирането на средната работна заплата, взаимоотношенията с бюджета — намаляване на данъка върху оборота, освобождаване почти всички основни средства от данък върху производствените фондове, определяне в рамките на петилетните планове ежегодна държавна финансова помощ за кинематографията, показателите за премиране и др.

При установените общи и специфични положения основният скелет на икономическата организация на отделното кинематографско предприятие е стопанската сметка. Всяко предприятие има приходи от реализация на своята продукция, услуги и др. разходи и печалба, която по план е най-малко в размер на необходимите отчисления за фондовете и издръжка на висшестоящата организация. Тези предприятия, които при съставянето на плана имат по-малко приходи от своите разходи и необходимата базисна печалба, получават ежегодно определена финансова помощ от държавата. Така всички предприятия в системата на кинематографията се поставят в приблизително еднакви изходни икономически условия и по-нататък от тяхната работа зависи да получат по-висок или по-нисък краен икономически резултат — печалба. Това се отнася и за поделенията, обособени на вътрешна стопанска сметка. Печалбата е източник на средства за собствени на предприятието фондове: „Разширяване и техническо усъвършенствуване“, „Творчески експерименти“ (в киностудиите), „Социално-битови и културни мероприятия“ и фонд „Допълнително материално стимулиране“, който служи за индивидуално премиране според изпълнението на определени показатели от всеки член на колектива.

По такъв начин индивидуалната работна заплата се свързва, от една страна, с крайния икономически резултат на предприятието и на съответното поделение и от друга — с личния принос за получения резултат. Тази връзка именно е живецът в икономическия механизъм и доколкото на практика тя се осъществява, дотолкова се проявява и благотворното въздействие на най-съществените принципи на новата система: единство между интересите на обществото, колектива и отделния работник; съчетаване на материалните и моралните стимули; засилване на материалните поощрения и на материалната отговорност; разширяване оперативната самостоятелност на предприятията; заинтересовано и масово участие на трудовите колективи в управлението на предприятието, широко разгръщане на творческата инициатива.

Този механизъм обаче поражда за кинематографията някои специфични проблеми. Преди всичко изниква въпросът — правилно ли е в предприятията, където се

създава изкуство или които имат културни задачи, печалбата да бъде критерии за тяхната резултатност и източник на материално поощрение. Не е ли това провокация към изкуството и културата, не е ли в противоречие с тяхната същност и предназначение. Да, при определени социални и други условия би могло да бъде и първото, и второто. Например в условията на капитализма отговорът само на въпроса, за кого е печалбата, вече разкрива непримиримия характер на едно противоречие, което се задълбочава при отговора на въпроса — с какви средства се получава капиталистическата печалба в областта на изкуството.

Печалбата обаче не е икономическа категория, присъща само на капитализма. Като категория на стогово-паричните отношения тя обективно е съществувала и преди капитализма, има своето място и в социалистическото общество. Само че при условията на социализма и по-конкретно при механизма на новата система тя не е „жяр“ за капиталиста, а източник на натрупване за обществото и за предприятието, за образуване собствени на предприятието фондове и за увеличение на индивидуалното трудово възнаграждение. Тя е инструмент за социалистическо стопанисване, който дава възможност конкретно да се осъществява принципът — максимален резултат с минимални разходи. И тъй като за създаването на филмите и за тяхното довеждане до зрителя са ангажирани огромни трудови материално-технически и финансови средства (само обемът на работата през тази година е над 45 млн. лева), тъй като стогово-паричните отношения, материалните интереси и пр. се отнасят до всички членове на обществото, стопанската сметка и нейните категории, в т. ч. и печалбата са обективно необходими.

Заедно с това не може да нямаме предвид, че левчето печалба е безлично и при нашите условия то може също да поражда стремеж за повече печалба от всички възможни посоки, дори и нежелани от обществото. Следователно, като пораждат стремеж към постигане на по-високи крайни резултати, най-синтетично изразени с печалбата, механизмът на новата система следва да има такива допълнителни лостове, при които по-високата печалба да се получава и разпределя в зависимост от усилията само в обществено-полезни насоки.

Най-съществена роля в това отношение играят цените. При сегашния начин на ценообразуване (планова kalkulация плюс определен процент печалба) цената на филма е откъсната от действителната му реализация в кинорежата и износа, т. е. от оценката на зрителите, в нея не намира отражение и оценката за идейно-художествените качества на филма от позициите и критериите на марксистко-ленинската естетика и партийната политика, а така също — някаква оценка от гледна точка на световното равнище. Цената на филма, а оттам и печалбата на студията не поражда стремеж към художествен и технически прогрес, към ефективна тематична и жанрова структура на филмопроизводството. Освен това, този начин на ценообразуване прикрива действителното състояние на нещата и зле възпитават ръководните и творческите кадри. Нека си позволим само една съпоставка:

Филмът „Случаен концерт“ е имал планов бюджет 273 000 лв., фактически разходи 266 000 лв., надпланова печалба 7000 лв., или общо 18 000 лв., ръководството и творческите работници са получили премии, а както е известно, този филм е с ниски естетически качества, събрал е само 400 000 зрители, не е приет в нито една страна, има бруто приход 68 000 лв., или 26% от фактическите разходи.

Филмът „Крадецът на паскови“ е имал планова kalkulация за 230 000 лв., фактически разходи 273 000 лв., студията е получила загуба от него, колективът — лишен от премии, а този филм е с признати идейно-художествени качества, повече от 2 000 000 зрители, изнесен е в редица страни, събрал е 450 000 лв. приход, или 167% спрямо фактическите разходи. Примери от този род има много.

Не е трудно да се разбере до какви деформации води този начин на ценообразуване, щом като това, което е загуба за обществото, може да бъде печалба за студията и обратно, щом като за лошата работа и слабите обществено-значими резултати може да се получава поощрение.

Ето защо не може да приемем, че имаме цялостно изграден механизъм на новата система, докато не бъде преустроен начинът на образуване цените на кинофилмите. Това е една колкото актуална, толкова и сложна задача, поради което правителството е отложило нейното решаване, с оглед през настоящата година да се подготви и от началото на следващата да се прилага нов начин на ценообразуване във филмопроизводството.

Не по-малко значение има ценообразуването за другите кинематографически дейности. Цените на входните билети за кинотеатрите не отразяват в никаква степен, най-общо казано, качеството на киното. И поради това те не съдържат ни-

какви стимули и отговорност за подобряване на обстановката, за технически прогрес, за културата на кинообслужването. Чудно ли е тогава, че критиките на съвещания, в печата и пр. остават без реални последствия.

Много актуален става и въпросът за икономическата обоснованост на цените на входните билети. Всички кинематографски дейности намират своята обективна икономическа реализация чрез прихода от кината и от износа на филмите. При сегашното развитие на тези дейности и равнище на цените приходът не е достатъчен за покриване на всички разходи и през 1969 г. кинематографията е получила финансова помощ от държавата кръгло 4 500 000 лева. Въпросът се усложнява още повече от развитието на телевизията, автотуризма, спорта и други фактори, които водят към ежегодно намаляване броя на кинозрителите. Поставянето на тази проблема не трябва да се разбира като призив към увеличаване цените на входните билети, какъвто извод например направиха някои финансови органи. Още повече, че правителството в специфичните разпоредби по принцип е приело за възможно да се предоставя на кинематографията ежегодна финансова помощ, съобразно петилетните планове за развитие на филмопроизводството, кинорежата и филмовия фонд, като се отчитат и обективните тенденции в броя на кинозрителите. Всичко това обаче не може да не оказва влияние при определяне плановите за развитие и да не изисква известна икономическа обоснованост на цените.

При механизма на новата система особена роля следва да играят цените на услугите на ДП „Разпространение на филми“ — наемът, който плаща кината. Тук проблемът е да се съдейства и с икономически средства за целенасочена идеологическа работа с филмите. За тази цел е създаден фонд „Регулиране наема на филмите“, чрез който ръководството на кинематографията може да определя за едни филми, по-висок, за други по-нисък наем, а за ДП „Разпространение на филми“ премия към средния размер на наема в зависимост от политиката, която провежда при културно-възпитателната работа с филмите. В това отношение ръководството на кинематографията няма никакви ограничения и зависи от него доколко и как ще бъде използван този икономически лост. Няма съмнение обаче, че той, като оказва влияние при формиране на печалбата, може да стане ефикасно икономическо средство за насочване и поощряване на работниците от кинорежата и филморазпространението към най-широко популяризиране на българските, съветските и други филми с високи естетически качества, които имат авангардна роля в развитието на киноизкуството, в естетическото и политическото възпитание на народа. За практическото използване на този лост трябва да се решат и някои допълнителни въпроси, например: за начина на определяне филмите с намален и увеличен наем, за достоверната отчетност и контрола, както и някои въпроси на програмирането и тиражирането на филмите. Нека добавим, че съществува възможност за използване и на други икономически, както и на извън икономически средства, чрез които може да се насочва по верен път дейността на кината и печалбата да се получава от усилия в обществено-полесни насоки.

Механизмът на новата система изисква и нова организация на работната заплата. Наредбите, които предприятията на кинематографията изготвиха тази година въз основа на общия правилник и специфичните разпоредби към него, общо взето, отразяват принципите на новата система и спецификата на съответните дейности. Същевременно, трябва да кажем, че при съществуващия начин на ценообразуване, както и поради някои стари, нерационални организационно-структурни положения, незадълбоченост и липса на опит при определяне на специфичните показатели за премиране и пр. в наредбите на предприятията има много недостатъци. Затова те ще бъдат в сила само за настоящата година, в която по същество някои от елементите на новата система в кинематографията ще се експериментират, а други — разработват по начало.

Вероятно един нов начин на ценообразуване и евентуално една нова организационна структура на филмопроизводството ще наложат съществени изменения в организацията на работната заплата за ръководните работници в киностудията, за техническите специалисти от филмопроизводствената база и др. Този въпрос стои открит и за кинорежата. Най-съществената и сложна задача в тази област е разработването на цялостна организация на трудовото възнаграждение на художествено-творческите работници при условията на новата система. Тя следва да реши въпросите: за начина на заангажиране, за авторското право на кинотворците, за нова тарифа на авторските (постановъчните) възнаграждения, които да отразяват обществено-значимите резултати от филма, за фонд „Творческо подпомагане“ към Съюза на кинодейците и др. Решението на тази задача следва да се основава и

на новия начин на ценообразуване поради обективната зависимост между онова, което получава студията, и това, което получават отделните творчески работници.

Основен инструмент за ръководство и при новата система е планирането. Икономическият механизъм на предприятието прави необходимо и възможно на сегашния етап да се намалят централно определяните планови показатели и нормативи, да се предостави по-широка самостоятелност на стопанските организации. Това се чувства вече и в предприятията на кинематографията, но все още недостатъчно, защото, както видяхме, не са в действие всички основни лостове на новия икономически механизъм. При ценообразуване и заплащане на труда, основани на обективните закономерности, окончателно ще отпаднат като задължителни и показатели за брой на филмите, брой на зрителите и др., което от своя страна ще бъде една от предпоставките за ефикасна борба срещу бройкаджийството и свияя поток в киноизкуството, ще съдейства за задълбочаване културната дейност на киното. В своята цялост новият икономически механизъм разкрива възможности и предявява изисквания за съществено подобряване вътрешното планиране в киностудията, за конкретни мероприятия по научна организация на производството и на труда.

Заедно с това нараства ролята на научното прогнозиране, на програмите за комплексно развитие на отделни отрасли, подотрасли и производства, на дългосрочните планове за 15—20 години, на петилетните планове, разпределени по години. Трябва да се каже, че досега за кинематографията няма разработени научни прогнози и научно обосновани комплексни програми, без солидна обосновка са били дългосрочните и петгодишните планове. А това са изключително важни въпроси без ясен отговор на които кинематографията може в скоро време да се изправи пред неприятни и тежки проблеми.

*
* *

Струва ми се, че дори само тази най-обща постановка на някои нерешени въпроси достатъчно ясно разкрива обективната необходимост от комплексен, действително научен подход при изграждане икономическия механизъм на новата система в кинематографията. Това се отнася в не по-малка степен и за една цялостна система на управление на кинематографските процеси. За съжаление мястото тук не позволява да се даде дори постановката, а още по-малко — да се разкрие връзката между действието на икономическия механизъм и въпросите на организационно-производствената структура, на взаимоотношенията между предприятията, на демократизма и общественото начало в ръководството на кинематографската дейност. Не може обаче да се отнеме онова, което характеризира най-дълбоко комплексния подход на Юлския пленум. Става дума за разкриването на обективната връзка между действието на новата икономическа система и възпитателната и идеологическата дейност.

Новата система позволява да се измени подходът към възпитанието на хората, възпитателната работа да не се свежда до „четене на морал“, а да се постави върху основата на единството на обществените и личните интереси, на моралните и материалните стимули. Някои кинодейци считат материалните стимули и при нашите социалистически условия за противопоказани на художественото творчество, на културната дейност. Наистина, ако конкретната икономическа организация има принципиални недъзи, материалните стимули не само могат да не бъдат полезни, но дори и вредни. Примери в това отношение от практиката на кинематографията има много. Достатъчно е тук освен дадения пример с цените да посочим и онова неприятно разминаване между вътрешните оценки за качеството на филмите, въз основа на които творческите работници получават своето главно възнаграждение (постановъчното) и оценките на кинокритиката, обществеността, зрителите. Затова, както казва в своя доклад др. Тодор Живков, главното сега е да се усъвършенствува системата на съчетаване обществените, колективните и личните интереси и тяхното правилно насочване, което именно е задача на новата система.

Ако управлението на кинематографическите процеси трябва да повишава гражданската отговорност и творческата активност на кинодейците, което именно е неговата задача, то трябва да овладее механизма на действието на различните

видове интереси, между които при съвременните условия определяща роля имат материалните интереси и съответно икономическите стимули.

Това не означава и би било наивно да пренебрегваме идеологическите методи и средства за ръководство на художествено-творческите процеси. Напротив, принципите на новата система изискват и разкриват възможности за една по-висока, действително обективна принципиалност в използването на някой идеологически форми, на първо място кинокритиката, творческите дискусии, конкурсите, работата на художествените съвети и др. Нима не е ясно, че ако кинокритиката все пак започне непримирима борба със сивия поток в киноизкуството, тя не би постигнала много, щом например колективите получават премии и постановъчни възнаграждения по досегашния начин. Но ако крайният икономически резултат на студията, ако трудовото възнаграждение на кинотворците се получава в зависимост от постигнатите обективни обществено-значими резултати на филмите, тогава може да очакваме по-висока ефективност на кинокритиката, по-голяма принципиалност на творческите дискусии и т. н., с което идеологическите форми на ръководство ще подпомагат и правилното функциониране на икономическия механизъм, ще се получи действително съчетание на моралните и материалните стимули.

Допускам, че може да бъде упрекнат в „икономизъм“, „примитивизъм“ и пр., затова бързам да припомня относително самостоятелното и в известен смисъл решаващо значение на идеологическите средства, особено за създаване на онзи духовна атмосфера, която стимулира изявата и развитието на талантите. Задачата за съществено преустройство и усъвършенствуване на идеологическите методи на ръководство е не по-малко актуална, особено след Юлския пленум и изказаните мисли от др. Т. Живков за художествената критика. Тази задача е и изключително сложна. Навярно за нейното решение ще се изкажат съответните специалисти. Но когато разглеждаме комплексната проблема за усъвършенствуване управлението на кинематографическите процеси при сегашните условия, не може да не поставим отделните ѝ страни в състояние на субординация, не може да не спрем вниманието на определящото звено.

Настоящият опит да се поставят тук на научна основа въпросите на управлението, като се възприеме комплексен подход към тяхното разработване и практическо решаване, може да бъде оправдан, ако на практика с колективните усилия на специалисти, ръководни и творчески работници се стигне до една цялостна научно обоснована концепция за управление на кинематографическите дейности, целта на която трябва да бъде оптимално развитие на процесите, разцвет на родното киноизкуство и висока култура на кинообслужването.



Блестящ агитатор и пропагандист, един от най-образованите марксисти на своето време, Анатолий Василиевич Луначарски съединяваше в себе си удивително щастливо разнообразни качества, необходими за ръководителя-болшевик,

октомврийска революция. С поразителен усет към всичко ново, прогресивно, той винаги предпазваше младите художници от търсенето на новото заради самото ново, от празното формално експериментаторство, което лишава творчеството от

Луначарски за киното

който работи на културния фронт. Той беше, както казваше за него Ленин, „дяволски талантлив човек“, надарен и тънък критик, интересен писател, дълбок и тънък ерудит едва ли не във всички области на литературата и изкуството и освен това обладаваше голямо лично обаяние.

Неговите изказвания, статии и беседи изиграха забележителна роля в идейното превъоръжаване на старата художествена интелигенция. След Октомврийската революция немного представители на тази интелигенция съумяха веднага да разберат смисъла на извършилите се промени със световно-историческо значение. Имаше сред тях и хора, които се утешаваха с мисълта, че са останали последни ценители на културата и дори нейни защитници от „невежите варвари“. Тази толкова наивна, колкото и реакционна идея бе напълно опровергана и от личността на първия болшевишки нарком на просветата, и от цялата негова плодотворна практическа дейност. Едва ли сред представителите на буржоазната интелигенция биха могли да се намерят такива хора, които да се сравняват с него по широтата на културните си интереси и по разбиране ролята на изкуството за идейното и естетическото възпитание на трудещите се.

През трудните години на гражданската война никой не направи така много, както Анатолий Василиевич Луначарски, за запазване постиженията на културата, за тяхното по-нататъшно развитие и главно за придвижването им към най-широките маси на новите зрители и читатели.

Кипящата, поразително многостранна дейност на Луначарски в областта на културата разкриваше истината за революцията пред всички ония стари интелигенти, които не бяха окончателно заслепени от класова ненавист, помагаше им да намерят своето място в новата, революционна действителност, да поставят своите знания в служба на народа.

Не по-малка роля изигра Луначарски за възпитанието на новото поколение художници, проявили се след Великата

жизненост и го прави чуждо на народните маси.

Това бе толкова по-важно през първите следреволюционни години, когато много млади майстори на изкуството съвършено ненужно се прекланяха пред художествената мода, господстваща на Запад, стремяха се непременно да стоят „на висотата на съвременната култура“, както казваше за това иронично Ленин в беседата си с Клара Цеткин.

Чрез своята дейност на критик, изкуствовед и организатор Луначарски сплотяваше художествената интелигенция на съветската страна за решаване на новите задачи, издигнати пред нея от революцията, той я учеше да създава такива произведения, които да възпитават идейно и естетически народните маси, да откликват в душите на милионите.

Заслугите на Луначарски като строител на новата социалистическа култура, като един от класиците на марксистическото изкуствознание са изключително големи. Въпреки това, разбира се, ние нямаме основание да канонизираме цялата му организаторска работа, всичките му естетически изказвания и критически оценки, сред които се срещат понякога не само спорни, но и неверни.

Така например в интересната и в основното си съдържание ярна статия „Задачите на държавното кинодело“ в РСФСР“ (1919 г.) Луначарски прокарваше мисълта, че „Великата тенденция на някаква религиозна идея или на приближаваща се към нея социалистическа идея е способна само да издига произведенията на изкуството“. Тази съпоставка на религиозната и социалистическата идея е дълбоко неправилна.

В същата статия Луначарски поддържа едно странно определение на Толстой за изкуството преди всичко като емоционално заразяване.

Обаче, грешейки понякога, Луначарски не упорствуваше в своите грешки и ги преодоляваше, защото винаги виждаше смисъла на изкуството в неговата връзка с народа.

Луначарски смяташе за най-важно за-

дължение на художника да се грижи неговото произведение да бъде интересно за гледане, слушане и четене. За него истинско художествено произведение беше само онова, което е в състояние да заинтересува широкия зрител, да го вълнува. Три пъти по-вярно през първите години на съветската власт, когато изкуството трябваше да изпълнява агитационни функции, това положение си остава вярно и днес. „Скучната агитация е контраагитация“ — неведнъж казваше и пишеше Луначарски и ние не можем да не се съгласим с него.

Борбата на Луначарски за изкуство, интересно на масите, запази своята актуалност и днес, защото и сега не са изчезнали художниците, които дори се кичат с това, че тяхното творчество може да бъде оценено само от тесния кръг на „интелектуалния елит“.

Наистина понякога Луначарски тълкуваше изискването за „интересност“ донякъде ограничено, приспособявайки го към привичните естетически вкусове на тогавашната масова аудитория, т. е. той извършваше същата грешка, която извършваше и Демян Бедний, който, както казваше Ленин на Горки, вървеше „след читателя, а би трябвало да бъде малко пред него“. Вероятно поради това през 20-те години Луначарски издигаше на първо място мелодрамата и ценеше особено външната занимателност, изградена върху ефектни фабулни построения. В същото време според него всеки истински сюжет трябва да бъде заплетен сюжет, а „Броненосецът Потемкин“, „Майка“, дори „Трета Мещанская“ и „По закона“ са безсюжетни филми.

„У нас съществува левият стремеж към безсюжетния филм (своего рода спартански подход по този въпрос) с изображение на работническо-селския бит и на основните му перипетии — казваше той. — Към такива филми се отнасят филмите „По закона“ и „Трета Мещанская“, които са опит да се даде с извънредно малко действащи лица силен филм със социално изразена идея. Без да говорим по същество за тия филми, всичко това е изкуствено и не се харесва на публиката. Някои изключителни постижения в областта на безсюжетното кино получават признание, както това става с „Потемкин“, който чрез рикшет се възвръща от Германия и си намери място сред нас, но в повечето случаи тия произведения не се харесват, понеже не са завладяващо зрелище, а публиката изисква от киното преди всичко завладяващо зрелище“.

Наистина кинозрителят от началото и средата на 20-те години в основната си

ЛУНАЧАРСКИ

Голямата ми беседа с Илич за киното беше предизвикана от неговия особен интерес към киноделото, който се отрази и в известното му писмо до др. Литкенс, написано от него през януари. Приблизително през средата, а може би и към края на февруари Владимир Илич ми предложи да се обия при него за разговор. Доколкото помня, разговорът засягаше някои текущи въпроси на живота в Наркомпроса. Той ме попита и какво е направено за изпълнение на неговото писмо, изпратено на Литкенс. В отговор аз му изложих доста подробно всичко, което знаех за състоянието на киното в Съветската република и за огромните трудности, които срещат развитието на това дело.

Специално му посочих липсата на средства в Наркомпроса за широко организиране на кинопроизводството, а също и липсата на ръководители за тази работа, или по-точно казано, на ръководители-комунисти, на които би могло напълно да се разчита. В отговор Владимир Илич ми каза, че ще се постарае да направи нещо за увеличаване на средствата на фотокиноотдела, но че той има вътрешното убеждение за голямата доходност на тази работа, ако тя бъде правилно организирана. Той още веднъж подчерта необходимостта от установяване на определена пропорция между развлекателните и научните кинофилми... Владимир Илич ми каза, че производството на нови филми, проникнати от комунистически идеи и отразяващи съветската действителност, трябва да се започне с хрониката... „Ако вие имате добра хроника, сериозни и просветителни филми, няма значение, че за привличане на публиката ще бъде пусната при това и някаква безполезна лента от повече или по-малко обикновен тип. Разбира се, все пак цензурата е нужна. Контрареволуционните и безнравствените ленти не трябва да имат място.“

Към това Владимир Илич прибави: „Когато стъпите на крака, благодарение на правилно стопанство, а може би и ще получите при общото по-

вителността. Това е също така нелепо да се каже за киното, както за реалистичната живопис изобщо. Не, операторът може да издებне такова осветление, такъв зрителен ъгъл, който да превърне един къс от действителността върху екрана в истинско художествено произведение, неотстъпващо на пейзажите на крупните майстори...

Бързината на действието в киното е неговото извънредно очарование; това е оръжието, с което то нанася най-голям удар върху театъра. Театърът до киното ни изглежда като дилижанс до автомобил...

С това никак не искам да кажа, че киното трябва да замени театъра или че може да го убие. Мисля, че киното само ще оздрави театъра, то ще убие в театъра онова, което се отнася, така да се каже, към простото гледане. Никакви декоративни трикове на театъра не ще издържат натиска на киното, както и никаква бързина на драматичното действие няма да успее да го следва. Но, разбира се, човек никога няма да се откаже от поетичното слово, от художествената интонация, от въздействащата декларация, от цялата красота на вокалното изкуство и най-сетне от особеното, отсъстващо в киното очарование на непосредствената, жива симпатия към живото творчество на артиста. Театърът трябва да се задълбочи, социално-психологически много повече да се опоектизира и олитератури, отколкото това става днес. Нека киното се отлее в особено русло, както и музик-хола, а на театъра ще останат сериозната драма, сериозната комедия, неудържимият фарс със социално-сатирическа основа и т. н. Може би театрите ще бъдат доста по-малко на брой, но приказките за кризиса на театъра, за неговия залез са съвършени глупости. Също така нелепо би било да се говори, че киното може да замени картината, понеже то е, така да се каже, серия от живи картини, че киномузиката може да измести концертите и т. н. Не, като изкуство синтетично, което поглъща много неща в себе си, киното не предизвиква никакви болезнени разрушения в нито една област на изкуствата, то може само да ги очисти и оплодотвори, то си присвоява ония страни, които са слаби в тях и им дава множество тласъци, цялото значение на които още не може да се предвиди.

Разбира се, тук ще има и грешки. Разбира се, театърът понякога ще започне робски да подражава на киното, нещо, което е голям порок за него.

добряване на положението в страната известен заем за тази работа, трябва да разгърнете производството по-широко и специално да придвижите здравото киното сред градските маси и още повече в селото.“

След това, като се усмихна, Владимир Илич прибави: „Сред нас вие минавате за покровител на изкуството, за нас най-важно е да помните, че от всички изкуства за нас най-важно е киното.“

Тук, спомням си, нашата беседа се прекрати.

1925 г.

*

Вагнер твърдеше, че най-богатото или по-точно най-синтетично изкуство е театърът. Действително в театъра имаме литература, музика, архитектура, живопис, мимика, пластика и т. н.

Всичко това има и киното. Наистина ще ни кажат, че в киното няма „думи“, следователно няма и литература. „Думи“ действително в киното няма, артистите на екрана не говорят и не пеят; но това не значи, че в киното няма литература. Изкусният сценарий може да бъде истинска поема, отново написана или дори приспособена за екрана, да бъде признат световен шедьовър.

В сравнение с театъра киното има огромен плюс. Живописът и архитектурата на театъра трябва чисто декоративно, изкуствено да се вметват на сцената; а киното е безгранично могъщо в това отношение; гората, която се огъва под дишането на бурята, морето с неговата необятна шир при изгрева и залеза на слънцето, истинските Алпи, истинските Хималаи, всичко, което на земята е реално, могъщо, интересно или интимно красиво, или характерно — всичко това може да бъде уловено в киното и нека не говорят, че тук киното копира дейст-

маса бе дотолкова приучен към „завладяващите“, „разкошни“, нашумели филми на комерческото буржоазно кино, че той не можеше веднага да разбере значението дори на такива филми като „Броненосецът Потемкин“ и „Майка“, без да говорим за знаменитите днес филми на Дзига Вертов, които се провалиха жестоко на екрана. Аз помня добре, че не само „Броненосецът Потемкин“ и „Майка“, но и по-ранните филми „Стачка“ и дори „Необикновените приключения на мистер Уест в страната на болшевиките“ разрушаваха напълно тогавашните представи за игралното кино, като външно ефективна, но празна забава и поради това се приемаха съвсем не веднага.

Ако Луначарски бе прав, когато се грижеше филмите на съветското кино да намират незабавен отклик у зрителя, да бъдат занимателни, то самото понятие „занимателност“ той ограничаваше ненужно, като виждаше занимателността изключително в привичните за зрителя остро фабулни конструкции, в мелодраматизма, в крайната наситеност, в индивидуалните преживявания на героите от кинопроизведенията.

Във всяко здраво, развиващо се изкуство новаторството и традицията едновременно и съществуват съвместно, и взаимно се проникват. През първите години на съветското кино бе необходимо да се използват старите, „традиционни“, кинематографически форми, като се влага в тях ново съдържание и едновременно се търсят нови, трудни поради своята новост форми, които изискваше това ново съдържание.

„Трудността“ на новаторския кинематограф за зрителите, възпитани с представите за кинематографа само като развлечение, беше временна и оправдана. Днес формата на „Броненосецът Потемкин“ ни се струва класически ясна и проста.

Може да се каже, че и днес остро фабулните филми, които не носят дълбоко съдържание, се ползват понякога с огромен успех. Но това съвсем не опозорява зрителите, запълващи залите на кинотеатрите, когато се прожектират подобри развлекателни филми. Интересът на зрителите към всичко необичайно, към острите, неочаквани конфликти, към крайно интензивните преживявания, към изобразяване борбата на силни и цялостни хора, които се разкриват в изключителни обстоятелства, е здрав интерес, естествен и закономерен. И ако кинематографията създава малко подобни филми, притежаващи действителна художествена стойност и годни да задоволяват

Разбира се, и киното понякога твърде ще се театрализира. Истинското русло за всяко изкуство ще се определи с времето.

Понякога казват, че киното е опощило, развратило голяма част от публиката. Наистина маса фалшификатори и доставчици на отрова в киното хвърлят много развращаващи пошлости в бездната на масовото любопитство, но въпреки това, може да се каже, че едва ли някое друго изкуство освен литературата в момента на книгопечатането е съдействувало в такава огромна степен за развиване богатствата в културния живот на истинската демокрация.

Спомнете си само онова непосредствено зрително познание, което са имали с живота на земното кълбо, с историческото минало, с живота на другите класи, дори да вземем някакъв работник от Париж, а още повече някакъв дребен занаятчия в едно или друго селище от рода на Рязк или Царево—Кокшайк. А киното сега вече обхваща цялата тази публика. То пуска своите корени в селото и разгъва пред омаляните очи на зрителя с предишния му затворен малък кръг от наблюдения цялото безкрайно разнообразие на природата и социалния живот.

И прибавете към това, че нито едно изкуство не притежава и десета част от способността на киното да илюстрира и популяризира науката. И ето тогава снемете шапка пред това ново мощно изкуство и разберете колко много тук може да работи геният на човечеството, литературният, режисьорски, актьорски, живописен, научно-популяризаторски, агитационно-пропагандистки гений; разберете, че като се очисти, разширява, издига и напълня с комунистическо съдържание, киното, без да отхвърля и без да погавя другите форми на изкуството, въпреки това ще стане осово изкуство, най-характерно за настъпващия век.

1925 г.

*

Мощта на киното се състои в това, че то е най-механизираното изкуство, което знаем. Това е в буквалния смисъл машинно изкуство. Оттук и неговата необятна разпространеност и ниската му себестойност.

Ето защо отвсякъде се издига воята на затворените в своя цех художници-занаятчи, които заявяват, че киното е бездушно, понеже всяко машинно изкуство е бездушно. Това възражение сре-



Ленин и Луначарски — 1920 г.

щу мощта на киното обаче напълно отпада. Разбира се, машината не е в състояние да произведе нито едно художествено произведение и никога няма да може да го произведе, но машината е в състояние небикновено точно да възпроизвежда такива художествени произведения. Киното не е машинно производство на изкуство, а машинно производство на репродукции на известен художествен акт.

В основата на киното лежи живото драматическо, режисьорско, актьорско и изобразително изкуство. Но това изкуство навлиза в кръга на нашата вълшебно всемогъща индустрия и в това е победоносната сила на киното.

Нима книгопечатането навреди на литературата? Но, разбира се, книгопечатането уби художествения ръкопис. Индустриализираното изкуство убива примитивния начин на работа, но то

не убива, а разширява творчеството.

Станало художествена индустрия в най-широкия смисъл на тая дума и намалило до смешни размери цената на своя продукт, с това киното привлече гигантски средства за изкуството... Изкуството никога дори не е мечтало — даже ако говорим за кралските театри — за такива средства и разбира се, вследствие на това мощта на киното се разгърна необятно. Киното получи възможността да построява цели фантастични градове, да създава трикове, за които не би могло и да се мисли без огромно изразходване на средства, да мобилизира десетки хиляди хора и най-сетне да привлече най-големите артисти и специалисти от всички градове, давайки им пълна възможност да разработват определени типове задачи до тяхното виртуозно изпълнение.

Но киното има още един друг източ-

тоя интерес, на зрителите по неволя се налага да приемат своите изисквания.

Поразителна е настойчивостта, с която Луначарски учеше художниците да не се откъсват от зрителите, да изучават постоянно техните интереси и да се стремят да задоволяват тях интереси, да говорят със зрителите на достъпен и понятен за тях език.

Изказвайки се през 1928 година на Всерусийската конференция на фотокиноработниците, Луначарски отбеляза, че „законът за занимателността“ „трябва да бъде изучаван чрез анализ на отношението на масата към филми от различен род. Той трябва да бъде изучаван, за да се намери онази възможна и приемлива за нас линия, по която трябва да се върви в нашето кинопроизводство. Би било робство да се върви след вкусовете на публиката, продиктувани от невежеството, би било неправилно да се гледа през пръсти на лошите вкусове на публиката. Но неправилно, от друга страна, и лошо е и тогава, когато кръжим високо във въздуха на аероплана на идеологията и художествеността — това би било жерав в небето“. Тия думи и днес са запазили напълно своето значение.

През времето, което мина оттогава, когато те бяха казани, нашата киноаудитория израсна безкрайно, обаче за съжаление и досега нейните интереси не се изучават по необходимия начин.

Трябва да се отдаде справедливост на Луначарски — той никога не се опитваше да натрапва директивно на художниците своите лични вкусове. Като ръководител на фронта на изкуството той се отличаваше с огромен такт, което беше особено важно през тия години, когато значителна част от художниците се придвижваше към революцията и при това понякога по твърде сложни и криволинейни пътища.

Противно на „левичарите“ и вулгарните социолози от раповски и друг тип, които бяха толкова много през 20-те години, Луначарски винаги държеше сметка, че „възрастните и млади режисьори живеят в атмосферата на нашето социалистическо строителство“, поддават се на нейното влияние и може би на етапи, но несъмнено се придвижват към това, което ни е нужно. Все пак тук са нужни определени срокове — писа той и привеждаше като пример Протазанов, който постави прекрасния революционен филм „Четиридесет и първият“, макар че бе обявяван от някои за буржоазен режисьор.

ник на могъщество — той се състои в това, че легалната в основата му фотография може да улавя всичко, което е видимо в света: най-високите планини, бурите в океана, най-културните градове, селищата на диваците, пейзажите от полюсите и екватора, Далечният изток и Далечният запад, при мълненостното пренасяне на зрителя от едно място на друго и при това тия пейзажи са съвършено истински. Но не само грандиозното в природата, а и най-интимното, и най-милото е уловимо за киното. Никакъв театър не може да ни даде потрепващото на вятъра и покрито с роса цветче, не може да ви даде и живописецът, понеже в киното то ще живее, ще се движи; всички най-тънки преходи на пролетта и зимата, цялото непредаваемо от нито едно друго изкуство с пълна точност зрително очарование и безкрайно разнообразие на природата в нейните най-нежни нюанси са също така достъпни на киното, както Ниагара или избухването на вулкан.

Необятна е мощта на киното.

1925 г.

*

Когато ние се залавяме, така да се каже, за статистиката на големите числа, то се оказва, че средно човешкият вкус се разбива на естествени големи групи. Тези групи отговарят отчасти на класите. Те биха им отговорявали напълно, ако всички класи биха били съзнателни. Под висока художественост средният добър киноспециалист на буржоазната киноиндустрия разбира способността на филма да се харесва главозамайвашо на масите.

Кинопроизводителят не може да изготвя своя филм за социалните върхове. Никакъв милиардер няма да започне да дава огромни пари за филм, за да го има само за себе си, или във всеки случай това би било изключение. Филмът покрива разностите си от средния зрител, в това число и от бедния зрител. Впрочем бедният зрител — селянинът и най-ниско заплащаният пролетарий — не представляват истинската база за кинопроизводството. Такава база е именно средният човек, като се почне от добре заплатения чиновник, инженер или лекар и се свърши с фабрично-заводския пролетариат, който има излишни дребни пари. Цялата тази маса по възможност трябва да се въвлече във водовъртежа на възторга пред произведения филм. Най-висок художествен ще бъде онзи филм, който събласти най-големи маси от този среден многомилионен зрител.

Ето защо от гледната точка на кинопроизводителя е опасно да се създават филми, които биха имали предвид само част от такава публика; най-добре е да се угоди на всички. Но разбира се, тук могат да съществуват и варианти. Ще се спра бегло на два от тях.

Интелигенцията на големите градове представлява доста голяма публика за кинотеатрите, дори ако говорим за интелигенцията само в рамките на либералните професии: писатели, журналисти, лекари, адвокати, педагози от всякакъв род и т. н. и т. н. Тази част от интелигенцията, която чете повече или по-малко сериозни, повече или по-малко добри книги, която е получила порядъчно образование, която има повече или по-малко изработен вкус, така нареченият изисчен вкус. Тя не е любителка на наивния фарс, целият хумор на който се заключава в ударите с пръчки или в ненадейните падания; тя не е любителка на сърцераздирателните мелодрами, тя се мръщи при явното неправдоподобие на положенията и обръща гръб, когато ѝ се натрапва някаква глупост. Обратното, тя се привлича от известна тънкость на психологията, от детайлната разработка на зрелището или от умения избор само на най-нужното — с една дума от всякакви висококултурни, художествени подходи в техниката и при излагането на определено съдържание. За да може такава „високохудожествена“ форма на филма да има място, необходимо е неговото съдържание да бъде умно. Тази интелигенция навремето (в значителния си брой и сега) бе настроена пацифистично-либерално. Умерено социалистическите, хуманни идеи попадат на сърцето ѝ. Ето за такава публика именно се изработва твърде доходният жанр на филмите от рода на филмите на Грифит. Ние имаме немалко количество умни, добросъщедни и дори идеализиращи, явно интелигентски кинодрами и кинокомедии, изпълнени с цялата тази художественост, на която са способни киноспециалистите — самите те интелигенти. Това в киното е най-добрият вариант и капиталистът гледа на него благосклонно, толкова повече, че и образцовият западноевропейски пролетариат, — а той представлява твърде желателна за кинопроизводителя маса от зрители с оглед на дохода — твърде охотно гледа такива работи, като типичната „Нетърпимост“ на Грифит, „Двете сирачета“ и т. н. Разбира се, създавайки такива филми, умният режисьор има предвид по възможност да обхване и други слоеве от населението,

като извършва за тях едни или други отстъпки...

Другият вариант е безсъвестният, всъщност развращаващ филм, направен за необразованата маса. В него има цяло море от явно забележими недостатъци. Сюжетът в по-голямата си част е безпросветно глупав. Та нали, както се казва, широката публика не се учи да ходи на кино, а се развлича. Спомнете си само колко безумно глупав е например сюжетът на „Багдатският крадец“! Но нали не в сюжетец е работата, а в ония изумителни трикове, които режисьорът е нанизал на своя шиш. По-нататък следва не по-малко възмутителен комизъм, който се заключава в добре известните на всички гонитби, плесници, преметания през глава, падания на разсъблечени дами във водата и т. н. и т. н. Драматизмът на такива филми обикновено се заключава в нетърпимо преувеличената жестикулация на действащите лица, поставени в невероятни приключения с криминално-детективски характер.

