

ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВОТА

Катедра “Телевизионно, театрално и киноизкуство“

Димо Димов

**ОТ ТЕАТРАЛНА ПИЕСА КЪМ КИНОСЦЕНАРИЙ.
АДАПТАЦИЯ НА ДРАМАТУРГИЧНИЯ ТЕКСТ**

дисертационен труд за присъждане
на образователната и научна степен „Доктор“

Професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство
/кинознание, киноизкуство и телевизия/

Научен ръководител: проф. д-р Станимир Трифонов

БЛАГОЕВГРАД, 2023

СЪДЪРЖАНИЕ:

УВОД	5
1. Отправни точки, цели и задачи, които се поставят с написването на труда.....	8
2. Специфика на театъра и киното. Прилики и разлики	10
3. Класически възглед за епическото и драматическото изкуство при Аристотел. Специфики на драматическото произведение	13
4. Жорж Мелиес. Други ранни опити в нямото кино	17
5. Адаптираният сценарий наред с авторския – винаги актуален от зората на киното	21
6. Възглед на Айзенщайн за киематографа – епос в движещи се картини	25
7. Един специфичен случай – адаптация на театрална пиеса. Прилики и разлики с адаптацията на белетристичен текст. Драматизация и екранизация – двете страни на една и съща монета.....	26
8. Насоки за изследване на процеса на превръщане на театралната пиеса в киносценарий. Основни групи от текстове. Изтъкнати представители и значими художествени постижения.....	31
9. Българският опит. Обобщение	32
I. ПЪРВА ГЛАВА. ТЕОРЕТИЧНА ОБОСНОВКА НА ПРЕДЛОЖЕНАТА ТЕЗА – ПРИЛИКИ И РАЗЛИКИ В ПОДХОДА НА АДАПТАЦИЯ ЗА ТЕАТЪР И КИНО ПРИ РАЗГРАНИЧАВАНЕ НА СЪОТВЕТНИТЕ СПЕЦИФИКИ.....	33
I.1. Нека припомним дефинираната в уводната част ТЕЗА	33
I.2. Двойствена специфика на драматическото произведение – завършена литературна творба, но и основа на театрален спектакъл	33
I.3. Режиьорска версия – функция и значение. Място на Режиьорската версия в творческия процес на създаване на адаптацията/интерпретацията.....	35
I.4. Адаптацията – същност. Видове адаптации	36
I.5. Етапи в подхода на адаптация на драматическия текст в театрален спектакъл	38

I.6. Етапи в подхода на адаптация на драматическия текст в киносценарий	40
I.7. Адаптираният сценарий – специфика	42
I.8. Специфика на възприятие на звуко-зрителната творба.....	43
I.9. „Новият Лаокоон. Обединяването на различни художествени средства, изследвани по повод говорещото кино“, Рудолф Арнхайм. Анализ на природата на кинематографичното изкуство	45
I.10. Механизъм на създаване на адаптирания сценарий по драматически първообраз. Методологично обосновано начало и спонтанен творчески процес.....	47
II. ВТОРА ГЛАВА. АДАПТАЦИЯ ПО ШЕКСПИРОВА ДРАМАТУРГИЯ	50
II.1. Въведение. Общ преглед на екранизациите по шекспирови пиеси	50
II.2. Другите за творчеството на Шекспир	51
II.3. Специфика на въздействието на театралната и кинематографичната творба	53
II.4. Шекспир и киното. Кинематографичен ефект на шекспировото слово	55
II.5. Насоки за методологично изследване на адаптацията въз основа на шекспирова драматургия.....	58
II.6. Събитие и действителен анализ. Драматическа структура на театралния спектакъл по Товстоногов.....	59
II.7. Избор на „Хамлет“ като основа на сравнителния анализ, мотивация	61
II.8. Възглед на Сид Фийлд за структурата на киносценария, аналогия с театралния метод на Товстоногов.....	62
II.9. Сравнителен анализ на пет версии от „Хамлет“	64
II.10. Обобщение.....	71
III. ТРЕТА ГЛАВА. АДАПТАЦИЯ НА ПИЕСИ ОТ СЪВРЕМЕННИ АВТОРИ.....	74
III.1. „Антигона“ – първата съдебна драма в света	74
III.2. Съдът и съденето като важна част от човешкото битие	76
III.3. Характерни черти на съда и театъра като човешки дейности. Елементи на сходство	77
III.4. Съдебният спор – традиционен сюжет в театъра	77

III.5. Структурни особености на съдебната драма. Анализ на „Антигона“ от гледна точка на структурната матрица-парадигма на Сид Фийлд.....	78
III.6. „12 angry men“ – сравнителен анализ	88
III.7. „Die Panne“ от Фридрих Дюренмат, сравнителен анализ.....	95
III.8. Обобщение	104
IV. ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. Българският опит.....	105
IV.1. Общ преглед на екранизациите по пиеси в българското кино	105
IV.2. Методологичен акцент на настоящото изследване в Четвърта глава.....	108
IV.3. Интервю с Георги Стоянов. Коментар	109
IV.4. Интервю с Константин Илиев. Коментар.....	110
IV.5. Интервю с Никола Петков. Коментар.....	111
IV.6. Сравнителен анализ на пиесата „Петрол“ и литературния сценарий на филма „Автостоп“ от Иван Радоев от гледна точка на настоящото изследване	112
IV.7. Обобщение.....	121
ЗАКЛЮЧИТЕЛНА ЧАСТ.....	122
1. Заключение.....	122
БИБЛИОГРАФИЯ.....	126
ФИЛМОГРАФИЯ.....	Error! Bookmark not defined.
ПРИЛОЖЕНИЯ	134
Приложение № 1	134
Приложение № 2.....	161

УВОД

Методологично въведение

Актуалност и значимост на проблема

Дисертационният труд „От театрална пиеса към киносценарий. Адаптация на драматургичния текст.“ фокусира вниманието върху научния проблем за характерните особености, специфичните изисквания и законите, на които се подчиняват този вид адаптация като задължителен етап при екранизацията на един драматически текст. Проблемът е тясно специфичен и наред с общите закони и правила за създаване на адаптиран сценарий, главно по белетристични произведения (едно доста широко поле пред вид осезателния дял на адаптацията във филмопроизводството), се подчинява и на някои неповторими закономерности въз основа на различните императиви, поставени от епическия и драматическия литературен род. Има трудове, които успешно изследват теоретичната база и среда подходящи за създаването на адаптиран сценарий, които предоставят едно наистина изчерпателно изследване. В тях отлично е дефинирана спецификата на научния проблем, засегнат в изследването и се посочват „подводните камъни“, които заплашват изследователския процес. Очертават се три основни групи проблеми (подводни камъни):

- Изследването да изгуби своята специфика и да мине под общия знаменател на екранизацията като цяло;
- Поради тесния сегмент, в който се фокусира изследването, то да „прекрачи“ своите граници и да изгуби фокуса си. Това би разводнило труда в други подсфери на кино- и театрознанието и би отклонило вниманието от методологичния акцент;
- Поради наистина тясната специфика на научния проблем да се срещнат трудности при откриване и тълкуване на достатъчна теоретична база за анализ и обосновка на предложената в дисертацията хипотеза.

Отчитайки тези опасности, в подготвителната фаза на работата е извършен внимателен подбор на литературата.

Беше отчетен делът на екранизацията по пиеси, който макар и малък като процентно изражение в огромния поток на световното филмопроизводство, все пак наброява хиляди кинематографични артефакти за целия период на съществуването му.

Не могат да бъдат подминати и значителния брой успешни екранизации, много от които преминали пробния камък на времето и утвърдили се като класики и шедеври на киноизкуството, които са основани на драматически първоизточник. Логично възникват въпросите: кое прави една екранизация на пиеса успешна? Има ли алгоритъм, който гарантира успех в такова творческо предизвикателство? Ако отговорът е „да“, то кои са основните етапи и каква е спецификата на ключовите стъпки при „транспонирането“ или „трансфера“.

Настоящият труд разглежда проблема изцяло от методологичен ъгъл и го тълкува като алгоритъм за анализ и видоизменяне на ментални художествени структури в определен порядък въз основа на (случайно или не) сходство и очевидни аналогии в творческите

подходи на изявени теоретици, педагози, творци и автори от средите на двете изкуства – киното и театъра. Предложеният резултат е оценен от мен като един от възможните варианти за адаптация на пиеса в киносценарий и от позиция на своята обоснована правилност не претендира за единственост. Уверен съм, че съществуват множество пътища и начини една театрална пиеса успешно (повече или по-малко) да достигне киноекрана – полетът в изкуството, интимността на художествената лаборатория на всеки автор и нестандартните творчески подходи са неизчерпаеми.

Хипотеза

Поставените въпроси във връзка с дефинирането на засегнатия научен проблем доведоха до формулирането на следната хипотеза: „СЪЗДАВАНЕТО НА КИНОСЦЕНАРИЙ ВЪЗ ОСНОВА НА ТЕАТРАЛНА ПИЕСА Е МЕТОДОЛИГИЧНО-ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС В НАЧАЛНИЯ ЕТАП НА ЕКРАНИЗАЦИЯТА, КОЙТО МОЖЕ ДА БЪДЕ ДЕФИНИРАН И МОЖЕ ДА БЪДЕ ПРОСЛЕДЕН АЛГОРИТЪМ НА ПРОТИЧАНЕТО МУ. ПРОЦЕСЪТ Е УТИЛИТАРЕН И КАТО ТАКЪВ НЕ ПРЕПЯТСТВА, А ПОДПОМАГА КОМУНИКИРАНЕТО НА КРЕАТИВНИТЕ ТВОРЧЕСКИ РЕШЕНИЯ НА АВТОРА.“

Основният въпрос във връзка с това твърдение е: съществува ли модел в привидното многообразие от всякакво естество (идейно, естетическо, жанрово и т.н.) на отделните художествени артефакти? Въз основа на кои емпирични и методологически достижения на безспорни теоретици и практики и тяхното синергично съчетаване „работи“ този модел? Моделът (ако има такъв) притежава ли аналитичност и универсалност, т.е. подлежи ли на разделяне на отделни етапи и подетапи, които могат да бъдат дефинирани и в последствие преподавани и усвоявани (аналитичност) и дали може да бъде приложен ако не към кое да е, то към доминиращото количество от заглавия, количествено и качествено, на световната драматургия (универсалност).

Цел и задачи

Общата цел е да се открие и посочи възможен методологичен модел (ако има такъв) за транспониране/трансфер на театрална пиеса в киносценарий по пътя на изпълнение на следните изследователски задачи:

- откриване на аналогии в аналитично-творческия процес при реализация на театралната и кино-драматургия;
- анализиране на структурните особености на доказали се кинематографични артефакти, използвали за първоизточник образци на драматическия род от трите ключови класически епохи – Античност, Ренесанс, Модерна драма;
- почерпване от българския опит чрез автобиографичните откровения на няколко доайена на родното кино.

При това трябва да се отчете малкото количество пряко съотносима към посочените задачи информация. Често тя се съдържа в едно-две изречения, споменати мимоходом в текстове посветени от авторите си на други въпроси. Това предполага и неизбежната интердисциплинарност на изследването в настоящия дисертационен труд. Използваните

източници от засегнатите раздели на човешкото познание са много, като се започне от основополагащата Философия със своите клонове, Антропология и Естетика, Изкуствознание, Театрознание и Кинознание – Теория на драмата и киното, История на киното и театъра, Литературата, Театъра и Кинематографа. И тъй като и киното, и театъра са синтетични по своето естество изкуства, неизбежно, но по-слабо засегнати са Музиката, Изобразителното изкуство и Архитектурата.

Обект и предмет

Обект на настоящото изследване е феноменът „адаптиране на театрална пиеса в киносценарий“ чрез локализиране на конкретни аналитично-творчески артефакти в произведенията на безспорни автори, образци на теоретичната мисъл и художествени произведения от горепосочената обектна област. Предмет на изследването са достъпните аспекти, изразени в споменатите артефакти посредством конкретните методологично-творчески решения, залегнали видимо и подлежащо на анализ и съпоставка в избраните теоретични и художествени образци.

Граници на предмета на изследването

Границите на предмета на изследване обхващат аспектите, които касаят обекта на изследване в неговия методологичен контекст, свързан с теорията и практиката на действия, събитийния и структурния анализ и приложението им при създаване на драматургичен продукт и категорично се дистанцират от разделите, които имат отношение към История на киното на театъра и други театроведчески и киноведчески аспекти на художественото теоретично познание. Дисертацията не цели да описва и класифицира, а да подбере подходящите и разтълкува адекватно образци, които могат да допринесат за анализирането на феномена „адаптация на театрална пиеса в киносценарий“.

При реализацията на труда стриктно съм се придържал към избрания принцип на методологично-аналитично изследване в областта на структурния, събитийния и действителен анализ, като същевременно съм комбинирал следните изследователски **методи**:

– **Методологично-аналитичен метод** – включва анализ на извадки от теоретични текстове от национално и световно значими теоретици и практики на театъра и кинематографа и анализ на художествени артефакти в контекст на изследователския фокус;

– **Метод на синтетична интерпретация на теоретични възгледи, изградени на база собствен творчески опит** – използване и обобщаване на резултати от добри практики в аналитичния подход от личната ми творческа биография, основно по линията на „събитийния анализ“ на Товстоногов;

– **Метода на изследователското интервю** – споделяне на опит и лични възгледи от доайени на българското кино.

Теоретичната рамка на изследването очертава стриктно технологичния аспект на адаптацията на литературния материал и не се занимава с останалите етапи по пътя към

завършена екранизация. За целта се използват главно методът на съпоставянето и аналогията при анализа и оценката на творческото намерение и адекватността на реализацията му в избраните художествени артефакти.

Настоящият труд има научно-приложен характер.

Съдържанието на настоящия дисертационен труд е пласирано в увод, четири глави, заключение и две приложения-интервюта.

1. Отправни точки, цели и задачи, които се поставят с написването на труда

Както подчертахме, настоящото изследване няма за цел изчерпателно събиране и изреждане на всички образци на филми, създадени по театрални пиеси, от гледна точка на историята на киното. Трудове, посветени на филми по адаптирани сценарии има много, но акцентът в тях е по-скоро киноведчески. На базата на събраната/селектираната информация се поставя на анализ творчеството на даден автор или художествено направление, оценява се ролята и значението на посочените произведения, за даден регион или период, в развитието на киното или за киното като цяло.

Адаптираните сценарии по пиеси не се радват на специално внимание. Те се разглеждат наред с адаптациите по романи и повести, включени хронологично в общата поредица от произведения на даден кинорежисьор или общата панорама за даден период от историята на киното. Има изключения, които отделят специално внимание на екранизациите по пиеси. Едно такова изследване е „Шекспир и кино“, изд. „Наука“ 1973 г¹. Изданието на руски език проследява няколко екранизации по шекспирови пиеси. Прави паралел между варианти на „Хамлет“, панорама на филмите по шекспирови заглавия на Орсън Уелс, непълен преглед на европейски образци, сред които „Ромео и Жулиета“ на Франко Дзефирели, дава доста изчерпателен списък (без претенции за пълнота) за всички шекспирови екранизации, заснети от зората на киното до издаването на книгата. (Всъщност създаването на гарантирано пълен списък с екранизации изобщо или такива по пиеси в световен мащаб едва ли е възможно. Първите 25 години на киното са белязани от бурно и стихийно развитие и не до там акуратна документация и архивиране, а ниската трайност и запалимост на целулоидната лента е изтрила за

¹ Юткевич, С. Шекспир и кино. Наука, 1973

историята цели поколения от автори и произведения.) Акцентът в изследването „Шекспир в кино“ е аналитичен от гледна точка на история на киното, очертаните тенденции са обективни, но разглеждани, коментирани и интерпретирани от гледна точка на догматичната социалистическа естетика.

Един общ преглед на наличната теоретична литература показва, че процесът на адаптация на театралната драматургия в драматургия за кино, е слабо изследван от гледна точка на технологията и алгоритъма на превръщането на пиесата в сценарий. Този процес се подчинява на универсалните правила за екранизация, но и има поредица от стъпки за решаването на поредица драматургични проблеми, които възникват от самата специфика на театралната и кино-драматургията.

Съществуват, разбира се, много трудове посветени на сценария. Поради характерните различия в развитието на американското и европейското кино, професията на сценариста е по-категорично обособена зад океана. И въпреки, че ролята на сценариста е имала различна тежест в различни периоди и национални кинематографии в Европа, тук ролята на режисьора в създаването на сценария е значително по-голяма. Все пак не може да се отрече участието на авторите при създаване на екранизации по техни произведения, когато това е възможно.

