

Динамика във взаимоотношенията сценарист — режисьор — оператор — актьор

ВЕРА НАЙДЕНОВА

Кинематографичното актьорско творчество запазва интерпретационния характер, присъщ на актьорското изкуство въобще. Но в киното за разлика от театъра, балета, танца, цирка и пр. процесът на изграждане на образа е изцяло скрит, невидим за очите на зрителя; той се осъществява в репетиционните зали, на снимачните площадки и в звукозаписните лаборатории и спира, би могло да се каже, „умира“ при запечатването на кадъра, епизода, сцената и на целия образ върху филмовата лента. За да „възкръсне“ за траен, за „безсмъртен“ живот като „образ-произведение“¹. За неговите „тайни“ обаче трябва да се държи строга сметка при всяка оценка на актьорското дело, различните участия в колективната победа или поражение трябва прецизно да се диференцират, за да се предотвратят непрофесионалните подценявания или надценявания на една или друга „роля“ в изграждане на синтеза. И което е особено важно, да се възпира „митологизирането“ на актьорската дейност във филма, към каквото е предразположено некултивираното за многопластовостта на кинематографичния образ и за сложността на филмовия език зрителско възприятие.

Актьорите са зависими и преди всичко зависят от качеството на ролята. Закономерно е постиженията и слабостите в изградения екранен образ да се разглеждат в зависимост от сценарната драматургия: от нейната значимост или незначителност, изостаналост или актуалност, от съвременните ѝ или демодирани структури. Съществува един „технологичен“ момент — пише съветският кинорежисьор Ю. Райзман, при който всички кинематографисти се намират в равни условия: имам пред вид зависимостта от литературната първооснов² на филма.²

1 В зависимост от контекста понятието „образ“ ще се разбира като „персонаж“; като еквивалент на резултата от актьорския труд; със смисъла, с който го използва Кр. Горанов в книгата си „Изкуството като процес“, С. „Наука и изкуство“, 1972 г. — приложен към актьорското творчество, той означава творенето на сценариста, актьора и режисьора.

2 Ю. Райзман. „Фрагменти“, сп. „Кинонизкуство“, 1971 г., бр. 8, с. 26

Актьорът, актьорската школа, актьорската вяра в определения исторически момент се формират от драматургията — от величината на нейното съдържание, от нейната про- никновеност, от нейната художественост.

Актьорът намира „своя“ сценарист“

Усложняването и задълбочаването, усъвършенствуването на актьорското майстор-ство в българското кино върви като диалектично свързана линия с постиженията в ориги-налната сценарна драматургия (автори: В. Петров, Хр. Ганев, П. Вежинов, А. Вагешайн, Л. Станев и др.). И по-общо — със завоеванията на българската проза, с приобщаването към киното на класическата и на новата ни художествена литература, на автори като Д. Талев, Д. Димов, Е. Станев, Н. Хайтов, Й. Радичков, Г. Мишев и др. Човешката ма-щабност, дълбочина и нюансираност, с една дума, реалистичната пълнота, която през годините се раждаше и утвърждаваше в новата ни литература, макар понякога с неоправ-дани организационни закъснения и с оправдани за трансформирането в друго изкуство трудности, преминаваше в киното и върху нейната основа се „очовчаваше“, разкрепостява-ше се към по-богати и по-конкретни значения и актьорската игра, придвижваше се, от една страна, към по-естествена, по-проста пластичност, а, от друга — към някои по-едри, условни кристализации на философското и художественото национално мислене. И об-ратно — средната, баналната литературна продукция, която все още заема немалък про-цент от сценарния фонд, спираше растежа на изпълнителя, задържаше го в „прекалено ви-димите граници на познанието“.

Нека споменем, че Невена Коканова узакони трайното си присъствие в българското кино чрез Ирина от романа „Тютюн“ на Д. Димов, един от най-сложните и най-привлека-телни образи в нашата литература, един от „абсолютите“ на българската проза. Че след, общо взето, победоносното си участие в растежа на киното ни Георги Георгиев-Гец разкри драматичната си сила в конфликтния образ на един селянин-гражданин, сътворен актуално и талантливо от писателя Георги Мишев („Селянинът с колелото“), че Константин Ко-цев се утвърди в „На малкия остров“ и „Първи урок“ (осъществени по оригиналните сце-нарии на В. Петров) и в „Гола съвест“ на Н. Хайтов, че Григор Вачков увенча поредицата свои опоеизирани селяни с Иван Ефрейторов на Й. Радичков („Последно лято“), че Филип Трифонов „блесна“ в „Изпит“ на Н. Хайтов и разви значителния за нашето време образ на Момчето върху сценарните на Г. Мишев, а Катя Паскалева изяви самоотвержената си драматична игра в „Козият рог“ . . .

Но не случайно ударението се поставя върху **оригинална** сценарна драматургия. Към нея могат да се причислят не само писаните пряко и единствено за киното литератур-ни текстове, но и адаптациите на разкази, повести и романи, ако са осъществени според особеностите на сценария.

В хода на историческото си развитие нашето кино само, чрез своя труден опит по-стигаше тези особености, изясняваше си, че мислите и чувствата на филмовите персонажи трябва да се изразяват в спонтанна и взаимна връзка с действието и поведението. Но то дълго се раздвояваше ту към театралната пиеса с нейния по-обилен и статичен диалог, предопределен от ограничените пластични възможности на сцената, ту към имитиране по-вестователните описания на прозата и бавно, неравномерно се приближаваше към истинската кинематографична действеност и пластичност и свързания с тях лаконичен раз-говорен диалог. Когато четем рецензиите за гървите ни филми¹, често срещаме обвинения към актьорите за „театралност“, но причината за това не се крие само в играта, а и в теа-тралните особености на сценарните структури; човешкото, а оттам и актьорското значение на екрана често се измества и от „епичните“ описания в изобразението. Нерядко срещаме и упреци за неизразително говорене. Наистина, въпросът за драматургически вярното, интонационно плавно слово е и „чисто“ актьорски, и режисьорски проблем. Лошото, неясно говорене идва в резултат на неверен живот. Но преди да бъде „прочетено“, словото трябва да е точно и целесъобразно за киното написано от сценариста. Макар и все още постиг-натото в това отношение да не ни задоволява, вече имаме примери на остър, динамичен диалог, на лаконично, действено слово (в сценарните на В. Петров, Б. Райнов, П. Вежи-нов, Г. Мишев, Н. Хайтов и др.). А това е съществена предпоставка за придвижването и на актьорското изпълнение към естественост, лаконичност, кинематографичност.

Отличителността на сценарната литературна форма се състои и в това, че тя е пред-назначена да служи като основа за по-нататъшно възпроизвеждане с кинематографични средства. Затова още при нейното графично сътворяване трябва да се предвижда участието на всички екранни компоненти, а и на актьорското изпълнение в частност (тук се разбира както подтекстът, чрез който се обогатява смисълът на словото, така в най-голяма степен и мимиката, жестът, целият непосредствен живот на тялото). С годините нашите сцена-

¹ вж. „Българският филм и критиката“, С., „Наука и изкуство“. 1974 г.

ристи развиваха и укрепваха убедеността си в силата на този принцип, увеличаваха и доверието си към големите възможности на актьорите да бъдат техни съавтори. От многото примери, които извисиха тази взаимосвързана, в най-висок смисъл професионална дейност в киното, тук ще посочим само два — изпълнението на Черкелов в „Цар и генерал“ и мълчаливата роля на Невена Коканова в „Момчето си отива“ и „Не си отивай“. Те са изградени върху минималната, но точно програмирана от сценаристите действена основа на образа, чрез точното око на камерата, улавяща и най-малките подробности в израза и поведението на актора, от цялостната режисьорска разработка на сцените и изображението и от играта на актьорите.

Работата, извършена от Черкелов и Коканова в посочените изпълнения, се отнася към онези все още немногочислени случаи в нашето кино, когато цял един образ е изграден чрез кинематографичен „текст“, чрез неувловима гама от полутонове и многозначност в поведението, в израза на лицето. Разбира се, мълчаливите роли в киното не могат да бъдат самоцел. Споровете „за“ и „против“ словото, разгорели се при появата на говорещия филм през тридесетте години, отдавна са заглъхнали. Вече и най-ревностните пуристи на седмото изкуство не си въобразяват, че игралният филм може да минава без говор. (Изключение правят само много редки произведения с особен строеж, като например японският филм „Голият остров“.)

Още по-съдържателен и обхванат става кинематографичният лаконизъм при изграждане на пространни, силно драматизирани роли. Съвременното световно кино познава образци на кинематографично изпълнение при персонажи, отличаващи се с подчертано словесно богатство, израз на сложния интелектуален и емоционален свят на героите. Но нашите „крайни“ примери бяха избрани специално, за да се подчертаят възможностите на чисто пластичната изразителност и доверието, което сценаристите проявяват към нея. От тях ясно се разбира, как като че на пръв поглед несъществени по своето пряко предназначение действия в киното могат да служат за основа на цялостно психологическо изграждане на образа. Това е най-очевидно при примери като нашите — когато смисълът на ставащото не се разкрива чрез пряката реч на персонажа.

И така, кинематографичното качество на актьорското изпълнение, стилистичната и жанровата структура на образа са заложили още в сценария. Когато говорим например за строгата стилистика на филма „Козият рог“, то това е продиктувано още от пестеливата фабула, от лаконизма на сюжета. Още в сценария е „заобиколен“ речевият, диалогичен момент и вниманието е концентрирано в мълчаливите състояния на героите и във визуалните компоненти. Когато става дума, че в „Иконостаът“ актьорите присъствуват повече статично, но от тях се изисква и те проявяват умение да „поднасят“ своите съдържателни красиви „портрети“, то този принцип на актьорското участие също е узаконен в сценария. ..

Съветският кинокритик В. Дьомин остроумно забелязва: „В миналото големите актьори често са постигали успех в откровено посредствена пиеса. Недълбоката схема на шаблонната интрига, стандартната роля позволяват да потресеш зрителя с богат „комплект“ от нюанси, като че противоречащи на такава интрига, на такава роля. В сегашния етап на развитието на драматургията важноста на тези допълнителни, „незадължителни“ бои толкова е пораснала, че да се доверяват само на актьорите, дори на талантливите актьори, не е най-сигурно. Тях ги поставя самият сценарист.“¹

Наистина вниманието към подробностите в киното днес се повишава. Игралният филм все повече се стреми да изследва реалното положение на човека в конкретни житейски ситуации (не без влияние на документалното кино и телевизията). За тази цел киноматургията все повече се осъществява във „формите на самия живот“, все по-често се отказва от помощта на старата изкуствена сюжетност, от желязната нишка на фабулата. И характеристиките на персонажите все повече се изграждат от всекидневни прояви: от банални делнични постъпки. Дори към сатиричната притчова завършеност на „Преброяване на дивите зайци“ и „Вялна зона“ се отива през „фотографското фиксиране“ на незначителни реакции и жестове на актьори и натурашци. Но редом с това нашето кино проявява по-внимателен интерес към вътрешните проблеми на личността, интересува го и самата човешка природа. Изобразяването „потока на живота“ не изключва следенето на логиката на събитията, редом с драматургията на мисълта битова „волността на поезията“. Когато изтъкваме постиженията на актьорите в централните роли на някои от най-хубавите ни филми за съвременността (като „Отклонение“ и „Бялата стая“), отчитаме и заслугите на сценаристите им, които първи са проникнали дълбоко в душевния живот на героите, та дори в онова, което става в подсъзнанието им („Последно лято“). Може само да се съжалява, че киното ни не използва още по-интензивно способностите на филмовото изображение повече да прониква в дълбочинните, външно невидими пластове на човешката природа.

Киното ни разширява психологическия си обхват, разнообразява и драматургическите си структури. Това се извършва под прякото влияние на литературата. Впрочем предмет на по-общо сравнително изследване би могло да бъде и влиянието на киното и изобщо на „кинематографичното мислене“ на съвременния човек върху нашата литература. Взаимодействието между двете изкуства не се свежда само до функционалните им връзки. Вече имаме основание да говорим например за белези, подсказващи близост между писатели и актьори, която се проявява в смисъл на „съпадение на художествените натури“, на „поетичното виждане за света“, на родство в характера на образността. В това отношение като най-ярки примери могат да бъдат посочени двойките Й. Радичков — Гр. Вачков, Г. Мишев — Ф. Трифонов, Г. Мишев — И. Финци, без това да изчерпва многообразието на тези връзки. Може да се припомнят и пълната адекватност между героя на Н. Хайтов от „Гола съвест“ с общия и конкретно разкрит в нея стил на К. Коцев, между Мария от „Козият рог“ и Катя Паскалева и пр. В такива случаи въздействието на писателя върху актьора, а навярно и на актьора върху писателя е дълбоко, то докосва основите на образното мислене и влияе върху цялостния му характер.

Във всекидневния живот на кинематографичните кръгове често се поставя въпросът за практическия творчески контакт между драматурга и снимачния колектив, осъществяващ филма. Както е известно, този контакт най-често не отива по-далеч от връзките на актьора с режисьора и редактора. За практическите взаимоотношения между драматурга и актьора твърде рядко става дума, а от тяхното естество могат да произтичат редица неща.

Актьорът е зависим от драматурга, но и драматургът в еднаква степен е зависим от актьора. В определен смисъл при киното тази зависимост е по-силна, отколкото при театъра. Театралната пиеса се играе в много театри и я изпълняват различни актьори. Театралният драматург не може да предвиди какви индивидуални черти ще внесе бъдещият изпълнител на ролята — те ще бъдат различни. При сценария става дума за единствен изпълнител и неговите черти биха могли да станат очевидни още в началото. Понякога погледът, усмивката и най-простото движение на един талантив екранен изпълнител могат да кажат на зрителя много повече, отколкото цял пространен монолог. Сценаристът, който не разбира и не използва това положение, не разбира природата на киното. Ако е надарен с такова разбиране и усет, те ще му подсказват, че е по-добре предварително да познава актьорите, които ще пресъздават съчинения от него образ.

Върху проблемите, свързани с обективната самостоятелност на литературния образ в сценария и с правото той да бъде конкретизиран още в началото, кинотворците и кинокритиците спорят, но в практиката на редица големи сценаристи и режисьори твърде често се пишат роли за определени актьори и това носи убедителни резултати.¹

Впрочем за това, как се осъществява по-конкретно във филмовия творчески процес съавторството между сценариста и актьора, у нас не са публикувани специално обобщаващи наблюдения.² И не е изключено и в нашата практика сценаристите, а особено режисьорите, автори на сценарии, да крият много тайни в това отношение. По-често могат да се срещнат режисьорски изявления по този повод, като например на Дако Даковски: „На мен ми се струва, че наше задължение е още през време на работа върху режисьорския сценарий, даже и върху литературния, да мечтаем, да се възнуваме, да си представяме този или оня актьор. Братанов аз имах пред вид още като работехме върху сценария с Даскалов.“³ (Става дума за филма „Неспокоен път“ — бел. моя, В. Н.)

На свой ред и актьорът ще спечели, ако му бъде предоставена възможност да проследи как се оформя повереният му образ още при литературното му раждане, да поставя от името на „своя герой“ въпроси или изисквания към автора, спомагащи за мотивиране на действията и мислите на персонажа. Добрият актьор чувствително реагира на онези места от драматичното произведение, които не са възникнали по силата на действителната логика на разгръщачите се събития, а от някакви авторски съображения или просто поради авторско безсилие. Затова по време на писането на сценария, а и по време на снимането му, би трябвало да се допуска, а и да се провокира и цени корективът на актьора, който при изричането на текста може още по-точно да моделира синтактичната, а, значи, и смисловата му плавност, да изведе словото към по-органичното му и по-конкретно съраване с филмово-образния живот на персонажа. Нерядко за актьори, които днес се сочат като еталон за стилна простота и кинематографична естественост на играта (като Койдов и Черкелов например), ще чует да се казва, че могат да очовечат и най-риторичното, най-претовареното слово. Не е изключено в лабораторията на творчеството такива актьори

¹ вж. „Ф. Ф е л и н и“, М., изд. „Искусство“, 1968 г., И. Бергман“ изд. „Искусство“, 1969 г.; С. Герасимов, „Жизнь, Фильмы, споры“, М., изд. „Искусство“, 1972 г.

² Въпросът е разработен малко по-подробно в статията на В. Найденова „В името на общия успех“ — сп. „Киноизкуство“, 1971 г., бр. 8

³ „Мисли за киноизкуството“, „Наука и изкуство“, 1973 г., с. 426

да са (а и да могат в също по-голяма степен да бъдат) полезни не само на режисьора, а и на сценариста в тази насока.

Във всеки случай и от нашите кинематографични делници е известно, че най-добрите сценаристи не само участвуват при избора на актьорите, но присъствуват и при осъществяване на снимането на филма, а някои от тях съпровождат камерата даже при уличните, даже и при масовите сцени . . .

Режисьорска диктатура или съавторство?

Без да е необходимо да се определя дали в по-голяма, или в по-малка степен отколкото от драматургията, но екранният човешки образ и развитието на изкуството, което го създава, се оформя и от кинорежисурата. В книгата си „Семиотика на киното и проблеми на киноестетиката“ Ю. Лотман пише: „Играта на актьора във филма в семиотично отношение представлява съобщение, кодирано на три нива: 1. режисьорско; 2. битово поведение; 3. актьорска игра. На режисьорско ниво работата с кадъра, зает с изобразяване на човека, до голяма степен е същата, каквато е и в другите случаи — същите крупни планове, същият монтаж или някакви други, познати ни средства. Но за нашето възприемане на актьорската игра тези типични форми на киноезика създават особена ситуация. Известното положение с ролята на мимиката в киното е само частна проява на способността да се съсредоточава вниманието на зрителя не върху цялата фигура на актьора, а върху някакви нейни части: лице, ръце, детайли на дрехи. За това до каква степен монтажът може да се възприеме като игра на актьора свидетелствуват известните опити на Л. Кулешов, който още през 1918 г. съединява една и съща фотография на лицето на Мозжухин с няколко емоционално противоположни следващи кадри (играещо дете, ковчег и пр.). Зрителите на този експеримент се изказват възторжено за богатата мимика на актьора, без да подозират, че изобразението на неговото лице остава неизменно — променя се само тяхната реакция към монтажния ефект. Способността на киното да раздели човешкия облик на „парчета“ и да построи тези сегменти в последователна във временно отношение верига превръща външния вид на човека в повествователен текст.“¹

Наистина, играта на актьора в киното се състои от пресичането на много разнородни системи и смислово-структурни връзки; тя съдържа в себе си и монтажа, принципа на композирането на кадъра, ракурса и оптичския „език“ на камерата, осветлението, декора, костюма, цвета, аксесоарите. . . Поради това на актьорската игра на винаги се е гледало като на главен елемент от филмовата структура. В различни времена и страни в зависимост от доминиращите кинематографични принципи се е говорило за „режисьорско“, „монтажно“ и дори за „операторско“ кино; известни са и твърденията, че „ножицата на режисьора“ и „типажът на актьора“ решават филмовото цяло. Само преди десетилетие въз основа на някои явления в самото филмово творчество, а може би повече във връзка с нарастващата кинокултура на зрителя отново се заговори, че актьорът като „суперзвезда“ е в упадък и на негово място изроста режисьорът, дори във възбуждението на зрителя. . .

И все пак може да се каже, че в наше време центробежните сили вече са успокоени и макар че при конкретните случаи се отчита приматът на една или друга творческа личност, разковничето за успеха на филма обикновено се търси в интеграцията на структурните му елементи и в колективизма на неговите създатели. Но макар и да не става дума за конкуренция с режисьора, в световната кинотеория напоследък много се разисква въпросът за ново издигане на творческото, „субективно“ участие във филма на актьора, свързано с общото повишаване на хуманизиранието и, респективно, психологизирането на съдържанието и с произтичащите от това изменения във филмовия строеж, където „движението на сюжета“ отстъпва място на „стълкновението на характери“ и на „движението на живота“. Изибо в стремежа си към пространно и проникновено разкриване на интелектуалната и емоционалната дълбочина на съвременния човек киното не може да разчита за „изпълнители“ на хора, които владеят само тайните на „стоенето пред камерата“. „Струва ми се, че „актьорското кино“ повече съответствува на потребностите на нашето време“² — казва известната съветска киноактриса и педагожка на актьорското изкуство Тамара Макарова и обяснява това със стремежа на съвременния човек към разкриване на „процеси“, а не към показване на готови резултати.

Но именно този стремеж към „процесуалност“ в създавания на екрана живот не само не измества, а издига ролята на режисьора в актьорското творчество. Нали (най-често) с помощта на режисьора изпълнителят на отделната роля намира общата ръководна мисъл в сценарната творба? А само при това условие актьорът придобива възможност да очертае и цялостните линии на образа, които обединяват всички частни задачи, да открие в отделните късове на ролята свързващата с действие и произващата с единство основна цел. В този дух е и главната „намеса“ на режисьора в театралната актьорска работа. Но в съвре-

¹ Ю. Лотман. „Семиотика кино и проблеми киноестетики“, изд. „Естирмат“, Талин, 1973 г., с. 212.

² Т. Макарова. „Личност героя — личност актьора“, сп. „Изкуство кино“, 1974, бр. 12, с. 55

менното кино тя става по своему по-необходима и ценна, като се имат пред вид някои традиции, а и съществуващи днес опити на превръщане на актьора в подчинен обект, в изобразителен аксесоар; и особено поради разкъсване, непоследователно осъществяване на ролята. Естествено е, че в киното режисьорът повече се грижи за линиите на мизансцена, за ракурсите и композициите, от които се раждат не просто „конфигурациите“ на екрана, а смисловите значения във филмовия „текст“. Но и тук главното в неговата работа е да разкрие чрез актьора вътрешните качества на човешкия характер, да възплъти във филма общите житейски закономерности, отразени в сценария, да разкрие многообразието на мисловни и емоционални връзки на човека със света.

Различните режисьорски методи на работа с актьора се определят от схващанията за реализма на художествения образ, за степента на стилизацията, за актьорската изразност, за характера на киноразказа. Практическите технологии на режисьорите се раждат преобладаващо на основата на установени в театралната практика школи и системи за режисьорско и актьорско изграждане на образа и сред тях на първо място родената от реалистичното направление в сценичното изкуство („изкуство на преживяването“) система на Станиславски. Без да губят своето значение за филмовия опит от началото на тридесетте години насам¹⁾, принципите на Станиславски са особено актуални днес, когато все по-целенасочено се апелира към онова, което великият теоретик на актьорското изкуство наричаше „пресъздаване на живота на човешкия дух“. Но режисьорските методи и артистична техника се преучупват през различни кинематографични школи, традиции и индивидуални нагласи и днес в тази сфера на творчеството се проявяват необозримо различни авторски аспекти. Известният италиански кинорежисьор М. Антониони например все още поддържа заявеното преди години снизходително отношение към киноактьорите като към „инструмент за творчество“²⁾. (Някои критици търсят по-далечна, но нелишена от закономерност връзка между тези обективистични схващания и тематичното му пристрастие към проблемите на отчуждението.) Срещат се и обратни крайни тези, тръгващи от субективистичните схващания за изкуството, като тази например, че в съвременното кино актьорът изразява „само тайните на своята индивидуалност“. Но преобладаващи са схващанията и съответно похватите, изхождащи от разбирането, че основната задача на режисьора в работата му с изпълнителя на ролята е да събужда, да извиква у актьора творчески процес, а това ще рече да търси у него съавтор на ролята, помощник в изграждането на цялото.

Шведският кинорежисьор И. Бергман например говори, че истинските резултати се раждат или от пълно разбирателство, или от сътъкновение, борба между режисьора и актьора; Анджей Вайда е популярен с „обясненията си в любов“ към актьорите;³⁾ Марлен Хуциев заявява: „Цена способността на актьора да бъде естествен и умнието му да импровизира, но изисквам и чакам от него собствени мисли и отношение към онзи дял от живота, който се изобразява във филма.“⁴⁾ Василий Шукшин пък разсъждава: „Може би в това се състои изкуството на режисьора: да създава микроклимат на уважително отношение към актьора.“⁵⁾

Общо взето, сред кинематографистите най-разпространено е мнението, че режисьорът-диктатор и режисьорът, който угажда на изпълнителите, еднакво убиват актьора. Творческото сътрудничество е взаимно разкриване. Впрочем и Антониони сам се опровергава, защото във филмите си най-често привлича не просто добри изпълнители, а актьори със силна индивидуалност, със свое творческо кредо.

Проблемът за взаимоотношенията между режисьора и актьора се издига винаги с нова сила, когато се говори за психологически анализ, за плътност и размах на характерите; той има пряка връзка с концепцията за човека в изкуството и в частност в кинозкуството, затова винаги си остава открит, дискуссионен проблем.

Без някога да е дискутиран специално, този проблем не е престава да възбува както българските кинорежисьори, така и критиците и теоретиките на нашето кино. Най-динамичните, най-концентрираните етапи в българското кино, възловите моменти на развитието се характеризират и с интензифициране на режисьорската работа с актьора; най-ярките, най-талантливите режисьори обикновено се разкриват и като майстори на работата с актьорите. Може да се съжелява, че досега не са осъществени по-специални и по-цялостни наблюдения върху лабораторията на Р. Вълчанов, Б. Желязкова, на В. Радев, М. Андонов, Хр. Христов, Б. Шаралиев, И. и Хр. Пискови, Л. Кирков, Л. Стайков, Г. Дюлгеров и др.

За навлизане в секретите на развитието в актьорското изкуство никак не е маловажно

¹ вж. „П у д о в к и н — теория и критика“, С. изд. „Наука и изкуство“, 1973 г.

² вж. ЛИК, 1966 г., бр. 8 — „Антониони: „Режисьор — ето единственото лице!“

³ вж. ЛИК, 1968 г., бр. 9; 1969 г., бр. 2, 14; 1973 г., бр. 2, 8, 32

⁴ вж. статията на В. Н а й д е н о в а „В името на общия успех“, сп. „Кинозкуство, 1971 г., бр. 8

⁵ В. Ш у к ш и н „Последние разговоры“ — в „Литературная газета“ от 13. XI. 1974 г.

но да се знае как Р. Вълчанов, след като често избира непрофесионални изпълнители, които са най-близко до „натурата на образа“, успява да предизвика тяхната художествена интуиция и вдъхновение, да изтръгне верни психологически състояния и убедителни чувства, как Хр. Христов раздвижва импровизационните пружини за постигане на лека, непреднамерена игра, за което често говори в интервюта си, как Б. Желязкова постига „монолитните“ характери на персонажите си, а Л. Стайков изтръгва концентрирани характеристики в ограничени по филмово пространство и време епизоди на „Обич“. През последните години Е. Захариев дръзко обедини актьори с ярък театрален стил и натурщици; едва ли може да се мисли, че постигането на амалгама, а не просто ансамбъл от тяхното съседство и взаимодействие (по-добре осъществено в „Преброяване на дивите зайци“, отколкото във „Вилна зона“), е станало без особени, неслучайни режисьорски ходове и т. н., и т. н. Чрез лабораторни наблюдения сигурно биха могли да се видят и разликите в работата с актьора на режисьорите със специално кинематографично образование и на тези, които влизат в киното след дълъг театрален опит; да се изтъкнат преимуществата на едните и на другите. Общо взето, българските режисьори се ръководят от най-съответната за реалистичното изкуство постановъчна методология, но по резултатите от тяхната работа, по все още доста често срещаното неумение да се изтръгне от актьора максимумът „индивидуалност на образа“, жизнена пълнота на поведението може да се съди и за това, че в лабораторната им работа съществуват много непълноти, много „скрити пътища“, осланяне на изобразителната „магия“ на киното, дилетантство. Разбира се, режисьорската работа в най-голяма степен зависи от таланта и професионалната култура на самия актьор, зависима е от човешкото съдържание, заложено в драматургията. Но и от обединяващата тези, а и редицата други компоненти на филмовото цяло режисьорска ръка, която да изтръгне максимален „коэффициент на полезно действие“ от всичко.

С течение на годините, с обогатяването на драматургията, с развитието на професионално-режисьорския опит, с идването в киното ни на все повече талантиливи и специално подготвени режисьори тази изключително важна сфера от творческия филмов процес също изживя напредък, придвижи се към многообразие и пълнота. С развитието на киното се измени и подходът на режисьора към възплъщение на човека на екрана. Слабата индивидуализация на героя в ранните ни филми идва и от неумението на режисьорите тогава да работят с „живия актьор“. Постепенно в практиката българските кинорежисьори осъзнаха истината, много добре формулирана от един от тях, Дако Даковски: че стремежът към простота във филма довежда до обратното — до задължението да обогатяваш живите хора с техните действия, с техните психологически състояния.¹

У нас няма прецеденти на съзнателно, методологично подчиняване на актьорското участие във филма. Но има редица случаи, при които актьорското участие се подчинява на своеобразни, стилистични задачи. Специфични са отношенията между режисурата и актьорството при използване на непрофесионалните актьори, различна е степента на успеха при прилагане на този принцип. Но във всеки случай може да се говори, че в работата с „натуралните изпълнители“ „режисьорският пласт“ в играта се засилва, че актьорът е повече „обект“, отколкото „субект“ на режисурата. Мястото, което режисьорът определя на актьора в общия строеж на филма, зависи от цялостната структура, от съотношенията на сюжетно-психологическите и „чисто кинематографичните“ елементи в нея и пр. Има произведения като „Иконостасът“ например, където актьорите по-осезаемо са поместени в търсената от режисьора „композиционност“ при изграждане на кадъра, Такива филми култивират необходимия за изкуството на киноактьора усет за линия, за изобразителност. Може да се съжالياва, че в практиката на нашето кино те са толкова рядко явление.

Айзенщайн беше казал, че „филмовият рисунък не е дело на режисьора, а е колективно дело“. В него не на последно място влиза и „рисунъкът“ на актьора. Едва ли бихме могли да си представим графичната прецизност на филма „Цар и генерал“ и особено на „Случаят Пенлеве“ без Наум Шоповите „мизансцени на тялото“, гротесковата изкривеност на „Преброяване на дивите зайци“ без „драхтичната“ пластика на И. Финци, скулптурността на „Козият рог“ без импозантната фигура на А. Горчев. Сковава ли се актьорската игра от търсенето на определен изобразителен рисунък? Отговорът на този въпрос е сложен, защото е свързан с методологията на играта, култивирана у актьорите в театъра. Тук е важно да се отбележи, че за решаване на по-особени съдържателни, а и стилистично-жанрови задачи нашите режисьори привличат актьори, умеещи не просто да „изиграят“, а да намерят и „форма на ролята“ и със съвместни усилия (в конкретните случаи различно проявявани от едната и другата страна) да постигнат интересни резултати.

Актьорската инициатива обаче не е губила първенстващата си позиция, доминиращото си място във филмовото ни творчество. Тя само се е видоизменяла и развивала във връзка с общата социално-психологическа и художествена еволюция на киноизкуството, с доминиращите принципи при изграждане стилите особености на произведението. Но

¹ „Мисли за киноизкуството“, „Наука и изкуство“, 1973 г. с. 426

ако в значителна степен процесът на общуването между актьора и режисьора в павилионите, сред природата или в звукозаписната лаборатория си остават най-вече тяхно достояние и за ефективността им съдим предимно по резултатите на екрана, то в режисьорското отношение към актьора има и други, видими страни.

Може би една от най-силните пружини на новаторството, на развоя в актьорското изкуство или обратно — за неговото задържане, е скрита в акта на избора на изпълнителя. Посредственият режисьор се насочва към актьора най-често заради „портрета“, заради „екстериора“, забравяйки, че те са само повод или условие и че не винаги са еднопосочни с вътрешния характер на актьорското дарование; доста често чрез „персоналитет“ то на добрия и популярния артист и чрез сърчните „хватки“ на занаята се търси спасение на неинтересни, стерилни, лишени от живот роли. Така през изтеклите десетилетия се стигахме до равните, еднообразни и безплодни от гледна точка на напредъка (понякога доста дълги) периоди в дейността и на най-добрите ни актьори, при това в различно време от житейския и професионалния им път — в началото, в средата или напоследък. Талантливият, умният режисьор не само знае как пълноценно да експлоатира дарованието и школуваността на изпълнителя за постигане на интересни и сложни аспекти, на размах в човешкия характер, но той умее да се вглежда зад видимия външен пласт по-навътре в човешката натура, да открива там неочаквани, изненадващи страни, да изтърква най-своеобразния тон. Той носи в себе си, инстинктивно или осъзнато, стремежа да открива или да престотрива актьорската индивидуалност, да задълбочава актьорската тема, да предоставя нова сфера за действие и да развива майсторството, което утре отново ще потрябва, т. е. да спомага за „възпроизвеждането“ на актьорските сили. В такъв смисъл в оценката за работата на режисьора с актьора влиза и показателят за педагогическо внимание, за загриженост към актьорската съдба и усъвършенстването на актьорското изкуство като цяло. Не случайно се казва, че един от признаците на талантливия човек е уменият му да открие таланта у друг човек. Този „признак“ е особено необходим и ценен в живота на колективно създаваното изкуство.

„Спомням си времето, когато се започваше работа по сценария на Богомил Райнов „Инспекторът и нощта“, пише Иван Дечев в творческия портрет на актьора Георги Калоянчев. — Спомням си искрените реакции на учудване и престорено сериозните възклицания пред новината, че Калоянчев ще играе Инспектора. И в едното, и в другото се оглеждаше нашето робуване на шаблона и повърхностното познаване на актьора, на неговия темперамент и възможности. В този филм най-после се срещнаха две близки и сродни натури: Рангел Вълчанов и Калоянчев се движеха като че ли по една широка, условно регламентирана основа, давайки свобода на своите импровизаторски способности. Действуваша леко и спонтанно, със сигурност, дошла от вътрешното творческо съзвучие. Характерът на всичко това се прояви и в резултата.“¹

Свикнало повече с документалността, съвременното кино трудно ще издържи парадоксалните характеристики на Наум Шопов. Така мислеха онези, които виждаха в театралната игра на актьора само ефекта на формалните похвати, на техническите средства и не откриваха същественото — определена система за изобразяване на действителността, гъвкавост на ума и синтезираща идея. Режисьорът, който най-цялостно ни убеди, че актьорът може да съчетава пластичния сценичен динамизъм с мека психологическа нюансираност на характера и да моделира това съчетание във филмова мярка на играта, беше Вълко Радев във филма „Цар и генерал“. Строгийт режисьорски изказ подчини това своеобразие, уравнил го и го спечели за киното.

Тъкмо бяхме започнали да мислим, че на Георги Черкелов му е прекалено лесно да пресъздава своите постоянни герои — „хладни мъже“ със самообладание и строг разум, че вече играе без усилия, без амбиция, че от това и на него му става скучно, помръква вдъхновението му, идва ред на рутинерството, и режисьорът Зако Хеския, който по-дълго от другите бе вникнал и бе открил парадокса на човешката му натура, му възложи във филма „Зарево над Драва“ различна роля, която провокира съдържания темперамент на актьора и извиква у него емоционално напрежение.

Способността да се проникне в скритите възможности на актьора, да се види той като художник, а не само като „представител“ на ролите, които преди това е изиграл, донесе на нашето кино и Стефан Данаилов в ролята на Джупуна от „Иван Кондарев“, и Г. Парцалев в „Тримата от запаса“, и П. Слабаков в „Самодивско хоро“ и т. н., и т. н. Всички тези творчески решения при избора обогатяват киното ни и стават събития в живота на актьорите. В тях има риск, успехът не е предварително гарантиран, но това е рискът, без който в изкуството няма придвижване, няма признание . . .

Но освен новаторството, дръзкото включване на актьора в изпълнение на нова, разширяваща амплото му задача ефективен стимул на развитието може да се окаже и задържането на таланта в една и съща сфера на изява, верността му към веднъж поетото

¹ В. Найденова, Ив. Дечев, „Актьори на българското кино“, изд. „Наука и изкуство“, 1973 г., с. 11.

направление, при което заложенният в основата характер, човешки тип се попълва с ново и все по-сложно съдържание. Впрочем това е по-често срещаният и по-съответен на редица вътрешно-творчески и външно-социални белези на киноизкуството вариант на актьорското развитие и успех. Върху него до голяма степен се гради и явлението „кинозвезда“. През последните години това явление, станало отдавна „класическо“ за световното кино, изниква и у нас. Към него ще се върнем по-късно, тук го припомним само от гледна точка на режисьорската намеса, която може да го експлоатира тактично и целенасочено за изграждане на устойчивата структура на „киногероя“, на типологични образи.

Устойчивите връзки, трайните взаимоотношения между режисьори и актьори са дали своите плодове и в нашето кино, но все още не са се превърнали в убедително преимущество. В това отношение можем да посочим само две-три двойки: Дако Маковски — Иван Братанов, Рангел Вълчанов — Георги Калоянчев, Е. Захариев — И. Финди, Л. Кирков — Ф. Трифонов, Зако Хеския — Георги Георгиев-Гец. Нашите режисьори като че ли са по-склонни да търсят срещи с нови изпълнители, с нови лица. Това само по себе си не е нито добро, нито лошо, но то се превръща в прогресивен акт само когато е оправдано от вътрешни художествени мотиви. Постоянното сътрудничество обаче води до взаимно опознаване и взаимно разкриване. То може да не донесе придвижване, но пък има едно друго предимство, че помага за осъществяване на ансамблов цяло, което в киното е трудно постижимо.

„Киното няма възможност да възпитава артистичен ансамбъл в дълг годишно сътрудничество (както това е в театъра — бел. моя — В. Н.), нише съветската киноведка Н. Зоркая. На екрана ансамбълът може да бъде постигнат практически само чрез режисьорската „диктатура.“¹ Без да е лишена напълно от основание, тази констатация се опровергава вече от редица съществували в световното кино случаи на постоянни групи както от сценаристи, режисьори и оператори, така и от актьори (най-пълният и красноречив пример в това отношение е творчеството на Ингмар Бергман). От гледна точка на съвременните задачи, на съвременния стил на отношения между режисьора и актьорите би било по-точно да се каже така: режисьорът може и трябва да постига ансамблов цяло, не като си служи с „диктаторски“ средства, а като култивира продължителни и градивни връзки с определени актьори. Но това предполага до голяма степен и тематично единство, и постоянен периметър на режисьорската стилистика.

Изобщо въпросът за ансамбъла е изключително важен в киното — както при филмите, които наподобяват формите на живота, така и при онези, които се градят върху по-условни препрочувания на тези форми. Говорим се, че и съвременният театър не допуска солови изблици, самопоказване и самоизтъкване на майсторството. За киното това важи с по-голяма сила. В известен смисъл спецификата се състои именно в неделимостта: в единството на цялото и частното, в сливането на всеки кадър в цялата сложна структура на филма. Тук не съществува потенциалната за театъра възможност ролята да се отдели и да съществува самостоятелно. Това повишава критерия за единство, за органична връзка във всичко и особено в актьорската игра. Но в изпълнителските състави на филмите се събират хора с различна по-голяма или по-малка практика, начинаещи или просто непрофесионалисти, а най-често актьори от различни театри, някои от които с твърдо оформени, своеобразни стилове и с различни начини за изграждане на образите, с ярки и своеобразни средства за изразяване. Киното ни все по-често използва актьори, в чиято методология откриваме влияние от театралните принципи на Вахтангов и Майерхолд, на Брехт. За да обединява и съподчинява тези нееднакви актьорски стилове, режисьорът сам трябва добре да ги познава, а едва ли е тайна, че редица от нашите кинорежисьори само са чували за тях. За спояване на ансамбъла са нужни репетиции, а те нерядко се амалият до минимум или се свеждат до директно функционално „инструктиране“ за конкретната сцена или епизод. Може би и поради това все още в нашите филми може да се види еkleктична смес от „сочна“, традиционна битова характерност и буфонадна комедийна преувеличеност в стила на Сатиричния театър, тежък „класически“ драматизъм и изискан психологизъм, култивирани в Народния театър, с кинематографичен „недраматизъм“, некултивиран от никого, а просто навееан от повърхностно разбиране за естественост . . .

От режисьора зависи да се приведат тези, а и редица други стилове в единство, в художествен порядък. Когато например ексцентричният начин на игра на Н. Шопов не е в съзвучие със стила на филма, както това е в „Скорпион срещу Дъг“ или, макар и в по-малка степен, във „Вилна зона“, идва усещането за маниерничене, за самосмелни външни изяви на актьора. („Колкото по-своеобразен е образът, толкова по-нетърпим е той, ако стои не на мястото си“ — беше казал Валерий Брюсов.) Режисьорска, а не само актьорска грижа е и това, да се „обуздават“ актьори със силно импровизаторско начало в играта като Г. Калоянчев, Гр. Вачков, К. Коцев и др. Впрочем това винаги са успявали да направят най-добрите ни режисьори и чрез взаимодействие между различни по сила и на-

¹ Н. Зоркая я. „Портрети“, изд. „Искусство“. 1966 г. с. 166

чин на игра актьори в прецизно изграждани ансамбли са съдействували за усъвършенствването на изпълнителското изкуство.

Режисьорът избира актьорите и ги ръководи в трудния път към изграждането на образа. Това не е унизително за актьора; тази зависимост е творческа, а не житейска. Но ние имаме вече големи, утвърдени актьори, с основателно творческо и личностно самочувствие. Те могат да се превърнат във „функция на режисьорската концепция“ само ако изпитват осъзната преданост към нея. А за това е нужна съответна машабност и на режисьорската идея. И най-добрите ни актьори спират развитието си, когато конформистки се нагаждат към посредствена режисура. Добрият, търсеният актьор има право, а и задължение да избере „своя“ режисьор, който стимулира въображението му, привежда в движение чувствителността му, изтръгва от него максимална творческа енергия и тласка развитието му.

Грижата за утвърждаването, за развитието и обновлението на актьора е и режисьорска, но преди всичко актьорска грижа. В практиката на киното е възприето правилото за пробване на актьорите. Но за най-утвърдените ни актьори също е законна възможността да „пробват“ режисьора и да се откажат от него, ако той се окаже не на висотата на техния ранг или несъответен на техния метод на работа. Или ако по време на пробите не успее да ги убеди, че в предлаганата роля трябва да се снимат именно те, а не кой да е друг актьор. Един от несъмнените белези за нестабилност на режисьорската работа е бързата и лесна смяна на набелязания актьор. Най-често посредствените режисьори търсят спасение за себе си, а и за съмнителната драматургия, в големия, в сигурния актьор. Но чувствителният изпълнител лесно може да усети, че участието му в един снимачен колектив е случайно и незадължително... Сигурно в практиката на нашето кино има редица примери на отказване, на принципа съпротива от страна на търсените, предпочитаните актьори. Но ако те бяха по-често явление, навярно днес нямаше да отчитаме редица „пропадания“ в творческото им развитие, а и изобщо „сивият поток“ във филмовата ни продукция щеше да намалее...

... Взаимоотношенията между режисьора и актьора са изключително сложни, за тях са написани десетки томове.

Актьорът и техниката

Техническите средства, които участвуват в изграждането на екранната картина, не само добавят художествени значения към човешкия образ, независими от играта на актьора (осветление, цвят, ракурси, планове, звукови ефекти, монтаж и пр.), но имат пряко, естетически изменящо влияние и върху самата игра. За величината на това явление се спори, но по-малко или повече присъствието на техниката и на хората, които я обуславят, се отразява върху природата на „сценичните чувства“, върху момента на „публичното усамотяване“ на актьора, върху импровизаторския поток на играта му. Това са тънки психологически изменения, които могат да се измерват и разграничават само с прецизното самонаблюдение на актьорите. Тук редуцирано ще отделим някои от по-едриите и по-уловими процеси и свързаните с тях подобрения.

Актьорското участие в киното се докосва до един от „най-кинематографичните“ проблеми, разработен някога от Луи Делюк¹ — фотогенитета. Не схващана ограничено, в смисъл, че появилият се на екрана човек трябва да се прави, да произвежда чисто външен ефект, а в смисъл на специфичен артистизъм, без който актьорската игра е неизразителна, сива.

Не всяко човешко лице² може да действа „магически“ от екрана, но не и всяка „камера“ може да изтръгне „магия“ от човешкото лице. Екранът, и нашият екран, отдавна е доказал какви съществени психологически открития са способни да направят върху него творци, които умеят да се вгледат в живото човешко присъствие, да рисуват неповторимата му пластика, да уловят атмосферата му. Когато сега разглеждаме на екрана или в списанията като фотоси крупните планове на Невена Коканова, които направиха операторите В. Радев, Т. Стоянов, А. Тасев, Б. Янакиев, Б. Пунчев и др., сякаш разгръщаме книга, разказваща за душевните вълнения, за мислите и съдбата на нейните героини, за актьорското участие в тях.

Но и в българското, както и в цялото световно киноизкуство постепенно, бавно се роди и култивира онова специфично за операторството умение да се улови с камерата секундната човешко присъствие, „моментът на истината“ в актьорското поведение. Еволюцията в това отношение се диктува както от художествените изменения — съдържателно-структурния образ на филма във филмовата поетика и пластика, постепенно откъсваща се от

¹ Луи Делюк — френски режисьор, сценарист и теоретик на киното (1890—1924)

² В случая, както и на редица други места в текста, думата „лице“ ще се използва по принципа на синекдохата — като обозначава не цялото, чрез част от него (В. И.)

акционните динамични сюжети, за да навлиза в нравствено-психологическите дълбочини на човешкия живот (а най-общо казано, това диктува замяната на неутрално-обективистичните, общи, неизразителни кадри с близкото и крупно вглеждане в човека), — така и от подобренятия в самата техника, от повишаващото се професионално майсторство на операторите (някогашните самоуки фотографии се сменяха от квалифицирани професионални оператори) и пр. От ткомавата, шокираща актьора снимачна техника киното ни се придвижва все повече към дискретната, тиха апаратура — подвижната камера, по-изтънената оптика, чувствителните микрофони, безшумните агрегати, които осигуряват на актьора на снимачната площадка нормално, естествено творческо самочувствие. („Убеден съм, пише съветският оператор Й. Грицюс, че на актьорите съвсем не им е все едно дали работят при слънчево време, или когато небето е покрито с облаци. А щом това е така, не трябва да се очаква търсенят резултат, ако се снима при условия, които не отговарят на актьорското самочувствие.“¹)

Говори се, че киното създава на актьора неизмеримо по-големи възможности за „публично усамотяване“. Но ако в театъра на играещия човек му пречи „черната рамка на рампата“, то на снимачната площадка той може да изпитва неудобства от „черния метал на камерата“, на прожекторите и пр. и от присъствието на хората, които боравят с тях. Естествено е, че във възпитаването на професионалния психо-физически апарат на актьора влиза и условиято за преодоляването на тези дразнителни, за волево съсредоточаване, за ограждане „кръгове на вниманието“. Но то зависи в голяма степен и от професионалното възпитание и умение и на хората, които оперират с техниката. Затова в критерия за, общо взето, доброто майсторство на нашите оператори все по-често се прибавя и аспектът на взаимовръзките им с актьорите. Твърде характерно в тази посока е изказването на Атанас Тасев, оператор с признати резултати при осъществяване на търсената от киното житейска реалност на средата и на човешкото поведение. Изразявайки мнението си за една поредица български филми, той между другото казва: „При снимането на едрите планове, при портретите на персонажите все още се прилагат повече външни похвати, а не се търси максимално изразяване на човешкото състояние. Това убива емоционалното присъствие на актьора. Съвременното кино дава възможност на оператора да се скрие, да освободи актьора от натрапчивото си присъствие, а ние все още не умеем да правим това.“² Тези думи свидетелствуват както за операторското мислене по въпроса, така и за все още неизползуваните възможности на техниката в полза на актьорската игра, което остава като задача на бъдещето.

В съвременното кино, където актьорското творчество се осъществява преобладаващо сред натурална среда на изпълнителя, се предоставя неизчерпаемо богатство от жизнени обстоятелства, каквито не предлага театралната сцена. Това увеличава условията за постигане на правдиви действия и състояния, но затруднява запечатването на автентичното слово, на говора. Ражда се необходимостта от допълнителен запис, който е едно от най-характерните явления на синтетичното изграждане на образа в киното. Това явление също има своето нееднакво историческо битие в общата еволюция на кинематографа; в практиката на високо развитите в техническо отношение студии и особено в телевизионната дейност така нареченият „нахсинхрон“ все повече се замества от едновременно фиксиране на пластиката и говора. Но вторичното озвучаване в специални лаборатории все още си остава непреодолимо, пак поради невъзможността за осъществяване на едновременния запис при всички натурални условия и . . . поради все още широкото използване на несвършена снимачна и звукозаписна техника. Затова настоящият етап от развитие на актьорското изкуство предполага отчитане своеобразните предимства и недостатъци и на единия, и на другия начин и качеството на осъществяването им.