Създавайки такива филми, буржоазният производител понякога като че ли дори забравя своите класови интереси и често буржоазната цензура трябва да поставя тежката си лапа върху творчеството на всъщност скъпи за сърцето ѝ кинопроизводители. В действителност, за да поставят повече пипер в своите филми за разбойници и крадци, кинопроизводителите не винаги се спират с благоговение пред недопускащия възражения авторитет на полицията. И създават понякога явни съблазни, като избобразяват юнашката смелост на касоразбивачи и професионални убийци, привличайки по тоя начин към тях неволната симпатия на неукрепналата градска младеж и съблазнявайки с луксозния бит на висшите кръгове и безделници някои опасни социални прослойки, които във филма намират често първа школа за своята по-нататъшна престъпна и твърде неприятна за „нормалния“ буржоа кариера.

И все пак трябва да се каже, че именно върху тия филми за долния пласт на публиката лежи известен извънредно любопитен печат на същата „висока художественост“. Високата художественост е навсякъде, там, където като ефект се получава привличането на големите маси, и често тези кални и престъпни филми въвличат във своя водовъртеж и маса от върховете на публиката от кинотеатра. Криминално-детективните или лекомислено трикови, абсолютно глупави филми се ползват сред образованата публика често с не

Речите и писмата на Луначарски до-казват какво огромно влияние върху не-го са оказали изказванията на Ленин по въпросите на културата, просветата и изкуството, изказвания, които той по-ставяше в основата на своята много-странна и кипища дейност.

И ние сме длъжни да бъдем дълбоко признателни на Луначарски, че той не само претворяваше ленинските указания в практиката си, но и запази за нас съдържанието на своите беседи с Ленин.

Най-важни от известните ни докумен-ти за отношението на Ленин към кино-то са ония изказвания на Ленин, които Луначарски обнародва в книгата си „Ки-ното на Запад и у нас“, в писмото до историка на киното Г. М. Болтянски и в редица статии и речи.

Това важи преди всичко за знамени-тата ленинска формула — определение на киното като най-важно от изкуствата. Тази формула кинематографистите не-рядко тълкуваха (а и сега продължа-ват да тълкуват) твърде субективно, ка-то смятат, че доколкото киното е най-важно от изкуствата, то като че ли от-меня необходимостта от другите изку-ства и поглъща в себе си всичките им възможности.

Би могло да се разберат субективните намерения на кинематографистите от 20-те години, които тълкуваха твърде раз-ширено ленинското определение

Те искаха да видят в думите „най-важно“ синоним на думите „най-добро“. Това им бе необходимо за утвърждава-не на оня вид изкуство, на който те служеха и на който представителите на по-старите изкуства и на литературата все още продължаваха да отричат са-мостоятелно значение. Но обективно те, разбира се, бяха неправи.

В редица статии и изказвания на Лу-начарски намираме дешифриране на ле-нинската формула, която той сам пуб-ликува. Обстоятелството, че Ленин „сред другите изкуства бе готов да от-реди първо място на киното — подчер-тава Луначарски, — показва, че в из-куството той ценеше преди всичко него-вата колосална агитационна-пропаганди-стка сила“. На друго място Луначарски пише още по-определено: „Ленин нари-чаше киното най-важното изкуство — дори по-важно, отколкото театъра, имен-но защото то е извънредно портативно, т. е. може да даде нещо твърде при-личащо на театър, а в някои случаи и по-богато, и е същото време нещо, което

по-малък успех, отколкото специално за нея приготвеният продукт. И с донякъ-де срамежлива усмивка интелигенцията пояснява: „Това е твърде забавно, по-някога душата се нуждае от отдих и от празна забава.“

Всъщност когато изреждах чертите на първия вариант на кинопроиз-водството, съвсем не споделях при това безусловно вкуса на така на-речената добра и чиста публика. Та нали тя заедно с това в известна сте-пен е публика, лишена от жизнена си-ла, почти неспособна на силни стра-сти, живееща с нюансите на чувствата, с нюансите на волята, но притежаваща чудовищно рядко цялостни, големи ми-сли, горещо и нестихващо чувство, стре-мителна и победоносна воля. Всичко то-ва много по-лесно може да се намери в ония градски низини, към които с из-вестни свои елементи се присъединява и пролетариатът. Въщност в низините хсрата са много по-цялостни и поради това за тях се изисква по-отчетливо зрелище, по-ярко и по-наелектризирано.

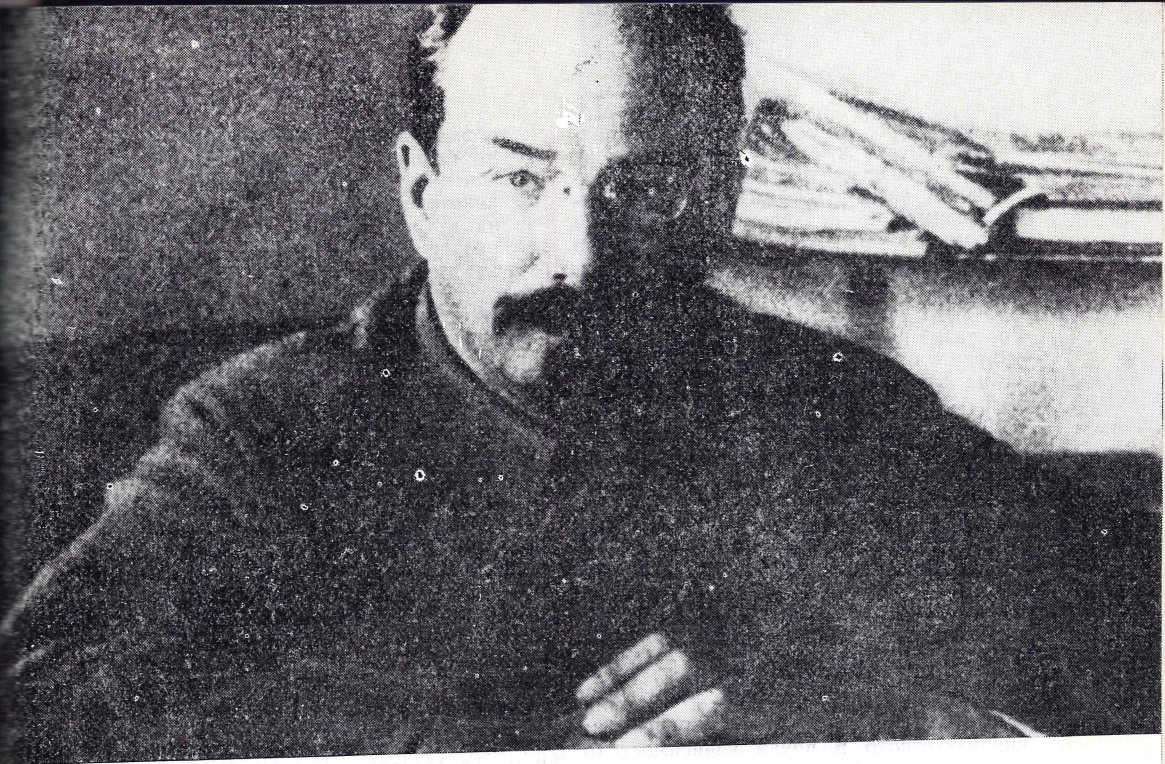
На тях са им нужни разтърсващи събития, по-цялостни хора, независимо от това, дали служат на доброто или злото. На тях са им нужни зрелища наистина увлекателни, т. е. такива, които биха задържали дъха при тях-ното гледане. Именно като служеха на тези градски маси много киносценари-сти, кинорежисьори и киноактьори се научава на изумителното майсторство на трагичните и комични ефекти...

Това, което ни шокира преди всич-ко в европейската и американската кинопродукция, е съдържанието. Съ-държанието е неделимо свързано с формата и не може да се мисли, че недостатъците на съдържанието могат при добра форма да не се отразят върху окончателния резултат.

Каква цел си поставяме ние в на-шата кинодейност или още по-точно каква цел според нас трябва да прес-ледва световното кино? Целта за мо-щно възпитание на самосъзнанието на човешките маси.

Ние смятаме, че истинската съзнател-ност на масите е тяхното приближа-ване до комунистическото съзнание.

Именно на това трябва да служи ки-ното. Ние разбираме естествено, че то трябва да служи на това съвършено своеобразно. Ако киното би се превър-нало в сух учител по комунизъм, би загубило цялото си очарование и цяла-та си власт. Не, то трябва да запази своята зрелищна наситеност, то тряб-ва да бъде ефектно, т. е. трябва как-



го и преди да привлича и вълнува зрителната маса, но вътрешната му сила всеки път трябва да бъде сюжетът, който улавя живота в разреза на нашето разбиране...

*

Признавайки цялата важност на политическия филм, смятам не само за допустимо, но и за необходимо наличието на такива филми, които нямат пряко отношение към политиката. Разбира се, политиката е основна ос и това, което служи на агитацията и пропагандата, винаги е по-важно от държавна гледна точка, но от това не следва, че е необходимо да се сведе целият живот към политиката... Политиката трябва да заема централно място, но заедно с това е необходимо да се помни и за другите страни на живота.

*

Понятието „образ“ е взето от нас от изобразителните изкуства. Тъкмо затова те се наричат изобразителни. Поезията често употребява всичките си усилия, за да предизвика у читателя чрез комбинация на думите почти зрим, почти осезаем образ, а живописецът или

скулпторът прави това твърде просто, защото тук се заключава същността на неговото художествено творчество.

Но затова пък живописиста и скулптурата имат свой голям недостатък: те са пасивни. Поезията и музиката са много по-богати от тях именно с това, че разгръщат своите построения във времето така, както се разгръща и самият живот. В това отношение киното притежава огромна сила. Бидейки конкретно като живописиста, може би дори още по-конкретно (понеже, лишено от богатата багреност на живописиста, то пък е необикновено точно при възпроизвеждане явленията на природата и неограничено улавя в природата всичко, което му е нужно), киното в същото време притежава и огромна свобода във времето. То може да застава вещите да вървят в обратен ред, може да забавя онова, което е извънредно бързо, може да ускорява онова, което в действителност е бавно. В това отношение то е по-богато от самия живот. То дава такива възможности, които граничат с възлешеството.

*

Казват, че киното има една страна, която го прави по-бедно от поезията

е в състояние да бъде пренесено в най-глухите места и да стане достъпно на масите, благодарение на нищожно заплащане. И тази негова нагледност е така голяма, че полуграмотният и дори неграмотен човек е обхванат от него (което е свършено невъзможно за литературата).“

С това ленинско разбиране на киното като най-важно от изкуствата са твърде тясно свързани собствените мисли на Луначарски за спецификата на киното. По-точно изобщо за природата на киноизкуството. Изложени в крайно проста форма, без всякаква „научнообразност“, публикувани в масови издания, насочени към най-широкия читател, тия мисли на времето си не привлякоха към себе си вниманието на кинематографистите, а днес са просто забравени. Между това твърде много от тях разкриват удивително дълбоко и вярно възможностите на киноизкуството и отговарят на нашето днешно разбиране за неговата природа.

Луначарски беше вероятно първият изкуствовед, който поставяше подема на киноизкуството в пряка зависимост от литературата. Той посочваше, че огромните успехи, постигнати от съветското кино още през 20-те години, са резултат на успехите, постигнати от литературата. Той виждаше в сценария идейно-художествената основа на филма, и то през времето, когато киното се смяташе от всички за област на специално режисьорско творчество, а сценарият — само като материал за режисьорски импровизации или пък „чертеж“ на бъдещия филм, с други думи, технически, а не творчески документ.

Луначарски определяше поразително вярно мястото на киното сред другите изкуства. През 1925 година, още преди излизането на екран на „Броненосецът Потемкин“, изиграл такава огромна роля за утвърждаване на киното като особено самостоятелно изкуство, Луначарски пръв забеляза, че „като изкуство синтетично, което поглъща твърде много неща в себе си, киното не произвежда никакви болезнени разрушения нито в една област на изкуството, то може само да ги очисти и оплодотвори, то се заема с ония страни, които са слаби в тях, и им дава множество гласъци, чието значение още не може да се предвиди“.

Голямото влияние, което оказва киното върху развитието на по-старите изкуства, както сочи свършено справедливо Луначарски, е резултат на „дълбоката съвременност“ на неговата форма,

и го заставя да прибегва до помощта ту на словото чрез надписите, ту към музиката чрез акомпанимента. Казват, че киното е безсилно при изобразяване на вътрешния свят. Поезията може да разкаже какво е мислил или чувствувал даден човек, така сякаш писателят ни е преселил вътре в този човек. А киното може само отвън да ни покаже как се е изменило неговото лице или как той жестикулира. Това възражение обаче е твърде неоснователно. Голяма част от нашите мисли и преживявания преминават под формата на едва набелязани и изявени образи. Всъщност когато мислим, мечтаем, радваме се, спомняме си, надяваме се, съмняваме се, вътре в нас минава своеобразен, бледен кинофилм с цяла маса от едва набелязани образи, ту възпроизвеждащи онова, което някога сме видели, ту комбинирайки видяното в най-причудливи форми. Киното не само може да постигне богатство на този вътрешен живот, на това, което става пред нашето вътрешно око, но и може, ако пожелае, да постигне почти същата жизненост. Сънят, спомнът, фантазията, неочакваната находка или внезапно проблесналото познание — всичко това киното може да даде с такава необикновена живост, на каквато не е способно никое друго изкуство, без да се изключва и поезията.

Ето това е инструментът, който техниката даде на човека. Нима може да се мине покрай него? Нека си спомним още, че то оказва въздействие дори на неграмотните хора. Ето този инструмент, който може да дава не само художествено отражение на живота, но също така може да служи на науката, като приближава далечното, като ни дава възможност, седнали на стола, да извършваме огромни и поучителни пътешествия, без да се докосваме до микроскопа, да видим невероятно малките величини и без да се доближаваме до телескопа, да разглеждаме небесните светила в огромно увеличение.

*

Буржоазията е твърде хитра. Тя рядко създава пропагандистки филми. Тя знае, че притежава крокодилско лице и че хората с никакви убеждения не могат да се заставят да го обикнат. Тя не се старее да убеждава. Буржоазията не конкурира в този смисъл. Обратното, тя се старее да отвлече вниманието на зрителя, вниманието на

широката публика от своята същност. За буржоазията е опасно да говори за тази своя същност, опасно е да обсъжда и да спори. Тя знае, че е лесно да бъде оборена. Поради това тя не толкова създава пропагандистки филми, колкото отвързва от веригата демона на комерцията. На кинокомерсанта се дава възможност също така, както и на продавача на опиум в Китай, да търгува с така наречените киноразвлечения.

Със своето аполитично кино, със своето търговско масово кино буржоазията по-добре заслепява народа, отколкото с каквато и да е най-изкусна пропаганда.

*

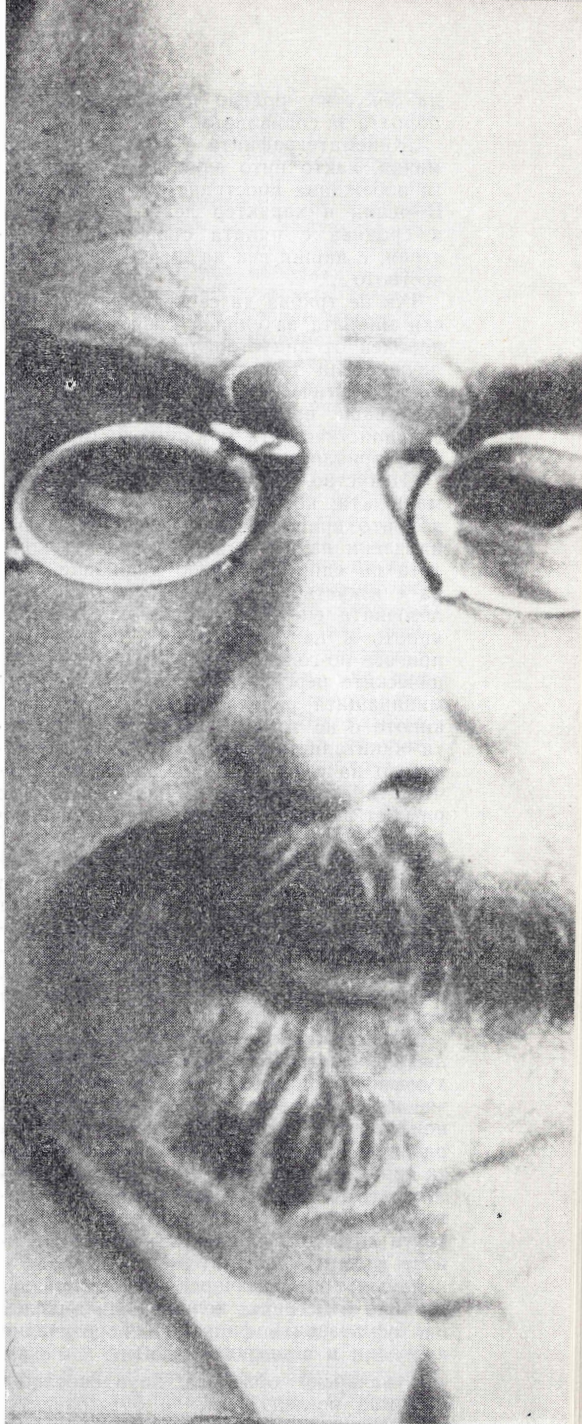
Великолепно е, че нашата младеж се увлича от киното, и би трябвало още повече да се увлича от него, но само че от онова кино, което ще развива нейното съзнание, ще я сплотява, ще я прави по-силна, по-честна, по-мъжествена, революционно по-активна.

А какво е нужно да се прави за това? Достатъчно ли е само да се засили цензурата и да се пускат още по-малко съмнителни задгранични филми? Достатъчно ли е само да се създават съветски благонамерени филми?

Нито едното, нито другото е достатъчно. При твърде голяма честност, но при твърде малка талантливост би могло с тези мерки съвсем да се отблъсне младежта от киното. На нас ни е нужно с всички сили да разгънем и придвижим по-напред и по-нагоре нашата собствена кинематография, която би била в едно и също време идеологическа и завладяващо интересна... Нужно ни е да умеем да привличаме широката публика към себе си. Не е вярно, че уж тя може да бъде завладяна само с порочното, само с гнилото. Вярно е едно, а именно, че тя обича яркостта, разнообразието на преживяванията, романтиката, красотата, бурните действия, интересния сюжет. И от всичко това ние не трябва да се страхуваме.

*

Киното е еднакво мощно като опора за практиката и в основното, и в средното, а също и във висшите училища. В училището киното ще играе ролята не само на пасивен проектиращ инструмент, който се опира на собствена или централна филмотека. В поне донякъде добре организираното училище трябва да се правят и киноснимки, трябва да бъде постигнато



умение да се съставя собствена малка филмотека от изследователски работи на училищните експедиции. Накратко,

на изкуство. родено през епохата на борбата за социализъм.

„Кинематографията е колосално динамична, както нито едно друго изкуство, тя побеждава пространството и времето. В целия ѝ характер лежи нещо, което я сродява с цялата съвременна индустрия, с нашия век на дизела и електричеството...“

Тук не трябва да се търси у Луначарски мисълта за единен съвременен стил, породен от индустриализацията (безразлично дали тя е социалистическа или капиталистическа). Не, Луначарски подчертаваше противоположността между социалистическата и капиталистическата индустриализация.

„Изкуство, което подчинява човека на машината, което ни дава произведения, в които природата и човекът са сякаш нарязани на парчета от зъбчатите колелата на едно стоманено чудовище — това е изкуството на капитализма, на болезнената епоха на машинокрацията. А киното в най-добрите си постижения, при все по-голямото използване на техническите перспективи възстановява доминиращата роля на човека. Ето защо киното е не толкова изкуство на късната капиталистическа епоха, колкото изкуство на първите етапи на социалистическото строителство и навярно в своя разцвет ще бъде изкуство на следващите негови етапи.“

И тук Луначарски се оказва удивително прозорлив. Победата на социализма в нашата страна доведе до разцвет на киноизкуството, което „възстановява доминиращата роля на човека“ — киноизкуството на социалистическия реализъм, създадо редица класически образи на нови герои от новата епоха.

„Възстановяване на доминиращата роля на човека“, т. е. социалистическият хуманизъм определя принципното различие между съветското и буржоазното киноизкуство. Решаващите белези на това различие Луначарски вижда в дълбоката сериозност на съветското кино, произтичаща от неговия агитационен характер, имайки предвид всъщност това, което ние днес наричаме негова идейност и партийност.

Мислите на Луначарски за буржоазното кино и неговите великолепни анализи на буржоазните филми са поразително актуални и в днешния момент.

Луначарски обяснява парадоксалния на пръв поглед факт, че буржоазното кинопроизводство, намиращо се в ръцете на капиталистическите монополи, прибягва относително рядко към пряка пропаганда на реакционни политически идеи и, обратното, се старее понякога

трябва да се работи с киното така, както досега при поне донякъде добре организирани експедиции, изследвания и т. н. се работи с фотоапарата. Ето една цел, която трябва да си поставим... Ще минат години и киното в училището ще заеме също така определено място, както класната дъска или книгата.

1928 г.

Европа проявява напрегнато любопитство към художествените продукти на Съветска Русия. Трябва направо да кажа, че Европа (даже буржоазна Европа), доколкото тя не води политическа борба, а, така да се каже, наблюдава, дори изпада в разочарование, ако от Русия не пристига нещо, което да носи чертите на революционна оригиналност.

С какво се обяснява това? То се обяснява с две причини — едната добра, а другата лоша. Първата причина се заключава в това, че по-добрата част от буржоазията или поне от буржоазната интелигенция се е преситила от простите развлечения и абстракции, от цялото днешно повърхностно и формално изкуство. Поради това тя не може да не се поддаде на очарованието на дълбокото съдържание в художественото творчество. Но разбира се, тази добра причина може да спечели голямо уважение към нашия филм от страна само на най-добрите и не твърде многобройни елементи. Заедно с нея действа обаче другата, лошата причина: именно все по-страшната жажда за нови неща, нечуваното, твърде остро и наистина естетско гурманство. Европа изисква днес нещо от рода на сибирско емфие с начукан пипер и стъкло. Европейската буржоазия обича да бъде възбуджана. Тя е готова да гледа дори архиреволюционни филми, ако те може би тъкмо поради своята революционност ще ѝ разтрият всичките кости, както добрият масажист в банята.

Работата на нашите майстори в задграничните филми и на техните майстори в нашето производство е, разбира се, желателно. Кинематографията живее в международен въздух. Нашата кинематография е достатъчно укреплена за това. Естествено, че при такъв обмен на сили ние трябва да бъдем твърде внимателни.

Никога не трябва да се отказваме да бъдем тенденциозни в нашия смисъл на думата, но тази тенденция трябва да се дава в достатъчно увле-

кателна художествена обвивка...

Животът е широк. Както и литературата, нашата кинематография трябва да го обхваща изцяло. Няма такава епоха, няма такъв проблем, няма такава явление, което не би могло да бъде осветлено по своему от нас. Почти винаги тази здрава основна ос около която се върти нашият културен живот, се проявява в достатъчна степен дори в нашите филми, които нямат пряко отношение към политиката. Всички тия съображения, верни изобщо, откриват именно и възможността за контакт с най-добрата част на европейската кинематография...

Най-лошото от наша страна би било, ако се затворим зад китайска стена по две съображения: или от високомерие, като казваме, че всичко сами най-добре знаем и най-добре правим, или от плахост, поради това че — виждате ли — нашето гърне ще се счупи в досега си с европейския чугун.

*

Прекарах с Абел Ганс — човек с огромна култура, при това не само кинематографическа — почти цял ден. Между другите въпроси аз го попитах не смята ли, че обилието от материал, хвърлен в неговия филм, специално в момента на третото действие, надхвърля границите на вниманието на публиката. На това Абел Ганс ми отговори (според мен справедливо), че вниманието на публиката е величина, чиято вместимост може да се изменя. Средният човек от село — казваше той — вероятно дори при известна музикална надареност няма да може да възприема изведнъж симфонията. Нещо повече, дори образованите музиканти са се обърквали при прехода примерно от полифонията, която принадлежи към бетховеновския тип, към Вагнер... Също така е и в киното. Киното се издига по мнението на Абел Ганс до извънредно висока симфоничност и публиката постепенно също така привиква към това, както е привикнала към бързите впечатления от влака вместо от каретата и сега — от аероплана вместо от влака.

*

Смятам, че би било твърде добре да покажем това произведение* в Русия, Аз бих бил най-решителен противник то да се реже и осакатява уж за да му се придаде по-голяма политическа

* Има се предвид филмът „Наполеон“ от Абел Ганс (Б. пр.)

приемливост за нас. Такъв род първо-класни произведения нашият велик революционен народ трябва да използва другояче. Нужно е да се показва тази творба с всичките и присъщи недостатъци и противоречия, но е нужно тя да се обкръжи със съответна задълбочена критика. Нужно е да се уредят по повод на нея събрания и диспути, специално сред учащата се младеж, нужно е да се направи върху основата на това произведение истинско задълбочено запознаване с великите исторически факти на френската революция... Не бива поради опасение, че някой ще се отрови от не съвсем верния подход на един или друг артист, да се откъсваме от такова явление на европейската култура, което съставлява главния цвят на тази култура през наше време.

Ние не можем, ние не трябва да правим от СССР някакъв непристъпен остров. Разбира се, отровната халтура не трябва да допуснем сред нас. Нейната вреда е очевидна, а за ползата ѝ е невъзможно да се говори, ако под полза не се разбира съвсем долните, чисто комерчески сметки. Но разбира се, такава мярка не бива да се прилага към крупните и към най-крупните произведения на европейското изкуство от различни родове и не бива да се поставят преградите на стопроцентовия филтър за тяхното проникване при нас... Трябва да се помни, че запознаването с висшите постижения на задграничното киноизкуство не може да не влиза в програмата за действие на нашето Совкино.

*

Ако с най-голямо внимание, на най-точните теглилки премерите световните успехи на кинематографията през последните години, а от друга страна, същите успехи в областта на театъра, изобразителните изкуства и дори музиката, ако при това дори оставите настрана всичко, което се дължи на огромната популярност, на лекотата при възприемането на киното (а това също не са лоши черти!), то и тогава ще бъде трудно да се назоват такива нови пиеси на Запад или у нас, може би дори такива нови романи, опери и симфонии, специални картини и статуи, които биха заслужавали искрени аплодисменти в такава степен, в каквата ги заслужават най-крупните постижения на кинематографията.

Ние вече казахме, че на кинематографията ѝ пречи в значителна степен

да се преструва на прогресивно, за да завоюва широката, както я нарича Луначарски, **еснафска** аудитория, т. е. дребната интелигенция, хората на дребната търговия и дори известна част от еснафилия се пролетариат на капиталистическите страни.

„... За буржоазния производител е дори изгодно да заявява — пише Луначарски, — че той... просто се е вслушал в интересите на своя масов потребител.“ Именно поради това от време на време се появяват „нашумели произведения в духа на хуманния сантиментализъм или пацифизъм“. Този род филми не само донасят значителна печалба, но са и своего рода отстъпка пред еснафската публика, пред крупните художници на киното и пред влиятелните, либерално настроени критици, отнасящи се с „извънредна симпатия към пацифистичните филми“ и „към семейните драми“, които „културният еснаф смята за идейни и облагородяващи“.

Половинчатостта на кинопроизведенията от този род, в които известни верни жизнени наблюдения се неутрализират от буржоазния морал, прави възможна тяхната поява в буржоазното общество.

Луначарски съвсем не отрича относителната стойност на тази част от буржоазния кинорепертоар, той подчертава уважението си към художниците, които я създават, но отбелязва крайната ограниченост и безвредност за господариите на капиталистическия свят на оная критика, която се съдържа в нея.

Луначарски обяснява превъзходно причините за „съвместното съществуване“ в буржоазното кино на пацифистичните и милитаристичните филми.

Проблемът се заключава в това, че империалистическата буржоазия дори поддържа пацифистичните произведения на изкуството, ако разбира се, в даден момент те не представляват опасност за нейните текущи планове, т. е. тогава, когато тя по една или друга причина предпочита да се въздържа от открита психологическа подготовка на нова война. Но едновременно при всяка политическа ситуация тя винаги поддържа ония произведения на изкуството, които пряко или косвено прославят милитаризма.

Така стоеше проблемът след Първата световна война, когато писа за него Луначарски, така стои този проблем и днес.

Луначарски е дълбоко прав, предпазвайки ни от надценяване на пацифистичните и буржоазно-демократически

извънредно комерческият и фабричен характер на нейната атмосфера. Нейният комерчески успех, разбира се, е неизмеримо по-голям, отколкото при другите родове изкуства. Но като оставим това на страна, нека да говорим само за чисто художествения ефект, сякаш в целия свят имаме само един позитив и сме го показали на ония сто нормални, добре развити и напредничава хора, на които бихме представили и постиженията на другите изкуства. Аз съм почти напълно убеден, че при такъв, може да се каже, чисто лабораторен метод кинематографията би взела наградата. Струва ми се, че чисто художественият успех на кинематографията специално говори в нейна полза, като за изкуство, предназначено да стане в значителна степен художествената ос на най-близкото бъдеще в областта, разбира се, на идеологическото изкуство, а не на производственото изкуство.

Преди всичко кинематографията пред очите ни става едно от най-характерните изкуства на нашите десетилетия, като започва да взима връх дори над музиката и литературата, едни от най-характерните изкуства на предишната епоха (особено на XIX век). Полето за действие тук е необозримо, тук работата е продуктивна. Затова най-добрите художници, специално от младото поколение, което не носи на краката си веригите на старите вкусове, започват да се устремяват именно натук. Но това не е всичко.

Кинематографията съзрява художествено при всички отрицателни условия не само поради това, че привлича към себе си със своята хленост и гръмкозвучност най-живите сили, които може да даде съвременното поколение в художествено отношение, но още и поради дълбоко съвременната си форма. Кинематографията е колосално динамична, тя побеждава, както нито едно друго изкуство, пространството и времето. В целия ѝ характер лежи нещо, което я сродява със съвременната индустрия, с нашия век на дизела и електричеството. Мощната сила на механизма, най-интензивното използване на енергията е нещо, което по най-дълбок начин е характерно за цялата ни съвременност.

Вълната на електризацията, на механизацията носи на своя гребен кинематографията. Повишаването на тази вълна ще се отрази несъмнено върху понататъшното, още непредвидяно днес усъвършенстване на киноапаратурата. Киното и радиото са родни сестри,

върху които лежи печатът на най-дълбока съвременност.

Но заедно с това киното е необичайно човечно... Кинематографията лети върху стоманени електрически криле, но запазва напълно облика на човека. Ето какво ѝ придава нейния изключителен характер.

*

Ние вече изработихме достатъчно точен, гъвкав и богат език, за да кажем нашите истини, но тежко ни, ако се разпилеем в тази придобита от нас форма и не съумеем едновременно да засилваме и вътрешната агитираща тенденция на нашите филми; тежко ни също така, ако поискаме неосъществимото от нашия киноезик, на този стадий на неговото овладяване, на който се намираме, ако оголим художествено нашите тенденции, ако разкъсаме художествената пелена и започнем да драскаме публиката с провярлото се навън шило на оголената тенденция. И едната, и другата беда едновременно тропат на вратата ни, или по-точно, ние в еднаква степен не можем да ги изхвърлим зад вратата. Често още нашите филми явно се труфят с разни формални трикове във вреда на смисъла и наред с това чрез задължителни, често напълно чиновнически дървени изисквания за „идеология“, погубват от художествена гледна точка нашето кинопроизводство.

*

Необходимо е да се отбележи една централна и огромна грешка на ръководителите на Совкино, която според мен изостри днешната криза и създаде сред много влиятелни и значителни кръгове антипатия към Совкино. Тази грешка е хладното игнориране гласа на обществеността през цялото време до възникването на самата криза. Авторитетните другари, поставени начело на Совкино, смятаха, очевидно, че те имат всички необходими полномощия, а също и всички необходими ресурси, за да разрешат задачите на киното и че разните „разговори“, които се водят отстрани, са само досадна намеса на некомпетентни и неотговорни елементи, нарушение на порядъка, демагогия и т. н. В резултат общественото мнение, което донасяше вълните си до вратата на киното, опитвайки се да проникне там, за да окаже известно влияние, като среща глухата преграда, днес никак не се чувствава удовлетворено и

започна да удря в тая врата, като все по-засилваща се буря, която най-сетне се превърна в истински яростен ураган... Трябва да се помни, че нашето обществено мнение не е нещо разпокъсано, безсилно, нещо, на което може да махнеш с ръка или да го нахочаш; не, то намира бавен израз чрез своите организации в твърде определен натиск, то ще застави всеки един, който и да е той, да го взема под внимание. Разбира се, както навсякъде, така и тук, сред мощното, твърде здраво изявяване на обществената воля се вместват отделни нервни гласове, отделни демагогски нападки и т. н. Но с тези нездрави примеси най-добре се справя самото обществено мнение, когато му е дадена възможност свободно, организирано да се проявява... Ръководителите на киното трябва да помнят, че в такова дело като киното е необходима извънредно здрава спойка с обществените организации, извънредно внимание към гласа на публиката и най-напред, разбира се, към организираната работническа публика.

*

В своите беседи с мен Владимир Илич нееднократно засягаше въпросите на киното и посочваше, че кинопродукцията трябва да бъде запазена в ръцете на държавата, че нейното съдържание трябва да се определя от агитационно-пропагандистките органи на правителството и от Наркомпросите на съответните републики. При това трябва да се стремим главно към три цели. Първата е широкоосведомителната хроника, която би се подбирала по съответен начин, т. е. би била образна публицистика в духа на оная линия, която, да кажем, водят нашите най-добри съветски вестници. Киното по мнението на Владимир Илич трябва освен това да придобие характер на образни публични лекции по различните въпроси на науката и техниката. Накрая, като не по-малка, а може би и по-важна цел Владимир Илич смяташе художествената пропаганда на нашите идеи под формата на увлекателни филми, които да дават късове от живота и са проникнати от нашите идеи — както в това отношение, че те трябва да издигнат пред вниманието на страната хубавото, развиващото се, ободряващото, така и в смисъл на онова, което те трябва да бичуват у нас или в живота на чуждите класи и задграничните страни.

илизани, подхранващи творчеството на най-добрата част от буржоазните художници. Не по-малко прав е той, като подчертава, че това творчество с присъщия му абстрактен хуманизъм представлява относително най-добрата, най-ценната за нас част от съвременното буржоазно изкуство.

Голямо значение за нас имат изказванията на Луначарски по въпросите за използване на киното за възпитанието и образованието. В тях Луначарски развива ленинските указания по проблемите на агитацията, културата и просветата.

Особено актуална за нас днес е борбата на Луначарски за развитието на хроникалното, научно-популярно и учебно кино, специално за осъществяване на знаменитата ленинска пропорция в кинорепертоара.

Не по-малко ценни и актуални за нас са направените от Луначарски предложения за широко използване на киното в училището. В своя увод към книгата на Л. Сухаребски „Учебното кино“ Луначарски очерта конкретна програма за кинификация на учебния процес в училището. Тази програма никак не е остаряла и не е случайно, че за нея си спомниха през 1963 година на пленума на Оргкомитета на Съюза на работниците от кинематографията на СССР, когато обсъждаха въпроса за използването на киното във висшето и средно училище. По времето когато Луначарски издигна тази програма, ние бяхме бедни, не притежавахме своя кинопромишленост и тази програма можеше да изглежда утопична. Сега ние разполагаме с всички възможности за нейното осъществяване: имаме мощна киноиндустрия, която изработва апаратура и лентата, и необходимата техническа база за произвеждане и тиражиране на учебните филми.

Мислите, изказани от Луначарски по въпросите на киното в неговите речи и статии, ни помагат днес да строим съветската кинематография като самостоятелен клон на изкуството и просветата, да се борим за принципите на социалистическия реализъм, за партийността и народността на кинотворчеството.

Друга, по-малка част от неговите статии представлява за нас предимно исторически интерес. Обаче и тя е нужна на читателя, защото характеризира правдиво ония трудности, които трябваше да се преодолеят, за да се създаде великото съветско киноизкуство.

С. Гинзбург

Извънредно важно е въздействието на киното върху децата. В това отношение у нас е направено още малко. От гледна точка на истинската държавна възпитателна работа на киното въпросът за детското кино би трябвало да стои на един от най-предните планове.

1928 г.

От само себе си се разбира, би било нелепост, ако държавното възпитателно кино си е въобразило, че такава възпитателна работа може да се осъществява с примитивни грубо-тенденциозни средства. Шитата с бели или дори с червени конци пресилената пропаганда показва просто бездарност, а ние съвсем не сме бездарни и в тази локва, разбира се, няма да попаднем, както и няма да се увлечем по „чистата художественост“, т. е. по изображението на живота без неговото идейно осветление. Това циркаджийство е нужно да предоставим на ония, които нямат никакви идеи, а ние, разбира се, като укрепваме постепенно работата си, по-лесно можем да намерим онова високо идейно-художествено творчество, до което се е издигала и в миналите епохи руската литература. Само че вместо идеите на повече или по-малко неопределената хуманност, ние имаме сега несравнимо по-ярките и точни идеи на комунистическия мироглед.

Обаче с всички сили трябва да се предпазим от излишния оптимизъм, от мисълта, че уж при такива предпоставки е лесно да се постигне желаната цел, т. е. да се създаде държавно-възпитателна кинопромишленост.

Струва ми се, че би било най-добре производителните комунисти да се направят отговорни за своята продукция. В случай че поставят действително неприемлив, явно вреден филм, те би трябвало да носят същите последици, както и извършилиите неуспешна операция ръководители на всяко друго ведомство.

Най-нелепото в нашата действителност е непрекъснатото изискване за „стопроцентност“. В културната революция това е вредно. Културната революция не може да не върви на етапи. Тя не може да има на разположение изведнъж готови хора, които биха били едновременно стопроцентни революционери и стопроцентни майстори на

*

едно или друго културно дело. Стопроцентните революционери трябва с години да се учат на майсторство, а прекрасните майстори — с години да се учат на нашата революционност. Нашите взискателни критици, които, разбира се, едва ли доказват по този начин своята собствена „стопроцентност“, ми напомнят оня, за щастие никога несъществувал селянин, който, след като посее днес пшеницата, утре би отишъл да я жъне, или оня никога несъществувал работник, който днес би си въобразил, че над цялото производство може да се постави такъв надпис, като негов основен принцип: „Раз, два — и готово“. Трябва да умеем да чакаме, разбира се, не със скръстени ръце, а като помагаме енергично на времето и като се ползуваме от него, за да съзрява онова, което ни е нужно.

Ще дойде време, когато комунистическата стопроцентност на критиката ще се оценява не по крешиящите изисквания, а по истинското разбиране на работата, по уменнето да се лее всичко, което е положително в нея и с внимателна грижовна ръка да се насочва в нужното русло онова, което върви встрани.