От американските представители на професията „сценарист“ бих отделил автори на два капитални труда: „Теория и практика на създаването на пиесата и киносценария“ от Джон Хауърд Лоусън и „Киносценарият. Основи на киносценаристиката“ от Сид Фийлд. Мащабите на американската киноиндустрия, разделението на отговорностите на различните участници в създаването на готовия пазарен продукт (каквото е филмът по смисъла на американското кинопроизводство) налагат и унификация на процеса на писане на сценарии. Този факт не е непременно лош. Извеждане на универсални закони в сценаристиката само частично води до унификация и схематизация. Дефинирането на етапите на структуриране при създаване на един сценарий е важно и полезно за развитието на теоретичното познание и недогматичното му прилагане в практиката спомага за създаването на кинотворби, които критиката приема за ако не за шедьоври, то поне за първокласни произведения. Въпреки основателните обвинения към американското кино, в схематизация и унификация на сюжетите и клишираност на представянето им съществуват безспорни постижения, които надхвърлят рамките на мейнстрийма. Вина за схематизацията носи не познанието за структурата на сюжета, а липсата на креативен импулс, масовата комерсиализация и, като че ли, всеобщата

хедонизация и възприемчивост на обществото към развлекателни и повърхностни сюжети. В най-добрия случай морално-етичните послания се свеждат до борба на доброто и злото на фона на зрелищни, технически генерирани баталии или катаклизми, което negliжира все повече ролята на драматическата компонента в киноразказа – актьорът и неговата игра имат все по-малка относителна тежест в масовата холивудска продукция (отново с напомняне, че съществуват произведения и автори, които са встрани от тази тенденция. Все пак филмите им остават извън списъка на блокбастърите и са по-скоро фокус на интерес на ценителите и професионалистите.).

В европейското кино създаването на сценарий е един до голяма степен личен, интимен процес, доколкото режисьорът доминира процеса на създаването на филма във всеки един негов етап. Все пак страници, раздели и глави, посветени на написването на киносценария (или ненаписването му, както е при Вим Вендерс) има в литературното наследство на всеки един голям европейски кинорежисьор. „Указанията“ за създаване на успешен киносценарий, според всеки са колкото специфични, толкова и универсални. Голяма част от авторите и от двете страни на океана посвещават страници на адаптирането на текстове за целите на киното. Сид Фийлд има отделна глава за това, а Лоусън поставя паралел между театралната и кинодраматургия още в заглавието на труда си. За своите адаптации пишат Дзефирели, Вайда и други. Като цяло става дума за адаптиране на литературни произведения въобще, но доколкото адаптацията на театрална пиеса е частен случай на общото, тези писани източници могат да бъдат ползвани като източник на предстоящия анализ.

Целта на настоящата работа е да събере и обобщи подходящия опит, от библиографски и филмографски източници, на значимите автори от световното кино, а и българските им колеги. Финалната задача е създаването на професионален наръчник, помощник при адаптацията на театрална пиеса за нуждите на киното – своеобразен мост между пиесата и филма, отчитащ специфичните прилики и разлики между двете изкуства.

2. Специфика на театъра и киното. Прилики и разлики

В исторически план животът на театъра и киното са несъизмерими. По времето, когато Аристотел (385 – 323 г. пр. Хр.) формулира теоретичната база на епическата и

драматическата поезия театърът вече е бил утвърдено изкуство, със своя история, естетически течения, значими представители и епигони. Отричан (от Платон) или обожаван (от всички други), театърът е бил важна част от обществения живот. Ако вземем предвид стихийните му проявления, корените му ще ни отведат в още по-древни времена. Буквално в тъмните пещери на праисторията, където по рисунките на диви животни има следи от кремъчни остриета. Очевидно е, че „изигравайки“ пред нарисувания контур сполучливото убийство на плячката, древният ловец си е гарантирал успешния лов на следващия ден или просто се е „хвалел“ с успеха си, демонстрирайки майсторския удар пред смаяния поглед на останалите индивиди от групата.

Хилядолетия по-късно възниква киното – едва преди около 130 години. Техническото средство на братя Люмиер увенчава над стогодишни опити за запазване на движещи се образи и дава старт на едно от чудесата на ХХ в. – киното. Въпреки краткия си живот в исторически план, благодарение на бурното си развитие към днешна дата, киното многократно превъзхожда театъра като средище на капитали, технически гений и иновации, маркетинг и в крайна сметка способност за комуникация на идеи и влияние. И въпреки хилядолетната дистанция, въпреки коренно различната историческа съдба на двете изкуства, дълбоко в основата си те съществуват благодарение на един и същи феномен – социалният характер на човека като отделен индивид и едновременно с това член на определена група.

В нас като биологичен вид, по принцип е заложено самоосъзнаването и съпоставянето ни с останалите индивиди от общността по пътя на наблюдението. На дълбоко психологическо ниво поривът да демонстрираш успешния си лов пред груба рисунка, направена с прилепска тор или да манифестираш гледната си точка по даден съвременен въпрос, изтънчена идея или нестандартна гледна точка към събитие, създавайки филм, са едно и също нещо. Както и едни и същи са съгласието (или несъгласието) с видяното на зрителите на събитието. Тоест и театърът, и киното почиват върху вродената нужда от себеизразяване на една част от индивидите и от също така вродената в човека нужда от съизмерване/съпоставяне на собствения му „аз“ в обществената среда по пътя на съпреживяването/съчувстването, когато наблюдава нечии действия и събития. С други думи: страдайки в унисон с героя или присмивайки се на страданията му, подкрепяйки или отричайки усилията му за справяне с обстоятелствата, които застават на пътя му, ние осмисляме и превръщаме в значимо собственото си съществуване. И театърът, и киното „експлоатират“ този наш вроден инстинкт.

При това, участвайки в процеса и като създатели, и като потребители, участниците са подложени на интензивни психо-физически ефекти. Неслучайно в древна Гърция театърът е бил религиозно изживяване, а актьорът е имал статут на жрец-посредник между хора и богове. В днешните, далеч по-материални и атеистични времена, самите звезди на киното имат статут на олимпийски богове. В живота звездите на киното и театъра концентрират върху себе си огромен, граничещ с обожествяване интерес и упражняват влияние над огромни групи хора, основано единствено на статута им. Влезте в киносалона и наблюдавайте атмосферата и реакциите преди и по време на прожекцията, особено ако става дума за непредубедената детска публика. Салонът се изпълва с интензивна енергия, атмосферата е наелектризираща. Реакциите са непосредствени, бурни, крайни.

Никога няма да забравя един спомен от моето детство, чувството на екстаз и еуфория (граничещо може би с религиозното), когато за трети или четвърти път за деня си купувах билет и влизах в салона на киното. Светлините гаснеха и гръмваха началните акорди на музиката от „Междузвездни войни“, под съпровода от ентузиазирани писъци на 300-400 детски гърла...

Както и онзи тайнствен, почти религиозен трепет преди началото на „В очакване на Годо“ в ТБА, когато залата потъне в пълен мрак – отново сакрално изживяване на вече порасналото дете...

Уверен съм, че всеки има поне един такъв спомен, свързан с любим филм или театрален спектакъл. Някои кинематографични произведения, а в миналото и пиеси (преди театъра да се превърне в елитарно изкуство) са белязали възприятията на цели поколения. В този смисъл моите преживявания от детството не са изолирано явление, а само едно своеобразно „ручейче“ в голям, универсален поток. Моите реакции са се слели с реакциите на стотици други в киносалона, а това се е случило много пъти в хиляди салони по света, т.е. моите преживявания са колкото лични и субективни, толкова и универсални.

В хода на възприятието и съпреживяването се създава усещане за персонификация на връзката на възприемащия зрител с обекта на възприятието, най-често това е протагониста от екрана или сцената. Универсалността въз основа на това, че и другите преживяват подобна персонифицирана връзка само засилва увереността на възприемащия субект в правилността на възприятията за събитията и психо-

емоционалната му оценка за тях. Подобен механизъм действа при изповядването на религията. Вярващият е уверен в личната си връзка с Бога или се бори да я създаде, стабилизира и съхрани от една страна, а от друга прави това като част от някаква общност, спазвайки някакъв набор от универсални правила. Това е още едно сходство, което ни навежда на мисълта на какво се дължи полубожествения статус на съвременните звезди.

При това тази уникална смесица от персонификация и уникалност на възприятието от една страна и груповост и универсалност от друга, както и пряката непосредственост и висок интензитет на оценката на случващите се събития са характерни само за киното и театъра. Никой не аплодира на крака току-що прочетения в спалнята си роман „Братя Карамазови“, нито надава френетични възгласи „Браво!“ пред „Джокондата“ на Леонардо, въпреки очевидната гениалност на творбата. Подобно поведение би било възприето като смущаващо.

Аплодисментите са уместни в края на изпълнена симфония, но те касаят по-скоро майсторството на изпълнителите. Въздействието на музиката е на много по-ниско, първично, подсъзнателно ниво. И макар непосредствените, бурни реакции да не са приети по време на класически концерт, но са неделима част от преживяването на един рок-спектакъл например, то генезисът на психо-емоционалното възприятие на музиката е коренно различно от това на киното и театъра.

3. Класически възглед за епическото и драматическото изкуство при Аристотел. Специфики на драматическото произведение

В капиталния си труд „За поетическото изкуство“ или по-точно в достигналите до нас през хилядолетията негови части, Аристотел постулира успешно принципите валидни при създаване на театрални (драматически) и литературни (еписки) произведения. Трудът е подлаган на многократни анализи и е разтълкуван до последната запетайка от най-големите умове на човечеството и едва ли може да се добави нещо ново. Нека разгледаме все пак някои акценти от гледна точка на проблематиката, която ни занимава в настоящата работа.

„След като се появили трагедията и комедията, поетите съобразно със собствената си природа започнали да се насочват към един от двата поетически вида, и едни сред тях

от ямбописци станали творци на комедии, а други от епически поети станали трагически, тъй като последните форми били по-значителни и по-тачени от първите. Дали трагедията е развила вече достатъчно елементите си или не, било с оглед към самата нея, било с оглед на театъра, е друг въпрос.² Тук наред с това, че дефинира основните жанрове комедия и трагедия, Аристотел прави още едно много важно нещо. Постулира отделянето на трагедията от епоса като отделен литературен род. И доколкото частите от „За поетичното изкуство“, посветени на комедията не са запазени, трябва да възприемем съдържанието на трактата за трагедията като единствена отправна точка в анализа си за драматическото изкуство.

Аристотел пише подчертано: „Дали трагедията е развила вече достатъчно елементите си или не, било с оглед към самата нея, било с оглед на театъра...“, т.е. той отделя още в 4-ти век пр. Хр. драматическото произведение като завършен художествен факт, но и като компонент на едно друго по-комплексно произведение, театралния спектакъл. Този дуалистичен феномен дава два алтернативни „живота“ на една пиеса. Тя може да бъде четена като продукт на изкуството литература, но може и да бъде инсценирана, поставена на сцена. Различните епохи в развитието на цивилизацията придават различна тежест на двата начина на отношение към литературния оригинал.

Георги Д. Гачев пише в труда си „Съдържателност на художествените форми“: „Изобщо между театралността на драмата и нейната литературност съществува обратно пропорционална зависимост.“³ и илюстрира тезата си с примери от история на театъра. Според твърдението му (напълно обосновано) до епохата на класицизма словото в театъра е второстепенно, помощно средство. Авторите често са променяли различни пасажки, удължавали са сцени, които се харесват на публиката и обратното – съкращавали тези сцени, които не издържали пробния камък на зрителската оценка. Това бил един непрекъснат, постоянен процес в хода на представяне на спектакъла. Не съществувало понятието „завършена пиеса“, тя била като жив организъм – непрекъснато променяща се, за да обслужи задачите на поредния спектакъл. Крайната форма на това отношение към текста са сценариите в комедия дел арте: „В спектаклите на комедия дел арте като текст на пиесата се фиксира сценарий, либрето, където пише кой какво трябва да прави, а пък за говоренето – говори, каквото ти дойде наум...“⁴. По този начин се отнасяли към

² Аристотел, „За поетическото изкуство“, превод проф. Александър Ничев;

³ Гачев, Г. Съдържателност на художествените форми. Превод Станимира Даковска, Държавно издателство „Наука и изкуство“, 1982 г.;

⁴ Гачев, Г. Цит. съч.

текстовете си дори класици като Шекспир и Молиер. Те често раздавали листчета с текстове-добавки, писани в последния момент, а оригиналите, които познаваме днес са просто оцелели до наши дни екземпляри от множество различни версии.

На другия полюс са представителите на класицизма, Корней, Расин, Гьоте... „С развитието си литературата посяга и на театъра... В резултат на това възникват драми за четене, а не за представяне...“ Модерната драма на Чехов, Шоу и Ибсен запазва това отношение към текста като към завършен и неизменен художествен продукт, наследен от класицизма, но му връща театралността по един нов начин. И така – хилядолетия творците се борят с текста на драмата – да бъде четен или да бъде представян на сцена, а ХХ в. поставя и ново, мажорно питане: какво пречи драмата да бъде и пряко екранизирана?

„Епосът се доближава до трагедията с това, че представлява подражание във внушителен размер на благородни герои, а се различава от нея по това, че има един размер и представлява разказ. Също и по обем: защото трагедията се стреми да вмести действието си по възможност в рамките на един слънчев кръговрат или с малко да го превишава, докато епосът е неограничен по времетраене, и по това се различава от нея.“⁵. Тук Аристотел отделя епосът и драмата по количествен и качествен признак. Преди всичко епосът се отъждествява с разказ за герои и събития. Разказът, според Аристотел, може да бъде от първо лице, от лицето на друг герой или пряко от боговете. Разказът означава преди всичко интерпретация, т.е. той се води от гледна точка на някаква идея на разказващия. Никой не разказва истории просто така, а си поставя за цел да внуши нещо определено с разказа си.

В противовес, драмата има действена природа, т.е. подражанието при нея трябва да внуши спонтанност на действията на персонажите сякаш възникват тук и сега. В допълнение епосът може да бъде неограничен във времето и пространството докато драмата трябва да се съобразява с класическото триединство на време, място и действие, което е нарушавано през вековете от поколения драматурзи само за да се препотвърди валидността му. Забелязваме, че макар драмата (в този труд термина „драма“ и „драматическо“ произведение ще се използват в най-широк наджанров смисъл – трагедия, комедия, въобще пиеса, драматургия като литературен род, а терминът „драматично“ ще се използва при нужда като жанрово определение) да има общ генезис

⁵ Аристотел, „За поетическото изкуство“, превод проф. Александър Ничев.

с епоса и по-точно се отделила от него, тя вече има свои императивни изисквания, свои закони, които я отличават.

Всеки автор или театрален режисьор правил драматизация по белетристични текстове се е сблъсквал с проблема, породен от различните закони, валидни в световите на епоса и драмата. Провалите са чести, подводните камъни са много. Как да се превърне „Война и мир“ в двучасов спектакъл? Как да пренесеш епичните Толстоевски описания на бородинския бой в черна кутия с определени размери, която колкото и голяма и да е, е само една частица от епичното поле станало арена на сблъсък на стотици хиляди. Епическата структура се съпротивлява на драматическата интерпретация. Макар и с общ генезис, епичното и драматичното начало са несъвместими. Нужен е ход, който изцяло да демонтира епическата структура на литературния първообраз и да го замени с драматическа, запазвайки при това духа на литературния първообраз. В театралните среди е известен случаят с режисьорското решение на началото на войната между тевтонци и поляци в постановка „Кръстоносци“ по романа на Сенкевич (едно друго мащабно, епическо произведение) от седемдесетте години на XX в. – изключително силен период за полския театър. Няма масовки, няма батални сцени с бутафорни мечове и брони. Трима актьори в истински, метални брони и актриса в бяла роба изиграват перфектно хореографирано, до натурализъм, но все пак естетизирано изнасилване. Намерен е точен обобщен образ на войната като изнасилване на красотата и невинността. Силата на епоса е в описанието, на драмата е в обобщението.

„Трябва, както многократно бе казано, поетът да помни и да не съчинява трагедии с епически строеж. Епически наричам многофабулния, както например ако някой направи трагедия от целия сюжет на „Илиада“. Там поради големия обем частите получават съответната величина, докато в драмата се получава неочакван от поета резултат.“⁶. Под „неочакван за поета резултат“ Аристотел има предвид негативен. Епическата структура се съпротивлява. На нея са присъщи напластявания от теми, смяна на време и място на действие в противовес на триединството на време, място и действие присъщо на драмата. Затова при драматизация на епическо произведение общата препоръка е се изведе една линия, един сюжет, който макар и частично да изнесе историята до финал.

⁶ Аристотел, „За поетическото изкуство“, превод проф. Александър Ничев.

„Но епосът има една важна особеност, която му позволява да разширява обема си: докато трагедията не е в състояние да изобрази много събития, които се извършват едновременно, а само това, което е на сцената и се представя от актьорите, епосът, понеже представлява разказ, може да изобрази много едновременно извършвани действия, които, свързани с идеята, повишават обема на поемата. Това предимство допринася за величествеността на произведението, за смяната на впечатленията у слушателя и за вмъкването на различни епизоди. И наистина еднообразието бързо пресища и проваля трагедиите.“⁷.

4. Жорж Мелиес. Други ранни опити в нямото кино

На базата на фундаменталната прилика на механизма на въздействие (наблюдение/съпреживяване) пионерите в киноизкуството често (и погрешно) поставяли знак за равенство между киното и театъра. Правели го инстинктивно, без да си задават много въпроси и да умуват теоретично над проблема. Знакът за равенство бил поставян въз основа на сходствата в механизма на психо-емоционалното въздействие, описан по-горе.

Първите кинотворци (най-често сценарист, оператор и режисьор в едно) просто поставяли камерата някъде и действието се случвало пред нея в един кадър или поредица от кадри с идентична гледна точка. Един от първите образци на междукадров монтаж е във филма „Мишката“ (Дж. А. Смит, 1900 г.), продукция на авангардната за времето си Брайтънска школа. Редуват се три кадъра. В началото, на първия кадър, виждаме група хора. После кадърът се сменя. Камерата ни показва в едър план мишка, която се появява от скривалището си. В третия кадър, отново общ план, виждаме как хората реагират. Налице е прост, линеен монтаж, който в три кадъра ни разказва една елементарна история: „Всички слушаха внимателно, изведнъж изскочи мишка и настана бъркотия.“. Едрият план върху мишката се появява от необходимостта чрез смяната на мащаба да се акцентира върху събитието на появяването на мишката. В общия план тя просто няма как да бъде забелязана.