Въпросът за допълнителния или едновременния запис на говора е свързан с въпроса за словото в кинематографичната актьорска игра. Нанстина изискванията към словото тук са по-специфични, сред комплексните средства на изразяването в киното приоритет има пластиката, изображението. При избора на изпълнител за ролята не рядко надделява мерилото за външността, съществува и понятие „визуалност на таланта“. Но истинският филмов образ се постига само тогава, когато фактурата, „материалното“ намери своето адекватно духовно продължение в мисълта, в речта. В говорещото кино актьорът действа и със словото; както в театъра, и тук съществено значение има „словесното действие“. То се усложнява и развива с придвижването на филмовото изкуство от „сюжетния“ „масовия“, изграден върху събитийна динамика, филм към съвременното решаване на психологически и интелектуални задачи. И както от само себе си се разбира, не само смисълът, и ритъмът, и темпото на речта допринасят за изява на най-скромените пластове на характера. При това нито изобразителният ред, нито словото могат да бъдат само фон за изява на едното и другото — на екрана тези пластове се преплитат в общия поток на драматургическото действие, в непрекъсваема органическа връзка. Органичната филмова изра-

¹ „Мисли за киноизкуството“, С. „Наука и изкуство“, 1972 г.

² сп. „Киноизкуство“, 1971 г., кн. 11

зителност се дефинира от взаимодействието между движението и говора. С невъзможността да се запечата актьорската реч в момента на снимането се нарушава единният процес на физическото и словесното действие, накарнява се естественият контекст на физическата реалност. Ако приемем, че голямата сила на киното е неговата достоверност, то анулирането на интонационната достоверност безспорно намалява тази сила.

Макар че с годините това все по-малко се случва, все още не са редки недоволствата от акустичните качества на звука в нашите филми и от словото, направени лошо както по вина на машините, така и на хората, които го осъществяват. Художествените аспекти, свързани с този процес, са далеч по-сложни. Наистина не са редки случаите, когато режисьорите превръщат процеса на допълнителното озвучаване в преимущество, във възможност за съчетаване натурата на един актьор с гласа на друг и така компенсират известна непълноценност на избрания изпълнител, особено ако той е натурщик или дебютант, ако е лишен от вътрешен темперамент или няма добра техника на говора. Обикновено в такива случаи на помощ се викат актьори с театрален опит, владеещи тънкостите на художественото слово, способни да измерят температурата на екранния образ, без да форсират неговата автентична емоционалност, но и без да я изсушат. У нас вече има редица актьори, култивирани в продажливия опит, осъзнали и усвоили тази дейност и изпълняващи с професионална отзивчивост анонимната роля на „дубльор“ (К. Цонев, Ц. Митева, Ив. Джамбазов, В. Минкова, Л. Вълкова и др.); тяхната дейност също може да се смята за част от общото дело на кинематографичните ни актьори. Усъвършенствването на този процес, на тази условна, би могло да се каже, неестествена машинация във филмовата актьорска игра може да се изтъкне също като черта на напредъка в актьорското изкуство.

И все пак максималната автентичност, органичността на човешкия живот, към който се стреми киното дори при различните стилови и жанрови особености на играта, се постига най-добре чрез едновременния „живот в пластиката и в словото“, и това се осъществява чрез синхронния запис. За пръв път българското кино ни предоставя възможност да усетим това чрез филма на Р. Вълчанов „Следователят и гората“ (1975 г.). Камерността на сюжета е благоприятствувала осъществяването на този все още нелек в технологично отношение процес. Режисьорът умело съчетава фиксирането на спонтанното словесно изразяване на актьорите с целесъобразното им разполагане сред декора. Автентичните интонации се раждат в органично единство с камерната, но вътрешно гъвкава пластика на картината. Това единство, тази интимна съгласуваност между движенията и речта се „движат“ постепенно във времето, пред очите на зрителя и намаляват макар и вече приличната, но все още охлаждаща възприетият техничност на филмовото изкуство. Оттук идва силното усещане за плавност и естественост при гледането на филма.

Филмът „Следователят и гората“ е пример за това, че повишаването на „кинематографичната естественост“ на играта по диалектичен път е свързано също и с усъвършенстване, т. е. опростяване на вътрешно-технологичните процеси на седмото изкуство, с придвижването му към по-малко механичните, към „по-живите“ форми на изкуството. Но това ще ражда и нови художествени задължения — към използване на всеотластни таланти, владеещи всички средства на творчеството изпълнители, към развиване на актьорските възможности за „непосредствен живот пред камерата“.

Актьорът открива смисловата характеристика на героя си в сценария и резултатът от вложената енергия по пресъздаването му зависи от дълбочината на мисълта, от пълнотата на човешката реалност, заложили в темелите на произведението на сценариста. Логиката на образа, предоставен на изпълнителя, е насочена още в литературната основа, претворяването ѝ в екранен образ се осмисля и ръководи от режисьора с помощта на редица подпомагащи го компоненти и в такъв смисъл актьорските заслуги могат да се окажат подвластни и дори второстепенни.

Многоосложността в изграждането на човешкия образ на екрана става причина за разпопосични заблуждения. Някои са склонни да смятат, че образът е предрешен напълно от работата на сценариста, че всичко, което е необходимо за разбиране и за оценка на героя, е направено вече от него; че след като в самото сценарно произведение са нарисувани характеристиките, изразено е отношението на автора към тях, внушена е съответствената или разобличаващата го оценка, то на актьора му остава само да илюстрира. Други пък, най-вече зрители, но не рядко и специалисти по кино, се мятат между две крайности — или отъждествяват с актьора сценария, режисьорския и операторския „брак“, или му приписват всички заслуги — за успеха...

Неоспоримо е, че съществува обективност на образа, която поставя предел на субективизма на възприемането и разбирането му. Актьорът повтаря в известна степен пътя на въображението, чувствата, мислите, минати от автора при създаване на сценария. Но не точно по авторския маршрут и твърде често с различни резултати. За огромното значение на личностното творческо актьорско участие в изграждането на екранния човешки образ трябва да се говори отделно и пространно...



Озаренията и противоречивостта на таланта

ИСКРА ДИМИТРОВА

Подобно на литературата, живописата, музиката и киното е надарено с тайнството на изкуството да въстава срещу тленността, мимолетността на битието, съхранявайки ненакърнимо отпечатъка на живото индивидуално творческо съзнание в цялата автентичност на неговите търсения, озарения и мъчително безсилне, победи и поражения. И ако Методи Андонов „живее“ за съвременниците в представите им за ярките му постановки на театралната сцена, то изявите му в киното още по-трайно, защото не само като спомен, съхраняват и ще съхраняват творческия му пулс, онова, което той чувствуваше необходимост да каже с езика на филмовите образи, движението на емоциите и на разума му, възплътило се в кинематографичните внушения. Въпреки че на киното Методи Андонов посвети само няколко, и то последните, години от своя живот. Но в четирите свои филма той остави частица от себе си, от творческото си своеобразие, от духовното си неспокойствие.

Методи Андонов не бе от онези филмови творци, които намират себе си в една тема, в определени проблеми и стилови предпочитания. Трудно, а може би просто и невъзможно е да се открие тематична, стилистична, пък и идейна близост в неговата „Бялата стая“ и „Голямата скука“, „Козият рог“ и „Няма нищо по-хубаво от лошото време“. И все пак всички тези филми бяха

творби на Методи Андонов. Тях ги обединяваше нещо друго, нещо, което не се поддава лесно на формулировка, но което бе израз лично на неговата режисьорска индивидуалност. Мисля, че своеобразието на изявата на Андонов в киното бе белязана тъкмо от онези творчески импулси, които разшириха интереса му от сцената към екрана — плод на голямата му творческа енергия, поддържаща постоянно жив у него вкуса към новото, към експеримента; на острата му потребност да изрази разностранния си талант и със средствата на модерния и универсален филмов език. Или с други думи, режисьорските търсения на Методи Андонов бяха доминирани от един неизменен стремеж да са в унисон с най-новите естетически веяния на деня, да са ярки, оригинални и неочаквани като артистични инвенции, да „покриват“ онази разностранност и всеобхватна широта на интересите, които отличават контактите на днешния човек със света.

В ценностната система на Методи Андонов първото място бе отредено на „лицедейството“. И едва след него идваха значимостта на темата, актуалността на проблематиката, гражданската насоченост на художественото послание. Без, разбира се, това да означава, че той ги е пренебрегвал, че не ги е считал за важни и нужни — в случая подчертавам само онова степенуване на нещата, което красноречиво ни се открива във филмовото му творчество като цяло.

Струва ми се, че това своеобразие на режисьорския му натюрел бе предопределено от първичната му и трайна обвързаност с театъра — с театъра, който, в отличие от киното, винаги изисква яркост на сценичното решение, постановъчна изобретателност, разностранност на търсенията. И това, превърнало се в лично негово усещане за изкуството, той пренесе във филмите си, обогатявайки търсенията в киното ни по посока на една модерна артистична изява. Така, независимо от факта, че „Бялата стая“ и „Козият рог“ се оказаха значими постижения не само в творчеството на режисьора, но и въобще за съвременното българско кино, а „Няма нищо по-хубаво от лошото време“ и „Голямата скука“ точно обратното — свидетелство за творчески ком-

„Бялата стая“





„Няма нищо по-хубаво от лошото време“

промиси — всички тези творби обаче бяха белязани от определена артистична амбиция, от своеобразие преди всичко на естетическите търсения. Ето защо, осмисляйки вече от дистанция филмовото творчество на Методи Андонов, е логично да насочим вниманието си тъкмо към тази артистична амбиция на режисьора, която, според мен, предопредели както високите художествени резултати, които той постигна в киното, така и творческите му несполуки.

На тази своя амбиция, както вече казах, режисьорът не изневери никъде. Но когато той ѝ се предоверяваше в по-голяма степен, разчитайки, че тя би могла да компенсира липсата на необходимата художествена защита на идейно-съдържателното начало в литературната основа, творбите му страдаха от самоцелност на естетическите решения, от житейска неубедителност, от смислова недостатъчност на внушенията. И обратно, когато той се обръщаше към литературен материал, предполагащ проблемно философско осмисляне, естетическите му пристрастия спомагаха за постигането на високи художествени резултати, за създаването на вълнуващи и силно въздействащи като послание творби.

Да вземем например „Бялата стая“ — филма, с който Методи Андонов дебютира в киното и който се откри яро не само в определената тематична тенденция, която застъпваше, но и на фона на общото развитие на съвременната тема в игралния ни филм. И да се опитаме да си обясним благодарение на какво осъществената от Методи Андонов трактовка на темата за преодоляване на социално-психологическите последици от догматичните уклони в общественото ни развитие тук, в „Бялата стая“, се оказа — за разлика от опита на други режисьори в дадената тематика — не само убедително художествено защитена, но и убедително актуализирана, с внушения, далеч надхвърлящи идеята да се разкритикува определен период от близкото ни минало. В основни линии още на времето бе даден отговор на този въпрос, като се подчерта, че според режисьорската концепция критиката на догматизма в „Бялата стая“ бе преориентирана към днешния ден и към необходимост-

та от постоянна борба за нравствено усъвършенствуване на обществото ни, за високо гражданско съзнание на всяка отделна личност, за искреност, честност и принципност в обществената практика.

Искам обаче сега да акцентирам, че именно благодарение на художествена структура на филма, на действително естетическия подход на Методи Андонов към претворяваната тема, тя получи по-широки актуални измерения, а внушенията като цяло се оказаха адресирани към днешния ден (да не забравяме, че Априлският пленум се състоя през 1956 г., а „Бялата стая“ се появи чак през 1968 г.) Или иначе казано, идейно-художествените постижения в „Бялата стая“ бяха плод тъкмо на артистичната амбиция на Методи Андонов, на неговия вкус към „естетизиране“ на жизнения материал, вследствие на които и темата, и проблемът се оказаха поднесени през едно авторско и в повече художествено-философско, а не публицистично виждане. Разбира се, казвам това не без съзнанието, че в основата на тази творба бе залегнало художественото мислене на Богомил Райнов. Но същевременно съм убедена, че самият избор на Методи Андонов е бил продиктуван именно от такова виждане, че е бил своеобразно „авторство“.

„Бялата стая“ отбелязва онзи етап от развитието на киното ни, на който то се осмели по-решително да се насочи към сферата на взаимоотношенията личност — общество и на който се откри простор за по-обобщено и с определена философска чувствителност художествено мислене. Пречупвайки темата и проблема през личната съдба и съзнание на своя герой Александров — което само по себе си е един естетически, художествен акт, — на Методи Андонов се удаде да изведе във филма едно по-мощно и по-многоплавно обобщение на някои страни от противоречивото ни обществено развитие.

„Бялата стая“, по точното определение на един наш критик, беше „своеобразна“ и, бих допълнила, художествена „аутопсия на една човешка драма“. Методи Андонов съумя да изгради тук сложна художествена структура, в рамките на която филмовият разказ непрекъснато „напускаше“ мястото на реалното действие в реалното време (болничната стая на Александров), за да ни потопи в едно преплитане на миналото и сегашното, на спомена и на виденията, на една жизнена равностетка пред прага на смъртта. За режисьора свободното боравене с времето и пространството и сложната асоциативна логика на повествованието не обслужваха само пристрастието му към изразни и пластически търсения, а бяха и онова средство, с помощта на което една индивидуална съдба можеше да се претвори в цялата ѝ неповторимост, противоречивост и социална обусловеност, да „заживее“ образно на екрана. И то така, че в тази индивидуална съдба да се отрази не по-малко противоречивият и сложен свят на обществото, в което бе протекъл животът на героя. Своеобразието на художественото решение на Методи Андонов превърна „Бялата стая“ в монолог-изповед, прерастващ в диалог на героя (респективно и на зрителите) с времето, с обществото. Усложнявайки филмовата структура, прибегвайки до такива компоненти на кинематографичната форма като ретроспекция, сънища, видения, Методи Андонов имаше за цел да накара зрителя да проникне неусетно в тайните и странностите на душевната нагласа на своя герой, в индивидуалния му контакт със света, в нравствения му конфликт със злото. И вече въз основа на постигнатото емоционално приобщаване да провокира у него един философски размисъл.

Ето защо в „Бялата стая“ артистичната амбиция на Методи Андонов не прозвуча нито самоцелно, нито отвлечено, нито маниерно. А философското извисяване на обобщенията бе предопределено от разгръщането на драматичния конфликт в нравствен, духовен план.

Акцентът, който в режисьорската си интерпретация Методи Андонов постави върху нравствения конфликт на Александров със Стоев, действително ни върна към годините на догматичните схващания в обществената практика. Но той направи това със стремеж да очертае сериозен философски разрез на времето, на социалното ни развитие. За да защити убедително концепцията си, че както отделният човек, така и обществото ни не бива да се примиряват с инерцията, с рецидивите на догматизма. И за да ни приобщи морално към своя герой, който със своята честност, благородство, принципност, доброта, лично обаяние и духовно богатство бе от онези хора, без които няма прогрес.

С голям художествен усет Методи Андонов съумя дълбоко психологически да извае образа на своя герой — имам пред вид не толкова безспорно огромната заслуга на Апостол Карамитев, а чисто режисьорската концепция за образа. Защото именно благодарение на тази концепция социалното поведение на Александров се оказа дълбоко обосновано от особеностите на неговия темперамент, чувствителност и етична нагласа. И в резултат на умелото открояване на тези особености ние бяхме в състояние да осмислим за себе си и точно да разберем и личната му съдба, и гражданското му поведение, и големия му конфликт със Стоев. Така чрез сложното преплитане на личното с общественото, на интимните проблеми с професионалните и социално-нравствените Методи Андонов се домогна до убедително художествено обобщение за сложните взаимоотношения между личността и обществото.

В жизнената противоречивост на образа на Александров се огледа времето; той бе такъв именно защото бе неделима част от своето време. Даже само десетилетие по-рано или по-късно други нюанси би имал неговият характер, а обществените му реакции биха били с друга насоченост и от друг тип. А това бе безспорно свидетелство за острата съвременна чувствителност на режисьора, за способността му да усеща пулса на съвремението. И не случайно тъкмо герой като Александров се оказа нужен на Методи Андонов — без него картината на времето и на обществото не би била така вярна и така пълна. Защото имаше дълбока истина в разбирането на режисьора, че противодействието срещу грешките в обществената практика в основата си се опира не толкова на единиците-борци, на единиците-герои, колкото на стотиците и хилядите такива като Александров („нито достатъчно силен, за да победи, нито достатъчно слаб, за да се откаже от борбата“), с които въпреки неумението или нежеланието им да бъдат напълно активни, като високо нравствени личности обществото не можеше да не се съобразява. И тази истина предопредели големия обществено-позитивен смисъл, който носеше творбата на Методи Андонов. Благодарение на нея във филма акцентът падна върху системата от нравствени ценности (в лицето на Александров), която би трябвало да лежи в основата на социалната хармония и на обществения прогрес.

В този смисъл на Методи Андонов се удаде да прекрачи в „Бялата стая“ границите на темата за догматизма и — тъй като истинският критерий за всяка човешка социална дейност е по принцип нравствен — да извиси в произведението си нравственото начало, което от своя страна изведе филма в по-широката сфера въобще на актуалния филм.

* * *

Но творческият път на Методи Андонов беше неравен, той позна и мигове на творческо безсилие, на несполука. Вече споменах, че два от неговите филми не можаха „да станат“, че поради някакъв странен каприз на „съдбата“



„Козият рог“

сполуката при него се редуваше с несполуката — „Няма нищо по-хубаво от лошото време“ последва „Бялата стая“, а „Голямата скука“ — неговия „Козият рог“.

Струва ми се, че е показателен фактът, че след първия си неуспех в приключенско-разузнаваческия жанр той не се поколеба втори път да се обърне към него, втори път да рискува — и отново не успя. Този факт, според мен, говори както за немаловажната вътрешна готовност на Методи Андонов да поема, а не да се предпазва от риска на творческите експерименти, така и за онзи негов афинитет към „модата“ на деня и за съкровения му интерес към спектакълните форми, с които в най-добрите си образци съвременното кино може би е мамело въображението му, провокирало е вкуса му към ярка острота на конфликтите и изобретателност в боравенето с изразните средства. И още, че Методи Андонов действително се е доверявал по принцип в повече на собствените си артистични хрумвания, на изобретателната си фантазия. Докато към съдържателните качества на литературната основа понякога си е позволявал да се отнася с известна безкритичност, с недостатъчна взискателност.

Ще си позволя да илюстрирам този допуск от режисьора сериозен пропуск с филма му „Голямата скука“, в който още по-отчетливо от „Няма нищо по-хубаво от лошото време“ се прояви несъстоятелността на като че ли безграничната вяра на Методи Андонов в спасителната сила на формалните, чисто естетически решения.

Основен структурен белег на романа „Голямата скука“ на Богомил Райнов бе монологичната форма. Главният герой Боев бе не само централният персонаж, задвижващ механизма на действието, но и онзи специфичен фокус, през който се пречупваше разказът за това действие. Като ни съобщаваше за станалите събития, той ни приобщаваше към емоционалното им изживяване и осмисляне чрез изповедната интонация на монолога. Наблюдавайки и слушайки с неговите очи и уши, ние преди всичко си изграждахме представа за самия Боев, за разузнавача, упражняващ своята нелека про-

фесия не само като служебно задължение, но и като израз на една идейна потребност на неговата личност.

Тази вътрешна структура на романа обаче бе разрушена в сценария, без да бъде предложена друга, съответно кинематографична. Изоставянето на монологичната форма и обективизирането на действието — извършено съвсем механично — изиграха лоша шега. Сценаристът Райнов не се бе опитал да потърси онзи филмов еквивалент на литературното своеобразие на творбата на белетриста Райнов, който да обуслови пълноценното разкриване на образите и на идеята и на екрана. Така в сценарния текст бе изчезнала топлотата на индивидуалното човешко присъствие на главния герой, което негативно рефлектира и върху останалите образи — обедни ги и ги схематизира. А акцентът се оказа преместен върху фабулата, която сама по себе си не можеше да понесе достатъчно смислови натоварвания; в диалога се прокраднаха декларативни и резоньорски нотки. В резултат идеологическият спор, който двамата главни герои трябваше да проведат като представители на двата противоположни свята и в който трябваше да се открие истината и правотата на нашите социалистически идеи — се оказа незащитен художествено още в литературната основа на филма.

Методи Андонов обаче се нагърби с реализацията на този сценарий. Въпреки че очевидно е съзнавал трудностите, които е трябвало да преодолява. За това говори явният му стремеж да се отблъсне от едно по-непосредствено илюстриране на сценарния материал (допълнително свидетелство, че независимо от избрания жанр Методи Андонов не е бил склонен да се примири с една по-неамбициозна задача, примерно да направи обикновен развлекателен филм).

Във филма „Голямата скука“ Методи Андонов с всички възможни формални средства се „преборваше“ с драматургията. Казвам формални средства, тъй като усилията му бяха насочени не към психологическо уплътняване на образите и към по-убедително извеждане на идейното внушение, а към една демонстративно търсена режисьорска изобразителност. Така на екрана наблюдавахме действие, което в голяма степен самоцелно бе лишено от времен-

„Голямата скука“



на и логическа последователност и което композиционно бе затворено в рамките на една кулминационна сцена, показваща не само словесния, но и физическия двубой между двата идеологически противници.

Методи Андонов бе вложил много изобретателност в прекомпозирането на сюжетната последователност, с прецизна точност и голяма фантазия бе монтирал сложно преплетените и много на брой временни пластове (които ни препращаха ту към различно отдалечени по време от сегашното действие случки, ту към онова, което трябваше да стане с Боев в бъдеще, и даже към въобразяемото време на някои представи на героя), прибягвайки до помощта на цвета за тяхното разграничаване по чисто визуален начин — тук имаше и черно-бели епизоди, и решени в цвят, и различно нюансирани чрез израж.

На Методи Андонов се бе удало действително с виртуозност да усложни филма изобразително и композиционно. Но това „усложняване“ не се оказало автоматично равнозначно на сложния език на изкуството, с който то по принцип може да говори — стига наистина да „говори“, стига да изказва чрез този език богата и сложна, но достатъчно определена художествена мисъл. А „Голямата скука“ се оказала даже фабулно неизбистрен, объркан и смислово смътен.

Опитът да се очертаят някои от възможните посоки на разсъждения върху „скрития“ смисъл на филма водеше само до противоречиви констатации, неподчинени на общ знаменател. Така категоричното отсъствие на каквото и да е било стремеж да се проникне в психологията на образите навеждаше на мисълта, че нещо друго е било търсено от режисьора. Това „нещо друго“ примерно можеше да бъде тълкувано като желание драматургичният конфликт да се извиси във философски аспект до символ на жестоката схватка, която представлява борбата на двете идеологии на „тихия фронт“. Но освен централизирането на действието около споменатата кулминационна сцена друг аргумент за наличието на такава идея трудно можеше да бъде посочен.

Въпреки че не пести усилията си, въпреки амбициозността на естетическите си търсения, в „Голямата скука“ Методи Андонов не съумя да преодолее самоцелността на режисьорския си експеримент. И причините за несполуката му се криеха тъкмо в допуснатата от него невзискателност към идейно-художествените качества на литературния сценарий, с надеждата, че собствените му творчески сили ще компенсират отсъствието на такива качества.



Ако „Бялата стая“ на Методи Андонов, докосвайки съкровени струни на общественото съзнание и откликвайки на вътрешните му духовни тревоги, се яви като еманация на съвестта на днешната наша нация, то „Козият рог“ — третият филм на режисьора, — въпреки че дълбоко в основата си се опираше на народни предания, на националната митология, се оказала по-универсален в художествените си внушения, а с посланието си не така непосредствено директно касаещ съвременниците. Художествената концепция в „Козият рог“ се внушаваше на зрителите не чрез провокиране на тяхното емоционално-нравствено и дълбоко лично отношение към третираните проблеми като в „Бялата стая“, а чрез заангажиране на интелекта им, на способността на индивидуалното съзнание да извлече с помощта на по-рационално и по-обобщено мислене актуалния смисъл на един непряко кореспондиращ със съвременното жизнен материал.

Ако в „Бялата стая“ Методи Андонов съумя да даде израз на гражданската си чувствителност, на съкровено отношение към сложните социални проблеми на своето време, т. е. ако разкри нравствените си позиции и себе си като обществено-ангажирана личност, то в „Козият рог“ той даде воля на потребността си да „лицедействува“, да твори своеобразен образен свят, да тълкува по-същностните, по-вечните проблеми на битието, претворявайки самия живот „по законите на красотата“. Поради тази особено свойствена на твореца Методи Андонов потребност нямаше нищо неочаквано в обръщането му към прозата на Николай Хайтов. Литературният свят на Хайтов го привлече със залегналите в него народни предания, с иносказателния смисъл на повествованието, с художественото обаяние на условността на легендата. При това сценарият, предложен му от писателя, беше богат на идеи и значения, които подлежаха на артистично, на своеобразно естетическо претворяване със средствата на филмовото изкуство. Не бих искала тук подробно да се спирам на всичко онова, което се съдържа в тематичното и проблемно богатство на филма, тъй като то изчерпателно бе осмислено и дискутирано в многобройните отзиви, рецензии и статии, написани след появяването на „Козият рог“. Ще подчертая само, че действително филмът ни предложи една актуална трактовка на проблема за насилието в исторически, нравствен и философски аспект; че откри за киното ни път към съкровищницата на националната ни митология; че разкри умението, с което на Методи Андонов се бе удало диалектичното единство на личното и общоисторическото в претворяването на „страна от духовната биография на един народ“; че режисьорът бе съумял да се домогне наистина до въздействието на високата трагедия.

Но най-важното, според мен, качество на режисьорската изява на Методи Андонов в „Козият рог“ бе извисеността на художественото му мислене до едно чисто философско ниво, което предопредели универсалността на внушенията и придаде на третиранията проблематика стойност на общочовешки опит.

Методи Андонов направи първия наш филм изцяло подчинен на, или поточно материализиран, една философска идея. Обръщайки се към преданието, предложено му от прозата на Николай Хайтов, и към формата на една алегорична притча, които са в състояние да възплътят философска проблематика — занимаващите от веки веков човешкия дух въпроси за живота и смъртта, за хармонията или дисхармонията на човешкото съществуване, за доброто и злото, — той ни предложи една своя концепция за дълбините на нашето национално съзнание и своя философска теза. Философска теза, пряко влияеща върху отношението ни към света, който ни заобикаля. Методи Андонов извлече философската си теза от особено актуалния днес в целия свят проблем за насилието — централен във филма, — като съумя да прояви диалектично отношение към този проблем. Така основното внушение, до което той се домогна в своя „Козият рог“, бе внушение от философско естество: ще си позволя да цитирам заради точността и формулировката на Ивайло Знеполски, че, „прието като закон на живота, насилието има две остриета: унищожаването на врага и саморазрушаването, отмъщението и обричането“. Същевременно на Методи Андонов се удаде да огледа философската идея от различни страни, да намери аргументи за нея в няколко различни и конкретни конфликта, съдържащи се в събитийната тъкан на филма. Така например той акцентира в теорбата си проблема за взаимоотношенията между поколенията, интерпретирайки го от гледна точка на едно идейно и морално насилие, което придаде на трактовката на този проблем особено широк и актуал-

лен смисъл. И именно с това Методи Андонов прояви тук отново своята съвременна чувствителност и интереса си към проблеми, които днес вълнуват света, като същевременно защити актуалната значимост на философското си внушение.

Но представата за режисьорската изява на Методи Андонов в „Козият рог“ не би била пълна, ако не проявим внимание към чисто естетическите му търсения, които предопределиха художественото своеобразие на творбата и благодарение на които идеите и смисловите внушения се оказаха образно защитени, убедително поднесени със средствата на самото филмово изкуство.

В „Козият рог“ Методи Андонов ни се разкри цялостно като оригинален кинематографичен майстор, който отдава първостепенно значение на неповторимостта на естетическите решения, на богатото използване на изразните възможности на киното, на съвършенството на пластическия език на филмовото изображение. За разлика от предпочитанията си към атрактивност на формата в предишните свои филми тук той откри за себе си особената художествена сила на пестеливия изобразителен рисунък, съзнавайки напълно, че едно живописно излишество би влязло в противоречие с, бих казала, интелектуалната рафинираност на художествената идея. Графично строгата, черно-бяла пластика подпомагаше зрителя да се усеща на известна дистанция от живота на екрана както заради съхраняване нтонацията на предание, така и да му се предостави възможност за едно необременено от непосредствено емоционално потопяване в ставащото осмисляне на двете човешки драми — на Караиван и на дъщеря му Мария — в един по-обобщен, философски план. Строгостта и пестеливостта, характеризиращи в основни линии стилистичното решение, обслужваха стремежа на Андонов да акцентира най-същностните детайли от разказаната на екрана кървава история, за да може зрителят да прозре онези закони на битието, които са пораждали и пораждат някои от най-дълбоките човешки драми. По линията на тази строгост и пестеливост режисьорът се осмели по-широко да експериментира, като ги „разпростря“ включително и върху диалога, стигайки почти до отказ от него, но и това се оказа оправдано от характера на условно изграденото историческо време и на самите образи.

Всъщност, тези особености на стилистичното решение Методи Андонов бе подчинил на своеобразна стилизация. На стилизация, търсена не като самоцелно хрумване, а органично обвързана с идейно-философския заряд на творбата. И тя от своя страна на места се „изливаше“ в символ, в метафорично обобщение (например във финала) на идеята, а на други — прерастваше във философско-лиричен коментар на трагичния разказ (песенният рефрен и миговите волна езда на Мария). Като свидетелство за богатството на артистични инвенции на режисьора Методи Андонов.

* * *

Своя кратък път в киното Методи Андонов извървя като неспокоен, търсещ творец. Той си отиде може би преди пълния разцвет на режисьорското си майсторство, на художническата си изява, на таланта си — преди годините на творческа зрелост, когато би могъл да преодолее противоречивостта на естетическите си пристрастия.

Но днес е трудно да си представим облика на българското кино без „Бялата стая“ и „Козият рог“. А това само по себе си е признание за големия творчески принос на Методи Андонов в развитието на нашето киноизкуство — принос, който му отреди (наред с творчеството му в театъра) достойно място в съвременната ни национална култура.

Бележки за съвременното ни анимационно кино

(Поглед към продукцията
от 1974—1975 г.)

АТАНАС СВИЛЕНОВ

През годините 1974—1975 студията за анимационни филми „София“ е произвела 36 нови рисувани и обемни творби. Изправен съм пред нелеката задача да обгърна това производство в един критически обзор. Трябва веднага да поясня, че макар отлично да разбирам очакванията на отделните автори да чуят конкретна оценка за работата си, надали ще съумея да удовлетвори всички. Опитът е доказал, че мозайката от рецензии надали е най-подходяща форма в подобни случаи. По-успешен е онзи подход, при който — като се изхожда все пак наистина от отделните художествени факти — в последна сметка се достига до долавяне на някои общи закономерности, до очертаване на главни тенденции и проблеми на развитието. Бих искал именно този подход да взима връх в моето изложение.

Какви са най-общите впечатления, които се пораждаят у зрителя, след като е общувал със сътвореното през тия две години?

Най-напред не може да не респектира обемът на продукцията. Да се създават средно по 17—18 заглавия на година е възможно само при наличието на добра организация, на строга планоност в работата, на широк актив от сътрудници и на солидно ядро от постоянен, висококвалифициран творчески кадър. Всичко това е вече реалност у нас. Опасенията и резервите, които съществуват в някои среди при обособяването на специална студия за анимационни филми, тревожните прогнози, че тази стъпка е рискована и че още не сме узрели за нея, че още нямаме сили, за да издържим на високото напрежение, постепенно се разсеяха. Производството влезе в релси и се характеризира със стабилност и ритмичност. А големият за нашите национални условия обем на сътвореното е добра предпоставка за наличието на тематично, стилово и жанрово разнообразие, за благородно експериментаторство в областта на формата, за сплотяване на творците от всички поколения, за прииждането на млада смяна.

Разбира се, не бива и да се идеализира картината на съществуващото положение, да не се вижда, че все още има трудности и нерешени проблеми, но по принцип студията за анимационни филми „София“ е голяма придобивка. Нейното значение за-

почва да се очертава още сега, ала още извнушително то ще изпъкне с времето, с трайните последици, които съм убеден, че ще има за по-нататъшното развитие на това обичано от народа ни и високо ценено от него изкуство.

Впрочем нашите анимационни творци не получиха студията като незаслужен подарък, а нап оив—с ярките идейно-художествени качества на филмите, които създаваха, с признанието, което тези филми получаваша по цял свят и предизвикваха разговори за самобитната българска анимационна школа, тази студия дойде като едно извоювано право, като жест на благодарност и доверие от страна на социалистическата държава към творческия отряд, който допринесе толкова много за издигането на престижа на съвременната ни култура. И друг път съм имал възмъжността и благодарния повод да изразя възхищението си от таланта и майсторството на нашите анимационни дейци, ще сторя това и сега. Не от куртоазия, не от някакви хитри „тактически съображения“ — т. е. след като направя няколко комплимента и метани до земята, да имам след туй широко поле и за горчиви констатации, за несъгласия и упреци. Няма да крия, че наистина съзирам сериозни слабости в продукцията, че по-нататък има да ги отмина с мълчание или с деликатни заобикалки, но искам категорично да подчертая, че всички те ни най-малко не охлаждат възхищението ми, не ме настройват скептично по отношение големите възможности в редица от изявените ни и по-млади аниматори. Ще се поясня, че част от критическите ми настроения се дължат тъкмо на това, че имам изключително високо мнение, че не мога да забравя за истинските шедеври, които са създадени от тях и които ми се ще да се умножават, че се ръководя от правилото — „комуто е много дадено, от него и много се иска“ . . .

Разбира се, давам си сметка, че в своите преценки не бива да отивам до крайности, както за съжаление се получава при някои инак доброжелателни почитатели на нашата анимация. Те изхождат от критериите за едно постоянно, непрекъсваемо възходящо развитие, от очакването всяка следваща творба да е ако не поне на едно стъпало по-високо от предната, то да е на същото стъпало. Подобен максимализъм е привлекателен, но той не бива да се превръща в догма. Трябва да се помни, че развитието на изкуството е жив, сложен, противоречив процес, че в него има редуване на подеми и на затишия, че за да се дойде до ново качество, е необходим относителен период на застой, в който се акумулира творческата енергия, в т. н. Та нали в този процес участвуват човешки личности, а не машини; и всяка от тези човешки личности по индивидуален, неповторим начин пречуства вътре в себе си проб-

лемите на света, търси отговор на мъчителните въпроси и понякога го намира, но понякога — не. Ето защо с изводите не бива да се прибързва, още по-малко пък с упреците. С това не пледирам за благодушие, за опрощаване на всички грешки и слабости. Но нека категоричните констатации идват след по-продължително наблюдаване на онова, което прави творецът, след трайно и внимателно вглеждане в делото му, а не въз основа на случайни жестове, на откъслечни решения и резултати. Лично аз съм привърженик на такъв подход, като мисля, че той гарантира по-малко екстремизъм в оценките. Спомням си например колко силно впечатление за нещо външно ефектно, маниерно, а вътрешно хаотично и неясно оставиха у мен първите един-два анимационни филма на Иван Андонов, но за да се превърне усещането в твърда убеденост, ми беше необходимо да видя още негови произведения. Подобно нещо изживях в по-скоро време при общуването си с творчеството на Иван Веселинов. И ако сега по повод на последната му работа „Ръкоделие“ мога да си позволя да заявя, че ме отблъсква прекомерно усложнената форма на изображението, че зад пластическите атракционни не откривам значителната, крупната художествена мисъл, която да ги оправдава и да ги осмисля, трябва да ми повярвате, че споделям това не със спонтанна прямота, а защото и в по-предшните му филми се долавяше тази тенденция. Аз бих я успоредил с едно явление в днешната ни поезия особено в стиховете на по-младите автори, което лично за себе си наричам „болезнен метафоризъм“. Метафората се превръща във всепоглъщаща страст, в единствена цел. На нея е подчинено цялото съзнание, до такава степен, че се получава някаква дитрофия на мисленето. Редят се образ след образ, един от друг по-чудати, по-ефектни, по-смайващи. И не може да се отрече, че за да се родят тези образи, налице е дарба, налице е творческа способност. Но метафората заема такива чудовищни размери, така притеснява и измества всичко друго, че започва да ни дразни, да ни отегчава, да ни уморява дори. Особено пък когато пред нас е верига от метафори, когато не ни се дава дори миг, за да се отпуснем и чак тогава да преминем към следващия образ. Подобна лавина от метафори притиска мисълта ни, ние преставаме да реагираме на провокациите, които ни предлага авторът, като се надява, че ще ни държи постоянно в напрежението на една интелектуална игра. Оказва се обаче, че психическите ни възможности не са неизчерпаеми, че карнавалът от асоциации, всяка от които е от възможно цветна по-цветна и дърпа в коренно противоположна посока, не е в състояние да се възприеме от нас.

Споделям тези впечатления от поезията, но си мисля непрекъснато, че те се отнасят

и за споменатия филм на Иван Веселинов, за „Слънчева надпревара“, който е пълен творчески неуспех на Атанас Тасев в това негово ново поприще на анимационен режисьор-оператор. За „Триптих“, осъществен от М. Диков, Хр. Проjkова и Е. Абаджиев, а и за някои други нови анимационни произведения. Разбира се, анимацията бораи с други изобразителни средства, но тя е и твърде близка до поезията с голямата си доза условност, с предоставената възможност за полет на въображението, с пределната лаконичност и кондензираност на образите. И при поезията, и при анимацията прекаленото внимание към формата, към изобразителната ефективност, към пластическите експерименти може да бъде за сметка на идейното богатство, на философската мъдрост и дълбочина. Увлечението подир козметическите средства, които правят лицето на филма привлекателно, не рядко всъщност прикрива вътрешна бедност, бедност на мисълта, бедност от страна на значителни открития за действителността около нас, за хората, с които живеем.

С други думи, достигае до стария, но вечно злосторен проблем за единство между форма и съдържание, между идея и изображение. Конкретизиран върху плоскостта на нашата анимация, този проблем най-често зазвучава като единство между драматургия и пластически решения. Колкото и един филм да ни смайва с находките си в своята изобразителна структура, колкото и въображение да е проявил художникът и да се е домогнал до сами по себе си виртуозни постижения, ако всичко не е подчинено на една мащабна мисъл, ако не извира органично от същността на тази мисъл и не я потвърждава със специфичните средства на анимацията, значително произведение на изкуството няма да има. Нека се обърнем към нашия собствен „златен фонд“, към такива произведения, които единодушно са признати за върхове — „Маргаритка“ на Тодор Динов, „Стрелци“ на Доньо Донеv, „Веселяци“ на Пенчо Богданов, „Къщи-крепости“ на Стоян Дуков, „Наследници“ на Иван Веселинов, „Аквариум“ на Зденка Дойчева, „Ножичка и момченце“ на Христо Топузанов, „Чудното захарно петле“ на Радка Бъчварова и др. Ето тези и други от най-успешните творби на нашите аниматори дадоха основание да се заговори за „българска школа“. Не отричам завоеванията ни по посока на обогатяване и усъвършенствование „езика“ на анимацията, ала все пак нека обективно кажем, че не смаяхме света с формалните си открития, с пластически експерименти. В това отношение нашата анимация е дори сравнително традиционна, ако я съпоставим примерно с югославската, полската или чехословашката. Но ние си спечелихме име, авторитет, свое мя-

сто в голямото международно семейство. С какво? Според мене преди всичко с това, че българските анимационни филми носеха в себе си характерното мислене на народа ни, неговата житейска философия и етика, неговия хуманизъм и остро чувство за граждански дълг, неговото жизнелюбие и хумор. Разбира се, от значение тук бе и умението на авторите да изразят всичко това с неповторимия език на анимационното кино, за което също се съдържа предпоставка в духовното устройство на нацията ни, проявила през дългия низ на вековете особено тънък усет към пластическите изкуства и „документирала“ го в шедьоври — от фреските в Боянската църква през средновековните миниатюри в евангелиските книги до платната на Владимир Димитров-Майстора и Злато Бояджиев.

„Анимация на мисълта“, „Зряло гражданско мислене в анимацията“, „Български поглед и българска мисъл“, „Мисъл, облечена в анимационна форма“ — ето част от заглавията на статии и изследвания, които са посветени на нашето анимационно кино и които са написани от различни автори, като Фьодор Хитрук, Серджо Микеле, И. Иванов-Вано и други. Веднага прави впечатление на какво е поставен акцентът — на мисълта, на идейната мащабност и проникателност, на философската дълбочина на филмите ни.

Когато сега подхождам към продукцията от 1974—1975 г., аз също за основен и най-верен критерий считам изискването екранът не толкова да ме забавлява и развлича, а да ме обогатява мисловно, да ме приобщава към насыщни истини за живота, да ме облагодарява духовно и нравствено, да прави по-будна и остра гражданската ми съвест. Просто вече тъй съм привикнал, това очаквам от нашето анимационно кино, защото то е оставило у мен завинаги дълбоки следи.

Разбира се, като очаквам всичко туй, аз съм далеч от уеднаквяване на въздействието с онова, което мога да получа от един пропагандистки курс, от една публицистична статия или от една философска книга. Въздействието трябва да съдържа цялата прелест и изящество, които са присъщи на анимацията, да е пропито с остроумие и хумор, да е лишено от дидактика и схематизъм, от тезисно опростяване на нещата. Проникването в мъдростта на живота трябва да се съпровожда от онова, за което толкова много обичаше да настоява Георги Димитров — от „духовна наслада“. А именно изкуството може да ни я предложи в един изчистен, най-възвишен вид. В това число, не на последно място, и анимационното изкуство. . .

Има ли в продукцията на годините 1974—1975 такива произведения — от една страна, мъдри, дълбоки, обогатяващи ни духовно, а, от друга страна, пластически из-

ящни, остроумни, бликащи от хумор и творческа фантазия?

Изцяло отговарящ на тези изисквания филм, хармоничен във всяко отношение, „шедьовър“, както обикновено се казва, надали има. Аз поне се въздържа да посоча някое заглавие. А в по-предшната продукция например имаше такава творба, която според мен може да бъде определена като шедьовър — това е „Де факто“ на Доньо Донеv. След този филм той създаде две нови творби — „Тримата глупаци и кравата“ през 1974 г. по сценарий на Анастас Павлов и „Лъвът“ през 1975 г. по сценарий на поета Петър Алипиев. Но те не достигат равнището на „Де факто“, макар че като цяло заслужават добра оценка. И причината е в липсата на такава вътрешна обемност на идеята, в такава мащабност на философското и на социалното съдържание, с каквото се отличаваше драматургията на „Де факто“. Но, пак повтарям, двете следващи работи на Доньо Донеv заслужават добра оценка. Те защитават неговото име на уважаван майстор на нашия анимационен филм. В „Тримата глупаци и кравата“ наистина не се достига нивото на най-успешните работи от тази поредица, но въпреки това присъствува своеобразният фолклорно-национален колорит, който придава очарование на сериата от премеждия с постоянния персонаж, сякаш излязъл от някоя народна приказка. Някои штрихи от народностната психология, по-точно отрицателни черти, които са обект на сатирично изобличение, на отрицание чрез смях, са нахвърлени и тук, но предимно в анекдотично-вицов план. И поради това историйката се възприема главно от забавната ѝ страна, без онази острота и широта на социалния контекст, която характеризира някои от по-ранните произведения на Доньо Донеv. Във филма „Лъвът“ откриваме нещо ново и по-различно в творчеството му. Тук се налага една елегично-меланхолна интонация, която свидетелствува за дарбата му да се превъплъщава артистично, да се „адаптира“ към особеностите на драматургическия материал и да търси стилистично решение, което да е в органично родство с него. Но той извършва това, без да влиза и в противоречие със собствената си художническа индивидуалност, а като все пак съхранява и цялата онази земя конкретност и виталност, онази яснота и точност на внушенията, които са така характерни за творчеството му. Мисля обаче, че и на „Лъвът“ не достига нещо, което също както и при „Тримата глупаци и кравата“ би могло да извиси филма над равнището на приятния и умен виц, ала все пак — виц! Може би някакъв акцент е бил необходим, за да се превърне тази творба, която и сега е добра, в произведение на изкуството от по-висш ранг. Тези претенции вероятно към друг автор

въобще не бихме ги представили, но понеже знаем възможностите на Доньо Донеv, познаваме неговите филми, в които той е достигнал най-високото ниво, не бива да ги притаяваме.

Тодор Динов, творецът на когото българската анимация дължи най-много за своето развитие и международното си утвърждаване, се представя през този период с филма „Перпетуум-мобиле“. У този голям наш майстор винаги най-силно ме е привличал стремежът му да се изявява посредством анимацията като мислител. Всъщност, нали именно той е онзи изключително даровит автор, който даде решителния тласък на нашето анимационно кино да се развива по посока на философската и гражданската проблемност, да използва и да подчини своеобразието на това младо изкуство на благородната цел духовно и нравствено да усъвършенствува обществото ни. Той беше този, който с филми като „Маргаритка“, „Гръмоотвод“, „Приказка за борбата на клончето“, „Ревност“, „Ябълката“ и други ни застави да променим стереотипа си за възприемане на анимацията, да надживеем натуроподобието на уолтдизнеевската стилистика и в един твърде условен свят на движението се изобразение да търсим преди всичко мъдростта, смисъла на живота и на човешките нрави, дълбочината на идеите. Твърдят, че за дълъг период от време едва ли не всички по-млади колеги на Тодор Динов са били под неговото влияние, под сянката на неговата внушителна творческа фигура. Може и тъй да е, може наистина индивидуалностите на останалите автори да са бledнеели под това влияние, да се е наблюдавало известна унифицираност на почерците, на маниера на работа, на естетическите предпочитания, но в края на краищата всяка младост в по-силна или в по-слаба степен преминава под нечие влияние. Но нали по-късно тъкмо от тази среда се откриха майстори с ярки, неповторими творчески физиономии, нали вече никой неговореше и не говори, че филмите им са подражателски, конвенционално-безлични?... Едно влияние обаче остана и аз се радвам, че то като някакво невидимо, но могъщо облъчване и сега упражнява въздействието си в работата на мнозина от нашите анимационни режисьори. Това е именно влиянието на примера на Тодор Динов, на неговия стремеж анимационното изкуство да се наложи като оригинална, изясна, остроумна, весела, ала преди всичко интелектуално-извисена форма на творчество, като израз на активна гражданска, морална и хуманна позиция.

Белезите на тези благородни усилия, които характеризират цялото творчество на Тодор Динов, присъствуват и в „Перпетуум-мобиле“. Но към тази негова последна творба, както и към някои, които той създаде непосредствено преди нея, като „Из-

гонен от рай“, „Епиграма“, „Верижка реакция“, „Тъпанът“, аз имам и резерви. Липсва спонтанността, артистичното изящество, виртуозната стабилност, които ни осигуряваха по-рано едно празнично настроение, една всадр лекота при общуването с филмите на Тодор Динов, макар че това бяха по същество филми-притчи, филми-иносказания, които изискваха напрегната работа на мисълта, интелектуална ангажираност.

Сега в „Перпетуум-мобиле“ има нещо тромаво, непрецизно, грубо по линия на пластическите решения, а това води и до затруднения във възприемането на идейната страна на филма. Давам си сметка, че Тодор Динов не е да се повтаря в стилистиката, че той търси нови форми, стреми се да обогати своя анимационен език и не мога да не се отнеса със симпатия към този дух на неспокойство у зрелия по опит и години, но млад по душа творец, ала все пак резултатите са спорни и това трябва да се каже. Мен лично в „Перпетуум-мобиле“ ме смущава и наличието на известен конфликт между извисено-философската му тема и някои художествени средства (звукони ефекти, нечленоразделни, съвсем първобитни възклицания и т. н.), които довеждат по-скоро до известно вулгаризиране на идеята, отколкото до нейното призматичване.