И още една бележка. Най-лесна работа е да се сменяват хората. Ако някой клон на нашето строителство забавя работата си, то, разбира се, може да се каже, че някой си Сидор Карпович, стоящ начело на тая работа, не е годен и трябва да се замени с Карп Сидорович. Например в нашия ГИЗ имаше цяла редица Сидор Карповци и Карп Сидоровци, но ГИЗ все пак си оставаше неустойчиво-тромав, незадоволителен в много отношения, комерчески, твърде далеч от съвършенството. Разбира се, винаги трябва да приветствуваме, когато на културното поприще идва голям авторитетен партиен другар. В този смисъл би било приятно да видим, ако начело в киното и в радиото се поставят високосотговорни авторитетни строители. Но едно е превърлянето на най-крупни работници в такива области, където се изисква голямо умение, голяма енергия и авторитет, и друго е да се лекуват различните болести със смяната на едни лица с други, приблизително с една и съща квалификация, при което първото лице поне вече се е ориентирало в работата, а второто идва като пълен новак.

Що се отнася до мен лично като човек, който има известно отношение към тази работа, смятам, че ни е

нужно от персонална гледна точка или да поставим начело на това дело изключителен работник, или да останем с предишните хора, добре ориентирани се в причините за бавния растеж на нашето държавно-възпитателно кино, като поправим ония грашки, които, разбира се, са налице, като се създадат по-добри условия за работа, като се обкръжи киното с по-голяма грижа от страна на партийните органи и Наркомпреса.

1928 г.

Не съм съгласен, че трябва да се търсят някакви изкупителни жертви, по-неже, смятам, че виновници и изкупителни жертви винаги ще се намерят.

По такъв начин, ако сменим Иван Иванович и поставим на негово място Иван Петрович, работата ще се подобри, но само до следващия неуспех, когато отново ще трябва да търсим нова изкупителна жертва, която в края на краищата винаги може да се намери.

*

Трябва добре да се уговорим какво ще наричаме увлекателност във филма. Едно е, ако увлекателността произтича от силното действие, от интересната среда, от дълбочината на разкривания проблем, и друго е, ако за такава увлекателност искат да подсладят сюжета, да включат в него ненужни хумористични елементи, да вложат повече любов, повече външна красивост и т. н..

Киното се различава от театъра и от всички съществуващи досега зрелищни изкуства не само с това, че почти всички негови елементи биха могли да бъдат взети непосредствено от природата, че то се освобождава мощно от бутафорията и от декорацията, но още и с това — и тъкмо то е важно, — че може произволно да надробява или увеличава всеки елемент на зрелището.

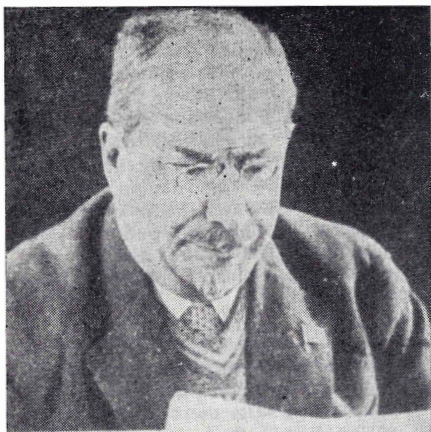
*

Изкуството, ако то е истинско, т. е. ако е правилно създадено, винаги трябва да дава най-дълбок отдиш на човека, зает през по-голямата част от своя ден с някаква практическа работа.

Ето тази способност на изкуството именно съставлява основата на неговото оправдание. Дори изкуството-развлечение, когато то става в дълбокия смисъл на думата разумно развлечение, когато то, като развива, възпитава, е дълбоко законна форма на нашия живот.

*

Когато по-близо се вгледаме в чисто икономическата тактика на кинопроиз-



Луначарски в ролята
на наркома от филма „Саламандра“

водителите, не само ще видите сред тях ожесточената борба на стопанските и на националните обединения и твърде голямата грижа за художествените и идейните качества на тяхната стока (преди всичко от гледна точка на взаимната конкуренция и на борбата за масовия зрител), но ще видите, че подчертаването на чисто търговския, комерчески характер на киното от кинопроизводителите е в значителна степен маска. Аз съвсем не искам да кажа с това, че отричам доминиращата роля на жаждата за печалба при кинопроизводителя. Обаче също така, както голямото книгоиздателство на един или друг буржоазен производител, като се стреми към големите печалби, въпреки това налага определени окови на своите писатели и по-добре от всякаква цензура прекратява неприятните за буржоазията литературни линии, поощрявайки другите, угодни за господстващата класа линии, така и кинопроизводителят — съзнателен представител на своята класа — разбира отлично, че неговата работа е двояка: от една страна — стока, също такава както пшеницата или кожата, а от друга страна — изкуство, което възбужда силно чувствата на хората, лесно свързано с пропагандата на едни или други убеждения. Буржоазният производител, разбира се, не е така глупав, че да не обърне внимание на огромната значимост за него именно на тия две обстоятелства, които се отнасят към „съдържанието“ на неговата работа...

*

Нека веднага да отбележим онова, което е нужно, когато нанасяме сатирически удар по капиталистическа Америка, Европа и т. н., и което е особено важно, дори необходимо в нашата самокритика. Това е точността на прицела. В изкуството може напълно несмешното да се направи смешно, най-умният човек да се направи като глупак, да се застави мъдрецът Соломон да ходи на четири крака и да мучи като крава. Може да се осмее всичко, но в това ние никак не сме заинтересовани, а заинтересован е нашият враг. Врагът е заинтересован в това, колкото се може по-голямо количество елементи от съветския живот да бъдат осмени, а ние сме заинтересовани тия елементи да бъдат колкото се може по-малко и затова трябва да осмиваме, но само онова, което действително подлежи на осмиване. Лош е оня доктор, който, за да отстрани една пъпка, изгаря цялото лице. Също така постъпват и „сатириците с широк размах“. Вместо да вземат смеш-

ното в рамките на несмешното, болното в рамките на здравото и веднага да покажат, че ние имаме работа със здрав организъм, в който се срещат отделни нередности, отделни отживелици на старото, окончателно неотстраненото общество, прави се опит, който често пъти се свежда субективно, в съзнанието на автора, просто до увлечение от смешното, но обективно е в услуга на врага. Понякога в нашата литература, театър и кино се появяват такива комедии и сатири, за които може да се каже: лошо е, че те са показани у нас и би било престъпление да се покажат на Запад, където скъпо биха заплатили за такава клевета към нашия живот.

1931 г.

*

Киното е изкуство, което в най-голяма степен побеждава времето и пространството, като разрушава рамките на действителното и възможното, на проявилото се и на скритото. Киното може чрез монтажа да се пренесе със сто години назад в миналото или напред в бъдещето, в Европа или в Америка и така да съчетае най-разнородни елементи, че зрителят без обяснение да разбира за какво става дума. То може да покаже как даден човек действа и в същото време, с помощта на определено обмислено действие, какво той мисли, може да покаже как нещо е било и как би трябвало да бъде в един и същи план. В това отношение киното притежава колосални възможности, тук е нагледен целият диалектически процес, както той се представя на човешката мисъл и на художественото творчество. Литераторът е лишен от такава конкретност на изобразителните средства, художникът — от движението и звука, а киното може да направи всичко, понеже то има движение, има звук, има образ. Действителността се оказва извънредно гъвкава в ръцете на киномайстора, той може да направи всичко, каквото пожелае, да отбелязва прилика там, където всички виждат само различие, да отбелязва различие там, където всички виждат само прилика.

*

Когато се появи звуковото кино, кинозрителите страшно принизиха равнището си. Наистина аз можах да видя като филми няколко добри театрални комедии, но те могат да свидетелствуват, че западноевропейските кинодейци в търсене на новото са започнали да забравят за мощта на киното и в кинокомедиите напълно подражават на театъра, без да използват блестящите, фее-

рични възможности, които притежаваше беззвучното кино. Това може да се наблюдава не само в комедията, но и в драмата. Аз видях филмова пиеса, в която бе показан голям параход. В звуково отношение всичко беше великолепно аранжирано. Но ето параходът претърпява авария. От този момент се започва една театрална мелодрама, и то до толкова уморителна, че ти се иска корабът по-скоро да потъне. По този начин се отхвърлят всички възможности на кинопоказа. Трудно е да се каже дали скоро Европа ще се освободи от това нелепо увлечение на горящото кино, понеже е твърде силна конкуренцията между киното и театъра. По-рано киното казваше на театъра: „Аз те хващам за гърлото, притискам те с коляно, това е твоята смърт“, а сега киното се хвали, че може да направи всичко точно така, както в театъра, и да го продава много по-евтино.

*

Най-сигурният симптом на неуспеха е дълбокото равнодушие и дори скуката на публиката.

*

Филмите трябва да бъдат занимателни. Тази занимателна обвивка ще помогне на зрителя да се добере до съдържанието. Незанимателният филм може да се окаже „пробита лодка“: В нея могат да се натоварят много полезни неща, но тя все пак ще потъне... Тези закони на занимателността трябва да бъдат изучени чрез вслушване в мнението на масите.

*

Ще се върна отново към закона за занимателността — този закон трябва да бъде изучаван чрез анализ на отношението на масата към филмите от различен род. Той трябва да бъде изучаван, за да се намери онази възможна и приемлива за нас линия, по която трябва да се върви в нашето кинопроизводство. Би било робство да се върви след вкусовете на публиката, продиктувани от невежеството, и би било неправилно да се гледа през пръсти на лошите вкусове на публиката. Но неправилно, от друга страна, и лошо е и тогава, когато кръжим високо на аероплана на идеологията и художествеността — това би било жерав в небето.

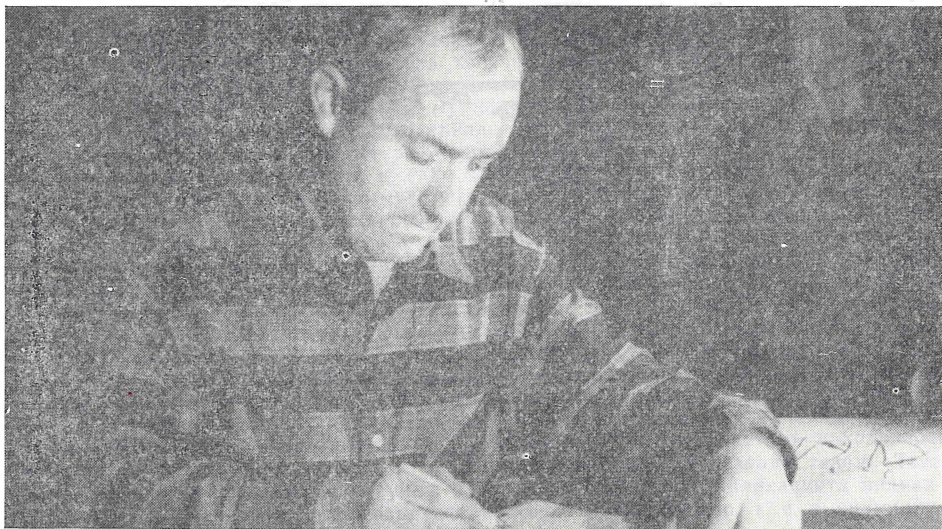
Мнозина от нас не разбират, че кинопроизводството е принудено да предизвиква апетит у публиката, че без наличието сред публиката на интерес към филма, който поставяме, агитацията ни става скучна, а ние се превръщаме в скучни агитатори. А известно е, че скучната агитация е контраагитация.

КОМИЧНИЯТ СВЯТ НА ДОНЬО ДОНЕВ

Трудно е да си го представим другояче освен весел, добродушен, артистично възбуден, шумен. Усмивката не слиза от неговото все още младежко лице и не случайно приятелите му понякога шеговито го наричат „човека с доброто настроение“. Такъв „разточителен“ оптимизъм не е твърде свойствен на професионален карикатурист. Но точно тази негова особеност дозира сатирическото преобразяване на образите, тя го държи настрана от острия и зъл хумор. Критическото вдъхновение на Доньо Донеv не познава бруталната енергия, агресивните схватки. То по-лесно улавя някаква забавна ситуация или някоя смешна черта от характера, над които изсипва своя ведър и добродушен хумор, разбира се, без да се лишава от сатиричната жилка, но и без да стига до сарказъм.

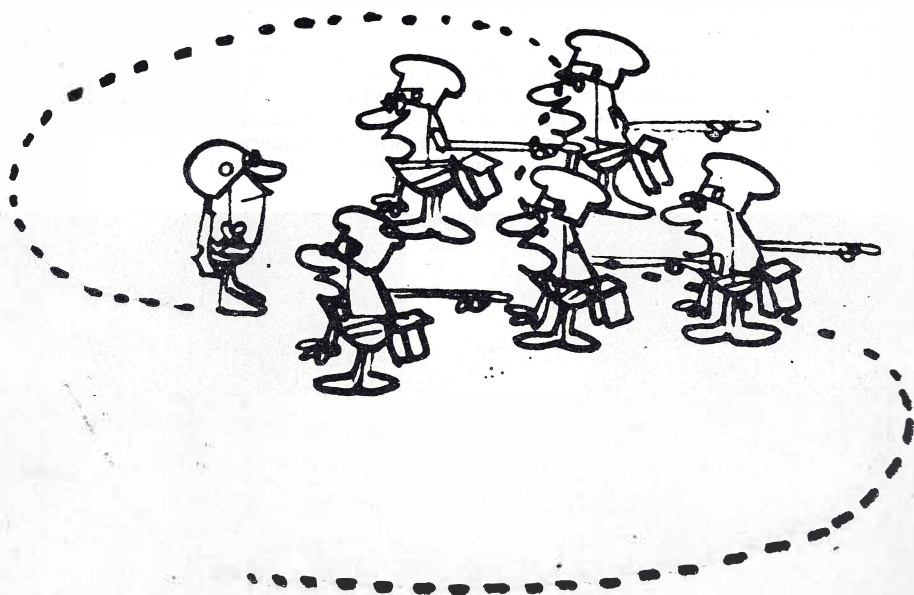
Този му своеобразен критически темперамент откриваме и в неговите мултипликационни филми. Тук по-ярко и ефектно, отколкото в карикатурите му, проличава истинската му стихия — смешното, комичното, веселото, независимо дали е въплътено в детски приказки или в остро-социални сюжети. Доньо Донеv е роден хуморист, смехът и сатирата за него са призвание. В същото време той не е артист на тънката ирония, на бляскавите парадокси и каламбури, на изострената пародия и деликатните намеци. Неговият хумор е непосредствен, непринуден и земен, находчив и масово заразителен. Трезвият му и здрав природен дух не е изкушен от изтънчени интелектуални хрумвания, от лукавите игри на духа; художникът подлага на проверка истините, по-скоро като открива смешните и забавни страни на нещата. Остроумието му получава най-често вдъхновението си от анекдота и вица. Донеvият смях е весел и беззлобен, неприкрит и целенасочен. Художник-режисьорът го владее в немного цветове, но в много нюанси. Към героите си той се отнася с добродушна усмивка или закачлива насмешка, с провокираща духовитост или с тънък, игрив присмех. Без съмнение те ни изглеждат смешни, понякога даже много смешни, но не непременно жалки. Авторът е много чувствителен към тях. Дразни се от всичко, което може да нахърни чувството му за мярка. Затова не обича прекалената дистанция (макар че карикатурата сама по себе си вече е някаква

дистанция), разголвящото рационално отношение, гневния, разобличителен патос. Той няма вкус към безобразното, към смразяващата деформация, не притежава зъл талант на изображение. Даже когато показва в героите си лошото и грозното, той не е враждебен към тях, обича ги по своему. И в каквато и степен да е критическото му отношение към тях, то е смекчено от разбиране капризите на човешката природа, от едно повече или по-малко учудване и съчувствие. У него има търпимост към хората, затуй и присъдите му никога не са категорични и надменни. Доньо Донеv се доверява на вътрешната еволюция на човека към до-



брото. Ето защо героите му нямат вид на социални маски или гротески, а са човешки характери със своите сенчести, нехармонични страни. Такива те остават дори и когато сатиричният глас на режисьора зазвучава по-дръзко, както в последния му филм „Стрелци“. В някой от неговите персонажи можем да открием и външното сходство с автора. Подобна симпатична автоирония внася допълнителна комедийна струя, а в същото време това хумористично превъплъщаване на самия автор подсказва и духовното съприкосновяване на твореца с неговия комичен свят.

Общо взето, липсата на яростна критическа страст се отразява и върху характера на рисунката му. И в карикатурите, и в мултипликационните си филми Доньо Донеv я съобразява не само със сатирическите задачи, но се старее да я доближи и до собствената си чувствителност, до духовната си позиция, до светуосещането си. И в тази нужда неговото изострено вътрешно чувство и естетически усет го насочват към едно комическо очарование и занимателност на рисунка. Разбира се, формирането на художествен стил, както обикновено се случва, е сложен и продължителен период. В „Дует“ (1961 г.) и „Приказка“ (1961 г.) режисьорът още не е попаднал на ония свои художнически акценти в контура на рисунката, които впоследствие ще я направят толкова характерна и привлекателна. „Цирк“ (1962 г.) е един чувствителен преход в това отношение. Линията става все по-гъвкава и експресивна. И в „Опашката“ (1963) бликва откритието — тук Донеvвата рисунка добива първите по-ярки черти на индивидуално своеобразие, белега на по-тънка духовитост. Богатото, художническо дарование обаче се изявява с пълна сила в „Пролет“ (1966). В тази миниатюра художникът вече свободно и леко борави с един усвоен, личен изразен стил, вдъхновено импровизира и достига впечатляващи образни внушения. Именно тук може да се каже, че постигнатата рисунка е истинското, опитно талантливо сродяване с вътрешното авторско светуосещане. И ако трябва да определим най-характерното за тази рисунка, то ще кажем, че тя е комична, игрива и сочна, изразителна и пластична, съвременна условна, с благородна линия и удивителна жизненост. Нека забеле-



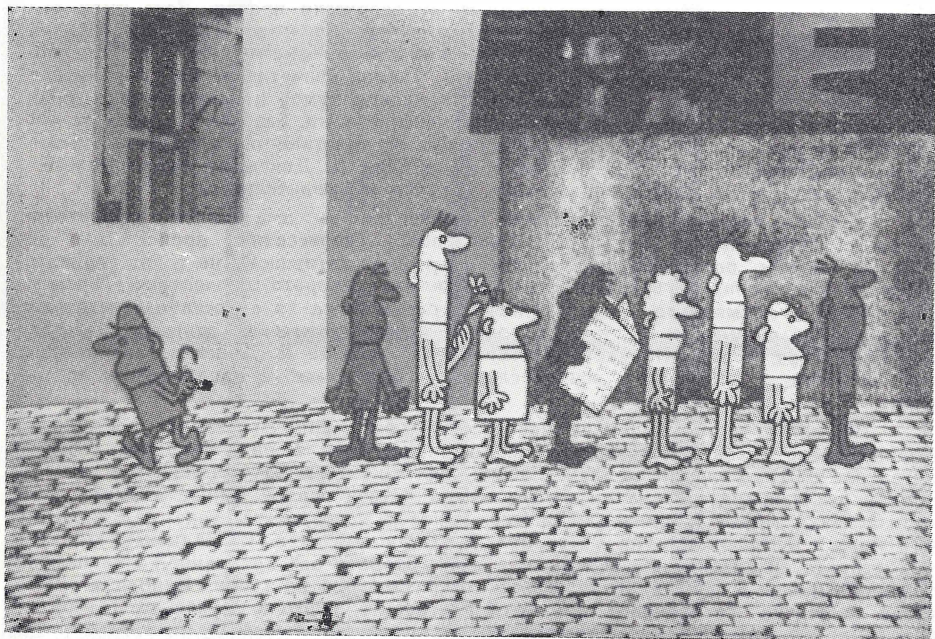
„Стрелци“

жим, че дори и в случаите, когато художникът прибегва до една по-модерна гротескова деформация, карикатурата му запазва своята артистична живост и мекота. (И това не е случайно, а отново има връзка с неговия вътрешен стремеж към непогубена красота, към отстраняване на пороците — не чрез абсурдно изобразяване, а чрез смеха и веселия хумор). Всички тези характерни особености на неговата рисунка я правят невероятно податлива за анимация, а изчистената ѝ линия я доближава до съвременното чувстване. Концепцията ѝ остава неизменна, но във всеки филм художникът нанася нови штрихи върху нея, подготвя неповторимата индивидуалност на персонажа и в това отношение проявява неизтощима изобретателност. Достатъчно е да си припомним последвалите „Шега“, „Кравата, която...“, „Стрелци“, „Приятелите на Гошо слона“ или онези филми, на които Дончо Донеv е само художник — „В страната на човекоядците“, „Прометей“ (реж. Т. Динов), „Дупката“ (реж. Зд. Дойчева), „Урок по цигулка“ (реж. Хр. Топузанов) и др. Този пътър, богат и толкова разнообразен свят на хора и животни не можем да го открием върху скучните брегове на рационалното. Той може да се роди от една силна художническа дарба и неуморимо комическо въображение. Стилвият похват на Дончо Донеv особено от 6—7 години насам носи толкова очарователна характерност, че не може да се „сбърка“ с никой друг и точно това придава неповторимо своеобразие и оригиналност на филмите му. Много от колегите му режисьори охотно търсят сътрудничеството му като художник-постановчик в своите филми не само заради неговата респектираща пластико-визуална култура, но и заради умението му да заразява с искрената веселост и занимателност на своята фантазия.

Художническият талант на Донеv му завоюва високи награди на няколко поредни карикатурни излжби в София от 1964 г. насам. Мултипликационните му филми също получиха признание в страната и в чужбина. Режисьорският му дебют — баснята „Дует“ (в съавторство с Т. Динов) — и следващият филм — „Цирк“ бяха измежду наградните с най-високи награди на II и III фестивал на българските филми във Варна, а „Дует“ получи и премия на Международния фе-

стивал за весели филми във Виена. От този ранен период освен „Приказка“ — един угнетяващо слаб филм, и „Второто шише“ — досадно неуспешен, всички останали — „Дует“, „Цирк“, „Опашката“, „Второто аз“, „Приказка за всички“ и „Пролет“ — внасят по нещо, кой повече, кой по-малко, в творческата биография на Д. Донеv. Чрез тях може да се проследи цялата сложна механика на творчеството, да се открие трудният път до тънкото овладяване на всички изразни средства, каквото вече демонстрират филми като „Кравата, която...“ и „Стрелци“. Въпреки творческия ентусиазъм първите филми естествено носят неприкрити следи от трудностите в една сложна пионерска област и от самоопознаването на твореца. Когато неотдавна се случи заедно с режисьора да гледам неговите филми и на места той спонтанно избухваше в коментари, ту приятно удовлетворен от сполучливите находки, ту смутен от редицата пропуски — разбрах колко трезво може да гледа той на своята творческа работа. Режисьорското му умение не само че не изблизна изведнъж, но и дълго не можеше да се изяви, все оставаше в сянката на художническата му дарба. Личеше, че Д. Донеv не успява да овладее достатъчно сценарния материал, да се потопи в неговата атмосфера, не умее да разположи драматургическите акценти и да намери точния ритъм, а вместо това се задоволява с един „разпръснат“ артистизъм — и оттук тая аморфност и неизбистреност на чувствата и мислите. При интуитивния тип художници, към които можем да причислим и автора, преобладава тънкия инстинкт на твореца, емоционалната дарба на художника. Неговата интуиция насочваше богатото му дарование, но режисьорът у Донеv Донеv се нуждаеше от задълбочено познаване и овладяване спецификата на мултипликацията, от една школа на ума. Освен това трудност за него представляваше психологическото разнообразяване и степенуване на действието, улавянето на детайлите по пътя на главната мисъл.

Не настрана, а свързани с крайния резултат стояха и проблемите за пластиката на героите, за индивидуализацията на поведението им. Все пак да не забравяме, че това са години, когато режисьорите търсеха не само свой индивидуален стил, но и когато у нас едва се проникваше в законите на мултипликацията. Например още тогава художникът у Д. Донеv със завидна лекота и находчивост умееше да предаде изразителна и ярка характеристика, да създаде типаж. Това обаче все още е неподвижна рисунка, а както се знае, в мултипликацията индивидуалността на персонажа се разкрива единствено в движението, т. е. в анимация-



„Опашката“

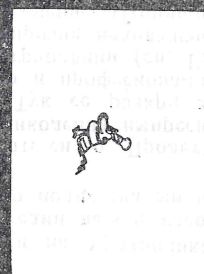
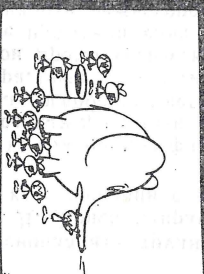
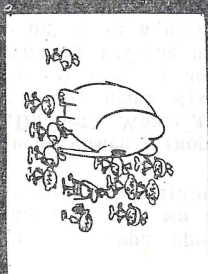
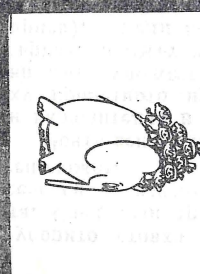
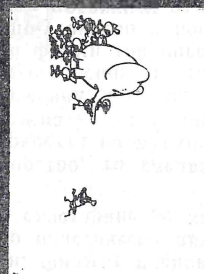
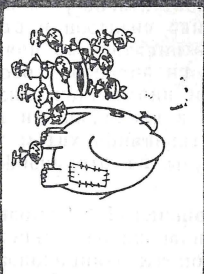
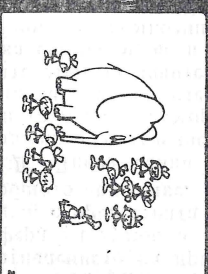
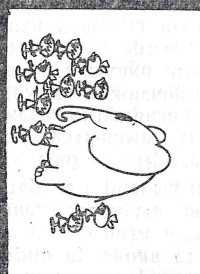
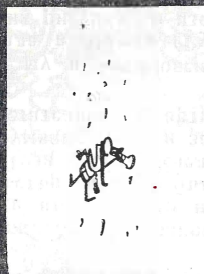
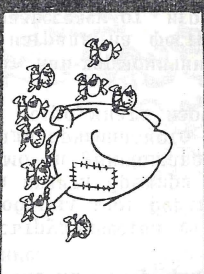
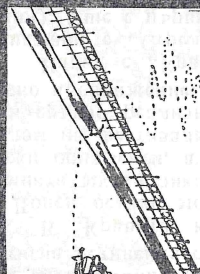
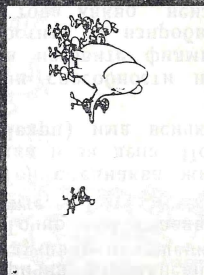
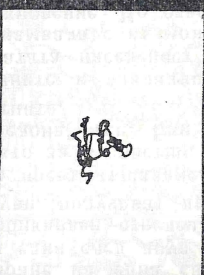
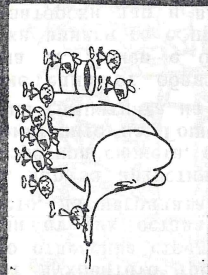
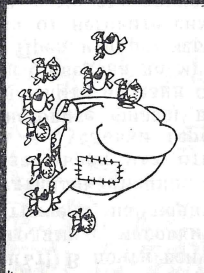
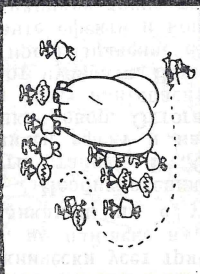
та, в пластиката. За всеки герой трябва да се потърси своеобразна походка, жест, ритъм, мимика — с други думи да се намерят десетки подробности и детайли, които да го индивидуализират. Но естествено тогава режисьорът недостатъчно владее това тънко и майсторско изкуство. Да си припомним „Опашката“. Всеки от чакащите на тази опашка е спокоен, безразличен, хладнокръвен или разсеян пред лицето на някаква несправедливост, но ... само до момента, в който не са засегнати неговите лични, персонални интереси. Ясно е, че такъв конфликтът е разположен върху различни характери, върху различни темпераменти, различно социално битие и съзнание. Затова художник-режисьорът не е пропуснал да индивидуализира всеки персонаж като рисуника, като звук, дори и като цвят. В това отношение постиженията са чудесни. Но тази ориентировка в психиката и характера до известна степен остава формална, тъй като всички герои са поднесени с една и съща пластика. Това е и една от причините този, изобщо любопитен, интересен филм да не достигне по-цялостно художествено въздействие.

Сега Д. Донеv е един от тези, които отдават много голямо внимание на индивидуализацията чрез пластическото движение, дори това е негова изключителна важна особеност. Но в тогавашния етап на развитие на българския мултипликационен филм този проблем стоеше малко настрана, не му се отдаваше нужното значение, а не достигаше и опитът. Не е ли същата причина, която е попречила и на филма „Второто аз“ да стане по-сполучлив и ясен? В него се третира психологическата двойственост у човека. Героят има своите две противоположни поведения и въображаемото е персоналифицирано в Двойника. Получават се нещо като две различни личности с противоположни морални възгледи. Но ако режисурата е обрнала внимание на противоположното фактическо поведение у героите, тя не е разработила обстоятелството, че те са противоположни и по външна изразност, по пластика и настроение. В последните филми на Донеv Донеv обаче постоянно расте неговата професионална гъвкавост и изразителност. С целенасочена съсредоточеност той търси многообразието на пластическото действие, завладява с неповторими и любопитни инвенции. Не може да не си припомним в тоя случай „Шега“, който покорява не само с буйното си чувство за хумор и импровизационна лекота, но и с интересните си пластични находки. Трябва обаче да се съжالياва, че тая богата изобразителна стихия не е подчинена на един по-дълбоко идеен замисъл.

Едва ли можем с нужния възторг да оценим настоящите постижения на автора, ако не се връщаме към началните му творчески прояви. Вече имах възможност да се убедя, че нищо не е остаряло така бързо в мултипликационните творби на режисьора, както анимацията от първите му филми. Тук тя е още тропмава и суха, на места безизразна и безлична. Такова впечатление ми направи баянята „Дует“, която иначе е запазила привлекателния хумор на конфликта и някои от художествените си резултати изобщо. Отношението ми, разбира се, идва от дистанцията на времето, от неволното съпоставяне на някогашното и сегашното режисьорско майсторство както на Т. Динов, така и на Д. Донеv, от съпоставянето с усвоения вече от тях по-благороден вкус и тънка наблюдателност.

„Цирк се оказва по-напред в това отношение — има някои изразителни находки, по-неочаквани и тънки наблюдения. Творческият процес на режисьора добива постепенно по-голяма вътрешна активност, по-добра ориентираност в съвременните търсения. Но едва филмът „Второто аз“ ще внесе преломния момент в анимацията. Дори от днешна гледа точка тя е доста изобретателна и невероятно ритмична. Но тук до голяма степен можем да отнесем заслугата към аниматора Пройко Проиков, а безспорният успех на Д. Донеv в това отношение ще дойде в „Пролет“, и всички следващи филми ще го продължат и задълбочат.

Не могат да не направят впечатление обаче привлекателните постижения в областта на условната форма на тия начални филми. С една съвременна чувствителност Д. Донеv постигна тази условна форма както в „Дует“, така и в „Цирк“. Между реализираните сценарии от режисьора в този период имаше и някои, които изискваха много по-опитно боравене, както с условността, така и с киноспектиката и композицията на материала. В „Опашката“ (сц. И. Радичков) например героите „излизат“ от кожата си, а във „Второто аз“ трябваше да се намери точният екранен израз за психологическото раздвоение на героя. Накрая в „Приказка за всички“ се предават „мислите“ на героите, които в случая са два бръмбара. Макар че и трите филма демонстрират известни художествени успехи в областта на условната форма, трябва да признаем, че чрез тях по-явно се видя кол-



ко упорито стояха пред режисьора професионалните трудности на мултипликацията. След тези три опита, струва ми се, Д. Донеv направи един важен извод за себе си — изясни своето предпочитание към сценарии с ясно поднесена мисъл и ясен сюжет.

Почти всички кризисни моменти творецът изживя във филмите си до „Пролет“, дори включително и в „Пролет“. Може да се каже, че тази великолепна импресия върху пролетното пробуждане беше изхода, освобождението. Тук се разкри за първи път художественият маниер на автора, вече артистично и професионално разгърнат. Филмът не успя да избегне някои драматургически грапавини (ср. Ед. Захариев), заради което на места в него се промъкна една капризна недоизясненост и въпреки това тук се усещаше нарасналото режисьорско умение. Отприщил волята на въображението си, Д. Донеv овладя художествената красота, защото сигурно преодоля съпротивлението на професионалните мъчнотии. Филмът пленява с неповторимата атмосфера на хумор и поезия, с великолепното пластическо движение, с веселата рисунка, с прелестната масовка, с ритмичното съчетаване на характерите с ритъма на общото движение.

Ако в „Пролет“ Д. Донеv изяви порасналото си майсторство, то следващите мултифилми затвърдяват впечатлението. В тях привличат яркостта на вдъхновението, импровизационната лекота, хуморът на рисунката и чудесната анимация. Художник-режисьорът ни засипва с интересни наблюдения и комични детайли, а това не е малко доказателство за зачителното укрепване на режисьорския му талант. В тази връзка нека споменем, че в някои от последните си филми той преодолява известна нестройност на композицията и постигна едно по-уточнено и последователно изложение на мислите си. И ако в „Пролет“ творецът предвкуси първите удоволствия от едно режисьорско владение на материала, то в „Стрелци“ той постигна истинския си успех в това отношение.

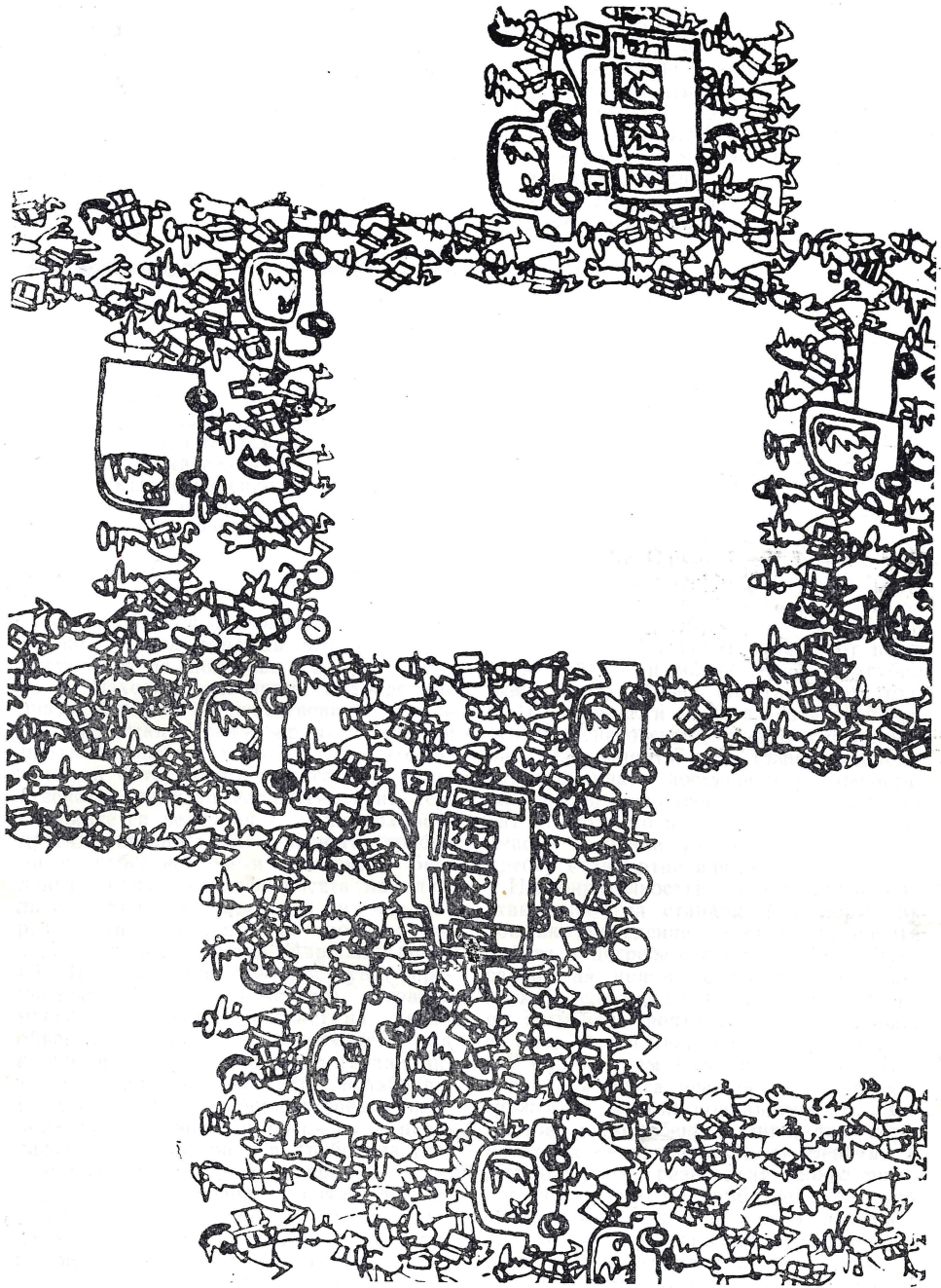
В „Кравата, която...“ направен в сътрудничество с реж. Хр. Топузанов, Д. Донеv остави молива и четката и се обърна към богатите възможности на обемната мултипликация. Тук под камерата иглата бродира пъстър свят от български орнаменти, а кравата-ибришим лакомо ги унищожаваше. Този филм спечели диплом на фестивала в Лайпциг както заради оригиналното хрумване, така и заради сърчно реализираният идеен замисъл, остроумната изобретателност и артистично въображение.

Наред с „Кравата, която...“ една от най-хармоничните му и вдъхновени миниатюри е „Стрелци“, спечелила златна награда на фестивала в Мамая (Румъния). Още с първите кадри зрителят е развеселен от игривия рисунък и изобилието на находки, увлечен е от комизма на ситуацията и чистия поток на действието, пленен е от духовитото третиране на една сатирична злободневна тема: членовете на едно отделение стрелци един след друг получават повишение по служба и само един от тях остава обикновен стрелец. Точно той спасява останалите от чудовището, но наградата, уви, получават другите.

Доньо Донеv има дар за артистично превъплъщаване. Той с еднаква живост и лекота умее да третира сюжета, както за възрастни, така и за деца. Последният му филм „Приятелите на Гошо слона“ (ср. Ед. Шварц) има всички основания да се радва на симпатията на децата.

Нека споменем, че една от обаятелните и завладяващи способности на режисьорския маниер на Д. Донеv е богатата населеност на неговите филми. Масовостта на персонажа винаги го е примамвала с възможностите да изпробва своя неуморим импровизаторски дар и вдъхновение. Но освен това какво неизчерпаемо богатство от жизнени впечатления е необходимо, колко изострен художнически усет трябва да притежава творецът! В почти всички творби на Д. Донеv, но най-вече в „Пролет“, филма с най-голямите масовки в българската мултипликация, ни е удивлявала неговата изтънчена наблюдателност и фантазия.