Все пак ще мине много време докато киното развие, дефинира и обобщи теоретично свой собствен език и изразни средства. В зората на кинематографа, кадърът

⁷ Аристотел, „За поетическото изкуство“, превод проф. Александър Ничев.

маркирал основно един общ план, с мащаба на портал на сцена и героите влизали и излизали сякаш пристъпват от или на сцената. Ако имало смяна на средата то действащите лица излизали от кадър например вдясно, а в следващия влизали от лявата страна в пространство от същия мащаб – обем ограничен горе-долу, колкото от портал на сцена. Основно разказът се развива в течението вътре на самия кадър. Мизансцените са плоски, развити главно перпендикулярно на зрителната линия. Камерата е поставена на нивото на очите. Като, че ли киното все още не може да се откъсне от театралните си корени и камерата предлага основно кадри, които играят ролята на сценичен портал, в чиито рамки се случва всичко.

Класически пример за това са „феериите“ на Жорж Мелиес. От 1896 до 1914 г. той снима над 500 филма. Въпреки, че е изобретател на множество технически нововъведения и отваря етапни жанрове, като научната фантастика в киното и Мелиес, в общия случай, просто поставял камерата пред сценичния портал, който е използвал за рамка на кадъра. Самият автор навлиза в киното от бурлеската и това дава отпечатък на кино-творчеството му. Вниманието му е фокусирано в развитието на събитията в мащаба на театралната сцена. Важните неща, „триковете“ отново се случват в течение на самия кадър – общ план. (Благодарение на „незабележимото“ слепване на два почти идентични кадъра така, че субективното впечатление да бъде за един кадър с магически появяващи се или изчезващи предмети, персонажи и т.н.)

„За пионерите на киното предкинематографичната формация е от голямо значение за начина им на работа в киното и за изграждане на кинематографичния им стил. Затова не е толкова учудващо, че театралът Жорж Мелиес си остава и театрал в киното. Драматургията при него се подчинява на театралните закони.“⁸ и: „Като отчитаме задържащият киното стил на Мелиес, не трябва да подценяваме и неговите плюсове, неговото огромно значение. Тук на първо място е съзнателната концепция, че новото средство (киното) може и следва да ни показва игрални сюжети, различни от театралния спектакъл...“⁹. Всъщност, „дете на театъра“, Мелиес сам подписва „смъртната присъда“ на театъра в киното. Неговата огромна продуктивност, творческата му енергия и неспирно новаторство, като че ли „издуват“ докрай обема на концепцията „киното е заснет театър“, като по този начин демонстрират нейната несъстоятелност. Ще бъде необходимо малко повече от едно десетилетие поколението от следвоенни творци

⁸ Проф. Тодор Андрейков, „История на киното“, т.1 „Нямо кино“, изд. НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, 1994 г.;

⁹ Проф. Тодор Андрейков, „История на киното“, т.1 „Нямо кино“, изд. НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, 1994 г.

да създаде теоретичната база на кинематографията, като по този начин категорично манифестира самостоятелността ѝ като изкуство.

Тук е момента да се подчертае че въпреки стихийността, белязала немия период от развитието на киното, опитите за неговото теоретично осмисляне и обобщаване започват почти веднага. Проф. Владимир Игнатовски посочва два по-значими теоретични опита от второто десетилетие на XX в. преди „на сцената“ да се появи Айзенщайн – проф. Игнатовски фокусира вниманието към работата на Никълъс Вейчъл Линдзи и почти равностойния му по значение Хуго фон Мюнстерберг. „И той (Линдзи – бел.авт.), като повечето от пионерите на филмовата теория, вижда основната си задача в защитата на кинематографа и най-вече в утвърждаването на филмовото изкуство...“¹⁰. Проф. Игнатовски подчертава, че въпреки очевидните недостатъци на тези първи теоретични опити – недостатъчно развита терминологична среда, липса на капитални теоретични произведения, които да създадат база, Линдзи и фон Мюнстерберг веднага повеждат борба в подкрепа на киното като самостоятелно изкуство. „Подходът на Линдзи към същността на кинематографа и неговата специфика съвпада с позициите на повечето теоретици от ранното нямо кино. И за него „немотата“ не е недостатък, а предимство, и за него няма съмнение, че отсъствието на звучащо слово е неотменимо, специфично условие за пълноценното битуване на екранното зрелище.“¹¹. Очевидно е, че още в ранните теоретични опити се „напипва“ значението на визуалната специфика като базова и определяща за кинематографичното изкуство. Според проф. Игнатовски доводите на Линдзи за разликата в особеностите на екранното и сценичното зрелище са многократно преповтаряни и поради това придобили аксиоматично значение – театърът обединява действащи, реални, живи актьори и условна среда, обединени в триединство с времето, докато за кинематографа времето и пространството имат съвсем други измерения. Сравними с тези, с които Аристотел охарактеризира епоса.

„Няма теоретик на нямото кино, който да не се опитва да определи спецификата на естетическите характеристики на новото явление чрез съпоставяне с най-близката му зрелищна форма – театъра.“¹². Фон Мюнстерберг посочва някои сходства в механизма на въздействие на киното и театъра и въпреки очевидните недостатъци на немия филм

¹⁰ Проф. Владимир Игнатовски, „Картини от светлина“, издателство „Валентин Траянов“, изд. 2008 г.;

¹¹ Проф. Владимир Игнатовски, „Картини от светлина“, издателство „Валентин Траянов“, изд. 2008 г.;

¹² Проф. Владимир Игнатовски, „Картини от светлина“, издателство „Валентин Траянов“, изд. 2008 г.

„предимствата не евтино производство и амбициите на продуцентите са причина да се появят многобройните екранизации на творбите на Шекспир, ...“.¹³

Отново в този времеви отрязък второто десетилетие на XX в. Маяковски посвещава две статии на природата на киното и театъра. Проф. Игнатовски ги коментира така: „Подобно на представителите на френския авангард Маяковски е склонен да види спецификата на кинематографа в неговия технологичен характер.“¹⁴. Според Маяковски кинематографът с лекота постига така модерният за епохата натурализъм – нещо изключително трудно за театъра и неговата специфика.

Въобще успоредното търсене на паралели, но и противопоставяне на спецификата на изразните средства, а и на природата на театъра и кинематографа като цяло, съпътства кинематографичната теория от момента на нейното възникване. Киното отрано започва и категорично довежда до успешен финал битка за своята различност и самостоятелност. Тази различност предполага и необходимостта от закони и правила, които да дефинират „прескачането“ от територията на единия род изкуство в територията на другото. Нещо, което е споменавано мимоходом или като малка, периферна част в писаното наследство на множество кинотворци и е основна задача на настоящото изследване.

Аз, като човек на театъра винаги съм си представял какво би се случило с развитието на киното, ако Първата световна война не беше сложила край на творчеството на Мелиес, което по своя обем, количество, технологични и художествени иновации и реализиран творчески заряд представлява самостоятелна вселена. Дали пък театърът нямаше да има по-голяма тежест във формирането на киноезика и развитието на изразните му средства?

Впрочем една значима част от първите „феерии“ са по адаптации на текстове на Жул Верн и Хърбът Уелс. Адаптацията на съществуващи литературни произведения, включително пиеси, е често срещан похват за кинотворците от първия период на развитие на театъра до Първата световна война.

¹³ Проф. Владимир Игнатовски, „Картини от светлина“, издателство „Валентин Траянов“, изд. 2008 г.;

¹⁴ Проф. Владимир Игнатовски, „Картини от светлина“, издателство „Валентин Траянов“, изд. 2008 г.

5. Адаптираният сценарий наред с авторския – винаги актуален от зората на киното

Киноадаптациите на утвърдени литературни произведения са обичайна практика от зората на киното. Отговорът на моя въпрос по-горе, за съдбата на генезиса на киноезика е ясен: Първата световна война само ускорява един вече възникнал и неизбежен процес – диференциацията на киното и неговите изразни средства. Еманципацията на киното от театъра. Причините за ускорението са икономически, пропагандни и технически.

От друга страна: по време на война пари за „феерии“ няма. Киното влиза в служба на консолидацията на нациите и фокусиране на военновременните усилия. Ако погледнем на въпроса и чисто технологично: хаосът на модерната „битка на машините“, разгърната на широки фронтове и с участието на много родове войски и бойна техника, не може да бъде предаден в един кадър. За достоверното ѝ представяне междукадровият монтаж става необходимост и се налага като стандарт. Цялостното впечатление от фронтите хроники се получавало вече не от един кадър, а от съпоставката на множество такива. Макар и стихийно, неосъзнато в хода на войната полевите оператори и режисьори натрупват много емпиричен опит, киното-творците преминават от вътрешнокадров към междукадров монтаж и тежестта на втория като основен художествен похват става водеща. Извършен е еволюционен скок в развитието на кино-разказа. Киното винаги се откъсва от театралните си корени в изразните средства, но продължава да черпи сюжети и да използва пиеси като основа за адаптации.

Театралната драматургия е източник на сюжети за киното от самото му начало. Екранизации по шекспирови пиеси има от 1898 г. Те бележат трайно присъствие за целия период на нямото кино и имат своето място във все по-нови и нови версии чак до днес. В отделна глава ще направим паралел и ще подложим на съпоставка и анализ по-значими екранни произведения по шекспирови текстове.

Нямото кино, особено в довоенния си период не е особено благодатно за екранизации по класически произведения. Преобладаващият формат до 600 м. позволява едно доста схематично преминаване по най-важните събития на оригинала. Екранизация на „Хамлет“ в рамките на 10 мин. служи по-скоро като „паметна записка“, която да ни припомни най-важното, а оставя на зрителя сам да разгърне във фантазията си (доколкото може) сюжета в неговата пълнота. Невъзможността да се използва най-

важното за театъра изразно средство, словото, подчертава разликите и поставя императивите на новото изкуство на преден план. Всъщност надписите в нямото кино се появяват именно от нуждата при адаптации на белетристика. Френският режисьор Зека, който подобно на Мелиес идва в киното от театъра, прави екранизации по романите на Зола „Вертеп“ и „Жерминал“. Той именно въвежда обяснителните надписи. Естествено възниква въпросът как многопластовото действие, което се развива в романите в продължение на дълги периоди от време може да се развие в рамките на изпушването на една цигара. Отговорът е: „Безкрила и повърхностна илюстрация. Книжка с картинки. Когато започват екранизациите на литературата, тогава се ражда и обяснителния надпис.“¹⁵ Безпомощността, която проявява киното при опита за разгръщане на многопластови сюжети става стимул за преодоляване на тази безизходна ситуация. Проблемът намира своето решение с узряване на идеята за удължаване на метража според изискванията на сюжета, а и създаването на техническа възможност за това.

Първите екранизации на проза поставят и първите методологични предизвикателства пред авторите. Очертават и окрупняват разделителните линии между киното и театъра като цяло. Все пак в златната епоха на нямото кино, когато пълнометражният формат се превръща в стандарт, се заснемат екранизации и по белетристика, и по пиеси, които се превръщат в етапни и остават в историята на киното.

Професор Андрейков засяга някои от тях в капиталния си за българското кинознание труд „История на киното“ в първия му том „Нямо кино“. Тук ще отделим заслужено внимание на екранизациите по театрални пиеси включени в селекцията му.

„Хамлет“ с Аста Нилсен. Талантът ѝ за екрана е открит от Урбан Гад, режисьор и ранен теоретик на киното (да не се бърка със Свенд Лауритц Гад – режисьор на „Хамлет“). В следвоенния период на Първата световна война немското кино е в дълбока криза. Датското кинопроизводство е във възход и поради ограничените възможности на вътрешния пазар и липсата на езикова бариера благодарение на спецификата на нямото кино се обръща към отворения пазар в Германия. Благодарение на „Нордиск“, компанията-производител датско следвоенно кино се гледа в Германия, но и в цял свят, а една от звездите му е Аста Нилсен. Изпълнението ѝ в „Хамлет“ (1921 г.) остава в историята на киното. По това време тя работи вече трайно в Германия и се е превърнала в практически първата световна кинозвезда. Според историците и теоретиците на киното

¹⁵ Проф. Тодор Андрейков, „История на киното“, т.1 „Нямо кино“, изд. НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, 1994 г.

изграждането на уникалния ѝ киностил на актьорска игра допринася за окончателното разделяне на изразните средства на киното и театъра в световен мащаб¹⁶.

„Тартюф“ на Фридрих Вилхелм Мурнау. В следвоенна Германия избухват нови течения в изкуството. Докъм 1925 г. камершпилът и експресионизмът в киното позагубват своето влияние, макар експресионизма да има своя отзвук и днес. Мурнау снима своя тотален шедевър „Последния човек“ . Съвсем естествен е стремежът му да пренесе успеха към „Тартюф“. Имайки предвид особеностите на типовете театрална драматургия Мурнау (който също започва кариерата си като театрален актьор в постановки на Райнхард) не случайно се захваща с Молиер.

Комедиите на Молиер се характеризират с динамично сюжетно развитие, онагледено чрез видимо действено присъствие, което е много подходящо за ограниченията на нямото кино. Композицията на Мурнау разчита на пространен пролог. Персонажите в пролога са един съвременен господин, неговият внук и една икономка (Тартюф в пола), която се стреми към богатството на стареца. Внукът прозира намеренията ѝ и се опитва да предупреди дядо си като му прожектира ням филм „Тартюф“. Така, че основният сюжетен ход, филм във филма, цели крайна обобщеност в нравственото послание на сюжета. Това цели и един от пестеливо използваните надписи в началото на същинския сюжет: „ Действието се развива навсякъде и винаги“. Молиеровият сюжет е динамизиран, естетиката на камершпила е перфектно приложена. Филмът е наречен „фестивал на близките планове“. Подробната им разработка, непозната до този момент, позволява да се проследи до детайл психологията на персонажите. Въпреки качествата си филмът се радва на по-голям успех в чужбина отколкото в Германия.

„Лулу или кутията на Пандора“ (1928 г.) на Георг Вилхелм Пабст по пиесите на Ведекинд. Пиесите на Ведекинд като цяло са непримирима критика на лицемерието в буржоазния морал. Самият Ведекинд е считан наред със Стриндберг за предшественик на експресионизма. Филмът е определен от историците на киното като произведение от калибъра на „Златният век“ на Бунюел. Трябва да се подчертае, че тези експресионистични и сюрреалистични мотиви в драматургията са успешно представени в реалистичния, почти документален стил на Пабст.

¹⁶ Проф. Тодор Андрейков, „История на киното“, т.1 „Нямо кино“, изд. НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, 1994 г.

„Живият труп“ Л. Н. Толстой (1929 г.), реж. Фьодор Оцеп. В края на двайсетте години германската мрежа за разпространение „Прометеус“ инвестира в копродукции със съветското кино, заснети са няколко филма, сред които и „Живият труп“ с Пудовкин в ролята на Федя Протасов и почти изцяло само немски актьори в останалите роли. Филмът, както и останалите от това сътрудничество имат по-скоро значението на куриоз в една епоха на пролетарско-революционни илюзии.

„Веселата вдовица“ по Лехар, (1925 г.), реж. Ерих фон Щрохайм. Щрохаймовски прочит на прочутата оперета, който успява да превърне повърхностния сюжет на Лехар в жлъчна сатира на централно-европейското провинциално общество. Въпреки, че повечето критици смятат филма за отстъпление на фон Щрохайм от естетическите му принципи, а самият той отговаря на въпроса защо се е съгласил на екранизацията с думите: „Трябва да се храни семейство.“, проф. Андрейков оценява филма като несъмнено успешен.

„Сламената шапка“ по едноименния водевил на Лабиш и Мишел (1927 г.), реж. Ръоне Клер. Оценен не само като персонален шедьовър на автора от ранния му период, но и като един от най-значимите филми на десетилетието в световен мащаб. Наблюдава се неочакван феномен – заснемането му създава норма за поставянето на пиесата десетилетия след това. Т.е. преобръща се на 180° тенденцията от епохата киното да се възприема като заснет театър. Аз лично съм гледал постановка на проф. Гриша Островски в Сатиричния театър от 90-те години, повлияна от филма. Големият успех на Клер се крие в хода му да разбие театралната структура на литературния първоизточник и да създаде чисто нова кинематографична структура. Самият Клер казва: „Аз искам да запазя верността към духа на произведението, което за мен бе по-важно от запазването на театралната му форма...“, което показва важна, революционна промяна в отношението към адаптациите по пиеси. От този момент нататък настъпва нов етап в отношението и подхода на авторите към екранизация на пиеси, адаптацията на сценария се основава на общата идейна целесъобразност при отчитане и диференциация на структурните специфики на двете изкуства.

Любопитна подробност: при излъчването на филма по БНТ през 1963 г. Петър Ступел е поканен да изпълни музикални импровизации в ефир. Срещата му със „Сламената шапка“ на Клер вдъхновява композитора да създаде мюзикъл, който се играе с огромен успех на сцената на музикалния театър в продължение на много години.