Сред добрите филми на продукцията, която е обект на вниманието ни, аз причислявам и „Урок по социология“ и „Киро и Спиро“ на режисьора Пенчо Богданов, особено първия от тях. Но веднага ще добавя, че и при този творец могат да се посочат значително по-високи постижения в неотдавнашното минало. И мисля, че причината е в по-сериозната драматургична основа. Сценарият на „Киро и Спиро“ е от Дора Смедовска и ние веднага при споменаването на името й си припомним за хубавия филм „Умно село“, но в новата си изява тя за съжаление не надхвърля лековатото феелетонно интерпретиране на иначе интересната тема за съвременното еснафство, за потребителската стихия и снобизма. Гегове и остроумни ситуации не липсват, интересно е и карикатурното решение на персонажа от художник-постановчика Димитър Томов, действието се отличава с нарастващ динамизъм и напрежение, достигачи до сатирическо кресчендо, ала въпреки висшия професионализъм на режисьорската работа остава усещането за някаква празнота, за отсъствието на по-дълбок смислов акцент, както е случаят и при „Лъвът“ на Д. Донеv.

Казах, че от двата филма в режисура на Пенчо Богданов предпочитанията ми са на страната на „Урок по социология“. Той е изобразително по-равен, но повече ангажира мисълта ни, държи я в плен на едно иносказание, което като при всяка

добра басня ни заставя да напуснем царството на животните и да се пренесем в света на човешките нрави и човешките страсти. Но при това „прехвърляне“ нещо не ми достига като социални координати, като по-точен и конкретен обществен адрес.

Пак по линията на драматургията са ми те възражения и към „Сизиф“ на Стоян Дуков (автор на сценария, режисьор и художник на филма). Аз лично не успях да видя как докрай в замисъла му, за мен той докрай си остана недоизяснен, макар най-общо взето да проумях, че се касае за някакви симулирани на сизифовски мъки, срещу които в последна сметка идва хонорарно възнаграждение. Наистина, интересни ми бяха някои пластически стилизации, някои находчиви режисьорски хрумвания; особено ми допадна музиката на Борис Карадимчев, която се опитва с известна конкретност на асоциациите да поприсеги историята, да ѝ придаде повече материална плът, но в края на краищата пред мен възниква въпросът — в името на какво, на каква идея, на каква естетическа и гражданска позиция е създаден този филм? И не успях да си отговоря на този въпрос.

Другият филм на Стоян Дуков от този период, „Шлагерът“, на който отново е сценарист, художник и режисьор, не ме изправи пред главоблъсканици. Наистина, идеята му е неспоредна — да осмее музикалната мода, да се противопостави на бруталното обработване на мозъците и психиката ни с шлагерни мелодии, но има преимущество, че е ясна и че е разработена с много въображение и хумор. И тук истински съавтор на филма е композиторият Борис Карадимчев, като за мен, е ясно, че той е в пълен творчески синхрон с режисьорското виждане, с режисьорските и пластическите търсения. Вярно е, че самата тема тук е твърде специфична, че се навлиза директно в територията на музиката, но и в споменатия вече „Сизиф“, в „Орелът“ на Георги Чавдаров, в „Комикс“ на Зденка Дойчева, в „Гротеска“ на Георги Чаушов, в „Киро и Спиро“ на Пенчо Богданов, а и в други филми Борис Карадимчев разкрива голямото предимство на композитора, който има органичен усет за анимационната специфика. В тези филми музиката не е някакъв допълнителен, второстепенен, илюстративен компонент, а има първостепенни функции, допринася за разкриването на основното звучене на творбата. Подобен е приносът и на колегата на Карадимчев Емил Павлов при създаването на филма „Буфосинхронисти“ на Пройко Проиков; така професионално нещо е сътрудничеството и на Георги Генков при реализацията на „Лека нощ!“ на Христо Топузанов. Но няма защо да премълчаваме, че има и филми, в които сътрудничеството на композитора е или формално, или въобще се разми-

нава с общия замисъл, с търсенията на режисурата. Мен например не ме задоволява музикалната партитура на филма „Котенцето“, чийто автор е Димитър Куситасев — в нея не се чувства детската игра, не се чувства импровизаторското начало, а върху тях е изградено цялото произведение. Мисля също така, че честото приличане на Емил Павлов за автор на музиката (на 8 филма през тия две години) се оказва понякога бreme, което той не е в състояние да понесе. Забелязва се сходство на мелодии, повторение, монотонност. Боя се, че подобна пренатовареност може да се отрази неблагоприятно и на изключително талантливия Борис Карадимчев, който също е прекалено често търсен в анимацията. А на основата на неговото сътрудничество се убеждаваме колко важно е композиторият да бъде пълноправен съавтор. Всъщност заради това и направих своето „музикално“ отклонение...

Забележките, които изказах за драматургичната рехавост, за драматургичната недостатъчност на някои филми, могат да бъдат продължени и с още примери. Към тях отнасям „Орелът“ на Георги Чавдаров, чиято триптихова композиция ми е до такава степен неясна като идея, че не мога да си дам друго обяснение за създаването му, освен че сигурно това е станало в края на годината и за да се изпълни планът с икономии, са били използвани едни и същи рисунки, едни и същи движения трикратно. Като сюжет, като обстоителствено проследяване на случките те са действително пределно конкретни, но ребус си остава какво иска да ни внуши чрез тях авторът, каква идея иска да защити. Другият филм от този период — „Крепостта“, — на който Чавдаров пак е сценарист, режисьор и художник, е с по-добра драматургична основа, поне що се отнася до яснотата, но и той не надхвърля нивото на обикновения вид. Иначе и в двете творби работата на Чавдаров в изобразително отношение е оригинална, той несъмнено е талантлив художник и с усет за тънкостите на анимационното кино, ала драматургията не е стихията му, меко казано. Тук веднага ще добавя, че с амбициите си на сценаристи и други творци се озовават в драматичен вътрешен конфликт, тъй като не е налице покритие между желанието и възможности. Вече става прекомерно увлечението да се решава сценарият проблем с налични кадри вътре в студията. Ще отбележа, че от създадените общо 36 филма през тези две отчетни години 16 са реализирани по сценарии на режисьори, работещи в студията. Георги Чавдаров е участвувал в сценариите на пет филма, Румен Петков — на два, Стоян Дуков — на три, Иван Веселинов — на два и т. н.

Далеч съм от абсолютизацията, че режисьорите не могат да напишат и добри сценарии, достатъчно примери има, които ще

потвърдят, че и това е възможно, но все пак тенденцията към самозадоетомяване не може да не тревожи. Тревожи с това, че се правят бледи като драматургия слаби филми. Тревожи и с това, че няма достатъчно крупни имена на писатели. Ако не като напълно самостоятелни сценаристи, поне като съавтори. Те биха могли да придадат на една подходяща за анимационното кино идея повече духовна дълбочина и мащабност, повече вътрешен смисъл, подтекстова широта и многозначителност. Представям си до такава идея да се докосне изкушената вече преди години в анимацията ръка на поета Валери Петров. Или повече житейска автентичност да внесе земната мисъл на един Георги Мишев. А защо да не потърсим помощта и на Йордан Радичков с неговото необуздало, причудливо, но целенасочено въображение...

Но да се спуска от облаците на естетическите мечтания долу на земята.

Положителна е оценката ми за филми като „Хороскоп“ и „Комикс“ на Зденка Дойчева, като „Лека нощ!“ и „Вдъхновение“ на Христо Топузанов, при все че и при тези режисьори е имало също по-крупни завоевания в миналото. Те тук демонстрират един професионализъм на най-стабилно равнище, като при Зденка Дойчева преобладава незлобливият пародичен тон, леката насмешка, а Христо Топузанов достига и до съгъстени мрачни тонове в „Лека нощ!“, макар пак по същество да се придържа към пародията. Станалата вече банална забележка, че драматургията би могла да бъде философски по-окупнена, е в действие и при тези филми, особено при „Вдъхновение“. Ще споделя и някои разсъждения и за адреса на „Комикс“. Струва ми се, че специално у нас, от българската публика, той няма да бъде най-вярно разбран. Пародията на ерзац-литературата на комиксите с нейните типични, шаблонизирани сюжетни ходове и с конвенционалния ѝ персонаж е осъществено наистина и от сценариста Анжел Вагеншайн, и от режисура на Дойчева с избобетателност и хумор, но тази литература не е разпространена у нас и има опасност онова, което всъщност се подиграва, да бъде прието от някои зрители на сериозно. Така преди години една част от публиката прие чехословашката комедия-пародия „Лимонаденият Джо“ с девствено-чисто съзнание, необременено дотогава от схемите на уестърна. Но по този начин част от обаянието на филма остана непознато за нея.

Като интересни и заслужаващи също добра оценка работи в продукцията през тия две години приемам „Опера за един лешник“ и „Гротеска“. И при тях е в сила традиционната забележка за драматургическа рехавост и недостатъчност, ала тези два филма ни предлагат среща с пластически решения, които максимално обогатяват и

доразвиват заложеното в сценариите, като при това се отличават и с оригиналното присъствие на двама талантлив художници. На първия от филмите и на режисьор-постановчика и художника му Генчо Симеонов беше оказано внимание и той получи за „Опера за един лешник“ награди и добри думи от страна на критиката. И с право, защото наистина неговият филм обогатява арсенала от изразни средства на нашата анимация, като показва, че някои от приёмите на сюрреализма могат да бъдат взети на въоръжение и при нас, щом като са идейно преосмислени. Изявата на Георги Чаушов в „Гротеска“ е може би не чак толкова ярка, но няма да е справедливо да се отминава и с мълчание, тъй като това е дебют на известния ни карикатурист в анимационната режисура, а за един дебют той разкрива редица ценни качества. Неговите познати от страниците на вестник „Същешел“ гротескно-деформирани герои тук действуват на територията на едно доста поразително изкуство, но са съхранили остротата на сатирата си срещу еснафството и консуматорството. Добре е намерен и цялостният стил на филма, като приказната ситуация е с мирка осъвременена, без огрубяване и схематизиране на идеята. Пред Георги Чаушов несъмнено стоят за решение редица чисто професионални проблеми, за това най-вече подсещат неизпипаните, проточени финални кадри на „Гротеска“, ала пак повтарям, че дебютът му е една реална надежда.

Много се очакваше и от друга една изява на млад карикатурист, от завършилия в Съветския съюз образованието си Апри Кулев. Той създаде през 1975 година като режисьор и художник-постановчик, а също и като съсценарист заедно с Живко Янчев, филма „Голгота“. Като цяло моето отношение към тази творба е положително, но темата с доста директното си антицърковно и антикатолическо изобличение не ме докосва особено. За мен, а и за повечето по-млади хора в България, тя е морално изконсумирана, не възнува съзнанието ми. Оттук е и индиферентността ми към „Голгота“, която отгоре на всичко не ми звучи като българска творба и с цялостната си емоционална гама. За това допринася и свободното боравене, хладното наблюдение отстранени с обряда на смъртта, което не е присъщо на душевността на българина. Инак не мога да не призная професионалните достойнства на филма, които заедно с познатите ми качества на Апри Кулев като карикатурист ме настроят оптимистично за бъдещата му съдба.

Първите два самостоятелни филма на друг млад режисьор и художник-постановчик Слав Бакалов също внесоха нещо по-ново и различно в анимацията ни както като проблематика, така и като стилистика. В „Бяло и черно“ повече се налагат пластическите достойнства, докато в след-

ващата си работа „Модел номер“ Слав Бакалов подпълти своите търсения и с построена върху парадоксалната основа на абсурда драматургия, която по трагедийно-наситен начин и с неповторимата изразителна ударност на анимационната миниатюра ни въведе в жестокия свят на аленацията, на самотата и безизходността на човека в буржоазното общество. В този филм присъства, макар и на плоскостта на друга стилистика, онова начало, което се наложи в анимацията ни с Тодор Динов и което за щастие се приема като завет, като творческа шафета от по-младите, за да се превърне в трайна традиция.

Не искам най на края да отмина без внимание и онова, което е създадено през годините 1974—1975 за детската публика. Впрочем, по проблемите, които са характерни за това производство, се дискутира сравнително неотдавна и аз искам тук да отбележа, че напълно споделям позицията на Атанас Славов, която той изложи в аргументирания си доклад. Наистина това са филмите, които имат най-голямо възпитателно и естетическо въздействие, най-много са търсени и пробуждат най-чиста радост и възхищение.

Ще допълня, че добрият детски анимационен филм, както и доброто детско литературно произведение, много често престава да бъде с адрес само към малките. То навлиза в категорията на голямото изкуство и крие в себе си достойнства, с които привлича и възрастните. Ето защо не бива да се счита, че филмите за деца са нещо, в което може да не се влагат сериозни амбиции, може да се работи по-непретенциозно. Добрите майстори на детски филми, които не липсват и у нас, съумяват също като добрите майстори на приказката да вложат мъдрост и истини за живота в онова, което предлагат на малките. Е, наистина, експериментите, усложняванията, интелектуалните ребуси тук нямат място, но понякога те додояват и на възрастния, та какво остава на детето! Също така безспорно в една анимационна продукция трябва да намерят място и филми, които да отговарят на специфичните възрастови особености на най-малките, да изиграват благородната роля на първи приобщители към изкуството въобще и към анимацията в частност. С тези задачи мисля, че великолепно се справя Пройко Пройков в „Буфосинхронисти“, като при това показва, че и на тази територия творецът може да защити на най-високо равнище професионалното си достойнство. Определена е ползата и от поредицата обемни филми на Румен Петков за двете жабчета, като за съжаление не всякога и при тях сценариите са на нивото на пластическата реализация. От всичките филмчета най-успешно е „Премеждието“. Към филмите с подобна насоченост принадлежи и „Чудесни невиджани“ на Константин Пероноски

по сценарий на Панчо Панчев. Тук детето навлиза в света на народната ни приказка с нейната социална мъдрост и справедливост. Известна тромавост и обстоятелствени подробности тежат на филма, но с това усещане за пластическо несъвършенство се съблъсквам не само при този куклен филм, а и почти при всяка творба на обемната ни анимация. Не знам дали това се дължи на особеностите на техниката, на ограничените ѝ възможности, или просто кадрите ни в това поприще са на по-друго професионално ниво.

„Земното кълбо“ на Радка Бъчварова по сценарий на Георги Константинов е за мен не толкова като краен резултат, колкото като стремеж, като тенденция, изразител на онова кино хем за деца, хем не само за тях, а и за по-възрастните, на чиято страна са личните ми предпочитания. Външно опростени и пределно достъпни като форма, творбите на Радка Бъчварова не изчерпват въздействието си с веселата забава или с увлекателното развлечение, а винаги търсят по-дълбокия духовен контакт, търсят пътя към мисълта ни, към гражданското ни съзнание. Така е сега и в „Земното кълбо“, без това и при нея да е сред върховете на творческото ѝ. Мисля, че като идеен потенциал сценарият не е доразкрит както от своя автор Георги Константинов, така и от страна на режисурата, която с оглед на адреса на творбата и към малките зрители е могла да изтръгне от него повече атрактивност, да го обогати с по-находчиви пластически решения, да го насити с повече мъдрост.

Впрочем, както виждате, и в изискванията си към този филм аз не подхождам с някакви снизходителни критерии само защото е с предназначение да бъде разбран и от детската публика. Убеден съм, че снизхождението е обидно за сериозния творец. И понеже съм към края на своите бележки, ще си позволя вместо традиционните изводи и препоръки за бъдещето да подчертая още веднъж, че непрекъснато се придържах в оценката на цялата продукция към високите естетически критерии: към такъв подход задължава онова, което вече представлява сериозен влог на българските анимационни творци в националната ни култура задължават техните способности. А по отношение на бъдещето аз съм оптимист, без това да означава, че го виждам безконфликтно, че не допускам кризисни моменти и лутания. Оптимизмът ми се основава на това, че ние разполагаме с едно голямо ядро от висококвалифицирани кадри, от талантиви режисьори, сценаристи, оператори, художници, аниматори, композитори, за които няма професионални тайни. Основава се и на грижите, които държавата полага за тях, като им предлага все по-добри условия за творческа работа.

Разговор за филма „Спомен за близначката“

Емил Петров:

Нашата редакция има амбицията (за сега осъществявана недостатъчно настойчиво и последователно) да прави колективни рецензии, да подлага на колективно обсъждане филмите, които застават в центъра на вниманието както на зрителите, така и на нашата кинематографическа общественост.

Намирам, че филмът „Спомен за близначката“ е произведение от тъкмо такъв вид, заслужаващо нашето специално внимание. Като начало на разговора ще се опитам да маркирам някои изходни, опорни точки на моето отношение към него, без това да изключва възможността всеки от нас в хода на разискванията да внася нови мотиви, нови, в това число и противоположни оценки.

Прочетох сценария на този филм още когато той влизаше в производство, когато се решаваше производствената му съдба. И няма да скрия — бях резервиран, въпреки че виждах несъмнените му качества. В скъба искам да отбележа, че това бе един друг, по-ранен вариант на сценария в сравнение с публикувания в сп. „Киноизкуство“. Смятах, че имам основание да говоря за опасността, която виснеше над бъдещия реализатор, опасност от изпадане в конгломератност, в многостемие, в робуване на един затлачен разказ, лишен от хребет, при това допълнително обременен и от разточителното, драматургически неосмислено присъствие на слозото.

Затова отидох да гледам филма, както се казва, въоръжен до зъби. Но по време на прожекцията започнах да долаеям, че това, което виждам на екрана, постепенно ме разоръжава и когато тя завърши, цялото ми критическо въоръжение, всичките ми камни и пистолети бяха изпадали на пода. Онова, което смятах за недостатък на сценария, се бе оказало негова продуктивна особеност.

Всъщност немалкият творчески риск, който се съдържахше в сценария, бе смело поет от създателите на този филм и от надвисналата опасност бе изкована една ценна победа. Това щастливо избягване на опасността, този творчески риск, превърнал се в победа, ме карат още веднъж (за кой ли път досега!) да осъзная, че нашите представи за изкуството и специално за киноизкуството би трябвало несъмнено да имат своята определеност, дори категоричност, когато това е оправдано и несъмнено. Но заедно с това е нужно да се внимава да се оставят отворени врати за съответни корекции и преосмисляния на някои ориентации. Не бива да забравяме, че нашите определения могат да бъдат адекватни и верни, но те могат да имат и лошата способност да се втвърдяват, да се канонизират и по този начин да препречват пътя за създаване на сполучливи произведения там, където сме вещаели непременно неуспех и където всъщност е съществувала реална възможност този неуспех да бъде избягнат. Ето например ние многократно сме подчертавали, че

многообразието е смъртна опасност за изкуството и специално за киното, за киносpectакъла, който трябва да се развие съгласно и бързотечно в продължение на час-час и половина, два часа най-много. Но не можем да не видим, че в разглеждания филм творческият риск се е превърнал в победа не чрез отстраняване на многообразието, а чрез спояването на многото теми, на многообразието, което е довело до постигането на един широк мозаичен показ на живота със всяка художествена осмисленост и оправданост в този филм.

И става ясно, че проблемът за многообразието в изкуството не може да се решава правилно по пътя на механичестата калкулация. Всъщност кой ще каже колко теми са допустими (една, две, три, четири? . . .), за да не се говори, че дадено произведение е изпаднало в многообразие. Зависи от конкретното произведение — понякога и само две теми могат да бъдат прекалено много, да си пречат взаимно и поне една от тях да е излишна, а в друг случай и многото теми могат да се окажат необходими, да си помагат една на друга, да са свързани в един цялостен организъм. Тъкмо на тая плоскост във филма „Спомен за близначката“ са се родили някои нови моменти за киноизкуството ни.

Ние знаем, че антифашистка тема в нашите филми има своите завоевани територии. Но ако се вгледаме във филмите, защитили творчески досега тая тема в нашето киноизкуство, не може да не ни направи впечатление, че в тях антифашистката тема е като че ли изтеглена от контекста на живота и е поставена под лупата на вниманието ни именно като антифашистка тема, съгласно, драматически уредена и акцентирано поднесена. По този път са били създавани и несъмнено ще продължават да се създават ценни произведения на киноизкуството ни.

Антифашистката тема пулсира и във филма на Шарланджиев и Павлов, в нея е неговият живец. Но тук тя се разкрива именно в широкия поток на живота, в неговия разлив, преплетена е с различни други теми, които имат също своето активно и осезателно звучене — да кажем, темата за гражданското, за емоционалното и нравственото израстване на младия човек, философската тема за „близначката“, за личната ни отговорност за нашия живот, за това как той е протекъл, какво е вложено в него, как е отекнал в съзнанието на другите хора и т. н., и т. н. В тази жизнена амалгама се разкрива и антифашистката тема, свързана неделимо с другите теми. По този начин именно във филма е избягната опасността от нахлуване на механически елементи и се е стигнало до едно ново откриване на живота, на неговите истини и специално до едно ново претворяване на традиционната за нашето кино антифашистка тема. Това несъмнено е ценно завоевание, като се има предвид необходимостта да не смятаме тая тема разрешена и изчерпана веднъж завинаги от нас, да я развиваме и за в бъдеще, да търсим нейните нови и нови превъплъщения.

Един друг пласт на филма „Спомен за близначката“ също така е предлагал немалки опасности. Това е словесният пласт, пластът на монолога, на коментара на главния герой. Ние винаги сме казвали, и то не без основание, че със словото в киното не бива да се злоупотребява, че в пределите на това визуално преди всичко изкуство то не е главният строителен елемент. Но и в тази област различните величини трябва да се виждат в своята подвижност и относителност, с оглед на способността на киното да се осъществява в различни, многообразни конкретни факти и да пласира тия факти по полюсите на своята специфика. А в търсенето на тия полюси на киноспецификата ние ще стигнем както до визуалното, пластическото изображение, което носи стихията на своята възмълвна, няма изразителност, своето нямо красно-

речие, така и до словото като активен, дори господстващ елемент в някои киноструктури.

Според мен във филма „Спомен за близначката“ и тази опасност, опасността да се създаде едно словесно задръстено и обременено произведение, е избягната и словото е влязло в този филм съвсем органично, с важни смислово-емоционални и композиционни, формообразуващи задачи.

Но основното, което е направено, за да се избегне конгломератността, механическото съседство на различните теми и образи, се състои в тази двойна призма, в това двойно зрение, чрез които е изградена драматургията и композицията на този филм. В сравнение със сценария тази двойна призма тук, във филма, е много по-активно изявена. Каква е тази двойна призма? Това е, първо, възприятието на младия герой, през очите на когото ние се домогваме до картината, до стойностите на живота. И втората призма, която е особено важна и която е засилена и продуктивно използвана във филма, се състои в коментара на това, което виждаме, на това, което се разиграва пред нас, коментар, извършен от дистанцията на изминалото време. Появява се един нов, невизуален, задкадров герой, който ние възприемаме с неговата неповторимост и съдържателност, с неговото особено емоционално и смислово излъчване. Чрез коментара на този герой словото е станало един необходим градивен фактор, който е „събирал“ различните елементи на това произведение, внасял е нови стойности в него.

Христо Кирков:

Това е един филм, който при първо гледане ме увлече спонтанно в съпреживяване на съдържанието му или поне на голяма част от него, който предизвика у мен необичайно силен интерес. С какво?

Ще започна с най-очевидното — с особената драматургическа организация на материала. Имам пред вид, разбира се, тази мозаичност, тази конгломератност в изграждането на филмовото повествование, за които вече стана дума. Всъщност, филмът е съставен от отделни късове, от отделни епизодни спомени, несвързани със задължителни причинно-следствени връзки и неподчинени на една фабулна последователност. Нещо повече, отделните епизоди във филма на пръв поглед не разкриват дори тематично-смислова връзка помежду си, така че обучените ни на друг вид сюжетостроене възприятия на места се сепват пред мярката се опасност от разпадане на цялостта на произведението. Но тая опасност в края на краищата благополучно отминава и ние констатираме, бих казал, с известна почуда едно цялостно, завършено и необичайно силно въздействие. На какво се дължи това въздействие и каква е ролята на същата тази мозаична драматургическа структура в него?

Мисля си, че когато създаваме нашите филмови творби, ние най-често се оказваме неволни пленници на една твърде строга нормативност. Не е сткритие, че към жизнения материал ние обикновено подхождаме с предвзрително гстови тези или теми и търсим, отбираме от него онова, което разкрива, подсказва, внушава по най-директен и непосредствен път готовите тези или теми. При тази операция извън нашето внимание остава грамадна част от „мгнотелни“ и „случайни“ факти и явления, връзки и зависимости, чрез които се проявява диалектиката на закономерното и случайното, реалният жизнен процес, неговата неповторимост, сложност и богатство. В резултат се преследват творби, които при всичките си различия се обединяват и повтарят с общия си спонтанен стремеж да организират и ампутират жизнения ма-

териал по обща схема. Излишно е да подчертавам, че това пречи на изкуството да осъществява пълномерно специфичния си начин на непосредствено и непринудено въздействие върху аудиторията.

Сценаристът на „Спомен за близначката“ се е оказал чувствителен тъкмо към този първороден дефект на нашето (и, разбира се, не само на нашето!) кино. Той се стреми да разруши чувството за организация на жизнения материал по предварително готова теза. Той се стреми да ни внуши, че онова, което ще наблюдаваме на екрана, са запаметени и спонтанно възпроизведени късове от живота без оглед на връзките помежду им, без съображения за важно и маловажно и дори без грижа за смисловото им единство — просто спомени, които трайно са останали в паметта на някогашния впечатлителен юноша, които днес могат да освидетелствуват неповторимото и спонтанно усещане на един минал свят.

И ето, че именно тоя „неорганизиран“ жизнен материал, тия неподложени на обичайните „козметични“ сюжетни операции спомени доста неочаквано ни връщат свежестта на повяхналото ми в кинозалите чувство за действителния живот, за реално протичащия жизнен процес, в който същественото се проявява в случайното, в който всяко от нещата съществува само за себе си, най-често без видима причинно-следствена връзка с другото, но все пак, включено в някаква обща система, подчиняващо се на някакъв неуловим общ смисъл.

Така мозаичната драматургическа структура на „Спомен за близначката“, която бode очите още при първо гледане на филма, се оказва не формален акт и не спекулативно намерение да се демонстрира на всяка цена нещо по-ново и по-необичайно в практиката на нашето кино, а условие за едно действително по-ново и по-необичайно пресъздаване на живота, за едно по-дълбоко проникване в неговата сложност и неповторимост, за разширяване позициите на реализма в съвременното ни киноизкуство.

Ето и една от причините за интереса ми към „Спомен за близначката“.

Дотук аз на няколко пъти употребих понятието неорганизиран жизнен материал. Разбира се, че това не е и не може да бъде така и че с употребата на това понятие аз искам да обознача само непринудения, незабележимия характер на неговата организация. Защото всъщност спонтанно възникналите спомени, част от които са без всякаква видима връзка помежду си, се подчиняват на редица организиращи фактори. Преди всичко те вътрешно се организират от времето и мястото на действието. Основно организиращо и обединяващо значение има или би трябвало да има и обстоятелството, че всички епизоди-спомени са пронизани от едно-единствено авторско присъствие, че всички те са съкровено достояние на един-единствен авторски свят. Но има и още нещо, което аз, като човек неосвободен от каноните на съвременната ни киномисъл, наред с всичко, което казах по-горе, откривах или се мъча все пак да открия по линията на тематичното единство между отделните епизоди. Има ли наистина такова единство и какво е то? Мисля, че то съществува и се осъществява чрез притчата за близначките, чрез темата за близначките, прочее неслучайно подчертана и в заглавието на творбата.

И наистина. Ако в темата за близначките се опитаме да открием едно най-общо философско значение, значението на вечната борба между доброто и злото, между раждащото се и отмиращото, ние заедно с това и незабавно ще открием и още една от причините за вътрешното сцепление на материала. Изглежда, че диалектическата идея за връзката и борбата на противоречията е органична за отношението на Константин Павлов към света, шом като с

такава последователност действува и се разкрива в цялото му повествование, организира и обединява всеки епизод и всеки детайл в творбата му. Помислете само: във филма няма нито един еднолинеен образ, нито един еднозначен епизод, а всички епизоди се конфронтират смислово или емоционално, едва установили смислово или емоционално единство. Всичко се движи вътре в себе си, преминава от едно в друго качество, оттласква се или се приближава до съседното и цялото това неспирно движение създава усещането за борбата на доброто и злото, отново искам да кажа — усещането за една обща и организираща тема във филма.

И ето, че ако погледнем на нещата от позициите на тази най-обща и организираща тема, сигурно ще настъпи умиротворяване сред някои възбудени у нас вътрешни гласове, които ни предупреждават или заявяват несъгласие по време на възприемането на филма.

Един от тия мои вътрешни гласове например изразяваше неувереност във връзка с подчертаното присъствие на образа на Невена във филма. Той с основание указваше, че темата на Невена прозвучава като централна, че съдбата ѝ доминира над съдбата на останалите, че трагичната вътрешна мощ на героинята се налага над останалото. По-точно, че образът и темата на Невена се налага над образите и темата на Стефан, на Стамен, на Първан. Толкова повече че Невена от „Спомен за близначката“ силно се асоциира с един от най-могъщите образи в нашата нова българска литература — с образа на Ирина от „Тютюн“ и, така да се каже, се ползува от допълнителен кредит. Все същите мои вътрешни гласове питаха дали епизодите с циганите се вписват органично във филмовото повествование или са концесия на един стремеж на авторите към атракционност, дали идиотите като Боко, така равномерно разпределени по селищата в България, не са също така равномерно и задължително разпределени и в произведенията на изкуството ни и т. н.

Сега, като разсъждавам за филма и от позициите на най-общата му тема, за която вече говорих, аз наистина не намирам основания да поддържам и развивам съмненията си. Напротив. Мисля, че всеки от споменатите образи, епизоди, теми, развивайки се вътрешно и „самостоятелно“, носи и изразява най-общата тема на творбата — нека потрета — философската тема за доброто и злото. Неувереността ми би имала своите основания тогава и дотолкова, когато и доколкото започна да разглеждам близначките като филм за съпротивата, като произведение на антифашистка тема. Прочее, както разбирам, някои са готови да го разглеждат именно така. За разлика от тях аз схващам антифашистката тема като една от подчинените теми, която заедно с останалите създава картината на реалния живот на нашата нация от първата половина на 40-те години, която заедно с останалите създава усещането за неговите драматични противоречия, за сложността и пълноводието му.

Разбира се, като изразявам всичко това по този начин, аз си давам сметка, че започвам да звуча апологетично и пристрастно по отношение на действително реализираното във филма, но в този разговор аз не се стремя към прецизност на оценките и на отношението между замислено и осъществено. Аз подчертавам неща, които ми се струват принципиални и важни за текущия филмов процес.

Красимира Герчева:

Гледах този филм с особена нагласа. От онези, които го бяха видели преди мене, чух както много възторжени оценки, така и доста резервиранни. Така че гледах филма с очакване и с повишен интерес — как тези предвари-

телни мнения за филма ще се пречупят и резонират в моето лично възприятие. Трябва веднага да кажа, че филмът ме респектира, дори покори с артистичността си. Артистичност, която не обхваща само повишеното внимание към формата, а която дава плът и жизненост на екранния материал и го кара да звучи като лично видян, почувствуван, едва ли не осезателно достигнал до зрителя. Но в същото време открих във филма някои моменти, които ме накараха да поуталожа малко възторга си. Не че искам да примирявам различните оценки, нито пък соломоновски да твърдя, че истината е някъде по средата. Просто видях в „Спомен за близначката“ една много голяма заявка за търсения както по линията на екранното осъществяване на кинематографичния материал, така и по линията на едно, бих казала, ново осмисляне на живота. Може би затова изискванията ми към филма многократно нарастват.

Струва ми се, че още в сценария на Константин Павлов е заложен новаторският подход за отразяване на минали събития. Тук вече се спомена за своеобразието на кинематографическото повествование. От една страна, тази всеобхватност и мозаичност, широта на погледа към живота, в чийто поток се отразяват различни страни от общественото битие. От друга — субективна гледна точка. Нещо повече — стремеж едни и същи събития да бъдат пресъздадени и пречупени през погледа на възмъжаващия юноша и умъдрелия възрастен човек. Фактически и Виктор, героят на „Спомен за близначката“, се разкрива в две плоскости — реално, визуално непосредствено като юноша, и задкадрово, опосредствувано, словесно като възрастен мъж. През първия поглед светът се оглежда и възприема по един начин, през втория — допълнително се осмисля. Все пак защо Виктор, днешният Виктор се връща към годините на своето юношество? Надали само от носталгия по безвъзвратно отминалите години. Надали и от желанието да се възстанови атмосферата на затътеното село Чекало с неговите жители и колоритни цигани. Това е по-скоро естественият подтик на зрелия човек за осмисляне на една епоха от дистанцията на времето и израстването на един младеж през онези години: какво той възприема от този свят и какво той ще занесе със себе си в бъдещето. В този смисъл връщането към вчерашния ден е поглед към днешния и към утрешния. Но всичко това го виждам в по-голяма степен като намерение, отколкото като реализация.

Не ме напуска усещането, че в някои моменти много от мотивите на филма и подидеите зазвучават самостоятелно. Смятам, че не са напълно преодолени всички онези подмоли, за които тук стана дума. Тезата, която предложи Христо Кирков — да разгледаме темата за близначката в по-обобщен, едва ли не философски аспект като борба между доброто и злото, — обединява композицията на филма, но не дотолкова, че импресионистичността на отделните зарисовки, онзи пъстър калейдоскоп от жанрови сцени да зазвучи като монолитно цяло. Или плащам данък на някои привични представи за кинематографично сюжетостроене, или жизненият материал действително е притъпил авторската способност да го ръководи и целенасочено да го подведе към онова внушение, което е целял финалът. Възможно е точно тук да се крият и качества на филма, тъй като той свидетелства за широта на погледа към проблемите на епохата, в която съзрява една човешка личност. Никак не е маловажно върху какво ще спре вниманието си и какво ще вземе от тази епоха филмовият герой. Но все пак има нещо нарушено в съотношението на временните и смисловите пластове на филма. Ако в началото съществува едва ли не пряк диалог между екрана, който отразява физическото битие на младия герой, и задкадровия глас, който встъпва в диалог, за да дообогати екранния живот или да му придаде нови нюанси, то в известен момент тази

граница започва да се заличава. Задкадровият глас се идентифицира с екранния герой. Той се превръща от монолог на възрастния човек в монолог на юношата. Смятам, че към средата на филма двойното зрение се позагубва или по-скоро отстъпва на заден план, за да се натовари задкадровият глас с други функции. Той поема функцията на разказвач, като изнемва част от кинематографическото повествование. Тук-там се появяват елементи на дублиране между задкадров текст и картина. За щастие във филма значително по-малко, отколкото в сценария. От представите на Виктор, словесно изразени със задкадровия текст и онагледени, или както направо в сценария е написано — илюстрирани визуално, във филма е останала само сцената с партизанската колона. Във финала задкадровият глас доста директно донася някак обобщения, които би трябвало да се извлекат от съпоставката на отделните мозаични късове. Така звучат и патетичните думи от Вазовото стихотворение, с които завършва филмът.

И ако въпреки тези резерви, които изказах по отношение на „Спомен за близначката“, филмът не се разпада на отделните си съставки, ако внушението му е силно и магнетично, смятам, че по-голяма е заслугата на екранното изображение. Струва ми се, че ние твърде рядко се срещаме в българското кино с толкова наситена по своите внушения картина. Голяма част от идейните внушения, с които е бил натоварен задкадровият глас, се поемат от самото изображение, значително по-богато и многопластово от детерминираността на словото. Какво имам предвид? Ще приведа конкретен пример — финалният епизод на филма. Това е погребението на загиналите антифашисти, отдаване на заслужена почит към героите, макар и със закъснение. От горна гледна точка в много общ план се разкрива следната картина. В дъното около белите ковчези са струпани хората. От камерата в дълбочина се движи стадо овце, водено от пастир. В пълната тишина отекват залпове. Стадото овце потрепва и изплашено побягва от изстрелите, след което се успокоява. Нов салют — стадото отново побягва. Трикратно реакцията на стадото е една и съща. Камерата панорамира по планинските върхове. Задкадрово прозвучават Вазовите думи: „От урва на урва и от век на век!“. Смятам, че в самата композиция на кадъра, в разположението и противопоставянето на отделните ѝ части се ражда един образ, една метафора, която е много по-наситена и много по-действена от Вазовия стих.

Атанас Свиленов:

А може би това е нарочно търсено. Представете си само погребението, само салютите, само Вазовите думи. Как всичко би прозвучало няколко ноти по-високо, по-патетично. А сега въпреки патетиката на думите тая натуралност, тоя битов нюанс, който се съдържа в ежедневието, като че ли прави нещата пак земни, пак човешки. Една патетика, в която има и нещо просто, и нещо обикновено. На мен ми се струва, че битовото, обикновеното е съзнателно търсено от режисьора, който по този начин тушира високия градус на думите, който не би издържал изцяло патетично, пластично решение на кадрите.

Христо Кирков:

Най-напред трябва да приемем една от двете предпоставки. Или че този образ е метафоричен и тогава овцете, които потръпват от изстрелите на погребението на героите, имат метафоричен смисъл и метафорично значение. Или

пък да приемем, че образът пресича тази висока пика на патетиката и ѝ придава същите земни очертания, които се чувствуват в целия сценарий. Както разбирате, тази сцена е много богата на съдържание и може да се тълкува според чувствителността на всеки човек — или метафорично, или битово.

Красимира Герчева:

Струва ми се, че точно това е богатството на тази финална сцена, защото тя може да се прочете в два плана. Само в битов аспект тя носи всички внушения на земното и конкретното. Но като метафора, без да се отделя от достоверността, тя придобива обобщителен смисъл. Приведох тази сцена като пример, с който исках да подкрепя мисълта си, че режисьорът, а заедно с него художникът и операторът са проявили удивително чувство за кинематографическо внушение чрез пластиката на своя образ. Не познавам друг български филм, в който да е проявен такъв вкус към фактурата на екранното изображение, такова наситено и осмислено използване на цвета, без той да бъде натоварен с някакви допълнителни значения. Тук виждам силата на този филм. Внушенията на екранното действие, на изображението са много по-силни, отколкото, да кажем, в контрапункта между картина и задкадров текст, който сам по себе си крие много големи възможности.

Искам да обърна внимание и на още една особеност на филма. Отчасти вече стана дума за нея, когато говорихме за финалната сцена. Едно странно преплитане между пълна автентичност и сдобшеност. Екранното изображение и действие отговаря стриктно на изискванията на битовата достоверност. Атмосферата е точна, обстановката — съобразена с епохата и времето, с менталитета на хората. Специално трябва да се отбележи как в тази среда се разполагат и водят актьорите. Редом с много известните от екрана Невена Коканова, Григор Вачков, Емилия Радева и някои други се срещаме със свършено нови лица. Но професионализмът на първите и органичността на вторите са подведени под един знаменател, така че и утвърдените наши актьори се вписват свършено естествено в тази среда, в която те се възприемат като реални хора, взети, сякаш изтръгнати от самия живот, който ни се показва. За мен това е много силно качество на филма и не може да не предизвика съпричастие с екранното действие, с екранните събития. От друга страна, ако се взрем по-внимателно зад автентичността на атмосферата и актьорското поведение, зад достоверността на битовия детайл, ще открием един индивидуален поглед. Всичко е сбагрено от личностното възприятие на героя, което се проектира в композиционната и цветовата организация на изображението. Ние наблюдаваме света сякаш през погледа и чувствителната душевност на младежа, която от своя страна ни се разкрива именно чрез фактурата на кадъра. Пластиката на филмовото изображение открива зад безобидното страшното и зловещото, зад смешното — възвишеното и, бих казала, героичното. В този смисъл за мен „Спомен за близначката“ е един много кинематографичен филм.

Емил Петров:

Искам да продължа мислите във връзка с изобразителния ред на този филм. В неговите мигновения, в неговите фибри наистина има автентичност и точност на рисунъка. Но едновременно с това се чувствува и струята на стилизацията. Това са две езаимопроникващи се струи. Изображението



Сцена от филма „Спомен за близначката“

(оператор Цанчо Цанчев) е напоено с елегичност. Това са визуални състояния и картини, натезжали от емоционална атмосфера и от усет за своеобразния колорит на времето. Тази елегичност съседствува с емоционалните взривове, с ликуването, с моментите, в които камерата си позволява дързостта да бъде подчертано субективна, да бъде демонстративно стилизирана, да стига дори до баладични внушения, както става във финала на произведението.

Атанас Свиленов:

Герчева точно отбелязва личната съпричастност на създателите на филма в изобразяваните събития. И Константин Павлов, и Любомир Шарланджиев по онова време са точно на възрастта на Виктор, точно по този начин възприемат и осмислят събитията. Също като своя герой те са вътре в събитията като участници, вътре в събитията и като историческа оценка. Оттук и елегичността, оттук и това ликуване от историческата победа, от избавлението от фашизма.

Емил Петров:

Ще се спра отново на финалния епизод, може би най-силният във филма. Той естествено се ражда от цялата същност на произведението. И финалните моменти носят облика, отпечатъка и вътрешната логика на цялостния филм. Това съчетаване на разлива на живота с изпъкването на неговите основни стойности. Това съчетаване на житейски случайното с исторически важното, на дребното и незначителното с възвишеното, с баладичното дори... Този финал на филма вероятно ще се възприема по различен начин. Някои ще възприемат стадото овце в буквалния смисъл. Но дори възприето фактологически, като случаен елемент от обстановката, от пейзажа, то все пак ще носи художествена енергия, защото този елемент ще им говори нещо за своеобразието на нашата национална обстановка, за особените условия, в които е протичал нашият живот. Националното своеобразие във филма е много осезателно през цялото време.

Други зрители ще възприемат финалните моменти метафорично-символно. Тогава ще дойде богатството на по-крупните вътрешни измерения. Тогава съвсем естествено ще се възприеме и заключителният монолог на главния герой, в който са абсорбирани елементи, с които ние сме закърмени още като деца. И затова думите от стихотворението на Вазов са абсолютно на място. Те не ме дразнят. При приемането на филма в художествения съвет се чува възражения — защо е било необходимо да се вика на помощ Иван Вазов? Но ако се има пред вид цялата клавиатура на националното, не само клавишът на националното като външна обстановка, но и клавишите на национално-метафоричното, на национално-съкровено, то тогава финалният монолог не може да не се възприеме като оправдан и необходим. При това ние вече сме свикнали с тази структура, при която отделните късове от живота ще бъдат поднасяни опосредствено, чрез това двойно зрение, което предполага и изисква коментара на автора.

Герчева е права, като казва, че визуалното решение на финала е изразително само по себе си. Но красноречието на визуалното решение щеше да бъде достатъчно за един друг филм, където това двойно зрение не би било налице. При филма „Спомен за близначката“ нещата стоят другояче — тук ние сме свикнали с тая двойна призма, с коментара на автора, който ни е придружавал в целия ни досег с филма и затова един оголен, чисто визуален финал щеше да бъде в противоречие с цялостната тъкан на филма.

В нашия разговор би трябвало да обърнем специално внимание и на обстоятелството, че с този филм в нашето игрално кино влиза един нов творец като Константин Павлов.

Атанас Свиленов:

Още преди да видя филма, „Спомен за близначката“, много ме интригуваше обстоятелството, че автор на неговия сценарий е Константин Павлов. За изкушения в литературата това име говори доста, макар че през последното десетилетие то почти ще се е появявало под публикации в печата. Но неговите сатирични стихотворения се помнят — както заради собствените им творчески достойнства, така и заради шумните критически интерпретации и дискусии. Беше ми интересно как поетът е преминал към киното, какви промени

Сцена от филма



са настъпили с това преизпълнение. И силно се изненадах от срещата си с един друг, с един твърде различен Константин Павлов.

Емил Петров:

Наистина тук се срещаме с един друг Константин Павлов. Но има и редица моменти, които свързват сегашната негова творческа изява с онова, което познавахме преди. И сега ни завладява остроумието на автора, с познатата негова острота, със скрития му, изненадващ, удар. Монологът на автора е написан наситено и искрящо. Това е сбразец на словесен коментар, който не става досаден, въпреки че заема необичайно голяма част от филма. Той е интересен като внушение, като отношение към живота, богато и нюансирано като преценки, като палитра, която съединява лиричното и елегичното със самоиронията и хапливостта. Особено с хапливостта, без която много моменти биха изглеждали вяли и оголени.

Новото в изявата на Константин Павлов като сценарист е главно в това, че тук в сравнение със сатиричните му творби много по-плътнo излизат на преден план позитивните устои в неговото виждане на живота. Едновременно с това филмът носи багрите и на смеха, на остроумието и иронията, които са присъщи на неговия талант и от които, както виждаме, нашето киноизкуство няма намерение да го лишава.

Атанас Свиленов:

Може наистина да се открие в сценария му наличието и на хапливи, на злъчни, на самоиронични интонации, на сатирични нотки, но те са дълбоко във втори или трети план. Друго се откроява, друго дава основния тон на произведението. И това не е ориентацията към разкриване на недостатъците (макар че — както казах — и те също са в обекта на внимание), а е търсенето на героичното, на романтиката. Константин Павлов го открива в обикновения делник, в обикновените хора, в простите думи и жестове, като заедно с това ни заразява и със своята страстна любов към народа ни, към историята на държавата ни, към битките ѝ за свобода и правда. И всичко това той го защитава със средствата на киното, защитава го така зряло, така професионално и така оригинално, че човек забравя факта, че е дебютант. Просто българското кино вече има още един талантлив драматург.

Занимаваше ме предварително и още един въпрос — защо Любомир Шарланджиев е реализатор на сценария. Вече подхвърлих в разговора, че една от предпоставките е в сходството на личните биографии, на личните съдби между него и сценариста, в това, че и двамата могат да се усещат лично приобщени, да се идентифицират с главния герой Виктор. А другото обяснение се крие в това, че не може опитен режисьор като Шарланджиев да не почувствува какъв творчески потенциал се съдържа в сценария „Спомен за близначката“. Щяло е да бъде грехота да го отмине, без да го оцени . . .

Вече се отбелязаха много от особеностите на филма и с повечето от тълкуванията аз съм съгласен. Но ще се върна към някои от тия основни особености, защото ги виждам все пак малко от по-друг ъгъл, откривам тук и там някои по-различни нюанси.

Действително филмът „Спомен за близначката“ води до преоткриване и обогатяване на антифашистката тема в нашето кино. В какво според мен е новото? То се съдържа, както вече беше подчертано, и в самите структурни особености на произведението, в неговата „двойна призма на изображение“, както точно я нарече Емил Петров, която ни позволява да усетим и очаро-

занието в разказа на човека, който е съучастник и свидетел на събитията, и същевременно гледната му точка към тях вече от дистанция, вече от позиция на оценка и на философско осмисляне. Всъщност тук би могло да се говори за онова второ даване на живот, за което пише Марсел Пруст и което сам в художествената си практика осъществява. Това е странното умение въпреки „двойната призма“ да не се умъртвява, да не се препарира органичността, непосредствеността на някогашните юношески усещания и представи. Но като се съхраняват те — изображението не остава само до този пласт на емоционалното, на първичните реакции, а се извисява до една по-висша степен, до такова претворяване, в което вече казва думата си и натрупаният опит, духовното узряване, дистанцията на времето. Конкретното изображение е филтрирано по особен начин и в него акцентът пада на философски значимото, на човешки трайното. Аз мисля, че тук е разковничето за магията на филма „Спомен за близначката“. Извинете ме за малко мистичната дума, но мисля, че ме разбирате какво имам пред вид под магия. Това е едно очарование, което е трудно, да не кажа невъзможно, да се обясни, да се анализира. То просто се усеща, въздейства, увлича. Та ето тук според мен се съдържа магията — в особения подход към събитията.

Но преоткриването на антифашистката тема се съдържа в този филм и в един друг аспект.