Необикновеният чар на Доневите мултипликационни филми има и една друга „тайна“. В „Опашката“ режисьорът за първи път откри колко непохабен комичен ефект и настроение носи връзката — условни герои и стилизиран човешки говор. Оттогава човешкият звук в неговите филми вече не е допълнителен ефект или спасителен пояс, а едно от основните изразни средства дори по-ценно от музиката. Нещо повече — музиката тук е сведена до минимум, нейното главно предназначение е да организира ритъма. Пред нея режисьорът предпочита шумовите ефекти и конкретния звук. Дори една от неговите симпатични амбиции е да направи точно такъв филм — без музика, само със звукови и шумови ефекти.



Действително никакъв музикален съпровод не може да се сравни с комичния ефект, който произвежда едно наперено пале, което „казва“ „бау, бе“, или едно човече от възбена плетка, което с апломба на учителя по чужди езици обяснява на глуповатата крава тореадорския възглас „Оу!... Ель!... Е! — Олè!“ А да не говорим каква неизказана сладост ни доставя подобно очарователно бръщолевене в „Пролет“ или, да речем, в „Шега“ и „Стрелци“. Тези забележителни звукови находки отново издават сочното му чувство за хумор. Любопитно е, мисля, да се знае, че това не са само режисьорски хрумвания; Д. Донеv изпитва удоволствие сам лично да участвува в звуковата партитура.

Филмите на този жизнен и артистичен творец са едно от интересните явления в българската мултипликационна школа. Те допринесоха твърде много за международния престиж на нашата мултипликация в чужбина.

Вече цяло десетилетие талантът на Доньо Донеv натрупва опит и именно сега изглежда най-свеж и убедителен. След всичко казано, ще ми се да вярвам, че най-добрите творби на режисьора са пред него.

БИСТРА ДОНЕВА.

«ПАЛАЧЪТ»

„Палачът“ се появява в световното кино някъде след „Осем и половина“ на Фелини, в една и съща година (1963) с „Ръце над града“ на Франческо Рози. Но сега, когато гледаме филма, нашите най-общи впечатления неволно ни довеждат към сравнения с по-стари образци — тези от средата на 50-те години, когато в почти всички европейски кинематографии резонираха горчивите интонации на късното италианско нео-реалистично кино.

Един обикновен момък иска да се ожени, а след това да има собствено жилище и да получава добри пари по... Изходната позиция е добре позната, начинът на повествование — също. Испанският режисьор Берланга ни предлага разказ, в който обстоятелствата на бита, достоверността на веществено, шумната естественост на персонажите са величини с проверена вече другаде стойност. Но веднага трябва да се отбележи, че в „Палачът“ Берланга налага специфичността на един личен стил — обработен и красноречив, такъв какъвто го помним от „Добре дошъл, мистер Маршал“ (1952 г.). В този стил съжителствуват преувеличенията на сюжетните гегове и многозначителният подтекст на някои образни решения. Зад движението, зад конкретността на действието се таи активен втори план. Дългите, позабравени вече в киното общи и средни планове са изключително прецизно и целенасочено организирани в дълбочина (извеждането на осъдения в края на филма). Във всекидневната интонация на цялото някои странични, привидно служебни епизоди добиват и едно по-условно, метафорично значение (интелектуалците от пазара за книги, танцът в лодката на финала). С точната фъка на сигурен кинотворец Берланга осъществява категорична образна организация, която му позволява да разкрие точния

мащаб и специфичност на избраната проблематика.

Един млад мъж в наши дни трябва да стане палач, да стяга около врата на жертвата си железния обръч на горотата — този прост и „хуманен“ инструмент, спомен от инквизицията на средновековна Испания. Това вече може да бъде драма. Драма на личността, на индивидуалното съзнание. А похватите на модерното субективно кино биха могли да превърнат тази драма в травматизиращо филмово зрелище. Но черни страхотии в „Палачът“ няма. Обстоятелствата на постепенната деградация на Хосе Луис са наистина ужасни. Неговите изживявания обаче не са от драматичен порядък. Интересът на автора е насочен другаде. Берланга разкрива преди всичко онази съвкупност от обществени връзки, онзи социален механизъм, който обуславя закономерността на падението на героя.

Цялостният и съхранен „естествен“ човек, на който толкова държача нео-реалистите, в Испания на Франко вече не съществува. Останал е само неговият житейски знак, неговата битова сигма. Въсред разбърканите постели и спарения въздух, всред купища от вещи и роднини този масов герой е загубил нещо много важно: своята гледна точка към света и нещата, своята действена целенасоченост, своето самосъзнание. Изпитанията на съществуването, едновременната достъпност и непостижимост на всекидневните блага прикриват отсъствието на жизнена цел. Мързеливото съзнание упорито влачи своите дребни стандартни илюзии.

Неизбирателността, притъпената чувствителност са станали вече норма за човешко поведение — още при своята работа в погребалното бюро Хосе Луис свиква да приема смъртта и насилието като ежедневие. Социалните барнери са загубили своята видимост, станали са още по-жилави, още по-непреодолими. Някъде там горе, над тях съществува една друга реалност — един безгрижен и жесток вдовъртеж от тържества и погребения. Ония, там горе, могат да се интересуват от Бергман и Антониони, да разиграват своите ритуали на радост и скръб, но за хората около Хосе Луис този свят е нереален. За тях са достъпни само неговите приземя, те могат да участвуват само в „труда“, в мръсотията на това жестоко стълпотворение. Тук тяхната съдба е ръка на бюрокрацията. Те могат да бъдат само изпълнители-екзекутори. За тях са типовите жилища, типовите чув-

ства, типовата идеология. Ние няма да видим никога лицето на Хосе Луис в крупен, психологически изразителен план. Ще наблюдаваме постоянното присъствие на италианския актьор Нино Манфреди в кадъра — изобретателен, разточителен, той ще „изживее“ всички перипетии на интригата сред шумното мнозинство на останалите персонажи, но почти никога няма да остане сам. На режисьора няма да бъдат нужни неговите очи дори и в епизода след първата екзекуция. Средата, социалният механизъм са асимилирали човека Луис. А всички палачи са безлики.

Тежестта, силното внушение на филмала ще изнесе жената на Луис. И тук изпълнителката Ема Пенейя, така неловка в някои други моменти, е свършена. С каква вътрешна съсредоточеност тя намира онези единствено необходими жестове, онези единствено верни интонации, с които да успокои хленчещото си дете, а с това да приласкае, да подкрепи и баща му — палача. Няма нищо по-страшно от тази майка, която притиска до главичката на детето си парите, с които е заплатено убийството на един човек.

И накрая образът на стария палач — тази опорна фигура в авторския замисъл (изпълнител Хосе Изберг). Има не-

що ужасяващо и същевременно безпомощно в това зле сглобено тяло с дълги умели ръце, в глинещото замазано лице, в безцветните очи без поглед. Поразяващо е неговото искрено самочувствие на почтен труженик. Тъжна е неговата сакраментална патетичност, неговата високопарна речовитост на истински испанец и истински палач. Жестоката е неговата безотказна, постоянна пригодност да бъде винаги готов, да бъде винаги **палач**. Показателният пример на частния случай се превръща за сатирика Берланга в аргумент за една по-обща констатация: твърде подвижни и неустойчиви са границите между общо приетата аномалност, между ежедневния компромис и узаконеното насилие.

В сложната съизмеримост на драматичното и пародийното, на психологическия интерес и сатиричната тенденция, Берланга постига непатетична, но изстрадана защита на **човека** в жестокия капиталистически свят. Затова въпреки голямото закъснение, с което отдавна популярният в света филм „Палачът“ се появява по нашите екрани, срещата ни с него е актуална и пълноценна.

Маргит Саръиванова

«ОТВЛИЧАНЕ»

Някъде в перипетииите на филмовото действие и малко встрани от него се появяват деца. Обикновени, смугли, зле облечени деца от планинско село в Сардиния. Камерата се спира върху тях, децата се фразягват. Те са изпълнили възложеното, включени в тайната, безмълвна верига, която отвежда до планината и бандитите.

Ако този сюжет бе попаднал в ръцете на Франческо Рози, той навярно би започнал оттук — от планинското село, би се взирал по-дълго и проницателно

в лицата на сардинските овчари, би търсил у бандитите и техните помощници отчаяната решителност, която ги кара да се опълчват, да стигат до насилието и грабежа. Създателят на „Салваторе Джулиано“ и „Ръце над града“ непременно би използвал хроника, би изследвал фактите около отвличането на човек в Сардиния в тяхната обществена, социална, политическа мащабност. (Сицилия и Сардиния са два различни, специфични обекта, които взети заедно, проектират големия проблем на италианския Юг).

Джанфранко Мингоци, режисьорът на „Отвличане“, сякаш прекалено е зает, дори обвързан с обезтелствата на сюжет от криминален тип. Той се е ограничил да съединява няколко частни факта, да търси сюжетната последователност, да



Сцена от филма „Отвлечане“

ги пласира съобразно драматичната им интензивност и завършеност. Всичко в „Отвлечане“ върви от покушението до отмъщението — вендетата, като в предварително начертан, измерен в отклоненията си кръг. Образният строй на филма е подчинен на простота и ясна цел — разказа.

Нещата биха могли да се изчерпят и с това, със занимателната история за едно семейство в Сардиния. И все пак във филма има едно съзнателно и насочващо изпускане на главни звена, което подсказва по-сериозния прицел на режисьора

Филмът разказва за едно отвлечане, а отвлеченият почти отсъства. Той се появява при заплитането на интригата и малко след това трупът му идва като доказателство за трагичната игра, в която са включени всички — от бандитите до жертвите им.

Би могло да се очаква тогава, че Мингоци ще насочи интереса си към поведението на „инспиратора“ Озило. Представител на един нов „свръхбандитизъм“, обединяващ подмолната самовластност на Юга и деловата безкрупулност, която идва от „континента“, този герой дава възможност за интересни социални наблюдения и изводи. Поставен в сюжетно укритие, образът на Озило е друга значителна тема, загатната и също неразработена във филма.

Всъщност в социален план „Отвлечане“ не прекрива границите на познати констатации. Филмът не казва нещо повече от това, че сардинските бандити са трагични жертви, механизъм в нови спекулации. Или че бюстители на реда са неспособни да се справят с бандитизма, че мерките на „сините барети“ са безсмислени, а понякога и ускоряващи трагедията. За безнадеждния избор на сардинския овчар в днешното италианско кино говори и режисьорът де Сета с „Бандитите в Оргозоло“. За социалната и политическа отговорност на различните обществени слоеве пред феномена на мафията — филмите „На всеки му своето“ (реж. Елио Петри) и „Деният на кукумявката“ (реж. Дамиано Дамиани). За безсилието на въоръжените пратеници от „континента“ — макар и в исторически план — „Салваторе Джулиано“ на Франческо Рози. В един справочник за италианските режисьори-дебютанти от последните години „Отвлечане“ (това е вторият филм на Мингоци) между другото е определен и като „малка отстъпка“ пред законите на кинопроизводството. Наистина „Отвлечане“ съдържа по-малко социален и обществен смисъл от психологическия триптих „Трио“, дебютът на Мингоци в игралното кино) категоричен в изследването на няколко типа съвременни младежи. И все пак пристрастието на режис.ора към

актуалните проблеми на италианската младеж може да бъдат открито тук в образа на Гавино. Сюжетните функции на този герой са прости и определени. На този образ са възложени важни задачи във фабулата. Вън от тях младия сардинец е интересувал режисьора повече като психологически, отколкото като социален проблем. И все пак, макар и неосъзнато, по интуитивен път той извършва постъпки, които имат конкретен обществен смисъл. Той не желае да бъде една от възможните жертви на бандитизма и вълчия бизнес и затова се намесва активно и самоотвержено в дискредитирането на истинските престъпници.

Вероятно, ако познавахме документал-

ния филм на Джанфранко Мингопи „Сицилия със свито сърце“ (получил през 1965 г. „Златният лъв“ във Венеция, сектора документално кино) разсъжденията ни за социалната и политическа платформа на този млад творец биха били по-точни. Но и филмите „Трио“ и „Отвлечане“, независимо от различните си качества и сила, разкриват убедително интереса на режисьора към определен, намиращ се в процес на формиране тип на съвременни италиански младежи, които мъчително търсят своето място, своето отношение към средата, към традицията, към обществения ред.

Елена Василева

АБСУРДНОТО КИНО, АБСТРАКТНОТО КИНО...

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Тези два термина. разбира се, означават две различни явления. Но веднага трябва да кажем — две родствени явления.

Да започнем с онова, което всеки лесно може да си представи. Обикновена чешма, кухненска мивка. Чешмата капе, капе, дълго време капе — и ние с неприкрита досада наблюдаваме това рядко зрелище. Най-сетне се случва нещо — появява се един бос крак, който отвива крана. Водата започва да шурти силно. Водата шурти, шурти, дълго време шурти — и така до края.

Това може да се види във филма на западногерманския режисьор Детлер Орлоп „ЗССС“.

Неговият колега от Холандия Франц Цвартис не иска да остане назад. В последното му екранно упражнение, озаглавено „Ветрилото“, в продължение на цели осем минути се показва една единствена фигура с едно единствено действие — жена размахва ветрило пред лицето си. Накрая жената не издържа и припада. Зрителите с по-слаби нерви — също.

Помъчих се да открия някакво съдържание в тези филми. някакъв смисъл или поука, както се полага на всяко прилично произведение на изкуството. Представях си, че това ще бъде във формата на иносказателна елипса, на хипербола или метафора. За съжаление добрите ми намерения не срещнаха добри потвърждения. Тези филми просто бяха лишени от съдържание, от смисъл или поука. Те си оставаха в рамките на екрана като факти без измерения в изкуството. Като абсурдни ситуации, които не без преувеличение можем да отнесем единствено към формалните експерименти. Не без преувеличение и не без уговорки.

Очевидно всяко изкуство, в това число и киното, може да изобрази едно явление или един образ до крайните им проявления, да ги разчлени и разнищи, да ги види през увеличителната лупа на гротеската или абсурда. Това е право на изкуството, негово **средство**. И ние можем да се убедим в това, ако си спом-

ним например „Лудият Пиеро“ на Годар или „Фотоувеличение“ на Антониони. Сюжетът в тези филми стигаше до абсурда, за да подчертае образите и явленията, да ги направи релефни, да засили художественото внушение. Едва ли е нужно да се позоваваме на литературната класика, на картините от известни художници — там примерите са много повече.

Затова ние можем да разберем и почувствуваме, да речем, новия френски филм „С. В. Б.“ на режисьора Жерар Пире. Макар че тук всичко е малко а ла Годар (бягството с колата, странни и кървави схватки), малко а ла Антониони (героят е фотограф на модни списания), макар че сюжетът преминава през абсурдни перипетии, до нас все пак достига някаква мисъл, някаква идея. Ако трябва да я резюмирам с няколко думи, тя е: в този свят нѐ насилие и жестокости хората понякога се превръщат във вълци-единаци, в насилници и жестоки люде. Това не е никакъв изход за тях, в края на краищата те са обречени.

Терминът „абсурдно кино“ следователно трябва да се отнася към другите, към онези филми, в които абсурдът е престанал да бъде средство на художественото изображение, оголил се е, останал е сам, **самоцелен**, т. е. безсмислен. По западните екрани такива филми се срещат в щедро изобилие.

Западногерманският режисьор Вернер Некес е решил например да ни покаже в „Лице срещу лице“ една неподвижна групова снимка. Ние се гледаме с тези хора, насядали на едно канапе и по земята, в продължение на 14 (четиринадесет) минути, без да знаем защо. И това е всичко — няма текст, няма музика, нищо друго освен тази единствена неподвижна снимка!

Холандците Кес Хин и Карл Шиперс пък са намерили още по-„оригинално“ решение. Те са направили своя филм „Мръсното куче“, като просто са фотографирали... сценария. Да, да! — ред по ред, страница по страница. Ние трябваше да го четем от екрана, така, както е написан — с номерацията на епизодите, с двете половини на листа (в едната — пряката реч, в другата — режисьорските ремарки). И понеже непрекъснато ставаше дума за някакво куче, а то все не се появяваше, публиката сама започна да лае. А авторите без капка свян си мислеха, че са казали нова дума в седмото изкуство!

Да продължавам ли?

Тези филми биха могли да минат за обикновени екранни курйози, с които едва ли би било нужно да се занимаваме, ако не ги съпътствуваха други съображения.

Според мен на тая продукция трябва да се гледа преди всичко като на социален феномен. Един отделен филм наистина може да изрази само творческото безсилие на своя автор. Но вълната на абсурдните филми изразява вече нещо повече и нещо по-сериозно. Тя се опитва да се противопостави на другата вълна, на силната жизнена вълна на социалните, на политически ангажираните филми и филмите на протеста. На Запад има вече много кинодейци, които създават такива произведения. В по-голяма или в по-малка степен те са пристрастни, съпричастни с борбите на работническата класа и народа. С по-голяма или по-малка сила те изобразяват социалните язви, политическите машинации на управляващите и други неприятни страни от „благополучието“ на буржоазната система. Тези филми естествено търсят и намират своята аудитория.

Филмите на абсурда също търсят своя аудитория. Те искат да спечелят зрителите от другата аудитория, да ги въвлекат в лабиринтите на своите чудати построения, да им замаят главите с целулоиден тамян. Те са привидно безпристрастни и аполитични. Всъщност не е така трудно да се открие класовата им принадлежност. Без съмнение с всичките им чудатости, с цялата им външна безобидност те са придатъци, части от организма на буржоазното общество.

И се намесват в идеологическата борба.

Нека тези съждения не изглеждат никому пресилени. Маскировката е старателна. Маскировката е нужна, за да се придаде благоприличен или небрежен вид на нещата. Но като всяка маскировка тя се пука тук или там, тук или там се открива по нещо.

Така е в швейцарския филм „Упражнение за пръсти“. Режисьорът Роберт Шер ни показва (в стила на абсурдното кино) един съвременен канибал, който яде с нож и вилица...човешка ръка. Абсурдът е налице. А изводите? Роберт Шер ги търси в задоблачните висини на някаква общочовешка философия, която подозрително мирише на мистицизъм. Той казва: „Има една сила, способна да унищожи изцяло чувствата, като ни оставя само тяхната фасада. Филмът иска да представи тази сила, произтичаща от различни явления и обстоятелства. Той

не си поставя за цел да анализира нейния произход, а само да ни осведоми за нейното съществуване.“

Каква ли ще е тази блуждаеща сила? Режисьорът не знае или не иска да ни каже. Филмът му обаче показва една дръзка бруталност в античовешки вид. Той асоциира с известни събития, с известни явления от историята и наши дни. И излиза, че абсурдът не е толкова безобиден...

В областта на филмовата структура, на филмовата форма абсурдното кино не внася никакъв позитивен елемент. В началото казахме, че за формални експерименти при него може да се говори само с големи уговорки. Най-често толкова големи, че от експериментите не остава нищо.

Експериментите по принцип целят да обогатят филмовата изразност с нови средства. Абсурдното кино, напротив, деформира до неузнаваемост тази изразност или я унищожава напълно, като я заменя с някакъв хаотичен апокалипсис от неразбираеми йероглифи. Абсурдното кино не се стеснява от никакви формални предписания; напротив, напълно ги пренебрегва. Разрушава филмовата форма, без да съгради нова. В този смисъл то няма какво да даде на филмовата теория и практика освен техните отрицания.

Размишлявах и над още един филм — „Визуално обучение“ на поменатия вече Франц Цвартис. Представете си един чуждак с вътрешен поглед, заобиколен от две мадони — руса и чернокоша, — които постепенно се събличат. Чуждакът закусва, след малко се разбира — с боя. Защото с нея започва и да „рисува“. Русата мадона залива с боя „художника“, той от своя страна — чернокошата. Получава се някаква невъзможна цапаница, някаква мърсотия, която очевидно иска да мине за изкуство, за поредния „арт“ („поп-“ ли, „оп-“ ли, нещо друго ли?)...

Споменавам този филм не само поради неговата абсурдност, а и затова, че в него могат да се видят апетитите на нашумелите модни художници към киното. Струва ми се, че той прехвърля мост между абсурдното и абстрактното кино, отбелязвайки тяхното родство.

Абстрактното кино дойде от абстрактната живопис. В него тя видя нови възможности за собствената си изява. Тя третира екрана като бяло платно в ателието. на което могат да се нанесат цветове, но също и движения. Понякога гарнирани с музика или шумове. С пълните зали на кината тя искаше да компенсира редеещата публика на модните изложби. Но от това абстрактната живопис не престана да бъде абстрактна. Пресели се в нова квартира със стария си гардероб.

И ние виждаме на екрана:

„66“ — разноцветни линии и геометрични фигури, които се движат и преплитат в уморителен за очите темп без всякакъв смисъл (режисьор Роберт Брер, нашумял американски художник).

„Четири“ — червен квадрат със зелени полета отгоре и отдолу, които бавно се увеличават за сметка на червения квадрат (режисьор Лексан, ГФР).

„Две“ (забелязвате ли, че заглавията са просто номера? — малки карега със сменящи се пулсиращи цветове (режисьор Лексан, ГФР).

„Когато корабът пристигне“ — самоцелна игра на цветове (режисьор Дейвид Маклаглен, САЩ)...

Стоп!

Може би ще ни се удаде нещо да разберем. Защото този Дейвид Маклаглен е счел за нужно сам да дешифрира своя филм. Слънцето било извор на неговото вдъхновение. Той винаги бил оптимист за живота, човека и бъдещето. „Обаче — пише режисьорът — ние нямаме още път пред себе си...“

Това изпуснато откровение ни разкрива нещо много съществено за абстракционистите в киното. Тяхната идейна лутаница, тяхното объркване пред фактите на живота, безпътницата им. Буржоазната действителност не им предоставя други алтернативи, те нямат цели и път, а всичко това искат да заменят с капризите на сетивата и въображението.

Някои от тях чувствуват, че губят почва под краката си и доверието на публиката. Тогава те за собствено успокоение и оправдание почват да съчиняват разни тълкувания на визуалните си ребуси и всевъзможни мъгляви „теории“. Американецът Джордан Белсън например сигурно е усетил, че неговата аб-

страктна трилогия „Ново навлизане“, „Фенсмена“ и „Самади“ сама не е в състояние нищо да каже на зрителя и затова бърза да вземе думата. Виждате ли, тук образите пътували в космическото пространство и тяхното пътуване било мистическо. Взети заедно, те образували всеобщия образ на света. Човек добивал впечатлението, че обикаля гигантските пространства и времето. От друга страна, тази трилогия отбелязвала „момента на единство между индивидуалната душа и универсалната“. Обаче това „върховно душевно състояние“ не било достъпно за разума... И т. н.

За всеки просветен читател реакционно-идеалистическата природа на тази объркана „философия“ е повече от ясна. Да не говорим за това, че кинематографическата ѝ защита не дава никакви, абсолютно никакви аргументи в нейна подкрепа. Тогава се получава двойна несъстоятелност — на „философията“ и на нейните екранни претворения.

Така или иначе, ние сме изправени пред един опит да се пусне ново оръжие в идеологическата схватка. Ясно е, че абстрактното кино стои от другата страна на барикадата. Опитите да се представи като някакво надоблачно „чисто изкуство“, като висш непознаваем екстаз са опити за заблуда на лековерните. Ние трябва да виждаме реакционната му класова същност под каквато и благоприлична маска да се скрива тя.

Именно с това, главно с това абстрактното кино се родее с абсурдното.

Ще си позволя даже да изкажа съжалението, че твърде често абсурдното кино води към абстракционизъм, че няма точно определени граници между двете явления, че съществуват преливания.

И в това няма нищо чудно.

Две издънки от един и същ корен. Формализмът. А формализмът, както е известно, пренебрегва съдържанието в изкуството — историческо, социално, хуманно и всякакво друго. Но на опразнените места се настаняват неговите идеологически събратя. За да се стигне, както видяхме, до парадокса на неговото саморазобличаване.

ЖАН-ПОЛ ЛЕ ШАНУА ЗА КОМЕДИЯТА

Трудно е да се назове друг френски режисьор, на когото така да е провъзгласяло в Съветския съюз, както на Жан-Пол ле Шануа: почти всичките му най-хубави произведения са вървели по нашите екрани. „Адресът неизвестен“, „Бегълци“, „Татко, мама, слугинята и аз“, „Татко, мама, моята жена и аз“, „Клетниците“, бяха гледани от десетки милиони зрители. „Господинът“ и други филми бяха показани на московските кинофестивали. Тяхната простота, правдивост, поетичност, художествено изя-

щество и важноста на поставените проблеми — всичко това направи от ле Шануа един от най-популярните задгранични кинематографисти в нашата страна.

— Кои от вашите филми смятате за най-хубави?

— Поставил съм 17 или 18 филма и обичам всичките така, както майката обича всички свои деца, въпреки, че едни са по-добри, а други по-лоши. Но все пак най-много от всички обичам тези филми, които достигнаха целта си — привлякоха вниманието към важни въпроси, засягащи всички и всекиго. Това са „Училище за безделници“, получил през 1949 г. награда на фестивала в Кан, „Брачно агентство“ и „Случаят с д-р Лоран“.

„Училище за безделници“ обходи почти целия свят и се смята за класика. Това е комедия, но тя засяга сериозни проблеми: правилните принципи за възпитанието на децата. Тази тема много ме интересува. Възможно е във всеки от нас да има един неоткрит Моцарт и ако в детството правилно ни учеха и възпитаваха, днес всеки от нас би бил по-добър. Това е най-важната грижа на обществото. „Училище за безделници“ и до днес се показва на педагогичните конгреси. Този е най-полезният от моите филми.

„Брачно агентство“ поставих след две години. Това също е важен филм — за самотата на мъжете и жените, за това, което всеки от нас търси в живота: дружба, нежност, грижа. И това е комедия.

„Случаят с д-р Лоран“ е поставен през петдесет и шеста година. Той разказва за перипетиите на парижки лекар, който заболявайки, заминава да работи в планината. Там, в селото, той решава да въведе безболезненото раж-





дане, но всички — и мъже, и жени — се противопоставят на новаторството. Именно за борбата на лекаря за новия метод разказва този филм.

Главната роля се изпълняваше от Жан Габен. Ролята на лекар-революционер е необичайна за него. Габен се е специализирал в ролите на стари бандити от полицейските филми, целият е пропит от тях и с удоволствие ги играе. Това е корсет, който той сам си е сложил и от който не иска да излезе. А и публиката е недоволна, когато изпълнява други роли. Жан Габен е велик актьор. Той може да направи нещо много повече и много по-интересно от това, което му позволява детективският филм. Той много се страхуваше от ролята на д-р Лоран, а я изигра блестящо. През следващата година той игра Жан Валжан в моя филм „Клет-

ниците“. Този път се страхувах аз: да не би Габен да направи от своя герой традиционния персонаж от сегашните си филми. Моята задача беше да помогна на Виктор Юго в борбата му с Габен. Победи все пак Юго.

— Но във вашите филми „Господинът“ и „Градинарят от Аржантея“ Габен е в обичайното за него амплуа.

— Тук вече съм виновен аз. Тези два мои филма са отстъпка на изискванията на комерческото кино. В „Господинът“ героят на Габен е човек от висшите среди, който се сгромолясва до длъжността на слуга в хотел. В „Градинарят от Аржантея“ той има по-интересна роля — това е един обикновен човек, но мошеници го считат за фалшификатор на пари. Ако в „Господинът“ за мене беше скъпа мисълта за необходимостта от доброта към човека, за по-

мощ на тези, на които не им върви в живота, то „Градинарят на Аржантея“ още повече навлиза в руслото на комерческото кино.

— Вие смятате за най-хубави тези свои филми, които повдигат сериозни обществени въпроси. И почти всички те са комедии. Няма ли тук противоречие?

— Мисля, че във всяко художествено произведение освен честност и скромност трябва да има хумор. Хуморът е неделим от живота и озарява всичките му трудности.

Когато правя филм, аз не зная какво ще излезе от него. Но винаги зная какво искам да кажа с него, за какво го правя, какво отстояват неговите герои. Накратко казано, филмът трябва да бъде правдив. А без правдата на живота няма и комедия. В комедийна форма може да се говори за сериозни проблеми — положението на жената в семейството и обществото, алкохолизма, възпитанието на децата, невежеството, рутината, бездушието. Аз ненавиждам леките, неправдоподобни комедии за това, как хубавичка секретарка става жена на премиер-министър.

— За какво е вашият следващ филм?

— Надявам се, че това ще бъде съвместна съветско-френска постановка. Сценарият пиша в съавторство с Алексей Каплер. Жанрът е съвременна комедия, която ще развеселява хората и във Франция, и в Съветския съюз. Героите са мъж и жена. Както обикновено, с подобни герои всичко не е толкова просто. Жената е французйка, мъжът — руснак. Те са се запознали в Париж преди петнадесет години, когато и двамата са били студенти. В резултат на срещата се ражда дъщеря. Това обстоятелство усложнява всичко. Става дума за това, кой е длъжен да възпитава детето, тъй като между родителите има две хиляди километра. Как да се намери Соломоновото решение? Преди двадесет години такава история можеше да стане сюжет на драма. Сега това е комедия, защото въпреки всички трудности, проблемът може да бъде решен. Страхувам се, че в кратък преразказ всичко това може да изглежда малко глупаво. Но това е история от живота. Такъв филм може да ни помогне по-добре да се разберем един друг. По стил, маниер и тон той ще напомни филмите „Татко, мама, слугинята и аз“ или „Адресът неизвестен“. Аз ще пиша френската част, Каплер — руската. Естествено, че Тя ще се играе от французйка, а Той от руски артист, симпатичен, с открито лице, тридесет и осем годишен. За французите той трябва да

бъде воплощение на руския човек.

— Кое според вас е характерно за днешното френско кино?

— Да получи работа каквато иска, за един прогресивен режисьор днес е много трудно. Сега за постановка на филм е нужен не важен проблем, а международен капитал и звезди.

На сериозния кинематографист се противопоставя и така наречената нова вълна. Режисьорите от тази вълна са представители на богатата класа. Тяхното творчество не е за широкия зрител, а за снобите. Те нямат нищо дълбоко, истинско, за което биха могли да разкажат. Говори се, че търсят нови форми. А пък аз мисля, че техният така наречен съвременен стил е просто липса на познаване на професията. Все едно в литературата да обявят за нов стил незнанието на правилата на правописа и пунктуацията. Режисьорите от новата вълна от 1968 година, Ив Буасе, Ги Жил, Френсис Леруа, Жан-Даниел Симон въпреки младостта си имат голям професионален опит. Всичко зависи от това, какви теми ще изберат.

Днес концентрацията на кинопроизводството и кинопроката, която става във Франция, ликвидацията на много независими фирми, е тежък удар за онези художници, които не искат да се подчинят на модата, които искат да останат честни. Но те са разделени, те трябва да се обединят, да намерят общ език. Трябва да се прекратят раздорите между млади и стари режисьори. Заедно ние ще можем по-решително да разговаряме с властите.

Що се отнася до мен, моите надежди са свързани с телевизията, намираща се във Франция в ръцете на държавата. Аз вярвам в нейното голямо бъдеще.

Аз съм оптимист. Това не значи, че съм наивен — познавам живота и съм изпитвал ударите на съдбата. Но оптимизмът е моят жизнен принцип.

— Съдейки по вашите филми, този принцип вие следвате не само в живота, но и в изкуството.

— Този принцип следват и съветските кинематографисти. Техните произведения са романтични, задушежни, сгрети от чувства. И „Балада за войника“, и „Последният ден на есента“, и „Нежност“, и „Малкият беглец“, и много други. Аз свалям шапка пред съветското кино. Не зная ще ми се удаде ли да осъществя съвместната постановка, но искам да покажа в този филм това, което е свойствено на вашето общество и вашето изкуство: вие не сте ангели, но сте сърдечни хора.

М. Семенов



Народната актриса Ружа Делчева в ролята на Сара в екранизацията „Иван Шишман“. Постановка засл. арт. Юри Арнаудов.

У НАС

За юбилейната 25-годишнина Студията за хроникални и документални филми е завършила един своеобразен късометражен филм под заглавие „Партизан за бой се стига“. Авторът Георги Стоянов—Бигор — директор на Българската национална филмотека, е издирил и монтирал в едно цяло крайно любопитни, автентични, неизвестни досега кинохроники за онези бурни революционни деветосептемврийски дни, снети от професионални любители кинооператори.

*

На тазгодишния Московски шести кинофестивал Българска кинематография ще участва в конкурса с игралния филм „Бялата стая“. Сценарий Богомил Райнов, режисьор Методи Андонов.

*

Извън конкурса, но по време на фестивала в Мос-

ква ще бъдат прожектирани и филмите: „Процесът“, „Иконостаът“ и „Мъже в командировка“. От 13 до 20 септември във Варна ще се състои Осмият национален фестивал на българския филм. За наградите на фестивала ще се състезават 8 игрални филма. Като гости на фестивала са поканени повече от 70 чуждестранни филмови критици, журналисти и кинотворци.

*

Под покровителството на лигата на дружествата за Червен кръст и Националната комисия на ЮНЕСКО от 11 до 20 август във Варна ще се проведе III международен кинофестивал на червеносекрестни и здравни филми. На фестивала ще участвуват около 30 страни от Европа, Америка, Азия и Австралия. На фестивала ще бъдат прожектирани 3 категории филми: игрални, телевизионни и късометражни и съответно три отделни журита ще опре-

делят трите големи награди: на председателя на българския Червен кръст, на председателя на Комитета за изкуство и култура и на директора на Българската телевизия. Освен големите награди ще бъдат дадени и специалните награди на министъра на народното здраве, на министъра на просветата, на председателя на Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина, на генералния директор на ДО Българска кинематография и на председателя на профсъюза на здравните работници в България. Нашата кинематография ще участва в конкурса с редица късометражни и телевизионни филми и с игралния филм „Бялата стая“.

СССР

„Карл Лир“ вече се снима. Подготвителният период, който е продължил повече от година, е бил свързан с много усилия и труд. Достатъчно е да



Стойчо Мазгалов и Нина Стамова са изпълнители на главните роли във филма „Признание“. Режисьор Янко Янков.

се спомене, че са били изпробвани най-щателно 12 претенденти само за главната роля. Най-много е задоволил постановчика на филма Григорий Кузинцев естонският артист Юри Ярвет. След внимателни проби са били утвърдени и другите артисти. В. Шендрикова ще играе ролята на Корделия. Д. Банионис — на херцог Олбански, Г. Волчек — на Регана, В. Емелиянов — на Кент, Р. Адомайтис — на Едмонд, О. Дал — на Шута, А. Вокач — на херцог Корнуелски. Музиката пише Дмитри Шостакович.

В режисьорския си дневник Г. Кузинцев е записал: „Трагическото бъдеще на повечето от действащите лица от Лир до Глостер е определено от тяхното минало. Това е възмездието, а не резултатът от случайни обстоятелства. Но отмъстителния меч се е оказал в ръцете на хора, много по-лоши и виновни за тях.

А степента на възмездието е нечовешки тежка.“

„Лир не е бил безумен. Безумен е самият свят, в който той е живял. Но и той е един от тях, които са създали този свят.“

„Лир е последният от боговете на своята цивилизация. Нейният край идва не защото от бога са се родили лоши рожби от женски пол. Разривът между действителните, вътрешните и външните отношения е станал вече много голям. Обожествяването на едного води в края на крайщата до осакатяването на множеството. Тогава идва времето на бунта. Кой ще го вдигне — Виланд, Едгар, Корделия? Не. Сам Шекспир. Трябва ясно да се чуе неговият гневен глас, който звучи през цялата трагедия и дава сила

Иосиф Хейфиц („Дама-та с кученцето“) поставя в студията „Ленфилм“ сценария на Г. Бакланов

„Мария“. Героинята е смела революционерка, комунистка с ленинска закалка, човек с ярка и необикновена съдба. Филмът ще разкаже за работата ѝ в ЦК, за участието ѝ в гражданската война в Испания, за периода на Отечествената война, когато е била в партизански отряд.

Сergeй Герасимов работи вече своя нов филм „При езерото“. Филмът е за съвременното социалистическо строителство в Сибир, за традициите на руската интелигенция. По думите на режисьора филмът ще бъде заключителната част на трилогията за хората от 60-те години на XX в., която започва с филмите „Хора и зверове“ и „Журналист“. Главната роля е поверена на студентката от ВГИК Наталия Белохвостикова. Във филма ще участвуват и Олег Жаков, Василий Шукшин, Ва-



Българският актьор Иван Андонов и полската актриса Беата Тишкевич изпълняват две от централните роли в унгарския филм „Прозорците на времето“. Сценарий Петер Куцка, режисьор Томаш Фейер.

лентина Теличкина, студенти от ВГИК.

*

Сценаристите Ю. Дунски и В. Риц са автори на сценария „Червеният площад“. Филмът разказва за създаването на работническо-селската Червена армия под ръководството на Ленин и за една от първите части на тази армия. Скоро в „Мосфилм“ ще започне снимането на филма в постановка на режисьора В. Ордински.

*

„Не търсете в този филм исторически герои; но всичко, което се развива в него, наистина се е случило — пише в предисловието към сценария на филма „Далеч на Запад“ драматургът Г. Мдивани. Действието се развива в дълбокия тил на врага, където съветските военнопленници водят героична борба. Главната роля — на полковник

Иван Захаров, ръководител на нелегалния щаб на военнопленниците — се застъпва от Н. Крюков. Режисьор на филма е А. Файнцимер.

*

В Одеската студия се снима широкоекранният филм „Повест за чекиста“. Негови постановчици са В. Дуров и С. Пучинян. Филмът е посветен на паметта на Николай Артурович Гефта, съветски разузнавач, който е работил в окупираната от немците Одеса. Този роля изпълнява Лаймонис Лорейка, известен от филмите „Никой не искаше да умира“ и „Мъртъв сезон“.

*

„Седемте години на ефрейтора Збурев“ — така се нарича сценарият на комедията на младия писател В. Валуцки. Отличният стрелец Коста Збурев е, получил през време на службата си седем писма от различни

девойки. След демобилизацията търгва да ги търси едва ли не по цялата страна и открива свят от прекрасни хора. Режисьор В. Мелников.

*

Шестият международен кинофестивал в Москва приближава. Той ще се състои от 7 до 22 юли и ще мине под девиза „За хуманизъм в изкуството, за мир и дружба между народите“. В него могат да вземат участие кинематографисти от всички страни в света с по един дългометражен и един късометражен филм. На всички филми, включени в конкурсната или информационната част на програмата, ще бъдат раздадени фестивални дипломи. Ще бъдат присъдени следните награди: на дългометражни игрални филми — три златни и три сребърни; две награди за най-добро изпълнение на женска роля и три награди за най-доб-

по изпълнение на мъжка роля. Късометражните ще получат награди за най-добър игрален, хроникално-документален, научно-популярен филм. Специално жури ще присъди една златна и три сребърни награди за най-добър детски филм.

Две години са продължили снимките на „Пан Володйовски“ — исторически филм по популярната едноименна книга на Х. Сенкевич. Две годни полската преса редовно осведомяваше читателите си за работата по снимането на филма, за различните перипетии и трудности, с които е трябвало да се справят режисьори и артисти. „Пан Володйовски“ е вече готов и се прожектира по екраните на страната. Както отбелязва полската критика, филмът безспорно е постижение за полската кинематография в сложния жанр на „постановъчния боевик“. Пред зрителите е представена Полша от 17 в. — нейният ярък бит, нравите на шляхтата, — неповторима епоха, предшествуваша упадъка на полската дър-

жава. Сюжетът е построен върху важни събития от животна на пан Володйовски историческо лице („Първата сабя на Полша“), който е командувал южните погранични войски. Събитията са драматични и сюжетно сложни. Във филма е събран отличен актьорски състав. Ролята на Володйовски се изпълнява от Тадеуш Ломницки. Постановчик е известният полски режисьор Ежи Хофман, познат у нас от филма „Гангстери и филантропи“.