Година след успеха на „Сламената шапка“ Клер екранизира още един водевил на Лабиш и Мишел - „Двамата срамежливци“. Кинематографичният му подход към екранизацията обаче не е толкова радикален и въпреки неподправения хумор, който блика от филма, той не постига успеха на именития си предшественик.

В анотираната илюстрирана филмография „Български игрални филми“, том 1, за периода 1915-1948 г. на Петър Кърджилев и Галина Генчева са отбелязани три неми филма екранизирани по пиеси. „Под старото небе“ (1922 г.), реж. Николай Ларин, сценарий Цанко Церковски по едноименната му пиеса, „Пленникът от Трикери“ (1929 г.), сценарий и режисура на Михаил Славов по едноименната пиеса на Константин Мутафов и „Безкръстни гробове“ на режисьора Борис Греков, сценариста Бончо Несторов, създаден по пиесата на Страшимиров. Запазени са анотации и фотоси от филмите. Това е българският принос към екранизацията по пиеси в немия период на киното.

Втората половина на двайсетте години на ХХ в. е периодът, в който множество творци достигат, всеки по свой път, до идеята за самостоятелността на киноизкуството, създават научната му база и защитават теоретичните си достижения с художествени образци, които са се превърнали в класика.

Защо това е важно по повод разглежданата тук тема?

6. Възглед на Айзенщайн за кинематографа – епос в движещи се картини

Горе-долу по времето на заснемането на „Сламената шапка“ от Ръоне Клер, Айзенщайн вече работи над студиите, които съставляват „Монтажът“. Там той обобщава опита си и в поредица от есета извежда и постулира законите на модерния методологически обоснован, творчески подход в изграждането на кинематографичното произведение. Осъзнаването, че камерата с техническите си възможности дава възможност за неограничени прескачания във време-пространството, е аксиоматично и въз основа на аналогията с дефиницията на Аристотел за епическата поезия дава непоклатимо основание киното да бъде дефинирано като епос в картини. Така както разказвачът/писателят с помощта на изразните средства на словото, извършва специфична подредба на думи в някаква логическа, смислова или асоциативна последователност, с цел фокусиране върху някакво внушение, обрисуване на персонажи

и събития от гледна точка на защита на някаква идея и постигане на художествен ефект на въздействие, така и авторът на кинематографичната творба, използвайки възможностите на камерата, подрежда във времето движещите се картини, за да упражни въздействие, чрез цялостно звуко-зрително възприятие. При това резултатът като въздействие от подредбата на думите или кадрите, значително надхвърля механичния им сбор. Налице е качествен скок във възприятието, присъщ само на удачно създаден обект на изкуството. Епическата литература е разказ чрез слово, което поражда образи в съзнанието на четящия. Кинематографът е разказ чрез образи. И двете – с цел постигане на някакво естетично и идейно послание чрез внушаване на определен от автора цялостен художествен образ.

Айзенщайн пръв прозира епическата същност на киното и я дефинира в „Монтажът“. Въз основа на това откритие киното заема достойното си място, не като заснет театър, а като самостоятелно изкуство със свои собствени закони, различни от драматическите постулати на театъра и следващо самостоятелен път на развитие и художествено и методологично осмисляне. Това, до което Рьоне Клер е достигнал интуитивно, Айзенщайн дефинира и обобщава в творческо-методологичен комплекс от правила.

7. Един специфичен случай – адаптация на театрална пиеса. Прилики и разлики с адаптацията на белетристичен текст. Драматизация и екранизация – двете страни на една и съща монета

По смисъла на гореизложеното епическата литература и киното са сродни изкуства, основаващи своето въздействие върху епическото начало в изкуството.

Една екранизация може да остане вярна на литературния първообраз, както е например във „Война и мир“ на Бондарчук. Филмът следва педантично описанията на Толстой. Независимо дали става дума за интимна среща, бал или мащабна батална сцена авторските описания оживяват до детайли на киноекрана. Режисьорът почти се „разтваря“ в литературния първообраз, камерата е дискретен медиатор, задачата ѝ сякаш е неутрално и безпристрастно да направи зрителите свидетели на перипетиите на героите и събитията, описани от Толстой. Бондарчук разгръща пред нас мащабно, епично кино платно, така както го е „нарисувал“ Толстой със средствата на белетристиката. Резултатът – четирисерийно, близо седемчасово кинематографично „чудовище“, сериал

от пълнометражни филми – паметник на литературния първообраз. В „Съдържателност на художествените форми“, трета глава „Епос“ Георги Д. Гачев търси паралели между „Илиада“ и „Война и мир“, въз основа на една тяхна жанрова прилика – епопеята (епос за военни подвизи). Но „Война и мир“ е много повече от това. Както Гачев сам отбелязва, самия Толстой не определя произведението си като „роман“. В писмата и дневника си класикът го нарича „книгата“ – нещо по-всеобхватно и комплексно и (според Гачев) съизмеримо с Библията... Изниква логичният въпрос: доколко една екранизация може и трябва да следва така буквално литературния първообраз.

През 1956 г., близо десет години преди руската екранизация, в Парاماунт също се снима пълнометражна версия на „Война и мир“. Сценаристи-автори на адаптацията са Бриджит Боланд и Робърт Уестърби. Режисьор е Кинг Вигор, а в каста блестят Одри Хепбърн, Хенри Фонда и Мел Ферер. Със своите 3 часа и 28 мин. филмът носи всички белези на характерните за епохата костюмни исторически суперпродукции. Но той е и нещо друго. Човешки разказ за съдбите на няколко аристократични семейства в епоха на големи исторически предизвикателства – Наполеоновите войни. Докато в руската версия на Бондарчук образите са уголемени до предела на своята невъзможност, превърнати в обобщени образи, то Кинг Вигор ни занимава с човешките измерения на тяхната драма. Въпреки, че централните персонажи се числят към най-висшата прослойка на руската аристокрация (бащата на Андрей, стария княз Болконски окачествява семейството на Ростови като недостойно за сродяване, защото е „само“ графско), във версията на Вигор те са и човешки същества, които обичат и мразят, грешат и плащат за грешките си, извисяват се или се опозоряват. Неусетно историята ни завладява и ни приобщава в един вечен кръговрат на любов и омраза, вяност и предателство, чест и позор, живот и смърт, война и мир...

Несъмнено всяка нация има едно произведение, което е изиграло огромна роля за нейното формиране като такава. И без съмнение за руската нация това е произведението на Толстой. Когато той пише романа от времето на събитията е изминал половин век – достатъчна дистанция за историческа оценка на мащаба на събитията. А мащабът наистина е колосален. Наистина през 1812 г. милиони хора в протежение на хиляди километри дишат, вървят, ядат, спят, живеят и умират с една едничка мисъл – прогонването на Наполеон. Накрая това всенародно усилие като че ли впряга самата природа и тя безжалостно довършва агресора... и се ражда една нова нация – руската.

Версията на Бондарчук се опитва да пресъздаде на екрана именно този колосален процес. И в голяма степен успява. Въпреки че филмът на Парамант е суперпродукция, вложените средства в съветската версия са несравнимо повече. И двата резултата са коренно различни и от гледна точка на поставените пред екипите творчески задачи, и като художествена реализация.

Тази съпоставка показва важноста на отношението на сценариста/режисьора (понякога те са екип, понякога едно лице) в процеса на адаптацията на литературно произведение, било то от епическия или драматическия род. Отношение, както към литературния първообраз, така и пряко към събитията описани в него (когато се основават на историческа фактология). Така в случая, Бондарчук, по силата на своя национален произход е длъжен да създаде кинематографичен паметник на романа на Толстой, очевидно във връзка със 100-годишнината от написване му и 150-годишнина от описваните събития, а Кинг Вигор с фокусира повече върху човешката, а от там и общочовешка, философска страна в историята. Все пак трябва да се отбележи, че и двете версии, въпреки своята различност се отнасят с голям респект към Толстой и остават доста верни на произведението му.

На другия полюс, като отношение към литературния първообраз са адаптациите, които използват оригинала само като повод за един съвсем нов разказ. Подходящ пример за такава адаптация е филма „Кристофър Робин“ от 2018 г. (Нарочно подбирам за пример коренно различно заглавие. По-горе разгледахме две „тотални“ екранизации по един „тотален“ роман, тук заглавието е несъмнена класика, но е съвсем различно от „Война и мир“ във всяко едно отношение – жанрово, стилистично, като естетическа платформа и целева група.) Сценаристът Алекс Рос Пери и режисьорът Марк Форстър ни разказват историята на порасналия Кристофър Робин. В следвоенна Англия той е възрастен, глава на семейство, човек с работа и отговорности – типичен представител на средната класа. Притиснат от недоимък и проблеми героят неочаквано среща своя приятел от детството – старото, проскубано мече Пух. Борейки се с разсъдъка си той се впуска в пътешествие към своето детство. Филмът е създаден по мотиви от повестите на Алън Милн и неговият най-верен холивудски сценарист, автор на четири адаптации по „Мечо Пух“ през годините – Ърнст Шепард и представлява въздействащ, носталгичен разказ за борбата на човека за запазване на детската чистота и доброта в сивия, враждебен свят на възрастните.

В екранизацията епизодите, които са взети от повестта на Милн са ретроспекции, своеобразно преминаване на порасналия Кристофър Робин през вълшебен портал към изгубеното му детство. Тези епизоди имат важно, но все пак второстепенно значение в разрешаването на главния конфликт – вътрешната борба на героя в търсене на чистотата на поривите и добротата от детството. Филмът ни прави свидетели на една съвсем нова история, в която оригиналната история на Алън Милн задава предварителните обстоятелства и играе поддържаща роля.

Колкото и различни да са двата филма, „Война и мир“ и „Мечо Пух“, в естетическо, жанрово и структурно – по отношение на литературния първообраз – отношение, на базово ниво те имат много общо помежду си, а именно – екранизацията им е по белетристичен първоизточник. Разказът чрез слово се е превърнал в разказ чрез образи и то такива, каквито литературният първообраз е провокирал в съзнанието на автора на кинематографичното произведение. Те могат да бъдат много близо до литературния първообраз („Война и мир“) или да го използват само за повод, основа на един по-независим режисьорски поглед над проблематиката („Кристофър Робин“). Какъв е механизмът на преливане от словесен към изобразителен разказ, който да провокира съзнанието на възприемащия ще разгледаме по-детайлно в следващата глава. На този етап фокусираме вниманието си върху разликата, основана на епическото и драматическото естество на киното и театъра, мотивирана от философската и теоретична база. Това е много важно за проумяването на същността на екранизацията на театрална пиеса, особено във фазата на „транспониране“ на оригиналното драматическо произведение в киносценарий, т.е. „прераждането“ на театралната драматургия в кино-драматургия.

Ако разгледаме един роман и неговата екранизация, то това са две отделни произведения, две самостоятелни структури, които имат своя специфика и въздействие, от гледна точка на специфичните за даденото изкуство изразни средства. Колкото и верен на литературния оригинал да остава филмът „Война и мир“, колкото и Бондарчук да се опитва да се „разтвори“ и изведе на преден план концепцията на Толстой, неизбежно той ни представя своята гледна точка към тази концепция. Дори решението да „остане в сянка“, неутрален интерпретатор на романа е само по себе си наличие на концепция, т. е. романът и филмът са две отделни, самостоятелни структури във вертикална взаимовръзка. Медиатор между двете структури е режисьора, а неговата концепция се материализира първоначално в адаптирания сценарий. Сценарият от своя страна има изцяло утилитарна

функция – той служи като основен инструмент за реализиране на режисьорската концепция и среда, която спомага за обединяването на усилията на целия творчески и технически екип, под ръководството на режисьора, в реализацията на неговата концепция до крайния продукт – завършеното кинематографично произведение. Екранизацията е качествен скок, превод на идеи и концепции от един художествено-творчески език на друг. В този случай имаме превеждане на словесните изразни средства на едно епическо по своята същност произведение в изобразителните изразни средства на друг епически вид изкуство – киното. Както установихме двете структури – макар и коренно различни, отделни художествени образци се родяат. Те са представители на епическото начало в изкуството. Това родство прави „превода“, „транспонирането“ от литературен на кино език, въпреки необходимостта от наличие на специфични професионални знания и умения, изключително органичен. Неограничените прескачания във времето и пространството на писателската фантазия се опосредстват адекватно от техническите възможности на камерата при реализацията на кинематографичната творба. Необятният, неограничен във времето и пространството според Аристотел литературен разказ/епос, се материализира в необятен, неограничен във времето и пространството разказ чрез движещи се образи съгласно концепцията на автора-кинематографист.

Адаптацията на театрална пиеса към киносценарий е специфичен процес, който е коренно различен от адаптацията на белетристично произведение, разказ, повест или роман. Това е процес, който в голяма степен е реципрочен на драматизацията. Докато при драматизирането демонтираме епическата структура на литературния, белетристичен първообраз и я заменяме с драматическа, то тук е обратното – драматическото начало се видоизменя в епическо. Нещо, което интуитивно е направил Ръоне Клер в „Сламената шапка“ и е постигнал успеха си, а Айзенщайн е успял да прозре и постулира теоретично, следвайки опорните точки на собствените си емпирични изводи. Следователно неуспехите при екранизации на пиеси до края на двайсетте години на XX в. не се дължат само на техническите ограничения в ранното кино – на метраж и звук (т.е. липсата на словото като основно изразно средство). Това, разбира се поставя предизвикателства, но същинският проблем е в неотчитането на различната природа на театъра и киното като род изкуство (съответно драматическо и епическо) и от там различните принципи, по които се гради театралния разказ и киноразказа.

Епосът е най-старият литературен род. Никой не знае кога и как е възникнал. Историческата наука датира Троянската война в периода от Бронзовата епоха XIII-XII век пр. н. е., а „Илиада“ и „Одисея“ са едва две от около общо петдесетте разказа за войната, в мерена реч – епопеи, които са достигнали до нас благодарение на Омир. Възникнали са стихийно като устна традиция, от очевидната вътрешна необходимост да се съхрани в народната памет този глобален за епохата сблъсък и са записани четиристотин години след случването на историческите събития, „Илиада“ и „Одисея“ създават стандарт, който е валиден и днес. Епопеята, най-старото епическо произведение, представлява героична поема, разказ в стихове за герои и събития, изпълняван на публични места под съпровод на музикален инструмент от разказвача. Любопитен феномен е срещата на най-старото и най-младото епически изкуства. В първата половина на XX в. по панаири и тържища в България все още се срещат народни изпълнители на „героически песни“. Под съпровод на гъдулка те разказват истории за Крали Марко и продават песнопойки – записаните разкази като малки книжки. Някъде в началото на века се появяват и палатките на първите кина, които разказват своите модерни истории в движещи се картини. Едно хилядолетно изкуство умира, за да предаде щафетата на своя най-млад, технологичен наследник.

8. Насоки за изследване на процеса на превръщане на театралната пиеса в киносценарий. Основни групи от текстове. Изтъкнати представители и значими художествени постижения

В настоящата работа ще се опитаме да обобщим опита при екранизация на театрални пиеси на успешните образци в киното. Както отбелязахме по-горе, да се направи пълен преглед е невъзможно. Екранизациите по пиеси започват още от пионерския период и за голяма част от тях няма съхранена никаква информация, дори афиш, дописка или фотос. Да не говорим и, че не съществуват и самите филми. Правилният подход е да се подберат превърнали се в класика ленти от сериозни автори, доказали ролята си в киното, както и оставили писано наследство, наред с кинематографичното, което да послужи като източник за информация и анализ. В следващата глава ще подложим на анализ, детайлно ще вникнем и разработим поставената в настоящия труд теза. После в две големи глави ще разгледаме екранизации по шекспирови текстове въз основа на аксиоматичната теза за всеобхватността на

шекспировото драматургично наследство и значението му за развитие на театъра и образци на екранизации по модерна драма, като се опитаме да изведем общи правила от частните случаи и привидното многообразие на авторовата фантазия. Да открием доказателства в потвърждение на тезата или да не открием такива и да се убедим, че такива закони на адаптацията не съществуват и всеки автор започва от нулата и върви по своя неутъпкана пътека. Ще се подложи на анализ и ще се даде отговор на следната теза: **СЪЗДАВАНЕТО НА КИНОСЦЕНАРИЙ ВЪЗ ОСНОВА НА ТЕАТРАЛНА ПИЕСА Е МЕТОДОЛИГИЧНО-ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС В НАЧАЛНИЯ ЕТАП НА ЕКРАНИЗАЦИЯТА, КОЙТО МОЖЕ ДА БЪДЕ ДЕФИНИРАН И МОЖЕ ДА БЪДЕ ПРОСЛЕДЕН АЛГОРИТЪМ НА ПРОТИЧАНЕТО МУ. ПРОЦЕСЪТ Е УТИЛИТАРЕН И КАТО ТАКЪВ НЕ ПРЕПЯТСТВА, А ПОДПОМАГА КОМУНИКИРАНЕТО НА КРЕАТИВНИТЕ ТВОРЧЕСКИ РЕШЕНИЯ НА АВТОРА.**

Екранизацията на театрална пиеса е специфичен процес, при изследването, на който в частта му на създаване на адаптиран сценарий, ще бъде търсена пресечната точка между запознаване и анализ на писмени източници по въпроса, анализ на кинематографични творби по драматургични произведения – самостоятелно и в съпоставка, както и личния емпиричен опит на изследователя.

9. Българският опит. Обобщение

В отделна глава ще разгледаме българския опит.

Ще се направи сравнителен анализ на пиесата „Петрол“ от Иван Радоев и оригиналния литературен сценарий на автора.