В досегашните ни филми с тази тематика винаги категорично се чувствуваша съпричастността на авторите към някоя от двете страни на барикадата, изправени една срещу друга на живот и смърт. Или обикновено това е позицията на героите, които са готови да изгорят в огъня на борбата, за да победят идеалите на революцията, или пък е позицията на исторически обречените, които със зъби и нокти се борят, за да се спасят, но над тях и над прогнилото им общество е поставен знакът на гибелта. Сега в „Спомен за близначката“ аз съзирам ориентация към една средна позиция. Наистина, в идеологически план трето положение не съществува — или си с революцията, или с нейните врагове. Но в делника на живота, в диалектиката на действителността съществува и една категория от хора, при това в конкретната историческа обстановка голяма маса от хора, която не се е ангажирала пряко в борбата. Те симпатизират на идеите на революцията, на борците, но директно не вземат участие в съдбоносния сблъсък. Те искат да се променят нещата, искат да възтържествуват класовата справедливост и свободата, но са някак пасивни, не им достига гражданска смелост, не са с историческо съзнание на необходимата висота и т. н. В нашата литература с психологията и менталитета на тези хора са се занимавали съвсем рядко (идва ми наум Радичков е неговия „Барутен буквар“), а в киното ни още по-рядко, да не кажа, почти никак. Тази човешка маса е доста сложна, не е однородна. Едни могат да бъдат обвинени в страхливост, в изчакване, но други като възторжените юноши във филма просто още не са готови за събитията, не са дорасли за тях — годините, опитът им е малък. Не е леко да се отмери отношението и към героиня като Невена, също стояща някъде по средата във вихъра на събитията. Но тя за себе си е направила някаква важна крачка, тя е прозряла какво представляват хора като мъжа ѝ, полковника, а има симпатии и към борците като Стефан, като Първан и не е случайно, че помага на един от тях да се измъкне от капана на полицията. Тя си дава сметка — разбира се, по своему — какво става около нея, какво вършат фашистите. Тя вижда как те бесят и убиват, как палят бедняшките къщи и органично не възприема това. Но както физически е болна от рак, тя така и духовно е болна, защото в нея е натрупано много от стария свят, много, което ѝ пречи да прекрачи нататък. И както редица неща

във филма от делнична подробеност, от битов детайл неочаквано се превръщат в метафора, така и болестта на Невена също е една метафора. И тя не случайно умира тъкмо в първия ден на свободата. В новото време за нея просто няма място. В това е драмата ѝ. И не само нейната, разбира се. Пред такава драма са изправени и много хора от онази голяма маса, за която вече говорих. Филмът рисува според мен един неин колективен портрет, като навлиза в цялата диалектически сложна психология. Авторите на филма и с обич, но и със злъч, с възхищение, но и с ирония рисуват този портрет. Рисуват го с изключителна правдивост. И във връзка с това финалът на филма мен ме заварва съвсем подготвен, за да го приема като една многопластова метафора. Тук я има и иронията, и романтичното опиянение, и баладичната възвисеност. Ирония към ония, които са чакали свободата да им дойде поднесена от други ръце. Те са я чакали, искали са я, но заедно с това не им се е щяло тяхната къща да пострада, ст техния дом да има затворени, изселени, убити. Ето за тази маса нещо напомня стадото овце във финала на филма, което трепва от всеки изстрел и бяга да търси спасение. И редом с това от далечната, извисена на върха гледна точка на камерата, от гледната точка на историческата равностметка и справедливост екранът ни показва и ритуала с погребението, показва ни, че загиналите не са забравени, че далите живота си за свободата, завинаги ще живеят в паметта на благодарните потомци. Те наистина вече са се превърнали в земя, но тази земя е навсякъде около нас, с плодовете си е вътре в нас. С малкия Мишо и ние трябва са осъзнаем тази проста, но велика истина.

Много характерна особеност на филма е неговото национално своеобразие — с тази констатация на Емил Петров съм напълно съгласен. Това национално своеобразие се съдържа в изследването на психологията на душевността на народа, но тя присъствува във филма и в бита, в натурата, в поведението на героите, в техните реакции, в ритуалите им. Спомнете си за циганите, които не са разкрити като в някакъв югославски филм, а именно като наши цигани. Или онази ситуация, взета сякаш от народна пословица — у един сватба, у друг — бравда. Гошо кръчмарят и Виолета се женят, а в същото време жандармите докарват на селския мегдан трупа на убития партизанин. А лудият Боко не може да не събуди асоциация с Вазовия Мунчо, както и в цялата постройка на филма се чувства умишленото повторение на някои структурни особености от класическата ни литература. Има нещо от „Под игото“, нещо от „Чичовци“ и поради това не са изненада и Вазовите думи в епилога на филма. Селсто се разкрива постепенно с похвата, с който някога са ни разкривали Бяла черква или затътеното балканско градче на „чичовците“. Но в това малко селище, в този микрокосмос се пречупват всички големи проблеми и вълнения на нацията, на времето. Всичко, което в ония години става в България, става и тук, в някакви други размери се пречупва и тук. И трагедията, и героизмът на епсхата присъствуват тук, и великото, и малкото, и тъжното, и смешното.

В разговора ни някой постави въпроса — с какво съзнание са били авторите на филма, в името на какво са го създали те. За мен отговорът стеново е сложен. Филмът, от една страна, наистина се стреми да ни напомни за цената на извоюваната свобода. Но той е зареден и с други внушения. Той атакува нашето съзнание и по линия на една самокритичност. Той действително му дава примери на положителното, примери, които винаги трябва да бъдат в паметта ни, които да помним и да следваме. Но той ни дава примери и на негативното, на онова, с което мъчително и трудно сме се разделяли и с което още трябва да се разделяме. На онова, което е остатък на робската

ни психика. Дирената асоциация с Вазов също е сложна. Неговото слово ни напомня за героичното, за гордото, но то съдържа и спомена за робството, за нравите и страсти, които трябва като нанаси да чистим от себе си, да се освобождаваме от тях. Една нация дава доказателства за духовна сила тогава, когато съзнава и добродетелите си, но и своите слабости, когато повежда борба за изживяването им. Само с ура не се върви напред. Истинското изкуство винаги е отчитало това и е играло ролята на духовен учител с цялата сложност и многопосочност на внушенията, които са му присъщи. В тази благородна традиция е издържан и филмът „Спомен за близначката“.

За мен това е най-добрият филм на режисьора Любомир Шарланджиев. Той е успял в една много сложна, много трудна задача, която е съдържала и риска за провала. Но хубавото се ражда винаги тогава, когато има такъв риск. Родило се е нещо различно, нещо ново. И на цялото национално своеобразие на драматургията реализацията отговаря с ярка и национална по дух, по колорит пластика. Асоциациите с Майстора, със Златьо Бояджиев, със Стоян Венев не са случайни — те само доказват, че наред със спонтанността в работата на режисьора и на талантливия млад оператор Ц. Цанчев всичко е било обмислено. Не е случайно, че във финала се явява стадото с овцете, но не е също така случайно, че това стадо и овчарят, окъпани от златото на залеза, напомнят за Златьо Бояджиев, за неговите толкова български брезовски стада и пастирини.

Емил Петров:

Едва ли е точно тълкуването, което търси ироничен подтекст с овците, които уж непомнят хората, чакащи да им бъде поднесена наготово свободата. Подобна асоциация според мен е твърде произволна. Ние вече подчертахме, че този финал ще бъде възприеман различно и многопосочно. Но едва ли желанието да се постигне ироничен подтекст е поставило на екрана това стадо овце, трепкащо при погребалните пушечни салюти. По-скоро тук има нещо извечно, изначално, народно, дошло от това, с което народът ни е живял през вековете и което присъствува и в този момент, когато се разделяме със загиналите в борбата.

Атанас Свиленов:

Искам да отбележа на края и отличната работа на режисьора с изпълнителите. И ако не ни изненадват Невена Коканова, Емилия Радева, Григор Вачков, които ние знаем на какво са способни с ярката си дарба, то направо ни изненадват младите и неизвестни изпълнители на Виктор, на Емануил, на Мишо, на Мона, които са удивително естествени, удивително органични, а и в тон с леката стилизация „ала ретро“ на разказа. В целия филм вторият план е много жив, действен и има макар и мигновени епизоди, които обаче не са преходни, не са пълнеж, а със силно емоционално и смислово покритие. Бих посочил такива епизоди от циганския катун. Или онази сцена, когато майката на убития партизан прекосява с плач опустялото и онемяло от ужас и мъка село. Наистина, в някои от изпълнителите естествеността и органичността не би трябвало да е равнозначна на едноплановост, както е при Стефан на Н. Тодев, но тези и някои други „кусури“ на филма не хвърлят сянка върху големия успех на създателите му.

Емил Петров:

Съгласен съм, че не е убедително актьорското присъствие на Никола Тодев в ролята на Стефан. Той не носи предисторията на образа, не е в състояние да ни я



Лъчезар Цончев (Виктор) и Невена Коканова (Невена) в сцена от филма

внуши, да ни накара да повярваме в нея. Не е на необходимата висота и актьорското покритие на образа на бащата, когото случайно убиват. Актьорът играе външно и плоско там, където е трябвало да се търси дълбочина и състеност. Това са мигове, в които се решава съдбата на един човек и в тия мигове ние би трябвало да го видим с цялата му същност, с неслучайната случайност на неговата драма.

Христо Кирков:

Взимам отново думата, защото чувствавам необходимост от разширяване на онова, което вече казах, а и от добавяне на някои нови съображения.

Струва ми се, че е неудобно чак да изтъквам присъствието и качествата на режисьора Л. Шарланджиев в нашето кино изобщо и в „Спомен за близначката“ конкретно. Аз познавам много добре всичките му произведения, опитвал съм се според силите си да размишлявам върху тях, отбелязвал съм моментите на въодушевление и моментите на посредственост в творчеството му, изстрадал съм ги по своему и сега се радвам на случая, който ми дава възможност да обобща, че ценя този режисьор. Преди всичко той наистина е надарен с артистично чувство, с артистично отношение към материала, който претворява, и това го нарежда между призваните в нашето кино. И второ — той е човек, у когото натрупването на професионален опит се съпровожда с растяща увереност и стабилност при решаването на различни, в това число и на сложни творчески задачи. Тия качества лесно могат да бъдат различени и в последната му филмова реализация.

Но новото и необичайното в „Спомен за близначката“ е заченато от Константин Павлов, свързано е неслучайно и именно с неговата поява в нашето игрално кино и затова аз съсредоточавам целия си интерес върху него.

Не е трудно да се констатира, че сценаристът на „Спомен за близначката“ притежава наблюдателност, чувствителност и способност за образно мислене, които, уви! — не всички наши кинодраматурзи имат. Но тия неговни качества

аз зная от онова вече далечно време, когато го слушах да чете своите ранни стихове заедно с Любомир Левчев и Стефан Цанев. Още тогава, когато той споделяше желанието си да се върне на село, за да отглежда змийи, които сетне да изпраща на своите неприятели по пощата, аз дълбоко се впечатлявах и от необикновената му чувствителност, и от яростната мощ на поетическата му образност, независимо от това, че тази неукротенатагава мощ не винаги му печелеше съчувственици и доброжелателни тълкуватели. Сега съм изненадан от друго, изненадан съм от дълбочината и многозначността на неговите образи и внушения, които при това не са загубили и днес своя дълбоко прясък експресивен характер. Изненадан съм от качествено новото присъствие на К. Павлов, в което поетичното и прозаичното, непосредственото възприемане на света и зрялото му осмисляне така органично и своеобразно са се сплели. Изненадан съм, най-после, от проявата на едно наистина немного често срещано качество, което бих нарекъл усещане на психологическите механизми на въздействието на изкуството върху консуматорите му.

Изследвайки тия съкровени механизми, „магията“ на изкуството Л. С. Виготски ги откриваше в уменията на художника да побеждава материала, да открива в първоначално заявеното му значение тъкмо обратното, да превръща „водата във вино“ и по такъв начин да предизвиква освобождаване на натрупваното чувство, „катарзис“ сред своите аудитории.

Именно тая „магия“, струва ми се, усеща или знае К. Павлов. Действието на именно тая „магия“ се простира върху целия или поне върху преобладаващия материал в неговата творба. Да вземем например образа на Невена. Не е ли очевидно, че този образ се изгражда върху принципа на непрестанното превръщане на едно негово качество в друго, на едно състояние — в друго, на една предпоставка — в друга!? Невена е дъщеря на богат човек, на капиталист-експлоататор и жена на полковник от царската армия, т. е. — човек с „крещяща“ класова биография. Каква сила я тласка към слугата, към комуниста, към похитителя на майка ѝ Стефан? Кога и в какво се е превърнала многогодишната ѝ омраза към този всъщност непознат човек? Защо

Сцена от филма „Спомен за близначката“



спасява Първан, вместо да го остави да върви по дясните, заедно сесички около него, как и ст. какви трагически противоречия се е създала нейната скептична философия (прочее, твърде мотивирана и стабилна в противостоянето си на оптимистичната философия на Стефан)? Действително, „в тази жена има нещо“, както директно указва в сценария си автора, нещо противоречиво, взаимноотричащо се, някаква вътрешна интрига, която предизвиква у зрителя каскада от натрупващи се разнособийни чувства, неуверени допускания, асоциации. И тия натрупвания се освобождават чак и едва при трагичния край на героинята, освобождават се „свс свистене“, ако мога да се изразя по този начин . . .

Или, да кажем, финалният епизод на филма, за който вече стана дума. Тук отново можем да проследим това непрекъснато стълкновение и преливане на противоречиви значения на материала. Ако сцената с изравнянето на труповете е чак натуралистична и предизвиква чувство на силна подтиснатост, ако сцените с лазещия по земята секретар-бирник внезапно променят предишното чувство в чувство на отвращение и потърсване, то кадрите на наблюдаваното отдалеч погребение със звучащия задкадров глас едновременно внушават чувства на уважение към авторовата деликатност, на възвишеност, на трагическа съобщеност, а прибавеното впоследствие решение с реагиращото на изстрелите стадо — на свой ред и заедно с всичко останало — тласка чувствата и асоциациите в нови, съвсем нови и свсбодни простори. И всичко това — в един-единствен епизод!

Това е тя, тази „магия“ на изкуството, която е недостъпна за мнозина звани и достъпна за малцина призвани.

Отново ще добавя, че бих могъл да разгледам този въпрос и по-безпристрастно, по-прецизно, като отбележа и редица моменти, в които психологическите механизми на изкуството, уви, не са намерени и не са приведени в действие. Но тук аз реагирам като човек, чиято ежедневна дейност го затрупва със „сценарии“, авторите на които са абсолютно нечувствителни към психологическите механизми на изкуството, към неговата „магия“. Нещо повече. Тъй като тази „магия“ извънредно трудно се обяснява теоретически, те, тия автори, се чувствуват обект на мистификации, невинни жертви на своята привързаност към безупречната еднолинейна логика, с помощта и под закрилата на която неизтощимо и последователно съчиняват своите образи. И ето, „Спомен за близначката“ внезапно ми идва на помощ. Ето, че той е една постигната реалност, чрез която изкуството практически може да бъде поставено до не-изкуството и двете тия дейности, които непрекъснато съжителствуват в живата филмотворческа дейност — драстично могат да бъдат съизмерени. Едва ли е нужно да добавям, че тази бележка, която правя от първо лице, съвсем не се отнася само до мен.

Емил Петров:

Или с други думи казано, К. Павлов носи в себе си усетите за изкуството като сила, която ражда своите внушения от неаранжираната тъкан на живота, сила, която стига до своите обобщения, до своите типизации, без да елиминира случайностите, изненадите, отклоненията от нормата, които животът би могъл да поднесе. Сигурен съм, че някои наши автори не биха се замислили да изхвърлят от сценария си такава сцена като случайното убийство на стария баща. Обаче такава сцена присъствува не случайно във филма „Спомен за близначката“ и ние сме убедени в нейната необходимост и жизненост. Да, изкуството не бяга от случайностите, но то става изкуство, когато зад тия случайности, зад многообразните житейски казуси открива своите трайни внушения, адекватни на жизнената правда. Щом са налице тия трайни

внушения и те са истинни, изкуството, а и оня, който оценява неговите произведения, няма защо да се бои от случайностите, от онова, което нормативните предписания биха могли да обявят за „нетипично“. Запазвайки разликата в мащабите, можем да посочим, че цялото творчество на един такъв писател като Шолохов е едно кълбо, гъмжащо от такива случайности, от които обаче е измъкната логиката и правдата на историята, на времето, на характерите. Подобно разбиране и усещане за дълбоката вътрешна стихия на изкуството изпълва и този наш филм. Колко много щеше да загуби той, ако всичко в него бе подведено под знака на аранжиращата схема, а не на типичността, редена от магмата на живота!

Но без да възразявам срещу „правомерността“ на такъв епизод като ябийството на бащата на партизанина, искам да посоча един момент, който прави неубедително неговото конкретно осъществяване. Във филма доста сплескано, в скороговорка, са загатнати душевните пружини, които тласкат стария към фаталната ситуация. Липсата на убедително и точно разкриване на тия пружини прави постъпката на бащата — обличането на дрехите на фашиста — да изглежда като неоправдан и натрапен ход от страна на авторите.

Христо Кирков:

Подхванах темата за „магията“ на изкуството, която достук и на базата на творческото присъствие на Константин Павлов във филма „Спомен за близначката“ разгледах ту като развито диалектическо отношение на сценариста към реалния живот, ту като усещане на психологическите механизми на изкуството. Искам да добавя още нещо по тази тема.

Наред с всичко друго К. Павлов владее и използва още един ефективен механизъм в своята творба: той желае и умее да бъде искрен, желае и умее да придаде на повествованието си съкровено-изповеден характер. Нещастливо той се отъждествява с младия Виктор, който директно присъствува в сценария и филма и с възрастния Виктор, чието задкадрово присъствие е почти също толкова директно и лично. Нещастливо разказът се води от първо лице. Какви са преимуществата на автора при използването на този механизъм? Преимуществата за него са преди всичко в присвояването на една значителна свобода за самоизява. Неговото предварително условие пред зрителя като че ли гласи, че всичко, което той, зрителят, ще види в произведението, е лично видяно и преживяно от автора, че авторът споделя свои и само свои възмущения, мисли, спомени и че поради това той би желал да не се подхожда към неговата лична изповед с обективизирани критерии, с традиционни схеми и изисквания, с възпитани реакции. Той просто изразява собственото си отношение към света, без да трепери предварително пред сигналите за „правилно-неправилно“, „прието-неприето“, „може-не може“.

И така да се каже, недочакал отговора на аудиторите си, но уверен в тяхното предразположение и съгласие, той пристъпва към осъществяване на своето условие. Той споделя спомени и се чувства непритеснен да разполага тия спомени в реда, по който те възникват у него, а не по реда на някакъв сюжетен канон. В неговата памет спомените за Невена, за Боко, за циганите, за руския офицер и за погребението на избитите антифашисти са еднакво или почти еднакво ярки, еднакво или почти еднакво важни, действително свързани или може би свързани, моля, това е авторово условие, което той има право да ползува, тъй като чрез него се проявява самият той, неговата искреност и

изповедност. И най-последно: Целта е такава, каквато е показана във филма, а не такава, каквато може би е била в действителност или такава, каквато би трябвало да бъде според действащите днес схеми. И Стефан е такъв, а не друг, тъй като и те, и всички останали образи са онова, което авторът сам и лично е видял и осъзнал, тъй като те са съкровено негово достояние. Едва ли е нужно да се спирам надълго и на другото преимущество от искрения, съкровено-изповеден тон на автора — доверието на аудиторията, същото онова доверие, без което е невъзможно тя да бъде превзета и да се постигне нейното признание.

И тъкмо тук има нещо, което аз решително отказвам да приема. Тъкмо тук сценаристът нарушава собственото си условие, използва или се опитва да използва кредит, на който няма право. Увеличавайки ни с условието, че всичко, което ни показва, е лично видяно, съкровено, почувствувано и промислено, той „пробутва“ и неща, чиято „вторичност“, опосредственост и обективираност сигурно ще схване всеки чувствителен зрител. Веднага искам да уточня, че това са някои от епизодите и сцените, които носят подтемата за антифашистката борба, които имат преимуществено социално-политическо съдържание и внушение. Например целият дълъг епизод с взривяването на моста. Очевидно е, че в този епизод условието за лично и непосредствено видяно и преживяно е доста грубо нарушено. Затова този епизод (а и не само той!) изглежда като литография, преживяла доста тиражи и залепена от автора (прочее, тук може да се каже — от авторите, защото имам пред вид филма) на деликатно място в свободния поток на спомените му.

Емил Петров:

Разбирам твоята бележка в смисъл, че в тези епизоди, в които водещият разказа не е участвувал, крият по-голямо изкушение да се изневерят на това, което е силата на филма, че авторите се поддават на това изкушение и създават рцшения в по-друг, не така органичен ключ. Но нека видим, че има и редица епизоди на непрякото присъствие на главния герой и при това теса ярки и вълнуващи, в тях са запазени белезите, силните страни, които пресоблаждат в останалата тъкан на филма. Има един епизод, когато второто момченце разговаря с Първан (Григор Вачков). Това е един дълбоко вълнуващ и правдив диалог. Главният герой, който води разказа, не присъства при този разговор и не е необходимо непременно да искаме да присъства.

Христо Кирков:

Схващам особеността на тая моя бележка, затова ще се помъча да дообясня. Ако авторът, отъждествен със своя млад герой, беше предал епизода например така: „През тази нощ ме събуди силен взрив. Над моста висеше . . . Въображението ми нарисува станалото“, не бих имал основание за недоволство. Разбира се от себе си, че при такъв подход към епизода той би се „вписал“ и в условието на автора за „непосредствено видяно и преживяно“, и в стилистиката на творбата, без да говорим вече за оригиналната пластика, с която „видяното във въображението“ би зазвучало сред всичко останало „директно видяно в живата реалност“. Казвам това, черпейки допълнителна увереност от друг епизод в творбата на Павлов: разказа на Емануил за издебнатата от него интимност между Гошо и Виолета. Както си спомняте, К. Павлов е решил този епизод именно като „видян във въображението“ на неговия главен герой и въпреки че не е реализиран във филма, навярно за да не се поставя на изпитание целомъдрието на зрителя, всеки може да схване неговата органичност и активност.

Емил Петров:

Всъщност тук се касае до една условност. И няма да бъдем прави, ако искаме авторът да ни дава само такива сцени, които достоверно предполагат участието на Виктор. Иначе трябва да кажем, че една трета от филма е несполучлива. Кирков е прав, когато забелязва, че някои сцени са направени прекалено „субективистично“. Но дали тук грешката е в това, че във филма е допусната такава условност, понятна и естествена за подобен род творби? Такава условност се среща в много произведения на изкуството, които водят разказа от първо лице, но обхващат и епизоди, в които това първо лице, това „аз“ не е присъствувало. Кирков сам казва, че главният герой може да възстановява, да прави реконструкция на неща, за които евентуално е чул или за които може да допуска, че именно така са протекли. Така че в това отношение този начин на водене на разказа си има някои свои позволени условности, от които автоматически не следват неуспехите. Би могло да съществуват сцени, в които водещият разказа да не е участвувал и те да бъдат интересни, да бъдат наситени с жизненост, с истина. И обратното, епизоди в които водещият е участвувал, могат да бъдат слаби и неизразителни.

Христо Кирков:

Няма смисъл да прибягвам до още примери, в които сценаристът нарушава собственото си условие. Ще изразя обаче дълбоката си убеденост, че всеки от тях би могъл да бъде решен, без да се нарушава стилът и духът на цялото. А така се получава момент на недоверие у зрителя, който може да прозвучи чак доста неприятно, ако възбуди допускането, че сценаристът е склонен на компромис, че сцените и епизодите, в които личното му присъствие не се чувства, са разработени, за да „подпрат“ външно всичко останало.

Емил Петров:

Няма да бъде правилно, ако отсъдим, че единствено право на съществуване имат ония моменти, в които Виктор е присъствувал непосредствено. Да не забравяме, че филмът е всъщност историята, съдбата на един човек, който не само участва в събитията, но и който се е отдалечил от тия събития и е имал възможности да сумира в своето съзнание не само това, което е виждал самият той, но и това, което е узнал по-късно. Така че този човек, който днес ни разказва за разигралите се събития от дистанцията на протеклите години, има право да борава и с единия, и с другия вид епизоди. От гледище на изкуството съществуват еднакви шансове да се създадат пълноценни художествени решения и тогава, когато се разкриват епизоди, в които водещият разказа автентично е присъствувал, и тогава, когато той реконструира моменти, които са се наслоили в неговото съзнание като допълнителна информация. Кирков е прав, че при втория случай, при втората категория епизоди опасността да се тръгне по външния пласт на събитията, да се изпусне основният ключ на произведението е много по-голяма, защото ще идват вторични сведения за нещата. Но вторичното наслояване не винаги води автоматически до несполука. То може да доведе до отключване на плодотворни асоциативни връзки и на тая основа да породи великолепни епизоди, какъвто е епизодът с разговора между детето и Първан, каквито са епизодите, свързани със съдбата на Невена (Невена Коканова), с отношенията между нея и останалите герои.

Когато говоря за случанте, в които К. Павлов нарушава своето собствено условие да говори само и единствено за лично и непосредствено видяни, за съкровено-преживени неща, аз давам израз на една чувствителност, обект на която е именно той, а не кой да е друг. От бележките си за неговия стил, такъв, какъвто аз го чувствавам, не правя обща теория на стила. Както всички останали, аз също добре зная, че много произведения, в които авторите водят разказа от първо лице и настояват пред публиката си да приеме всеки момент от повествованието им като лично и непосредствено видян и изстрадан, избобилствуват от описания, които не са и не могат да бъдат нито едното, нито другото и все пак в общото покрай другото минават. У К. Павлов това не е така или поне на мен ми се струва, че не е така. Той е действително искрен, предизвиквателно искрен по начало, за да си позволи без ущърб да бъде малко или повече неискрен, малко или повече непоследователен. Неговото отношение към света, неговата образност, неговото авторско присъствие са твърде своеобразни, за да позволят незабелязаното съществуване на лишени от своеобразие решения, на вече произнасяни цитати. С това би трябвало да се съобразява сценаристът, защото в това е шансът му да направи дълбока бразда в нашето кино.

И една последна бележка.

Многократно съм признавал своето чак рисковано пристрастие към съвременния материал и съвременната проблематика в нашето кино. Ето защо така ревниво търсех причините за силното въздействие, което ми каза „Спомен за близначката“ — един филм, в който и материалът, и проблематиката твърде условно могат да се приемат като съвременни. Сега знам, че главната от тия причини не е нито в материала, нито в проблематиката, а в отношението главно на сценариста към тия две неща. Ще повторя пак — отношение диалектическо, искрено, пронизано от тънка интуиция за психологическите механизми на действието на изкуството — това е, което ме кара да чувствавам съвременността и съвременниците в „Спомен за близначката“.

Емил Петров:

Образът на разказвача е може би най-яркият образ във филма. Той е не визуално, а духовно осезаем. В неговия монолог, преценяващ събитията и хората, въввлечени в тях, има както приближаване до гледната точка на младия Виктор, така и дистанциране от нея. И дистанцирането става чрез ироничните интонации, чрез съвсем не „зелените“, умдърени от годините оценки за живота и хората.

Подлагайки на колективно рецензиране филма „Спомен за близначката“ ние се спряхме на различни негови страни и засегнахме доста проблеми.

Бихме могли да завършим нашия разговор за тази нова творба на националното ни киноизкуство, която според мен влиза в кръга най-доброто, завоювано досега от него.

„САМОДИВСКО ХОРО“

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Отново Георги Мишев. И отново темата за еснафството. Същата социална среда, която авторът познава безпогрешно, изумително точно, до дъно, същият климат на бездуховно, потребителско отношение към живота. Свят, в който владеят единствено луканките и корнизите, розовите плочки за баня и комбинирани печки с френски дюзи, свят, изграден върху практическата философия: „Аз така го разбирам тоя социализъм! . . . Всеки да гледа да я нареди някак си . . . Дето се казва — всеки сам да си го построи, социализмът! . . .“ На екрана се появяват нови лица, но имаш чувството, че тук някъде наблизо са и познатите ни герои от „Ако не иде влак“, „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“, че ей сега в скромната изложбена зала в малкия град ще се появят и статистикът Асенов, и автоинструкторът, и Баджанака, и другарят Недев. За да се включат и те като непогрешими законодатели в „разговора“ за смисъла и мястото на изкуството в нашия живот. За да произнесат и те своите просташко-категорични, нетърпящи възражение „естетически“ оценки и присъди . . .

Сега, когато по екраните се появява и „Самодивско хоро“, си даваме сметка, че всяка отделна творба от своеобразната „мишевиада“ запазва независимото си, самостоятелно съществуване и съвремененно допълва, дообогатява, доразвива останалите три. Защото Мишев досега не се повтаря, той разполага своите герои в нови и нови ситуации, наблюдава ги в различни жизнени състояния, за да изследва нови страни и стойности на явлението, привлякло интереса му на художник, прибавя нови штрихи към портрета на съвременния еснаф.



Иван Несторов и Павел Попандов в сцена от филма „Самодивско хоро“

„Самодивско хоро“ също нанася нови багри, нови черти върху този портрет. Без да бъде изваден от привычната му среда на бурканите и ковъорчетата, на погълналата го консумативна стихия, еснафът е призован този път да се намеси и в чисто духовната сфера, да изяви отношението си и към изкуството — за да опошли и похити и него, да го натовари с примитивно-утилитарни функции, да го сведе до нивото на махленската клюка, да го свърже със сексуалните комплекси на застаряващи мераклии, да разпали въображението на интриганта. В представите на еснафа разбираемостта и достъпността на художественото творчество се обуславят от фотографското подобие, от абсолютната прилика на естетическия резултат с обекта („Дърво — дърво! . . . Жена — жена! . . . Ваза с цветя — ваза с цветя! . . .“), в съзнанието на преуспяващия практик талантът е неотделим от връзките, самият творчески акт е принизен до твърде лека и доходоносна дейност, извикваща с основание хорската завист („Ние тук по цял ден си вадим очите за сто и петдесет, вие мацнете две четки, и хоп — стотарката в джоба!“). Но естетическото съзнание на еснафа, измерващ заобикалящия го свят с личната материална изгода, намира своя връх, тържествува в щедро предлаганите от тъста „художествени“ рецепти и съвети към младия художник . . .

Своеобразен е художественият свят на Мишев, средствата, с които изгражда този свят. В неговата драматургия (тук имаме пред вид само филмите, в които доминира сатиричната линия в творчеството му — „Ако не иде влак“, „Преброяване на дивите зайци“, „Вилна зона“, „Самодивско хоро“) комичното не се преплита с други състояния на естетичното, не се съчетава с тъжното, трагичното, геройното, романтичното. За разлика от диалектиката на реалния живот, в който тези състояния преливат едно в друго или разменят местата си, сатиричните герои на Мишев не са многостранни, многообемни, сложни, събрали в себе си по малко от порока и добродетелта, от радостта и тъгата, от прозренията на мъдростта и човешките страсти. Нахвърляни с едри щрихи, те възплъщават само отделни черти, характерите им се изчерпват с отделни страни, гротесково заострени, деформирани. Този съзнателен под-

бор, тази съзнателно търсена едностранчивост на характерите позволява на Мишев да освободи интересуващото го комично явление от други „примеси“, да го постави под увеличително стъкло, да навлезе по-дълбоко в неговата анатомия, да проникне (макар и да не сочи причините на „заразата“) до същността на еснафския бит, на еснафския начин на мислене. И успехът е безспорен.

Този принцип на драматургическо изграждане на посочените филми (при което отделните герои, поднесени с отделни щрихи, вече уплътняват колективния образ на еснафа) е свързан и с друга стилистическа особеност в творческия почерк на Мишев: неговата сатира — макар и нестигаща до крайни форми, когато гневът и негодуванието прогонват изобщо смеха — е твърде директна, открита. Мишев не деликатничи с порока, не го завоалира, той заставя сатиричните герои да изявят незабавно и пряко потребителската си същност, почти да декларираат своя духовен вакуум, своята просташина, глупост, самонадеяност, невежество.

Но същевременно тази директност, по начало присъща на всяко сатирично изображение, не води до фейлетонно обедняване на драматургията, до изпразването ѝ от вътрешен обем. Напротив, между редовете на Мишевите сценарии остава заложен, зареден с много вътрешна енергия, един втори драматургически пласт — на авторовата тревога, на крайните му изводи, на големите обобщения. Той предоставя, наред с видимите, изведени на преден план събития и случки, и този втори пласт на прозорливия режисьор, който трябва да го извлече, „обработи“ съобразно своята концепция и своята чувствителност, да го претвори в нова, кинематографична материя.

Отбелязваме тези особености на художествения свят на сатирика Мишев, защото тяхното недооценяване може да доведе режисурата или до грубо разминаване с авторовия замисъл или — на другия полюс — до буквалност в интерпретацията на материала.

Иван Андонов е искал да остане максимално верен на Мишев, на неговия поглед върху наблюдаваните явления, дори на неговата чувствителност

Сцена от филма



В тази вярност, естествено, още няма нищо осъдително, защото по начало това е вярност на духа на драматургията.

В близко съавторство с оператора Радослав Спасов и композитора Симеон Пиронков художникът и режисьорът Иван Андонов е търсел заострения, ярък рисунък. И в портретите, и в поднасянето на интериора, и във външните снимки внушенията на Иван Андонов са директни, категорични, недвусмислени — в духа на сатиричното изображение. Градчето, което ни представя Иван Андонов, е изцяло потопено в застоелите води на еснафския бит. По улиците сноват насам-натам мъже и жени, натоварени с корниз и сапунарници, опиянени от поредната си „победа“ в света на вещите. Читалищни деятели демонстрират духовната си ограниченост. Ученички посещават изложбата единствено, за да се сдобият с поредния автограф до тези на естрадните величия. Профсъюзни активисти с просташка самонадеяност раздават естетическо правосъдие. Граждани „съпреживяват“ картината със самодивското хоро — потриват самодоволно ръце, защото най-сетне омразният им Иван Петков е намерил майстора си. Клаксонът на пикапа афишира духовните интереси на тъста; с помощта на Бизе („Каж ми, Кармен!“...) той прогонва кокошките, които се завират под колата...

И нито едно светло петно няма в тази изпълнена с еснафско самодоволство картина. Продавачи и купувачи, каснери и главни счетоводители, „културни“ дейци, ученици — всички са „настроени“ на еснафска вълна — отделни проявления на една същност... Впрочем във филма има и два светли лъча, които нарушават „хармонията“ в този едноизмерен свят: Юлия (във филма този образ присъствува служебно, явно режисьорът се е отказал от някои внушения, с които образът бе натоварен от автора) и младият художник Сираков — един самотен остров на нравствена чистота.

Какво пък, тъкмо и това сме очаквали да видим. Като че ли всичко е наред... И все пак напускаме салона с известно чувство на неудовлетвореност. Какво недостига на режисурата на Иван Андонов, въпреки, общо взето, нейната правомерност, какво отнема от успеха на филмовата творба?

В редица случай Иван Андонов е останал на нивото на буквалната реализация, на нивото на първия, горен пласт на драматургията. Не е съумял да се издигне винаги над разказаните факти, случки, събития, да ги осмисли в необходимата мяра, да ги обогати с очакваните обобщения. На места директното сатирично отношение е поднесено с естрадна лекота, външно. Ако участието на някои актьори (Петър Слабаков — тъстът, Катя Чукова — тъщата, Стоян Гъдев — счетоводителят) е издържано в стила на яркото, заострено и същевременно вътрешно напълнено присъствие, то други герои (Таня — Мариана Димитрова, профсъюзният активист, „съдиите“) са преднамерени, оголени, лишени от дълбочина и сила на внушението.

Не е намерена от режисьора и изпълнителя точната линия на поведение на Сираков. Неуверен, Павел Попандов сякаш се намира в състояние на „безтегловност“ — нито се съпротивлява достатъчно енергично на света, в който е попаднал, нито го осъжда категорично, нито се поддава на неговите влияния. Изпуснат е финалът на филма. Иван Григоров, след успешните си изяви в киното досега, тук е учудващо буквален и безпомощен, както впрочем е безпомощен тук и П. Попандов. От очаквана поанта на филма (с това великолепно „Дай два лева!“, събрало мъдростта и патоса на цялата творба) заклочителната сцена се е превърнала във вял, скучен, изсушен, буквално изигран завършек.

Със „Самодивско хоро“ може би приключва една своеобразна творческа задача. Оттук нататък едно ново връщане на Георги Мишев към същия кръг



Мариана Димитрова, Катя Чукова и Петър Слабаков в сцена от филма „Самодивско хоро“

от проблеми и герон крие сериозна опасност от повторение. Защото „Самодивско хоро“, без още да повтаря предишните филми, същевременно издава известно изчерпване на автора — като проблематика и стилистика — в тази конкретна сфера. Разбира се, когато говорим за изчерпване, нямаме пред вид и самата тема, така актуална и отговорна, за съвременните превъплъщения на еснафството, което крие още много неизследвани пластове и очаква нов подход към материала, нови гледни точки. Мишев се интересуваше от определен кръг от герон и прояви на определено ниво — нивото на „класическия“ еснаф, имащ свой точен социален адрес и своя точна духовна биография. Тези герон и техният свят далеч не изчерпват съществуването на явлението — многолико, сложно в своята същност,менящо формите си, подвижно, агресивно . . .

„САМОДИВСКО ХОРО“ — Български игрален филм, производство на СИФ, 1976 г. Сценарист — Георги Мишев, режисьор — Иван Андонов, художник — Иван Андонов, оператор — Родослав Спасов, композитор — Симеон Пиронков. В ролите: Павел Попандов, Петър Слабаков, Катя Чукова, Мариана Димитрова, Йорданка Кузманова, Леда Тасева и др.

„ВИНАТА“

Д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

Има дебюти, които те освобождават от задължението да бъдеш снизходителен в оценката. Едно безспорно изявено авторско и художническо присъствие респектира и обективно налага по-високи критерии. Такъв е, струва ми се, дебютът на Веселина Геринска в игралното кино.

Едва ли може да се приеме за случаен интересът ѝ към сценария на Любен Станев. Който познава нейното досегашно творчество в късометражното ни кино, без затруднение ще открие пристрастието ѝ към гражданската тема, стремежът ѝ със средствата на кинопублицистиката активно да взима отношение към съществени въпроси на нашето време. Дали това е историческото дело на Димитър Благоев, проблемът за миграцията или опазването на околната среда, скромният подвиг на Иван Загубански, Септемврийското въстание, или неизбродимият свят на детската фантазия — към всички проблеми Геринска пристъпваше с граждански патос, с желание да съизмери темата с вълненията и мислите на съвременника. Тази характерна линия за нейното творчество намира сега закономерно продължение и при първия ѝ опит в игралното кино. Напълно логичен е нейният афинитет към социално-критическата интонация на сценария на Любен Станев, към повдигнатите от него социално-етични въпроси.

Извършено е престъпление. Слава богу, не е убит човек, но е убито едно човешко достойнство, стъпкана е една човешка чест — една жена, работничка, съпруга е изнасилена. Грубо са нарушени нравствените норми на нашето общество, знае се и кой ги е нару-



Цветана Манева в кадър от филма „Вината“

шил. Но преминавайки през процедурата на съдопроизводството виновникът излиза чист и неопетнен. Разбира се, неговото оправдание е косвено обвинение срещу жертвата. Тя не издържа този морален шок и се самоубива. Кой носи вината за тази смърт? Това е въпросът, поставен в упор от филма и очевидно неговият отговор не следва да се търси в сферата на криминологията. Тук става дума не да се открие прекият извършител на едно престъпление — той е известен, — а за нравствената вина както на индивида, така и на обществото.

Авторите явно нямат претенцията да изследват и отразят всеобхватно механизма, породил тази нравствена вина. Те спират вниманието си само на най-главното — на оня отрицателен обществен феномен, наречен „връзки“ — всесилните лични връзки, с помощта на които може всичко да се урежда, дори да се противодействува на законите, да се изкара един престъпник невинен, да се отиде в разрез с едно обществено мнение, да се потъпчат нравствени принципи и норми. „Връзките“ като олицетворение на начин на обществено мислене, на социално самочувствие. Живко е симпатичен млад човек, добър електротехник, отличен член на профорганизацията, услужлив към всекиго, разбира се, не без практичната задна мисъл, че всичко това може един

ден и да потрѣбѣ. В малкия провинциален градец всички го познават, е всички е приятел, той е „арабия“, както се казва. Ами защо тогава да не го измъкнем от тази неприятна каша? Какво значение имат тук мненията на случайни минувачи, анкетирани от журналиста от местния вестник! Важно е какво отношение имат и какво ще направят ония, от които зависи нещо и към които имаме „връзки“. И се мобилизирват тия връзки от съседа до обществения защитник, изпратен от профорганизацията, от лекаря до адвоката и съдията, за да се изкара Живко друг, а не какъвто е в действителност, за да се изопачат фактите и се стигне до една оправдателна присъда в рязко противоречие с истината, за постигането на която няма да се поколебаем дори да откраднем документи, приложени към делото. И . . . триумф за връзките, поражение за прокурора като олицетворение на закона. Но за кратко време, защото изненадващата смърт на жертвата ще накара везните на Темида отново да трепнат и този път — в това не трябва да се съмняваме — те ще отмерят точно.

Въздържам се от логически построения в отговор на въпроса, какво би станало, ако жертвата не беше се самоубила. Очевидно липсата на потресението, което това самоубийство предизвиква, щеше да направи излишно и подновяването на делото срещу Живко, което сега трябва да внесе успокоение сред ония зрители, които може би ще останат с не дотам благоприятни впечатления от нашето съдопроизводство. И ми се струва, че именно тогава щяхме да останем най-близко до жизнената правда, а не до конкретния случай . . . Сега и самоубийството на Милка, и завеждането на повторно дело срещу Живко се възприемат повече като привнесени драматургически ходове, които остават спорни на фона на една добре уловена жизнена достоверност, заредена при това с достатъчно социално-критически патос вече само с оправдаването на Живко.

Независимо от тези резерви трябва да се подчертае, че сценарият на Любен Станев е предложил добра драматургическа основа, чийто художествен стожер са трите основни образа — Живко (Ст. Данаилов), Невена (Катя Паскалева) и прокурорът Харитева (Цв. Манева). Еснафското самочувствие на Живко, неговата просташка философия за брака, нахалната му самоувереност, че е недостижим за законите, се допълват от външната напереност на Невена, прикрила една ограничена, похабена от жизнените несгоди душевност, една измамена от живота човешка доверчивост, разкрити с такава непосредственост пред прокурора. Невена копнее за лично щастие и човешка топлина, но не ѝ е ясно с какви средства би могла да ги постигне. На всичко отгоре е и болна и това я озлобява, превръща я в безогледен егоист. С каква наглост, съчетана все пак с известен вътрешен смут, тя отрича в съда дадените пред следователя показания. За Ст. Данаилов ролята на Живко е интересна „чупка“ в творческия му път. Успехът му в този отрицателен образ идва да покаже, че актьорът търси смело нови краски в своята палитра, че няма намерение да се „стандартизира“ като романтичен герой в нашето кино. Ново ярко постижение е Невена на Катя Паскалева. Този път тя носи някаква непозната досега острота в рисуњка на образа, което ѝ позволява още порелефно да оформи характеристиката на един цял социален тип жени.

На тези два образа противодействува младият районен прокурор. Олицетворявайки закона, той решава да потърси възмездие от съда за извършеното противоправствено деяние по своя инициатива и незабавно се сблъсква с всесилния механизъм на „връзките“, с „благоразумието“ на близките си и с оная загнездила се като плевел в съзнанието жизнена философия, намерила израз в думите на жената на Живко: „Гледай да не стане нужда ние да помагаме! Всичко се случва!“ Трудно е да се каже дали от професионална и



Стефан Данаилов и Катя Паскалева във филма „Вината

жизнена неопитност, или поради някои чисто формални моменти в нашето съдопроизводство, но прокурорът загубва играта. Може би авторите разчитат и на двата мотива, когато искат да ни внушат, че прокурорите са „самотници“ — впрочем едно твърде дръзко внушение, ако трябва да приемем, че защитата на законността трудно намира подкрепа у някого. Но нека се съгласим, че това е художествена условност, съзнателна хипертрофия, за да се открие още по-ярко отрицателното явление, взето на прицел от авторите. Цв. Манева провежда линията на този образ високо професионално, с някаква вътрешна уравновесеност, която я предпазва от емоционални екзалтации. Тя вярва дълбоко в логиката на принципите, които защитава, и оттук нейната морална устойчивост, но като че ли е спестила повече, отколкото трябва, вътрешна енергия, когато става свидетел на фарса, разиграван от адвокати и съдия в съда.

Св. Добринович, Й. Сърчаджиев, Я. Милушев, Б. Цонева, М. Стефанова са актьорите, които покриват останалите, по-второстепенни образи във филма. Макар да разполагат с по-ограничен драматургически материал, всички те оставят следа със своето актьорско присъствие и дооформят благоприятното впечатление от подбрани от Веселина Геринска актьорски състав. Именно с този сполучлив избор на актьорите тя е подсигурила преди всичко успеха на своя дебют. Разбира се, тук трябва да се подчертае и нейният професионален усет към атмосферата на действието и обстановката. Опитът ѝ на дългогодишен документалист ѝ позволява — подпомогната от чувствителната и рефлексивна камера на Пл. Вагенщайн — да изгражда цели късове документална жизнена реалност (да си спомним „уличния портрет“ на малкото провинциално градче или хората в автобуса, който отвежда прокурора към окръжния център), които отлично кореспондират на потърсения от нея ключ на обикновеност и делничност при пластическото решение и в известна степен успяват да позапълнят недостигащия вътрешен обем на филма. За съжаление тук не навсякъде е надделял добрият вкус, не навсякъде авторската същност се е опазила от външни влияния. Увеличавайки се малко в самоцелна изобразителна екзотика, Геринска е прекалила с надзъртащите от поругените бански „кабини“ къпещи се болни. Особено във финала тяхното показване е прекалено дълго, не е достатъчно натоварено смислово и просто убива темпото. Тревожният ритъм в устрема на прокурора към местопроизшествието рязко спада.

Филмът „Вината“ е насочен от своеобразен ъгъл към нашата действителност. Той се вглежда в нещо грозно, деформирано, недопустимо. И би могло да се каже, че в него липсва и положителен герой в традиционния

смисъл на това понятие. Същевременно филмът не е обременен с излишен психологизъм, със зашифрована многопластовост. Всичко е открито, ясно, едноточно. Целта е да се постигне нравствено потресение на зрителя от допуснатата неправда. И в пораждащия се неизбежно размисъл за ролята на такива личностни механизми като съвест, дълг и пр. при отстояване на нашите социалистически нравствени норми и принципи е неговото положително въздействие, неговата социална профилактична функция.

„ВИНАТА“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1976. Сценарист — Любен Станев, режисьор — Веселина Геринска, оператор — Пламен Вагенщайн, композитор — Димитър Грива. В роляте: Стефан Данаилов, Катя Паскалева, Цветана Манева, Светла Добринович, Йосиф Сърчаджиев и др

Карлови вари — на юбилейния фестивал

ИВАН СТОЯНОВИЧ

XX международен кинофестивал в Карлови вари притежаваше всичко необходимо за един юбилей — тържественост, ритуали, дискусии, широко международно участие (46 страни), голям брой филми (83). Конкурсната програма бе обогатена с редица нови и интересни произведения в информативната секция, отделно бяха прожектирани, обсъждани и награждавани представителите на млади кинематографии и творци на шестия симпозиум; пълноценна беше срещата около кръглата маса на участниците в осмата „Свободна трибуна“, посветена на темата „Обществени и художествени перспективи на киноизкуството“. Към всичко това — ежедневни и оживени пресконференции, многобройни официални и неофициални контакти, разговори, спорове.

Но въпреки задължителната юбилейна приповдигнатост Карлови вари и този път не излезе извън двайсетгодишните си традиции, характеризиращи го като един сериозен, делови, чужд на празния шум форум. Щепомним, че през неговата двайсетгодишна история тук са били коронясвани произведения, оставили трайни дири в историята на киното. Имената на големи личности са записани в летописите на участващите гости. Но неговият основен белег остава панорамността на представените филми, ценната възможност да се доловят градусите на един вид кино, което може да се срещне само в Москва и Карлови вари. Това кино ние вече дълго време свикнахме да наричаме „прогресивно“, макар че прогресът, прогресивното станаха с годините твърде широки и трудно обхватими понятия, мотивиращи различни гледни точки, понякога използвани и спекулативно. Карлови вари (както и в Москва — фестивалите се редуват през година) носи точните измерения

на прогресивното и това се доказва в няколко направления. Тук си дават среща творбите от последния урожай на социалистическите кинематографии, сверяват се художествените и идейните критерии, стимулират се не само отделни творби и творци, но и насоки в съвременното киноизкуство. Да си припомним например значението, което този фестивал имаше за утвърждаването на филма като „Девет дни от една година“ на Михаил Ром и „Романс за влюбени“ на Андрей Кончаловски, откритите именно тук представители на „новото кино“ в Латинска Америка Глаубер Роча („Бараvento“), Нелсон Перейра душ Сантуш („Рио 40%“), талантиливи индийски режисьори като Мринал Сен („Интервю“), значителни имена на японското кино (Сацуо Ямамото — „Улица без слънце“), на американското (Херберт Бибъртън — „Солта на земята“), на френското (Кристиян Жак — „Ако всички хора по света“) — за да стигнем до стимулирането на една толкова важна област на съвременното социалистическо кино, представена от нашия филм „Вилна зона“ днес.