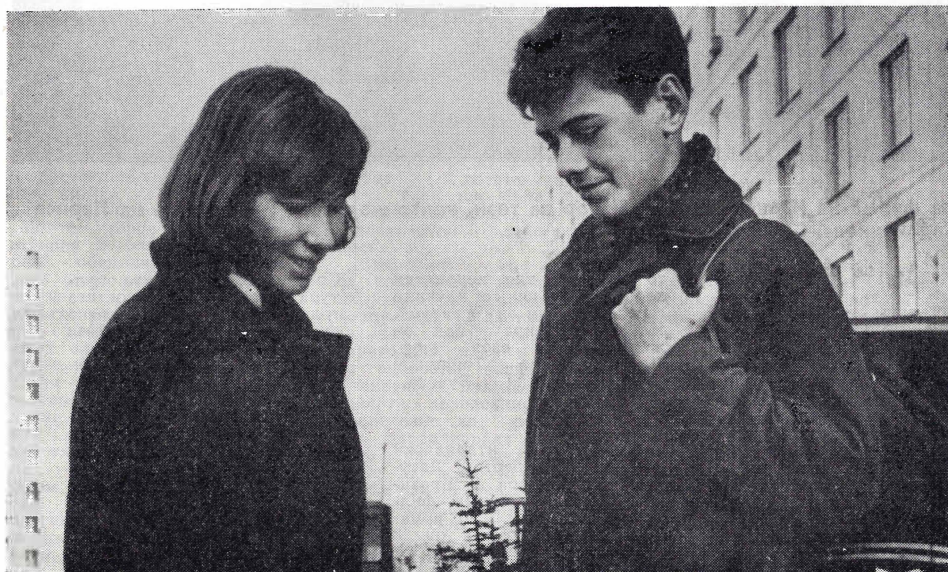
Режисьорът Л. Ленардович снима понастоящем филма „Олимпийски огън“. Действието протича през зимата на 1940 година в планините Подхале, където полските скиори се тренират за участието си в олимпийските игри. Немците навлизат и войната избухва. Жителите на околните села и спортистите, които окупацията заварва в планината на тренировки, повеждат партизанска война и скоро започват да изчезват в дълбокия сняг немски патрули, а даже цели накателни експедиции.

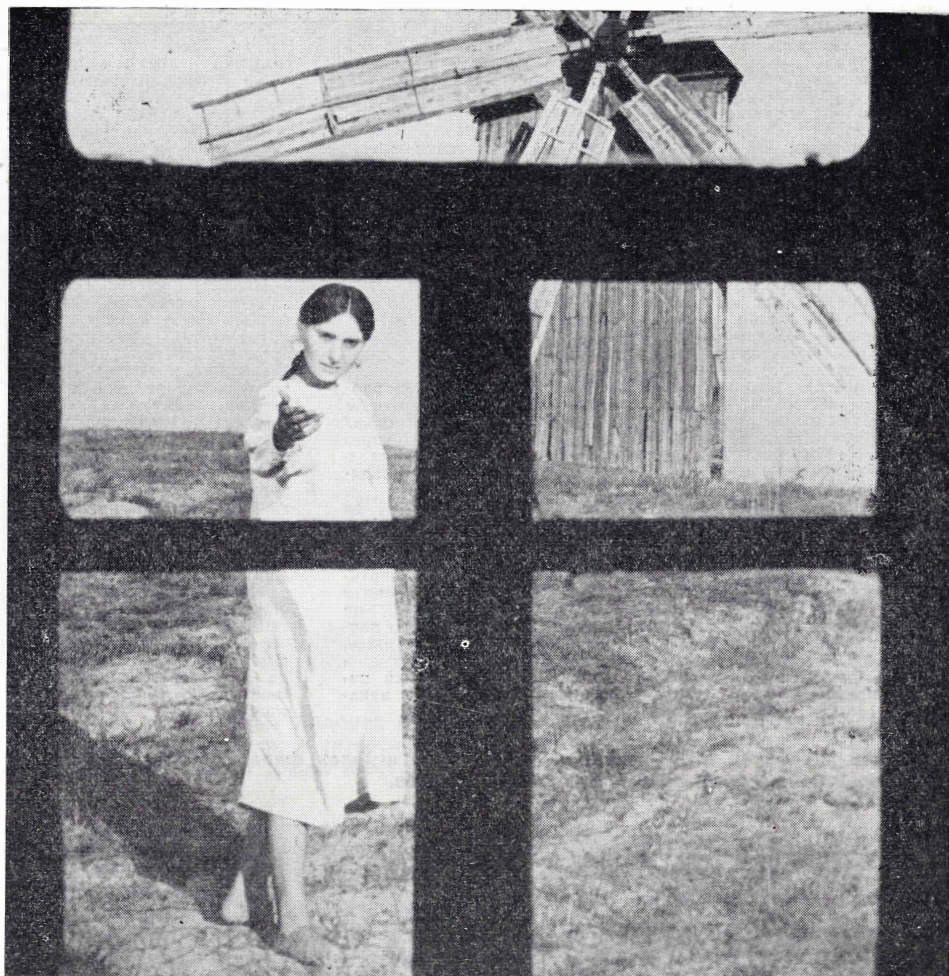
УНГАРИЯ

Имре Гьонгоши, млад унгарски писател, ще се заеме с екранизирането на собствената си повест „Палмова неделя“ посветена на 50-годишнината на Унгарската съветска република. В центъра на филма е трагичната история на двама братя — католически свещеник и учител-комунист.

Новият унгарски филм „101-ят сенатор“ показва Америка, в която политическото убийство, корупцията и подкупите са станали норма. Разказва е историята на Боби Бейкър, задкулисен бос и финансов мошеник, убиец и провокатор, известен под прозвището 101-ят сенатор. Филмът е основан върху действителни факти. Най-фантастичните сюжетни моменти се потвърждават веднага с кинодокументални снимки. Но филмът не се занимава само с углавни престъпления, намиращи се „под защитата“ на закона, но и с честните хора, готови да рискуват живота си, за да разкрият истинското лице на тях „легални престъпници“.

Николай Яхонтов и Юля Щепкина в съветския игрален филм „Мъжки разговор“.
Сценарий Валентин Ежов, режисьор Игор Шатров.





Из филма на Юри Илиенко „Извор за тези, които жадуват“ с участието на Лариса Кадочникова. Сценарист И. Драч.

ИТАЛИЯ

Уго Тоняци е завършил своя трети филм „Да, господице“, в който играе и главната роля. Неговият герой е плах, отстъпчив човек, който се съгласява с всички желания на своя шеф-адвокат. Подписва търговски договори, за които не знае нищо, оженва се за девойка от богат семейство, без да я обича, съгласява се даже да поеме върху себе си вината за смъртта на петнадесет туристи. Но ни-

то едно от тия неприятни изпитания не са научили героя на „ум и разум“. Накрая умира пак по желание на своя шеф. Партньорка на Тоняци е Мария Грация Бучела.

Известният италиански режисьор Алберто Латuada се намира в Бразилия, където снима филма „Мандинго“ по романа на Кило Онстон от 18 в. Мандинго е името на едно негърско племе от

Среден Судан, чиято култура през 13 в. достига голям разцвет. По-късно суданските негри били покорени и масово продавани като роби в американския континент. Действието се развива в Нови Орлеан и разказва за бунта на черните роби. За главната роля е ангажиран известният боксьор Касиус Клей.

„Сатиркон“ на Джан Луиджи Полидоро (как

то е известно Фелини също снима „Сатиркон“), приет студено от италианската критика, е бил свален от екраните по нареждане на прокурора, който обвинява авторите в развращане на публиката.

Виторио Гасман и Шарон Тейт ще изпълняват главните роли в екранизацията на „Дванадесетте стола“ на Илф и Петров.

Името на Васко Пратоллини скоро ще се появи по афишите на Италия наред с името на режисора Нело Ризи. Известният италиански писател работи сега над сценария „Позорната колона“, с чиято постановка ще се заеме Ризи.

Режисьорът Серджо Гоби снима филма „Малдоне“. Събитията се разиграват през време на окупацията. Един мъж е търсен и преследван от хитлеровата полиция. В главните роли участват Робер Осени и Елиза Мартидели.

Микеланджело Антониони завършва филма „Забриски поинт“ (името на провинциален град, където се развива действието на филма), над който работи вече девет месеца. Списание „Еспreso“ публикува интервю с видния италиански режисьор, в което той споделя с читателите някои свои мисли и впечатления от Америка във връзка с работата му над „Забриски поинт“. „Моите герои и тяхната история е опит да прокарам обединяваща линия през много събития, които често трудно могат да се разберат в цялата им сложност, макар и да имат за нас огромно значение. Моят филм е историята на едно своеобразно гърсене, опит на човека да добие лична свобода на фона на провокационната действителност на днешна Америка. В този филм ще има и американски пейзажи — планини, пустини, градове, храсти от кактуси, — и гето, и хора, които страдат и се

борят като добре разбират и знаят кой е виновният. Всичко това влиза в моя филм, защото то е въздухът и лимфата на днешна Америка — невинна и жестока. Всеки филм така или иначе разказва някаква лична история. Затова и в „Забриски поинт“ се разказва историята на двама бели, които се опитват да разберат някои неща, а след това да действуват в зависимост от това, какво именно са разбрали. Цялата проблема се заключава в това — ще могат ли те да извършат нещо...

В Цатите повече от всичко ме поразил обстоителството, че тук живеят хора, които действително са убедени, че им е позволено всичко, че личната свобода на всеки е безгранична, с изключение на някои моменти, отнасящи се до обществения ред. И най-важното — те никога не са си задавали въпроса, какво означаватия „потребности от обществен порядък“ в личния живот на другите...

Ако трябва да резюмирам резултатите от моя американски опит, бих казал: разточителство, простота, бедност. От маниера да се снимат филми, до начина на живот на богатите — всичко в тази страна доказва, че разточителството е станало религия, привичка, умствено настроение. Бедността е достигнала необикновени размери. Откъде се е взела тази бедност в страна с такова високо жизнено равнище? А тук бедността е истинска, ужасяваща, ежедневна действителност. Филмът показва всичко това. Аз го снимах със злоба, с любов и с голяма страстност. Това ще бъде филм за най-прекрасната и най-отвратителна действителност...

Сценарият на филма бе подхвърлен на постоянни изменения, продължава Антониони. Животът бързо внесе корекции в предварителния план. Стилът на работата, възприет в Холливуд — организация на сцените, разписание, разпределение на ролите — би парализирала снимането на моя филм. Трябваше да воля ожесточена борба за изменение на този стил, борба да се направи снимачната група способна да се справя бързо с ежедневно меня-

щите се ситуации. Това не бе лесно. И после — възможно ли е да се работи в строгите рамки на сценария, когато обектът на моята работа — Америка, — постоянно се променя, даже във физическия смисъл на думата“.

ФРАНЦИЯ

Клод Шаброл работи над сценария „Нека да умре това чудовище“. Филмът е сензационен. Героят, чието дете е загинало при автомобилна катастрофа, иска да отмъсти на виновника и е готов на престъпление.

Франсоа Трюфо снима „Сирената на Мисисипи“ с участието на Катрин Денюв и Жан Пол Белмондо. Това е свободна екранизация на едноименната новела на Уилям Ирриш. Действието се развива на един субтропичен остров и във Франция. Героят е плантатор. Той си избира жена по снимка. Когато се оженва за нея, разбира, че е проститутка. Замисля да си отмъсти, иска да я убие, но същевременно е безумно влюбен в нея. Трюфо е много доволен от избора на артистите. „Днес няма по всестранен актьор от Белмондо, казва режисьорът. Той може да играе едновременно успешните роли и на Жан Габен, и на Фернандел, и на Жерар Филип. Струва ми се, че Белмондо и Денюв ще създадат една от тия екранни двойки, които дълго се помнят.“

Френският артист и режисьор Жан Пиер Моки снима филма „Соло“. Той ще изпълнява главната роля, а останалите роли са поверени на непрофесионални артисти от 16 до 18 години. В неговия филм ще участвуват: музикант, художник на реклами, ученик от лицей, студент, куриер и двама братя тапицери. Филмът разказва за търсенето на един студент, изчезнал през време на майските събития във Франция през миналата година.



Николай Крючков изпълнява главната роля във филма „Далеко на Запад“. Режи-сьор Александър Файнцимер.

Преди около три години известният френски писател и министър на културата Андре Малро предоставил на Карло Понти авторски права върху своя роман „Съдба човешка“. Понти решил да снима филма в сътрудничество с японски кинематографи-сти. Междувременно обаче Малро поставя условия — режисьорът трябва да бъде французин. Накрая Понти поверил режисура-та на американеца Фред Цинеман. Но Малро поставил ново условие. Искал да му се покажат някои филми на Цинеман, а след проектирането им казал: „Съгласен. Но все пак бих искал да прочета сценария на „Съдба човешка“ и да видя целия заснет материал.“ Договорът бил потвърден. Цинеман вече снима филма.

Жан Луи Трентинян играе главната роля на влюбен инженер във филма на Ерик Ромер „Моята нощ при Мод“. Негови партньорки са Мари Кристин Баро и Франсоаз Фабиан.

Пиер Брасьор играе ролята на Федор Карамазов

в телевизионната екранизация на романа на Достоевски „Братя Карамазови“. Режисьор на филма е Марсел Рювал.

ЮГОСЛАВИЯ

Режисьорът Владан Слиепчевич ще снима „Горили“ — за младите емигранти от Югославия, заминали нелегално на Запад, да търсят по-лек живот. Мнозина от тях се настаняват на служба като телохранители при преуспяващи търговци, артисти и даже гангстери. Като повод за замисъла на филма е послужила трагичната история на двамата югославяни — телохранители на популярния френски актьор Ален Делон, загинали при неизяснени досега обстоятелства. В главните роли ще участвуват Драган Николич и Игор Дало, в женската роля френската артистка Мирей Дарк.

АНГЛИЯ

В много английски вестници се е появило краткото съобщение, че в студията „Шепъртън“ режисьорът Майкъл Хейес снима филма „Обещание“ по пиесата на съветския драматург Алексей Арбузов „Мой бедни Марат...“

Преди две години същата пиеса е играна в един от театрите на лондонския Уест-енд. „Много се вълнувах, преди пристигането си в Лондон е заявил Арбузов, защото това е първата екранизация на моя пиеса, ако не се смята телевизионният филм „Градът на разсъмване“. И най-главното, опасявах се, че авторите на филма ще внесат някои изменения, съобразявайки се с английския зрител. Още е трудно да се съди какво ще представлява филмът като цяло, но по заснетия материал, който видях, нямам никакви сериозни възражения. Напротив, подкупва желанието на авторите на филма да пресъздадат правдиво в детайли един слабо познат на тях живот.“

Два месеца и половина в Лондон се проектира „Война и мир“ на С. Бондарчук. Първоорязаното кино „Кързън“ не познава още такъв успех. Във връзка с филма в английския печат се е разгоряла остра дискусия за принципите на киноекранизаци-ята. Пресата високо е оценила филма като забележително произведение, откриващо нови хоризон-ти пред кинематографията.



Донатас Банионис и Юри Визбор във филма на Михаил Калатозов „Червената палатка“.

Английските кинематографисти все по-често се замислят над идеята за сътрудничество със съветските си колеги, разбирайки какви широки творчески възможности открива то пред тях. Известният английски артист Питър Финч, който сега се снима в съветско-италианския филм „Червената палатка“, е заявил неотдавна пред кореспондент на „Дейли експрес“: „Доколкото мога да съдя по заснетия материал, филмът ще бъде великолепен. Нещо се надяваме, че съвместната работа на английски и съветски кинодейци ще продължи.“

Александър Петрович („Срецаш съм и щастливи цигани“) е протестирал срещу решението на директора на Канския кинофестивал Фавр Льо Бре, който въпреки решението на фестивалната комисия е отхвърлил неговия филм „Краят на света“. Това е продължение на предишния филм за циганите с участието на известната

френска артистка Ани Жирардо. „Ако поводът за отхвърлянето е политически — заявил пред представители на пресата Петрович — ще потърся обяснение. Ако е от професионално-художествено естество, ще се откажа от участието си във фестивала.“

Пол Скофилд („Човек на всички времена“) играе ролята на „Крал Лир“ в екранизацията по прочутата Шекспирова трагедия. В нея ще участват и артисти от театър „Роял Шекспир къмпани“. Режисьор Питър Брук. Снимките ще се правят в Швейцария. Така по едно и също време се работят две екранизации на „Крал Лир“.

Шарл Азнавур ще изпълнява една от главните роли в английския филм „Играта“, чието действие протича на фона на последната олимпиада. Не-

гови партньори са Стенли Бейкър и Майкъл Крафорд.

В Лондон е организиран фестивал на отхвърлени от цензурата филми. Те ще бъдат прожектирани по филмовите клубове.

Ш В Е Ц И Я

Двама млади шведски режисьори Ларс Ламбери и Оле Сьогрен реализират своя първи дългометражен филм „Дезертърът от САЩ“. В Швеция, както е известно, се намират много дезертъри от американската армия, които са отказали да вземат участие във войната във Виетнам. Някои от тях били поканени от младите шведски кинематографисти за съавтори на сценария и за изпълнители на главните роли. Събитията във филма се опират върху действителни факти, акцентиращи преди всичко върху отношението на американците към „мръсната война“ и върху реакцията на шведската общественост към виетнамския проблем.

Телевизионният филм на Ингрид Бергман „Ритуал“ е предизвикал остри протести от страна на зрителите, които обвиняват режисьора за деморализиращото влияние на неговия филм.

САЩ

Когато режисьорът Норман Джюисън оповестил решението си да снима филм по романа на Уилям Стайърън „Признанието на Нът Търнър“, прогресивни културни дейци и борци за граждански права на негрите открито се изказали срещу идеята за екранизирането на този роман. Известният негърски артист Оси Дейвис на един митинг, организиран по този повод, е заявил, че нито един негърски артист, който уважава себе си, не би се съгласил да участва в снимането на този филм. В много писма, изпратени до режисьора, се настоявало за основа на бъдещия филм да бъдат използвани ис-

торически факти за въстанието на Нет Търнър, а не книгата на Тайрън, изопачаваща историята. Споровете продължили няколко месеца. Неотдавна Ричард Занук, директор на фирмата „Туенти сенчъри фокс“, е обявил на една пресконференция, че скоро режисьорът Норман Джюисън ще започне да снима филма „Нет Търнър“. На същата пресконференция режисьорът е заявил, че той си е поставил за задача да създаде положителен образ на Нет Търнър като борец за свобода на негрите въз основа на действителните факти, включващи трактовката, предложена от Тайрън.

Чарли Чаплин е предвидил в сценария на своя нов филм (заглавието не е още установено) роля за своята 17-годишна дъщеря Виктория, която счита за много по-талантлива от Жералдина.

Стив Мак Куин е тръгнал по пътя на някои хо-

ливудски артисти, основавайки своя собствена студия, която скоро ще реализира филма „Покатан“ по негов замисъл и с негово участие.

Барбара Стрийзънд и Ив Монтан ще играят заедно в мюзикъла „По правия път можеш всичко да видиш“. Този мюзикъл се ползува години наред с огромен успех на Бродуей. Филмът ще се режисира от Винченцо Минели.

Известният американски режисьор Уилям Уайлър се намира от дълго време в Европа и работи много интензивно. След завършване на мюзикъла „Забавната девойка“ с Барбара Стрийзънд (за която роля тя получи „Оскар“) той се готви за снимането на следващия си филм под доста особено название „Освобождението на лорд Байрон младши“. Това ще бъде разказ за нарастващите конфликти в Щатите.

М. МАЛЮГИН

Сюжет за малък разказ



М. МАЛЮГИН

И С. ЮТКЕВИЧ — РЕЖИСЬОР НА ФИЛМА

Киносценарият „Сюжет за малък разказ“ е моята втора работа над Чехов.

Преди две години московският театър „Вахтангов“ представи пиесата ми „Моето присмиващо се щастие“. Когато възникна мисълта за филм, посветен на Чехов, като че ли най-просто би било да екранизирам пиесата си, получила при това и признанието на зрителя.

Но една такава задача не можеше да привлече нито мен, нито, разбира се, режисьора Сергей Юткевич.

В пиесата се разказваше за целия път на Чехов — от начинаещия литератор Антоша Чехонте до смъртта на писателя. Сергей Юткевич ме посъветва да се огранича в един епизод от биографията на Чехов.

„Сюжет за малък разказ“ — това е историята около създаването на пиесата „Чайка“ и нейния трагичен провал на сцената на Александринския театър.

„Моето присмиващо се щастие“ е документална драма, в основата и е преписката на Чехов с неговите роднини и близки. Сценарият „Сюжет за малък разказ“ е също построен върху конкретни факти — биографията на Чехов е толкова богата и драматична, че няма нужда да се измислят събития. Но за разлика от документалната драма сценарият не се придържа към точното следване на фактите и събитията от живота на писателя. Например сближаването с Потапенко е станало след пътуването на Чехов из Сахалин. Но с оглед на драматичното изграждане то ми беше нужно по-рано — такова изменение е възможно, толкова повече, че Чехов и Потапенко са се запознали преди пътуването. Статията на Скабичевски, произвела на писателя гнетящо впечатление, е била отпечатана в списание, а аз я показвам във вестник: резонансът от вестникарската статия е значително по-силен. Лица Мизинова е пристигнала за премиерата на „Чайка“ не от Париж, а от Москва; аз не се придържам към точния текст на писмата и т. н.

Всички тия отстъпления и „Нарушения“ не бива да се сващат като небрежност или лошо познаване на материала. Те са продиктувани от желанието да се придаде на драмата по-голяма изразителност.

Една слънчева есенна сутрин към Александринския театър бързо се носи екипаж. В екипажа са Чехов и сестра му Маша, срещу тях, на сгъваемото седалище, с гръб към буйния файтонджия е брат им Александър Павлович.

Екипажът спира пред входа с надпис „Каса“. Чехов се скрива във входа. Маша приближава към афиша, който висе пред входа, и внимателно го разглежда.

Ние гледаме афиша и чуваме тържествения, патетичен глас на Александър Павлович:

— На 7 октомври 1896 година артисти от императорския театър за първи път ще представят пиесата на Антон Чехов „Чайка“. Кой би могъл да помисли — добавя той, — че от вестникарския драскач ще израсне гений!

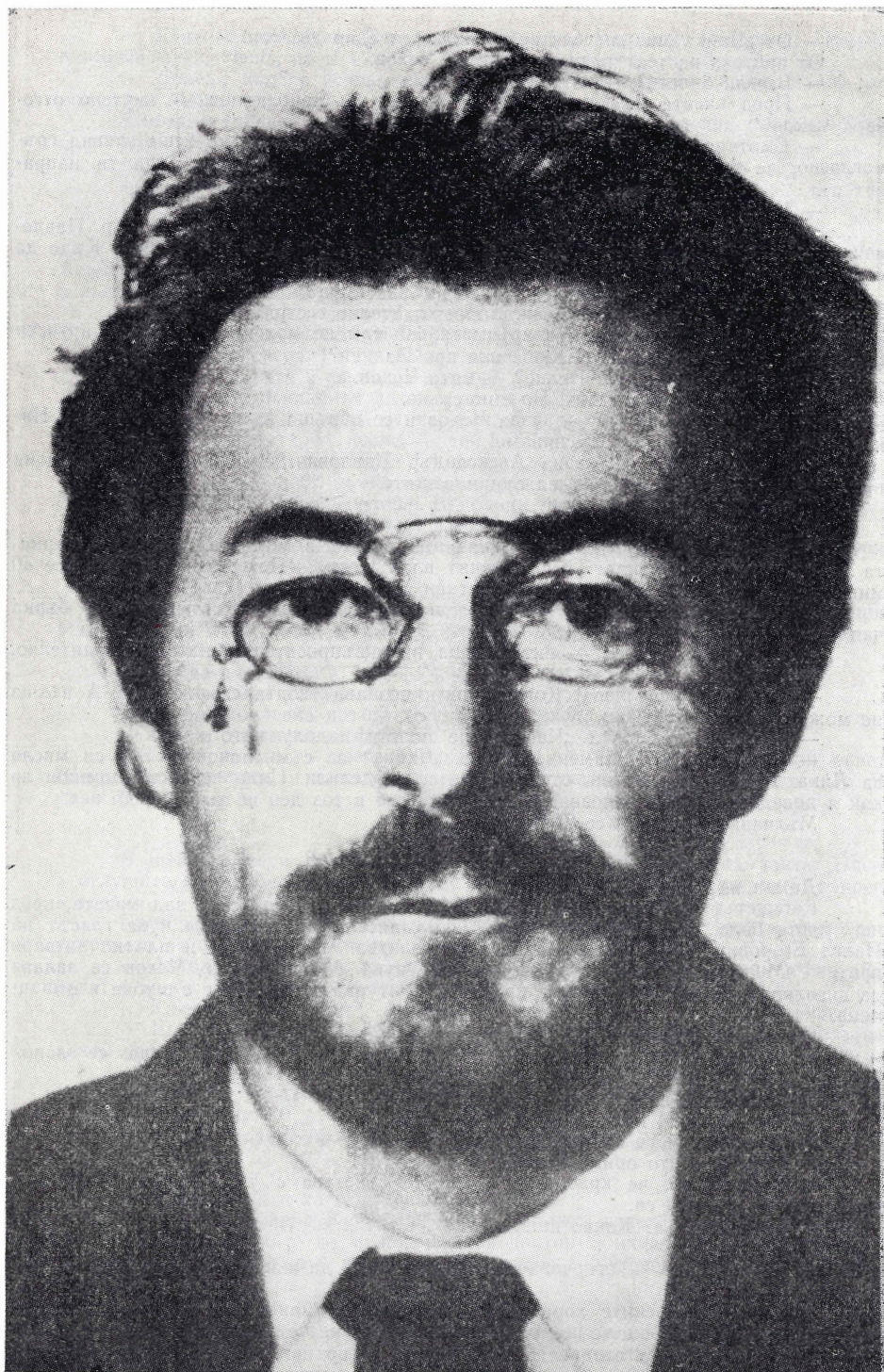
Притичва вестникарче и звънко крещи:

— „Ново време“. Катастрофа на влак с човешки жертви. Премиера на пиесата „Чайка“ от Чехов в Александринския театър.

Александър Павлович купува вестник и го подава на сестра си.

— Моя работа! — показва и бележка с портрета на Антон Чехов.

— Юнак си ти — усмихва се Маша, — и от родния си брат умееш да припечелиш!



Николай Гринко в ролята на Чехов

— От „Чайка“ ще спечеля не по-малко от един десетак!
 От вратата на театъра излиза Антон Чехов.
 — Взе ли билети? — пита Маша.
 — Пред касата има навалица, не можеш да приближиш — смутено отговаря Чехов.
 — Смотаняк! — усмихна се Александър Павлович. — Ако беше заявил гръмогласно, че искаш една лежа за господин Чехов, веднага щяха да ти направят път.
 — Неудобно е.
 — Добре, аз ще взема билети — успокоява брат си Александър Павлович. — Макар че не съм същият този Чехов, на мен не ми е неудобно! Къде да поръчам вечеря?
 — Където е по-евтиничко — плахо вмъква Маша.
 Александър Павлович поглежда снизходително сестра си:
 — Най-евтино, сестро, е в кръчмата. Но там не можеш да заведеш артисти от императорския театър. При Кюба или при Палкин?!
 — Къде е по-представително? — пита Чехов.
 — Разбира се, при Кюба! Но е по-скъпо.
 — Тогава, при Кюба! — казва Чехов и се обръща към кочияша: — На Николаевската гара. Бързо, закъсняваме!
 — До довечера! — казва Александър Павлович. — Порепетирай поклони пред огледалото — вика той след отминаващите.

Чехов и Маша влизат в чакалнята на гарата в момента, когато на черната дъска пишат с тебешир: „Куриерският влак Париж—Петербург ще закъснее 40 минути.“

... Чехов и Маша сядат на една маса в бюфета. Чехов замислено бърка чая си.

— Вълнуваш ли се? — пита Маша нито въпросително, нито утвърдително.
 — Забелязва ли се?
 — У теб се забелязва! Когато човек познава твоята сдържаност! А пък аз не можах да спя цяла нощ.
 — Мислиш, че моята „Чайка“ ще полети надолу като камък?!
 — Не кокетирай, знаменитост! За „Чайка“ аз съм спокойна. Все си мисля за Лика. Колко време мина, откакто сме се разделили. Цяла вечност! Помниш ли как я доведох, за да я запозная с теб? А на теб в тоз ден не ти беше до нея.
 Мълчание. Двамата се замислят.

Домът на Чехови в Кудринск.

Кабинетът на Чехов. Зад прозореца вали сняг. Чехов седи зад масата, пред него тече бяла хартия. Той току-що взима писалката, когато се чува гласът на Павел Егорович, произнасящ сутрешната молитва. Чехов става и плътно затваря вратата. Молитвата затихва, но все пак се чува. Мръщейки се, Чехов се залавя за писалката, но в този момент в кабинета се втурва Маша. Тя е с шубка и с шапчица.

С вид на заговорник Маша казва на брат си:

— Имаме нова учителка по пеене в гимназията. Искаш ли да се запознаеш?
 — Хубавичка ли е?
 — Тре жолі. И името ѝ е особено. Лика.
 — Предпазвам се от хубавичките!
 — Непрекъснато оригиналничиш!
 — Съгласи се, че красотата рядко се съчетава с ума. Хайде, Маша, ще закъснееш за уроците си.
 — Пъдиш ме, а? Какво пишеш?
 — Разказ.
 — Пак разказ — огорчава се Маша. — А да напишеш роман само обещаваши.
 — Само осигурените хора могат да пишат романи. Веднъж да забогатее, такъв роман ще скалъпя, че ще ахнете! Хайде, върви, ще закъснееш.
 Маша излиза, но след един миг отново се връща за голямо неудоволствие на брат си.

— Едва не забравих. Вчера се отбих при Надежда Петровна. Помоли да наминеш днес. Нещо не и е добре. И така, да доведе ли Лика?

— Доведи когото искаш, само ме остави на мира — казва Чехов, изпробовайки Маша.

Но едва започнал да пише, вместо сестра му се появява Евгения Яковлевна — неговата майка.

— Антоша! Дърва докараха.

— Нека татко се справи, той повече разбира от мен.

— Той си прави молитвата.

— Нека почакай тогава.

— Антоша, остана ми само половин рубла — смутено признава Евгения Яковлевна. — За всички и за всичко — и за храна, и за осветление, и за отопление. Върви се оправяй!

Чехов рови в джобовите си и намира някаква монета.

— Имам само десет копейки. — Подава монетата на майка си. — Нека дърварят мине довечера, аз ще намеря отнякъде.

— Ами продукти с какво ще купим?

— Помолете бакалинът да ви даде на вересия.

— Срам ме е да моля за вересия. Все пак съм майка на известен човек, хората знаят името ти. И после — той помоли ти да наминеш, нещо не се чувства добре. А пък ти не отиде.

— Неговата болест е неизлечима — лакомия!

— Трябва да идеш, Антоша! В долапа няма нито троха, в бараката — нито дръвце!

В кабинета влиза Павел Егорович, следван от разносвач с червена фуражка.

— Теб търсят, Антоша.

Разносвачът подава визитна картичка на Чехов и казва:

— Действителният шатски съветник Курбатов от Петербург отседна при нас в „Славянски сбор“ и се чувствава неразположен. Моли ви да го посетите.

— Кажете му, че ще дойда след малко.

Разносвачът излиза.

Чехов прибира ръкописа в чекмеджето.

Евгения Яковлевна връща десетте копейки на сина си:

— Вземи да имаш за файтон!

— Защо са ми? — весело вика Чехов. — Действителен шатски съветник! Ще има и за файтон, и за осветление, и за отопление, и за всичко останало. Чиста риза! Бързо!

В шейната седи Чехов. В ръцете му — малка докторска чанта. Насреща, с оглушителен камбанен звън се носи пожарна команда — три коли, запрегнати в тройки.

Първата тройка спира. Мъж с могъщо телосложение (той е помагал при спирането на буйно препускащите коне) крещи към Чехов:

— Антон! Да вървим на пожара. В Хамовники горят четири къщи. Двеста реда! А аз сега получавам петачка за всеки ред! Да вървим!

— Какво ще правя там? — учудва се Чехов.

— Ще се разсееш! И въобще — впечатления. После ще ги използваш в някой разказ.

— Да вървим, господин Гиляровски! — припира пожарникарят.

Гиляровски отблъсква пожарникаря и отново се обръща към Чехов:

— Идваш ли?

— Върви, Гиляй! Аз бързам за един болен.

Разкошна стая в хотел „Славянски сбор“

Срещу Чехов идва Курбатов, човек с тънко, изнежено лице; облечен в елегантен костюм, той като че ли посреща не доктор, а някакъв високопоставено лице.

От часовника върху камината се разнася мелодичен звън. Чехов поглежда: единадесет.

— Къде мога да си измия ръцете? — пита той Курбатов.

— Вие искате да ме преглеждате — усмихва се Курбатов. — Има ли смисъл? Аз, както вероятно и вие, страдам от неврастения. Болестта на века. Да се бориш с нея е безсмислено.

Чехов гледа с интерес необикновения пациент.

— Защо ме извикахте?

Курбатов се усмихва иронично:

— Имам една тайна болест. В Петербург за нея никой нищо не знае. За съжаление аз заемам видно положение в обществото.

— Лекарската тайна е валидна за всички съсловия.

— Това не е лекарска тайна — прави признание Курбатов. — Аз пиша пие-си. И много ми се ще да науча каква е тая работа. Мислих аз, мислих на кого мога да се доверя? И най-накрая реших да се спра на вас. Ще ми простите тая малка хитрост.

Чехов пресилено се усмихва.

— Поласкан съм от доверието ви.

— Тогава да започваме? — Курбатов изважда от чекмеджето на бюрото обемист ръкопис.

Маша и Лика Мизинова излизат от гимназията. След тях изтичват гимнастисти, задминават ги, поздравявайки в движение.

— Славни момичета — казва Маша.

— Славни, славни — казва Лика, — но ако можете да ги послушате как пеят! Пази боже от такова нещастие!

— Да идем право у нас! — предлага Маша.

— Трябва да се преоблека!

— Хубостта ти, душичке, под всяка премяна личи — усмихва се Маша. — Да вървим, да вървим!

В стаята на хотел „Славянски сбор“.

Курбатов завършва четенето на пиесата:

„Лиза. Решавай сам!

Завесата пада...“

Тържествено високопарният тон на Курбатов се сменя с очакващо умоляващ:

— Какво ще кажете, Антон Павлович?

През време на мъчителната пауза прозвучава часовникът: два часа.

— Пиесата ви не е по-лоша от много други. — казва Чехов, отмествайки очи от автора. — Но за съжаление не е и по-добра. Тя не отговаря на положението, което заемате в обществото.

— Трябва да се отдаде заслуженото на вашата деликатност — печално казва Курбатов.

Той отваря чекмеджето на бюрото и не без смущение подава на Чехов един плик.

Чехов крие ръце зад гърба си.

— Аз не съм ви лекувал.

— Вие загубихте времето си заради мен.

— За литературни съвети пари не вземам.

— Простете ми, че ви задържах. Радвам се, че се запознахме.

Те се разделят хладно.

Файтонджията седи на капрата и яде хляб и сланина. Виждайки Чехов, той бързо скрива ядивото си. По лицето на Чехов личи, че не би имал нищо против да опита тая непретенциозна храна.

Спалнята на търговеца Грибов. На обширната постеля лежи дебел мъж който стене от време на време. Кукувицата от стенния часовник кука три пъти.

— Вие трябва не да се лекувате, а да попостите — казва Чехов на пациента си.

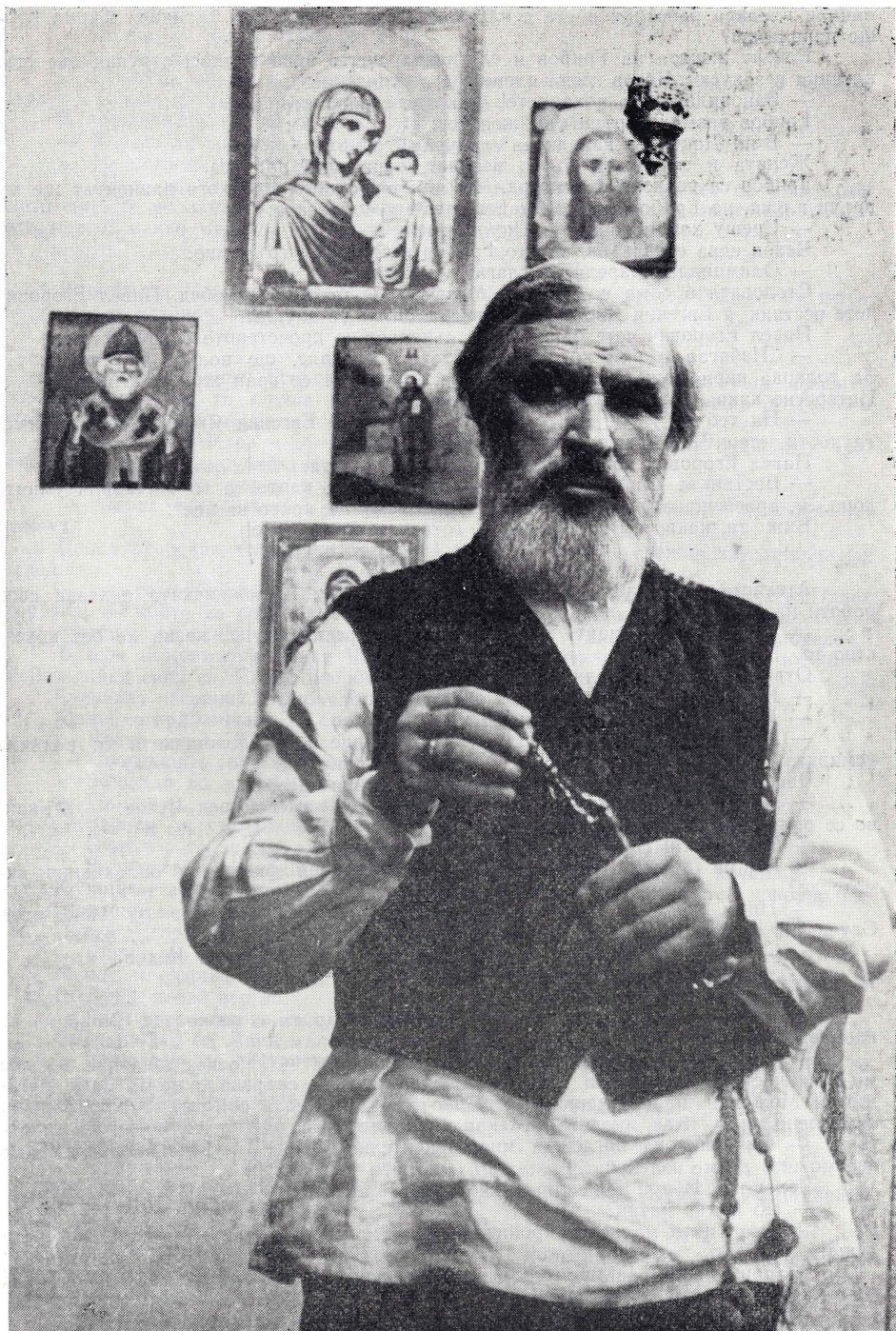
— Аз съблюдавам всички пости — гордо отвръща Грибов.