Проведени са интервюта с Никола Петков, Георги Стоянов и Константин Илиев. Те ще бъдат публикувани с различна степен на редакция и коментари, съгласно волята на авторите. Споделянето на техния опит от „първа ръка“ ще бъде ценно допълнение към работата.

I. ПЪРВА ГЛАВА. ТЕОРЕТИЧНА ОБОСНОВКА НА ПРЕДЛОЖЕНАТА ТЕЗА – ПРИЛИКИ И РАЗЛИКИ В ПОДХОДА НА АДАПТАЦИЯ ЗА ТЕАТЪР И КИНО ПРИ РАЗГРАНИЧАВАНЕ НА СЪОТВЕТНИТЕ СПЕЦИФИКИ

I.1. Нека припомним дефинираната в уводната част ТЕЗА

СЪЗДАВАНЕТО НА КИНОСЦЕНАРИЙ ВЪЗ ОСНОВА НА ТЕАТРАЛНА ПИЕСА Е МЕТОДОЛИГИЧНО-ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС В НАЧАЛНИЯ ЕТАП НА ЕКРАНИЗАЦИЯТА, КОЙТО МОЖЕ ДА БЪДЕ ДЕФИНИРАН И МОЖЕ ДА БЪДЕ ПРОСЛЕДЕН АЛГОРИТЪМ НА ПРОТИЧАНЕТО МУ. ПРОЦЕСЪТ Е УТИЛИТАРЕН И КАТО ТАКЪВ НЕ ПРЕПЯТСТВА, А ПОДПОМАГА КОМУНИКИРАНЕТО НА КРЕАТИВНИТЕ ТВОРЧЕСКИ РЕШЕНИЯ НА АВТОРА.

За успешното изследване на тезата е необходимо да се разгледат подходящите философски предпоставки, които обуславят валидността ѝ, теоретичните достижения по линия на адаптацията и интерпретацията в областта на театъра и приложимостта им към адаптацията на драматически текстове за нуждите на кинематографа. Подробното разглеждане на алгоритъма на интерпретация в областта на драматическия художествен род, е необходимо за вникване в процесите на адаптация на театралната пиеса в киносценарий. Това се налага като идея по повод на драматическия род в труда на д-р Николай Ламбрев-Михайловски и по аналогия може да бъде приложено към настоящата теза по отношение на епическия (към който се числи киното), доколкото процесите на адаптация и интерпретация са взаимно свързани и преливащи се на този начален стадий на подготовка за създаване на крайния художествен продукт.

I.2. Двойствена специфика на драматическото произведение – завършена литературна творба, но и основа на театрален спектакъл

„Трите раждания

Една драматургична творба има три свои раждания.

1. Спектакъл на автора/драматург:

Спектакъл – представа в съзнанието на драматурга.

Реализация във въображението.

2. Спектакъл на режисьора:

Реализация – създаване на спектакъл в сценичното пространство и време.

3. Спектакъл на зрителя:

Реализация в съзнанието на възприемащия. Цялостният процес включва:

- текст – приобщаване, тълкуване
- режисьорска партитура – идея, анализ, замисъл
- активиране на замисъла – построяване, реализация
- възприемане – отражение на сценичната творба.¹⁷

На тези три основни етапа д-р Николай Ламбрев-Михайловски аналитично разделя пътя на една пиеса до съзнанието на зрителя. Всеки един от тях в причинно-следствена връзка с другите в името на голямата цел – въздействие върху психо-емоционалните процеси на зрителя, с цел постигане на внушение от гледна точка на автора на завършената сценична/екранна творба.

Това поставя драматическото произведение, пиесата в една специфична, дуалистична позиция. От една страна, тя е завършено произведение (според д-р Ламбрев в главата на автора/драматург), а и художествен факт, произведение на един от литературните родове, съществуващ материално в страниците на книжно тяло или друг носител на информация. В тази си книжна форма една пиеса има своите срещи, макар и по-редки, с крайния потребител – читателя. Четенето на пиеси с цел получаване на пряко естетическо възприятие не е толкова често, колкото четенето на поезия или проза, но все пак се среща. След възприемането на спецификата на драматическата форма – преобладаващ диалог, монолози и сведени почти до нула описания (ремарки) – възприятието при четене на пиеса е сходно с това при четенето на белетристично произведение. Все пак четенето на пиеси с цел естетическа наслада не е широко разпространено сред широката публика и си остава предимно тясно специализирано,

¹⁷ Николай Ламбрев-Михайловски, „Феноменология на режисьорската професия“, изд. „Захарий Стоянов“, 2015 г.

професионално занимание. Георги Д. Гачев казва, че пиесата за четене, рожба на класицизма, „убива“ театъра. Макар и доста цветисто, това определение съдържа в себе си сериозна доза истина. Все пак класицистичното „убийство“ подготвя почвата за представителите на модерната драма и нейното „възкръсване“ в края на XIX, началото на XX в.

В това му предназначение – на писан текст, ролята на един драматически текст има преобладаващо утилитарни задачи – да се превърне в основа, в първоизточник на театрален спектакъл. Механизмът на този процес е разкрит от д-р Ламбрев и следва най-общо три етапа: пиеса → режисьорска версия → театрален спектакъл.

I.3. Режисьорска версия – функция и значение. Място на режисьорската версия в творческия процес на създаване на адаптацията/интерпретацията

Понятието „режисьорска версия“ е въведено като необходима важна междинна стъпка, главна опорна точка за реализацията на режисьорския замисъл. „Именно това движение от драматургичното ядро към постановъчната версия е интерпретационния акт на режисьора. То ражда уникалността на сценичното произведение – режисьорската версия“¹⁸. При това всеки един от трите етапа се явява материализация на един от трите спектакъла описани по-рано от д-р Ламбрев:

„спектакъл на автора/драматург“ (представа в съзнанието на драматурга) → пиеса → „спектакъл на режисьора“ (представа в съзнанието на режисьора) → режисьорска версия → Театрален спектакъл → „спектакъл на зрителя“ (представа в съзнанието на зрителя)“

Пиесата и режисьорската версия са материален израз на представи, съответно в съзнанието на драматурга и режисьора, с цел създаване на определена представа в съзнанието на зрителя. Целият процес представлява хронологично изграждане на взаимно свързани ментални структури, които чрез своите материални проявления последователно достигат до съзнанието на възприемащия. Всяко едно от материалните проявления служи като база за интерпретация, превръща се в медиатор в процеса на адаптация. Така например, пиесата комуникира представата на драматурга със

¹⁸ Николай Ламбрев-Михайловски, „Феноменология на режисьорската професия“, изд. „Захарий Стоянов“, 2015 г.

съзнанието на режисьора, а режисьорската версия осигурява комуникационната среда между режисьора и екипа при създаване на спектакъла, а спектакълът на свой ред посредничи при реализацията на режисьорския замисъл в съзнанието на зрителя. Често (и погрешно) творците смятат, че реализацията е приключила с осъществяването на спектакъла, но той намира същностната си реализация чрез проекцията си в съзнанието на възприемателя.

I.4. Адаптацията – същност. Видове адаптации

Пътят, от съзнанието на автора на драматическото произведение до съзнанието на зрителя, на практика представлява поредица от адаптации на предходните образци. Д-р Ламбрев се позовава на Мирослава Тодорова и труда ѝ „Драматургични адаптации в постмодерното изкуство“, като съгласно него се разграничават три основни групи адаптации:

- „- адаптация-репрезентация – „Класическо адаптиране на пиеса/текст за театър, която запазва основната структура, основните фабулни линии и възли, както и смисловите и идейни позиции на автора. Предназначението на този вид адаптация е да представи автора и неговия текст независимо от промените.“
- адаптация-интерпретация – „Авторът на вече новата творба заявява себе си и творбата като нещо ново, различно от изходния текст, но културно обвързан с него.
- Адаптация-свърхинтерпретация – „Тази адаптация не спазва „морфологично подобие или пропорционална аналогия“. В този вид адаптация авторът взема от оригиналния текст само повод, щрих, често превърнали се в клише на масовата култура и ги използва за да заяви собствените си, често противоречащи си с автора на първоначалния текст, идеи.“¹⁹.

Какво означава адаптация? В смисъла на литературата и изкуството това е пригаждане на текст с оглед на неговото предназначение. В трите изброени по-горе варианта на адаптация, въпреки, че те се различават коренно един от друг по

¹⁹ Мирослава Тодорова, „Драматургични адаптации в постмодерното изкуство“, изд. „Проф. Петко Венедиков“, 2004 г.

отношението на режисьора към оригиналния текст, се запазва едно базово обстоятелство – те остават категорично в територията на драматическото изкуство. Пиесата се създава главно за да бъде поставена на сцена, въпреки че по изключение може да се чете като литературно произведение. Поради основното си предназначение тя отговаря на определена специфика, постулирана още от Аристотел. Пиесата е текст за театър и каквато и адаптация да претърпи по време на подготовката от страна на режисьора, същинското създаване на постановката и срещата на спектакъла с публиката, тя си остава текст за театър. Зрителят фокусира вниманието си към случващото се на сцената благодарение на крехката вяра, че събитията се случват пред очите му, тук и сега и той е непосредствен свидетел на действията на персонажите. Възприемащият не изпитва заблуда, че действията и събитията на сцената се случват наистина, той ВЯРВА в това. Пътят на един текст от съзнанието на автора до съзнанието на зрителя преминава през няколко адаптации с една единствена цел – да съхрани и дори укрепи още повече тази вяра.

Ако говорим за адаптация на пиеса и превръщането ѝ в спектакъл, то говорим за адаптация на структури. Първоначалната образно-ментална структура в съзнанието на автора намира своето материално изражение в написания текст, който от своя страна служи на режисьора за първоизточник, оплождайки неговото съзнание за създаването на бъдещия спектакъл, независимо от степента на интерпретация. Дори свръхинтерпретацията, която предполага отричане, дори разрушаване на драматургичния първоизточник, е следствие от това разрушаване, защото акта на разрушаване на една структура носи печата на съществуването ѝ.

Примери за това са намират в много сфери на материалната култура. Нека разгледаме един случай от архитектурата – ако се погледне съвременния градски център на София, римски град на почти 2000 г., ще се натрапи впечатлението, че параметрите на днешната инфраструктура следват с точност до метър линиите на античния археологически план. След 20 века на исторически превратности, тотални разрушения последвани от мащабни реизграждания, последвани от вековни еволюционни строителни процеси на коренно различни култури, оригиналната структура създадена от архитектите на Марк Аврелий може да бъде безпогрешно разчетена в съвременните улици. Центърът на града изглежда коренно различно от древния, но все пак следва императива на първоначалната инфраструктура. И това не е изключение, а се наблюдава от специалистите, археолози и архитекти по цял свят. По същия начин първоначалната

образно-ментална структура на авторовия замисъл „прозира“ в по-късни интерпретации, дори те привидно да разрушават оригинала.

I.5. Етапи в подхода на адаптация на драматическия текст в театрален спектакъл

Как се процедира, когато се пристъпва към реализацията на даден текст? Възможностите са две.

Първата възможност е интуитивния подход. На база опит, лични качества, творческа енергия и ентузиазъм режисьорът да увлече творческия екип. Този подход не подлежи на анализ.

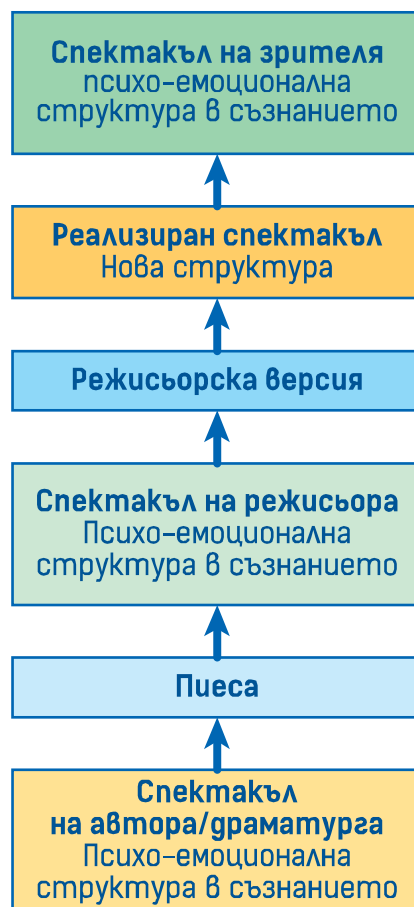
Вторият вариант е методологично обоснования подход. Въз основа на утвърдени аналитични средства да се разкрият характерните особености на оригиналната драматургична структура, които да послужат като опорни точки при създаването на режисьорската версия и последващия спектакъл, който от своя страна ще се проектира като психо-емоционална структура в съзнанието на зрителя.

Тук аналогията с архитектурата отново е подходяща. Ако трябва да се надстрои съществуваща сграда, архитекта и инженер-конструктора ще обследват съществуващата структура, ще открият нейните силни и слаби конструктивни точки и елементи. След това ще създадат проекта си въз основата на тази информация. Така новата структура – надстройката ще се свърже със здравите конструктивни елементи на съществуващата и двете заедно ще образуват нова, цялостна структура, която в своята цялост надхвърля сумарно качествата на двете интегрирани, по отделно. Режисьорската версия е материално запечатания, идеализиран вариант, перфектният спектакъл, който се разиграва в съзнанието на режисьора. При реализацията му с постановъчния екип се налагат неизбежни компромиси, колко и до каква степен зависи от множество не подлежащи на контрол фактори. Готовият спектакъл е винаги версия на режисьорската версия, дори процента на припокриване да е много висок. Все пак готовият спектакъл не е нито първоначалната драматургична структура, нито режисьорската версия, а нещо ново, което интегрира (успешно или не) двете предходни структури. Методологичният подход осигурява контрол над работния процес при създаването на спектакъла чрез своя специфичен аналитично-творчески инструментариум. Съществуват различни

методологии и всеки има възможност да избере своя в зависимост от степента си на подготовка, творческите задачи, които си поставя, личен вкус и предпочитания.

Поредицата от адаптации, които свързват пиесата със съзнанието на зрителя, могат да бъдат изобразени със следната диаграма (фигура 1).

ДРАМАТИЧЕСКИ РОД



Фигура 1. Диаграма за мястото на режисьорската версия

В така предложената диаграма, режисьорската версия представлява материалния израз на менталната структура, идеалния спектакъл в съзнанието на режисьора. Режисьорската версия има утилитарно предназначение. Тя е своеобразен интерфейс, който служи за посредник или среда, в която режисьорът да предаде визията си на

постановъчния екип и да създаде спектакъла. Режиьорската версия почти никога няма завършен литературен вид. Основен компонент в нея е адаптацията на текста, но често съдържа и множество бележки, скици и препратки – вътрешни и към външни източници. Една част представлява методологично обоснована и организирана аналитична структура, от друга страна е плод на много интимни творчески процеси, плод на личния опит, гледна точка и позиция на режисьора. В режисьорската версия се съдържа цялата информация, както ДНК в семето, което ще покълне и израсте в нов жив организъм/структура – спектакъла. Тя няма своя литературна форма, тъй като предназначението ѝ е изцяло утилитарно, често търпи натиск в хода на репетициите и е необходимо да се приспособява в по-голяма или по-малка степен. Все пак целият процес остава в полето на драматическия род.