Карлови вари е кръстопътят, на който се срещат политическите ветрове на света, термометърът на крупните събития, които трайно запечатват обществените процеси на планетата. Доказателство за това и този път са поредицата показани филми. „Кантата за Чили“ на Умберто Солас (Куба), носител на Голямата награда, въздейства като една фреска на революцията, прескачайки полувековната дистанция (сюжетният повод е една стачка в Чили през 1907 г.), обобщавайки портрета на цяла Латинска Америка, развълнувана в борбите за свобода и социална справедливост. Може да се спори върху единния стил на режисурата, повикала на помощ документа, инсценировката и анимацията, но цялостното внушение на картината е респектиращо, актуално, събужда уважение и към наситената с фантазия експресивна форма. В тези параметри лежат и стойностите на френския филм „Червеният афиш“, награден с Розата на Лидице (реж: Франк Касенти). Разказът почива върху истински факти — убийството на 23 партизани в окупирана Франция през 1944 г., — които авторите се стремят да възстановят по филмов път и чрез едно условно театрално представление. Използвайки най-общо казано метода на Брехт — отдалечаване от образа, самонаблюдение, — актьорите стигат до интересни резултати при превъплощението си; отново един съвременен вик срещу фашизма, срещу хунтите, малко усложнен и ритмически несвършен, но без друго заслужаващ сериозно внимание. На антифашистката тема и войната са посветили творчеството си режисьорът Курт Мециг (ГДР) — „Мъж срещу мъж“ и Алфред Форер (ГФР) — „Всеки умира са-“

„Кантата за Чили“ (Куба)





„Искам думата“ (СССР)

мотен“. Без да внасят никакъв съществен принос към разработката на темата, те оставят диря с правдивото изобразяване на военната и следвоенната атмосфера, както и с един здрав актьорски екип. Журито ги отличи с наградите за двете женски роли — респективно на Карин Шрьодер и Хилдегард Кнеф. Приятна със своята естественост и наивен романтизъм, но нелишена от драматичност, е историческата разходка, която правят създателите на монголския филм „Легенда за оазиса“ Ж. Бунтари и Г. Жигждасурен, и на вьетнамския „Кога ще се срещнем отново“ на Трен Вю, и двата попаднали между първите награди. С близката и по-далечна история (без особен блясък) се представиха чехословашките режисьори Вацлав Ворличек („Буйно вино“ — юбилейна награда) и Ярослав Блик („За един сребърник“ — една от първите награди), полският Богдан Поремба („Ярослав Домбровский“ — награда за мъжка роля на Зигмунт Маланович), румънският Андрей Блайер („Игра със смъртта“ — втората награда за мъжка роля на Георги Динице), унгарският Ласло Раноди, получил индивидуална награда за филма „Ничие дете“, италианският Ромоло Гуериери („Салво д'Аквисто“).

Филмите със съвременна тематика, показани на конкурса и симпозиума, макар и по-малобройни, като цяло се радваха на едно по-високо естетическо ниво, носеха проблемите на съответна социална действителност, разглеждани в дълбочина, понякога художествено усложнени, дори някъде неясни, но провокиращи мисъл-въпрос-отговор. Широко бе обсъждана творбата на Глеб Панфилов „Искам думата“, лауреат на една от юбилейните награди. По-точно, разговори предизвика многозначителността на централния образ в него, интерпретиран от талантливата Ина Чурикова. „Началото“ и „В огъня брод няма“ достатъчно красноречиво говорят за сложността на творческия съюз между режисьор и актриса, но в последния им филм вътрешните конфликти, иносказателността на актьорското поведение носят още по-дълбок идеен смисъл; обобщения, които могат да достигнат зрителя само с помощта на тълкуването — и не в една само посока. Личност и общество, личност и семейство, проблема за оптимално правилното упражняване на властта, деца и родители — от всичко това (и не фрагментарно) Глеб Панфилов в съюз с Чурикова, Николай Губенко, Леонид Броневои, Василий Шукшин се наема да изгради една психологическа студия за съвременника, едноре-

венно оптимистична, но и скептична, перспективна и критична. Една друга действителност — също така сложна, но по силата на други социални фактори — се представя в интересен план от създателя на „новото кино“ в Индия Сатаджит Рей; „Посредникът“, носител на една от първите награди, ни увлича постепенно, ненаатрапчиво в един водовъртеж на корупция и безизходица, където потъват младите способни хора, тръгнали по честни пътища да изкарат хляба си. Един модерно снет филм с талантлив актьор в главната роля (Прадип Мукерджи), който не е наследил от традициите на компрометираните индийски мелодарми нищо освен прекалено дългото времетраене. И още едно „европейско“ кино от Третия свят — този път от Сенегал — „Ксала“ на Сембен Усман, т.нар. „баща на африканското кино“. Тази творба, споделила Специалната награда, въпреки дозата наивност и демонстративност, не е лишен от премислена авторска концепция и задържа интереса с жизнеността на материала, с оригиналното навлизане в една много любопитна за нас среда и проблематика — унизителното явление на многоженството, конфликти между закостенели и просветени поколения, импотентността („Ксала“ означава импотентност), обхванала в широк и тесен смисъл върхушката на неколонизална Африка. Една от изненадите на фестивала беше показаният в симпозиума и награден турско-швейцарски филм „Автобусът“ на Бай Окан. Остра трагикомична сатира, която разкрива чрез съдбата на измамници и захвърлени в непонятната западна „суперцивилизация“ шепа турски бедняци жестоките полюси на класовото деление. Независимо от известна дидактичност с интерес се следи действието на алжирския филм „Номади“, заслужил също така, една от шестте първи награди (реж. Сид Али Мизи). Различните пътища, които избират тримата братя-овчари, за да се прехранят след смъртта на баща си, напомня на класическите приказки за „тримата братя“, които . . . Само че тук най-умният не е най-малкият, а оня, който избира пътя към кооперативното стопанство . . .

За разлика от „откритията“ някои отдавна „открити“ режисьори, от които би могло да се очаква повече, оставиха фестивала хладен (Луиджи Дзампа — „Уважавани господа“, Йоджи Ямада — „Селото“); други като канадецът Питър Брайън („Детето чудо“) или австриецът Вилхелм Пелерт („Исус от Отакринг“) въпреки амбициите за смели естетически решения и обществена ангажираност, за сюжетна и формална необикновеност остават на нивото на познати (и в изобразително отношение) безплатформени опити за „бунтарско“ кино. Информативната секция предложи в това отношение по-стабилно художествено изградени произведения. Достатъчно е да споменем „Калина алена“ на Шукшин, „Белият параход“ на Болот Шамшиев (СССР), „Гледната точка на дружество „Паралакс“ и „Хората на президента“ (реж. Алън Пекула — САЩ), разкриващи в различни планове потайните ходове на „висшето“ престъпление — от убийството на видни личности до злоупотребата с държавни средства (аферата Уотъргейт). Един интересен паралел между властниците във фашистка Германия и съдбата им в днешна Западна Германия многозначително води до заключението за равенство. . . („Берлингер“, реж. Бернхард Зинкел и Алф Брустелин).

Сред това така богато и разнообразно филмово стълпотворение — българският филм „Вилна зона“, сценарист Георги Мишев, режисьор Едуард Захариев, оператор Радослав Спасов. Един филм, който получи Специалната награда и се нарежда в първата тройка на наградите. Тук няма да повтаряме нашето домашно мнение, изразено още по повод премиерата на филма — сред критиката то бе почти единодушно утвърждаващо при всички отделни забележки и несъгласия. На международния ринг „Вилна зона“ не само до-

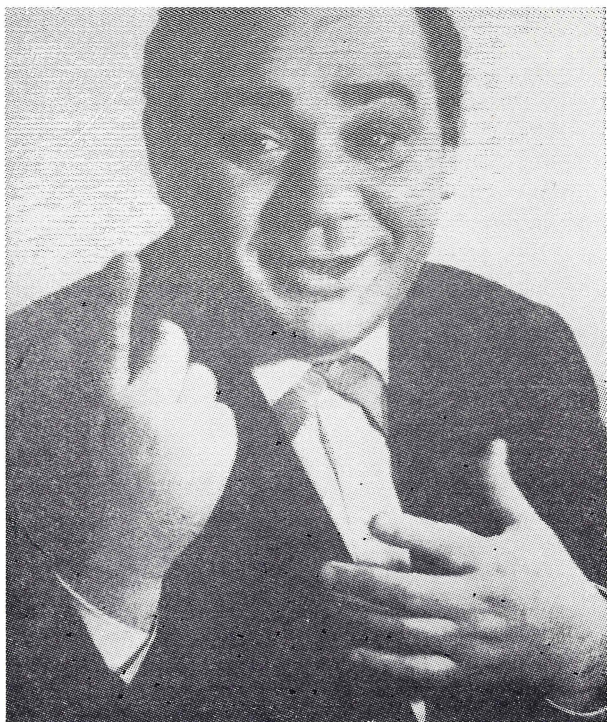


Хилдегард Кнеф във филма „Всеки умира сам“ (ГФР)

каза своите художествени достойнства — оригинално режисьорско-актьорско виждане, остра вътрешна конфликтност, хумор на характерите, сериозна проблематика, високо ниво на интерпретацията (особено в лицето на Катя Паскалева и Ицхак Финци). Той защити сполучливо още две важни линии: възможността един специфично национален проблем да се разтвори в интернационална среда (дори ако не бъде изцяло разбран), когато засяга основни човешки черти като еснафство, консумативност, насилие; същевременно „Вилна зона“ прозвуча като смело утвърждаване възможностите на социалистическото кино да прави сатира — умна, дълбока, категорична сатира, без да внушава песимизъм, униние и безперспективност. И с това българският филм в Карлови вари надхвърли своите национални граници, неговата награда стана стимулираща за онзи вид талантливо кино, от което не само ние се нуждаем.

Заговаряйки за българското кино, ще прибавим и успеха, с който мина до фестивалните екрани (в информативната секция) българо-френският филм „Над Сантяго вали“ на чилийския режисьор Елвио Сото. С чувство на национална гордост видяхме нашата актриса Катя Паскалева да държи юбилейната кристална купа „За принос в развитието на киноизкуството“ сред именити също така наградени творци като Вячеслав Тихонов и Софико Чиаурели (СССР), Мари Тьорьочик (Унгария), Луис Берланга (Испания), Ахмед Абас (Индия), Барбара Брилска (Полша) и др.

Един фестивал — сериозен и делови в юбилейната тържественост — завърши сполучливо своята работа.



Актьорът, когото всички обичаме

КАЛИНА СТОЙНОВСКА

За Евгени Леонов се оказа необичайно трудно да се пише. Привлече ме възможността да проследя в екранните му превъплъщения силата, обаянието и прелестта на образите, пресъздадени от него през последните няколко години. Казвам през последните, защото веднага си представих героите му от „Белоруската гара“, „Премия“ и „Афоня“ — роли, характерни и закономерни за развитието на Леонов и в същото време носещи новите белези на творческия му почерк. Тъкмо чрез тях ми се струваше възможно да се опитам да се докосна до онази сложна и тънка материя, наречена актьорско майсторство, артистично дарование. Майсторство, чрез което се реализира магията на изкуството, неповторимият контакт между него и зрителя. Дарование, благодарение на което ставаме съпричастни на човешки съдби и характери, близки или далечни, узнаваеми или непознати. И което ни дава право да кажем, че Евгени Леонов е актьорът, когото всички обичаме.

Оказа се, че нещата са по-сложни. Изиграните от Е. Леонов роли в киното вече са многобройни и всяка една от тях има свое място в творческата му биография. Не исках обаче да изброявам и уточнявам всички негови по-малки и или по-големи епизодични роли, макар да съзнавам, че някои от тях не могат да бъдат „прескочени“.

Идва ми наум например удивителният филм на Г. Данелия „Не тъгувай“, в който Леонов участва само няколко кадъра, но те са достатъчни, за да запомним царския руски войник, някак странно появил се сред високите грузински полета, в пълна военна екипировка, тежък и кръгъл като мечок, с добри и топли очи. И този сякаш нелепо прикачен към националния пейзаж леоновски герой донася със себе си щедростта и спонтанността на руската душа, умееща с еднаква сила да се весели и да бъде състрадателна, милостива.

Лично аз харесвам много и неголямата му роля във филма „Гори, гори, моя звезда“ на А. Митта — образа на онзи лукав и малодушен „кинаджия“, представител на новородилото се атракционно зрелище, демонстриращ в собствена интерпретация и със собствен коментар пошловати дореволюционни мелодарми. Попаднал във водовъртежа на съдбоносни исторически събития, объркан и уплашен от постоянните смени на властта, героя на Леонов не намира за себе си изход освен в смешно-парадоксално приспособяване към конюнктурата, в бързата смяна на убежденията, според момента и ситуацията. Добродушният, понапълнял и оплешивял „кинаджия“ се оказва човек без собствена позиция и без лични убеждения.

Същото това външно добродушие откриваме и в героя на Леонов във филма на Г. Данелия „Съвсем пропаднал“, създаден по романа на Марк Твен „Хъкълбери Фин“. Добродушие, което парадоксално се съчетава с вът-





„Белоруската гара“

решната грубост, безпardonност и жестокост на характера, който изгражда актьорът. С такива парадокси и несъответствия са белязани и образите, които Леонов пресъздаде във филма „Донска повест“ по М.Шолохов (Шибалко) и в българо-съветската копродукция „Първият куриер“ (полицейският инспектор). Въпреки че шолоховският герой носеше своята човешка драма, вписана в драмата на времето, а полицейският инспектор от „Първият куриер“ беше равностoен участник в сложен двубой на идеи, концепции, убеждения. И естествено съвсем други отенъци носи това добродушие, изиграно от Леонов в централните му роли в сатиричната съвременна комедия „Тридесет и три“ на реж. Г. Данелия и в смешния филм на Е. Рязанов „Зигзагът на успеха“. В тях неговите добродушни, но лишени от енергичност и воля герои попадат в абсурдни ситуации или се срещат с хора, чиято деловитост и комбинативност на ума и действията надхвърлят представите за порядъчност и честност. Изведени сякаш от летаргичен сън, тези герои започват да се събуждат, да се оглеждат около себе си, да мислят със собствения си мозък, а понякога и да действуват по убеждения и съвест . . .

Сред актьорите киното има свои избраници, които в определени периоди боготвори и с лекота превъзнася. Но то няма галени деца на съдбата, които вечно могат да разчитат на него, защото със същата лекота то може да „детронира“ и най-неуязвимите на пръв поглед свои любимци. Остават обикновено онези, които са в състояние да отговарят на неговите бързо изменящи се изисквания, които не се стремят да се приспособяват към модите и капризи-

те му, а остават верни на правдата на времето и правдата на човешкия характер. Евгени Леонов, според мен, е един от малцината, чиито филмови роли остават неподвластни на преходността и мимолетната конюнктура, защото са вътре в самото изменящо се време и, разбира се, в дълбочините на самото изкуство.

Какъв актьор е Леонов? Най-лесното е да се твърди, че той е комедийен актьор. Но, както сме свикнали да казваме, като талант с широк диапазон, той с успех изпълнява и някои драматични роли. Наистина, Евгени Леонов е великолепен комедийен актьор. На него не му прилягат прекалено афектираните, нервно-изострените, подчертано драматични характери, разкъсвани от противоречиви амбиции и съдбоносни страсти. В изпълнението му отсъствуват напрежението, ефектната поза, импозантният жест. Той е актьор, който изразява душевните движения на героите си с необичайна лекота и естественост. Но естествеността в играта му не е олекотена, огрубено-натуралистична. Тя винаги, струва ми се, е свързана с определен стил и условност на изпълнение, на които е подчинена неговата художествена интуиция, артистичната му чувствителност. Убедена съм, че Е. Леонов никога не би се отказал да пресъздаде още и още един комедийен образ, да намери точния му рисунък — независимо дали в гротесково-сатиричен или в битово-комедийен план. Но не сте ли забелязали, че комедийните герои на този актьор са някак си едновременно и тъжни, и понякога странно сериозни?! И ако в последно време той пресъздаде и по-драматични образи, то не е само от желанието да кокетничи с диапазона на възможностите си, да смени на всяка цена стария етикет на комедийното амплуа, а е продиктувано от вътрешната необходимост на таланта, за когото разграничаването на комичното и драматичното би обеднило изкуството така, както такова разграничаване би обеднило богатите, диалектични форми на човешкото битие.

Леонов е майстор на актьорското превъплъщение, което понякога наричаме „лицедейство“, плутовско начало. Но при него спонтанността и органическото „себеотдаване“ на образа, при което герой и изпълнител са вече единно цяло, винаги е подчинено на правдата на пресъздавания характер. Именно тогава комедийното и драматичното взаимно се преплитат, допълват се, обогатяват образа, придават му истински художествена плът. Плът, която може да бъде подхранена единствено от живата, реална действителност. Леонов очевидно обича такива роли, при които ту „шутовското“, ту дълбоко реалното начало вземат връх в един и същи образ, а героят става истински, жизнено осезаем и достъпен.

И ми се струва, че няма да сме далеч от истината, ако предположим, че за него ролите му в „Белоруската гара“ и „Премия“ са били не само велико изпитание, велико изкушение, но са му донесли и велико удовлетворение, че са неговс голямо актьорско и човешко откровение. Тези образи бяха акумулирали и някак умъдрили досегашните му изяви в киното, бяха обогатени от натрупания вече творчески и социален опит на актьора. Нещо повече — в тях вече беше отсяно всичко странично, частно, незадължително в онази основна тема, която той, според мен, води през всичките си екранни образи, независимо от техния облик, душевност и морал. Тази тема е темата за доброта и човечността в нейните различни интерпретации.

В „Белоруската гара“ Е. Леонов пресъздаде образа на един от четиримата бивши фронтовици. Драматургията на филма фиксира само един ден, в който героите се срещат на погребението на другаря си, изпращат го в последния му път, а след това в неловки и трудни за всичките паузи, със смутени и гузни погледи, преди да се разделят отново и задълго,

се връщат към обединяващите ги спомени, вглеждат се един в друг. За някои от тях равносметката е тъжна и строга, но главното в нея е, че е останало мъжеството да се живее по съвест и по убеждение. Сред четиримата героят на Леонов е жизнено най-неустроеният, обществено като че ли е най-неутрален. Шлосер, работещ под земята в каналите на града, външно най-невзрачен от всички, без каквато и да е осанка, понапълнял, тих, усмихнат и, разбира се, добродушна физиономия. Но именно в този герой се е запазило най-много от някогашните доблестни и добри момчета. Сякаш от всички най-верен на младостта, дружбата и вярата в доброто е останал този свит, скромен, простодушен човек с явно нелека жизнена биография, за която можем да се досещаме само по кратките, лаконични реплики, които той разменя с жена си. Не е трудно да предположим, че именно той е събрал бившите фронтовици. Не е случайно и това, че тъкмо той има днешния адрес на бившата санитарка Нина, че за тази жена пак той единствен знае неща, които другите не подозират.

Ще бъде крайно приблизително и неточно да се каже, че в този образ Леонов играе човещина и добродушие. Става въпрос за нещо по-висше, одухотворено, изпълнило цялото му същество. Човечност, която предполага безкрайно уважение към другите, умение да разбираш и съчувствуваш на болката и на страданието, да подкрепяш надеждата и вярата, да прощаваш човешките слабости, да съхраняваш собственото си достойнство. Доброта, която граничи с душевната щедрост на героя, която е способна тихо и нена трапчиво да отстоява себе си, да носи топлина и сърдечност. Доброта и човечност, които са станали своеобразен нравствен закон. За такива герои казват, че носят „светлината на нравствената истина“ . . .

Трудно ли е тогава да си представим, че героят на Леонов в „Белоруска“ та гара“ е дълбоко руски характер? И такива са всичките му герои — истински руски души, с присъщите им качества и присъщите им слабости, с щедростта на натурата, с богата и сложна душевност, със свой вътрешен нравствен закон. Нима и тази доброта на героя, която в изпълненията на Леонов носи десетки нюанси и форми на проява, не е също типично руска черта? И нима еволюцията на цялата тази тема у Леонов не води, през различните създадени от него образи, до един своеобразен национален тип — изведен веднъж от привичното си статично състояние, нравствено и умствено раздвижен, такъв герой сякаш се ражда отново, открива в себе си неукротима сила и воля, става неудържим, упорит, целенасочен. Може би някъде тук, в търсене на националното, типичното в човешкия характер, актьорът по своему постига и открива частици от онова, което често наричат „тайната на руската душа“. Естествено, да се постигне необятното е невъзможно. Но ми се струва, че в героите на Леонов присъствуват тези на пръв поглед несъвместими черти на поведението — външната статичност, неловкост на постъпките, съчетана с вътрешното неудържимо движение на чувството и мисълта.

Затова съвсем не беше странно, че Евгений Леонов се появи в такъв толкова далеч от комедията или лиричната драма филм, какъвто беше „Премия“ на Микаелян. Появи се абсолютно пълноправно сред другите изпълнители, при това в ролята на един герой, който в продължение на близо два часа екранно време е подложен на сериозно вътрешно изпитание. Във филма-дискусия, затворен между рамките на едно заседание на партийен комитет, образът на бригадира Потапов, изпълнен от Леонов, трябваше да изведе нравствения проблем на творбата. Потапов трябваше да отстоява своята човешка и работническа съвест. Как? Нищо в поведението на Потапов-Леонов не говори за дръзка амбициозност, за самолюбие или умение да се



„Премия“

самоизтъква. Когато същият този бригадир, заради когото е свикано заседанието, се появява, той не оставя у никого усещането за борбен човек, за характер със силна воля и твърда позиция. Напротив, някак неловко-притеснено и тревожно-плахо е поведението му — като на човек, който не е попаднал на своето място, чието присъствие тук е случайно и незадължително. Немного-словен, с бърза отривиста реч, Потапов-Леонов дори буди недоверие. Защото ще трябва да отстоява действията (отказа) на своята бригада пред една висша инстанция, където е необходима пределна аргументация, изключителна сила на убеждението, увереност в истинността на собствените постъпки. И неочаквано, колкото повече се разгръща заседанието, колкото по-конфликтно, напрегнато се кръстосват различните позиции в него, колкото по-трудно и сложно става да се вземе единственото вярно решение, толкова повече се убеждаваме, че героят на Леонов няма да отстъпи нито на сантиметър, че е убеден в правотата на своето дело и няма сила, която да го застави да промени решението си, преследващо единствено съхраняването на работническата чест и достойнство. И още веднъж става ясно, че Леонов умее „да влезе в кожата“ на такива обикновени, с нищо незабележими затворени герои, но носещи силата и волята на хора с чиста съвест и безкомпромисно чувство за справедливост.

Ако в „Белоруската гара“ и „Премия“ Леонов изгради образите на двама наши съвременници с вътрешен драматизъм на тяхното човешко битие, с една от последните си роли във филма „Афоня“ той се връща към изследване същността на онзи тип образи, които беше вече създал в някои гореспомети комедии. Тук типът герой, на пръв поглед познат, носи белезите на трагикомичното. В най-първия пласт отново е добродушието, външната порядъчност на героя, който може да бъде съжален, да събуди усмивка, с една дума, да бъде симпатичен. Както винаги, Леонов не бърза да разкрива сложната диалектика на образа и в първите кадри сме склонни да се усмихваме, наблюдавайки общите приключения на двамата герои, начина, по който Афоня (арт. Л. Куравльов) и Коля, героят на Леонов, влизат в диалог, бързо се сближават след първата чашка в закусвалнята. И двамата отведнъж печелят доверието и симпатиите ни. Но някак неволно, сякаш от нищо започва да се прокрадва съмнението и недоверието в това, че Коля е чак толкова симпатичен, и невинен. Темата за човечността и добротата и тук намира свой, но вече деформи-

ран образ. Добродушието на Коля пред очите ни се превръща в равнодушие. Този път Е. Леонов играе човека, който се е примирил с всичко и не желае нищо. Той е напълно равнодушен към всякакви превратности на собствената си съдба, а и към съдбата на другите, не страда от никакви угризения на съвестта. Афоня за него до края си остава един временен, случаен съжител, с когото приятелската връзка е неангажираща и нездрава. Въпреки видимите различия Афоня и Коля се оказват един тип хора. Чужди един на друг, те и двамата са самотници, лишени от нормални човешки връзки. Но ако Афоня все пак прави някакви слаби опити за контакти, ако в крайна сметка авторите го изправят на кръстопът, за героя на Леонов избор няма. Коля е всякой и никой. Един от срещащите се съвременници, механично-добродушни, нравствено и духовно неразчленени, вътрешно дълбоко опустошени. Дълго се опитвах да разбера какво отношение към героя си играе Леонов. Разбира се, отчасти той го разобличава, отчасти му симпатизира. Но може би главното е, че актьорът играе тъгата, обидата от това, че може би никогата такива хора като Коля няма да потърсят човешката си гордост, няма да открият вътрешното си достойнство, че дори и да са имали собствени вътрешни драми, те отдавна са отшумели, че всичко в тези хора странно е закръняло. Сякаш в тях са заспали истинската доброта и истинската човечност.

Образът на Коля, пресъздаден от Леонов, не е едноизмерен, нито просто функционален. Може да се стори, че анализът на образа и на неговото изпълнение се базира на неща, които във филма конкретно ги няма. Но точно в това е, според мен, силата на таланта на Е. Леонов, който умее да изгражда убедителна извънекранныя биография на героите си, без за това да са му нужни дълги, обстоятелствени епизоди. В интонацията, в жестовете и мимиката му могат да се прочетат всички онези десетки подробности, които съпътствуват битието на героя извън екрана, можем да открием органичната връзка между изигран и действителен живот — особеност, достъпна на малцина, даже между най-достоверните, най-безискусни майстори на актьорското изкуство.

Леонов не е от актьорите, които пленяват с интелектуалния си нерв, зад които веднага откриваме мислители, хора с активна творческа позиция. Не е и само майстор на комедийната роля (характер), блестящ творец на гротескови, битови или ексцентрични комедийни образи. Има вероятно и нещо друго, което стои над тези определения и което прави героите му толкова земни, живи, истински. Може би някъде дълбоко в себе си Е. Леонов съчетава едновременно традициите на големите руски комедийни актьори, на великата простота и непосредственост на актьорското поведение, на неподражаемата, необикновена чувствителност към правдата и лъжата в живота и в изкуството.

Актьорът, когото всички обичаме, се оказва „костелив орех“ . . .

СССР

Видният съветски писател Константин Симонов е написал не един сценарий по свои литературни произведения. Сега за пръв път пише сценарий по книга на друг писател. Той се е спрял на романа „Обикновената Арктика“ на Борис Горбатов, посветен на първите изследователи на арктическите земи. Филмът ще се постави от сина на К. Симонов — Алексей Симонов.

Филмът „Защитничката“ е първият дългометражен игрален филм на Вадим Абдрашитов. Дипломната работа на дебютанта „Спрете Потапов“ е била удостоена с наградата за режисура на фестивала на ВГИК. Героини на филма са Ирина Нежникова, адвокатка, жена, която уважава преди всичко здравия разум, и подсъдимата Валентина Костина, девойка, обичаща безогледно, неударжимо, обичаща и след като са и изменили, обичаща даже и след отчаяната постъпка да отрови себе си и любимия си. „Всеки човек има своя правда — казва режисьорът. — Никой, даже и най-отявленият престъпник, не се признава за лош човек. Той ще намери десетки обяснения, потвърждаващи правилността на неговите постъпки. На хората е присъщо да укрепват в съзнанието своята правота. Но къде е действителната истина? Защо в един случай напълно обосновани постъпки изглеждат ниски, долни, а при друг случай изглеждат благородни? Тези въпроси поставяме в нашия филм и не знам дали ще стигнем да им отговорим. Уверен съм, че не е възможно всичко в живота да се обяснява с лош или добър характер. Във всички постъпки на нашите герои търсим следи и резултати от влиянието на средата, от връзката на човека с времето.“

Всесоюзният държавен институт за кинематография съществува вече над 50 години и е най-голямата филмова школа в света. Тя е възпитала досега 5 хиляди съветски режисьори, оператори и артисти и около 300 кинематографисти от други страни. В момента в нея се обучават 1500 студенти от 15 съветски републики и 40 студенти от чужбина.

На XI кинофестивал на студентите на ВГИК наградата за документално-публицистичен филм е присъдена на чилиецца Аларкон за филма „Тримата Пабло“ (Пабло Неруда, Пабло Пикасо и Пабло Казалас). Наградата за най-добър игрален филм е присъдена на Н. Русев за филма „Откъде се знае?“ (оператор С. Алтъпармаков).

Героят на филма „Лебеди летят“ (студия „А. П. Довженко“, сценарий М. Стелман, оператор



Сцена от филма „Мъжки времена“ по сценарий на Николай Хайтов, режисьор Едуард Захариев

В. Курач) е момчето Михайлик. Той добре помни разговорите за бандити в следреволюционното украинско село, писмото на бащата от фронта, мизерията, суровото ежедневие, председателя на селсъвета чичо Себастиан. Но той помни и разсъмванията, вечерните зари, хладната белина на снега. Стилът и маниерът на кинематографическия разказ във филма „Лебеди летят“ са обусловени от жанра на автобиографичната повест на В. Стелман, по която е снет филмът.

При студия „Мосфилм“ е създаден музей, посветен на видния режисьор Александър Довженко. В него се намират ръкописи на сценарии, скици и фотоси от негови филми.

Във връзка със 70-годишнината на режисьора Сергей Герасимов в пресата се появиха редица негови изявления, в които той говори за творчеството си и за своите бъдещи планове. Неотдавна Герасимов дебютира в телевизията с петсерийния филм „Червено и черно“ (по Стендал). За своя най-близък проект режисьорът споменава филма „Един живот“ по сценарий, написан съвместно с писателя Артур Макаров. Филмът е посветен на проекта на Беринг за съединяване на двата континента. Друг проект е филм за първите години на царуването на Петър I, а също и филм за Лев Толстой. В ролята на Толстой на екрана навярно ще се появи сам режисьорът. Както е известно, С. Герасимов е започнал кариерата си като артист.

През последните години белоруското киноизкуство, както се отбелязва в редица статии от изтъкнати съветски кинокритици (по случай състоялия се Четвърти конгрес на белоруските кинематографисти), е станало тематически по-богато и жанрово по-разнообразно. Нараснал е и броят на филмите. Ежегодно се създават до 15 игрални филма за големия и малкия екран и повече от 50 документални, научно-популярни филми и журнали.

Немалко страници са записали белоруските документалисти в героичния летопис на народа. Като особено сполучлив се споменава нетрадиционният по решение на темата и значителен по обществено звучене киноалманах „За майките може да

Павел Попандов в кадър от филма „Мъжки времена“





Завършиха снимките на телевизионния филм „Улица, която започва с буквата „А“, режисьор Рашко Узунув. На снимката Елена Мирчовска и Марин Маринов.

се разказва безкрайно“ (режисьори И. Вейнерович, П. Олиференко, Р. Ясински). Постиганията в игралното кино са свързани преди всичко със сцени за народния подвиг през Отечествената война. Тук се посочват филми като „Батка“, „Полонез на Огински“, „Рuinите стрелят“, „Пламъкът“, „Утре ще бъде късно“, „Вълчатата стая“, „Войникът от обоза“. От филмите със съвременна тема интересни по замисъл и конфликт са „Вашингтонският кореспондент“ на режисьора И. Дубровин, „Улицы без края“ на И. Добролюбов, „Облак“ на Б. Степанов,

Актрисата Светлана Смирнова в кадър от новия съветски филм „Чужди писма“, режисьор Иля Авербах



„Големият трамплин“ на Л. Мартинюк. В известен смисъл като етап за сегашното белоруско кино се считат филмите „Времето на нейните синове“ на В. Туров и „Синът на председателя“ на В. Никифоров.

Известната съветска артистка Людмила Гурченко ще се появи в скоро време на екрана в няколко роли. Във филма „В края на приказката“, постановка на Б. Фруммин, играе Валентина Барабанова, жена с трудна съдба. Тя е загубила всички, напуска я мъжът ѝ, не намира контакт със сина си, няма надежда за щастие. Особен и остър характер има героинята, но е същевременно слаба и неспособна да реши съдбата си. Във филма „Двадесет дни без война“ по едноименната повест на К. Симонов (режисьор А. Герман) Людмила Гурченко изпълнява ролята на Ника. Целият художествено-изобразителен строеж на филма е даден в почти документален маниер. Действието се развива на фона на тежкия бит на войната. „В такава обстановка трябва да се разказва за големи и силни чувства на любов. Много трудна за актьорско изпълнение задача“ — е заявила Гурченко. Освен в тези филми артистката се снима последък във филма „Крачка настреща“ на режисьора Н. Бирман, състоящ се от седем различни новели, написани от А. Брагински. Завършен е и филмът „Небесната лястовичка“ (режисьор Л. Квинихидзе), екранизация на оперетата „Мадмоазел Нитуш“. В ролята на Карина Гурченко, пее и танцува. Сега тя се снима в мюзикъла „Вълкът и седемте козлета“, постановка на румънската режисьорка Елизабет Гостан в ролята на майката-коза. Филмът ще звучи на три езика: руски, румънски и английски.

ПОЛША

Полският в. „Политика“ е присъдил своята ежегодна награда на Анджей Тшос-Раставецки за филма „Осъдените“ и на Витолд Залевски за филма „Черните ягоди“. При определяне на наградите журито е взело под внимание високото художествено ниво на филмите и тяхното хуманистично и идейно-морално съдържание.

Писателят Филип Байон за своята първа книга „Белите мечки не обичат столицното време“ е получил в 1971 г. литературната награда „Вилхелм Мах“. Миналата година е публикувал том разкази „Моля, след мен нагоре“, а неотдавна романа „Серия под заглавие“. Преди една година писателят е завършил Лодзката филмова школа и сега ще дебютира като режисьор във филмовия колектив „Тор“. Подготвя по собствени сценарии два филма със спортна тематика.

По случай 20 години от основаването на Полската федерация на дискуссионните клубове във Варшава се е състоял извънреден конгрес на федерацията. В конгреса освен представители на 340 клуба са взели участие и чужди делегации. За успешна работа с наградата „Антоний Божджевич“ са отличени някои дискуссионни клубове.

Напоследък се появили филми, които могат да се причислят към нов киножанр, екологичен, пише във в. „Политика“ Зигмунд Калужински. Той посочва като пример съветско-японския филм „Дерсу Узала“, западно-германския „Всеки за себе си и бог срещу всички“ и новия полски филм „В средата на лятото“, постановка на режисьора Феликс Фалк, чието действие изцяло се развива в лоното на природата, на брега на едно от прекрасните Мазурски езера. Героят не е местен жител, а човек, напълно градски, занимаващ се с наука, изпълнен с амбиции. Той пристига заедно с жена си с надежда да се освободи, макар и за малко време, от шума на градския живот и в тишина и спокойствие да разреши някои лични проблеми. Темата човек—природа е дадена във филма на преден план. Тук не е нарушено не само екологичното равновесие на природата, но и психичното равновесие на хора, които живеят макар и за известно време сред природата, а след това отново се връщат в града.

Филмов екип от френската фирма „Филм дю Шевен“, поканен от полското издателство за пропаганда „Орбис“, е реализи-



Владимир Носик във филма „Слънце, отново слънце“ на студия „Мосфилм“

рал три цветни репортажа: за Варшава, за Шопен и за Коперник (сценарий и режисура Жан Лефе).

*

През време на Петата международна балетна среща в Лодз за пръв път е бил организиран преглед на балетни филми. Този род кинематография става все по-популярен не само като начин да се покажат на големия екран най-добрите балетни спектакли и най-добрите балетисти, но също и като самостоятелна форма на художествена изява на филмовия творец. Прегледът е позволил да се проследят тенденциите, съществуващи в този род филми: запис на балетния спектакъл и сбор от фрагменти на известни балети. Единствено изключение е бил филмът „Танцува Елжбет Ярон“ на Ядвига Жуковска, изграден по оригинален замисъл и притежаващ собствен стил.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Отакар Вавра реализира понастоящем най-голямото кинопроизведение в историята на чехословашката кинематография. Филмът се нарича „Освобождението на Прага“ и в него участвуват 258 артисти от Чехословакия, Съветския съюз и ГДР и около 25 хиляди статисти. „Освобождението на Прага“ е последната част от трилогия, посветена на най-новата история на Чехословакия. Двете първи части — „Дни на предателство“ и „Соко-

лово“ — донесоха на режисьора голямо признание и редица награди на международни фестивали. Трилогията е изградена върху три събития: предателството в Мюнхен, битката при Соколово в 1943 г. и народното въстание в 1945 г., важни не само за Чехословакия.

„Псевдоисторически филми са снети доста много — казва О. Вавра. — Моята амбиция е да покажа това, което заедно със сценариста Милослав Фабер и с мнозина от нашето поколение действително сме преживели. Затова държа много на точността на фактите и подбирам такива исторически детайли, които са автентични, и случан, които са типични, съществени и решителни за Пражкото въстание. Но, разбира се, не се задоволявам само с реконструкция на фактите. Старая се да проуча характеристиките на героите, да анализирам техните наклонности, да разбера тяхната психология...“

Новата трилогия на Вавра по своята идейна основа е свързана с трилогията за Хус, снета от него преди 20 години. Филмите „Ян Хус“, „Ян Жижка“ и „Срещу всички“ приближават съвременния зритель до XV век, време на борби за реформи в църквата и в обществото. Главен герой там, както и в тази трилогия, е чешкият народ.

УНГАРИЯ

Неотдавна студия „Бела Балаш“ в Будапеща е отбелязало своята 15-годишнина. През студия „Бела Балаш“ са преминали три поколения absolventи на Будапещенската филмова школа. Всяка от тях е оставила свой отпечатък. Първият период, когато са стартирали Ищван Сабо, Ференц Коша, Шандор Шара, Ищван Гаал, Ференц Кардош, е минал под знака на късия поетичен филм. Във втория период на преден план се издига документално-социологичният метод. Режисьорите с камера и

микрофон изследват нерешени и конфликтни обществени въпроси. Повечето от филмите, снети тогава, така и не са се появили по екраните. Натрупа се е материал, който днес се окачествява като безценен.

Сега студия „Бела Балаш“ наброява 34 члена. Ръководител на секция „Експериментални филми“ е Габор Бодо. В едно интервю за полското сп. „Филм“ Г. Бодо казва: „Експериментираме непрекъснато не само със своите филми, но и с организационната структура. Преди две години допуснахме до работа в студиото и хора, които не са завършили филмова школа — музиканти, художници, поети. Разбрахме също, че без възпитание на зрителите трудно ще можем да намерим контакт с тях. Затова подготвяме цикъл от филми за новия език във филма, литературата, музиката, живописата...“

ИТАЛИЯ

Алберто Латуада, автор на неореалистичните филми „Бандитът“ и „Без милост“ е направил едно отклонение от своето творчество по пътя на еклектичния експресионизъм. Става дума за неговия последен филм „Сърцето на кучето“. Както отбелязва италианската критика, режисьорът доста свободно е „прочел“ романа на Михаил Булгаков. „Филмът на Латуада ни най-малко не изяснява двузначността на литературния първоизточник“ — пише един от рецензентите.

*

Последният филм на Висконти „Невинното“ е по романа на Габриел д'Анунцио. Главен герой е детето, което се е появило на света като резултат от връзката на Джулиана с писателя Филипо Арборно. Мъжът на Джулиана, Тулио Хермил, когато научава истината, унищожава детето. Семейството се раз-

Хосе-Луис Гомец (награда за мъжка роля в Кан'76) в кадър от филма „Паскуал Дуарте“ (Испания), режисьор Рикардо Франко





Сцена от френския филм „Червеният афиш“. Сценарий Франк Касенти, Рене Ришон. Режиcьор Франк Касенти. Екзекуция на партизани.

пада. Тулио се самоубива. В едно от последните си изявления Висконти дава следния коментар на филма: „Тулио и Джулия принадлежат към голямата италианска буржоазия, която носи отговорност за появянето на фашизма. „Невинното“ е историята на разрухата не само на едно семейство, но и на определено общество.“

Новият филм на Еторе Скола „Отвратителни, мръсни и лоши“ (получил наградата за режисура, на фестивала в Кан) се радва на голям касов успех. Авторът на филма талантливо копира неореализма, но по мненията на някои критици това е само повторение на известни стереотипи от „златния период“ на италианската кинематография. Бащата (Уго Тоняци), обременен с голямо семейство, живее в едно от предградията на Рим при невъб-

разимо лоши жилищни условия. Ежедневните авантюри на семейството, битовите неприятности, еротичните проблеми и карикатурно обрисуваните герои привличат вниманието и интереса на зрителите.

От 15 г. вече Виторио Гасман работи с режисьора Дино Ризи. След „Мирис на жена“ (комедия, наградена в Кан) Гасман изпълнява главната роля в „Загубена душа“. Филм, в който комедията се смесва с трагедията, отново, разбира се, постановка на Дино Ризи.

ФРАНЦИЯ

Новият филм „Съдия и убиец“ на Бертран Таверни е предизвикал във Франция оживени дискусии. В основата на филма е залегнало произшествие, за което

на времето са писали много вестници. Бивш сержант с известни психически отклонения, страдащ от спомени за нещастна любов, когато изпадне в криза, преследва и убива овчари и овчарки. От този банален по своята същност епизод Бертран Таверни е извлякъл цяла редица от проблеми и образи, които в своята съвкупност представляват точна и ярка картина на буржоазното общество — страховито, самодоволно и уверено, че правдата е на негова страна.

„Във филма „Съдия и убиец“ — разказва режисьорът — обвинявам не убиеца, а съдията. За мен е важно не да покажа човека, който убива хора, а отношението между двете форми на насилие. От една страна, насилие нелогично, извършено от болен човек и, от друга страна, прикрито, „законно насилие“ на буржоазното правосъдие.“

Дясната преса се навървяла върху режисьора с всевъзможни обвинения: че той е създал „страшно опасен филм“, че това едва ли не е „марксистска демонстрация“. В същото време „Синдикатът на червените съдии“ — има такава група прогресивни юристи, е приела филма като свое оръдие. Групата прожектира филма по събрания и горещо го обсъжда.

Възмущението, което Таверни изпитва по отношение на съществуващия порядък на нещата, е един от главните елементи и в новия му филм, върху чийто сценарий сега работи.

„Бих нарекъл филма „Мълчаливото болшинство“, но ми казаха, че това название няма да мине... — казва Таверни. — Централно място във филма заемат отношенията между наематели и собственици. Темата е много актуална за Франция, където наемите постоянно се повишават. Много добре познавам нещата, които искам да разкажа. Секретар съм на Комитета за защита на наемателите в големия дом, където живея. Неотдавна се наложи да се среща по работа на комитета със собственика на дома. Този човек се развива: „Аз съм хазиянът и ще правя каквото искам, а след това ще продам къщата“. Тази сцена изцяло влезе в моя сценарий...“

Бертран Таверни прави своите филми буквално с „избухлив“ материал. С такива филми не е лесно във Франция да се пробие път към екрана.

Филмовата комедия във Франция, както остроумно отбелязват някои критици, се намира в „застой и ремонт“. Тати свърши. Свърши и Етекс. Стандартните булевардни комедии будят само съжаление и тревога. Като сполуки, и то до известна степен, се

Сцена от италианския филм на Франческо Роза „Прекрасни трупове“ (награда на критиката в Кан '76).



посочват реализираните напоследък два кинофарса, „Гонитба за плячка“ на Клод Зиди и „Най-добри поздравии от Хонг Конг“ на Иван Шифр. И двата филма държат зрителя непрекъснато в напрежение. В „Гонитба за плячка“ Пиер Ришар излиза извън рамките на своето амплуа и намира нови изразни средства за комедийни изяви. Във филма „Най-добри поздравии от Хонг Конг“ играе непознатата още у нас четворка Шарло.

АНГЛИЯ

Преди три години поради липса на средства е било преустановено филмирането на популярния роман „Пътешествията на Гъливер“ на Свифт. Смятало се, че филмът никога няма да се появи по екраните. И все пак неотдавна той е бил завършен. Режисьор е Питър Хънт. В главната роля — Ричард Харис.

„Задължени сме му много, защото неговите са най-добрите постижения в нашето кино“ — това мнение най-добре характеризира мястото, което заема в английската кинематография починалият през април режисьор Керъл Рийд (1905—1970). Керъл Рийд започва кариерата си като артист. Напълно разкрива режисьорския си талант в 1938 г. във филма „Банков празник“. Може би това е първият английски филм, в който са показани с топлота и симпатии обикновените хора с техните тревоги и радости. Една година по-късно се появява реалистичната екранизация на романа на Кронин за миньорите — „Звездите ни гледат“. Най-плодотворен период в творчеството на К. Рийд са годините след 1940. Тогава той създава „Пътят е пред нас“, „Третият човек“, „Нашият човек в Хавана“ (1959). След което Рийд все по-рядко снима филми, някоя от които са разочаровали критиката, макар и направени с култура и професионално майсторство. Неочаквана демонстрация на творчески темперамент става Дикенсовият мюзикъл „Оливър“ (1968), а след това и „Последният войник“ (1970) — последният филм на К. Рийд.

ИСПАНИЯ

Международният кинофестивал във Валадолид е посветен на филми с ярко изразен хуманистичен характер. Тази програма не винаги успешно се реализира. На тазгодишния фестивал най-характерен в това отношение по отзиви на печата е шведският филм „Малко любов“ на Вилгот Зьоман. Действието се развива в началото на века. Разказва се историята на една

девойка от пролетарски произход, която започва работа като прислужница в богат дом. Напусната от годеника си, става любовница на господаря. По-късно се омъжва за младеж от така нареченото „добро общество“. На края прекъсва всички връзки със средата, в която живее, и свързва съдбата си с група социалисти. Този филм с морална проблематика е съвременен и един апофеоз на бунта. Филмът е получил наградата „Сан Грегорио“. Голямата награда „Златният клас“ е присъдена на полския филм „Обетована земя“ на Анджей Вайда. Голямата награда „Златен клас“ за най-добър късометражен филм е присъдена на Емануел Гарсия Мунос (Испания).



Изминали са 36 години от снимането на забележителния филм „Диктаторът“ на Чарли Чаплин и едва сега той се появява на испански екран. В него гениалният комик изпълнява ролята на еврейски фризьор, който поразително прилича на Хитлер. Забранен от режима на Франко, това е първият от 70-те филма, преразгледани наново от цензурата.

НОРВЕГИЯ

Сензация в Норвегия е станала премиерата „Луната свети зад облаците“ на Юджин О'Нил, постановка на американския режисьор Жозе Гуинти-Неро с участието на популярната Лив Улман. Не много често може да се види известната артистка, която отдавна вече се снима във филми извън Норвегия. Това представ-

Кадр от новия филм на Джозеф Лоузи „Галилео“ по едноименната пиеса на Б. Брехт и нейната английска версия от Чарлз Лоутън.

ление е събрало елита на артистичния свят. Критиките са изпълнени с похвали за играта на Лив Улман. Самата артистка твърди, че това е една от най-трудните роли в нейната кариера.

Една от най-интересните индивидуалности на норвежкото кино, режисьорката Ани Брейен, снима филма „Любов и самота“ по романа на Хелмар Зюдеберг, считан за най-хубавата любовна история в норвежката литература. Филмът е шведско-норвежка продукция. В главните роли: Берглад Арнатодин и Стефан Екман.