— Човек може да преяде и с постна храна. За вас ще бъде полезно да погладувате.

— Да погладувам, ли? — учудва се Грибов. — Какъв смисъл има тогава да се живее? Кажете ми за смешни разкази по-малко ли плащат?

— Това пък отгде ви хрумна? — усмихва се Чехов.

— Ами тогава защо престанахте да пишете смешни неща? Когато се подписвахте Чехонте, ние винаги ви четяхме. И аз, и продавачите. А сега сте съ-



Евгени Лебедев — бащата на Чехов

чини ли някаква работица и сте я нарекли „Скучна история“. С такава фирма кого ще привлечеш?

Влизат жената на Грибов и слугинята, която носи поднос, отрупан със стъкленици и закуски. Чехов гледа яденето с възжелание.

— Заповядайте да похапнете! — казва стопанката.

Грибов размахва ръце към жена си:

— Вън! Докторът нареди да гладувам!

Жената и слугинята бързо излизат, отнасяйки подноса.

Грибов се разделя с доктора. Чехов с очакване следи кога пациентът ще му върне плика, но Грибов угасява надеждата му с фразата:

— Срещу хонорара вземете продукти!

Чехов едва е излязъл, когато Грибов вече крещи гръмливо:

— Олимпиада! Нареди да слагат масата!

Столовата в дома на Чехови. Масата е приготвена за обед. Павел Егорович чете вестник, а Евгения Яковлевна, Лика и Маша го слушат.

Павел Егорович чете бавно, като съпровожда прочетеното с коментарни:

— „Избягал е бял котарак. Който го предаде, ще получи пет рубли“... За толкова пари може да се купи крава. „Продава се вран жребец с атестат“... Интересно каква ли е цената на този жребец?

— На теб не ти ли е все едно?! — сърди се Евгения Яковлевна. — Всички глупости четеш. Чети онова, което интересува хората.

Павел Егорович поглежда жена си над очилата:

— Вестникът трябва да се чете подред, така, както са го съставили умните хора. За просвещаване на умовете. „Търси се готвач, който не пие“.

Виж ти, какво им се доцяло — готвач, който не пие!

Ателието на Надежда Петровна Овчинникова. Художничката показва свои работи на Чехов.

— Понякога картините ми се струват отвратителни — казва не без кокетство тя.

Отвежда Чехов до едно голямо платно:

— Не ви ли се струва, че този облак крещи?

— Не забелязвам. Мило, много мило.

— Харесва ли ви? — върху тъжното лице на художничката се появява усмивка.

Часовникът върху камината отзвънява четири часа.

— Да преминем към прозата — усмихва се на свой ред Чехов. — От какво се оплаквате, Надежда Петровна?

— От живота! Не ви ли се струва безсмислен?

— Не ми достига време да помисля. Някакви физически оплаквания нямате ли?

— Нима между нас няма по-интересни теми за разговор от болестите? Случва ли се понякога да не ви се пише?

— Случва се. Всичко се случва! — уклончиво отбелязва Чехов.

Художничката запалва цигара.

Чехов нарушава мълчанието.

Извинете нескромността ми, но на един лекар тя е позволена. Защо не се сдобие с деца?!

— Това не е изход — усмихва се Овчинникова. — И освен това ние с мъжа ми всъщност сме си чужди един на друг. Какво ме свързва с него? Само презимето! Може ли да има нещо по-страшно от съвместната самота? — продължава замислено тя. — Как мислите?! Макар че, откъде пък вие бихте могли да знаете това? — Овчинникова поглежда многозначително Чехов: — Въсъщност вие, само вие можете да ме излекувате!

Чехов не разбира или се прави, че не разбира:

— По какъв начин?

— Ако бяхте малко по-проницателен и можехте да надникнете в женската душа!

Тя приближава до масичката, вдига кърпата и Чехов вижда бутилка вино, фруктиера с плодове и две чаши.

Неизлечимата печал на Овчинникова се сменя с кокетство:

— Може би след чаша вино вие ще станете мъничко по-досетлив...

Чехов става и сухо казва:

— Предстоят ми още две визити.
— Не могат ли да се отложат?
— Болни. — Чехов разтваря ръце.
Овчинникова се усмихва иронично:
— Прозата винаги е побеждавала поезията, Антон Павлович! — И продължава: — Искам да ви направя един подарък.
Художничката го завежда до платното, което току-що е показвала:
— Хареса ли ви тази картина? Тя е ваша!
— Не мога да приема такъв скъп подарък.
— Не я ли вземете, ще се обидя за цял живот! Поставете се в положението ми! Да ви заплатя за визитата ми е неудобно — Вие също сте художник като мен. С какво мога да ви се отблагодаря?! Само с изкуство.

В шейната Чехов е прегърнал картината, обвита в зебло. Ръцете му мръзнат; за да ги затопли, той духа ту на едната, ту на другата.

Столовата. Павел Егорович чете вестника, изговаряйки отсечено фразите. Евгения Яковлевна го слуша загрижено. Лицето на Лика е тъжно и развълнувано. Маша се е извърнала и незабелязано трие слъзите си.

„Книгата на Чехов — чете Павел Егорович — представлява печално и трагично зрелище на самоубийството на един млад талант...“

Котката рипва върху коленете на Евгения Яковлевна.

— Марш, проклетнице! — прошепва Евгения Яковлевна, пропъждайки котката.

Павел Егорович недоволно поглежда жена си и тя се свежда под тежкия му поглед.

— „...самоубийство на един млад талант — продължава да чете Павел Егорович, — който се погубва с бавната смърт на вестникарското царство. Очаква го участта на всички вестникари — да умре на улицата в пълно забвение.“

В този момент се появява Чехов. Зад него е кочияшът, който носи картината. Виждайки сина си, Павел Егорович бързо скрива вестника.

Стенният часовник отброява пет удара.

Маша се приближава до брат си:

— Какво е това?!

— Последният опус на Овчинникова.

— Занесете го в кабинета! — казва Маша на кочияша.

— По-добре да го закачим в столовата — предлага Чехов.

— Зависи от съдържанието на картината — казва Павел Егорович.

— Отнесете го засега в килера — размисляйки, произнася Чехов.

— За парите ще минеш утре — смутено се обръща той към кочияша.

Кочияшът се кани да възрази, но сетне му става стеснително и покорно излиза с картината. Чехов излиза заедно с него.

Павел Егорович подава вестника на Маша:

— Скрий го. Може би няма да попита.

Маша не успява. Влиза Чехов с кърпа в ръцете, трие ги и ки се до Лика, казва весело:

— Сега да се запознаем. Доктор Чехов.

Смущавайки се, Лика мълчаливо се здрависва с него.

— Защо сте без настроение? — пита Чехов. — Разбирам, притеснили сте се от чакане. Умирате от глад!

Той поглежда към застланата маса и шеговито командува:

— На оръжие! Маша — спира сестра си той, — не отнасяй вестника, че ще пропадне някъде!

— Къде може да се дяне? — отвръща Маша.

— Вие ужасно обичате да увиете нещо в нов вестник. Пише ли нещо ново?

— Избягал е бял котарак.

— Кошмар! — весело казва Чехов.

Павел Егорович започва да чете обедната молитва. Чехов нетърпеливо поглежда към яденето, като си разменя весели погледи с Маша и Лука и им подмигва.

Едва започнали да се хранят, на вратата се показва слугинята — тя предава на Чехов една бележка. Той я прочита и става.

— Какво има, Антоша? — пита майката.
 — Гиляй е пострадал от пожар.
 — Ще ядеш и тогава ще тръгваш!
 Чехов напуска масата:
 — С изгаряния шега не бива — всяка минута е скъпа.
 — Почакайте да се върна! — обръща се той към Лика. — Иначе пак няма да науча какъв глас имате.
 — Сопран — отговаря вместо приятелката си Маша.
 ... Чехов излиза на двора. Същият кочияш, тъкмо се готви да нахрани коня, завързвайки му торбата с овес.
 — Да вървим, братче — казва Чехов. — Тъкмо ще се и разплатим!
 Гладният кон се движи бавно и омърлушено.
 — Карай по-бързо — подканя Чехов кочияша. — Един човек е пострадал при пожар.
 Кочияшът шибва коня, който едва усилва хода си.
 — Вие, господине, доктор ли се падате? — обръща се кочияшът към седящия отзад.
 — Доктор.
 — Бабата лежи болна вече трети месец.
 — Ти къде живееш?
 — На Плюшчиха.
 — После ще идем, ще я прегледам — уморено казва Чехов.
 — Ама тя е на село — уточнява кочияшът. — В Смоленска губерния. От Коледа се усуква. Наостри уши, заслуша се! — подвиква той на коня.
 Въвеждат Чехов в стаята и той веднага разбира, че е станал жертва на мистификация. Мнният болен — Гиляровски — заема централно място на масата. Пиршеството е достигнало оная степен, когато всички говорят и никой не иска да слуша. Дори не забелязват Чехов. Едва когато някой блъсва Гиляровски по рамото, той вижда госта и гръмката му команда омиротворява компанията:
 — Мирно! По средата — равнис!
 Настъпва тишина.
 Виждайки, че на гостенина наливат в чашка, той изтръгва шишето от Вася:
 — Къде сипваш, дръвник! Глоба! Бокал за важната птица!
 Той налива водка в бокала, настания Чехов на масата, слага бокала пред него и размахва ръце, като че ли дирижира.
 — Дошел е при нас, дошел е при нас нашият скъп Антон Павлович — запяват гостите с пияни, нестройни гласове.
 — Пий! — обръща се Гиляровски към Чехов. — Пий! — и като вижда, че гостът не пие, тихо го пита: — Обиди ли се?
 — Шегувал си се и по-остроумно — отвръща Чехов.
 Гиляровски пада на колене пред него:
 — Кажй, че съм вандал. Заслужил съм си го!
 — Не се прави на палячо, Гиляй! — мръщи се Чехов.
 — Остави! — крясва Гиляровски и нестройният хор затихва. — Обиди се! — Гиляровски отмества чашката си и хапва една гъба. — Какъв дръвник! Ти да не мислиш, че аз за себе си съм устроил това пиршество по какво време. За теб съм го направил! Разбирам, че днес не бива да бъдеш без хора. В такъв ден човек не бива да се оставя самичък.
 — Какъв ден? — учудва се Чехов. — Какво особено има в него? Не е по-лош от всеки друг ден.
 — Ех, злочести Антоне! „Московски вестности“ не си ли чел?
 — Не съм.
 — И недей да четеш! По-добре да пием — оживява се Гиляровски. — Искаш ли да му смажа мутрата?
 — На кого? — недоумява Чехов.
 — На когото искаш. Ако шеш на рецензента, ако шеш на редактора!
 — А може би и на двамата? — усмихва се Чехов.
 — Готово! Ще се оправя! — съгласява се Гиляровски. — И хем ще си пием и ще си гуляем. Няма да мрем, я! Карай!
 Той размахва ръце и пияният хор отново подхваща:
 — Дошел е при нас, дошел е при нас нашият скъп Антон Павлович!
 — Гиляй — тихо казва Чехов, — дай ми вестника и ме остави на мира.

Шейната е спряла под един газов фенер, под светлината на който Чехов чете вестника.

— Кво е станало? — пита кочияшът. — Катастрофа? Или е умрял някой важен чин?

Чехов сгъва вестника:

— Да вървим. Откарай ме някъде.

— В кръчма ли? Или в някое още по-весело място?

— У дома — като помисля, отговаря Чехов.

В къщи го посрещна Маша:

— Какво има, Гиляй много ли е пострадал?

— Здрав е като бивол. Само ме разиграва.

— Глупак такъв! А Лика си отиде.

— Това е благоразумно.

— Хареса ли ти? — пита Маша.

— Не успях да я разгледам.

— Ти вечеря ли при Гиляй?

— Не ми се яде. Водка няма ли?

— Няма. А ти като че ли си си знаел — мама подпалила печката с днешния вестник. Нямаше нищо интересно в него.

— Имаше нещичко — глухо казва Чехов.

— Не обръщай внимание, Антоша! — успокоява го Маша. — Малко ли завистници има на тоя свят.

— Извинявай, Маша. Иска ми се да остана сам.

Той влиза в кабинета, Маша на пръсти се прибира.

Около къщата на Чехови. Кочияшът надява на главата на коня торба с овес:

— Цял ден се мъкнахме, а петаче не измъкнахме. Като нямаш пари, пейна ходи.

Сутрин. По улицата фучи фартуна. Чехов замислено стои пред прозореца. Павел Егорович свършва молитвата си и влиза в кабинета на сина си.

— Не ти ли попречих, Антоша?

— Не.

— Беше ми тежко да чета тоя вестник — казва Павел Егорович. — Сега ще отида на работа. Помисли как ще гледам колегите си в очите? За стопанина даже и да не говорим. Помисли — във вестниците няма да отпечатват глупости, я! А пък написаното е страшно да се чете — ще умреш на улицата! Ето брат ти Александър започна да пише във вестниците преди теб. А каква е файдата от неговите писаници? Всичко отива за вино. Но Саша ще си носи тежкия кръст до самата смърт — той никакъв друг занаят не знае. А ти си имаш почетно занятие. благородно занятие — доктор! И пациентите ти са солидни. Вчера, това не е шега работа, действителен щатски съветник лекува. Моя съвет е — остави тия писаници. Обзаведи се прилично на кредит. При теб ще идва цяла Москва. И почит, и пари ще имаш.

— Татко, време е за чай — чува се гласът на Евгения Яковлевна от столовата.

— Идвам!

Павел Егорович излиза, вместо него в кабинета влиза Маша. Лицето и е измъчено, чувства се, че е прекарала безсънна нощ.

— Какво ще правиш, Антоша?

Чехов се усмихва:

— Размислям — да се пропия ли или да се обеса.

— И още се шегувам! Да беше написал писмо до редакцията, опровержение.

— Не е дворянска тая работа. И какво да опровергам. Най-печалното в тази статия, Маша, е, че тя е справедлива. Аз претупвам моите разказчета. Пиша като на коляно, перото изпреварва мисълта, нямаш време да помислиш дори защо пишеш настоящето? Пишеш разказ, за да имаш право да напишеш следващия. — Той взима вестника и продължава: — Критикът е прав — вестникът води до самоубийство. Самоубийство с цел грабеж! — усмихва се той. — Разкажете ми напомнят за моите пациенти. Един истински болен на десет мнимо болни. На дузина глупави хуморески — едно сериозно нещо!

В кабинета влиза Евгения Яковлевна:

— Антоша, дърварят дойде за парите си. — Пауза. — И кочияшът! — добавя тя плахо.

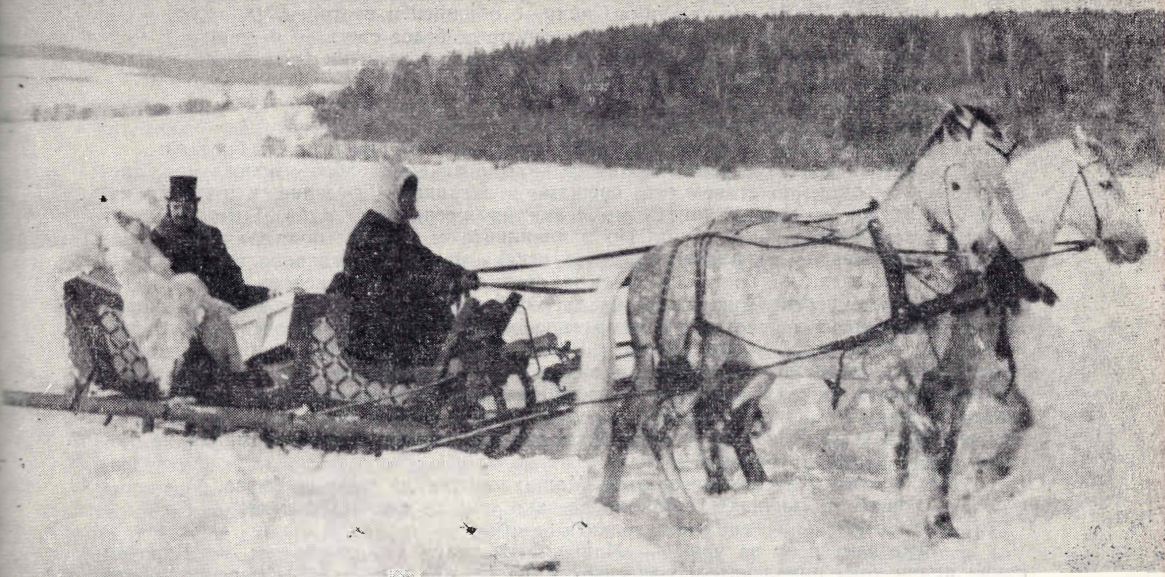
— Да бяхте казали, че ме няма в къщи.
 — Стара съм за лъжи, Антоша.
 — Нека дойдат довечера — ще се сдобия с пари отнякъде.
 Евгения Яковлевна оклюмнала излиза.
 Чехов гледа след нея:
 — Бедната мама!
 — Ах, колко е скучно, сестричке — след известно мълчание продължава той. — Да пилееш годините си за безсмислени разкази, за мнимо болни, за срещи с приятели в кръчмите, дори за ухажване на твоите мили приятелки. Така можеш да изгървеш живота си!
 — Какво можеш да направиш?
 — Над това и размислям сега. Не е глупаво, разбира се, да се ожениш изгодно и да седнеш да пишеш роман. Твоята Лика не е ли богата невеста?
 — Уви, тя е без зестра! Човек никога не може да разбере кога се шегуваши кога говориш сериозно.
 — Аз, както пише в старите романи, реших рязко да изменя живота си. Заминавам за Сахалин. Това вече е сериозно, Маша. А сега си иди — ако аз днеска не напиша хумористичен разказ, ще ме вкарат в затвора за длъжници.

Бюфетът на петербургската гара.
 — Ех, Лика, Лика, адска красавице! — въздиша Маша. — Объркаха те и ти всички ни обърка. И как ще се оправи сега всичко това? Сложно нещо е животът.
 — А може би той е по-прост, отколкото си мислим? Да излезем на перона — предлага Чехов на сестра си.
 Маша поглежда часовника:
 — Рано е още. Там винаги става течение. А пък аз и без това съм настинала. — Тя го поглежда внимателно. — Върви! Върви! Познава се, че искаш да останеш сам.
 ...Чехов крачи назад-напред по празния перон.
 Ресторантът на гарата в Москва. Около масата — Чехов, Маша, Лика, Павел Егорович, Евгения Яковлевна, Гиляровски и Потапенко. Гиляровски отваря бутилка шампанско и тапата се удря в тавана. Той налива виното, Потапенко произнася тост:
 — За покорителя на Сахалин! Шестнувавай щастливо по суша, благополучно по морето!
 — И при буря не клюмвай! — добавя Гиляровски.
 Всички се чукат с Чехов.
 В ресторанта влиза един носач, дрънка със звънец и гръмко обявява:
 — Влак номер четиридесет и две заминава след двадесет минути.
 Всички бързо изпиват чашите си и стават от масата.
 — Вие вървете — казва Чехов на изпращачите, — а пък аз ще платя и ще ви настигна.

— Свита без крал? Не става — възразява Гиляровски.
 — Ние с Игнатий Николаевич имаме тайни разговори — казва Чехов.
 Чехов и Потапенко остават сами.
 — В случай че с мен стане нещо — обръща се Чехов към приятеля си, — ако се удавя или нещо подобно, погрижи се за семейството ми. Всичко, което ми се полага да получа от редакциите, принадлежи на сестра ми. Наистина хонорарите едва ли ще покрият дълговете ми. Но ти помогни да се вземат — нашите издатели са хора стиснати.
 — Всичко ще бъде сторено — успокоява Потапенко Чехов. — Уверен съм, че ще се върнеш здрав и читав. Не мога да проумея само тая твоя лудост. Да заминаваш накрай света!
 — Нима на теб никога не ти се е искало да заминеш накрай света?
 Чехов се разплаща с келнера.
 — Когато бях гимназист — казва Потапенко. — Ще отива на Сахалин! За какъв дявол ти е този каторжен остров? Да заминаваш, когато вестниците заговори за теб!

Чехов се усмихва:

— Може би затова и заминавам.



Сцена от филма „Сюжет за малък разказ“

— Не гневи бога — теб не само те ругаят. Днес прочетох, и нека ти призная, не без удоволствие, че ние с теб сега сме най-модните писатели в Русия.

— Лев Толстой, разбира се, не влиза в сметката... — усмихва се Чехов. — Тогаз аз наистина напразно заминавам. Модата така бързо се изменя...

Потапенко му подава списание.

— Като ти стане лошо от скука по пътя, прочети повестта ми.

Около вагона. Към изпрашачите приближават Чехов и Потапенко.

— Маша — обръща се към сестра си Чехов, — Игнатий ми обеща, че няма да те остави да скучаеш и да тъгуваш.

— Ще ви развличам, доколкото това е по силите ми — казва Потапенко.

— А мен? — пита Лика, като се усмихва.

Потапенко се покланя:

— Ще го смятам за чест.

— Вие също ли възнамерявате да скучаете? — обръща се Чехов към Лика.

— Да тъгувам.

— Казват, че имате много поклонници — едва ли ще ви остане време да тъгувате.

— Може ли сега и аз да поговоря тайно с вас? — Лика отвежда Чехов настрана.

— Имах намерение да ви подаря бродирана пътна възглавничка.

— Но не ви стигна прилежание? — насмешливо пита Чехов.

— Сантименталности — отговаря му в същия тон Лика. — Вземете един мъжки подарък.

Тя закачва на рамото на Чехов кожен калъф с бутилка в него:

— Изпийте тая бутилка през най-тъжния ден от вашето пътешествие.

— Ще я изпия на брега на Тихия океан. Когато ще ни разделят десет хиляди версти.

— Този ли ще бъде най-тъжният ден за вас? — в гласа на Лика звучат и надежда, и ирония.

Чехов не успява да отговори. Камбаната на гарата удря два пъти и те забързват към вагона.

Чехов, облечен с кожено палто, пътува в закрыта пътна кола. Коларят не-
невесела песен.

С очите на Чехов ние виждаме Сибир — обширен и пустинен.

Отначало — голи поля и степи, в падините се белее сняг.

После степта започва да се редува с горички от тънчки голи дървеса. След
това се появяват гори, докоснати от зеленина.

Могъщи иглолистни гори.

Колата се носи по пустия бряг на широка река.

Учителската стая в гимназията. Маша чете на Лика писмото на брат си:

„Приятели мои, тунгуси! Мяркат се километрични стълбове, преселници, аре-
станти, които карат по етапен ред, срещаме и скитници. Друскане, душата ти из-
лиза. От вятъра и дъжда лицето ми стана на люспи като риба. Господинът от
Москва е заприличал на джебчия. Но и планините, и Енисей ми създадоха усеща-
ния, които стократно ме възнаградиха за всички преживени главоболия. Стоях на
брега и си мислех: какъв пълен, умен и светъл живот ще засвети с течение на
времето по тия брегове. Тук хората са добри! В Сибир не се страхуват да говорят
високо. Няма кого да арестуват и няма къде да го изпратят на заточение. Доносите
не вървят. Боже мой! Колко богата е Русия с добри хора! Ако не бяха чиновни-
ците, които развращават селяните и заточениците, Сибир би бил най-богатият и
най-щастливият на земята. Могъщите реки, тайгата, коларите, дивата природа, фи-
зическите мъки от лошите пътища — всичко това е така хубаво, че не мога да го
описа. Предай на Лика, че бутилката, която ми подари, е здрава, макар че три
пъти можех да бъда конник без глава.“

Прозвучава учителският звънец. Маша започва да чете по-бързо.

— „Вчера я сънувах! И таз добра, ако съм се влюбил в нея?!“

— Не бързай! — спира приятелката си Лика.

— Ще закъснеем за урок. — Маша продължава да чете бързо: — „Впрочем
какво прави това привлекателно момиче? Кого ухажда Игнатий Потапенко — теб
или Лика? Или успява да ухажда и двете?“

Брегът на Байкал, надвиснали страшни скали. . .

Песента на коларя: „От Сахалин избягал бездомник!“

... Тъжната мелодия се сменя от весела хороводна песен. Пеят я разполо-
жилите се край пътя каторжници. Те са приковани към своите колички, но това
не им пречи да пеят с предизвикателство и волност.

Запръсква дъжд.

Приближава чиновник и прекъсва песента със заплашителен вик:

— Разпяхте се! На работа!

— Обядваме — казва възрастен каторжник. . .

На някаква дреха е сложен хляб, нарязан на едри късове, сол в парчалче,
ведро с вода. Възрастният каторжник, влачейки след себе си количката, прибли-
жава към ведрото и пие вода с черпак.

— Ще обядвате през нощта — сърдито казва чиновникът. — Къде е над-
зирателят?

— Че къде може да бъде началството? Под покрива.

В колибата. Чиновникът мъмри надзирателя:

— Той пристига вдруги ден, а вашите хора си пеят песни.

— Всичко ще бъде направено акуратно, пътят ще бъде готов, като покрив-
ка за маса ще стане. Ами кой пристига?

— Един писател.

— А аз си мислех, че генерал — разочаровано казва надзирателят.

— Не се знае кое е по-лошо — генерал или писател.

Те излизат от колибата.

— На работа! — командува надзирателят.

Каторжниците започват да търкалят количките си.

— По-весело!

Каторжниците се връщат със своите колички, пълни с чакъл, изсипват ги
върху пътя.

— По-весело! — подвиква надзирателят.

Работата тръгва по-бързо.

Дъждът се усилива, чиновникът си отива, надзирателят влиза в колибата
Началството едва изчезва и работата вече върви в друго темпо.

Ясен ден. По равния път се носят два екипажа. В първия пътува Чехов.

съпровождан от официално лице, във втория — чиновници и по-специално оня, който беше оглеждал пътя.

Екипажите пристигат на мястото, където пътят свършва, и спират.

Каторжниците прекъсват работа, отстъпват настрана, свалят шапки.

Чехов внимателно гледа каторжниците, а те от своя страна го разглеждат любопитно. Той също сваля шапката си, но като забелязва, че официалното лице го гледа с недоумение и недоволство, бързо я слага на главата си.

Екипажите едва се движат по прогизналия, блатист път. Официалното лице гледа чиновника с изпепеляващ поглед. Чиновникът заплашва надзирателя с юмрук.

— Види се, важна клечка — забелязва възрастният каторжник.

— Мерзавци! — яростно крещи надзирателят. — На всички ви ще удължат срока.

— Мен не можеш да изплашиш — спокойно казва възрастният каторжник. — Аз съм до живот.

Столовата в дома на Чехови. На стената виси голяма карта на Руската империя, остров Сахалин е отбелязан със знаменце. На масата са разхвърляни снимки от острова на каторжниците. Маша чете писмо на родителите си:

„Ето вече три месеца, откакто не виждам никого освен каторжници или хора, които приказват само за каторга, камшици и каторжници. Видях всичко. Става всеки ден в пет часа, лягах си късно. Обходих всички селища и говорих с всеки. В Сахалин няма нито един каторжник или изселник, който не би разговарял с мен. Беседвах и с окованите за своите колички. Присъствувах на бичуване, след което три-четири нощи сънувах палача и отвратителния стълб за наказания. Струва ми се, че Сахалин е самият ад. Когато си спомням, че от вас ме отделят десет хиляди версти, струва ми се, че ще се върна у дома след сто години. При това, казват, че от Владивосток към Сахалин идва холера, тъй че ще презимувам в каторгата.“

Стенният часовник удари веднъж: пет и половина.

— Майко, дай ми петнадесетте копейки — обръща се Павел Егорович към жена си.

— За пивницата ли? Няма да ти ги дам!

— Отивам на черква. Нека прочетат молитва за здравето на раба божия Антония.

Засипаното със сняг Мелихово.

Кабинетът на Чехов. Чехов в бяла престилка, пред него — медицински инструменти.

Помага му Маша, която също е облечена в бяла престилка.

— От какво се оплаквате? — пита Чехов един селянин на средна възраст.

— Боли ме търбухът.

— Отдавна ли?

— От Никулден.

— Защо, гълъбче, не дойдохте по-рано. Събличайте се.

Някой почуква на прозореца. Чехов приближава до прозореца и вижда Лика и Потапенко. Потапенко е облечен в шуба с боброва яка.

Лика е протегнала ръка, а Потапенко държи шапката си в ръце.

— Подарете нещо за бога, господине! — извиват те.

— Маша! Дошли са ни гости! Игнатий! Лика! — радва се Чехов и се запътва към вратата.

Чехов изтичва през антрето — там седят болните. Той им кимва и излиза на пруста. Маша го следва бежишком, тя намята брат си с палтото му.

Гостите са пристигнали на тройка със звънчета. Младият кочияш гледа с чувство на превъзходство кльощавите селски кончета при коневърза.

Кочияшът измъква от шейната голяма кутия.

— Маша, гостите ни си носят ядене — усмихва се Чехов.

— И украшения за елха — прибавя Лика.

— И шампанско — казва Потапенко. — А ето ти и моя новогодишен подарък. — Той подава едно списание на Чехов.

— Нова повест? — пита Чехов.

— Роман! Докато ти пътуваше из Сахалин, ние тук пишехме, не гуляехме.
— И пишехме, и гуляехме — насмешливо забеляза Лика.

Потапенко се усмихва:

— Грешен съм, татенце...

— Маша, заеми се с гостите, докато аз...

— Да не би да сме дошли в неудобно време? — мръщи се Лика. — Може би ви е посетила музата?

— Какво пишеш — разказ или повест? — деловито пита Потапенко.

— Рецети — весело отвърща Чехов и додава към Лика: — Ако беше музата, щях да я пратя по дяволите!

Той въвежда гостите си; на вратата те се срещат с болните, които бързат към изхода.

— Къде отивате? — спира ги Чехов.

— Имате гости — виновно казва селянинът, когото ние току-що видяхме в кабинета.

— Назад — казва Чехов. — Гостите са здрави, ще почакат!

... Вечер. В кабинета на Чехов. Чехов прибира медицинските инструменти. Потапенко разравя въглените в камината.

— Разбира се, това пътуване ще украси биографията ти — казва Потапенко. — И мнозина ще кажат, че си оригинален. Но сега вече ти се убеди, че Сахалин никому не трябва и никому не е интересен...

— Не е интересен ли?! — Чехов сурово поглежда приятеля си. — Ние хвърляме в затворите милиони хора. Разкарваме ги в студ и окови хиляди версти, размножаваме престъпниците. На такива места като Сахалин трябва да ходим като на поклонение, както в Мека. Той приближава до камината, за да изсуши мокрите си ръце. Колко ли вкиснат щях да бъда сега, ако си бях стоял у дома. Дявол го знае, но от това пътуване някак си възмъжах или поумнях!

— Ти май се позасегна малко? Добре де, дявол да го вземе, разбирам да потрошиш толкова време за това странно пътешествие, стореното — сторено. Но след това да зарежеш Москва, да се завреш в тоя пущиняк, в тая дупка... тринадесет версти от железопътната линия... Извинявай, но това не мога да разбера. Аз също обичам природата, аз я обожавам, само че при добро време.

Чехов хвърля в камината няколко дръвца.

— Признай си, че сглупи с това твое Мелихово? — не се успокоява Потапенко. — Да потънеш в дългове, за да се изпратиш сам на заточение?

Чехов гледа с усмивка приятеля си:

— Тук аз блаженствувам. Москва с нейните редакции, в които се разпореждат разни замразени риби, с нейните премиери, при които всеки си криви душата, с изложбите, на които дамите разглеждат не картините, а тоалетите на своите съпернички. Москва с нейните интриги, кавги, сплетни, суета и лицемерие ми се струва така далечна, като че ли е на друга планета. Какъв разкошен роман може да се напише тук, каква пиеса! Ако всяка сутрин не ме обсаждаха дърводелци, майстори на задани печки, каруцари, коне, цвилещи за овес, аз бих ви написал една такава работа!

— Ти цял живот ще висиш над разказите — спокойно казва Потапенко. — А докато се мъчиш над един ред, аз пиша една страница. Написах роман, сега пиша пиеса.

— Всеки пише, както може.

— Не кокетирай. Разбира се, ти пишеш по-добре от мен, но кой забелязва това? Само аз и ти. Критиката винаги поставя нашите имена наравно. Да се стараеш заради публиката няма никакъв смисъл. Тя попрочита написаното от нас и разсъждава снизходително: „Мило, талантливо, но е далеч от Толстой.“ И тъй ще бъде до гроба. А когато умрем, ще минават край гробовете ни — а, надявам се, на гробищата ние ще бъдем един до друг — и ще казват: „Добри писатели бяха, но пишеха по-лошо от Толстой.“ Безсмъртното — това е нещо привлекателно, но лъжливо — заслужава ли си заради него да се жертвуват радостите на живота?!

В кабинета влиза стъкмена, Лика:

— Господа! Трябва да прекъсна беседата ви.

— Жалко! — усмихва се Потапенко. — Искам да спечеля един привърженик на своята секта.

— Каква е тая ваша секта?
— На епикурейците мъдrecи.
— И Антон Павлович не се съгласява? Ами вие знаете ли, че до Новата година остава едва половин час?

Чехов гледа Лика с възхищение:

— Ех, Лика, Лика, адска красавице!
— Дрехите ми са красиви, а не аз — казва не без кокетство Лика. — Преоблечете се и ние с вас ще станем една превъзходна двойка.

Тя излиза.

— Харесва ли ти? — пита Потапенко. Чехов кима. — И на мен. Дяволът ме подсети — човек с такава душа и талант — да се ожена. Ако бях свободен като теб, не бих губил времето си из Сахалин...

— Върви при дамите. — казва Чехов.. — А аз ще се преоблека.

Столовата. В центъра украсена елха. Всички са събрани: Маша, Лика, Потапенко, Павел Егорович, Евгения Яковлевна. Потапенко запалва свещите на елхата.

Влиза Чехов, облечен добре, дори франтовски, зад гърба си крие нещо.

— Преди да посрещнем Новата година, да изпратим старата!

Той гледа Лика, вдига високо бутилката в кожения калф и казва с тайнствена усмивка:

— Погледнете с благоговение тази бутилка: тя е пропътувала тридесет хиляди версти!

Лика е учудена и зарадвана:

— Вие обещахте да я изпием на брега на Тихия океан.

Чехов се усмихва:

— Не се намери подходяща компания. Бутилка, която е извършила такъв пътешествие, заслужава само висше общество.

Той налива коняк в чашките и гледайки Лика, казва:

— Да живее старата година!

Той се чука с нея и, забравил останалите, пие.

...Весело горят свещите на елхата. На креслото в тъмния ъгъл дреме Павел Егорович; Евгения Яковлевна го буди, като го побутва незабелязано с крак.

Лика пее, аккомпанира ѝ Потапенко.

Ден ли цари, нощ ли е вън,
в сън ли кошмарен, в борба ли житейска,
изпълнила дните ми, винаги с мен
са тия единствени думи съдбовни —
всичко за теб е!

С тях не е страшен старият спомен,
сърцето пробужда се — люби то пак...
мечтите и вярата, страстното слово,
всичко скъпо и свято що имам —
всичко от теб е!

Ще бъдат ли дните ми ясни; унили,
животът ми скоро ли ще да завърши,
аз зная: до края на дните си всичко —
и мисли, и чувства, и песни, и сили —
всичко за теб е!

Виелицата се блъска в стъклата, някъде лае куче. Но Чехов не чува нищо освен гласа на Лика. Той я гледа с влюбени очи.

Петербург. Чехов и Маша са на перона. Пристига влак.

От вагона излиза Лика, хвърля се на шията на Маша:

— Маша! Приятелко моя! Сестричке моя! Колко мъчно ми беше за теб!

Лика прегръща Маша, но очите ѝ, пълни със сълзи, са обърнати към Чехов.

— Провървя ти, Лика — от кораба направо на бал. Днес е премиерата на „Чайка“.

— Зная — усмихва се през сълзи Лика. — Разбира се, не от брат ти! Чехов взима пътната чанта от ръцете на Лика и всички, съпроводени от носача, тръгват към изхода.

— Шом узнах за премиерата, незабавно се подготвих за пътуване в Русия. За един ден всичко свърших! Много се страхувах да не закъснея.

... Те излизат на площада пред гарата. Носачът, натоварва с багажа на Лика, същия наперен кочияш, който доведе Чахов до гарата.

— Богато живее! — тихо казва Лика, оглеждайки луксозния екипаж.

Чехов се усмихва:

— Сега вече не можем да се возим на обикновени файтони! Пишем пиеси за императорската сцена!

Маша и Лика седат в екипажа, Чехов — на съгъваемата седалка срещу тях. Да тръгваме!

— Да оставим багажа в хотела и да идем на острова — предлага Чехов.

— С вас, ако щете, и накрай света! — веднага се съгласява Лика.

— Не, аз ще остана в хотела — казва Маша.

— Колко време мина, а нищо не се е изменило. Вие сте както преди скромна и благородна, Маша, както винаги, деликатна.

— Не съм деликатна — усмихва се Маша. — Аз съм простинала.

Чехов и Лика вървят заедно. Те минават по крайбрежната улица, покрай Фондовата борса, покрай Елегания остров...

Те са по една алея, листата шушнат под краката им.

— Много ли съм остаряла? — пита Лика, след дълго мълчание.

— Вие сте се разхубавила! Ако това е възможно, разбира се.

— Ура, научили сте се да правите комплименти. Аз нищо не знам за вас. — Двамата седат на скамейка. — Дори за пиесата ви ще узная... от познати. За какво се отнася вашата пиеса?

— За познати — като помисля, отговаря Чехов.

— Очевидно пиесата ви е сполучлива, вие окончателно сте се възгордели и затова престанахте да ми пишете — казва Лика.

— Искаше ми се да ви видя. А пък да пиша — няма за какво, тъй като всичко ще си остане, както е било.

Лика плясва с ръце:

— Както е било? И аз, както по-рано, безнадеждно ще ви обичам? Нима отново ще ме сполети предишната глупост? Кошмар!

Мълчание.

— За какво мислите?

— Колкото и да ви е чудно, за вас — казва Чехов.

— А аз за вас.

Чехов се усмихва:

— Ние сме квит.

— Спомняте ли си как посрещяхме Новата година в Мелихово? Кога беше това? През миналия век? — Тя замълчава и после прибавя с горчива ирония: — Спомнила си старицата за дните на годеницата!

Мълчание.

— Имаше един ден, чичко, един такъв ден, когато не на шега бях решила да свърша със себе си — казва Лика. — Бях ви написала в последното си писмо: завещавам ви дневника си; може би ще ви влезе в работа за някой хумористичен разказ. А след това, както става обикновено, направих обратното: дневникът изгорих, а себе си съхраних. Кой знае защо...