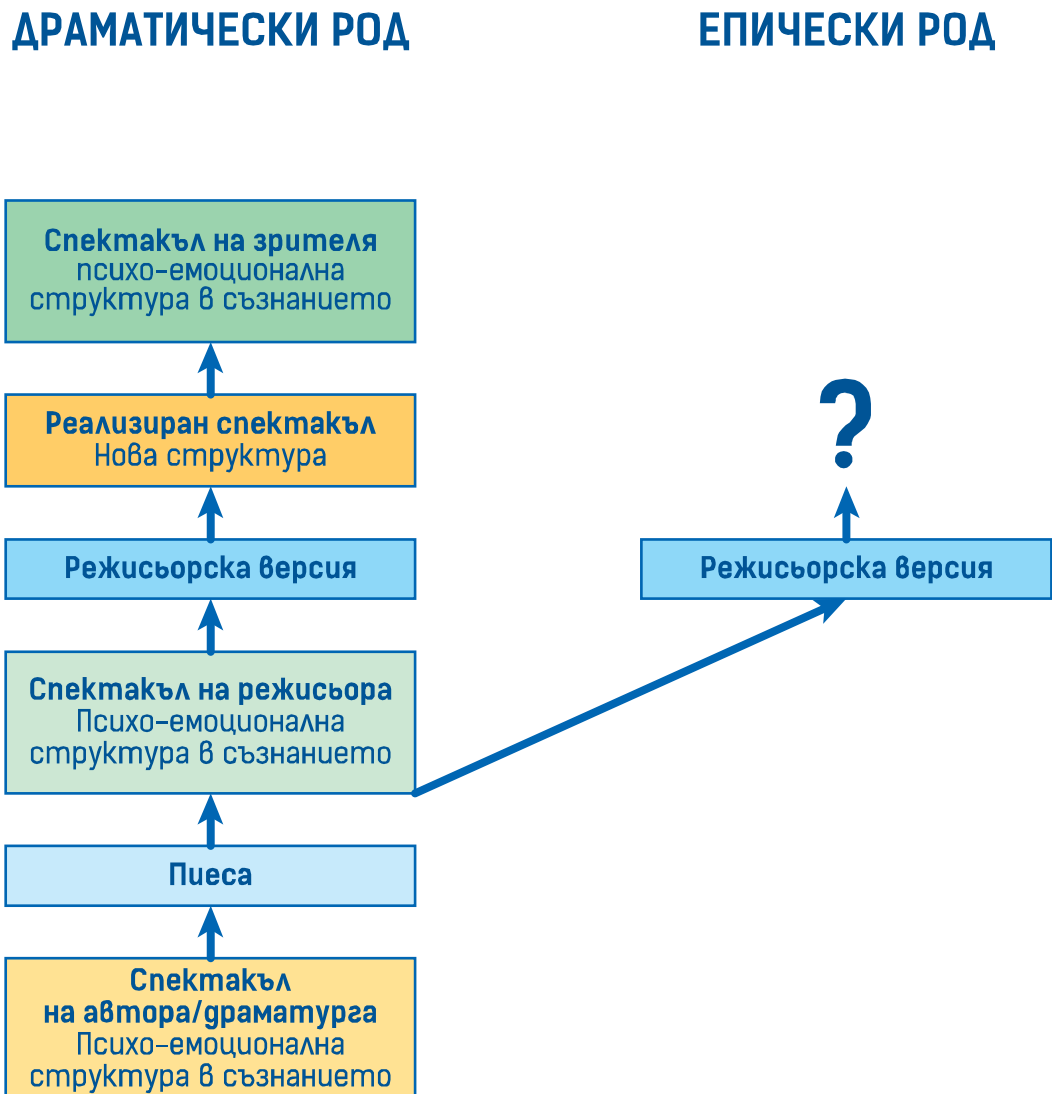
I.6. Етапи в подхода на адаптация на драматическия текст в киносценарий

Какво ще се случи ако кинорежисьор се наеме с екранизирането на пиеса? Началните етапи са идентични с тези на театралния процес. Менталната структура на автора/драматург, чрез нейния материален израз, написаната пиеса, са въздействали на кинорежисьора и той вече е създавал своята ментална версия в главата си, визия за идеалния филм. Пред него отново стоят две възможности:

1. Артистично-емоционалния, интуитивен подход – грабва камерата, мотивира екипа си и създава филма, въз основа на свои хрумвания и импровизации. Не че е невъзможно, Вим Вендерс го прави успешно от десетилетия. Все пак успешните образци и творци на подобен род кино са много малко.
2. Методологично обоснования подход – неговите етапи ще разгледаме сега.

Още в уводната част разгледахме екранизацията на пиесата „Сламената шапка“ от 1927 г. като част от един исторически преглед на екранизациите по пиеси и подчертахме етапното ѝ значение за развитието не само на възгледа за екранизация на пиеса, но и за киното като цяло. Споделяйки опита си, режисьорът посочва като ключов за успеха на филма премахването на драматическата структура и замяната ѝ с изцяло нова, епическа такава. Менталната структура в главата на режисьора, породена от драматическия първообраз, пиесата, ще намери своя материален израз, своята

режисьорска версия, вече в полето на епоса. В този случай предложената по-горе диаграма би претърпяла следното развитие (фигура 2).



Фигура 2. Диаграма за мястото на режисьорската версия при адаптация за кино

Възниква необходимостта от създаване на материален носител, който да съдържа в себе си заряда на психо-емоционалната структура, която кинорежисьора носи в съзнанието си, след срещата с пиесата-първоизточник. Този материален носител, който отразява идеите на автора-кинематографист вече се подчинява на императива на епическите закони. Той ще послужи за основа, творческа среда и интерфейс за създаването на бъдещата филмова творба. Това е адаптираният сценарий.

I.7. Адаптираният сценарий – специфика

Определението „адаптиран“ ни подсказва, че отново става дума за пригаждане, нагласяване на текста-първоизточник. Нека разгледаме по-подробно как се осъществява това пригаждане.

В театъра адаптирането се извършва на концептуално ниво. Режисьорът модифицира текста първоизточник и го влага в своята творба – театралния спектакъл. Модификациите могат да бъдат по-големи или по-малки, както установява Мирослава Тодорова. В този процес обаче модификациите остават в полето на драматическия художествен род. И пиесата, и театралния спектакъл са образци на драматическото изкуство. Може би затова не е нужно режисьорската версия да има завършен материален носител.

От друга страна, ако пиеса послужи за първоизточник на филмова творба, на определен етап се налага драмата да пристъпи в територията на епоса (виж Фигура 2). Вече определихме кога се случва това – когато настъпи моментът менталната структура в съзнанието на режисьора да се материализира.

Всеки театрален режисьор познава проблемите при обратния процес – драматизация на епическо произведение. Да припомним – поради своята специфика епосът може да води множество теми и сюжетни линии в паралел, да променя арената на действието неограничено в пространството и времето. В опита да подчини епическото произведение на драматическата аксиома за единство на време, място и действие на драматизиращия се налага да се лиши от цели фабулни линии, големи пасажии, които често представляват основните послания на автора, не могат да бъдат представени на сцената в крайна сметка защото (дори да звучи профански) не са част от диалога. В крайна сметка една драматизация винаги представлява някакъв вид творчески компромис и представя епическото произведение само частично.

Дали е така в обратния случай – екранизация на драматически текст?

На същностно ниво и драмата, и епосът разчитат на вярата на възприемащия в събитията, които се случват и персонажите, които участват в тези събития. В случая с драмата наблюдателят вярва, че е непосредствен свидетел на случващото се.

В епоса винаги присъства посредник, разказвач, непосредствен свидетел или дори участник в събитията, които най-често са се случили по друго време и на други места. Според разказвача тези събития са важни и значими, поради което той ги споделя с възприемащите. Успехът на едно епическо произведение се крепи на вярата на възприемащия в разказа на разказвача.

В случая с киното този разказвач е камерата. Поради своята технологична специфика тя запечатва движещи се образи, „така както са се случили“ и последващото им възпроизвеждане е свидетелство за тяхната достоверност и основание за вярата на зрителя в тях. Прекият контакт на зрителя със събитията на сцената (в драматическия род) се заменя с възпроизвеждане на материален носител, който е запечатал събитията от определена гледна точка (в киното, като епически род изкуство).

I.8. Специфика на възприятие на звуко-зрителната творба

Човешкото съзнание е устроено така, че да вярва на видяното, дори то да е невероятно. На този феномен, вярата в чудеса, се крепят цели религии и цивилизации, както и много изкуства – илюзионното, театъра и разбира се – киното. В киното героите оцеляват след скокове от стотици метри височина, отварят очи и продължават борбата след куршум в сърцето, телепортират се... и зрителят вярва на това. Тази вяра се крепи на два стълба.

Първият е на ниво трик, визуален ефект. Виждам го – значи се е случило!

Вторият стълб, разбира се, е свързан с факта, че вярваме защото искаме да вярваме. Искаме да станем съпричастни на истории, в които героите вършат невъзможни неща и чрез победата им да възтържествуват правдата и доброто. Одисей прокарва стрела през единайсет халки, за да прогони досадните женихи, които се домогват до семейството и царството му, Нео се изправя с простреляно сърце за да възтържествува човешкият свят на любовта и хуманността над бездушния свят на машините. В такива върхови моменти, зрителят знае, че това е невъзможно, но го приема с вяра, защото видяното, макар и невероятно отговаря на неговото желание разказът да продължи до финала, в съответствие с вътрешната му потребност за възстановяване на хармонията.

В общия случай ако един от двата компонента не е на ниво, вярата в събитието се разрушава. И докато доверието във визуалния ефект е по-скоро въпрос на технология (да си спомним феериите на Мелиес и визуалните им ефекти, които са удивлявали дълбоко публиката в зората на киното и колко наивни ни изглеждат те днес), то доверието в духа на събитието („вярвам, че видяното се случва, защото искам да се случи, защото мисля и чувствам, че така е правилно“) се гради в процеса на разказа, т.е. самият разказ е организиран така, че да ни накара да искаме, да почувстваме необходимостта Нео да стане и продължи битката в определения момент. Т.е. разказът сам по себе си неизбежно включва гледната точка на разказвача.

Същностната разлика между драмата и епоса се състои в това, че зрителите на театралния спектакъл вярват, че са непосредствени свидетели на събитията, а зрителите на филма стават свидетели на разказ за събитията и дават доверието си на този разказ.

На етапа на преминаване от драматически текст към епос, това е етапът на създаването на адаптирания сценарий, се появява и гледната точка на разказвача. В случая това е сценариста или режисьора, чиято фантазия се е провокирала от дадена пиеса и той иска да разкаже своята версия на историята, запечатана в нея. Този етап е ключово събитие, ново начало и може да се оприличи със своеобразно „раждане“. Така както бозайникът излиза от утробата на майката, обречен на самостоятелно развитие и живот в коренно различните условия на външния свят, така киносценария напуска „утробата“, средата на драматическия род и „се ражда“ в света на епоса. Как конкретно обаче да стане това?

В глава единайсет „Епизодът“ от „Киносценарият – основи на киносценаристиката“ Сид Фийлд пише: „Сценарият (наистина) е един вид система, композирана от конкретни части, които са свързани и обединявани от действие, образ и драматични предпоставки. ... Като система сценарият се състои от специфични елементи: финали, начала, сцени, повратни точки, кадри, специални ефекти, местонахождения, музика и епизоди. Обединени от драматичната нишка на действие и образ, елементите на историята са сглобени по определен ред и после представени визуално...“²⁰.

В цитата има три важни акцента:

²⁰ Сид Фийлд, „Киносценарият – основи на киносценаристиката“, изд. „Колибри“, 2016 г.

1. Сид Фийлд дефинира сценария като система, структура със свои конструктивни особености.
2. Определя функцията на драматическия компонент – той не е неприсъщ за епическата специфика на киноразказа, не се анихилира в процеса на „раждане“ на киносценария, а се интегрира и изпълнява ролята на „слепащо вещество“ за отделните елементи. Драматическата нишка е сюжета: онази поредица от събития и действия, които преживяват персонажите и благодарение, на която зрителя проследява придвижването на фабулата от началото до финала от гледна точка на някаква смислова и емоционална цялост.
3. Подчертава визуалната природа на представения продукт като водеща.

I.9. „Новият Лаокоон. Обединяването на различни художествени средства, изследвани по повод говорещото кино“, Рудолф Арнхайм. Анализ на природата на кинематографичното изкуство

През 18 в. Йохан Готхолд Лесинг създава „Лаокоон, или за границите на живописата и поезията“. Това философско изследване в областта на изкуствознанието съпоставя мита за Лаокоон и известната антична скулптурна група, като подлага на анализ принципа на художествено въздействие на всяко едно от двете изкуства във връзка с характерните му особености. През XX в. Рудолф Арнхайм (1904-2007), писател, психолог и теоретик на изкуството пише „Новият Лаокоон. Обединяването на различни художествени средства, изследвани по повод говорещото кино“. Алюзията в заглавието подсказва задачата, която си е поставил Арнхайм – да определи границите на изобразителното и звуковото начало в кинематографичната творба, в контекста на цялостното въздействие на литературния първообраз. „Никой не може да противопостави литературата, която фактически си служи с възприятията на всички сетива – зрението, слуха, обонянието, осезанието и т.н....“²¹. За да подкрепи твърдението си авторът цитира Шопенхауер: „Най-простото и най-правилно определение на поезията според мен е това, че тя е изкуство на задвижване на въображението чрез думи.“ От

²¹ Рудолф Арнхайм, Сборник „Киното като изкуство“, „Новият Лаокоон. Обединяването на различни художествени средства, изследвани по повод говорещото кино“, изд. „Наука и изкуство“, 1989 г.;

всички сетива изброени от Арнхайм, чиито възприятия са обект на въздействие на литературата, съвременното кино таргетира две – зрението и слуха. Има опити за създаване на 4, 5 и т.н. D кинематограф, но те остават все още в полето на експеримента и любопитния куриоз. Високите художествени образци на киноизкуството са звуко-зрителни произведения и това едва ли скоро ще се промени.

Още в уводната част говорихме за спецификата на въздействие на театъра и киното въз основа на вродения в човека инстинкт за наблюдение на заобикалящата среда и инстинктивното му себесъпоставяне като индивид по отношение на другите индивиди в социалната група, по пътя на съпреживяването и емпатията. В този смисъл визуалният разказ, чрез движещи се картини, представлява най-директния път към въздействие върху зрителското съзнание. Звуковата партитура има допълнително влияние, като може да въздейства в унисон, да подсилва визуалния разказ, но може и да го видоизмени, да го превърне в съвсем различно и неочаквано послание. Подобни опити не са новост, правени са още от времето на Айзенщайн и Пудовкин.

Арнхайм дефинира принципа на „паралелелизма“ при въздействие на звуковия и зрителния компонент, като в съчетанието си те създават едно „второ равнище“ на възприятие и при това „запазват своите групирания и разграничения, възникнали на първото равнище...“ – „сложносъставната художествена творба, както вече знаем, е възможна само ако и отделните средства създават завършени произведения, които протичат успоредно.“²². Налага се тезата, че звуко-зрителния разказ намира по-къс път до човешкото въображение от разказа чрез думи, който от своя страна има способността по пътя на словесното внушение да въздейства на пълния набор от сетивни възприятия. Т.е. драматическият компонент на литературния първообраз е интегриран, чрез живото слово и актьорската игра в по-цялостния и по-въздействащия, комплексно и директно, епически, визуален, кинематографичен разказ.

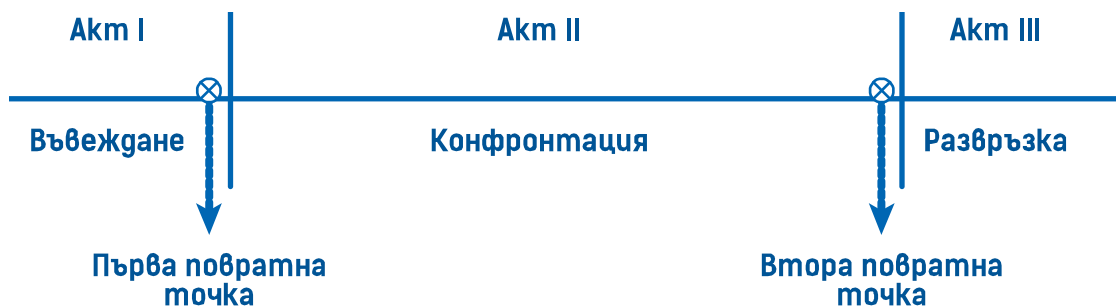
По-нататък Арнхайм разглежда ролята на ремарката като интегрална част от драматическото произведение. Разсъждението му дава повод за по-комплексни заключения, извън строго утилитарната функция на ремарката и, така също, утилитарната роля на киносценария в процеса на създаване на кинематографичната творба. „От друга страна обаче, трябва да имаме предвид, че такива сценични описания

²² Рудолф Арнхайм, Сборник „Киното като изкуство“, „Новият Лаокоон. Обединяването на различни художествени средства, изследвани по повод говорещото кино“, изд. „Наука и изкуство“, 1989 г.

се отнасят и за процеси, които не могат художествено да бъдат претворени чрез описващите ги думи. В този случай описанията не представляват окончателна художествена форма, а, както сценария в киното са просто указание за нещо, което ще се реализира в друг материал...“²³. С други думи – визуалната специфика на киното придава на словото значение на интегрирано средство от „второто равнище“ на въздействие. Докато в един литературен първообраз, авторът по пътя на внушението чрез слово завладява въображението на читателя, то словото има спомагателна роля при създаването и представянето на една кинематографична творба, където визуалния компонент има изявена водеща роля за изнасяне на повествованието.

I.10. Механизъм на създаване на адаптирания сценарий по драматически първообраз. Методологично обосновано начало и спонтанен творчески процес

При създаване на авторски сценарий, така да се каже „от нулата“, авторът има пълната свобода да го разположи в структурната парадигма/матрица (по Сид Фийлд) както намери за добре (фигура 3).



Фигура 3. Структурна матрица/парадигма според Сид Фийлд

Сид Фийлд препоръчва ключовите елементи на структурата: начало, финал, първа и втора повратна точка да бъдат определяни предварително²⁴. Това ще помогне да се

²³ Рудолф Арнхайм, Сборник „Киното като изкуство“, „Новият Лаокоон. Обединяването на различни художествени средства, изследвани по повод говорещото кино“, изд. „Наука и изкуство“, 1989 г.

²⁴ Сид Фийлд, „Киносценарият. Основи на киносценаристиката“, изд. „Колибри“, 2016 г.

запази структурната цялост на сценария, да не се изгуби пишещия из фабулните криволици. Как стои въпросът обаче при адаптиране на пиеса. Драматическият първоизточник има своя структура, която съществува обективно и налага своите императиви. Може ли структурата на едно епическо произведение, каквото само по себе си се явява сценария да бъде наложена върху драматическа основа? Заключениеята на Рудолф Арнхайм и анализът от Трета и Четвърта глава на настоящия труд показва, че може. В процеса на „раждане“ драматическата структура се интегрира с епическата надстройка, както в примера от архитектурата, за свързване на структури в нова, обща цялост. В процеса е необходимо да се направи структурен анализ, да се определят силните и слабите елементи на първоизточника и възловите точки на новата структура да се съединят на подходящите места.

Процесът възниква спонтанно и органично в съзнанието на режисьора. В крайна сметка режисьорската версия/адаптираният сценарий е материално изражение на менталната структура, възникнала в съзнанието на режисьора като провокация от прочитането на драматическия първообраз/пиесата. Остава двете структури да се обединят в една нова цялост чисто технологично с методологически обосновани средства.