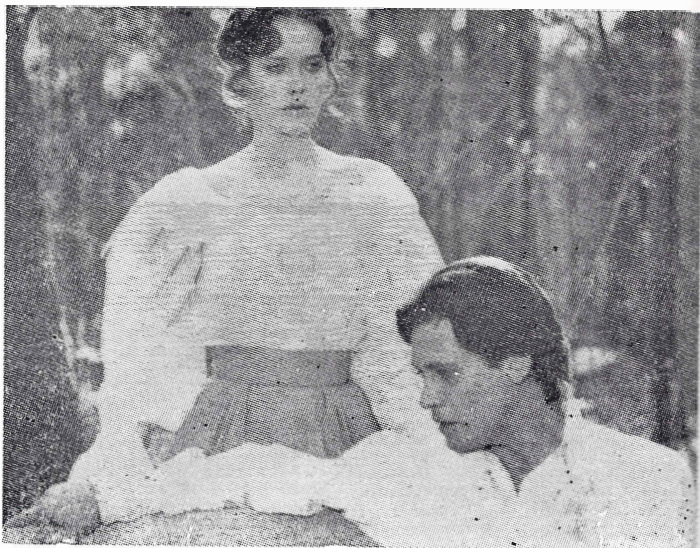
Доминик Санда (награда за женска роля в Кан'76) и Антони Куни в сцена от филма „Наследство“ (Италия), режисьор Мауро Белонини



САЩ

„Следващата спирка — Грийнуич Вилидж“ е название малко символично. Кварталът Грийнуич Вилидж е седалище на артистичния свят и има същото значение, както Монпарнас в Париж. За да стигне до този квартал, героят изминава труден път от бедния Бруклин, където се е родил. Също такава е историята и на режисьора на филма Пол Мазурски. Днес той се смята за един от представителите на авторското кино в САЩ. Сам пише своите сценарии, поставя ги, продуцент е, понякога играе даже и малки роли. Миналата година е имал голям успех с филма „Хари и Танто“ — вълнуваща история за един стар човек, който има за другар само една котка. Артистът Арт Карни е получил за тази роля „Оскар“. Преди това е снел филма „Алиса в страната на чудесата“ — сатира за отношенията между хората на изкуството в Холивуд. Филмът „Следващата спирка — Грийнуич Вилидж“ е автобиографичен. Творчеството на Мазурски се сравнява от някои критици с филмите на редица изтъкнати режисьори, даже с „Амаркорд“ на Фелини по отношение на субективизма на неговото виждане.

Младият американски режисьор Питър Богданович, за когото много се заговори след неговия филм „Книжната луна“, е реализирал неотдавна филма „Дейзи Милър“, екранизация на разказа на Хенри Джеймс под същото название. Разказът е написан в 1909 г., а действието протича през 1878 г. в Швейцария и Италия. Дейзи Милър е млада



Силвия Кристел и Жон Финш във френския филм „Вярната жена“. Сценарий Даниел Буланже, режисьор Роже Вадим

американка, която заедно с майка си и по-малкия си брат пристига в Европа да прекара ваканцията. Не е много приятна срещата на семейство Милър със стария свят. То попада в средата на европейски аристократи-сноби.

Стенли Крамер е бил принуден да изостави снимането на комедия за петролните шейхове, както той твърди, поради големите разходи. Сега подготвя сн

мането на сензационния филм „Господстващ принцип“ с участието на Джим Хекман и Кандид Бергер.

Доналд Съдерланд в ролята на Джакомо Казанова от филма „Казанова“, режисьор Ф. Фелини

Сцена от италианския филм „Последната жена“, режисьор Марко Ферери



Едуард Лунц, авторът на филма „Зеленото сърце“, снима в Ню Йорк филма „Братята от гетото“ за квартала на порториканците. Героят е 14-годишно момче, което загубва способността си да говори, изтормозено психически от средата, в която живее. „Подготвям този филм от три години — казва режисьорът. — Това ще бъде един тъжен и мрачен филм, но нелишен от лъч на надежда.“



Джералдин Чаплин, която в Европа се снима предимно във филмите на испанския режисьор Карло Саура (познат у нас от филма „Ана и вълците“), в Щатите работи с режисьора Роберт Алтман. След „Нашвил“, където изпълнява ролята на девойка, препоръчваща се за репортерка на Би Би Си на големия музикален фестивал в Нашвил, тя отново играе в новия му филм „Буфало Бил и индианците“.

Роберт Редфорд подготвя като продуцент психологичната драма „Червената мадона“ за заговора в Ирландската републиканска армия (ИРА), замесена в убийството на британския посланик във Вашингтон.

83-годишната Мери Пикфорд не се е появила при връчване на наградата „Оскар“, която е получила за целокупна артистична дейност. Артистката не напуска вече своето холивудско име, наречено „Пикфедър“,



Джек Никълсън и Марлон Брандо във филма „Пробив в Мисури“ на режисьора Артър Пен

помнещо дикте, когато Мери Пикфорд е била най-популярната артистка на Америка. За пръв път тя се появява на екрана в 1909 г., открита от Д. В. Грифит. С екрана се разделя в първите години на звуковото кино.

СЦЕНАРИЙ

Анжел ВАГЕНЦАЙН

ЗВЕЗДИ

В КОСИТЕ,



СЪЛЗИ

В ОЧИТЕ

На нашите събратя —
актьорите

ПЪРВА ЧАСТ

1

В началото ще е тъмнина.

После светлините на рампата ще извикат от мрака на сцената — или на времето! — двама души, един мъж и една жена. Той е около петдесетте, представителен, с прошарена грива, облечен в костюма на Сатин; тя е млада и стройна — Нора, или може би Дездемона. Стоят леко извърнати един към друг, неподвижни.

Тъмнината ги поглъща, за да ги върне след миг заедно с още няколко други сценични герои. И отново ще ги поглъдне, и отново светлините на рампата ще ги извикат — вече изпълнили цялото пространство с кралици, босяци, маркизи, възливи барони, венециански дожове, хъшове, кардинали и еретички, добри рицари и злодеи.

Неподвижни — като на стара снимка с кафявото на сепията.

Те едва доловимо ще се поклонят, после тъмнината окончателно ще ги поглъдне.

Когато светлините на рампата отново лумнат, ще открият театрална завеса — тежка, щедра и скъпа, със сецесионен орнамент от началото на века.

Върху нейния фон ще минат надписите на филма.

2

Завесата се вдига — тежко и тържествено, — за да открие сценичен декор — далеч не така пищен: това е най-обикновена и сиромашка железопътна гара. Дъсчен перон, бяла къщичка, прецъфтяло мушкато под прозорците, две емайлирани табелки, както се полага — на кирилица и латиница:

„ГАРА ДОЛМАЗДЕРЕ“

Тук откриваме тези, към които сега се връща нашият мил спомен — изправени под стряхата, където са нахвърлени театрални декори или насядали върху сандъци и дървени куфари под прикритието на старички чадъри. Артистите са неподвижни като на жива картина, но това ще трае само миг — колкото да отзвучи музикалната тема на филма ни: нежна, прстичка и може би малко сантиментална. Звънва двугласата камбанка на гарата.

Най-главният, драматическият артист Петър Стоманяков — Пиер, — фигура представителна във всяко отношение, прави няколко тежки крачки по дъсчения перон, вглежда се отвъд гаричката към хоризонта и като не открива нищо утешително, пххва палец и показалец в устата и мощно изсвирва.

Точно тук ще забележим, че гаричката, уж декорация, е заприличила на истинската и най-автентична гара Долмазdere. Наоколо няма град, няма дявол — пожълтели хълмове, път между хълмовете. Някъде отатък, в гънките им, се зеленее по-нагъсто: комай там се гуши самото Долмазdere, на четири и кусур километра от едноименната гара. Вали дъждец, ситен и тих.

Та казахме, Стоманяков изсвирва, след което отвътре мигновено изтичва началник-гарата:

— Запуйейтйе!

— Какво става тамм? — мрачно пита Стоманяков и сочи някъде към хълмовете.

— Протелефонирах. Рекоха, какво че кметът и сички други са на заседание.

Петър Стоманяков гневно го поглежда:

— Какво е едно заседание пред ве-ли-чие-то на из-куст-вото?

И началникът, неочаквано възправен пред величието на изкуството, смутено козирува:

— Виноват!

— Да се про-те-ле-фо-ни-ра от-но-во! Артисти чакат!

— Виноват! — отново козирува началникът и послушно изтичва в своята стаичка.

Причината може да се крие в плътния глас на Стоманяков или в особения начин, по който той изрича думите, или в многозначителността на паузите, но всичко у него звучи солидно, тежко, смислено. Може и нищо да не каже артистът Петър Стоманяков, но го казва на място.

— Поз-зор! — мрачно и обидено приключва Стоманяков своите мисли, крачейки под ситния дъждец.

Артистът Динко Сяров, който сам стои на открито, но държи чадър над седналата хубава и едрогърда Султана Сярова, весело се изкикотва:

— Хи-хи-хи, Пиер. Долмазdere, перлата на Балканите! Не можеше да измислиш по-грандиозен маршрут. Факт.

Стоманяков кръвнишки го поглежда, но не отвръща.

— Чадърът, Динко! — малко лениво казва Султана, при което дрънват гривни и блясват пръстени. — Динко-о-о. . .

Динко Сяров веднага престава да се смее и загрижено пита:

— Каза ли нещо, Султанче?

— Помолих за чадъра, нищо друго — с досада отвръща тя.

— Веднага сърчице. Не чух.

И той услужливо се надвесва над нея с чадъра. Тя раздражено се отмества — още малко и тоя ще й стъпи на полата. Динко Сяров е значително по-възрастен от жена си, много театрални сцени и много цигари са оставили за спомен по една бръчица, а кръчмите са се подписвали най-вече по носа му.

Артистът Бекяров шумно и дори неприлично се прозява и протяга под стряхата, спал е досега артистът Бекяров върху сандъка с костюмите. Почти плешив, той е от ония жреци на Мелпомена, които никога няма да направят голямата кариера, но и без тях не може. Жена му Мица Бекярова е кажи-речи същото; кога играе, кога продава билети на касата, но най-вече плете чорапи или жилетка за мъжа си. Тя и сега изважда кълбетата и куките, въздъхва и започва да плете.

Общо трупата наброява двайсетина души и онези от тях, които пожелават да вземат по-дейно участие в нашия сантиментален бенефис, ще бъдат представени, когато им дойде времето.

Двугласата камбана отново звънва, някой нещо тананика, двама стажанти играят табла под стряхата, Султана не откъсва поглед от крачещия като лъв в клетка Стоманяков, Динко Сяров пафка цигарата си, прикрил я с длан да не се намокри.

Отстрани, кръстосал ръце, отчужден и мрачен, се е възправил под дъждеца като паметник на презрението Венедиктов, бивш петербургски студент. Ако униформата му не бе така безнадеждно излиняла, би могъл да мине за действителен статски съветник или нещо такова. Огнени очи зад кръгли диоптрови очила, рядка брадица — мяза на руски анархист или народоволец, от ония, дето нощем тайно четат Бакунина.

Внезапно действителният статски съветник изкрещява, че чак стрясва задрямалите артисти:

— А-а-а-а! . . . Плле-та камшик от слънчеви лъчи... да шиbam гневно този подъл свят. Да вне той, а аз да се примеся. . . тъй като нявга той. . .

Но срещнал присмехулния поглед на стажантите, също тъй внезапно прекъсва изблика си гняв и делово им заявява:

— Пррезирам! Темнота беспросветная.

И кръстосал отново ръце, отправя непроницаем взор отвъд хоризонта — като самия вожд на аштеките.

В това време, запъхтян, бързо използва на рампата тъкмо там, където няма стъпала, мокър до кости човечец с най-чиновнически вид. Докато изтупва от калта шаячните си панталони, той учтиво пита:

— Извинете, господин директорът на театралната трупа „Обнова“?

— Аз — тежко казва Стоманияков.

— Получи се депеша — запъхтяно казва чиновникът и вади от папката листче. Стоманияков важно понечва да го вземе, но този веднага го дръпва: документ току-така ще се дава! И сам прочита съдържанието, след като е наместил пенснето си и след като Стоманияков, кръстосал ръце, е заел подходяща за случая тържествена поза под капещата стряха:

— „Община Долмазidere, касателно театрална трупа „Обнова“, антрепренеру Стоманиякову Петру, точка. Не са доплатени 37 лева и 40 стотинки наем за общинския салон в Ямбол, точка. Сумата немедленно да се преведе или съответно ще да се събере по съдебен ред. Точка. Кмет, не се чете.“

Униинето е пълно, само анархистът Венедиктов отправя през зъби презрителна дълга плюнка, която улучва надписа „Плюй в плювалника!“

Но не е Петър Стоманияков-Пиер от онези, които ще се поддадат на униинето:

— О-о-о, миз-ерия ностра! Проблем за такава възлива сума! Пиши отговор.

— Пардон, за чия сметка? — осведомява се човечето.

— За казионна, месьо, и от ваше име — Стоманияков поглежда към небето и започва да диктува: „Кмету на населения пункт. . . — тук той придава на гласа си възможно най-голямо презрение — Ямбол, точка. Идете по дяволите, точка. Сумата ще бъде изплатена при първа възможност, точка. Каснер-счетоводител — и той нетърпеливо размахва пръсти.

— Секретар-бирник — обижда се чиновникът.

— Точно тъй. Секретар-бирник. . .

— Палашев Генчо.

— Точка.

И той удря тсчката с пръста си право в секретар-бирнишки ле хилави гърди, после уж ласкаво да го потупва по рамото, пък го стисва и сбръща кръгом, като лекичко го побутва да се маха.

Точно тогава се случва чудото.

Зад гърба им гръмва нестройно маршът „Хей, славяни. . .“, изпълняван от неправдоподобна инструментална сбирщина. Диригентът, леко извърнат към наскачалите артисти, лично свири на цигулка, приютил се под чадъра, държан от босоног дангалак.

Артистите се оглеждат, този ритуал трябва да е за тях: други няма на перона освен изскочилият началник-гара. Седналите се изправят, сякаш не е марш, а химн на Царство България.

Директорът и първи артист Стоманияков хвърля победоносен поглед към колегите си, подтяга се и дори тържествено прочиства гърлото си: при такива „Хей, славяни“ най-често се полага и реч.

После ще се наложи всички артисти да се извърнат учудени точно в обратна посока. Защото точно от обратната псска насам тропсвят крака, това са ученици от горните прогимназиални класове, предвсждани от забързаната си учителка. Черно чадърче с дантели по краищата, ши рокспла шапка, кацнала на върха на кока, дълга строга рокля, закопчана с хиляда копчета, от гърлото, та чак до дслу, бая изпната при гърдите и изотзаде, стисната в тясно-то кръстче, с прсбляващи изпсд роклята лачени чепици. Прибави едни изумрудени обечки, едни дантелени ръкавици и напръскай с нежномургави лунички нослето й и ето ти я учителката Елисавета Стрезова. За своите съвременници тя може да е била и хубава, спорът е излишен, но за нас е малко смешна и трогателна като младостта на бабите ни — с тези лунички и с шапката, кацнала, както вече бе отбелязано, на върха на кока й.

Цялата тази мокра група иде насам, но на десетина метра смутено забавя крачки и спира. Хлапетата са наскубали букетчета полски цветя, мъкнат треволяк и всякакви други представители на регионалната флора. Зяпат насам мокри и любопитни, а даскалицата е развълнувана или направо уплашена. Свири по даскалски с черната свирка, провесена с шнур на врата й.

— Строй се в две редици. Не зялай, не зяпай. Стро-о-ой се! — И понеже хлапак, надвесен над мократа рампа, се е заяпал натам, накъдето се губят релсите, за да види дали не иде трен, тя го хваща за ухото — доса строго и нервно при това! — и го туря там, където му е мястото. После избутва напред мсмиченце с две плитчици и то пискливо и заучено започва:

— Скъпи господин... (учителката се привежда и му пошушва). Скъпи господин Петър Стоманияков. Скъпи господа артисти от... (пак му се пошушва) от театралната трупа „Обнова“. . . Ние учениците от долмаздерешката прогимназия „Св. св. Кирил и Методий“. . . Ние, учениците. . .

Момиченцето съвсем забравя какво трябваше да каже, обърква се и е готово да се разплаче. Тогава учителката взема с два пръста сакъза, който досега е дъвкала, и изрича

равно, с малко прекъсващ от вълнение, но иначе красив и плътен алт думите, които предварително са били намислени, а именно:

— Ние, учениците от долмаздерешката прогимназия, ви приветствуваме с „Добре дошли“ в нашия край. Ние високо ценим подвига ви на театрални стожери, които разнасят светлика на културата по градове и села. . .

— ... и паланки — подсказва момичето с плитките, неочаквано спомнило си текста, като подръпва учителката за роклята.

— И паланки — продължава Елисавета Стрезова с все същия равен учителски глас, като на урок. — Драматическите образи, сътворени от вас в „Иванку, убиецът на Асеня“ от Васила Друмева, „Живият труп“ от граф Лев Николаевич Толстой, „На дъното“ от Максима Горки, „Пред изгрев“ от. . .

И тук настъпва катастрофата, не може да си спомни учителката автора на това драматическо съчинение. И децата, за проклетия, не го знаят, не са го учили.

— „Пред изгрев“ от. . .

Анархистът Венедиктов, обзет от внезапно и чуждо за него състрадание, подсказва:

— Хауптман.

— От Хауптман Герхард... — унило повтаря тя, но нещо се е скършило в нея. И тя тихо и набързо завършва: — Ура за артистите!

Децата викат ура и хукват да поднесат полските си букетчета, оркестърът отново засвирва „Хей, славяни“.

Спасеният от позор първи артист и директор Стоманяков отива към учителката, поставя длан на гърдите си, с рязко движение на главата се покланя, правил го е много пъти.

— Мерси!

После взема ръката ѝ и Елисавета Стрезова за малко не припада: маститият драматически артист Стоманяков целува ръка — нейната, на малката провинциална учителка.

— Няма защо. Узнахме от господина началник-гарата какво, че сте пристигнали... и че управата е на заседание касателно парламентарните избори... Та малко набързо. . .

Тя безпомощно разтваря ръце. Стоманяков затваря очи, израз на драматическо вълнение и още веднъж свежда глава:

— Мерси.

Насреща ѝ изтичва разчувствуван добродушният бай Динко Сяров с размъкнатата риза, хваща ръката ѝ в двете си ръце:

— Очарователна! Вашето име?

— Стрезова. Елисавета Стрезова.

— О-ча-ро-ва-тел-на.

Учителката съвсем се обърква:

— Какво говорите, господин Сяров. . .

— Познаваме ли се? — учудва се бай Динко.

— Аз ви познавам. Гледах ви в Бургас, в „На дъното“, като Лука. Бяхте велик.

Динко Сяров внезапно се просълзява, целува я по бузата, колко му е на артиста да се разплаче.

А жена му го тегли за края на сакото — неприлично дълго се задържа той около бузата на обърканото момиче.

— Много мило — казва Султана и подава ръка с увиснали размекнати пръсти. При нейната дикция, съобразена с изящната театрална словесност, това прозвучава като „мна-ага мила“.

На това място обърни внимание, моля ти се, на младия артист Любо Калайджиев с женствено дългите мигли и големите, тъмни очи. Той гледа възхитен това чудо на провинциалния естествен подбор и като подава ръка, чак се изчервява от срамежливост.

— Госпожице Елисавета. Ли-зааа. . .

Това почти изпява учителат-диригент, който държи да бъде представен. Той иде насам и смутен от множеството непознати хора, изправени срещу него, сваля шапка.

— Господинът е мой колега-учител — развълнувана, но излязла от вцепенението си, казва Елисавета Стрезова.

Учителят пак сваля шапка:

— Приятно ми е, Халачев. Учител по рисуване и нотно пение в местната прогимназия. . .

— „Св. св. Кирил и Методий“ — мрачно казва анархистът Венедиктов, без да го удостои с поглед.

— Да — засиява учителят. — Основана през 1854, преди Освобождението. Госпожице Елисавета, време е да тръгваме. За вас, господа, чакат две талиги. Ще да ни прощавате, не намерихме по-добро. . .

И госпожица Елисавета мило и извиняващо се хвърля усмивка на артистите. После плясва с ръце:

— Ученици, строй се по двама. Бързо! На място, ходом. . . марш! Леви! Леви!

Тя засвирва със свирчицата, като първа дава пример за образцовата маршировка. И ето, край артистите, като на почетен парад, първо се източва музиката с предводителя-цигулар и глухо думкащия мокър тъпан, следват третите „а“ и „б“ класове на долмаздерешката прогимназия „Св. св. Кирил и Методий“, командувани от даскалицата, която вдига края малко по-високо, защото дългата рокля ѝ пречи. Шапка, кацнала върху кока, тънко кръстче и доста поизпъкнало — според модата тогава — под кръстчето: това е последното, което ще видят артистите от театралната трупа „Обнова“.

После Петър Стоманияков ще изрече следната почти сценична реплика:

— И пощадил бог града, че в него праведник един живял. Там е градът, артисти! Покорете го, но не го разрушавайте! Заради Елисавета Стрезова! Напре-е-ед!

И артистите, проследени с поглед от отдалия чест началник-гара, помъкват сандъци, куфари и декори към очакващите ги две талиги, в изпълнение на отговорната задача да превземат град Долмазdere.

Пропуснахме да отбележим, че междувременно дъждът се е засилил.

3

А това е хан, късна вечер е, когато почтените граждани спят. На опънатите през гредите въжета съхнат ризи, панталони и дамски блузи, фрагменти от Венеция, елсинорски замъци и краймосковски брезови лесове. Кюмбето бумти, на него похлопва капачето на чер чугунен чайник.

Служителите на Мелпомена са се разположили край едрите юзчета с червено или край по-ситните с прелечена анасонийка. Не изглеждат артистите много добре, да си го кажем направо: наметнал кой каквото свари, подсмърчат и нагъват юзчетата.

В ъгъла под газената лампа, окачена на опушената стена, пише писмо Любо Калайджиев. Замисля се, плюнчи молива и отново се скланя над хартията. Две госпожици-стажантки правят пасианс, двама младежи-стажантки праскат табла, Мица Бекярова плете чорап.

Накуцвайки, пресича терена артистът Рачев — с един окъсял крак, спомен от Големя паралич и градобитно лице, спомен от Голямата шарка. Той тихо се скланя над Любо Калайджиев и изведнъж измъква писмото, като драматично прочита:

— „Обични ми и мили родители! Ето, че идвам да ви се обада от град Долмазdere, дето съм срещнати с подobaваща и доста съответствена любезност от сичките най-първи хора. Достойно за забеляжаване е какво, че настанени сме в разряден отелъ. . .“ Значи, така! Лъжем папа и маман? Я да видим нататък. . .

Любо Калайджиев грабва писмото и възмутено, но много учтиво, възкликва:

— Моля ви се, господин Рачев! Как смеете?. . .

— Я остави младежа бре — скарва му се Мица Бекярова.

— Кхе, кхе! Лъжливи писъмца — подигравателно се засмива Рачев и закуцуква към стажантките да погледа пасианса.

Бай Динко Сяров, седнал до Стоманияков, тихо се налива с анасонийка.

— Иди виж какво ѝ е — преплита език той. — С мен не иска да говори, сърди се. Сякаш аз ги правя дъждовете. А не ги правя аз, дъждовете са чисто природно явление.

Стоманияков се намръщва от досада, налива чай и го понася нагоре по скърцащото дървено стълбище, следван от ироничния поглед на Рачев. Мица Бекярова спира да плете и се споглежда с мъжа си, въздъхва и вдига рамене.

4

Стоманияков почуква на вратата и без да дочака отговор, влиза в малката стаичка, където Султана зиморничаво се е увила с шал. Настинала е май.

— Чай — казва той. — И въобще, няма защо да разиграваш номера. Слез долу, тук е студено.

— Аз ли разигравам номера? Аз или ти? — с прегракнал глас проплаква Султана. — Помъкнал си ни по тия джендеми, добре! Но поне една човешка дума да беше ми казал!

— Каква. . . точно. . . човешка дума? — отчуждено пита Стоманияков.

Тя го гледа с покорни, страдалчески очи. Умолително прошепва:

— Пиер, няма ли да ме целунеш?

— Глупости. Сега? Тук?

— А кога, къде? От колко време избягваш да останеш насаме с мен. Мислиш, че не го забелязвам?. . . Пиер. . . свърши ли всичко? Наистина ли всичко свърши?

— Султана, моля те да престанем с тия разговори. Слез долу, тук е студено.

— Няма да сляза!

— Както искаш.

И той излиза, като хлопва вратата след себе си.

Спуска се по стълбището, отново сподирен от погледи.

Миг след това на площадката се появява Султана с чая в ръка, заметната, както си е била, с израз, който трябва да означава нечовешко страдание или нещо такова. Слиза с походката на кралица, която отива към ешафода.

Бай Динко скача насреща ѝ, подкрепя я за лакътя:

— Зле ли ти е, Султанче? Седни до печката, сърчице.

Той примъква стол, помага ѝ да седне.

— Добре, но махай се. Миришеш на ракия — и тя леко го отблъсква, не го допуска да ѝ оправи шала.

Бай Динко виновно и тихо се усмихва, сконфузен се връща на мястото си — при Стоманяков.

— А утре — мърмори Султана — пак ще го боли глава.

— Главата, госпожо, може да боли по най-различни причини — заядливо казва Рачев. — Може от ракия да боли, може от друго, а може например и рогца да ѝ никнат. И той се кикоти от собствената си смешка.

Султана рязко го поглежда, а Стоманяков удря с длан по масата:

— Рачев!

— Пошлости — успокоително казва бай Динко. — Пошъл човек и пошлости говори.

— Аз казах „например“ — оправдава се Рачев.

— Например мастодонт. Питекантропус например.

Това изрича анархистът Венедиктов, царствено наметнат с халище, с голи космати крака, тънки като пицли. Стои той при прозорчето и гледа навън в дъждовната нощ.

— Анархист! А знае ли полицията, че си анархист? — опитва се да го уязви Рачев.

— Говедо например. Дребно искърско.

Рачев рипва, налита на бой, а Венедиктов смешно подскача и размахва халището си, сякаш пропъжда муха:

— Махай се! Махай се, ти казвам!

Колката и Витлеем, двамата сценични работници, ги разтърват. Стоманяков безшумно се смее, тъжно му е нещо. Изведнъж изсвирва с пръсти:

— Кръчмарю, не се разсейвай! На всички по същото.

Задрямалият ханджия се сепва, грабва емайлираните кани с питието.

— Не искам — отклонява каната Бекяров и поглежда към жена си.

— Пий, аз плащам — казва Стоманяков.

— Е, щом плащаш... — свенливо се съгласява Бекяров.

— Аз не пия... — стеснително казва младежът Любо Қалайджиев.

— Ще пропиеш! — пророчествува Стоманяков, после запява оная песньовка от „На дъното“, последван от другите:

„Солнце всходит и заходит.

А в тюрьме моей темно-о-о.

Дни и ночи часовые да эх! Стерегут мое окно...“

6

Дъждът още се процежда — с последните си едри капки, от плочестата стряха на сеновала. В тъмното под стряхата се е приютил учителят Халачев, вперил поглед отсреща — към единственото светло прозорче, от което струи тиха жълта светлина.

— Госпожице Елисавета-а-а... — тихичко, дори страхливо извиква учителят и се оглежда дали някой не го вижда.

Прозорчето мълчи.

— Лиза-а-а!

Пак мълчи. Учителят въздъхва, навежда се към някакъв тъмен продълговат предмет в краката си. Калъф е това и като се вдигне капакът, в калъфа матово ще проблесне цигулка.

Засвирва учителят серенадата на Точели и свири си я, забележете, доста прилично. Та искаме да кажем, че не е за смях онова старо време, а даже умилително е то — когато учители са свирили на цигулка под прозорците на учителките.

Ще приближим до светлия квадрат на прозорчето, което все така не се отваря. Ще надникнем през него, за да видим, че във варосаната моминска стая, осветена от жълтото пламъче на газеничето, Елисавета Стрелова се е облегла на стената, заслушана в цигулката долу. Поколебава се миг, замята се с шал и тихичко излиза.

Старае се скръщащото стълбище да вдига по-малко шум, за да не се събудят хазаните.

Излиза през малка задна портичка и се загубва в плътните сенки на градината.

А под стряхата на сеновала учителят Халачев свири, загледан в светлия жълт квадрат на прозорчето, което няма да се отвори.

„Как хотите стеригите,
я и так не убогу-у-у. . .“

— Театърът не е занаят, служене — разнежено декларира пияният бай Динко. —
Кръст е театърът и голгота.

Султана поглежда към пеещия Стоманяков и очите ѝ се наливат със сълзи.
Ще приближим до одименото прозорче на хана, за да открием там едно прилепено
до стъклото лице. Това е учителката от долмаздерешката прогимназия Елисавета Стре-
зова. С очаровани, широко отворени, по детски жадни очи тя наблюдава този възхитителен
и загадъчен, изпълнен с велики тайнства и недостъпен за простосмъртните люде живот на
артиста. Всъщност, хубавичка си е тя в рамката на прозорчето, какво толкова се приди-
ряме от надменните позиции на съвременния вкус!

— А в Петербург сега вали сняг — тъжно казва статският съветник Венедиктов.

— Стига с твоя Петербург. Втръсна вече! — обажда се Бекаров.

Венедиктов изрича отчетливо и гръмко, просто за да дразни:

— А в Пе-тер-бург, казах, се-га ва-ли сняг!

И заревава:

„Мне и хочется на волю, да ех!

Цепь порвать я не могу. . .“

8

Слънчев ден е, разнася се страхотен гърмеж — не ти е работа!

Пръв от входа на жълтата продълговата сграда изскача уплашеният до смърт се-
кретар-бирник Палашев Генчо и хуква през площада, преследван по петите от ма-
въра Отелю, с още димящ старовремски патлак в ръка.

Генчо тича, а Отелю го гони и реве:

— Стой-ой, твойта мама! Ще стрелям!

Една жена направо изтървава гювеча, той се счупва на калдъръма и разпилява ме-
сища и зарзавати.

Под асмата на кафенето един старец-политикан мигновено се ориентира в обста-
новката.

— Турците идат!

И в кафенето настъпва страхотна паника, разбутват се столове и маси, всичко бяга
от настъпващите османлии.

Палашев Генчо се премията през някакъв каменен стобор и изчезва.

Само един човек не помръдва наред площада: учителката Елисавета Стрезова,
дъвчеща своя сакъз, широко отворила възхитени очи, очарована от величието на Ма-
въра, или с други думи, на артиста Петър Стоманяков-Пиер.

Той идва при нея, гневно разширил ноздри, бляскащ с бялото на очите си:

— Къде е кметството?

— Там — сочи учителката с пръст, премаляла от див възторг.

И Мавъра се насочва в тази посока — величествен и страшен, тръгнал на въоръжен
щурм срещу кметството.

9

А в кметството заседава общинският съвет, на заседанието присъства млад госпо-
дин с виенско пепитено сако. Този последният пламенно обявява:

— Аз, като парламентарен кандидат и радетел за любезното ни отечество, изповяд-
вам какво, че построяването на мостче, свързващо двете части на Долмаздере, е за полза
на общото дело. Аз гарантирам да тура в действие същия този гореказан народен идеал,
като дадя най-после един край на протакането.

В този миг вратата се отваря и на заседанието, без предизвестие, нахълтва с оръжие
в ръка Мавъра. После хлопва с трясък същата тази врата, портретът на любимеца на всич-
ки българи Фердинанд се откача и пада със звън на счупени стъкла.

Депутатът вдигаръце и при създалата се републиканска обстановка се предава,
свенливо последван от още неколцина.

— Кой е кметът? — страшно пита нахлулият.

— Аз! — казва кметът, който ни на йота не се е уплашил.

— Петър Стоманяков, директор и първи артист на театралната трупа „Обнова“.

— А помислювал ли е почитаемият директор каква длъжност му се налага в този случай? Театрото не е, за да се вапцате като карагозчин, та да плашите най-първия персонал на града! — важно му се скарва кандидатът за депутат, като използва случая да сваля ръце.

— Кой е дал нареждане на бирника Палашев да заключи салона и да не допуска артистите до сцената?

— Аз! — храбро заявява кметът.

— А ние сме обявили едно матине и едно соаре, гоподин кмете. Обявили сме и про-дажба на билети.

— Туй е решение на общинския съвет и аз не ще да мога да го отменя. Желали бихме първом да си внесете наема.

— До грош и в предплата, че тогива. Тук не е Ямбол — изписква едно старче от по-умните.

Стоманяков презрително го поглежда:

— И вие наричате това културна политика? Позор!

Кметът разтваря ръце:

— Ше да ни прощавате, господин артисте, но патили сме вече от таквиз като вас. Пролетес дойде цирк, обявиха какво, че щели да показват индийски слон. Пък на представлението слон нямаше. Разболял се бил, та го оставили били на лечение в Каспичан. Едва не ги пребиха нашите, циркът изфиряса и не плати. Щели с обратна поща да приведат сумата.

— А досеги са привели ей тоя — и старчето сърдито сочи някъде до лакътя си.

— Ше да ни прощава господин артистът. . . — стеснително добавя кметът.

Стоманяков тъжно поклаща глава, въздъхва:

— О, темпора! О, морес! А ние сеем семето на. . .

— Сейте си семето — примирително казва кметът. — Ала първом си платете.

Стоманяков, сетил се за един последен аргумент, с надежда заявява:

— Но ние сме под патронажа на Министерството на просвещението. Лично.

— Тогава нека плати лично Министерството на просвещението — казва кметът.

— Хи-хи — пискливо се засмива умното старче. — И те нямат пукнат грош. От пет месеца не са плащали на даскалите заплатата! Хи-хи. Просвещението щяло да плати, ка щяло!

Разсмива се колективно целият общински съвет, смее се чак до сълзи.

— Много смешно, ха-ха! Не смей се ти, палача. Чуй, иде краят на Бастилията. Че рухне ще таз крепост мрачна, на грустни съдбини затвор! — заплашително изрецитирва Стоманяков, извърща се върху токовете на високите си реквизитни ботуши и понечва да излезе.

И се сблъсква с влизащата учителка Елисавета Стрезова. Тя кимва на смеещото се събрание, което тутакси срамежливо млъква (тогава, казват, дори и най-простите кметове са уважавали чрезмерно учителя).

— Бирникът Палашев — студено изрича Елисавета Стрезова — ми каза в какво се състои работата. Тъкмо за това идвах при вас, господин Стоманяков. Третите „а“ и „б“ класове на нашата прогимназия ще посетят дневното представление. Съответно събрах по един лев на ученик и по три на учител. Пожарната команда внесе петнайсет лева, или общо седемдесет и шест лева.

И тя изсипва съдържанието на учителската си чанта върху масата. Издрънчват дребни хологанчета, а едно по-едро се търкулва и пискливото старче хищно го затиска с длан, та да не падне под масата.

— Тц! — казва старчето. — Малко ще да са.

Елисавета Стрезова вади най-милата от усмивките си:

— Като се прибави и сумата, която общинският съвет, състоящ се от най-просветните хора на града, положително е предвидил за банкет в чест на артистите. . . А банкетите не са най-първото нещо, нали, господин Стоманяков?

— Е. . . М-да. . . — неуверено изрмжава артистът, обичат си те банкетите и няма защо да го крием.

Настъпва мъртва тишина.

— Хм-хм. . . — прочиства гърлото си кметът и после тихо извиква, знае си той човека: — Палашев!

Мигновено Палашев Генчо, който сигурно е стърчал зад вратата, влиза:

— Заповядайте.

— Ела насам.

Бирникът иде насам, но за всеки случай издалеч засбикаля Мавъра.

— Ше да идеш — казва кметът — и ще да отключиш салона.

Бирникът потърква пръсти:

— Първом да преброя парите.

Тогава кметът изревава:

— Казах да идеш и да отключиш салона! А парите можете да си приберете, господин артисте. Ваши са си.

Петър Стоманяков ледено кимва за сбогом, като проявява пълно презрение към гологаните, после се извързва към Елисавета Стрезова и като поставя ръка на гърдите си, за втори път с рязко движение на главата изразява уважението си към нея. Излиза, побутвайки пред себе си смалилия се Палашев Генчо, секретар-бирник.

Едва когато вратата се затвори, Елисавета Стрезова, високо вдигнала напръсканото си с нежномургави лунички носле, ще изрече:

— Това е срамно, господа. Народ, който унижава своите артисти, няма право да се нарича свободен.

— Моля, без политически намеци — предупреждава депутатът.

— В Париж, Петербург и Виена дори най-видните граждани считат за висока чест, когато артисти. . .

— Но ние не сме Париж, Петербург и Виена — уморено я прекъсва кметът.

— А Долмазdere — най-сериозно хвърля светлина върху въпроса пискливото, но иначе умно старче.

і0

На площада е спряла писана каруца, на каруцата са се възправили двамата стажанти, облечени в нещо средно между венециански дожове и Котарака в чизми. Държат плакат:

Театър „Обнова“

„АРАПИНЪТ ОТЕЛЛО.“

Само тази вечер.

От каруцата градският глашатай бие барабан и обявява:

— „Противно на разпространените слухове дирекцията на театралната трупа „Обнова“ съобщава на многобройната си и високо уважаема публика. . .“

Пред входа на салона Мица Бекарова плете чорап край масата, представляваща театрална каса. Ако се вгледаме в притиснатата с четири стари магарешки подкови саморъчно нарисувана скица на местата, ще забележим, че само две кръстчета сведочат за броя на заинтересованите зрители. Мица плете, а глашатаят си говори:

— „ . . . че днеска ще да се състоят две представления — едно ученическо в три часа подир пладне и едно гражданско в осем часа вечерта. . .“

Възкачен на стълбата си, Витлеем кове декорацията с леко потекли тук и там краски, а устата му е пълна с гвоздеи. Спира за миг да чука и се заслушва в глашатаята въз:

— „ . . . Ще да бъде представена трагедията „Арапинът Отелло“ от великия Вилиам Шекспир, английски писател — социалист и голям приятел на България. . . Цени на местата пет, три и два, за ученици и войници по един лев. Съобщава се, че поради големия интерес гратиси и билети на кредит няма да се отпускат.“

Думите на глашатаята проникват между гредите на превърнатото в гардероб и гримьорна помещение. Това е сеновал или нещо такова, с натрупани каци за туршия и голям куп неоронена царевица. В ъгъла едър вол умислено преживя, по гредите някъде кудкудякат легхорни.

Директорът и първи артист Стоманяков, който в момента оправя пред огледалото повредения си от последните събития мавърски грим, хвърля унищожителен поглед към Колката:

— Това ти ли го съчини?

— Реклама, бате Пиер — вдига рамене Колката.

— С Шекспира не се кощунствува — свенливо казва Любо. Калайджиев.

Анархистът Венедиктов, облечен като Касио, взима един кочан царевица, издухва го от прахта и като го избърсва с длан, започва да гризе.

— Не яж сурова царевица! — скарва му се артистът Бекаров, по съвместителство дожна Венеция.

— А ти винаги имаш скрити пари. И ядеш кебапчета.

— Защото пестя и не пропивам.

— Еснаф! — осъжда анархистът Венедиктов и продължава да хрупа твърдите зърна. — Филистер!

На импровизиран миндер с легнала Султана Сярова, вратът ѝ е увит в компрес. а бай Динко грижовно полага на челото ѝ кърпичка, намокрена с оцет.

— По-добре ли ти е, сърчице? — пита бай Динко.

Султана поклаща глава, после хрипливо шепне, загубила си е гласа:

— Не. Не съм в елемент, не мога да играя. . .

Бай Динко безпомощно и виновно поглежда към Стоманяков:

— Пиер, тя си е загубила гласа и не може да играе.
— Може — спокойно каза Пиер и продължава педантично да оглежда вапцаното си лице.

Султана отчаяно поглежда тавана и се опитва да извика, но това не ѝ се удава:

— Динко, аз умирам!

Бай Динко най-истински се разтревожва и преминава в акция:

— Като неин съпруг официално заявявам, че тя няма да играе.

— Ще играе — с все същата спокойна упоритост казва Стоманияков

— Не е тя виновна, че дъждът ни намокри до кости! — протестира бай Динко.

— А да не съм аз виновен? — кипва Стоманияков. — Ако ще и вулканът Стромболи да избухне, представлението „Отело“ ще да се състои! Това е първи закон на театъра! Фини!

Султана затваря очи, в ъгълчетата им се е появила по една сълза като бисерче. Тя хрипливо шепне:

— Това не е човек, а звяр!

11

Отело-Стоманияков. Настилах снощи. Подай ми своята кърпа!

Дездемона-Султана. Заповядай!

Отело-Стоманияков. Не, мсята си.

Дездемона-Султана. Тя не е у мен.

Отело-Стоманияков. Не е у теб?

Дездемона-Султана. Не е.

Отело-Стоманияков. Голяма грешка.

На авансцената са наредени петнайсетина газени лампи с отражатели, публиката се е смълчала.

Третите „а“ и „б“ класове. Учителите, пожарната команда е в пълен състав, последната трета на салона е празна.

А сега погледни, моля ти се, Елисавета Стрезова. Малко е да се каже, че тя се е превърнала в слух: превърнала се е тя и в Дездемона, и в Отело, устните ѝ безмълвно шепнат текста, понякога дори предварително онова, което тепърва ще бъде изречено на сцената. Сама не забелязва, че повтаря актьорските мимики — Дездемона и Отело в един човек, чистотата и подозрението, всеотдайното покорство и ревността.

Дездемона-Султана почти шепне, напрегнала до скъсване възпазените си гласни струни, със зачервени от температура очи. Отело-Стоманияков е наистина могъщ, казваме го без всякакви превземки — може би е само доста приповдигнат за днешния театрален вкус, такъв е бил стилът тогава, но играли са хората от сърце.

Отело-Стоманияков. Загубила си я? Така ли? Казвай! Изчезнала ли е?

Дездемона-Султана. О, боже.

Отело-Стоманияков. Чакай.

Дездемона-Султана. Аз ти казвам в къщи е!

Отело-Стоманияков. Донес я да я видя! Кърпата ти казах! Предчувствувам нещо лошо. Кърпата!

Той изрича това страшно, но погледът му за миг се спира в тъмното, върху даскалицата. Елисавета Стрезова се е подала напред, с ширско отворени очи, а лицето ѝ е озарено, сякаш в него са насочени всичките прожектори на Бургтеатър.

Дездемона-Султана. Човек, със тебе свързал свсята съдба, делил със тебе...

Отело-Стоманияков. Кърпата!

Дездемона-Султана. О, боже. Отело мой, какво ти е?

Отело-Стоманияков. Махни се. (Излиза.)

Емилия-Мица Бекярова. И според вас този мъж не е ревнив?

Но тук силите на Султана са се изчерпали. Тя се спира на авансцената, очите ѝ са празни, текстът окончателно е изчезнал от паметта ѝ. Една дълга мъртва пауза, след което Мица Бекярова повтаря почти с отчаяние:

— И според вас този мъж не е ревнив?

Тишина. Дездемона не отвръща, забравила е текста.

Зад кулисите излизащият Стоманияков пръв усеща празнината на сцената и се стрелва назад.

— Суфльор! Къде е Колката? — Просъсква той.

— И аз забравих репликата — отвръща обърканият Яго-бай Динко и рови в пиесата.

— „За пръв път е такъв“ — подсказва Стоманияков, но Дездемона е сякаш оглушала на авансцената.

Елисавета Стрезова се е склонила напред, захапала от ужас пръстчето си. После тя сама не се усеща как прошепва:

— „За пръв път е такъв. Ах, в тази кърпа. . .“

Неколцина учители се обръщат от предната редица, към нея поглеждат учениците, но Елисавета Стрезова не ги забелязва и извиква по-силничко:

— „За пръв път е такъв. Ах, в тази кърпа
наистина е имало вълшебство. . .“

Това вече достига до Султаниния слух и тя повтаря механически, докато хване нишката:

— За пръв път е такъв. Ах в тази кърпа
наистина е имало вълшебство.

Горко ми! Как можах да я загубя!

Елисавета Стрезова успокоено се отпуска, сякаш в този миг се е решила съдбата на поробените ни покрайнини. Зад кулисите Стоманяков обърсва шамар на притичалия Колка в момент, в който този закопчава панталоните си.

На сцената вече всичко продължава нормално. Влизат Яго-бай Динко и Касио-Венедиктов, за да кажат, каквото имат да казват. И не знае в този миг даскалицата Елисавета, че през процепите на кулисите към нея гледат големите очи на Мавъра — иначе би се стеснявала да преживява чак пък толкоз.

12

Някъде отвъд се произнасят пламенните реплики от трагедията „Арапинът Отелло“, а тук, в потъналия в полумрак сеновал-гримьорна, една сянка пропълзва на четири крака и се мушва в тъмното, където кротко размахва опашка волът. И още една сянка ще видим, която безшумно се отлепя от стената и тръгва в същата посока. После от тъмното се раздават нечленоразделни стенания, две тела май са се вкопчили, волчето уплашено замучава, дрънва бутнато котле.

— Пусни ме! — може би ще познаем гласа на Венедиктов.

— Чакай да те видим кой си — каза друг мъжки глас.

— А ти кой си?

Примъкват се насам, една ръка е обхванала Венедиктова като в клещи, другата удължава фитилчето на газената лампа. Сега ще можем добре да огледаме и двамата — петербургския статски съветник и грамаден пристав с ей такива мустаци.

Приставът леко се смущава, като вижда артиста в костюма на Касио:

— Ще да прощаваш, рекох, че е циганин. Тъдява се мотае катун, та наминават по тъмното. Кокошки крадат.

Венедиктов сърдито издърпва от ръцете му крайчеца на венецианския си кафтан и вдига към гредите поглед, в който е изписана цялата обидна на света. Но съмнение, погледжешо от отеловското, се е свряло в сърцето на пристава:

— Ами я кажи ми ти. . . какво търсеше там, под добичето?

— Мляко — обвиняващо изрича Венедиктов.

— Разказвай ги на баба си, господин артисте. Това е вол.

Венедиктов учудено поглежда нататък и пита с трогателно простодушие:

— Така ли? А каква е разликата?

— Ще ти я покажа аз. Но първом ще да идем в участъка. Арестуван си!

В този миг в сеновала се втурва запъхтеният Колка:

— Касио, виход. Бързо на сцената!

— Първом. . . — упорито повтаря приставът — ще да идем в участъка да видим тая работа. И кой търси под вола теле!

И той тежко полага ръката на закона върху рамото Венедиктова: — Арестуван си!

13

Яго-Бай Динко. Казва, че. . . че бил. . .

Отело-Стоманяков. Какво, че бил?

Яго-Бай Динко. Че бил. . . лежал. . .

Отело-Стоманяков. Със нея?

Яго-Бай Динко. Със нея — върху нея. Както щете.

Отело-Стоманяков. Със нея! . . . Върху нея! . . . Лъже, мръсникът. Но ако. . . Ах мръсна гадост. Кърпата! . . . Признание! . . . Кърпата. . . Да признае, ще го обеса за подвига му. Не, първо ще го обеса, а после ще признава. . . Цял треперя. . . Не може да съм тъй помрачен от гнева, без да има нещо на дъното. От празни думи не се раздрусвам така. Пфу! Носове, уши, устни. Възможно ли е? . . . Да признае. . . Кърпата. О, сатана! (Припада.)

Яго-Бай Динко. Ох действа, действа! Работи, лекарство!

А в сеновала се е разразила битката за Касио. Приставът тегли към участъка, а Кольо тегли към сцената. По средата е разпнатият Венедиктов, обзет от меланхолия. По едно време приставът доста грубичко обхваща Венедиктова през кръста, та да го отнесе за по-лесно в участъка, и анархистът предсмъртно и тихичко изписква:

— Ай!

Тук ужас ще се изпише в приставките очи-маслини и ще погледне приставът дланта си с нещо лепкаво и тъмно по нея.

— Не исках да го убивам. . . — уплашено отстъпва приставът. — Само го хванах. . .

А Венедиктов, във все същото състояние на горда меланхолия, бръква в пазвата си и измъква едно счулено яйце. То ще потече заедно с черупките между пръстите му — на дълга, лигава струя.

Тук е моментът да бъде атакуван обърканият пристав.

— Господин приставе — страшно изрича Кolkата. — А знаете ли кой е този титан на словото? Артистът Венедиктов, свършивши драматическата школа в Санкт Петербург и игравши персонално пред негово величество всеруския император.

Кolkата застава мирно, уплашеният пристав отдава чест.

15

Яго-Бай Динко. Тъй ловят се глупаци лековерни и тъй се хвърлят във срама на малко девизи най-достойни и ей, генерале! Чувайте! Отело!

Свестете се! А, Касио! Елате!

Влиза Касио и гнусливо бърше ръка в крайчеца на кафтана си.

Касио-Венедиктов. Какво е станало с генерала?

Яго-Бай Динко. Пак епилепсия. За втори път. Веднъж припадна вчера, днес отново.