Мълчание.

— През цялото това време не ме напускаше чувството за вина пред вас... — глухо казва Чехов.

— Аз преживях драма, а вие написяхте драма. А може би аз съм нещо виновна пред вас? — продължава тя след дълго мълчание. — Ето че пак сме квит. И изобщо не струва да се докосваме до незараснали рани. Тъкмо днес, когато за вас е празник. Да вървим!

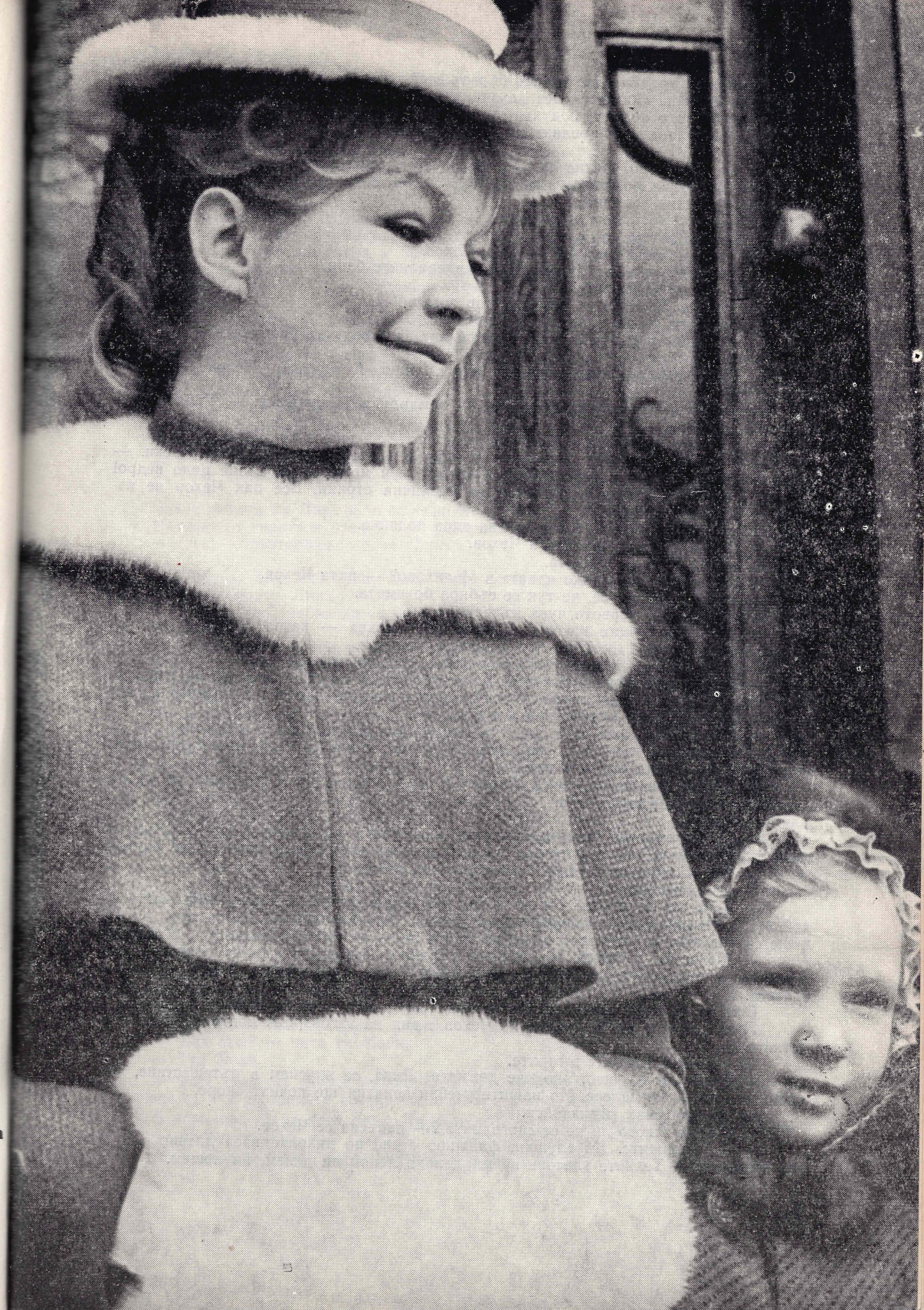
... Екипажът приближава хотел „Англетер“.

Чехов изпраща Лика до вратата и се връща.

— Къде ще заповядате? — пита кочияшът.

— Карай където искаш!

► Марина Влади — Лика



...Лятната градина. По алеите бързат редки минувачи.
Чехов седи на скамейка, без да забелязва, че времето се е променило — не-
бето се е покрило с облаци, подухва студен вятър, посипва се суграшица.
Чува се чуване — обковават статуите с дъски.

Отново Мелихово. Лятна сутрин. Чехов е зад писмената маса в кабинета си.
Някой почуква по рамката на прозореца, той изтичва до него, по лицето му
се разлива радостна усмивка:

— Лика!

— Пак дойдох да ви преча.

— И пак с Потапенко ли? — пита Чехов.

— Уви, съпругата му го заведе на минералните бани.

— И вие сте огорчена?

— Ужасно. От мъка си завъдих нов поклонник.

Приближава Гиляровски, пеейки гръмко:

— ... Дошел е при вас, дошел е при вас, скъпият вам Гиляровски!

... Към горичката приближават Маша, Лика, Гиляровски, Чехов — всички
с кошнички.

— А сега, братя, разпръснете се! — командува Гиляровски. — Гъбата оби-
ча срещите насаме.

— Добрата компания е по-скъпа от гъбите — забелязва Лика.

— А бе гъби да има, компания все ще се намери — казва Гиляровски. —
Какво и е доброто на гъбата? Това, че покрай нея може да се изпие цяло ведро!
В горичката всички се пръскат на различни страни. Все пак Чехов не из-
пуска от погледа си Лика.

Почти едновременно те излизат на една полянка.

— Да поседнем — предлага Чехов.

Те се отпускат на тревата.

— Вие защо така рядко идвате в Мелихово? — пита Чехов.

— Мама се страхува, че тук се събира бохемата.

Мълчание. По дървото чука кълвач.

— Рай! Ако знаете как ми е дотегнала Москва — казва Лика. — Как са
ми опротивели хората. Особено тия, които ме ухахват.

Чехов я слуша, по лицето му се появява лека насмешка:

— Вие ми завъртяхте главата. И аз съм готов да ви повярвам, че нещо ви
тегли към Мелихово дори тогава, когато на симфоничен концерт показвате новата
си синя рокля. Казват, че много ви отивала.

— Вие знаете даже за моите тоалети? — учудва се Лика. — Откъде?

— Потапенко във всяко писмо пише за вас. Поне да беше съобразил какво
предизвиква у мен неговото щастие!

— Защо с такава ирония? Успокойте се — той не ви е съперник, аз се от-
насям към него снизходително.

Мълчание.

— Аз ли съм ви завъртяла главата? — казва замислено Лика. — Вие ми
завъртяхте главата! Аз съм готова да ви повярвам даже, че искате да ме видите.

— Ау! — чува се отдалеч гласът на Гиляровски.

Чехов се мръщи:

— Сега ще се втурне Гиляй и ще прогони и птици, и хора. Лика, защо не
дойдете в Мелихово без телохранители? Елате соло, блондинке! Ще се разхождаме
и ще си говорим до насита. Успокойте майка си — аз също ненавиждам бохемата.
— Мама ще уговоря. Но как ще погледнат на моето идване вашите роди-
тели? Те и сега ме гледат нахриво. Син като техния е достоен за богата и знатна
невеста.

Отново се чува викът на Гиляровски „ау“, сега вече по-близо.

Лика понечва да се отзове, но Чехов с вид на заговорник поднася пръст към
устните си.

Те стават и потъват в гората.

— Няма да е лошо, ако ние двамата, Лика, се впуснем в пътешествие, ако
заминем някъде по-далече. Но вашите учебни занятия ще почнат скоро.

— Аз напуснах гимназията.

— С началството ли не се спогодихте? — навъсва се Чехов.

— С учениците. Да слушаш фалшиво пеене по няколко часа дневно е про-
сто непоносимо! Техните гласове не ми даваха покой ни денем, ни нощем.

— Ами на вас не ви ли е минавало през ума да се заловите със собствения си глас? — сериозно пита Чехов. — Обзалагам се, че от вас би излязло истинска певица. Не сте ли се замисляли за това?

— Мислила съм. За да уча сериозно, трябва да замина в Италия или във Франция. А на чий гръб? Пък и късно е... — тя махва с ръка.

— Какво ще правите?

— Ще постъпя в някоя кантора. И ще пея по именните дни на роднините си. Мълчание.

— Във вас, Лика, се таи един голям крокодил и всъщност аз добре правя, че се вслушвам в здравия смисъл, а не в сърцето си, което вие ухапвахте. Далеч, далеч от мен! — Той замлъква и после добавя: — Или ми помогнете да затегна по-здраво примката, която хвърлихте вече на шията ми.

— Ако бих могла... — въздиша Лика. — Страхувам се, че тази шапка не ми е по мярка.

— Ами опитайте — казва весело Чехов. — Защо да не се възползуваме от вашата свобода и да не щипнем двамата в Кавказ?

— Не можеш да разбереш кога се шегувате и кога говорите сериозно.

— Ако бихте си направили труда да се погрижите за билети.

— С удоволствие — радва се Лика.

— Сега вие разбирате, че това не е шега! С билети шега не става.

Чехов приближава до Лика, прегръща я.

Те се целуват.

„Ау“ раздава се вече съвсем близко.

— Това дърво какво е? — смутено пита Лика.

— Дъб.

Чехов намига на Лика и те се хвърлят в бяг.

Излизат от гората и пред тях се разкрива езеро.

— Сън! — възторжено казва Лика.

Петербург. Хотелска стая, Лика седи пред прозореца. На вратата се чука. Влиза прислужницата. Лика ѝ казва:

— Тази рокля трябва да се изглади.

— Слушам.

Прислужницата взима роклята и излиза.

Лика продължава да подрежда куфара си. Изважда ковчеже, отваря го и ние виждаме, че то е пълно с писма, а отгоре лежи фотография, на която са снети Лика и Чехов, седнали на скамейка в мелиховската градина.

Лика дълго гледа фотографията, отваря едно от писмата, препрочита го и ние чуваме заедно с нея гласа на Чехов:

— Ликуся! Не се грижете относно билетите за Кавказ. Аз не мога да замина от Мелихово. Назначен съм от околийското управление за лекар по холерата. Имам работа до шия. Дадени са ми двадесет и пет села, а помощници нямам. Сам не мога да се справя и ако болните започнат да мрат, селяните мен ще бият. Аз презирам холерата, но кой знае защо трябва да се страхувам от нея заедно с всички останали. За писане нямам нито време, нито настроение. Спомняте ли си когато двамата дотичахме до езерото? Аз си спомням за това, както за младостта. Бих ви написал няколко нежни думи, но се страхувам, че ще ги приемете като ирония. Веселете се, но не ни забравяйте преждевременно. И предупредете вашите поклонници, че ще се разправя и с холерата, и с тях.

Лика чете писмото. Трепва — влиза прислужницата с роклята.

— Да ви помогна ли да се облечете? — пита тя Лика.

— Благодаря. Аз сама ще се облека — отговаря Лика.

Роклята на Лика лежи на дивана. Лика неподвижно седи пред огледалото. А в огледалото се оглеждат не вече стените на хотелската стая, а московското жилище на Лика.

Тя се разкрасява пред огледалото.

— Как съм? — пита тя Маша.

— Тре жולי.

— Ако към тая рокля имаше брилянти, тогава би блеснала! Единственото утешение е, че в ресторанта всички ще зяпат не нас, а Чехов.

В коридора се разнася звън. Лика се хвърля към вратата, но Маша я спира: — Аз ще отворя.

Маша излиза, Лика бързо завършва тоалета си.

В стаята влизат Маша и Потапенко.

Потапенко поднася на Лика голям букет от рози:

— Поздравявам нашата скъпа именница. Позволете да ви целуна.

Той я целува.

— Е, е... това вече не е братска целувка — сърди се Лика. — А героят къде е? Поръчва маса в ресторанта ли?

— Маса поръча вашият покорен слуга-епикурец. Героят, уви, отведоха при глад.

— Къде, къде?

— В Нижегородска губерния. Вчера, когато ние с Антон правехме планове за нашия днешен празник, в Мелихово връхлетяха земските дейци. И помолиха Антон да поведе борба с глад. Разбира се, на него му беше неудобно да откаже...

— Ту холера, ту глад — раздражено казва Лика.

— След холерата обикновено идва гладът.

— Това е логично. Ами вас не помолиха ли да поведете борба с глад?

— Каква полза може да има от мен? — весело пита Потапенко. — Не всички са късметлии да бъдат и литератори, и доктори. Тия рози са от Антон, той ги откъсна собственоръчно.

— И ги е садил. И ги е отглеждал — вмъква Маша.

— Готови ли сте? — пита Потапенко. — Да вървим!

— Не ми се ще — отказва се Лика.

— Що за сантименталности, Лика! Хайде, масата вече е сложена. Ще пием за вас и за безприютните скитници, за тия, които странствуват сега по есенните пътища!

— Няма да вървя никъде! — настоява на своето Лика.

— Не се инатете, Лика! Не разваляйте и собственото си, и нашето настроение.

**Когато черни мисли те нападат,
бутилка със шампанско отвори
или пък „Сватбата на Фигаро“ чети.**

— Да пийнем шампанско и меланхолията ви ще отлети като дим.

— Ще почета „Сватбата на Фигаро“.

— Лика!

Потапенко се опитва да ѝ говори, но Маша го спира:

— Оставете я на мира.

— Лика! Аз цялата вечер ще бъда у нас — обръща се тя към приятелката си. — Ако ти се приска, ела.

Потапенко и Маша излизат. Разплакана, Лика се хвърля на кревата с разкошната си рокля.

Чехов влиза в своята хотелска стая. Без да сваля палтото си, той сяда в креслото и се замисля.

Неговите мисли отново са в Мелихово.

... Свечерява се. Към дома на Чехов приближава странен конник, на раменете му е преметната дъга от конски въпряк, в ръцете му — камшик, върху коня — хамут с шлея.

На пруста излиза Чехов.

— Защо ездишком, Тимофей! Колата ли счупи?

— Затънах в калта — отговаря Тимофей. — Това не е път, ами тресавище! Ако щеш, ношувай на полето. Наложил се да разпрягам коня.

Той дава пощата на Чехов — вестници, списания, писма и едно измокрено листче.

— Телеграма.

Чехов чете хартията с размити от влагата букви:

„Ще дойда утре соло Лика.“

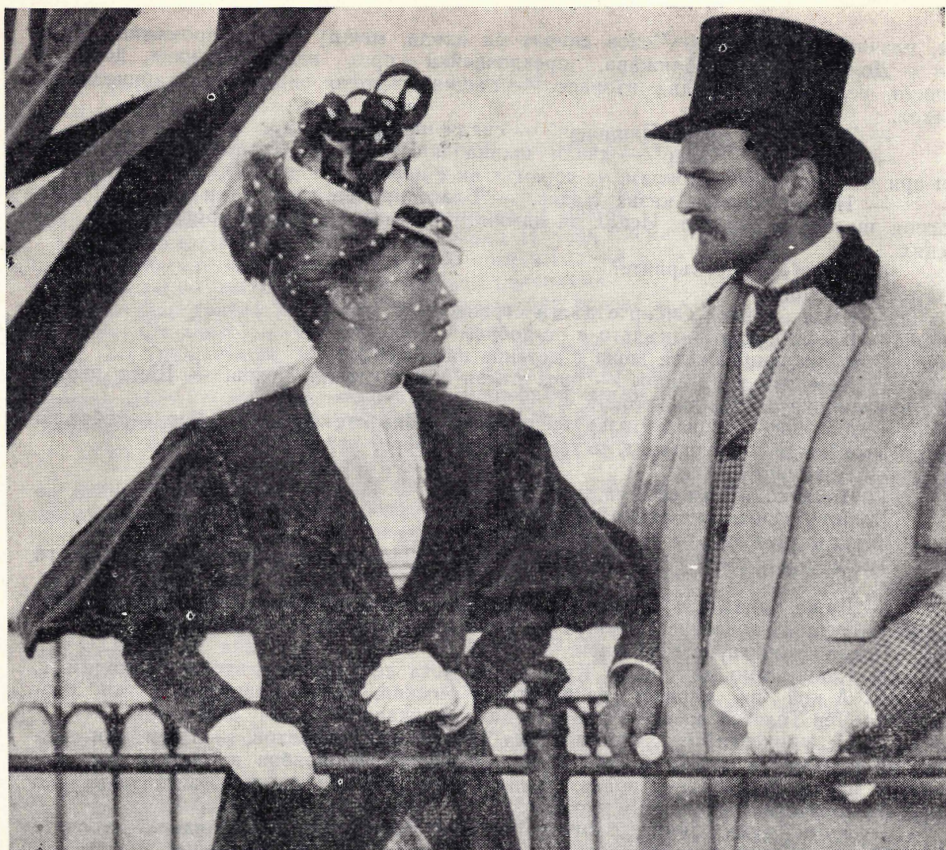
... Утро. Чехов язди по калния, прогизнал път. Кончето е слабичко и ездачът е неумел, при това под него няма и седло. Той минава край колата, затънала в тинята.

Перонът на малката гара. Пристига влакът. Чехов тича към вагона. От вагона излиза Лика, весела, възбудена:

— Радвате ли се, че пристигнах соло?

— Радвам се — усмихва се смутено Чехов.

— Не се забелязва. Навярно пак допречих на някаква обществена работа.



Юри Яковлев и М. Влади в сцена от филма

Но на мен изведнџ ми се дощя да увисна на ръката ви. Така че три месеца след това да чувствувате ръката си схваната и да си спомняте за мен с проклятие.

Те излизат на площада пред гарата. Тук няма никакво превозно средство, само на коневръза стои същият кон, на който Чехов се добра до гарата.

— Ами къде е колата ви? — пита Лика.

— Аз дойдох ездайшкoм. Ето го моя Росинант.

— Преди се шегувахте по-изящно.

— Уви, не се шегувам. Пътят се разкисна и нашето Мелихово се превърна в остров.

— Аз пристигнах, за да се хвърля на шията ви, а вие се покачихте на кон — весело приказва Лика. — Ловко — нека се опита да ви достигне човек! Да вървим да потърсим кочияш.

— Аз обиколих всички — озадачено казва Чехов. — Никой не се съгласява да тръгне.

Започва да пръска дъжд.

— Да влезем и да почакаме в гарата... — предлага Чехов.

— Какво да почакаме?

— Докато премине дъждът.

— А аз пък си помислих, че докато прокарат път за шейни — насмешливо подхвърли Лика.

Те влизат в малката гара. Тя е претъпкана от пътници, всички скамейки са заети, някой от пътниците седят или лежат на пода. Някой спи, похърквай-

ки, плачат деца. Лика и Чехов спират на входа, между тях се промъкват хора. До Чехов се приближава, прекривайки през ведрата кошници, деца и спящи, селянин на средна възраст — същият, когото видяхме в кабинета на Чехов.

— Здравейте, Антон Павлович! — сваля шапка той.

— Здравейте, Назар! — сваля шапка и Чехов. — Отдавна не сте идвали при мен, от което разбирам, че коремът ви е наред.

— Не ме боли — казва Назар. — Благодаря ви много и да ви дава господ щастие в живота. Исках да намина към вас, за да се сбогувам, но не успях...

— Далеч ли ще вървите?

— В Сибир.

— Къде именно? Сибир е дълга страна.

— Ще потърсим — където е по-добре.

Към тях приближава жена с детенце на ръце.

— Към гибел ни води — през сълзи казва тя на Чехов. — Шест гърла!

Ще измрем ние по чужди краища.

— Млъкни — спира Назар жена си. — Вие сте били в Сибир — обръща се той към Чехов — разправят, че там живеели добре?

— Различно.

— По-лошо, отколкото тук, няма да е.

Жената започва по-силно да плаче.

Лика излиза от гарата, Чехов тръгва след нея.

Те се прислоняват до стената на гарата, но полегато падащият дъжд ги достига.

— Даже чадър не си взех! — раздразнено казва Лика. — Мислех си, че ще ме посрещнат човешки. Дяволът ме накара да тръгна!

Чехов се опита да я успокои:

— Какво само ме хокате! Като че ли мога да направя пътя по-проходим...

— А кой ви караше да бягате от Москва, да се навирате в тая пустош? На Лев Толстой ли ви се прииска да подражавате?

— Не приказвайте глупости, Лика — прекъсва я Чехов. — Щом съм доктор, на мен ми са нужни болни. Щом съм литератор, трябва да живея сред народа, а не на Малая Дмитровка. Живот между четири стени, без природа, без хора, без отечество — това не е живот...

— Думи, думи, думи... вмъкнахте се в тая дупка, за да ядете, да спите и да пишете за свое удоволствие...

Чехов е сърдит:

— Аз ям и спя, но и вие не сте чужди на тия слабости... Що се отнася до писането за свое удоволствие, вие изчуруликахте това, очарователна, само от лекомислие. Това удоволствие заграбва живота изцяло, без остатък.

— Аз тука мислех за вас... — казва той след известно мълчание.

— Странно... Болни ли няхахте? Или не ви се пишеше?

Чехов не обръща внимание на нейната язвителност.

— Природата не ви е лишила от красотата, освен това вие сте умна — такова съчетание се среща твърде рядко. Вие имате седемстотин добродетели и всъщност само един недостатък — не чувствувате необходимост от правилно насочен труд.

— Щом като имам лош характер и съм ленива, и съм придирчива, не си заслужава да поддържате с мен каквито и да е отношения. А пък недостатъците си аз зная по-добре от вас.

Отдалече се чува локомотивна свирка.

— Вземете ми билет

— Да почакаме следващия влак. Ще закарам коня в хана и заедно ще идем в Москва.

— Ще пътувам сама — упорствува Лика.

Тя излиза на перона. На Чехов не остава нищо друго, освен да се отправи за билет.

Вагонът се изнизва край Чехов. Той маха на Лика, но тя рязко се извърща настрана. Маха му с шапката си само Назар, който заминава за Сибир.

Стая в хотел „Англетер“. Чехов — както преди, той е облечен с палто — стои до прозореца. Влиза келнерът, който му носи обяд. Като вижда, че Чехов

продължава да стои до прозореца, келнерът покрива обядът със салфетка и излиза на пръсти от стаята.

Учителската стая в гимназията.

Седнала зад масата, Маша поправя ученически тетрадки.

Влиза Чехов — весел, докаран.

— Най-после, загубен човек! Да не си бил болен?

— Нямаше време за това — усмихва се Чехов.

— Толкова време не си се появявал. И дори писма не си писал.

— Когато човек пише за цялото човечество, не му е до писма.

— Ти се шегуваш, но ние тук се вълнувахме.

— Ако трябва да говоря сериозно — бях болен.

— От какво? — учудено пита Маша.

— Това, Маша, не е физическа, а душевна болест. Налегна ме такава тъга, каквато не помня. Почувствувах се сам като пръст. Излекувах се зад писмената маса. И разбрах: самотата е прекрасно нещо, стига да я наречеш уединение. Поздрави ме — завърших книгата за Сахалин.

— Книгата си е книга, но би могъл да си спомниш и за нас.

— Не мърмори, Маша! Аз не съм ходил по гуляи, не съм правил хайка за зайци. Разбира се, отдавна би трябвало да дойда в Москва, но не можех да захвърля ръкописа. Междувпрочем, умирам от глад.

— Да идем у нас, там ще те нахраня.

— По дяволите твоята сирашка храна! — веселс каза Чехов. — Ще ми нем да вземем Лика и оттам — в „Славянски сбор“ — ще му отпуснем края.

— Снощи изпратихме Лика за Париж — тъжно казва Маша.

Чехов разстроен гледа сестра си.

— Тя ми писа, че се готви да заминава за Париж, но аз помислих, че се шегува. Тя откъде има пари?

— Потапенко ѝ даде на заем. Как ридаше на гарата!

— От какво пък е била така съкрушена — мрачно казва Чехов. — Та нали не заминава за Елец. В Париж хората бързо се утешават.

— Недей да приказваш пошлости — сърди се Маша. — Тя замина, за да учи пеене. Решила е твърдо да стане певица.

— Дай боже! Бедата на Лика е в това, че няма любима работа.

— Бедата и е в това, че те обича. А това е безнадеждно, тъй като ти имаш само една любов — литературата. Книгата си не можа да оставиш, а Лика остава. Ще я изпуснеш. И цял живот ще живееш като беден селянин. В самота! Можеш да наричаш това уединение. — Маша поглежда тъжното лице на брат си и решава да го утеши: — А защо не заминеш за Париж? Върви с Потапенко — той се готви да се проветри преди премиерата.

— Ако аз замина за Париж, нашето имение ще бъде продадено на търг. Няма защо да завирам носа си, където не трябва — вместо в Париж ще замина в Мелихово.

И отново стоят в хотела. Свечерява се. Чехов седи все така неподвижен на дивана. Обядът на масата си стои недокоснат. Отнякъде, навярно от ресторанта, се носи музика. Влиза прислужницата и донася изгладен костюм.

В стаята на Лика. Тя свали пътния си жакет, приближава до дивана, взима вечерната рокля, но не я облича... Поляга на дивана. Зад прозореца вали мокър сняг.

... През снега, който вали зад прозореца, се появява непознат пейзаж. Това е Париж. В мъглата се очертава неясният силует на Айфеловата кула. Стая в пансион. На поставката над камината — фотография на Чехов и Лика. В постелята — Лика и Потапенко.

— Защо мълчиш? — пита Потапенко.

— Мисля. Странно нещо е животът. Ако бяха ми казали това преди един месец, дори преди една седмица, бих прихнала катс луда.

Чува се пеене на немски език.

— Какво е това? — пита Потапенко.

— Пропяха петлите. Най-рано от всички започва да пее немкинята от четиринадесети номер.

— А пък аз мисля за това отдавна, тъй като отдавна те обичам. Само че криех това от всички. От Маша, от Антон...

— От жена ти... И дори от мен — добавя Лика не без ирония.
— Какъв смисъл имаше да ти признавам това, когато ти беше влюбена до безумие в Антон?

— Бях?... — пита Лика замислено.

Тя поглежда към фотографията, която стои върху камината.

Чува се пеене на английски език.

— Разбирам, че това не може да мине изведнъж — казва Потапенко. — Ти още не ме обичаш. Но аз ще направя всичко, за да ме обикнеш. Уверен съм, че ще ни бъде хубаво!

— Може би е по-спокойно да бъдеш не с оня, когото обичаш, а с този, който те обича? — замислено говори Лика. — Философия... Да пропадне всичко в дън земя! Ще му отпуснем края, Игнатий, докато не ни спре законната ти жена.

— Не, Лика, няма да му отпускам края — ще живеем живота с радост. Аз твърде много те обичам, за да превърна нашите отношения в банален и пошъл роман. Ще се върна в Русия и ще се обясня с жена си. Ще получа развод — имам връзки и това няма да ми отнеме много време — и ще се върна в Париж. И ще бъда тук с теб, докато не станеш певица. Надявам се, че пиесата ми няма да се провали, а ако се провали — ще напиша нова.

— Вие — писател. Аз — певица. Сън!

— Можеш да иронизираш, колкото ти се ще, но всичко ще бъде именно така, повярвай ми. Ние с теб ще живеем щастливо.

И ето чува се пеене — на шведски, френски, английски...

— Виждам, че живееш, без да скучаеш.

— Толкова весело, че понякога ти се иска да завиеш.

Париж. Ранна пролет.

Лика и Потапенко вървят към Айфеловата кула. Вестникарче, което крепи някаква важна новина, им предлага вестник.

— За какво се дере така? — пита Потапенко.

— Някаква млада французойка вчера се е хвърлила от Айфеловата кула. Сега това е най-модерният начин за самоубийство.

... Лика и Потапенко стоят на най-горната площадка на Айфеловата кула. Времето е мрачно и туристите са малко.

Потапенко се влюбва в панорамата на Париж.

— Само тук започваш да разбираш колко велик е човекът. Без мен ти не би се измъкнала тук — добавя той.

— За сам човек тук е страшно. Но ако ще останеш още, бих могла да ти намеря придружител.

— Главоболно нещо е премиерата.

— Да не би да е станало нещо нередно? — пита Лика.

— Всичко мина блестящо. Овации, възгласи, цветя, завесата се вдига четирнадесет пъти. Рецензиите са такива, че ми е неудобно да ти ги преразказвам. Аз ги взех със себе си, ако ти е интересно, прегледай ги. В една от тях даже ме сравняват с Чехов.

— Надявам се, че в твоя полза?

— Колкото и странно да е — в моя! Рецензентът смята, че Потапенко пише жизнерадостно, а Чехов — жизнеспечално. Знаеш ли как се нарича статията? „Бодър талант“! Наложил се да развържа кесията си, да устройвам вечеря за артистите, иначе ще се прославиш като скъперник по цяла Москва. Рецензентите също трябва да нагостиш. Ако не, те ще се разплатят на следващата премиера. Колко вечери с неприятни, но уви, нуждни хора, колко неискрени тосто-ве! Представяш ли си как се изморих. Но стига толкова за мен, ти как живя през това време?

— Ти си се трудил като мравка. А пък аз непрестанно пях.

Потапенко се усмихва:

— Надявам се, соло?

— Разговорът ни е някак си особен — казва Лика.

— Защото не говорим за главното.

— Откъде толкова много ирония? Това неговата школа ли е?

Приближава група екскурзанти с гид.

— Айфеловата кула два пъти превишава най-високите съоръжения, създадени от човека — Хеопсовата пирамида и Кьолнската катедрала. Височината ѝ е триста метра...

— Точно триста? — пита турист с бележник.

— Точно — отговаря гидът.

— Руските туристи са най-досадните — тихо забелязва Потапенко. — Дори тук е невъзможно да се скриеш от съотечественици.

— А трябва ли да се укриваме?

Потапенко я отвежда настрана:

— За съжаление аз се ползвам от някаква известност. — Накрая той се решава да каже главното: — Жена ми казва, че ако си отида, ще свърши със себе си.

Мълчанне.

В тишината се чуват думите на гида:

— Строежът на кулата е продължил повече от две години. Строежът е бил ръководен от автора на проекта френският инженер Александър Густав Айфел. Строежът възлиза на шест милиона франка.

— Точно шест милиона? — пита досадният турист с бележника.

— Над шест милиона — отговаря гидът. — За кулата е изразходван повече от седем хиляди тона метал.

— Жалко, че нямате точни цифри — съкрушено казва любопитният турист.

— Кулата е съставена от дванадесет хиляди части — продължава гидът с монотонен глас. — Те са съединени с два и половина милиона нита... Кулата е...

— Прощавайте, не успях да запиша колко нита? — не се уморява да разпитва досадният турист.

Потапенко хваща Лика за лакътя:

— Защо мълчиш?

— Слушам.

— Искаш да запомниш колко хиляди нита има?

— Кулата е символ на техническия прогрес на човечеството — чува се гласът на гида. — Тя се използва за научни и туристически цели...

— И за самоубийства... — Лика мълчи известно време и после добавя. — А може би и аз трябва да свърша със себе си? Ето сега ще се хвърля надолу... А утре някой вестникар ще крещи за млада руския...

Тя престапва към перилото.

Потапенко се хвърля към нея:

— Отдалечи се!

Чува се гласът на гида:

— На върха на кулата се намират обсерваторията и фарът.

— Не, няма да се хвърля — казва спокойно Лика. — Страшно е да летиш триста метра! Твърде ефектно е.

— Достоевщина! — възмущава се Потапенко. — Всичко ще свърши с това, че аз ще се застрелям.

— Не се вълнувай, аз нямам право да свършвам със себе си.

— Как да разбирам това? — тревожи се Потапенко.

— Както ти е удобно — с ледено спокойствие отвръща Лика.

Групата екскурзианти приближава.

Туристът с бележника се обръща към гида:

— Какво строи сега инженер Айфел?

— След завършването на кулата Айфел работеше на строежа на Панамския канал — отговаря гидът. — През миналата година го съдиха заедно с други строители за фиктивни работи и го изпратиха за две години в затвора.

Групата екскурзианти отминава.

— Колко велик и колко нищожен е човекът! — казва Лика.

— Защо говориш по този начин с мен, Лика? Аз още нищо не съм решил.

— Аз не говоря за теб. За Айфел. Няма нужда нищо да решаваш ти, животът ще реши вместо нас. Всичко ще си остане, както е било. Нищо няма да се случи нито със съругата ти, нито с мен — ние само те заплашваме. И ти няма да се застреляш — та нали гледаш на живота жизнерадостно.

— Други въпроси има ли? — чува се гласът на гида. — Четвърт час за запознаване с панорамата на Париж и се спускаме долу.



Ия Савина (Маша) и Николай Гринко

— Други въпроси няма, слизаме долу — потваря Лика замислено. Отново се разнася гласът на любопитния турист:

— Аз имам още един въпрос: за какво е необходим този фар? Нали фарове поставят за корабите?

— На този въпрос съм затруднен да ви отговоря — казва му гидът.

Лика дълго гледа в една точка:

— В Русия сега има сняг... Непонятно е наистина кому свети този фар. На марсианите ли?

Хотел „Англетер“. В стаята на Лика е вече съвсем тъмно. Тя рязко става от дивана, запалва лампата. Приближава към масичката, на която е ковчежето с писмата. Прибира в него писмата и фотографията. Рязко захлопва капак на ковчежето.

Селско гробище. Спускат в гроба съвсем малко ковчеже.

Ридаейки, Лика хвърля шепа пръст. Тя е облечена в траур, застаряла, загубила красотата си. До нея — възрастна дама. Кюрето мърмори молитвата. Момче в бели църковни дрехи с разпятие в ръка. Чува се далечният звън от камбаната на селската черква.

Гробарите с професионална ловкост бърза зариват гробчето.

Всички се разотиват. Лика остава сама. Звъни камбаната.

В стаята на Чехов влиза Маша.

— Готов ли си вече? — пита тя брат си, като вижда, че той е облечен с

палтото си. — Да вървим! — но в този миг забелязва приготвения вечерен костюм.

— Майчице! — вълнува се Маша. — Ти още не си облечен! А вече е време да вървим в театъра. — Тя повдига салфетката и вижда недокоснатия обяд: — И нищо не си ял!

— Нищо, ще го наваксам на вечерята у Кюба — успокоява сестра си Чехов и бързо хвърля палтото си.

Кочияшът кара Чехов, Маша и Лика към Александринския театър. Върху афиша за премиерата на „Чайка“ се чете надпис: „Всички билети продадени“. Пристигат карети и кабриолети.

— Не знам кога ще свърши спектакълът — казва Чехов на кочияша.

— Не се безпокойте, господин Чехов — успокоява го той, — аз ще бъда гук навреме.

Докато Чехов разговаря с кочияша и върви към входа, непрестанно го обсаждат с молби:

— Имате ли повече билети?

Коридорът край партерните ложи. Тук Александър Павлович посреща пристигналите.

— Добра ли е публиката, която сме ти довели? — пита той, посочвайки към дамите в разкошни тоалети.

Александър Павлович се кланя на ляво и на дясно.

— Действителният щатски съветник Шумилов — шепне на Чехов той и едновременно записва в бележника си. — Генерал-адютант Акимов...

Един стар служещ отваря вратата на ложата.

— Ще дойде и великият княз! Признай си, треперят ли ти коленете? — пита Александър Павлович брат си.

Но ако се съди по външния вид, той е възбуден от премиерата повече, отколкото авторът. Очите му през цялото време скачат ту по залата, ту по коридора, сякаш да не пропуснат някой именит зрител.

... В аванложата Маша и Лика се гласят пред огледалото, а Александър Павлович показва на брат си покани със златни ръбове.

— Какво е това? — интересува се Маша.

Александър Павлович тържествено чете:

„Имам чест да Ви помоля най-покорно да бъдете след премиерата в ресторант Кюба. Антон Чехов.“ Красиво, а?

Александър Павлович връчва покани на Маша и Лика.

Маша се любува на поканата:

— Със златни ръбове. Шикарно! Кога успя?

— Имам собствена печатница — важно отвръща Александър Павлович.

— У Кюба всичко ще бъде на най-високо равнище — докладва той на брат си. — Музикантите ще посрещнат гостите с туш. На дамите — цветя. — Той подава пачка покани на Чехов: — Върви да дадеш на артистите. Те, знаеш ли, като заиграят...

Чехов се отдалечава.

Маша се закашля:

— Всичко е тържествено и шикарно, но по-скоро да свърши тази вечер. Така се вълнувам...

— Всичко ще мине като по масло — успокоява сестра си Александър Павлович. — А ти вече успя да се простудиш!

— Нищо чудно, на перона ставаше течение.

— С нашата Северна Палмира шега не бива. А пък да се вълнуваш — няма смисъл. При мен всичко вече е готово, остава само да добавя имената на знаменитите зрители... Ако искате, мога да ви прочета. — Той изважда изписани листчета. — Вчера в Императорския Александрински театър мина с огромен успех новата пиеса на Антон Чехов „Чайка“. — Той поправя с молива си. — Не с огромен успех, а с триумф.

— Саша, има ли смисъл да пишеш това? — озадачено пита Маша. — Антон ще бъде недоволен.

— Той откъде ще знае, че аз съм го писал? Надявам се, че вие няма да се разбърбите. Ти искаш някой друг журналист да обере каймака? Никога! В

боя вече е оставено място за двеста реда. Веднага след премиерата ще изтича до редакцията и ще допиша кой е бил на премиерата, колко пъти се е вдигала завесата. Слушайте по-нататък. Сюжетът на пиесата е нов и оригинален.

В аванложата влиза Чехов и Александър Павлович бързо скрива своите листчета.

— Да идем във фойето — приканва ги той.

Чехов отказва:

— Появяването на автора пред народа, а? Не, благодаря!

— Егоист! Лика трябва да покаже парижките си тоалети! Да вървим, Лика, па макар и в ложата.

... Александър Павлович въвежда цялата компания в ложата.

— Тайният съветник Курбатов — шепне той на брат си и записва в бележника си.

Чехов и Курбатов си разменят поклони. Мястото на Курбатов се оказва до ложата на Чехов, започва разговор.

— Поздравявам ви с премиерата! — усмихва се учтиво Курбатов.

— А вас мога ли да поздравя с повишаването ви в чин?

— Чиновнически радости — иронично се усмихва Курбатов.

По пътеката край редовете върви пищна дама, облечена в кожи и обикрена с брилянти. Дамата кимва на Чехов. Нейните места се оказват също близо до ложата на Чехов.

— Пожелавам на вашата птичка висок полет! — чурулика дамата. — Ще вечеряте ли при Кюба?

— При Палкин — казва Чехов.

— Е, какво пък и ние да идем при Палкин — казва дамата на своя кавалер.

Тя изважда лорнет и влива очи в Лика.

— Неговата муза — тихо казва дамата на своя кавалер, но Чехов чува тия думи.

През цялото време Чехов разменя поклони с познатите си — техният брой на премиерата съвсем не е малък.

От партера и балконите безцеремонно го разглеждат през бинокли и лорнети.