Как се случва това ще разгледаме в следващите три глави по пътя на сравнителния анализ.

Във Втора глава ще проследим как един и същи драматически първообраз може да има коренно различни епически кино-интерпретации анализирайки и сравнявайки междукадровия монтаж (който в крайна сметка е отражение на сценария) на един и същи епизод в пет кинематографични версии на „Хамлет“.

В Третата глава ще използваме спецификата на жанра „съдебна драма“ за анализ на структурата на един класически драматически текст и ще го съотнесем към кинематографични произведения, създадени по адаптации на модерни драматургични образци. Установяването на съвместимост на структурните особености и то в протежението на един наистина дълъг исторически период, ще бъде сериозен аргумент в подкрепа на универсалността на предложената теза.

В Четвъртата глава, наред с общия преглед на екранизации по пиеси в българското кино, ще направим сравнителен анализ на пиеса и оригинален сценарий от един същи автор – българския класик Иван Радоев, а именно пиесата „Петрол“ и сценария за филма

„Автостоп“. Работата с оригинал на пиеса и сценарий е уникален шанс за изследването, благодарение на архива на „Национална филмотека“ и лично на Галина Генчева. За случаите във Втора и Третата глава достъпът до оригинални сценарии е невъзможен по разбираеми причини и за тях съдим по резултата в крайния кинематографичен продукт. В този смисъл, достъпът до наследството на родните творци е незаменим.

II. ВТОРА ГЛАВА. АДАПТАЦИЯ ПО ШЕКСПИРОВА ДРАМАТУРГИЯ

II.1. Въведение. Общ преглед на екранизациите по шекспирови пиеси

Киното посяга към шекспировата драматургия като източник на сюжети от самото си създаване. Още през 1898 г. се снима „Макбет“, кратък, нем филм, с Джонстън Форбс-Робъртсън²⁵ в главната роля. От тогава до днес са снимани над 1500 продукции като за най-известните заглавия като „Хамлет“ и „Ромео и Жулиета“ те надхвърлят 100 за всяко едно от заглавията²⁶. Тази статистика категорично доказва трайния висок интерес на творците-кинематографисти към екранизации по пиесите на Шекспир. Наред с двете най-правени трагедии („Хамлет“ често е определяна като „пробен камък“ за режисьорите в театъра) на режисьорски интерес се радват „Макбет“, „Отело“, „Тит Андроник“, „Троил и Кресида“ и „Крал Лир“, от историческите драми най-предпочитана е „Ричард III“, екранизирани са „Хенри IV“, „Хенри V“, „Хенри VI“, „Крал Джон“ и „Ричард II“. Сред комедиите най-предпочитани за адаптация са „Двамата веронци“, „Сън в лятна нощ“, „Веселите уиндзорки“. От трагикомедиите, които са се превърнали повече от веднъж в източник за адаптиран сценарий, можем да споменем „Бурята“ и „Цимбелин“.

Впрочем жанровото разделение на пиесите на Шекспир е чисто условно. Самият той не ги класифицира като жанр. Тази систематизация принадлежи на изследователите във времената след него и се основава главно на традицията поставена от „Първото фолио“ – посмъртно издание, отпечатано седем години след смъртта на автора през 1616 г. и съдържащо 36 от 38-те, според съвременните шекспироведи, пиеси, които му приписват днес.

Огромното кинематографично наследство, в своето безкрайно жанрово, стилистично и художествено-естетическо разнообразие – налице са пълнометражни, анимационни, телевизионни филми, кратки серии, но и неми филми в 600 метровия формат, филмови екзотики от Индия и Корея, екранизации, които поставят във фокуса на сюжетния си интерес периферни за оригиналните шекспирови заглавия персонажи като например „Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“ 1990 г., адаптиран сценарий по едноименната му пиеса и режисура Том Стопард и „Офелия“ 2018 г., реж. Клеър

²⁵ Източник IMDb

²⁶ Източник IMDb

Маккарти, сценарий Семи Челас²⁷ – прави невъзможен пълния му преглед и анализ. Стотици филми, особено от немия период са изгубени, в архивите е запазена оскъдна информация за тях, често само заглавие и година на създаване, понякога авторски екип и нищо повече.

На каква обща база би могло да се анализира двуминутния „Хамлет“ със Сара Бернар от 1900 г. с разкошната, високо бюджетна версия на Кенет Брана от 1996 г.? Дори да се направи пълен преглед на всички филми, то тази работа би имала стойност по-скоро в територията на история на киното, отколкото методологически акцент в областта на адаптацията на театрална пиеса в киносценарий, каквато е задачата на настоящия дисертационен труд.

II.2. Другите за творчеството на Шекспир

Питър Брук пише: „Никога след епохата на Шекспир светът не е познал театър, който да привлича зрителя така, както днес това прави футболния мач, театър, толкова реалистичен, колкото днес е телевизията, толкова упадъчен, колкото мюзикъла и в същото време способен в течение на два часа да се спусне в лабиринти, по-дълбоки и загадъчни, отколкото може да се срещнат във филма „Миналото лято в Мариенбад“²⁸.

Наистина, светът на Шекспир е неизчерпаем. Големият български театрален режисьор и шекспировед, единственият българин-член на престижното Ваймарско шекспирово дружество, Любен Гройс, оприличава страдфордския класик на природна стихия: “Шекспир е сравняван с природно явление. Има слънце, има земя, има небе, има Шекспир. В това фанатични, почти езическо идолопоклонничество има нещо много точно като познание за великия драматург. Това е представата за мащаба на художественото обобщение в неговото творчество... Изходен пункт в творчеството му е тази най-обобщена представа за света и човека, вярна и истинска като природно явление.”²⁹.

На другия полюс в оценката си за шекспировото творчество е Л. Н. Толстой. През 1903 г. той пише критическата студия „За Шекспир и драмата“, в което го подлага на

²⁷ Източник IMDb

²⁸ Peter Brook, Le point de vue du metteur en scene – “Shakespeare”, 1962 г.

²⁹ Любен Гройс, Вечно живият театър, т. 1, „Шекспир и Брехт, 2002 г.

унищожителна критика. Претенциите на Толстой са поставени главно от гледна точка на реалистичната естетика и вирайки се в примитивната, битова, житейска правда отклоняват вниманието на автора на есето от тази по-висока степен на обобщение в шекспировата драматургия. В „Сън в лятна нощ“ героят Пък заявява: „С колан ще стегна земното кълбо в четиридесет минути“. Да, според Толстой свръхестествени същества няма и обиколка на Земята по екватора за броени минути е невъзможна физически, но тези неща са възможни във въображението на човека, в опита му да осмисли битието си над плоскостта на физическото оцеляване. Тогава тези събития и персонажи стават интересни и важни. Това обяснява и над хиляда и петстотинте екранизации от всички възможни родове и жанрове по шекспирови пиеси. Всяко изкуство се занимава с големите и важни моменти от човешкото битие и това важи в най-висока степен за киното.

„... и личността се поставя в центъра на вниманието на творчеството на Шекспир... В творчеството на Шекспир човешката личност е в центъра на композицията, в центъра на замисъла.“ (Асьонов)³⁰. Проявленията на човешкия дух, на човешката личност, изведени до универсални модели, по пътя на обобщението са в центъра на шекспировото творчество и са благоприятен източник, базов компонент за създаване на произведения, както в областта на театралното, така и на кино изкуството.

„Имало е епохи, когато театъра е предизвиквал масови, спонтанни реакции, съизмерими с такива на спортно състезание“³¹. Киното, може би в още по-висока степен притежава такова „магическо“ въздействие над публиката. На базата на това си непосредствено, силно реактивно въздействие за известен период киното и театъра са били неправилно отъждествявани както отбелязахме в уводната част.

³⁰ Сергей Айзенщайн, „Монтажът“, „Монтажът у Шекспир“, изд. „Изток-Запад“, 2012 г.;

³¹ Peter Brook, Le point de vue du metteur en scene – “Shakespeare”, 1962 г.

II.3. Специфика на въздействието на театралната и кинематографичната творба

В студията си „Прафеноменът на киното: ейдетика и ритъм“ Айзенщайн цитира писмо на d-r Joseph Gregor, виенски историк и теоретик на театъра до Rene Fulop-Miller: “Аз смятам, че с оптичния си ритъм киното нивелира живота на душата, тъй като благодарение на физиологичния феномен на раздробяване на изображението (точно толкова кадърчета в секунда, че тяхната съвкупност да създаде жива картина) се използва своеобразно внушение, което може да се наблюдава по време на всеки киносеанс. Колко трудно е да откъснеш поглед от „платното“ на екрана! Това внушение посредством оптичната ритмика би могло да бъде наречено праматериал (на киното), подобно на ритъма и височината на звука в музиката. И ми се струва, че подобни ритмични съотношения – но на по-високо равнище, отколкото е ритъмът на временна последователност на отделните кадърчета във филма – пронизват и мимиката, и драматургията на отделните сцени и т.н. На тази основа според мен възниква внушение (сугестия), с помощта на което може много да се постигне. Това е основата на психологическата драматургия на киното³². Прозрението, че така, както 24 неподвижни кадъра прожектирани за определен кратък период от време, в своята ритмична последователност създават движещо се изображение, то поредица от движещи се изображения, кадри, монтирани в своя ритмична последователност създават образ, способен да въздейства, да внушава – художествен образ, дава теоретичната основа за отличаването на киното от театъра. Дефинира средата на медиация между художественото произведение и неговата проекция в съзнанието на зрителя.

В книгата си „Феноменология на режисьорската интерпретация“ д-р Николай Ламбрев-Михайловски пише: „Една драматургична творба има три свои раждания.

I. Спектакъл на автора/драматург:

Спектакъл – представа в съзнанието на драматурга.

Реализация на въображението.

II. Спектакъл на режисьора:

Реализация – създаване на спектакъла в сценичното пространство и време.

³² Сергей Айзенщайн, „Монтажът“, „Прафеноменът на киното: ейдетика и ритъм“, изд. „Изток-Запад“, 2012 г.

III. Спектакъл на зрителя:

Реализация в съзнанието на възприемачия.

...

Оттам идва съществуването на трите творби:

- Текстът.
- Спектакълът.
- Отражението.³³

В театъра режисьорът създава условия за реализация на своята визия в реалността. Възприятието на зрителя, съответно проекцията на тази визия в съзнанието му, е пряко. В киното режисьорът създава условия за реализация на визията си в реалността, но процеса, присъщо за кинематографичната специфика включва заснемане и монтаж. Филмът е нова степен, реализация на надреалност, която определя възприятието на зрителя, проекцията в съзнанието му. В това се състои и принципната разлика между киното и театъра. Режисьорът в театъра взема текста на пиесата и създавайки условия съобразно спецификата на театралното изкуство го влага като компонент в отделно, самостоятелно произведение, каквото се явява спектакъла. Императивът на театралната специфика изисква тези условия да позволяват последователно изобразяване на събитията с цел постигане на търсената от режисьора художествена образност. В киното технологичната специфика налага заснемане в утилитарна поредица на кадрите, като едва после, на фазата на монтажа се постига тяхното образно обединение в ритмичната им взаимовръзка.

Да си спомним за Ръоне Клер и големия му успех с комедията „Сламената шапка“, които отбелязах в уводната част. Успехът се крие в хода на режисьора да разбие театралната структура на литературния първоизточник и да създаде чисто нова кинематографична структура. „Аз искам да запазя верността към духа на произведението, което за мен бе по-важно от запазването на театралната му форма...“ казва Клер. Това означава, че за първи път режисьорът не просто регистрира с камерата театрален спектакъл, а я превръща в активен разказвач. Успехът се крие в адекватния

³³ Д-р Николай Ламбрев-Михайловски, „Феноменология на режисьорската интерпретация“, „Трите раждания“, изд. „Захарий Стоянов“, 2015 г.

подбор на гледни точки, ракурси, планове, мизансцени и движения с оглед последващия им монтаж в единен киноразказ, налагащ определена авторска визия, цялостен художествен образ, който от своя страна да намери проекция в съзнанието на зрителя. Докато в театъра нивата на взаимодействие са три – текст → театрален спектакъл → отражение в съзнанието на зрителя, то в киното са четири – текст → технологично заснемане → филм/кино спектакъл → отражение в съзнанието на зрителя.

Кинематографичната структура изисква подробно планиране на всеки кадър. Камерата е главния разказвач, а действието, което е ядрото и основно изразно средство в драматическата (театралната) структура, в киното е просто един от компонентите на епическата структура на киноразказа, превръща се в драматически компонент. Така, както текста е основно изразно средство на литературното произведение, но представлява само един от компонентите на драматическия спектакъл, така и драматическият компонент допълва целостта на по-мащабния, епически кино разказ. Пътищата на театралния и кинорежисьора започват от една и съща точка, на даден етап от творческия процес се разделят и в крайна сметка достигат до една и съща точка, съзнанието на зрителя.

II.4. Шекспир и киното. Кинематографичен ефект на шекспировото слово

Да се върнем на Шекспир, най-театралния от всички театрални автори, чието творчество Гройс приравнява на природните елементи – въздух, земя, огън и вода. Защо киното проявява такъв ненаситен интерес към него? С над 1500 екранизации смело можем да заявим, че няма по-екранизиран драматург в историята и това е рекорд, който едва ли ще бъде достигнат някога, още повече, че ежегодно излизат нови екранизации. Може би този факт може да се обясни с горчивите, но безпочвени обвинения на Толстой. Една от претенциите към Шекспир е нарушаването на драматическия принцип за единство на време, място и действие постулиран още от Аристотел. Спецификата на елизабетинската сцена, празна, гола, без никакъв материален знак за интериор или екстериор позволява неограниченото прескачане във времето и пространството. Според Гройс, все пак Шекспир не нарушава священото за драмата аристотелово триединство – в един максимално обобщен свят на творческата фантазия „целият свят е сцена и всички са актьори“... Словото у Шекспир е натоварено със задачата да вкара зрителя в

определена среда, да надигне завесата към този фантазмен свят. Четвърта сцена от първо действие на „Хамлет“ започва така:

„Четвърта сцена

На стражната площадка.

Влизат Хамлет, Хорацио и Марцел.

ХАМЛЕТ

Добре пощипва. Ще замръзнем тука.

ХОРАЦИО

От вятъра е. Реже като нож!

ХАМЛЕТ

А колко е часът?

ХОРАЦИО

Почти дванайсет.

МАРЦЕЛ

Не, вече би...³⁴

Трябва да имаме предвид, че ремарки като „На стражната площадка“ са добавени към пиесите на Шекспир много по-късно. Единствено от текста получаваме информация „в движение“, че героите са на открито, че е много студено, духа силен вятър и е минало полунощ. Дори примитивната сцена от края на 16, началото на 17 в. – навес под открито небе – дава една сравнително неутрална среда, а липсата на каквито и да било технически средства (почти) за допълнителни ефекти налагат своя императив, всички обстоятелства, които имат органично значение за драматическия разказ, трябва да бъдат „инкрустирани“ в съзнанието на зрителя с помощта на словото. Със средствата на киното

³⁴ В цялата дисертация за шекспирови цитати е използван превода на Валери Петров

тези обстоятелства лесно се визуализират и на практика са неизменен декор във всяка екранизация.

Шекспир, в словесната си образност е в голяма степен кинематографичен. Но докато в киното, камерата е средството, което дава неограничената свобода да обобщим чисто изобразително, цялостно дадена ситуация или да вникнем в даден миниатюрен, но изключително важен детайл, в синтез от няколко кадъра да извършим скок „по вертикала“ и да създадем образ от на пръв поглед несъвместими или конфликтни изображения, то в шекспировата драматургия този „кинематографичен“ ефект се „проектира“ пряко в съзнанието на зрителя благодарение на яркото, образно слово. И театралния, и кинорежисьора са инспирирани от текста на пиесата. От една страна, като източник на сюжет – завладяваща история, която да изнесе посланието в хода на протичане на произведението (сценично или екранно). От друга, като катализатор на цял един свят от образи, усещания, цветове, въобще сетивни възприятия, които режисьора преживява в съзнанието си, запознавайки се с текста и подбирайки адекватни изразни средства да пресъздаде на сцената или на екрана. „Режисьор, който съкращава, прекроява и даже пренаписва класическа пиеса, и по този начин я приближава към съвременния зрител, прави по-голяма услуга, отколкото режисьор, който съхранява тялото, но изпуска душата на пиесата.“³⁵.

Както казахме, на средния етап пътищата на театралния и кинорежисьора се разделят. Задачата им е да превърнат драматургичната (литературна, драматическа по своята същност) структура на пиесата в драматическа (театрална) и съответно епическа (кинематографична) структура. От 60-те и 70-те години на XX в. режисьорите са извоювали по-голяма свобода при реализацията, както е видно от цитата на Питър Брук. При това връзката между слово и кино е изключително благоприятна: „Защо киното да трябва да следва формата на театъра и живописата, а не методиката на езика, който допуска възникване на изцяло нови понятия и представи от съчетаването на две конкретни обозначения на конкретни предмети.... Защо (тогава, в този случай) не използваме системата на езика, в която съществува същият механизъм при използване на думите в словосъчетанията?“³⁶. Има пряката връзка между ярката словесна метафора и ярката изобразителност в кинематографията, разкрита и формулирана от Айзенщайн.