16

Лицето на Елисавета Стрцова е обляно в сълзи и самата тя не знае, че е стиснала ръката на учителя по рисуване и нотно пение Халачев. Той малко смаяно я поглежда, смаяно и щастливо, после много внимателно погалва нейната ръка. И Елисавета Стрцова не я изтегля. О, блаженство!

Но нека учителят не си прави чрезмерни илюзии: по някое време — сега или по-късно — Елисавета Стрцова ще да усети чуждата ръка, която гали нейната, и ще да я перне по пръстите. Къде па се завира тоя в такъв трагически момент!

Отело-Стоманяков. О, никога такава върховна сладост не е била тъй пагубна. Аз плача, но със жестоки сълзи. Мойта жал е небесна — тя убива, дето люби. . . Събужда се!

Дездемона-Султана. А ти ли си, Отело?

Отело-Стоманяков. Аз, Дездемона. Помоли се богу, Дездемона?

Дездемона-Султана. Да, господарю.

Отело-Стоманяков. Ако имаш някой неизповядан пред небето грях, моли за него прошка. И по-бързо!

Дездемона-Султана. О, господи, защо говориш тъй?

Нищо, че Дездемона не е „във форма“ — както бихме казали днес, а тогава са казвали „в елемент“, — на сцената звучи искрено, топло и това личи по зрителите. А най-лича, разбира се, по милата Елисавета Стрцова: нослето ѝ е мокро, една капчица е увиснала на връхчето му, тя подсмърча и даскалът Халачев, придобил горчив опит, крайно внимателно ѝ подава носната си кърпичка.

Дори намираме, че е безпредметно да се цитира по-нататъшният текст, ще го заместим с онази музичка, за която стана дума в началото — нежна, простичка и може би малко сантиментална.

Та на фона на тази музичка и като се интересуваме преди всичко от душевното състояние на Елисавета Стрцова, ще видим заключителните кратки фрагменти от трагичната история на двамата влюбени.

17

Това е пак сеновалът, някъде отатък ръкопляскаат, викат „браво“ и „бис“, а тук атмосферата е тягостна: госпожиците-стажантки плискат с вода отпусналата се Султана, а Стоманяков и бай Динко се се изправили като петли един срещу друг — настръхнали и готови за бой.

— Ти си сатрап! — крещи бай Динко. — Варварин!

— А какво според теб трябваше да направя? — ежи се Стоманяков.

— Да отложиш представлението.

— Никога.

Запъхтян, Колката се втурва вътре и умопително сочи по посока на салона, от който се носят викове и ръкопляскания.

Та на театър като на театър: Стоманяков грабва ръката на умиращата Султана, умиращата Султана хваща ръката на възмутения бай Динко и. . .

. . . те се покланят — леко усмихнати, потънали още в образите, които току-що са превъплъщавали, скромни.

Стоманяков съдържано избутва Султана напред, Султана сочи Яго, Отело, Касио и всички други.

А Елисавета Стрезова, изпълнена с благодарност, благоговейно ръкопляска.

Завесата на тласъци се затваря и тогава бай Динко изрича:

— Аз ще поставя въпроса, където трябва!

— Постави го знаеш ли къде? — зъби се Стоманяков.

— Долен тип. Експлоататор.

— Слушай. . . — и Стоманяков хваща бай Динко за яката.

В този миг завесата на тласъци се отваря и артистите, леко усмихнати, потънали още в образите си, скромно се покланят. Отело и Яго се отдръпват, за да оставят напред Дездемона, а тя ги хваща за ръце и ги привлича на авансцената.

Пак са в сеновала и Стоманяков се скланя над Султана:

— Султана, мила. . . Разбери, че ние не можем да отлагаме вечерното. Нямаме право.

Султана се опитва да каже нещо, но устните ѝ остават беззвучни.

— Да повикаме доктор. . . — свенливо се обажда Любо Калайджиев, той взима всичко прекалено на сериозно.

Султана поклатва глава: късно е вече. А лицето ѝ изразява най-дълбока предсмъртна тъга.

— Щом потрѣба — каза Стоманяков, — артистът играе и пет минути след смъртта си. Ако е истински артист!

— Добре, ние не сме артисти — опъва му се бай Динко. — Заявявам пред всички, че ние със Султана напускаме трупата.

— Излишно е — страшно извиква Стоманяков. — Защото аз вече я напуснах. Сбогом!

Той рязко се покланя и излиза, като хлопва завинаги след себе си вратата на театралното изкуство.

И пак се сблъсква с Елисавета Стрезова, която е понесла букет червени рози.

— Искан да ви изразя. . . — започва учителката, но Стоманяков я гледа така страшно с отеловския си поглед, че тя забравя словото си.

Елисавета Стрезова уплашено преглъща и поднася розите, но артистът Стоманяков не ги поема и продължава да я гледа.

— Извинете. . . — промърморва Елисавета и понечава да си тръгне. Тогава Стоманяков грубо я хваща за ръката и потегля нанякъде.

— Ела!

Тя дори не пита къде — загубила ума и дума.

Стоманяков я вкарва, или по-точно, избутва на сцената, където току-що са се разигравали кървави събития. Сега сцената е притихнала и пуста, осветена от дежурната газова лампа.

Артистът грабва букета от ръката ѝ и го запокитва в ъгъла. Сваля милата ѝ шапка с широка периферия и я захвърля. Вдига със сгънат показалец брадичката ѝ, оглежда лицето ѝ — с вирнатото носле и нежно мургавите лунички по него. Той е така близо до Елисавета, че тя усеща горещия му дъх и дори веднага се сеца в какво е работата. Затваря очи, готова да му поднесе устните си.

Не искаме да кажем нищо лошо за даскалицата, но така е и днес, така е било винаги — жените, кой знае защо, лесно се размекват и губят нравствена опора пред жреците на Мелпомена. Казваме го със завист, но без зла умисъл.

— Хм! — изръмжава Стоманяков и се отдръпва. Та след като се е отдалечил, казва: — Тази вечер ти ще играеш Дездемона.

Елисавета Стрезова отваря очи, още замаяна:

— Кое?

— Кое, кое, кое! Ще играеш Дездемона, казах.

Тя дълго мълчи, докато осъзнае смисъла на думите му. След това тихо и решително, пък може би и с обида заради това, че той е отблъснал устните ѝ, казва:

— Никога!

— Аз не те питам, аз ти съобщавам. Текста знаеш, видях. Нали?

Тя вирва носле:

— Аз съм народна учителка и съм длъжна да знам „Отело“.
 — И си правила с учителите театро. Признавай!
 — Не. . .
 — Лъжеш! Всички български учители са правили театро!
 — Опитвахме. . . Нищо не излезе.
 — Застани там.
 — Защо?
 — Застани там, казах. Първата сцена с Брабанцио. „Благородни татко, дълга си чувствавам странно раздвоен. . .“ Хайде.
 — Кое?
 — Не ми губи времето, имаме само два часа! Започвай. „Благородни татко“. . .
 — Не! Не! Не! Не! Не! — почти в истерия закрепнява Елисавета Стрезова, като удря пода с токчето на лачения си чепик.
 Истерията е прекъсната от един най-обикновен плесник.
 — Няма да ме ядосваш — мрачно казва Стоманияков.
 — Извинете. . . — казва тази, която е получила плесника, и се държи за бузата.
 — Хайде: „Благородни татко, дълга си чувствавам странно раздвоен. . .“
 Елисавета Стрезова се разплаква от ужас и през плач започва да декламира в равна и монотонна скороговорка:
 — Благородни татко, дълга си чувствам странно раздвоен. Живот и възпитание от вас получила съм и за тях дължа ви покорство, което ми подсказват и възпитанието и животът. . . .
 — Глупости — спокойно я прекъсва Стоманияков, той вече е режисьор, работата е делова и няма място за лигавщини. — Слушай, моето момиче, ти си Дездемона. Нежност, чистота, преданост. Но не безплътност, това е ре-не-санс. Разбираш ли?
 Елисавета Стрезова още подсмърча, покорно кимва.
 — Ти избираш без колебание своя път. Баща си или Отело?
 — Отело — простичко казва Елисавета Стрезова.
 — Точно тъй. Мекота, но и убеденост. Нежност, но и категоричност. „Но тук е моят мъж и почитта, която мойта майка. . .“ Хайде!
 Елисавета Стрезова набира смелост, вдига глава и тя е вече самодейна венецианска благородничка, която най-послушно подражава на току-що чуто:
 — Но тук е моят мъж и почитта, която мойта майка. . . .
 — Лиза-а-а. . . — изпява учителят Халачев, проврял глава през завесата. — Вас чакаме.
 — Тихо! — кресва Стоманияков. — Тук се репетира!
 — Извинете — смутено казва Халачев и сваля шапка.
 — Тук е моят мъж и почитта, която мойта майка е показала — продължава Елисавета Стрезова, обърната към недоумяващия Халачев, — когато вас поставила е пред баща си, аз дължа като съпруга към съпруга на Мавъра, пред вас застанал тук.
 И тя с прекалено щедър театрален жест сочи Отело.
 Стоманияков обхваща с две ръце лицето ѝ и я целува по мократа още буза:
 — Ангел хранител!
 Халачев гледа ужасен и нищо не разбира.

18

Не е за вярване, но около масичката, изпълняваща ролята на театрална каса, се е скупчила тълпа. Мица Бекярова най-опитната билетопродавачка на трупата едва смогва да задрасква местата върху скицата, да дава билети и да връща гологанчета.
 — Вярно ли е — вика някой новодошъл, като наднича зад гърбовете, — че ще играе даскалицата Елисавета Стрезова?
 — Моля, господа — разбутва хората около себе си Мица Бекярова, — пречите ми да работя. Има места за всички.

19

Отело-Стоманияков. О, мой прекрасен войн.

Дездемона-Елисавета. — О, мой Отело.

Отело-Стоманияков. Еднакво съм учуден и зарадван от туй, че виждам те, о, слънце мое. Душата ми е стигнала такова върховно щастие, че аз боя се: друг миг тъй пълен тъмната съдба не ще ми подари.

Дездемона-Елисавета. О, не, съдбата ще стори любовта и радостта ни да растат с дните ни.

Отело-Стоманияков. Дочул те бог. . .

Не, нямам думи за това блаженство. . .

Задахвам се. . . от прекомерната радост. . . (Целуват се.)

Яго-Бай Динко (настрани). Да, вие!

сега сте като две съзвучни струни, но аз ключовете ви ще повъртна, кълна се в честността си!

Вълнуват се всички, струпани зад кулисите. Обърни внимание на Любо Калайджиев — с големите, възхитени, почти влюбени очи.

Дездемона-Елисавета. Умирам без вина.

Емилия-Мица. Кой стене там?

Отело-Стоманяков. Кога? Къде?

Емилия-Мица. О, господи, помилуй.

Туй бе гласът на мойта господарка.

На помощ. Хора! Сладка, Дездемона.

Продумайте, о мила, скъпа моя.

Дездемона-Елисавета. Напускам ви безгрешна!

Емилия-Мица. Кой го стори?

Дездемона-Елисавета. Самичка. Сбогом. И предай от мене привет на моя господар. Прошавай! (Умира.)

20

В сеновала-гримборна се е вдигнала страхотна олелия.

Кметът, Халачев. Пълният личен състав на пожарната команда. Депутатът-строител на мостове. Началник-гарата. Разплаканият пристав. Калейдоскоп от ръкопляскащи, ръкостискащи, хвалещи.

Елисавета Стрезова е вцепенена, отчуждена, подтисната. Не вярва тя на всичко това, то става сякаш с някой друг.

Султана немного искрено ще я разцелува, бай Динко най-искрено ще се разплаче:

— Родена артистка! Вие сте чудо! Светлина!

Любо Калайджиев ще се изчерви и най-възпитано ще ѝ целуне ръка, виждал е как се прави това на сцената.

Анархистът Венедиктов мрачно и сърдито ще каже:

— Елисавета Стрезова! Аз ви обожавам!

Тя се усмихва отсъстващо и безлично, а погледът ѝ разтревожено потърсва Стоманяков, от него тя очаква оценката. А този темерутин се разгримирва и нищо не казва. Само веднъж ще срещне погледа ѝ в огледалото и ще отклони своя.

След това Стоманяков се изправя и подигравателно казва:

— „Кълна се вие без право ме обиждате.“ Едва не го изплака. Дездемона е горда, тя има пълно съзнание за своята невинност. Разбираш ли това?

Тя послушно и виновно кимва.

— Иначе . . . горе-долу . . . не че нямаш данни, но трябва да работиш. — И той покровителствено я потупва по рамото.

— Какво говориш, Пиер?! — възмущава се бай Динко.

— И не слушай тия лигльовци, те ще те развратят. Ще слушаш мен.

Елисавета Стрезова отново покорно кимва.

И докато Стоманяков съблича отеловския си костюм, между другото, казва:

— А ако искаш да постъпиш в нашата трупа, считай се приета. Трета категория.

Тя не вярва на ушите си и глупаво пита:

— Аз?

— А кой друг? Бекарова подай ми ризата.

Приставът нахлува в сеновала и разтворил ръце, се хвърля към Венедиктова:

— Ех, брат. Сърдиш ли се, че те арестувах? Недей, брат, грешка-прошка. Айде да се добрим.

И той го притиска до мощните си гърди.

— Ай — изписква Венедиктов, бръква в пазвата си и нанататък е известно. После тъжно добавя, като гледа течащото през пръстите яйце: — Аз трябва да се храня по причина на туберкулез . . .

Кандидатът за депутат галантно раздава визитни картички на Султана и стажантките, а Палашев Генчо сконфузено говори на плешивия Бекаров:

— Сега вашият директор ми се сърди. Наредено ми бе, честно слово. Аз съм дребеж човек, четири деца. Аз ли ще се опъна? Кой съм аз? Палашев Генчо.

— Простено ти е, секретар-бирнико — великодушно декларира Бекаров, грабва бирнишката глава и я целува по олисяващото теме.

С една дума, настъпило е пълно побратимяване на творческа интелигенция с долномаздерешкия елит.

Кметът налива от примъкнатата дамаджана водни чаши с вино, а Елисавета Стрелова в дъното на хамбара умислено погалва по главата добичето.

— Великолепна! — възхитен и влюбен шепне учителят Халачев. — Госпожице Елисавета . . . осмелявам се да поискам ръката ви.

Ръката му несмело погалва нейната между двата рога. И той прималжава от щастие, че тя не я изтегля.

Петър Стоманяков-Пиер се обляга на гредата зад тях и като гледа разсеяно развиващата се наоколо импровизиран банкет, казва:

— И тъй, утре потегляме в седемнайсет нула пет. Ще дойдеш ли с нас?

— Не знам. Не.

— Не, или не знаеш? — незаинтересовано пита Стоманяков и гледа наоколо с .

— Не! — категорично казва Халачев.

— Не знам . . . — казва Елисавета Стрелова.

21

Нощ е. Тихо е. Красиво е. Във вира, сред отраженията на раките, се къпе сеце сионна луна, каквито вече не се намират.

Елисавета Стрелова и учителят Халачев бавно вървят край реката. Мълчат, всеки потънал в мислите си.

Халачев спира и с внезапно нахлула смелост пита:

— А не може ли утре?

— Кое? — не разбира Елисавета Стрелова.

— Да се свържем навеки. Защо да чакаме повече?

Тя дълго мълчи, преди да отговори:

— Не ми се сърдете, Халачев, но аз . . . Ние няма да се оженим, Халачев. Съжалявам.

Той мълчи, очите му плуват в сълзи. Тя го погалва по ръкава на окъсялото учителско палтенце:

— Сърдите ли ми се?

— Какво говорите, Лиза! И вие решавате да . . . тръгнете с онези?

Елисавета Стрелова неуверено вдига рамене.

— Не тръгвайте, Лиза, те ще ви погубят. И на кого ще оставите третите „а“ и „б“ класове?

Тя не отвърща, върви нататък. Учителят мълчаливо я следва. Пред портичката ѝ той казва:

— Ако някога разберете, че сте сбъркала . . . Ако някога сте сама и се нуждаете от приятел . . . аз ще бъда тук. Аз винаги ще бъда тук, Лиза.

Сега пък Елисавета Стрелова ще се разреве, много ѝ е дошло днеска. Плаче на рамото на учителя, а той я гали по гърба — тихо и нежно, сякаш се бои да не разбута нещо, нещо да не развали.

22

— Клас, стани! — извиква дежурната и трийсетина ученици се изправят край чиновете си.

Влиза учителката Елисавета, кимва, оставя дневника. Учудено поглежда букета едри есенни хризантеми на катедрата.

— Седнете . . . Какви са тези цветя?

Учениците мълчат, гледат я с разтревожени очи. Изправя се онова момиче с плитките, което държи речта на гарата:

— От трети „а“ клас, госпожице учителке. Нали казахте, че на артистите винаги трябва да се поднасят цветя?

— Благодаря . . . — тихо казва даскалицата — Каква артистка съм аз? . . . Седни, благодаря.

Трийсет чифта разтревожени очи, глобус на масата, препарирана чапла над шкафчето с минералите, от стената с урок гледат към нея солунските двама братя.

Трийсет чифта очи, отправени към даскалицата с ням въпрос.

— Какво има? — глухо пита тя.

Никой не отвърща.

— Извадете тетрадките си за класно.

Тя взима тебешира и написва на черната дъска:

„Иванъ Вазовъ, „Подъ игото“.

Затваря кавичките, но не се обръща към учениците, защото по страните ѝ се търкулат две едри сълзи.

Нош е, влакчето потръпва, артистите спят. Облакът на прозореца пуши Петър Стоманяков-Пиер.

Елисавета Стрезова, с кошничка на колене, е обляна в сълзи.

Паравозчето остро изсвирва, бай Динко Сяров се стрясва, отваря очи и се скланя към нея:

— Лош сън ли сънува, мое дете?

Тя кимва, стеснително се усмихва и забърсва сълзите си с длан.

— Не вярвай в лошите сънища, Елисавета Стрезова. Вярвай само в добрите, помни това от мене. Знаеш ли защо човечеството е просъществувало два-сет милиона години? Пещерните мечки ги няма вече, мамутите ги няма. Птеродактилите и динозаврите. А човечеството съществува. Защо? Защото е вярвало само в добрите си сънища. А сега спи, сърчице.

Той я загръща в палтото си и сам се намества по-удобно, опитва се да заспи.

Влакчето пропищява и продължава да се носи към далечни места.

Стоманяков, умислен, пуши на прозореца.

Ще започнем да се изтегляме от широко отворените очи на Елисавета Стрезова, за да разберем, че вагончето, уж истинско, е заприличало на декорация. Артистите ритмично се полюшват на едно място, знаят артистите как се прави тая работа на сцената.

Точно тук ще падне онази тежка завеса със сецесионните орнаменти, което символизира края на еди-кой си акт.

ВТОРА ЧАСТ

23

Маститият артист Петър Стоманяков триумфално се носи на фойтон по улиците на големия крайморски град Варна. Погледни го, моля ти се: бял шантунгов костюм, бели обувки на важно кръстосаните крака и бяла панамена шапка, с която той понякога ще поздравя с дружеската благосклонност на стар познайник из тия места.

Ще спре пред луксозен магазин, повесил над витрината си шарена тента:

К. БОХОСЯН БИЖУТЕРИЯ — ЗЛАТО — СРЕБРО ОСН. 1882

Стоманяков пристъпва в прохладния полумрак на магазина със самочувствието на човек, дошъл да закупи няколко сребърни фруктиери и дузина диаманти. Продавачът почтително се изправя и пита с лек чужд акцент:

— Заповядайте, моля!

— Търся вдовицата на господин Бохосян.

Продавачът разочаровано го поглежда и извиква:

— Мадам Бохося-а-ан!

По някакво стълбище отвъд червената плюшена завеса изтопуркват бързи меки стъпки, червената плюшена завеса се открехва, за да пропусне суха аристократична жена, отдавна минала петдесетте, с изострени черти и леко клиновиден вавилонски нос. Само очите ѝ младеят — умни и малко насмешливи.

— Пиер! — радостно възкликва тя и тръгва към него с протегната ръка, натежала от няколкостотин карата.

Той гравва ръката, опира устни в дланта ѝ, вдига поглед и със съдържан трепет прошепва:

— Аракси!

Нещо като среща на стара леди с дука на Перпинян.

24

Пият „Метакса“ в сенчестия хол над магазина, тя го гледа със спокойната и откривена радост на старото приятелство. Прекарва пръсти по прошарената му грива:

— Нубийски лъве, и ти започна да се предаваш!

Той се усмихва, вдига рамене, целува ръката ѝ.

— Ти, ти! Цяла година не ми изпрати нито ред — размахва пръст тя. — А обеща да пишеш често!

— Работа, Аракси, много работа! Но винаги мислех за теб . . . Ви-на-ги!

Тя се размива с хрипливия кашлещалт на старата пушачка, почуква го по носа:

— Тоа . . . пъти мантьор! Лъжец си ти, Пиер, но . . . очарователен лъжец!

— Сега ще ме обидиш! — заплашва Пиер.

— И ти си дошъл при мен . . . защото пак сте останали без пари. М-м?

— Аракси! — искрено възмутен възкликва артистът.

Тя го гледа, смехът слиза от лицето ѝ.

— И колко ви трябват? — с тиха тъга пита най-сетне тя.

Пиер е огорчен до дъното на душата си.

— Защо така грубо? Ах, защо така грубо?

— И така, колко?

Той въздъхва и колебливо разтваря ръце:

— Ами . . .

Мадам Аракси звънва със сребърно звънче и тутакси на вратата се появява хубавичка прислужница — арменка с бяло боне, засмива се, като вижда Пиер, и прави учтиво кникс:

— Добре дошъл, господин Пиер!

— Кажй долу — заповядва мадам, — че за днес ме няма повече. И пригответи шампанско със закуски.

Момичето отново прави кникс, а Пиер му намига като на стар приятел.

25

А ето ти я театрална трупa „Обнова“, навсякъде е тя около насъбраните надълго сгъваеми маси с металически крака, уморена и отпусната. край отдавна изпитите регали с лимонада или бира. Куфарите са струпани накуп, трябва да са пристигнали тук направо от гарата. Келнери подреждат масите, с трясък отварят железните столове, под прашните акации висят угаснали гирлянди разноцветни крушки — сиромашкото великолепие на крайморските семейни бирарии. Някъде свири патефон, италиански тенор гъгниво възпява своята Санта Лучия.

Притичва келнер и предлага с малко надежда:

— Нещо да хапнат господа артистите? По една скаричка с екстра шуменско пиво?

— Сити сме! — мрачно изрича бай Динко Сяров и рови в пепелника за фасче, припалва.

Едно просяче висва на дъсчената ограда, току над главата на Венедиктов:

— Чичо, да даваш двайсет стотинки!

— Бе хомо сапиенс, казах ти, че нямам и десет! — кротко обяснява Венедиктов и се почуква с пръст по челото.

Цигането унило предлага едно компромисно решение:

— Тогава да даваш пет!

— О-о-о, кво ускве тандем абутаре, Катилина, пациенция ностра! — ядосано извиква Венедиктов, навежда се да вземе чакълче, но циганската рошава глава мигновено изчезва зад оградата.

Пак надвисва мълчание, може от умората да е, от жегата или от нещо друго, не се знае.

Отсреща Елисавета Стрезова, с обувки в ръце, върви по мократа пясъчна ивица край морето, върви с равномерни и бавни стъпки, навела глава — сякаш иска да преброи точно колко разкрача се простира българското крайбрежие.

Двама млади господа, тръгнали на ленива разходка по плажа, ще спрат и единият почтително ще свали гарсонетка:

— Артистката Стрезова! — ще прошепне той на спътника си.

Артистката Стрезова разсеяно ще кимне и ще продължи да брои крачките си.

Погледната от семейната бирария, тя е една малка фигурка край безкрайното море от разтопено сребро, по което бял призракен параход възвестява със сирената си, че е поел към други брегове . . .

На това място от разказа ще зачаткат копита, файтон ще спре пред бирарията.

В градината-бирария влиза Стоманяков, уморено се отпуска на един стол. Лицето му е безизразно, двайсет чифта очи напрегнато очакват отговор на немия си въпрос. Най-сетне директорът и първи артист бръква в единия си джоб, сякаш ще извади носна кърпа, и хвърля на масата едра пачка банкноти. Бръква в другия и хвърля още една.

— На, яжте, песоглавци!

— Уррра!

— Пиер ти са цар на финансите! — облекчено извиква бай Динко. — Български Рок-фелер! И откъде ги намери?

— Дългосрочен кредит от Банк дьо Женев.

Беяров се скланя към жена си Мица:

— Бас правя, че пак е бил при вдовицата Бохосян.

А българският Рокфелер обявява:

— Салонът, господа артисти, е предплатен до края на месеца! Започваме от утре вечер с „Любовта на Маркиз дьо Шантии“. Ще живеем в хотел „Астория“ и въобще всичко е файн.

Изтичва келнерът, усетил с професионалния си нюх, че финансовата конфигурация на тази маса е рязко променена:

— Господин Стоманяков, вечеря за всички?

— Сметката дотук! — важно казва Стоманяков. — Артистите вечерят в „Астория“, проф-фан!

Но нека господин Стоманяков не се преструва на такъв веселяк, очите му го издават — празни и уморени. Може би само Елисавета Стрезова ще усети, че нещата не са чак толкова фajn. Угрижено ще погледне учителя си, а този някак виновно ще отклони поглед.

26

Това е театрален декор, представляващ парк. В дъното Витлеем е изрисувал замък, не ти е работа, като истински. Жан Клод (Любо Калайджиев) ревниво издърпва на сцената слугинята Катрин (Елисавета).

Жан-Клод. Истината, Катрин! Какво направи той?

Катрин *(хваща ръката му, пъхва я в пазвата си)*. Бръкна тук!

Жан-Клод. Стар мръсник! И още?

Катрин. И тук! Каза, че съм откраднала тези гълъби от него.

Жан-Клод. Ще го убия? И още?

Катрин. Каза довчера да го пусна в моя гълъбарник, щели сме да броим гълъбите цяла нощ.

Жан-Клод. И ти му обеща?

Катрин. Глупчо! Този стар пръч едва ли ще може да преброи дори до две . . . Пък и ключето му е рждясало за такава ключалка.

Жан-Клод. А моето?

Катрин *(дьяволито)*. Ела в плевнята да проверим... *(Целуват се. Влиза нотариусът Горгоние-Венедиктов, приляква и с монокъла си разлежда задника на Катрин.)*

Жан-Клод. Това не е ли нотариусът Горгоние?

Нотариусът. Съвършено вярно. И тази дама, ако не се лъжа, е слугинята Катрин.

Жан-Клод. И точно там ли трябваше да погледнете, за да се убедите?

Нотариусът. Аз съм късоглед, момко. А всички жени удивително си приличат в лицата.

Публиката в богатия театрален салон прихва от смях. От ложите проблясват бинокли, в първите редове седят морски офицери в бели китили, дама в парижко, господата с пенснетата. Отзад се кикотят дебели мераклии и съпругите им. Смешно е, значи, много. Забележи, моля, един господин в черно, който седи като глътнал бастун и лицето му не трепва: толкова важни и съсредоточени са прекупвачите на добитък, когато оглеждат столката.

27

Злодеят Де Вианова-бай Динко се втурва потен в гримьорната и потупва гримьорация се Стоманяков.

— Залата се тресе от смях! Пълни сборове! Триумф!

Стоманяков суеверно почуква с пръст на масата. Влиза Кolkатa.

— Градинарят Фрамбоазие, выход!

Стоманяков се изправя, а бай Динко му стиска палци за успех.

28

Градинарят. Уви! Уви! Старият маркиз е на смъртно легло.

Нотариусът. Това бе възмездие, което съдбата отреди на злодея. От днес този замък принадлежи на младия маркиз дьо Шантни!

Жан-Клод. Но кой е той?

Нотариусът. Вие, Жан-Клод!

Жан-Клод *(към градинаря)*. Но папа . . . не разбирам . . .

Градинарят. Да, това е истината. Защото този, когото всички смятахте за мой син, е действителният маркиз дьо Шантни! Жан-Клод, за да ви спася от злодея-самозванец, аз ви скрих още пеленаче и ви отгледах като свое дете, пазейки свято съкровенията тайна. Сега правдата възтържествува! О, маркизе, нека допра устни до ръката ви!

Жан-Клод. О, папа! Позволете и напред да ви наричам така!

Градинарят. Сълзи замъгляват старите ми очи! А вие, бедна Катрин, ще трябва да идете в манастир.

Катрин. Горко ми, окаяната аз!

Жан-Клод. Аз я обичам, папа!

Градинарят. Знам, маркизе, и сърцето ми се къса от мъка. Но брачното ложе на маркизите дьо Шантии не е за една проста слугиня.

Готвачката Берта-Султана. Млъкни, градинарю, истината е друга! В жилите на тази, която всички смятаме за дъщеря на готвачката Берта, тече синята кръв на лордовете Шефийлд. Вестоносци току-що съобщиха, че кралят на Англия, разгадал подлите козни на клеветниците, възвръща графство Йоркшир на единствената законна наследница. Пред вас е леди Шефийлд Йоркширска!

Жан-Клод. Катрин леди Шефийлд! Любов моя!

Катрин. Жан-Пол маркиз дьо Шантии! Единствена моя радост!

Градинарят. Плачете, слуги, защото това е най-щастливият миг в живота ви!

Плачат не само слугите, плаче залата — дамите в парижко, дебели мераклии и жените им. Много е, значи, жално. Само човекът е невъзмутим — недостъпен нито за смеха, нито за тъгата.

Нотариусът *(отурва се отвън)*. Злодеят Де Вианова получи разрыв на сърцето!

Градинарят. Да живее младият маркиз дьо Шантии!

Готвачката. Да живее добрата стара Франция, покровителка на влюбените!

(Леди Шефийлд Йоркширска и маркиз Жан-Клод дьо Шантии сливат устни за целувка. Слугите плачат от щастие.)

Завеса.

Завесата пада, ръкопляскаят морските офицерчета, дамите и господата. Само човекът в черно не ръкопляска, записва нещо в тефтерчето си.

Люстрите блясват от електрицитет, ще бъдат хвърлени дори цветя и по всичко си личи, че това не ти е Долмаздере!

29

Пред главния вход чакат файтони. Морски офицерчета с бели кители, няколко дами. Отстрани възхитени стари мераклии и жените им продължават да се тълпят, за да видят отблизо драматическите артисти. Ето ги, те се спускат по стълбището на главния вход, някой изръкопляска, офицери целуват ръце, конете нетърпеливо пръхтят.

— А къде е Лиза? — пръв забелязва отсъствието ѝ бай Динко Сяров.

— Лиза! — викат офицерчетата. — Госпожице Лиза-а-а!

А някои вече са се качили по файтоните и чакат.

Султана изкривява устни:

— Пиер, започнахме с номерата на примадоната!

— Вие вървете — сърдито казва Пиер. — Аз ще я намеря.

30

Стоманяков пресича пустата, полутъмна сцена:

— Стрезова!

Той нервно почуква на вратата на гримьорната.

— Да! — извиква отвътре Елисавета Стрезова.

Тя седи край гримьорската масичка, разпуснала е коси, още несъблякла костюма си на слугинята Катрин. Свети само малката настолна лампа. Обърни внимание колко е хубава с тези разпуснати коси!

— А хората отидоха вече в „Алхамбра“ и те чакат! — скарва се шефът.

— Нека чакат, нямам настроение. Пак ще бъде същото, винаги същото.

Стоманяков запалва осветлението и сяда. Кръстосва ръце на гърдите си.

— Какво има?

— Нищо.

— Не можеш да се оплачеш! Курортен сезон, салон като хората. Пълни сборове . . .

— Аз не се оплаквам — студено казва Елисавета Стрезова.

— Тогава какво ти е?

— Никакво.

— И все пак?

Тя го поглежда, бои се да изкаже някаква своя мисъл.

— Пиер . . . — несмело казва тя най-сетне. — Ти . . . много ли си щастлив от успеха тази вечер? „Френетичен“, както пишат вестниците!

Пиер усеща вдицата, не е вчерашен той:

— Е, м-да . . . играем, разбира се, глупости, но . . . лято е, курорт, хората искат да се позабавляват. Харесват такива неща.

Елисавета предлага с тон на ентусиазирана наивка:

— Тогава защо си губим времето с театър? Да открием кафе-шантан!

— Прекаляваш както винаги!

— Само не се преструвай, че не ме разбираш! Ти си . . . ти си по своему храбър човек, Пиер. Защо сега изведнъж се уплаши — тук, във Варна?

— Защо когато беше трудно, да речем в Долмазdere, ти имаш смелостта да наложиш на публиката „Отело“? Да поставяш по малките общински салончета „Нора“ или „На дъното“? Защо тогава пое рискове, които сега не искаш да поемеш?

— Хората ни са уморени, Лиза. От студени ханове, от складове, вонящи на плъхове, от постоянната грижа за една топла вечеря след представлението, от унижителната бедност! Аз нося отговорност за тях! Нямам ли те най-сетне правото на един свестен хотел, на малко сигурност . . . Разбирам, че това е един компромис . . .

— И нямаме право, според твоята геометрия, да поживеем малко по-свастно? — наежено пита той, готов за кавга.

— Е да, на твоята възраст, когато морето е до колене, всяка цена е прекалено висока.

— Не, тази е прекалено оскърбителна. . . . Иер . . . защо внезапно ни обхвана страх? Защо сега ни е страх да останем верни? Именно сега, тук, когато изглежда най-леко да бъдеш това, което си! В края на краищата ние сме свикнали на лишения. И във Варна има ханове.

— Значи, работата не е в това какво се стремиш да спечелиш, а какво рискуваш да загубиш.

— Слушай! Това, което не мога да понасям, е да ми четат морал! Малки вчерашни пикли!

Стоманяков изрича с някакво радостно озлобление:

— Не, ще свикнеш ти! Ще видиш как ще свикнеш . . . Както свикнахме всички, които бяхме млади! Животът ще те премели, ще те умори. Обезкуражаващата мизерия униженията! . . . И ще замечтаеш за малко тишина и спокойствие. Ще поискаш да бъдеш това, което си в очите на другите — уважаван, богат артист. Да те канят в средата си знатни хора, които презираш, но от които зависиш. Ще се научиш да премълчаваш, да се смееш на глупави смешки, да преглъщаш обиди, да те хвалят за това, от което се срамуваш . . . Ще си готова да заплатиш всякаква цена срещу грам сигурност. И аз бях като тебе . . .

— „... и ти ще станеш като мен!“ Това е написано в гробищата. Забележи, предводителю, именно в гробищата! А сега си иди!

Той сърдито грабва шапката си и излиза, като се постаравя да тресне вратата, колкото се може по-силно. Само миг след това се връща, пак трясва вратата, мрачно награвба Елисавета Стрзова и я целува. Не може да се каже, че младата жена проявява дори далечни признаци на съпротива.

Наташк се въздържа да разказваме, защото синеатографът още от онези далечни времена, та до днес, е дал достатъчно хубави примери за подражание.

Свещите са догорели, двамата седят на стария реквизитен диван пред изпразнените чаши за шампанско. Пиер е заровил пръсти в косите ѝ, когато на вратата се почуква.

— Защо? — най-наивно казва Елисавета Стрелова, пали осветлението и отваря.

— Казах ти! — просъсква Стоманияков и мигновено изписва на лицето си най-сияйна усмивка. — Аракси! . . .

— Ама моля ти се, Аракси! . . . Каква изненада! — сияе Стоманияков и отива насреща ѝ, като оправя ризата си.

Аракси Бохосян стои на прага, в тъмните ѝ очи блясва тъжна самоирония.
— Това е нашата млада звезда Елисавета Стрезова, аз ти разказвах за нея! — сияе Стоманяков. — Тя има рожден ден, та . . . Това е самата Елисавета Стрезова!
— Приятно ми е — казва Елисавета Стрезова, без да помръдне.
— А това е госпожа Аракси Бохосян, стара приятелка . . . На театъра ни! Защо не предупреди, че ще дойдеш?
— Струва ми се — студено казва мадам Аракси, — че вчера ти ме покани.
— Ама да, разбира се . . . — сеща се Стоманяков и объркано се обръща към Лиза: — Нали?
— Да — казва Лиза.
Аракси Бохосян стои на прага: една остаряваща леди, която вече ще търпи само поражения, въпреки стоте карата. И насреща ѝ — Елисавета Стрезова, млада, колкото си иска. Крайчецът на повехналите устни на Аракси ще трепне в едва доловима тъжна усмивка, тя учтиво ще кимне на Стрезова:

— Извинете.

И ще тръгне към полутъмната сцена.

Посивелият лъв се опитва с чест да излезе от положението и преди да тръгне след Аракси, небрежно казва:

— Не се тревожи, ще ѝ мине. Тя винаги ревнува за всякакви дреболии.

Елисавета Стрезова с почти спортен рефлекс обърсва плесник на Стоманяков.

— Заради дреболиите — мило му се усмива тя.

Той въздъхва, грабва самото си и на прага жалко и сконфузено казва:

— Разбираш ли, тя финансира театъра ни и стана малко . . . как да кажа . . .

— Е, нищо — успокоява го Лиза.

И след като се затвори вратата, тя прихва в неудържим смях.

— Лъвът Петър Стоманяков-Пиер! Великият драматически артист Петър Стоманяков-Пиер!

Тя продължава да се смее, после внезапно се замисля. Взима с по два пръста чашите за шампанско, разтваря пръсти и с детско любопитство следи как кристалът се разбива на парчета върху пода.

Поглежда се в гримьорското огледало и сърдито казва на отражението си:

— Честит рожден ден, Елисавета Стрезова!

31

Елисавета Стрезова във все същия костюм на Катрин леди Шефийлд, лицето ѝ е мокро от сълзи. Това е морската градинка, светлинките на града се къпят в тихия залив.

Зад гърба ѝ зачаткват конски копита, носят се писъци, песни, смях.

— Сто-о-ой! Това не е ли Елисавета Стрезова? — запитва някой.

— Лиза-а-а!

Тя не се обръща. Спират три файтона, от първия слиза Любо Калайджиев и изтичва до нея.

— Какво ви е, госпожице Стрезова? Защо не дойдохте в „Алхамбра“? — угрижено пита той.

— Боли ме зъб -- казва Елисавета Стрезова.

— Не е тази причината . . . — недоверчиво казва Любо Калайджиев.

— Тогава е друга — веднага се съгласява тя.

— Ние отиваме в циганското кабаре. Защо не дойдете с нас?

— Лиза-а-а! — викат офицерчетата от файтоните.

— Елате! — умолително казва Любо Калайджиев.

— Защо пък не?

32

Това е някакво подземие, будапещенски цигани свирят валс.

Бай Динко Сяров седи пиан и мрачен.

Отреща едно морско капитанче е награбило Султана и танцувайки, ѝ шепне на ухото, целува я по шията, а тя го заплашва с пръст, смее се и звучният ѝ глас залива цялото заведение.

Артистът Бекаров се споглежда с жена си Мица, Рачев злобно се усмива.

Бай Динко е мрачен и се налива с каквото падне.

На една маса в ъгъла седи, самотен, край неотпитата си чаша с вино човекът в черно. Наблюдава артистите и наплюнчил връхчето на молива, нещо най-старателно си записва в тефтерчето.

— Не ви ли е добре? — пита Любо Калайджиев. — Мога ли да направя нещо за вас?

Елисавета Стрезова отрицателно поклаща глава. После внезапно пита:

— А какво можете да направите за мен?

— Всичко! — убедено казва Любо Калайджиев.

— Например?

— Мога да убия човек.

Тя смръщва носе, не ѝ харесва.

— Друго?

— Да убия себе си!

И това не ѝ харесва:

— Нямайте въображение!

— Сигурно — тъжно казва Любо Калайджиев.

Той не сема от нея своите големи, красиви, малко женствени очи. Поставя длан върху ръката ѝ, глухо прошепва:

— Лиза . . . Елисавета Стрезова! . . .

— Тссс! — и Лиза измъква ръката си. — Леди Катрин Шефийлд отива в манастир!

Валсът е свършил, капитанчето отвежда Султана на мястото ѝ, галантно ѝ целува ръка, чука топчетата и се отдалечава.

— Държиш се неприлично! — тихо казва бай Динко, без да я погледне.

— Глупости! — възмущава се Султана. — Или нямам право да се забавлявам? Така ли?

— Султана, моля те да си идем.

— Ясно, искаш да предизвикаш скандал! Или?

— Уморен съм, Султана. Да си идем, сърчице!

— Щом си уморен, върви си. Аз оставам.

На другия край на дългата маса анархистът Венедиктов дарява публиката с таланта си. Разчорлен, изцъклил страшен поглед, той заявява:

— Лудият. От Шандор Петьофи.

„Защо вий, хора, ме безпокоите?

Махнете се!

Аз бързам! Бързам! Страшно съм зает!

Плета камшик от слънчеви лъчи,

да шибам гневно този подъл свят!

Да вие той, а аз да се присмeya,

тъй както нявга той ми се присмя.

Ха-ха-ха-ха“

Но в това време унгарските цигани засвирват поредния валс и офицерчетата хукват да канят з: танц. Венедиктов сяда обиден, презира той този подъл свят!

— Искате ли да танцуваме? — свенливо пита Любо Калайджиев.

— Защо не? — казва Елисавета Стрезова и става.

Капитанчето изтичва, преди друг да е отмъкнал Султана.

Най-възпитано иска разрешение от бай Динко Сяров, но този демонстративно се извърща. Въпреки това Султана става и преди да последва офицера, просъсква в ухото на мъжа си:

— Прос-так!

Елисавета Стрезова, чието лице не изразява нищо друго, освен лекомислие и безгрижие, танцува в обятията на Любо Калайджиев. Внезапно пита:

— Вие казахте . . . че можете да убие човек за мене. Наистина ли сте готов да го направите?

— Кого трябва да убия? — страшно и решително пита Любо.

Но Елисавета Стрезова се отказва от тази мисъл. Идва ѝ наум нещо съвсем друго:

— А готов ли сте да се ожените за мене?

Това пада като гръм от ясно небе върху главата на младия артист, той дори спира да танцува:

— Елисавета . . . Лиза . . . вие се шегувате!

— Не — казва Елисавета Стрезова — Искате ли да се оженим?

— Лиза . . . — прималяял пита Любо . . . — И вие ли ме обичате?

— Не — искрено казва тя. — Аз не ви предлагам любовта си, а да се оженим. Защо не танцуваме?

Танцуват, той несигурно казва:

— Лиза . . . вие ще ме обикнете, ще видите. Вие сте чувствителен, добър човек!

— Много се лъжещ, момчето ми! — рязко го прекъсва тя. — Аз съм жестока. И те съжалявам.

Очите ѝ действително в този миг са студени и жестоки.

— Защо? Ти ме правиш щастлив.

— Затова те съжалявам. И предупреждавам те: не се опитвай да ми отнемеш свободата. Няма да го бъде!

Анархистът Венедиктов и градобитният Рачев нещо са се сбили, офицерите ги разтърват. Бекаров чука с нож по бутилката шампанско:

— Тишина! Моля за тишина! . . . Госпожи и господа, щастлив съм да обявя годежа на известните артисти госпожица Елисавета Стрезова и Любомир Калайджиев! Оркестър, туш!

Мица Бекарова целува Лиза, към нея тича бай Динко Сяров, прегръща я и се заплаква:

— Елисавета Стрезова, мило дете! Ти не можеше да направиш по-добър избор! А ти, Любо, си щастливец, какъвто България не е раждала!

Едно офицерче удря токове и целува ръката ѝ:

— Честито, Лиза! От името на личния офицерски състав, изказвам съжалението ни, че ви загубихме! Господин Калайджиев, пазете я като зеницата на очите си!

Венедиктов демонстративно обръща стола си с гръб към всички и не без ревност заявява:

— Презирам оковите на брака! Филистери!

Човекът в черно отново си записва нещо.

На сводестия вход към кабарето стои Петър Стоманяков-Пиер. Погледни го отблизо: неизвестно защо маститият драматически артист нещо не се чувства добре. Среца погледа на Елисавета Стрезова и тя му се усмива.

Нищо не убягва от погледа на Султана, опитна е тя и стара вълчица. Тя грабва ръката на Елисавета и я повлича към Стоманяков:

— Пиер, чу ли? Нашето Лизче се сгоди!

Пиер малко сдървено се покланя:

— Честито.

— Чудесно е нашето Лизче, нали? С тези внезапни хрумвания! — и Султана шумно целува нашето Лизче по бузата, а в очите ѝ блести тържеството на победителка.

— Лодкиии! — извиква някой. — На разходка с лодки!

— Отиваме! — казва Султана.

Бай Динко решително закопчава сакото си:

— Аз си тръгвам.

— Лека нош! — грубо казва Султана. — А аз оставам! Тази вечер имаме такъв радостен празник, нали, Пиер?!

Пиер стисва устни, за да не изтръгне нещо крайно неприлично. Защото, ако на този свят някои си служат с непозволені оръжия за отмъщение, това са предимно жените.

А в това време циганин засвирва на ухото на щастливите годеници нещо страстно от маджарските земи.

34

В тъмния залив просветват потъващите и отново появяващи се светлинки на лодките, цигански цигулки свирят жестоки романси. Има луна, каквато вече описахме, лунна пътека и всичко, каквото подобава за случая.

А на пясъка на плажа Любо Калайджиев много нежно погалва с връхчето на пръстите си устните на Елисавета Стрезова. Скланя се над нея, целува я. Елисавета Стрезова го обгръща, но очите ѝ остават отворени, загледани в това черно небе.

35

Бай Динко се втурва в гримьорната:

— Да сте виждали Султана? Цяла нощ не се е прибирила!

Хората от театрална трупа „Обнова“ мълчат.

— Къде е Султана? — тихо пита бай Динко.

Бекаров мълчаливо му подава бележка и бай Динко прочита:

— „Намерих щастието си и повече няма да се завърна. Прости! Султана.“

Бай Динко не осъзнава смисъла на прочетеното, оглежда подред хората:

— Какво значи това? . . . Кой е оставил това?

Хората мълчат. После Петър Стоманяков казва на Мица Бекарова:

— Тази вечер ти ще поемеш ролята на готвачката Берта.

36

Отново паркът пред замъка на славните маркизи дьо Шантии.

Готвачката Берта-Мица. . . . Вестоносци току-що съобщиха, че кралят на Англия, разгадал подлите козни на клеветниците, възвръща графство Йоркшир на единствената законна наследница. Пред вас е леди Шефийлд Йоркширска!

Жан-Клод. Катрин, леди Шефийлд! Любов моя!

Катрин. Жан-Пол, маркиз дьо Шантии! Единствена моя радост!

Градинарят. Плачете, слуги, защото това е най-щастливият миг в живота ви!

(*Отвън се стурва Венедиктов, Нотариуса, разтреперан и объркан.*)

Нотариусът. Злодеят Де Вианова . . . там . . . се обеси!

Градинарят-Стоманяков убийствено го поглежда, не е точно такава реплика та по автор.

— Получи разрив на сърцето, искаш да кажеш! — коригира се той.

— Обеси се! — настоява на своето треперещият Венедиктов.

Стоманяков се опитва да спаси положението, като неубедително вдига лозунга:

— Да живее младият маркиз дьо Шантии!

В този миг леди Шефийлд Йоркширска, която гледа някъде зад кулистите, изпищява.

Елисавета Стрцова изпищява, тялото на бай Динко Сяров увисва на въжето и . . . гнилата гредя се счупва от тежестта му. Бай Динко полита надолу, пробива вехтичкия под на сцената и потъва в черната паст на театралния зимник, увлякъл след себе си платнища и въжета.

Публиката нищо не е забелязала, скача на крака, ръкопляска въпреки смущаващата корекция във финала.

Актьорите се кланят, изписали на лицата си подобия на усмивки. И когато завесата падне, Стоманяков, тичайки, извиква:

— Не вдигай завесата!

Той изтичва зад кулистите, където около отворилата се дупка се са склонили артистите. Долу, в тъмното, шетат светлинки.

— Какво става там? — вика Стоманяков.

— Нищо му няма, бате Пиер! — вика отдолу Колката . . . — Жив е!

— Глуп-пак! — изругава Стоманяков. — Спаси го само това, че има нещо гнило в българския театър!

37

Елисавета Стрцова се е изправила край прозореца в гримьорната и гледа надолу, към градинката зад театъра. Един след друг на прозорците ще долеят лица артистите от групата, долу се разиграват събития.