На Чехов му прилошава от поклони, усмивки, от погледи, устремени към него отсякъде, и той решава да се оттегли от ложата.

— Ще ни пусните ли да пушим? — обръща се той към Лика и Маша.

... Братята излизат на коридора, но Александър Павлович оставя Чехов сам:

— Ще ида да видя кой ще съпровожда великия княз?

И в коридора Чехов трябва да разменя поклони на ляво и на дясно.

— Здравейте, господин автор — хвърля се към него мъж на средна възраст. — Не ме ли помните?

— Не ви помня — виновно признава Чехов.

— Още не познал славата, а вече се възгордял! Из живота на кого е пиесата, която сте ни подарили?

— От живота на пернатите — насмешливо отвръща Чехов.

Около тях се събира солидна група.

— Чехов, Чехов — чува се отсякъде.

— Тъй, значи, не си спомняте, а? — настъпва неоткритият познайник. — Пушите ли? Да вървим да пушим и аз ще ви припомня.

— Не, аз не пуша.

Чехов се извързва, следван от любопитни погледи.

Той се скрива в аванложата, плътното затваря вратата на ложата и тая на коридора и запушва. Пуши, кривейки цигарата си в ръкава като ученик. Замисля се...

Мелихово. Чехов работи зад писмената си маса.

В кабинета влизат трима малчугани, а след тях Александър Павлович.

— Шарлатани — командува Александър Павлович синовете си, — поклонете се до кръста на своя знаменит чичо и го помолете да ни приюти през лятото.

Чехов се усмихва смутено:



Из филма „Сюжет за малък разказ“

— Нечакани-несрещнати! Защо не ме предупреди?

— Обичам острите сюжети! — весело казва Александър Павлович. — По-пречихме ли ти? Макар че да се работи в такъв ден е безнравствено.

Малчуганите не губят времето си напразно: най-малкият се настанява на писмената маса и започва нещо да рисува, средният се люшка в люлеещия се стол, а най-големият оглушително бъhti по клавишите в съседната стая.

Като забелязва, че брат му се мръщи, Александър Павлович кръсва на децата:

— Вън, хаймани такива!

Братята остават сами.

— Те малко се разхайтиха — казва Александър Павлович. — Но кой ли се грижи за тях? Майка им боледува, а аз от сутрин до вечер тичам из града. Репортьорът не бива да създава семейство. А ти все така самотно ли възнамеряваш да живееш?

Чехов виновно разтваря ръце и казва с усмивка:

— Човек не почва да пише по-добре от това, че се е оженил.

— Прав си. Той пише повече, но по-лошо. Не се жени, братко, в живота има толкова малко свободи, че няма смисъл да се губи и последната. Разведи ме да огледам владението ти — след кратко мълчание казва Александър Павлович. — А пък приятно е, дявол да го вземе, да живееш в собствено имение!

— Приятно е, докато не дойде падежът. Очевидно е, че до края на живота си няма да мога да изплатя тоя дълг.

— За теб е по-леко от перушина да получиш пари, и то немалко. Стига само да се върнеш в „Ново време“ и те веднага ще ти отделят солиден пай.

— Не, по-добре да стана на късчета, отколкото да се свържа с тая шайка — в гласа на Чехов прозвучават гневни ноти. — Политически и литературни

лицемери. Правят се на орли. Но това не са орли, а плъхове и кучета. Все си мечтая да те измъкна от тая клоака!

— Аз, Антоша, ще си остана в тая яма до самата смърт — горестно казва Александър Павлович. — Пък и кой се интересува от мен! Нещо прилично вече няма да напиша — издребнях. Моята половинка ми обещава нов наследник към есента. Вече съм си приготвил вѐженце, за да се обеса!

Сутрин. В зеленчуковата прадина Чехов е приклепнал и се е замислил. Като чува стъпки, той бързо започва да скубе плевели от лехата. Приближава Маша. Чехов радостно се хвърля върху сестра си:

— Ваканция ли?

— Ваканция!

— Слава богу! Скучно е без тебе, Маша!

Маша взима изскубаните стръкове.

— Какво правиш, разбойнико! Аз садя репички, а ти ги скубеш!

Чехов се смущава:

— Прощавай, не забелязах.

— До репичките ли ти е на теб! Ти не плевеш, ами съчиняваш. Когато на лицето ти се появи идиотски-отсъстващ израз, това значи, че скоро ще четем нов разказ или повест. Момчетата ли те пропѐдиха от къщи?

— С тях човек може да се погоди. Александър не ме оставя на мира — не иска да пие сам.

— А пък ти си пиян от нещо друго, нали?

Чехов отклонява отговора:

— Защо ли в Русия не създадат манастири за невярващи? От Лика пак ли няма нищо?

Маша не отговаря веднага:

— Няма. Какво пишеш, ако не е тайна?

— Пиеса — казва шепнишком Чехов.

— Юначага! И не се страхуаш?

— Страхувам се — пиесите нещо не ми вървят. Пиша ги постарому. Нужни са нови форми.

— Из живота на кого е?

— Искат ми се да разкажа историята на една девойка. Живяла си радостно, любила, мечтаела за слава. И попаднала в кръговрат. Животът здраво я очукал. Почти цялата пиеса вече ми е в ума. Само финалът никак не мога да намеря, все мисля и мисля — с какво ще завърши всичко това?

— И затова се разплащаш с репичките ми! — Маша, позамълчава и след това признава: — Отдавна получих писмо от Лика.

— И криеш от мен — сърди се Чехов. — Не ти ли е съвестно?

— Тя моли да не ти показвам писмото...

— Ще изпълня молбата на Лика — казва след продължително мълчание Маша, — писмото ѝ няма да ти покажа. Но ще ти го прочета. Ти трябва да знаеш всичко!

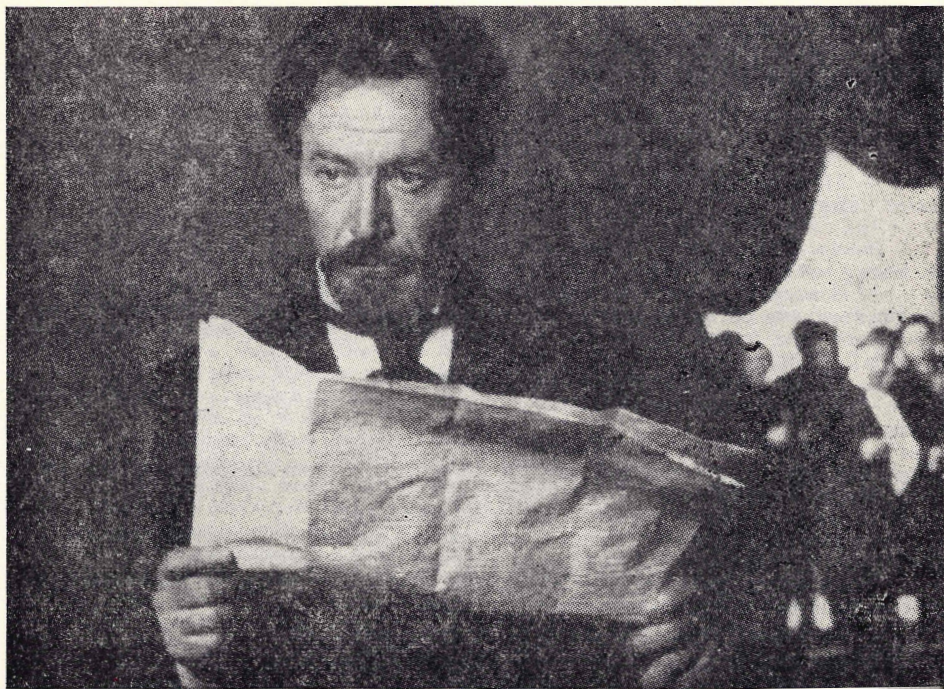
Маша чете писмото на Лика. Лицето на Чехов става все по-тъжно и по-тъжно.

„Маша! Скъпа моя сестричко! Отдавна забравих какво е това радост или даже какво е покой. Когато Игнатий си отиде, исках да свърша със себе си. Той навярно ме обича, но още повече обича себе си. Искат да получава от живота само удоволствия и да отстранява всякакви огорчения. А съпругата му не се спира пред нищо. Заминах и заживях на село, за да не виждам хора, за да се запазя от разпитвания и съчувствия. Живеех съвсем сама, писма получавах само от мама, на който друг не дадох адреса си. На нея пък пишех весели, безгрижни писма, нали тя нищо не знае? След това раждането на момиченцето ми в най-ужасни условия. И смъртта му. Върнах се в Париж, пея, старея, слабея. Влажно, студено, чуждо. Изобщо животът не струва пукната пара!“

Маша не успява да дочете писмото. С кръсък се втурват племенниците — те се гонят един друг, скачайки по лехите, чупейки храстите.

Чехов седи на брега на езерото с въдица. Поплавъкът подскача, но в замислеността си Чехов не забелязва това.

— Ей, заплес! Не виждаш ли — кълве! — гласът на Гиляровски изважда Чехов от унеса.



Гиляровски прибегва из храстите, изтръгва пръчката от ръцете на Чехов, със силен замах измъква въдицата си водата; но пред очите им рибата се скрива във водата.

— Такъв шаран да изпуснеш! А с един шаран знаеш ли колко нещо може да се изпие?

— Едно ведро — усмихва се Чехов.

— Бъчва! Не ме ли очакваше?

— Не те очаквах.

— Аз не съм сам — радостно казва Гиляровски.

— Децата ли са с теб? — пита Чехов, скривайки тревогата си.

— Още по-лошо. Надежда Петровна! Ау!

Приближава Овчинникова с молберт.

— От нас не можеш да се скриеш! — кикоти се Гиляровски. — Хванахме пиленцето!

С приторено радушие Чехов приветствува художничката:

— Колко отдавна не сме се виждали.

— Трябва да ви огорча — идвам при вас за дълго — кокетира Овчинникова. — Ще ви правя портрет.

— През лятото трябва да се рисува природата — уклончиво забелязва Чехов.

— Аз ще ви рисувам сред природата.

— С един изстрел — два заека — весело казва Гиляровски.

Овчинникова оглежда езерото с професионалния поглед на художник:

— По-добър фон не може и да се измисли! И на вас ще бъде много удобно да позирате. Ще можете да си седите с вашата глупава въдица и да си гледате тъпо поплавъка. А аз ще си върша моята работа. Може би ще започнем още днес?

— Както заповядате! — покорно се съгласява Чехов.

— Владимир Алексеевич — казва художничката на Гиляровски, приготвяйки се за работа, — вие ще ми пречите. Творчеството иска уединение. Вярно ли е, Антон Павлович?

— Вярно е — тъжно се съгласява Чехов.

Свечерява се. Към дома на Чехов приближава свещеник с кабриолет. Идва Овчинникова, а зад нея се мъкне с въдица и молберт Чехов.

— Вашето Мелихово винаги се оказва на пътя ми — виновно казва свещеникът. — Пък и пирожките на Евгения Яковлевна са много хубави!

— Заповядайте, отец Герасим — кани госта Чехов.

— Аз за малко — казва отец Герасим. — Какво пишете понастоящем?

— Понастоящем нищо не пиша, мене изписват — не твърде весело се усмихва Чехов.

Той влиза в кабинета си.

Седнали на писмената маса, Гиляровски и Александър Павлович пият водка. Върху масата — бутилка в кожен калъф.

— Извинявай, Антоне — обръща се Александър Павлович към брат си, — ние превърнахме олтара в кръчма. Но какво да правим? Това е единственото място в твоя дом, където можем да се скрием от татко. — Той налива водка по чашките. — Пийни с нас.

— Не ми се ще — отказва Чехов. — Уморих се.

— Да се позира, това, братко, е по-трудно от вършитба... — смее се Гиляровски.

— Сега ще предложа такъв тост — казва Александър Павлович, — че ти няма да можеш да откажеш. За пиесата ти! За здравето на новородената „Чайка“!

Чехов се сърди:

— Да се надзърта в ръкописи не е джентълменско.

— Ние нищо не сме чели — успокоява Александър Павлович брат си. — Просто стана малко произшествие — аз обърнах съда с краставичките.

Чехов взима ръкописа — тук са само няколко страници. Първият лист, на който е написано с едри букви „Чайка“, е зялят с разсол.

— На колене, варварино такъв! — крещи Гиляровски.

Той се смъква на пода, до него е коленичил Александър.

— Молим за прошка!

Чехов излиза от кабинета с ръкописа.

Ранно утро. Чехов поставя ръкописа в един куфар и на пръсти приближава до вратата.

— Антон! — разнася се гласът на Александър Павлович зад паравана. — На риба ли отиваш?

— На риба.

— Прости ли ми?

— Простих ти. Спи!

— Виж там в бюфета нещо за изтрезняване. Душата ми гори!

Хотелски служещ с куфар в ръце въвежда Чехов в една от стаите на московски хотел.

— Не казвайте на никого, че съм се настанил при вас — предупреждава Чехов служещия.

— Разбирам.

— Обядът ще ми донесете в стаята!

— Разбирам. За двама души ли?

— За един човек.

Служещият излиза. Чехов заключва вратата и от радост започва да танцува: най-после ще може да поработи в уединение.

... Чехов — над писмената маса. Той препрочита написаното и ние виждаме при светлината на лампата как радостното му лице става замислено и недоволено — той разкъсва листовите и ги хвърля в кошчето.

Изправя се, тръгва из стаята — картините от пиесата се появяват във въображението му.

Нина Заречная и Треплев са на брега на езерото.

Нина (развълнувана). Не съм закъсняла, нали? ... Разбира се, че не съм закъсняла ...

Треплев (целува ръцете ѝ). Не, не, не ...

Нина. Цял ден съм се безпокоила, много ме беше страх! Боях се, че татко няма да ме пусне... Но той ей сега замина с мащехата ми... Небето — червено, луната започва да изгрява, а аз препускам коня, препускам. (Смее се). Но ми е драго... След половин час си отивам, трябва да бързам. Не може, не може, за бога, не ме забържайте. Баща ми не знае, че съм тук... Мен не ме пускат да идвам тук, казват, че тук се събирали бохеми... страх ги е да не стана актриса. А пък мен така ме влече към това езеро, като някаква чайка... Сърцето ми е пълно с вас. (Озвръта се.)

Треплев. Ние сме сами.

Треплев. Няма никой. (Целува.)

Нина. Това дърво какво е?

Треплев. Бряст.

Нина. Защо е така тъмно?

Треплев. Мръкна се вече, всички предмети изглеждат тъмни. Не си отивайте толкова рано, моля ви.

Нина. Не може.

Треплев. Ами ако аз дойда у вас, Нина? Ще стоя цяла нощ в градината ви и ще гледам вашия прозорец.

Нина. Не може, ще ви забележи папачът. Трезор още не е свикнал с вас и ще лае.

Треплев. Обичам ви.

Нина. Шшшт...

Треплев (чувайки стъпки). Кой е там?...

На вратата се чука.

— Кой е там? — пита Чехов.

В стаята влиза служещият:

— Добро утро!

— Утро ли е вече?

Чехов дръпва щорите, в стаята се втурва слънцето.

— Какво ще закусвате: чай, кафе? — пита служещият.

— Не, гълъбче, сега ще спя.

Служещият с разбиране гледа Чехов.

— Гуляхте, а?

— Гулях! — весело отвръща Чехов.

Чехов се опомня в аванложата на театъра, загасва цигарата си. И светлината в театъра загасва.

Чехов влиза в ложата и веднага забелязва, че към него отново се насочват бинокли и лорнети; внимателно наблюдават седящата в съседство съпругеска двойка Курбатови, пицната дама с кожите и брилянтите. Чехов се скрива зад гърбовете на Лика и Маша.

Вдига се завесата и пред зрителите се разкрива езеро. Някой възхитено ахва, разнасят се даже аплодисменти, но на Чехов му става неприятно от недоделано и грубо подправената природа.

Първите реплики не се чуват — те заглъхват в кашлицата на зрителите. Маша като че ли дава сигнал за тая кашлица. Чехов поглежда с укор сестра си, тя виновно свива глава в плещите си, но се закашля още по-силно.

В ложата влиза Александър, неочаквано прогърмява със стола и казва доста високо и вероятно не без умисъл:

— Пристигна великият княз. С цялата си свита.

Това се чува и биноклите, лорнетите, погледите на хората от съседните ложи като по команда се устремяват към централната ложа. След тях и останалите зрители, шушукайки, започват да се извърщат назад.

Дамата с кожите и брилянтите разгъва шумно бонбон и пита:

— Какво каза той?

— Ще ти обясня после — отговаря кавалерът ѝ.

— Не могат ли да играят по-високо? — възмущава се дамата.

Добре поставеният глас на актьора, който играе Треплев, все пак успява да се промъкне през шума на зрителната зала:

— Съвременният театър е рутина, предразсъдък. Когато завесата се вдигне и тия велики таланти, тия жреци на светото изкуство изобразяват как хората се хранят, пият, ходят, носят своите сака; когато от пошлите картини и фрази се стараят да измъкнат някакъв морал; когато в хиляди вариации им поднасяш все едно и също, едно и също, едно и също — то аз бягам и бягам. както е бягал Мопасан от Айфеловата кула, която подтискала мозъка му с пошлостта си.

Лица се извързва и поглежда Чехов — в погледа ѝ има и печал и признателност.

— Нужни са нови форми — чува се гласът на актьора, който игра Треплев. — Нови форми са нужни и ако тях ги няма, по-добре нищо да няма.

Курбатов поглежда към Чехов снизходително насмешливо.

Лицето на Чехов става печално, даже болезнено. Отблъсква го и тонът на актьора, у когото размишлението се е превърнало в декламация, и особено неговата външност. И по надбелязлата фигура на актьора, и по ситото му, благополучно лице личи, че той само се прави на развълнуван, че нему са чужди мъките на Треплев, пък и въобще каквито и да е тревоги.

Може ли да има момент на по-болезнено преживяване за един автор от този, когото неговите скривени мисли се лишават от искреност? За да не гледа самодоволния актьор, Чехов тихичко излиза в аванложата. Сега от дълбочината на аванложата той вижда само част от зрителната зала и самс чува това, което става на сцената.

Треплев. Аз започвам. (Чука с пръчица и говори високо.) О, вие почтени стари сенки, които се носите нощем над това езеро, приспете ни и нека ни се присъни онова, което ще бъде подир двеста хиляди години!

Сорин. Подир двеста хиляди години нищо няма да бъде.

— Което си е право — право си е! — разнася се гласът на един дебел зрител и залата подкрепя тази реплика със смях.

Когато развеселените зрители най-сетне се успокояват, прозвучава гласът на актрисата, която играе ролята на Нина:

— Хора, лъвовце, орли и ястреби, рогати елени, гъски, паяци, мълчаливи риби... морски звезди... с една дума целият живот, целият живот, целият живот, като завърши печалния си кръг, угасна. Вече хиляди векове откак земята не носи върху себе си нито едно живо същество и тая бедна луна напразно пали своя фенер. По ливадите вече не се будят с крясък жерави и майските бръмбари не се чуват в липовите гори. Студено, студено, студено. Пусто, пусто, пусто.

Аркадина. Това е нещо декадентско.

— Сега това е модерно! — подхвърля реплика дебелият зрител.

Гръмва смях, който заглушава думите на Нина Заречная.

Най-после смехът утихва.

Нина. Аз съм самотна. Веднъж на сто години отварям уста и гласът ми звучи в тая пустош унило, и никой не го чува... Ето иде моят могъщ противник, дяволът. Аз виждам страшните му, червени очи...

Аркадина. Мирише на сяра. Така ли трябва да е?

Треплев. Да.

— По-добре на парфюм! — вмъква дебелият шегаджия, като вижда, че шегите му попадат на зрителите.

Нина. Той се отегчава без човека.

Полина Андреевна. Вие сваляхте шапката си. Сложете я, че ще се простудите.

Аркадина. Докторът сваля шапката си пред дявола, бащата на вечната материя.

Тази реплика предизвиква кикот в зрителната зала. В аванложата влиза Александър.

— Диваци! — утешава той брат си. — Аз внимателно гледам великия княз — той не се смее.

— Нима плаче? — усмихва се Чехов.

Залата се поуспокоява и репликите от сцената отново започват да се чуват.

Треплев. Пиесата свърши! Стига! Завеса!

Аркадина. Но защо се сърдиш?

Треплев. Стига толкова! Завеса! Спуснете завесата!

— А бе, вие, оглушахте ли?! — крясва дебелият шегаджия, почувствава, че е станал любимец на залата. — Спускай завесата!

Еква гръмовит смях. Не издържайки повече, Чехов излиза в коридора. Той тръгва към пушалнята. Служещите го съпровождат със съчувствени погледи.

... Чехов пуши в празната пушалня и потръпва от избухванията на смях в залата, които се чуват и тук.

Антракт. В пушалнята се втурват зрителите.

— Позволете да запала — обръща се един от зрителите към Чехов.

— Това не е чайка, а формена дивотия! — казва той, като припалва цигарата си...

Чехов бързо излиза от пушалнята.

В коридора той се натъква на брат си.

— Нищо, нищо — утешава го Александър Павлович, — всичко ще си влезе в бреговете! Аз ще ида в бюфета, за да чуя какво говорят господата рецензентите. А ти върви зад кулисите да поободриш артистите. Върви, върви! Ще видиш, че от второто действие всичко ще тръгне като по релси!

И тръгват на различни страни.

Участниците в спектакъла са в актьорското фойе. Лицата им имат изплашен и разстроен вид.

— Каква е тази публика?! — възмущава се актрисата, която играе Аркадина.

Актьорът, който изпълнява ролята на Треплев, дояжда сандвич с шунка:

— Какво е виновна публиката? Когато играем Островски тя седи мирно и безшумно. Островски знаеше какво обича публиката. А сега пишат, както си искат.

Приближава Чехов, който чува последните думи на артиста.

Артистът се залавя за нов сандвич и казва укоризнено на Чехов:

— Съчувствувам ви, скъпи автори. Сега вие сте в положението на нашия герой, който претърпява фиаско. Но трябва да се разбере, гълъбче, че литературата си е литература, а сцената си е сцена.

— Нужни са нови форми — насмешливо казва дебел актьор. — На кого са нужни? На вас, ли? На нас? На публиката?

Актьорите си разотиват. Чехов остава сам.

... Спъвайки се, той върви по полутъмната сцена.

— Вдигай езерото! Спускай градината! — крещят отдолу към оня, който е горе.

Спускащият се декор едва не удря Чехов; в последния миг той успява да отскочи встрани.

— Колко пъти трябва да казвам да не се пускат на сцената външни лица! — раздава се сърдитият вик на машиниста на сцената.

Чехов гърбом се промъква по полутъмната сцена и изчезва през страничната врата.

... Той минава по коридора, през отворените врати на ложите се вижда, че светлината в залата е вече угасена — сега ще започне второто действие. Зрителите бързат към своите места.

... Чехов идва до своята лежа, но като помисля малко, отминава към пушалнята.

Той седи в празната пушалня, пуши и картината на пиесата минава пред него.

*Треплев (влиза без шапка, с пушка и носи една убита чайка).
Сама ли сте тук?*

Нина. Сама.

Треплев слага в краката ѝ чайката.

Нина. Какво значи това?

Треплев. Аз имах подлостта да убия днес тази чайка. Слагам я в краката ви.

Нина. Какво ви е? (Вдига чайката и я разглежда.)

Треплев (след известна пауза). Скоро по този начин ще се убия и аз.

Нина. Аз просто не мога да ви позная.

Треплев. Да, след като и аз престанах да ви познавам...

Нина. Напоследък сте станал раздразнителен, говорите някак си неразбрано, с някакви символи. Ето и тази чайка също трябва да е някакъв символ, но, извинете ме, аз не го разбирам. (Слага чайката на пейката.) Аз съм твърде проста, за да мога да ви разбирам.

Треплев. Това започна от оная вечер, когато пиесата ми така глупаво се провали. Жените не прощават неуспеха. Аз изгорих всичко, всичко — до последното листче. Ако знаехте колко съм нещастен!

В коридора служещите се вслушват в шума от залата. Това е вече цяла симфония от шумове — кашлица, шъткане, смях, свирене.

— За трийсет и осем сезона всичко съм виждал — казва служител с бели мустаци на един от младите си колеги, — но такова нещо не мога да си спомня.

... Пушалнята. Чехов седи с блаженно лице — той не чува шума от зрителната зала, не забелязва, че цигарата му отдавна е загаснала — пиесата заства пред очите му в онова съвършено възпъщение, което съществува само във въображението на автора.

Нина. Вашият живот е прекрасен!

Тригорин. Че какво му е толкова хубаво? (Поглежда часовника.) Сега трябва да ида да пиша... След като свърши тая работа, тичам в театъра или отивам на риба; би трябвало поне там да отдъхна, да позабравя, но не — в главата ми вече се търкаля някакво тежко желязно гюле, някакъв нов сюжет и ме влече към масата — отново трябва да бързам, да пиша, да пиша. Нямам мира от самия себе си... Страхувам се от публиката, тя беше страшна за мен и винаги, когато трябваше да поставям някоя нова пиеса, ми се струваше, че брюнетите са настроени враждебно, а блондините — хладно-равнодушно. Това е толкова ужасно! Това е такава мъчение!

Нина. Извинете, но нима вдъхновението и самият творчески процес не ви доставят високи и щастливи минути?... За щастие то да бѣда писателка или артистка, аз бих понесла равнодушието на близките, нуждата, разочарованието...

Тригорин. Не ми се ще да заминавам! (Оглежда езерото). Гледай каква благодат е тук!... Много хубаво!... (Забелязал чайката.) Ами това какво е?

Нина. Чайка. Константин Гаврилич я убил.

Тригорин. Красива птица... (Записва нещо в бележника си.)

Нина. Какво си записвате?

Тригорин. Тѣй, пиша си нещо... Мярна ми се някакъв сюжет... (Скрива бележника.) Сюжет за малък разказ: на брега на едно езеро още от мъничка живее млада девойка, такава като вас; тя обича езерото, както чайка го обича, и е щастлива, и е свободна като чайка. Но случайно идва някакъв човек, вижда я и от нямане какво да прави я погубва, както тази чайка.

Шумът нараства като при прибой.

В пушалнята нахълтва тайфа възбудени, весели зрители — картината е завършила. Чехов трѣгва към изхода. Къде да се скрие от тълпата, от любопитните, съчувствените и насмешливите погледи?

— Чехов, Чехов — носи се след него отвсякъде: и в пушалнята, и по коридора.

... Той бързо се качва по стълбата, като оставя една след друга площадките след себе си. Най-подир се оказва „при ангелчетата“. Той се надява, че тук, в малкото фойе, няма да го оглеждат, да си шепнат, сочейки го с прѣст. Но и тук повечето от хората го гледат не с насмешка, а със съчувствие, Чехов решава да слезне долу.

Един от зрителите шепне на съседа си:

— Чехов.

И ето че вече трѣгва от зрител на зрител това: „Чехов, Чехов!“ И макар че тук повечето от хората го гледат не с насмешка, а със съчувствие, Чехов решава да слезе долу.

Той се спира на една полутъмна площадка, притаява се.

Къде да се скрие? Той се мятва в огромния театър като в капан за мишки.
... В аванложата Маша успокоява плаещата Лика:

— Успокой се, Лика! Успокой се.

Лика прегръща приятелката си:

— Мила моя, Маша, ти все още имаш сили да утешаваш другите?

Прозвучава вторият звънец.

Лика изтрива сълзите си, пооправя се пред огледалото:

— Тия невежи няма да забележат, че се измъчваме! — тя свива юмруци. —

Ненавиждам ги.

Тя влиза в ложата и предизвикателно гледа зрителите. Светлината в залата гасне...

... Чехов минава край бюфета. Насреща му притичват зрители, които дояждат сандвичите си. Чехов си спомня, че от сутринта не е хапвал нищо, и бързо се отправя към бюфета. Той даже просветлява — по време на действието може да остане тук в уединение.

На вратата едва не го повалят — зрителите бързат да влязат в залата.

... Чехов влиза в бюфета и вижда, че няколко маси са заети от журналистите. Те хапват, пийват и нижат отчети и рецензии за премиерата.

Чехов понечва да се върне обратно, но Александър Павлович го повиква:

— Антон!

Александър Павлович върви към брат си, прибирайки изписани листчета. Той завежда брат си на своята маса, налива две чашки:

— Да пийнем!

— Като не можем да пием за здраве, да пием за упокой! — горчиво се усмихва Чехов. — За новопредставената пиеса!

И обръща чашката.

— Драскат, разбойниците — кимва Александър Павлович по посока на журналистите. — Катастрофа с човешки жертви в Александрийския театър. Не си виновен ти, братко, че си изпреварил времето си! — казва след кратко мълчание той. — Хората издребнях, не са им по мярка нито романът, нито пиесата. Какво представлява животът на всеки от нас? Сюжет за малък разказ!

Към тях приближава журналист с изписани листове.

— Прощавайте... — той се обръща към Александър. — Да вървим, че ни е на път, ще спестим за превоза. Или ти още не си готов?

— Отивай, аз ще изчакам края — смутено отговаря Александър Павлович.

— Какво има да се чака? Играта е свършена! ... Защо да задържаме на празно вестника?

— Отивай, Саша! — уговоря брат си Чехов.

Александър казва на журналиста:

— Върви, аз ще те догоня! — той обръща чашката. — Прости ми подлостта! Как бих могъл да не напиша? Ще ме изхвърлят! Ке фер?

Александър Павлович бързо се отдалечава.

До масата приближава келнер:

— Шампанско? Коняк?

— Все едно.

— Разбирам. А какво ще хапнете?

— Все едно.

— Готово! ... Мигновено!

В бюфета нахлува шумна компания начело с дебелия шегаджия; те се разполагат на масата до тая на Чехов.

— Антрактът ли е вече? — учудено пита келнерът

— Не, братче, не е антракт — отговаря дебелият шегаджия, но нямаме повече сила да гледаме. Братлета, да ударим по чашка и да вървим да вечеряме при Кюба. Тая работа трябва да се полее, защото иначе цяла нощ ще ти се присънват хора, лъвове и яребици.

Зрителите изпълват бюфета.

— Малее! Та тук има повече хора, отколкото в залата — неизтощимо говори дебелият веселяк.

Всички се смеят. Чехов с бързи крачки напуска бюфета.

Той излиза на площада пред театъра — вали мокър сняг. Кочияшите го окръжават:

— Къде да ви закараме, господине?
 — Заповядайте, ще ви извозя за един миг!
 Кочияшът, същият, който превозваше Чехов целия ден, вика:
 — Разкарайте се! Заповядайте, господин Чехов!
 Но, без да му обръща внимание, Чехов тръгва към малката градина.
 Той минава край паметника на Екатерина Втора, излиза на Невския буле-
 вард и тук отново вижда своя кочияш.
 — Сядайте! — приканва го той.
 Чехов покорно сяда в екипажа.
 — При Кюба ли? — пита кочияшът. — Или в хотела?
 Чехов се позамисля и казва твърдо:
 — На гарата.
 Чехов крачи по перона между две композиции.
 Отдясно е експресът „Петербург—Париж“, същият, който Чехов посрещаше сутринта. Пред първокласния вагон стоят двама младоженци — красива жена със сватбен воал и нейният съпруг с цилиндър. Голяма група солидни хора с букети в ръце изпращат новобрачните. Суетят се носачи с куфари, с кутии, с пътни чанти.
 Чехов тръгва към композицията от ляво, очевидно ефтин товарно-пътниче-
 ски влак, с който пътува простолюдието.
 Около вагоните — натискане и блъсканица. Промъкват се, като се изблъск-
 ват един-друг, селяни и жени с малки деца, денкове, кошници, чайници, бичкии,
 обвити с лико.
 ... Чехов върви през претъпкания от пътници вагон, търси свободно място.
 Минава в друг вагон, във втори, в трети. Пътниците учудено гледат издокарания
 господин, който явно не е за такъв влак. На една от седалките се посместват,
 правят място на Чехов, една жена даже изтрива седалката с полата си.
 Влакът още не е тръгнал, а пътниците вече са започнали да ядат. На масич-
 ката стоят бутилка с водка, салам, нарязан на дебели късове, солени краставички.
 бухнал бял хляб.
 На Чехов му се вие свят от глад; за да избегне съблазанта, той излиза да
 пуши на вагонната площадка.
 Притулен зад прозореца, той гледа запотеното, зацапано стъкло. Пред очи-
 те му преплува заминаващият експрес; зад прозорците му — генерали, търговци,
 сановници, щастливите младоженци, притиснати един до друг, като че ли за фо-
 тография.
 ... Нош. Вагонният фенер едва мъждее. Всички спят и единствен Чехов
 разчепква своята горчива мисъл.
 Закрепява бебе, събужда се майка му, слага го на гърдта си и то утихва.
 — Ти, бащице, да не си погребал някого? — обръща се към Чехов
 майката.
 — Какво? — пита замислен Чехов.
 — Всичко ще идем там! — въздъхва жената и се извърща към стената;
 след миг се раздава нейното мощно хъркане.
 Вали... По калния глинен път пътува Чехов.
 — Склонихте ме, но до Мелихово няма да стигнем — съкрушено казва
 кочияшът.
 Екипажът влиза от локва в локва, докато не затъва в тинята.
 — Слизай, пристигнахме! — казва кочияшът. — Ще трябва да обръ-
 щам назад.
 Чехов плаща на кочияша и рипва в калта.
 — Къде отивате, господине? — пита кочияшът. — За сватба ли бързате?
 Чехов се спира:
 — Защо пък за сватба?
 — Личи си по дрехите. Покров мина, навсякъде сватби вдигат. Или за по-
 гробение? Има две неща, дето не могат да се отложат — сватбата и погреб-
 ението, — всичко останало може.

— За сватба — казва Чехов в желанието си да се откопчи от досадния кочияш.

Кочияшът обръща, а Чехов, в своето елегантно палто и изискан костюм, облечен за премиерата, закрачва по калния път.

Впрочем той не забелязва нито локвите, нито калта и дори не гледа къде стъпва. Той вижда само гората, пламтяща от жълто-червените огньове на есента, ятото от прелетни птици, чува само далечния камбанен звън.

Пастир пасе стадото си в края на гората; той сваля шапка за поздрав, но Чехов не го забелязва. Пастирът дълго гледа след странния минавач, чиято стройна фигура изчезва в далечината.

Столовата в къщата на Чехови. Павел Егорович, Евгения Яковлевна и отец Герасим играят на томбола.

— Тридесет и две. Петдесет и осем. Единадесет.

— Не бързай — прекъсва жена си Павел Егорович.

— Четиридесет и девет. Четири.

— Антон Павлович пристигна — притичва в столовата слугата.

Всички избързват във вестибула да посрещнат Чехов — той стои, като се усмихва смутено, изпръскан от глава до пети с кал.

Евгения Яковлевна се хвърля към сина си:

— Антоша! Да не сте се прекатурили с кочияша?

— Всички кочияши са пияници — строго казва Павел Егорович.

— Да нямаш нещо повредено? — загрижено пита Евгения Яковлевна.

— Съвсем дял съм — успокоява майка си Чехов.

— А пък аз, грешникът, зачестих при вас — виновно говори отец Герасим. — Такива пирожки, такова пийване, че на съм ги виждам... Как е вашата пиеса? Мина ли всичко, както трябва?

Чехов мълчаливо кимва. Евгения Яковлевна облекчено въздъхва:

— Слава богу! Ние така се вълнувахме.

— Аз никак не съм се вълнувал — казва Павел Егорович. — Шом са артистите от императорските театри — всичко ще е точ в точ. Колко пъти ги викаха?

— Не съм броил — отвръща Чехов, като гледа настрани.

— Защо не доведе Маша и Лика? — пита майката своя син.

— По такъв път ли?...

Кабинетът на Чехов. Евгения Яковлевна разпалва камината.

Влиза Чехов, той е облечен в домашна куртка и държи в ръцете си чаша чай.

Евгения Яковлевна гледа сина си с любов:

— Слава богу, че всичко е минало добре. Разкажи, де, какво и как стана?

— Утре ще ти разкажа, мамо. Много съм уморен.

— Почини си, синчето ми. Сега, Антоша, като тръгне пиесата, ще имаме ли и парички?

— Ще имаме, мамо.

Майката излиза на пръсти.

Седнал пред камината, Чехов отпива от чая си. Най-послед той успява да остане сам.

Отвън се почуква. Чехов изтичва към прозореца, лицето му просветлява — нима това е Лика, нейният условен сигнал?

Той се вглежда в полутъмнината — никой не се вижда, вятърът удря по откъсналия се от гвоздеа прозрачен капак. На двора вие кучето.

Чехов се връща при камината. Той взема бутилка в кожен калъф, иска да си налее от нея, но тя е празна.

Той ляга, свит на кравай върху малкия диван, който явно не е за него-вия ръст.

От столовата долитат гласовете на играчите на томбола:

— Осемдесет и едно. Дванадесет. Двадесет и девет.

— Не бързайте, отец Герасим.

Чехов лежи с отворени очи.

И отново възниква пред него сцена от пиесата.



Вдясно — Ролан Биков в ролята на братя на Чехов

Гина. Всяка нощ сънувам, че ме гледате, без да ме познавате... Тук е хубаво, топло, уютно. Чувате ли вятъра? У Тургенев има едно място: „Добре му е на она, който в такива нощи си седи под домашния покрив, който си има топъл ъгъл"... „И бог да помага на всички безприютни скиталци..." Вие сте писател, а аз — актриса... Попаднахме и ние във водовъртежа... Живеех си аз релаксно, като дете — събуждах се сутрин и започвах да пек: обичах ви мечтаех за слава, а сега?

Толкова съм уморена! Да мога да си почина... да си почина!... Аз съм чайка. Не, не е така... А аз съм актриса!... Помните ли, вие простреляхте една чайка? Дошъл случайно някакъв човек, видял, и от няман какво да прави — убил... Сюжет за малък разказ... Хубаво беше някога... Помните ли? Какъв ясен топъл радостен, чист живот, какви чувства... Помните ли?... „Хора, лъвове, орли и яребици, рогати елени... мълчаливи риби... морски звезди... с една дума, всичко живо, всичко живо, завършвайки печалния си кръг, угачва"... Аз съм вече истинска актриса. аз... се опиянявам, когато съм на сцената и се чувствавам прекрасна... Всеки ден нарастват душевните ми сили... Сега аз зная... че в нашата работа — все едно дали играем на сцената или пишем — най-главното не е славата, не е блясъкът, а умение то да търпим. Умей да носиш кръста си и вярвай! Аз вярвам и не ми е така тежко, и когато мисля за своето призвание не се страхувам от живота.

От столовата долитат гласовете на играчите на томбола:

— Седемдесет и седем. Четиридесет. Шестдесет и две.

— Не бързайте, отец Герасим.

— Тридесет и девет. Аз излязох.

Бушува вятърът, удря по капака на прозореца. Кучето започва да вие по-силно. Но Чехов нищо не чува — той се е замислил, лицето му е одухотворено, светло...



ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
БЪЛГАРО-ИТАЛИАНСКИЯ ФИЛМ „ЛЮБОВНИЦАТА
НА ГРАМИНЯ“

(горе сцена от филма)

И

СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„НИЕ — РУСКИЯТ НАРОД“