— Какво става там? — пита бай Динко от съседната стая.

Протегнал гипсиран крак, той се е излегнал на изтърбушения реквизитен диван, останал от времената на Радамес.

Никой не се постаравал да му отговори, в момента той е презрян и изолиран от обществото самоубиец.

— Мисля, че го познавам — казва Бекаров. — От пловдивската община е, завеждаше театъра.

А долу, в градинката, Стоманяков води оживен разговор с човека в черно. Директорът на трупата трябва да е много възбуден, защото категорично сече с ръка, отказва нещо, на два пъти тръгва, но човекът го спира.

Ако се налага, може и да подслушаме:

— Трупата е единна и неделима, казах! — гневно отсича Стоманяков. — Това е последната ми дума! И край!

— Ще ви замоля да не бързате в предрешението си, господин Стоманяков. Ний, тоест пловдивската община, желали бихме един блистателен дебют на новоустроенния субсидиран общински театър. Разбира се, под вашата енергическа дирекция, с вашия театрален савоар фер. Но . . . през тези два вечера тук аз извлякох убеждението, че ще се наложи да освободим някои актьори и актьорки.

— Не! — отсича Стоманяков. — Всички или никой!

— Надявам се, това е нашето първо свиждане, но аз съм готов да предоставя един материален аванс . . . ако, разумеете се, възприемете така направеното предложение . . .

Човекът в черно дори бръква във вътрешния си джоб, но Стоманяков отчаяно махва с ръка и потъва във входа на театъра, като го изоставя.

Артистите бързо насядат по местата си, не е хубаво да знаеш, че са те следили.

Стоманяков влиза, сърдито грабва стол, сяда наопаки. Запалва цигара. Хората му очаквателно мълчат.

— Това е — най-сетне казва той. — Фини! От утре салонът е ангажиран от оперната труппа. Наема платихме. Остава да дължим на хотела, но те се съгласиха да почакаат. Дългът към госпожа Бохосян . . .

Той несъзнателно хвърля поглед към Елисавета Стрцова, притеснява го нещо тази моралистика. И малко раздрознено казва:

— Добре де, ще го платим! А пари за път?

— А хонорара за доктора? — срамежливо се обажда бай Динко от съседната стая, но срещнал кръвнишкия поглед на Пиер, виновно се свива.

Хората мълчат. Действителният статски съветник Венедиктов обвиняващо изрича:
— Някои столични юристи, говори се, ринели парите с лопати. Вашият мил татко би могъл . . .

Любо Калайджиев кипва:

— Господин Венедиктов, помолих вече да оставите баща ми на мира. Аз нямам нищо общо с родителите си!

— Млъкнах — казва Венедиктов. — Филистери!

Тогава Елисавета Стрезова сваля изумрудените си обечки, вади старовремския си златен пръстен с едро елмазче и мълчаливо поднася дланта си към Стоманяков.

— Глупости! — казва Пиер. — Това не мога да приема!

— Защо? Те и без това излизат от мода — казва бившата даскалица и продължава да държи протегнатата ръката си.

Но Стоманяков е горд, той не може да приеме помощта, затова отклонява ръката ѝ към Колката, а лицето му е извърнато, за да не гледа срама си:

— Да се продадат и да се осигури вагон! Благодаря, Лиза.

— А какво разговаряхте с човека долу? Ако не е тайна! — сърдито казва Рачев.

— Разменихме мисли. . . По някои въпроси! — изръмжава Пиер. — И въобще това са си мои работи!

Точно тук съдбата хвърля на сцената разплаканата Султана.

— Научих за Динко! Къде е? Жив ли е?

Стоманяков сърдито посочва с пръст към съседната стая:

— Там лежи трупът му.

— Балсамиран! — допълва Рачев.

Трупът на бай Динко, опънал гипсов крак, е проснат върху радамесовото ложе.

Султана се хвърля натам, прикляква, гали го по челото:

— Жив! . . . Динко! . . . Сърчице!

Стоманяков затваря вратата, има неща, които се решават на четири очи.

Бай Динко замижава и пак отваря очи: това не е сън, тя стои на колене пред него!

— Върна ли се, Султанче мило?

— Завинаги! — казва плачещата Султана.

Очите на бай Динко се наливат с радостни сълзи:

— Прости ми . . . — шепне той с малко одрезгавял глас, — че онази вечер в кабарето бях груб. Прощавай ли ми, сърчице?

Тя спуска клепахи и кимва. Значи, простила му е и слава богу!

38

С писък се носи влакът из нощта.

След локомотивата е един шикарен вагон, после първата класа, сетне втората, следвана от няколко вагона на третата. Когато те се изнизват, идват закрити товарни каруци, както се е казвало тогава. Прочети какво е написано по тях:

„32 души или 8 коня“

Та тъкмо там, сред декорите и сандъците, върху нахвърляната конска слама, се е разположила трупата „Обнова“; газена лампа хвърля разклатена светлина, всички спят.

Любо Калайджиев е прегърнал Елисавета Стрезова, тя се е гушнала в него, потънала в дълбок сън.

С писък лети влакът в нощта.

39

Някой с трясък хлъзва вратата на вагона, ослепителен лъч светлина кара стреснатите от сън артисти да зажумят.

— Я махни лампата бре! — гневно извиква Стоманяков, засенчил очи с длан.

— Кой сте вие, господа? — пита нечий тъничък гласец.

— Хора — най-точно обяснява бай Динко.

— За мене сте пътници без билет. Слизайте, ще съставим акт.

— Нямате право! — протестираше се надига Пиер.

— Вън е написано — казва Бекаров — „32-а души или 8 коня“!

— Вагонът е платен — заявява Колката. — Имаме квитанция.

— Платили сте за багаж, за хора е забранено.

— А за коне може, така ли? — блясва с двата си златни зъба театър-майсторът Витлеем.

— Мъррррсен свят лъжовен! Човек по-долу и от коня е! — издекламира анархистът Венедиктов.

— Може да е по-долу от коня, има нарочни разпоредби за това! Сли-зай!
— Слушай бе, келеш! . . . — скача Стоманяков, грабва онзи зад фенера за яката и буквално го изтегля във вагона.

А оня богобоязливо прошепва:

— Господин Стоманяков! Артистът Стоманяков!

— Персонално!

Човекът отмества фенера, това е къдравокос началник-влак, дребничък и кльощав, с прекалено дебели диоптрови стъкла на очилата. Той плъзва кръгчето на железн чарския си фенер по лицата, вглежда се в тях и изрежда в драматическа градация:

— Господин Динко Сяров, Султана Сярова. . . Господин Венедиктов! . . . Любомир Калайджиев! . . . Господин Бекаров!! Госпожица Стрезова!!! — и прошепва в заключение: — Театрална трупа „Обнова“!

— Имаме чест — сърдито и тежко казва Стоманяков.

— Но как така . . . В конски вагон . . . — недоумява началник-влака.

— Поради причини от финансов характер — свенливо изяснява бай Динко.

Стоманяков с достойнство допълва:

— Временни, разбира се!

— Господа! — с все същата богобоязън изрича дребничкият началник-влак. — Аз не мога да допусна това! . . . Заповядайте в княжеския салон-вагон! Вие сте мои гости.

— Тоест? . . . — не разбира Стоманяков.

— Негово височество князът остана в Евксиновград, връщаме вагона празен. Моля, той е на ваше разположение.

— Не е редно . . . — още се съпротивява Стоманяков.

— Ко-га-то ар-тис-ти са го-во-ри-ли, крале, по-могъщи от българския княз, са мълчали! Моля, господа артисти, считам за висока чест!

40

Та и такъв един случай е описан в анализите на българския театър.

Артистите от театрална трупа „Обнова“ са се разположили в княжеския салон-вагон, топло е, тихо и меко потропват колелата.

— Обожавам театъра! — заявява началник-влака, той сигурно отдавна досажда и повечето от артистите са задрямали. — Лично съм играл Странджата. Зная наизуст целия Фалстаф и мечтая за тази роля!

Стоманяков скептично повдига вежди: при това гласче и природна маломерност иска се най-малкото кураж за подобни мечти.

— Господин Стоманяков, моля прослушайте ме! И кажете — имам ли артистични данни? Моля!

Стоманяков, едва прикрил прозявката си, учтиво кимва.

Началник-влака прочиства гърлото си, заема подходяща поза и изписква:

— Лудият! От Шандор Петьофи!

— Родна душа! — разнежено казва събудилият се Венедиктов.

И човечето започва да рецитира с ужасяващ и стррррахотен фалцет. Актьорите се спогледват, но слушат: неудобно е някак, добър човек е, а онзи изрежда четиристишията, които завършват с мрачното „Ха-ха-ха-ха“.

Началник-влака млъква, очите му са просълзени. Артистите мълчат.

— Кажете, господин Стоманяков . . . Искрено и честно! Като артист на артист!

— Ами . . . — с ентузиазъм започва Стоманяков, мил му е този човечец със стоте диоптра. Сияещо оглежда хората си. — А? Има, има нещо . . . как да кажа . . .

Но срещнал погледа на Елисавета Стрезова, внезапно се разпомпва, сияйната усмивка слиза от лицето му. Защото, както вече бе отбелязано, тази моралистика все повече започва да го смущава.

А моралистиката внимателно казва:

— Вие можете да служите на театъра и като началник-влак. Докажете го!

— Разбирам . . . — тъжно казва човечецът. — Благодаря ви за откровеността, госпожице Стрезова . . . Но да не ви досаждам повече, вие сте уморени. Искате ли да угася осветлението?

Той гласи, салонът потъва в мека синя светлина.

— Лека нощ, господа. Приятен път.

И началникът, след като почтително и ниско се е поклонил на артистите, внимателно затваря след себе си вратата.

Тогава Петър Стоманяков-Пиер ще произнесе следната почти сценична реплика:

— Слушайте, момчета! Ако ще гръмове и мълнии да падат върху него, българският театър няма да загине! Докле такъв чада ще ражда българската майчица юнашка! Положила глава на рамото на Любо Калайджиев, Елисавета се приготвя за сън, затваря очи, усмихва се. Приятно е, че всякакви хора има по широкия свят!

41

Гледай сега каква неприятна рабта ще се случи!

Предвождана от Пиер, скапаната и уморена трупа навлиза в задния двор на нещо като читалище, от по-големките — със затъмнените прозорци на салона и глухия жълт сандък на сцената.

Пиер пръв ще усети, че нещата тук не са наред. Той спира и зад него смутено се скупчват хората му; следвани от две конски каруци с декорите и реквизита.

А причината ще да е следната:

Пъргав като топка, мъничък и плешив директор подтичва и вика:

— Кралицата отляво! Пажовете — след кралицата! Бързо! . . . Швейцарски стрелци отдясно! Темпо, темпо, темпо!

Швейцарските стрелци, дрънчейки с пушки и тенекиени доспехи, тромаво подтичват през двора към входа за сцената и оттам се носи топуркането на швейцарските им ботуши.

На сцената някой обявява:

— Кра-а-алицата!

Тъкмо в този момент кралицата навън се заплесва, маха радостно с ръка и дори изпраща въздушна целувка. Топчестият директор се озърта да види причината за тази радост и сам засиява, разтворил ръце за прегръдка:

— О-о-о, ошгелдин, Стоманияков! Сул-танче! Динко на мама!

Ще има целувки, артистите лесно се целуват по всякакъв повод. Но служенето на изкуство си има закони и топчестият директор изревава:

— Кралицата на сцената! Първи китаец, втори китаец — отдясно!

Кралицата се стрясва, подхваща краищата на полата си и се втурва вътре, където запяват:

„Сла-ава, сла-ава, сла-а-ава!

Да живеят крали-и-ицата!“

Убедил се, че посрещането на кралицата върви по план, топчестият директор се обръща към Стоманияков:

— Та какво насам, колега?

— Възнамерявахме тази вечер да играем „Шантии“ . . . — унило отвърща Пиер. — Изпратих телеграма, но нещо, както виждам. . .

— Съжалявам, Пиер — разтваря ръце колегатата антрепренер, — сега играем ние. И сме предплатили салона за още десет вечера.

— Божичко! — проплаква Султана и се отпуска на куфара.

— Та-ка . . . втасахме я . . . — В пълно примирение със съдбата казва Стоманияков.

— Иначе публиката тук е, сам знаеш — налита като на топъл самид. Да имам още една пиеска по такава, по фру-фру, изкарвам и месец биля!

Стоманияков мълчи, размазва с крак пясъка.

— Да мръднете някъде по съседните градчета, а? — съчувствено предлага топчестият. — Съжалявам, но . . .

— Та-ка . . . — кротко повтаря Стоманияков и трие небръснатата си днес брада. — Работата е там, че сме гола вода. Салдо нула лева, нула-нула стотинки.

Пъргавият плешив дебелак нещо съобразява, дори се надига на пръсти, за да види каруците с декорите, почесва се по лъскавото теме. После подхваща Стоманиякова под ръка и със ситна крачка го отвежда настрана. Дълго умуват нещо.

А тук е унило мълчание, откъм сцената се донася приглушен развълнуваният призив на кралицата: „Мъже! Ако сте такива, спасете остров Тринидад!“

Рачев заядливо сръгва Венедиктова:

— Каза нещо за Петербург!

— Анимал, анималство, анимализъм.

— Какви чужди думи знаем, моля ви се!

— По български: говедо, говедарство, говедарщина. Не говедарствуй!

— На мене ли бе?

И двамата мигновено се сбиват. Колката и Витлеем ги разтърват. Пак е мълчание и в мълчанието бай Динко възроптава:

— Телеграма бил пратил! Обетована земя, вика, за артиста! Същинско Елдорадо, вика! На ти едно Елдорадо! — и той ядосано показва средния си пръст.

И както го показва, зяпва: защото отсреща топчестият отбоява на Стоманияков пачка банкноти. Чак не е за вярване!

Двамата се връщат и Стоманияков, докато прибира парите във вътрешния си джоб, възможно най-бодро нарежда:

— Колката и Витлеем! Да се разтоварят декорите, костюма и реквизита на маркиз дьо Шантии!

— Значи, ще играем? — възсियाва Любо Калайджиев.

Стоманияков помълчава, преди мрачно и виновно да каже:

— Не. Продадох ги.

И срещнал ледената стена на мълчанието, крясва:

— Какво сте ме зяпнали? Това е! Шантии е продаден! . . . Да-се-раз-то-вар-ва!

Бай Динко се хваща за главата:

— Шантии! Нашата златна мина!

А Стоманияков сърдито се обръща към Елисавета Стрезова, сякаш тя е виновна за случилото се:

— Сега довольна ли си? Край с леди Шефийлд Йоркширска!

Тя най-много му се усмихва и джвака сакъза си:

— Само не се притеснявай!

42

По планинското шосе, изровено от пороища, чаткат копитата на тежко натоварени мулета. Долу, заедно с пътя, извира буен поток.

Артистите се влчат взели-дали, в разпасана и разпокъсана колона. Единственото, което ги свързва в този драматичен час, е дамаджаната с двойно препечена анасонлийка, която току минава от ръка на ръка.

Вървят артистите, предвождани от Петър Стоманияков-Пиер, който крачи с едра равна стъпка.

— Не мога повече! — проплаква Султана.

— Още малко, сърчице. Мъничко още! — преплита език бай Динко, който впрочем сам се нуждае от подкрепа, защото е вече доста пийнал.

— И що за пътища, боже господи!

— Граница е, Султанче, затова. Ей този рид виждаш ли го, там вече не е наша мила България . . . На, пийни сърчице, това дава сила . . .

Тя с отвращение отклонява дамаджанката:

— Пак си пийнал!

— Плеу . . . Плеуверицаваш! — Той внезапно спира, ококорва очи и драматично извиква: — Братя, стой! Момент, братя!

И хванал се за панталоните, бързо хуква надолу и се скрива във високата папрат.

Артистите спират, една почивка е винаги добре дошла.

— Това е възмутително, Пиер! — кипва Султана. — Можеше да му забраниш да да пие!

— Аз съм директор, а не бавачка, мад-дам!

Султана се фръзва, не обича тя грубите отговори. Любо Калайджиев грижовно постила палтото си, та Елисавета Стрезова да седне, Мица Бекярова вече плете чорап, Бекяров се изляга на тревата, стажантите нещо се кикотят, Стоманияков умислено хвърля камъчета в потока, куцукащият Рачев поднася шепичка току-що набрани малини на Венедиктов, анархистът го удостоверява с презириането си, но малините все пак взема.

В това време бай Динко клечи, подал само глава над папратта и носталгично нее:

— „По моря се скитам ази

по пристанища далечни.

Между бурн и тала . . .“

Последната сричка остава в гърлото му. Защото точно над него мълчаливо го наблюдават неколцина въоръжени до зъби братати мъже.

Бай Динко се изправя, вдига панталони и се ухилва:

— Ай-дее! Още една трупа! Бе подлудихте тая България бе, секи българин артист!

Въоръжените мъже мълчат, пленникът реагира малко странно.

— „Хъшове“ или „Разбойникът“ от Санта Клара? — гадае бай Динко.

Един от хъшовете го побутва с берданката:

— Върви, ще да видиш!

Бай Динко възмутено отмества дулото с един пръст:

— А-а, не така! Когато Динко Сяров е играл Зангадор, ти си пикал на сламка. „О-о-о, милост няма в сърцето ми, и милост от вази не прося!“ Така ли беше?

А она да вземе, че да гръмне за авторитет във въздуха:

— Върви, казах!

Горе на пътя артистите наскачват, ехото на изстрела още се носи из урвата. Насам крачи прибледнял бай Динко Сяров, следван от брататите.

По стръмния склон, изскочили от храсталака, към пътя се спускат още неколцина въоръжени, което ще да значи, че трупата е напълно обкръжена.

Нападателите мълчат и оглеждат уплашените сценични герои.

Само Венедиктов ще изрече в тишината:

— В утробата на времето растат събития, Родриго!

— Кои ще сте? — пита най-сетне един от брататите, опасан с патрондаши, прове- сил на пояса си чугунените яйца на одринки-бомби.

— Артисти — казва Стоманияков, като се старае да изиграе спокойствие.

— Ще да проверим тая работа — недоверчиво казва брататият и се обръща към помаците-мулетари. — Отбивайте за къмто Аязмото.

— Но ние бързае за пловдивския влак, извинете! — протестира Пиер. — Чака ни път.

— Ще успеете, денят е дълъг — казва брататият и пак махва с глава.

Тогава напред излиза Елисавета Стрезова и като разгневена фурия изтласква с длани нападателите:

— Ти кой си бе! И с какво право ще ни спираш? . . . Я да се махате!

— Моля ви се, госпожице . . . — объркано казва брататият. — Не се бъркайте!

— Да се махаш от пътя, че знаеш ли? — извиква Елисавета Стрезова и продължава да избутва човека.

Тогава този, съвсем слисан и за да тури ред в нещата, отново гръмва във въздуха.

— Лиза! — изтичва Любо Калайджиев. — Какво правиш? Заради теб ще разстрелят всички!

Лиза поглежда вцепенилите се от страх артисти и презрително отсъжда, като дъвче какъза си:

— Плюнки!

А брататият отново кимва на своите и пръв поема право нагоре, по много стръмната пътека. Другите въоръжени хора правят с пушките си знак на артистите да поемат след него.

И те поемат, няма накъде.

43

А това е много просторна поляна с бяло параклисче.

По поляната са се разположили петдесет, че и кусур люде все така въоръжени. Справедливостта изисква веднага да отбележим, че те са изключително спретнати, с бели навуца над цървулите, с рунтави калпаци, тук и там по калпаците бляскат пиринчени лъвчета. Димят чевермета, а при параклисчето се вее трицветното знаме българско.

— Какви жени, малей! — ще възкликне някои.

Любо Калайджиев покровителствено обхваща през рамото гонимата си, с косто изразява, че е готов да умре за нейната чест.

Артистите спират, работата комай не изглежда страшна. Брататият изтичва към някакъв рунтав балканджия, на Ботева нещо мяза, шепне му на ухото и сочи артистите. Балканджията се изправя, дрънват бомби. Иде насам.

— С кого имам чест? — най-учтиво пита той.

— Петър Стоманияков, директор на театрална трупа „Обнова“.

— Капитан Мильо войвода! А това е освободителната македоно-одринска чета „Георги Бенковски“.

И той подава едрата си лапа, която Стоманияков охотно награвба с две ръце.

— Брат! Да живеят революцията! — чак изквичава от възхита Венедиктов и се хвърля да прегръща войводата. Опишва го, завира очилата си в одринките, като любовно шепне: — Бомби!

Обичат си анархистите бомби, всеки го знае.

— Динко Сяров, артист! Чувал съм за вас. Въз-хи-тен!

— Ще да ни прощавате, господа — стеснително казва войводата, — че ви отклонихме от пътя. Но узнахме, че тъдява ще наминат артисти. Нарочно превалихте отсами границата, искаме да ви помолиме най-душевно да ни дадете представление. А какво то струва, ще да си платим.

— Моля ви се! — не нашега се обижда Стоманияков.

На почтително разстояние, в полукръг са се скупчили четниците и зяпат насам.

— Революционни стихотворения! — чрезмерно ентузиазизиран предлага Венедиктов. — Аз ще кажа „На прощаване“ от Ботев!

— Никакви стихотворения! — нарежда Стоманияков. — Витлееме! Разтоварвай багажа. Подготви костюми. Ще играем „Разбойници“ от Шилер!

Войводата македоно-одрински усмихнат преминава през разпилените тук и там артисти, насочва се с протегнато ръчище право към даскалицата:

— Добре дошла, госпожице Елисавета Стрезова! Четох, че сте станала артистка!
— Познаваме ли се? — учудва се Елисавета Стрезова.
— Аз ви познавам. Слушах ви на учителската конференция в Сливен, когато говорихте за театралното възпитание на децата. Тогава се казвах даскал Мильо Хаджимилев от Елхово.

44

Моор-Стоманяков. О, защо не оставиш само на мене някой изпепелен свят, който си отлъчил от погледа си и в който самотната нощ и вечната пустиня биха били единствената гледка за мене? Тогава аз бих населил смълчаната пустош с блянове си, за да оправям обърканата картина на всеобщата окаяност . . .

(Херман-Венедиктов идва през гората. Витлеем, поставил шепи пред устните си, имитира кукумявка. Колката бие по един тиган дванайсет пъти.)

Херман-Венедиктов. Чуй! Чуй! Как грозно се обажда кукумявката . . . Долу в селото часовникът бие дванадесет. Добре, добре . . . сън и мрак покриват злодеянието . . . *(Спира пред един бор, изпълняващ ролята на мрачната кула, почуква и поглежда наного-ре.)* Петдесет, че и кусур чифта четнически очи поглеждат към върха на бора. Покази се, клетнико, обитателю на кулата! Яденето ти е готово.

Моор-Стоманяков. Какво значи това?

Глас *(по автор от замъка, всъщност зад бора).* Кой чука? А, ти ли си, Хермане, врано моя?

Херман-Венедиктов. Аз съм Херман, своята врана. Покачи се на решетките и яж! Страшно пеят твоите нощни другари, старче!

Колката и Витлеем доста успешно изпълняват ролята на кукумявки, публиката е затаила дъх — обхваната от великата магия, превръщаща борове в замъци, хора в кукумявки и ден — в нощ.

Моор-Стоманяков. Чувате ли, как барутният погреб избухва над постелите на родилките? Виждате ли как пламъците се вият около люлките на кърмачетата? Това е възмездието!

Амалия-Елисавета. Вярно е! Небесни боже! Вярно е! Какво съм сторила аз, невинното агънце? Аз обичах тогава!

Моор-Стоманяков. Това е повече от всичко, което може да понесе един мъж. След като съм чувал смъртта да свири насреща ми с хиляди тръби и не съм отстъпил нито крачка пред нея, сега ли чак ще се уча да треперя като жена? Кръв! Кръв!

Амалия-Елисавета *(хвърля се на гърдите му).* Убиец! Дявол! Не мога да те оставя, ангеле! Единствен, неразделен мой!

Моор-Стоманяков. Тя ми прощава! Тя ме обича! О, Амалия! Амалия! . . .

Погледни сега, моля ти се, капитан Мильо войвода с ботевското брадище: плаче той, та се къса, заради неща, случили се в далечни времена, по далечно Германско.

И изведнъж всичко се е променило, насядали са артисти и четници край полуизглозганите чевърмета, седят и пеят:

„Доста сме яли, яли и пили,
агън га тлъсти и вино червено,
знаме развявай, ти Мануш-войвода . . .“

А капитан Мильо войвода, положил ръка върху рамото на бившата си колежка Елисавета, ще попее и разнежено ще каже:

— Ех, да стане тая България, както сме я намислили, че заповед издал бих по цяло Българско за уважение и поклон пред артиста! И всенародна признателност!

Четниците са строени, сбогуват се. Тук няма да мине без сълзи и целувки, бай Динко си е баш специалист по тая част.

— Благодарско! — казва капитан Мильо войвода и се ръкува подред с всички, че и с техническия персонал. После извиква: — Ковчежникът на четата при мен!

Изтичва брадат и очилат дългуч.

— Да се броят на артистите за представлението и радостта 300 лири турски!

Стоманяков несмело протяга ръка, 300 лири не са малко пари и оправят цялата работа, но среща съзрития поглед на тая мормонка Стрезова и ръката му увисва.

— Не! — възмутен казва Стоманяков. — Само това не! Задръжте си парите, те ще ви потрѣбват за делото!

Войводата се смущава, разтваря ръце, не знае как да постъпи при сложилата се ситуация.

— Друг път — успокоява го Елисавета Стрезова. — Когато бъде оная България, дето сте я намислили.

— Дадено! — съгласява се войводата и подава ръчище. — И с лихвите барабар! Ура за артистите!

Гърмят в небето берданки, маузери и черногорски патлаци и се изгърмява толкова барут, че с него може да се сразят дор до три османлийски дивизии. Но няма нищо за чудене, случката се развива на Балканския полуостров, емоционално и чрезмерно шумно място. А гореканзаната случка преписахме, като си позволихме някои волности, от богатите анали на българския театър.

45

Това е големият вавилонски граб Филибе, или с други думи, Пловдив, есенен събор някакъв е или панаир. Минава цирк, така някога са минавали умилителните сиромашки циркове, та хората да видят колко ще да е интересно тази вечер под шатъра. Слон няма, сигур още го лекуват в Каспичан, но пък има нагиздена камила, джудже, жената с рибя опашка, клоун, атлетическа група, японец-еквилибрист с чинийка на пръчка и други световни атракции.

Отстрани сред зяпачите стоят Елисавета и Любо, хванати ръка за ръка. Хубаво ѝ е на Елисавета Стрезова, че светът е толкова пъстър и толкова разни са хората по него.

На файтон се е възправил главният агитатор — с гарсонетка, карирано сако и едра хризантема на ревера. Файтонът спира и човекът обявява:

— Граждани! Висока чест ми е да ви уведомя, какво ще директно от Европа тук пристигна цирк „Глобус“, собственост на господина Франтишек-Балтазар Прохаска, велик славянски атлет и най-силния човек на света!

Франтишек-Балтазар, гол до кръста и окован във вериги, се покланя.

— В цирк „Глобус“ ще да видите най-екзотическите животни и същества: жената риба, пеещата камила на персийския султан, японца Ямамото и джуджето Петърчо . . . Ще да видите ефирната балерина Вероника Шайнбок-Прохаскова, играла лично пред негово величество императора на Австро-Унгария Франца-Йосифа . . .

Ефирната Шайнбок-Прохаскова, с къса поличка и доста едра кълка, ще направи няколко „па“ по калдъръма и ще се поклони.

— Всичко това и още сюрпризи — тази вечер в цирк „Глобус“. А на колежката Елисавета Стрезова, очарователната жрица на българския театър и на нейния кавалер — привет и бонжур!

Всички зяпачи се обръщат към колежката Елисавета Стрезова, тя се засмива, махва приветствено с ръка на колегата си от файтона и бърза да измъкне Любо от тълпата зяпачи.

46

Това е мрачният приют от „На дъното“.

Безпаспортните, отритнатите, обезправените тихо пеят.

**„Солнце всходит и заходит
а в тюрьме моей темно,
дни и ночи часовые да эх!
Стерегут мое окно . . .“**

Сатин-Стоманяков. . . . Той се моли? Прекрасно? Човек може да вярва или да не вярва . . . това е негова работа! Човекът е свободен . . . за всичко сам плаща: за вяра, за безверие, за любов, за ум. Човекът за всичко плаща и затова е свободен! Човекът — ето истината!

— Браво-о-о-о! . . . — извиква някои от претъпканата галерия, гръмват ръкопляскания, галерията ще се срине.

Тютюнороботници, чираци, калфи, обушари, интеллигентчета — писарчета, землери, железничари.

Ръкопляскаят долу дългокоси социалисти — и тесни и широки, — млади лекари, начеващи адвокатчета, курсистки от стопанското училище, очилати печатари. Не ръкопляскаят шестима души от първия ред, не им обръщай внимание, ще им дойде времето. Сред тях ще забележиш човека в черно от Варна.

А това е Пловдив, не ти е курортното крайбрежие, южен град е Пловдив, горещ в климатично и всяко друго отношение.

Сатин-Стоманяков. Какво нещо е човекът? Това не си ти, не съм аз, не са те . . . Не! Това си ти, аз, те, старецът, Наполеон, Мохамед . . . всички събрани в едно! Разбираш ли? В него са всички начала и краища . . . Всичко е в човека, всичко е за човека! Съществува само човекът, а всичко останало е дело на неговите ръце и мозък! Човек! Това е нещо великолепно! Това звучи гордо! Човекът трябва да бъде уважаван! Не да го съжаляваме. . . да го унижаваме чрез съжалението . . . да го уважаваме трябва! Да пием за човека, Бароне!

А сега виж каква се забърква на улицата след представлението.

Публиката не се разотива, запълнила малкото площадче под тепето. Група младежи скандират:

— Ар-тис-ти-те! Ар-тис-ти-те!

Артистите ги няма, старият портнер затваря вратата, гаси осветлението на входа.

Не се знае точно кой подхваща „Солнце всъхит . . .“, песента се разлива нестройна, двама полици на коне объркано повтарят:

— Господа! Разотивайте се, господа!

Но господата не се разотиват, някой вика:

— Свобода, равенство, братство!

— Долу правителството на Малинов!

— Долу царя, да живеят републиката!

Жандарите се опитват да бият, но това са още неуките времена, тепърва ще се научат да бият, тъпната възмутено се люшва, освирква представителите на властта, имаш чувство, че свирната се превръща в осезаема гъста маса.

— У-у-у . . .

Тия инциденти с „На дъното“ са известни, да не задълбочаваме.

48

Всички артисти са на сцената — така, както са гримирани по пиеса. Сатин-Стомяняков, Баронът-Венедиктов, Настя-Елисавета Стрцова, Татаринът-Бекяров, Альошка-Любо Калайджиев, Бубонов-Рачев, Актьора-бай Динко, Настя-Султана, Колката, Витлеем и пр.

Завесата се вдига, за да открие черната пустота на салона. Само в дъното му светят жълтите квадрати на две отворени врати. Има нещо студено и неприязнено в тази пустота.

От тъмнината на салона се обажда учтив глас:

— Господин Стомяняков, желали бихме да беседваме само с вас.

Стомяняков поставя длан пред очите си, заслепен от светлините на рампата, вглежда се в тъмната зала:

— Реших, че е по-добре да присъствуват всички. Ние сме кооперативен театър и решенията се вземат общо.

— Ваша воля — казва гласът от тъмното. — Надяваме се, че сте уведомили трупата за какво става реч . . .

— Най-общо.

Долу шепнат нещо, съветват се.

Бай Динко се скланя към Стомяняков:

— Какво става, Пиер? Какво има толкова за умуване?

Пиер с елегантен жест сочи в тъмното.

— Господа артисти — най-сетне казва някой оттам. — Във Варна с господин Стомянякова има свиждане наши представител касателно новосъставлящия се пловдивски общински театър. Ний намираме трупата ви доста подходяща за новото това благородно предприятие. Надяваме се, какво господин Стомяняков ще да ви е известил нашите условия.

Стомяняков уморено казва:

— Повторете ги пред всички.

— Защо губиш времето на господата? — раздражено казва Султана. — Приемаме условията. Това са интелигентни хора и няма защо да смятаме . . .

— Моля ви се, госпожо Сярова! — учтиво я прекъсва гласът отдолу.

Султана най-чаровно се усмихва на неизвестното лице:

— Извинете . . .

— Знаете — продължава гласът, — какво че общината гласува за този сезон субсидия в размер на 120 хиляди лева, което ще да ви осигури твърди заплати . . .

— Че това малко ли е?! — прошепва на жена си Бекяров.

— Боже мой, разбира се! — възкликва Мица, която вече е заработила с куките.

— Естествено, и доколкото обичаме да видим пловдивския театър по-нависоко място, общината постави още във Варна и някои условия . . .

Стомяняков засиява, кръстосва ръце и се обляга на стената.

— Искате нещо да кажете ли, господин Стомяняков? — студено питат от тъмното.

— Не, опазил ме бог.

— Та . . . постави и някои условия. Чини ни се, напълно приемливи. Първо. Доколкото възнамеряваме да поканим персонално и някои други актьори и актьорки, ние ще да приемем само част от вашата трупа. Другите господа, за съжаление, ще да трябва да се считат свободни.

— Кои точно? — пита Елисавета Стрезова и замижава, опитвайки се да види този, който говори.

— Това, разбира се, не се отнася до вас, госпожице Стрезова! Ние високо ценим благонадеждния ви талант!

— Благодаря, та кои?

— Листата на освободените ще да ви представим утре. Апропо, господин Венедиктов ... Според доставените ни сведения, вие на два пъти ще да сте бил арестуван в Петербург. По студентски размирици или нещо такова ...

— Това какво ви касае? — наежено пита Венедиктов.

— Касае ни до толкова, доколкото господа артистите стават служители към общината, или с други думи ...

— Чиновници — кротко казва Стоманияков.

— Моля? — питат от тъмното.

— Нищо, само изясних мисълта ви.

— Та казахте „първо“ — се обажда Елисавета Стрезова. — Значи, има и „второ“.

— Да, разбира се — намесва се отдолу металически глас. — Докле бяхте самостоятелна трупa, ние не се бъркахме в подбора на пиесите ви. Но раз ставате театър към общината, смятаме какво, че нейно право е да каже тежката си дума по репертоара ...

— Репертоарът на един театър е грижа на ръководството му! — рязко пресича Стоманияков.

— Раз-бира-се! — веднага се съгласяват от тъмното. — Ние нямаме намерение да ви се бъркаме, това е въпрос, който сами ще решите! Но доколкото ...

— Доколкото вие давате парите ... — в същия учтив тон, продължава мисълта му Стоманияков.

— Именно, правилно ни разбирате. Вие сами осъзнавате, какво че пиеси като таз-вечершната правят мечешка услуга на чистото изкуство — тая светиня на музите. Ние не ви виним, но има улични политикани, готови да злоупотребят с театъра и го превърнат в проводник на пакостни внушения. А страната ни наша сега се нуждае от спокойствие, омиротворение на класите и национална ... как да го река ...

— Кон-со-ли-да-ция — подсказва специалистът по чуждиците Венедиктов.

— Ние не бихме погледнали с една симпатия на драматически съчинения с размирен дух, политическа тенденциозност, русофилски, революционни или други такива вредни за нашата малка България идеи.

— „Хамлет“ може ли! — пита Рачев. — Там става дума не за България, а за Дания.

— Иронията ви е неуместна. Народът ни живее трудно, нуждае се от разтуха, от едно по-възвишено и по-благородно развлечение. Мен извънредно се понрави вашата постановка „Любовта на маркиза дьо Шантии“ във Варна, чиста от политически тенденции и възпитателна във всякакво едно отношение. Повечко такива пиеси ще да бъдат едно отрано културно явление за градския наш театър. Разбирате ни, нали?

— Отлично! — казва Елисавета.

— Това е похвално. Но прочее, да не ви отнемате така ценното за твореца време! Оставаме ви да се посветват и утре с радост ще да очакваме ваши довереници, за да подпишем договора. Лека нощ!

Единствен Венедиктов най-учтиво отвръща:

— Бон ню!

Някои артисти от по-възпитаните се изправят, но като виждат, че другите не по-мръдват, седат един след друг. Само Султана на два пъти се покланя към тъмното.

В салона зашумяват крачки, в светлите квадрати на вратите се мърват сенки, после вратите се затварят и в салона настъпва непрогледен мрак.

Мъртва тишина. Най-сетне Стоманияков казва:

— Това беше. Сега решавайте.

— Какво да решаваме? Кучето скача според тоятата! — промърморва бай Динко.

— В края на краищата, те дават парите и имат право да поставят свои условия! — казва Султана. — Ние с Динко приемаме. До гуша ни дойде това скитничество.

— А тези, които трябва да напуснат театъра? — студено пита Елисавета Стрезова.

Хората се омърлушват. Венедиктов в този момент е извънредно зает с дялкане на клечица. Султана се фръцва — не ѝ се говори сега за неприятни неща.

— Ние ... живяхме задружно, не отричам ... — смутено казва Бекяров. — Но една трупa не е нещо вечно. Ние много гладувахме ... И ако пречката сега е в отделни наши колеги ... те трябва сами да разберат, че ...

— Те разбират. Те са хомо сапиенс и разбират! — казва Венедиктов и се изправя. Чуква три пъти с крак, прави с ръка широк прощален жест, достоен за мускетаря Д'Артаниян, и напуска сцената.

Най-почаквано градобитният Рачев казва:

— Шом Венедиктов трябва да напусне, напускам и аз!

И накуцвайки, напуска сцената след вечния си враг.

— Добър им път! — казва с излишна бодрост Султана. — И без няколко бездария ще минем!

— И без мен — спокойно казва Стоманяков — От две години ми пазят място в Народния театър, отивам там. В кра-а-асивата наша столица! Мой дълг беше да ви доведе до Пловдив. Фини.

— Нямах право! — тихо казва Елисавета Стрезова.

— Аз решавам дали имам право, или не! — казва Стоманяков.

— Тоя пък какво го прихванаха! — раздражено казва Султана. — Превърна ни в чергари, от село на село! А сега, когато нещата се уредиха, бяга.

— Бягам — казва Стоманяков. — Аз бях дотук.

— Разбра, че вече няма да свириш първа цигулка! Затова! — ехидно казва Султана, а бай Динко стеснително се опитва да я укроти.

— Където и да отиде Петър Стоманяков-Пиер, той винаги ще свири първа цигулка . . . ма-дам! — казва Пиер, театрално поставя ръка на гърдите си, рязко кимва с глава и напуска.

— Бате Пиер! — почти проплаква Колката, скача да го последва, но някъде по средата на пътя се поколебава, връща се и срамежливо сяда на мястото си.

Елисавета Стрезова се усмихва, много ѝ е нещо весело.

— Така — почти радостно казва тя. — Колко хубаво се уредиха нещата. Субсидия, твърди заплати. „Любовта на маркиза дьо Шантии“. Е, някоя ще си отидат, но ще дойдат други. Безработни артисти в България, колкото щеш! Така ли? . . . На гладното имаше труп, подхвърлиха ни един кокал и няма я трупата. Така ли?

Бай Динко тежко въздъхва, вдига рамене — такъв е животът, санким. Мица Бекярова плете, мъжът ѝ е навел глава и се поглажда по голото теме. Любо Калайджиев драска с молива чайки и платноходки.

Колката унило чопли ноктите си, Витлеем отклонява поглед нагоре, нещо много му е интересно да гледа чигите.

— Ти си отскоро — казва Султана. — Такива работи стават винаги.

— И в най-добрите театри, мило дете! — добавя бай Динко и тежко въздъхва. — Аз ти казах, театърът е . . .

— Кръст и голгота — мило подсказва Елисавета Стрезова. После лицето ѝ придобива студено, почти жестоко изражение. — Аз пък ще кажа така: онези, които не приемат условията на пловдивската община, продължават съществуването на театрална труба „Обнова“.

— Без артисти първа категория? — ехидно пита Султана.

— Засега, ще минем и с артисти . . . втора категория.

— И без Пиер? — скептично казва Бекяров. — Кой ще ви води?

Любо Калайджиев вдига от хартишката очите си с дългите женствени мигли и спокойно предлага:

— Елисавета Стрезова. Има ли други предложения?

Хората мълчат, предложения въобще няма.

— Значи, ти разцепваш трупата! — възмутено извиква Султана, сочи с пръст Елисавета и дрънчи с гривните си. — За да ни запоставиш пред общината! Или ти се е приискало да ставаш примадона? Вчерашна . . .

— . . . пикла — казва Елисавета Стрезова. — Има нещо такова.

49

Елисавета Стрезова тихо плаче на прозореца на хотелската си стая, долу на площадчето шуми вавилонското ежедневие на южнобългарския център Филибе. Градският глшататай бие барабана и обявява:

— Съ-ъ-общава се на многобройната и уважавана публика, че театрална трупа „Обнова“ отлага обявените две представления . . .“

На вратата се почуква и недочакал отговор, вътре се вмъква Любо Калайджиев. Елисавета бързо избърсва с длани лицето си, дори изписва на него подобие на усмивка.

— Защо плачеш? — казва Любо. — Тези хора не заслужават дори една сълза.

— И все пак единайсет души са готови да потеглят с нас.

— Десет . . . — тихо казва Любо и не смее да я погледне. — Без мен остават десет . . .

— Защо? Какво има?

— Знаеш ли, Лиза . . . дойдоха моите родители . . .

— Много хубаво — казва Лиза. — И какво?

— Работата е там, че . . . те дойдоха да ме вземат. Уредили са ми стипендия за Виена.

— Това е чудесно! — равнодушно казва Елисавета. — Ще се върнеш голям актьор!

— Стипендията . . . — сконфузено изяснява Любо Қалайджиев — е за юридическия факултет. Те искат да стана адвокат.

— И ти си съгласен?

— Не, но . . . настояват.

Тя мълчи, после предлага:

— Искаш ли аз да говоря с тях?

— Те, Лиза . . . те са от старото поколение и разбираш ли . . . имат някои предразсъдъци по отношение на . . .

— Артистките — спокойно му помага Елисавета.

— Те не искат да се срещнат с теб . . . Не се обиждай, те не одобряват нашия годеж . . .

— Разбирам — казва Лиза.

Настъпва мълчание, тя спокойно го гледа, очаква той да каже още нещо.

— Ще си пишем . . . — най-сетне казва той.

— О, разбира се — казва тя.

— И ще продължаваме да се обичаме, нали?

— Всякак — казва тя.

Отдолу просвирва файтонджийска тромба.

— Това са те . . . — объркано казва Любо.

— Е, какво, върви.

Той стои нерешително, а тя мълчаливо го наблюдава, облежната на прозореца, дъвчещата своя вечен сакъз.

— Лиза, прости ми . . .

— Нищо, не се притеснявай — мило казва Лиза.

Той се разплаква, иска да я целуне по устните, но тя се извърща и му подлага бузата си. После Любо хваща с две ръце ръката ѝ, целува я и върху нея капят сълзи.

— Довиждане Лиза.

— Сбогом.

Той избягва, а тя остава при прозореца. Гледа надолу, където Любо Қалайджиев се качва на файтона, при мама и татко. Файтонът потегля, Любо не смее да погледне нагоре. Лиза открива в стъклото отражението си, озъбва му се и с озлобление му казва:

— Елисавета Стрезова, привет и бонжур!

Някой поставя длан на рамото ѝ. Тя не се обръща, знае кой е. Малко след това и отражението му ще се появи на стъклото.

— Замина — казва Стоманияков. — Утре заминавам и аз.

Тя гледа надолу, към площада. Мълчаливо кимва.

— Много ли си разочарована от мен?

Елисавета вдига рамене:

— Това има ли вече значение?

— Има. За мен. Аз се боя от теб.

— Толкова ли съм страшна?

— Не, толкова си непримирима. Ти си моралистка, мормонка, съботянка, богомилка. Съвест.

Тя се обръща към него, гледа го много отблизо, опитва се да го разбере. Пита:

— Защо заминаваш?

— Защото не мога да не замина. Фини. Аз нямам повече сили, аз съм уморен. . . „Уморен“ не е истинската дума — изчерпан съм. Сега идваш ти . . . идвате вие. Искам да ви следвам, но нямам сили да започна отново . . .

Тя го гледа.

— Нямам вече това чувство за пълнота, за сливане с целта — отчаяно казва той. — Някога го имах, но го загубих по пътя. Имах го и го загубих!

Тя го гледа. После много нежно или може би съчувствено казва:

— Мили Пиер . . . Мили предводителю . . .

И тихо опира устни до бузата му.

Той не помръдва и не се знае дали тя ще забележи, че очите му са овлажнели.

50

Изчаткват копита, файтон спира пред театъра. От файтона скача Қолката:

— Време е, бате Пиер!

Артистите от разцепената театрална трупа „Обнова“ стоят край театъра. Мълчат. Петър Стоманияков поглежда джобния си часовник. Қолката натоварва куфара му.

— Прощай, Пиер, ако има нещо . . . — сконфузено казва бай Динко.

Стоманияков го потупва по рамото:

— Беше хубаво, стари приятелю! Сбогом. Сбогом, Султана.

Очите на Султана плуват в сълзи, тя извърща глава.

Бай Динко на свой ред се разплаква, разтваря обятия за да прегърне Стоманияков, но този леко го задържа с длан.

— Как ще разпоредите, госпожице директор? Да се целуваме и да плачем, или може иначе?

Те се поглеждат и това ще бъде един много дълъг поглед. Елисавета Стрцова ще отмести своя и сухо ще каже:

— По-добре е иначе.

Пиер се качва на файтона:

— Гарата!

И повече не се обръща.

Две групи артисти остават пред сградата на театъра, гледат след отдалечаващия се файтон. После се поглеждат едни други, малко нещо смутени.

Най-сетне Елисавета Стрцова ще каже:

— Е какво . . . и ние поемаме.

— Успех! — казва бай Динко и за да не се разреве окончателно, колко му е на артиста, се обръща и влиза в театъра.

— На добър час! — казва Султана, искрено развълнувана от раздялата и влиза в театъра.

— Пишете . . . — казва Бекяров и не смее да погледне трупата в очите. Махва с ръка и влиза в театъра, следван от жена си Мица, която иска нещо да каже, но не го казва.

На улицата остават десет души и две натоварени с декорите волски каруци.

Елисавета Стрцова пъхва два пръста в устата си и оглушително изсвирва:

— Не се разсейвай! Турнето продължава!

51

Елисавета Стрцова върви напред с равна крачка, пътят е дълъг и кален, след нея взели-дали крачат артистите от театралната трупа „Обнова“. Най на края скрибуцат двете волски каруци.

Дълго ще вървят така, докато един файтон не ги изпревари и пръсне кал, което ще предизвика мълчалива ругатня в устните на Рачев. Файтонът отминава и спира. И за да бъде всичко като в театралните приказки, от файтона слизат бай Динко и Султана, Бекяров и Мица. С куфарчета, както си ги знаем.

Елисавета спира само за миг, усмихва се и продължава, а възвърналите се блудни синове и щерки ще хвърлят куфарите в каруцата и мълчливо ще се включат в разпасаната колона.

Вървят с равна крачка, пътят е дълъг и кален.

Накуцвайки, градобитният Рачев догонва Венедиктова и го побутва по рамото:

— Кажи нещо за Петербург!

— В Петербург сега вали сняг—тъжно казва Венедиктов, укротил се е нещо и не му се кара.

Султана върви и дрънчи с гривните си, бай Динко подтичва край нея и дава непрекъснати доказателства за преданост.

Мица Бекярова върви и плете чорап, пълният Бекяров се поти и забърсва плешищата си глава с шарена кърпа.

Елисавета Стрцова крачи напред и джвака сакъза си.

И въобще, вгледай се, моля, поотделно в лицата на артистите, на милите наши български аркашки от стари времена!

Вървят, пък имат чувството, че се движат на едно място.

Отдалечи се от тях и ще забележиш, че местността, уж истинска, пък е заприличала на театрална декорация.

Много дълго ще вървят артистите по въртящия се под на сцената, ще вървят на едно място, докато в тъмния край минат останалите надписи от филма.

Много дълго ще чуваме само звука от крачките на артистите по сценичния под, едва по-късно те ще се смесят с оная музичка, нашата.

Точно тогава ще падне тежката завеса със сецесионните орнаменти, което символизира края на нашия сантиментален спомен.