³⁵ Питър Брук, „Постановка на пиеса“.

³⁶ Сергей Айзенщайн, „Монтажът“, „Драматургия на киноформата“, изд. „Изток-Запад“, 2012 г.

II.5. Насоки за методологично изследване на адаптацията въз основа на шекспирова драматургия

На основата на тази връзка се дължи в голяма степен и големия интерес на кинотворците към шекспировата драматургия, като източник и основа за киносценарии. Първият стълб е тяхната универсалност – поставят човека и конфликта му със света в най-обобщения му вид в центъра на Вселената. Универсалността и обобщението могат да намерят допирни точки и да кореспондират с всяка епоха. Вторият стълб е яркото, образно слово, метафоричната изобразителност, която предразполага към ярка и въздействаща кинематографична изобразителност.

Въпросът е как точно от методологична гледна точка се случва това.

Вече установихме, че разглеждане и анализ на всичко създадено е невъзможно по три причини:

- големият обем кинематографично наследство и съвременно творчество;
- загуба на много произведения, особено от първите два периода от развитието на киното;
- не на последно място изключителната разнородност на наличния материал.

Разликите започват дори от ниво род кино („Ромео и Жулиета“, „Сън в лятна нощ“, „Хамлет“ имат анимационни версии), налице е огромно жанрово, стилистично, изобразително разнообразие. А и един такъв труд би имал стойност повече в областта на история на киното.

Анализирането на цели отделни произведения би дало по-скоро киноведчески резултат и просто би осветлило творчеството на избрания автор. Още повече, че когато става дума за изследване на изявени кинематографисти, класици на екрана, наследство им е отлично анализирано от също толкова изявени критици и теоретици на киното с широко приети тези и надали би могло да се прибави нещо ново.

Едно методологическо изследване би трябвало да вникне в процеса на видеоизменяне на драматическата структура в кинематографична по пътя на анализа на готов художествен продукт. За да се избегне превръщането на изследването в панорама

на даден автор ще бъде извършен сравнителен анализ на няколко произведения. Необходимо условие е те да бъдат доказали се във времето образци на кинематографията.

За да се избегне проблема с разнородността трябва да се избере заглавие, което в структурно отношение е монолитно и гарантира равна тежест на отделните части на структурата на произведението. Какво означава това?

II.6. Събитийен и действен анализ. Драматическа структура на театралния спектакъл по Товстоногов

В 60-те и 70-те години на XX в. Георгий Товстоногов разработва своя метод за събитийен анализ. Той представлява най-общо режисьорски инструмент за създаване на спектакъл, чрез изграждане на сюжетна линия от отделни събития, които са взаимосвързани в причинно-следствена връзка. При това отделните събития, всяко едно само по себе си важно, се отличават помежду си по степента на своята важност. Най-голямо значение имат три събития, които гарантират завършеност на сюжета като драматическа структура. Това са изходното, основното и разрешаващото събитие.

Изходното събитие бележи началото на сюжета. Не е задължително, а и най-често то не се случва на мига със започването на сюжета. Т.е. не е задължително изходното събитие да бъде първата сцена на пиесата. Все пак мястото му е относително в началото на спектакъла, а отрязъкът преди да се случи има стойността на експозиция, в която се позиционират основните играчи и предварителни обстоятелства, които ще имат значение в същинското развитие на действието.

Основното събитие бележи момента на върховото противопоставяне на персонажите в конфликта. В литературата то е наричано кулминация. Разрешаващото събитие е момента на изчерпване на конфликта и постигане на ново относително равновесие. Тези три събития рамкират и стабилизират сюжета. Без всяко едно от тях структурата не би била довършена и съответно би била нестабилна, а спектакълът – недовършен.

Режисьорските методи в театъра от втората половина на XX в. извоюват своята нова територия и режисьорът вече е възприеман като автор на спектакъла, а не просто интерпретатор на идеите на драматурга. За сравнение – изобретеният по-рано от

Станиславски действен анализ разграничава събития и факти т.е. значителни и незначителни случки в хода на действието и акцентира върху стриктното изследване на мотивацията и поведението на персонажите и създаването на адекватна поведенческа партитура от актьора-изпълнител по пътя на действието. Станиславски аксиоматично приема театралния режисьор за интерпретатор, а театралния спектакъл за опосредстване на предварително закодираната от драматурга в пиесата авторова идея. Товстоногов, сам представител на школата на Станиславски развива догматичното му учение. Създадената от него драматическа структура има своето самостоятелно значение извън литературната структура на драматургичния първоизточник, макар двете да са във взаимовръзка. Когато режисьорът създава своята версия, реализира своята гледна точка, той изгражда и съответната специфична структура, като избира и подрежда събитията по определен неповторим начин. Няма две еднакви постановки по един и същ драматургичен текст. Както казахме, в случая с шекспировата драматургия е налице универсалност, висока степен на обобщение, които се материализират в конкретни образни проявления, повече или по-малко различни в зависимост от епохата, личната позиция на режисьора, неговия вкус, господстващата културна традиция... Въобще променливите фактори са твърде много за да има единна рецепта.

Има драматургични текстове, които са доста аморфни в структурно отношение. Това не ги прави непременно лоши. Дори напротив. Това означава, че те са така написани да позволяват създаване на коренно различни, дори противоположни по своето послание сюжети. Това е характерно най-вече за драматургията на XX в., но не е аксиома. И цел, и предизвикателство за всеки режисьор е да открие нов, уникален, въздействащ, кореспондиращ с нерва на съвременното сюжет в познат, класически, литературен първоизточник. Такива аморфни пиеси, от „отворен тип“ има дори Шекспир. Още повече, че начинът на писане на драматургия в епохата е бил на отворен принцип. Непрекъснато са били добавяни нови пасажки, които е трябвало да издържат пробния камък на срещата с публиката. Сцените, които са имали успех са оставяни и развивани, а тези, които са срещали неодобрението на публиката са оставяни като преходни връзки и дори премахвани. Идеята за пиеса като завършено литературно произведение се появява значително по-късно в европейския театър, както е обобщил литературоведа и културолог Георги Д. Гачев в „Съдържателност на художествените форми“.

Такава шекспирова пиеса от „отворен тип“ е например „Веселите уиндзорки“. Често е определяна като „проблемна“ комедия. В нея има поредица от паралелни линии,

които започват, но са изоставени без да бъдат изчерпани, често една или друга от тях бива съкратена изцяло от режисьорите. Самата пиеса може да бъде основа за коренно различни сюжети. Може да бъде историята на подъл и покварен мъж, който получава справедливото си наказание от достойните граждани на Уиндзор, но може да бъде и катастрофалния сблъсък на една артистична, широко скроена личност с провинциалната злоба, завист и тесногърдие на три посредствени домакини. Двата различни сюжета изискват и различна структура т.е. изходното събитие за двете истории би било различно. В този смисъл изборът на подобна „аморфна“ в структурно отношение пиеса би бил неподходящ за целите на сравнителния анализ.

II.7. Избор на „Хамлет“ като основа на сравнителния анализ, мотивация

Ако правим сравнителен анализ е добре да разглеждаме сцени с еднаква тежест в структурно отношение. Да изберем образци базирани на доста по-монолитни в структурно отношение пиеси. Такива, които на режисьорски жаргон се наричат „железни“.

„Хамлет“ е пиесата на Шекспир, която е приета за еталон в творчеството на драматурга. Всяка постановка се приема за пробен камък за режисьора и обикновено идва в края на дълга и задълбочена подготовка. Фокусира вниманието, както на публиката, така и на специалистите. Виготски, голям психолог и културолог, автор на капиталния труд „Психология на изкуството“ в свое отделно изследване върху „Хамлет“ от гледна точка на психологията я определя като съвършена в структурно отношение. Както и, че е намерено златното сечение между структура и композиция. Шекспироведът Аникст А.А. пише: „Основата на драматичната композиция е съдбата на датския принц. Разкриването му е структурирано по такъв начин, че всеки нов етап от действието да е придружен от някаква промяна в позицията или душевното състояние на Хамлет, а напрежението се увеличава през цялото време до последния епизод на дуела, който завършва със смъртта на героя. Напрежението в действието се създава, от една страна, от очакването каква ще бъде следващата стъпка на героя, а от друга, от усложненията,

които възникват в неговата съдба и взаимоотношенията с други герои. С развитието на действието драматичният възел става все по-обременен през цялото време.³⁷

В този смисъл, в структурно отношение срещата с призрака на баща му, стария крал Хамлет има стойността на изходно събитие. Именно в хода на срещата Хамлет научава, че баща му е бил убит от чичо му и грозното престъпление изисква възмездие, мъст. Без да научи това важно обстоятелство Хамлет вероятно би се завърнал във Витенберг и не би се отключила поредицата от трагични събития с възходяща обремененост, които водят до смъртта на героя, което е и разрешаващото събитие в „Хамлет“. В случая с тази пиеса Шекспир е значително по-задължаващ. Изходното събитие задължително е срещата на Хамлет в призрака, защото в противен случай пиесата не би могла да се състои. Затова се счита, че „Хамлет“ е най-монолитната от всички шекспирови пиеси и еталон в творчеството му и еталон за структурно съвършенство и драматургична завършеност въобще в историята на театъра. Освен това събитията са разпределени във времето така, че обуславят и хармоничната композиция. Изходното събитие се случва на около 20% от времето на общата дължина на сюжета, което не прави експозицията нито прекалено дълга, нито прекалено къса. Разрешаващото събитие идва в самия край, което лишава действието от дълъг, безконфликтен епилог.

II.8. Възглед на Сид Фийлд за структурата на киносценария, аналогия с театралния метод на Товстоногов

Водещият кино сценарист и педагог Сид Фийлд пише: „... определението за структурата на сценария е „линейна прогресия от свързани случки, епизоди и събития, водеща към драматична развръзка“³⁸ и „Сценарият, разбира се, е нещо различно; той е история, разказана с картини посредством диалог и описание и поставена в контекста на драматичната структура.“³⁹. Написаното потвърждава два важни факта, които отбелязахме по-горе.

³⁷ Аникст А. А., „Творчеството на Шекспир“, изд. „Художественная литература“, 1963 г.;

³⁸ Сид Фийлд, „Киносценарият. Основи на киносценаристиката“, „Финал и начало“, изд. „Колибри“, 2006 г.

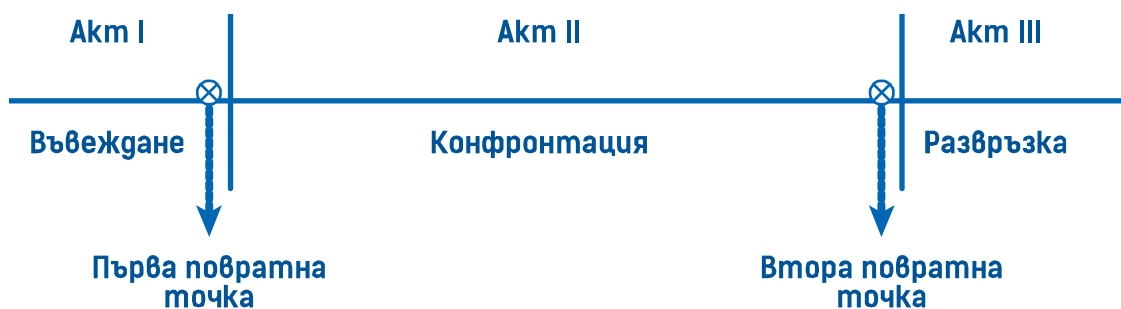
³⁹ Сид Фийлд, „Киносценарият. Основи на киносценаристиката“, „Финал и начало“, изд. „Колибри“, 2006 г.;

Първо: разликата между театралната и кинематографичната структура е определена от различията в природата на театъра и киното, съответно като драматично и епическо изкуство.

Второ: драматическата структура на текста губи ролята си на основно изразно средство, каквото е в театъра и се превръща в само един от компонентите, макар и важен, в по-обобщения кинематографичен разказ.

Прави впечатление и паралела в дефинициите на Товстоногов за събитийния анализ и Сид Фийлд за сценария.

Фийлд изобразява сценария като линейна диаграма от А до Z по следния начин (фигура 4).



Фигура 4. Матрица/парадигма на Фийлд с включени повратни точки⁴⁰

Представена графично по този начин структурата акцентира върху два възлови момента – Първа повратна точка и Втора повратна точка. Според определението на

⁴⁰ Сид Фийлд, „Киносценарият. Основи на киносценаристиката“, „Повратни точки“, изд. „Колибри“, 2006 г.

Фийлд повратна точка е „всяка случка, епизод или събитие, които се вклиняват в действието и го повеждат в друга посока.“⁴¹.

Важността на Първата повратна точка се състои в това, че дава ход на същинското действие. Функцията на изходното събитие в драматическата структура е същата и тъй като определихме, че в „Хамлет“ литературната структура е монолитна, задължаваща по линия на определяне на изходното събитие, то в случая с първа повратна точка на един киносценарий, базиран върху пиесата, с много голяма вероятност, дори категоричност можем да определим епизода на срещата с призрака като такава. Т.е. екранизациите по „Хамлет“ независимо от своите различия ще имат за своя първа повратна точка епизода с призрака. Освен това Сид Фийлд препоръчва в рамките на сценарий от 120 страници първата повратна точка да се състои около 20 до 27 страница, т.е. на 20% +/- 5% от общата дължина на сценария, нещо което Шекспир интуитивно е усетил благодарение на гения си, без да има достъп до учебници за писане на сценарии.

II.9. Сравнителен анализ на пет версии от „Хамлет“

Вече имаме мотивирано определен епизод с еднаква тежест и значение за кинематографичната структура на различни екранизации на „Хамлет“. Ще направим сравнителен анализ на епизода в пет различни екранизации с общопризнати кинематографични качества от режисьори с безспорен творчески авторитет.

В хронологичен ред те са следните: „Хамлет“, сценарий и режисура Лоурънс Оливие (1948 г.), „Хамлет“, сценарий и режисура Григорий Козинцев (1964 г.), „Хамлет“, сценарий Франко Дзефирели и Кристофър Де Вор, режисьор Франко Дзефирели (1990 г.), „Хамлет“, сценарий и режисура Кенет Брана (1996 г.), „Хамлет 2000“, сценарий и режисура Майкъл Алмерейда⁴².

Макар и много различни, тези филми имат една много важна обща черта освен сериозния творчески екип и актьорски състав. Сценарият отразява доста точно драматическия литературен оригинал. Въпреки, че в две от версиите епохата като фон на развитие на сюжета е драстично променена, като цяло екранизациите остават „верни на

⁴¹ Сид Фийлд, „Киносценарият. Основи на киносценаристиката“, „Повратни точки“, изд. „Колибри“, 2006 г.;

⁴² Източник IMDB.

автора“. Съкращенията и някои незначителни вътрешни прекомпозиции подпомагат само по-доброто художествено въздействие на филмите. В този смисъл те отговарят на препоръките на Питър Брук, които цитирахме по-горе.

Това се отнася и за епизода с призрака, който определихме като обект за сравнителен анализ въз основа на значението му като първа повратна точка в избраните екранизации⁴³. В литературния първообраз той е пласиран в две сцени – четвърта и пета сцена на първо действие. Това се налага поради спецификата на театралната сцена. След първоначалната обща сцена с Марцел, Бернардо и Хорацио, в която очакват появата на призрака, Хамлет последва явилото се свръхестествено същество и след това, в нова сцена зрителите стават свидетели на тяхната среща. В киното камерата естествено проследява пътя на Хамлет и баща му до друго място на действието и двете сцени, на очакването и на срещата, композиционно са обединени в един епизод. Известна разлика има само във филма „Хамлет 2000“, където срещата между Хамлет (Итън Хоук) и Призрака (Сам Шепърд) се състои с стаята на Хамлет. Така или иначе очакването на призрака от Хамлет и приятелите му има стойност на експозиция в епизода, а същинското разгръщане на действието се случва в срещата между двамата.

Във филма на Лоурънс Оливие епизодът трае малко над девет минути и петдесет секунди. Същинското появяване на духа на стария Хамлет се случва около две минути и половина след началото на епизода. От момента, в който групата забелязва появяването на призрака, до края, епизодът е пласиран в трийсет кадъра. Налице е преобладаващ линейен монтаж с преходи от общ към среден план. Диалогът между двамата е разработен главно с кадри с гледни точки "през рамо“. Единствено разказът на духа за самото убийство е визуализиран. Ретроспекцията е разработена в един кадър, като гледната точка и ефекта тип „увеличително стъкло“ оставят невидимо лицето на извършителя. Това оставя един момент на съмнение и несигурност у зрителя за фактическия извършител и въпреки, че Хамлет приема категорично думите на призрака и не се съмнява в изказаната от него версия-обвинение към Клавдий, невидимото лице мотивира във възприятията на публиката по-нататъшното колебание в действията на принца. Призракът е позициониран малко по-високо от Хамлет в срещата между двамата. Заради интензивното преживяване Хамлет припада в края на епизода, което оставя съмнение, че сцената не се е състояла наистина, а е била кошмарно бълнуване на изтерзания от мъка

⁴³ Кинематографично става дума за един епизод, а в драматическия първообраз са две сцени.

по загубата на своя баща герой. Това се наемква и от факта, че между двамата няма физически контакт, въпреки сравнително близката дистанция – двамата стоят на крачка-две един от друг. Като внушение в чисто човешки план, епизодът кореспондира с изправянето на сина пред гроба на бащата и онези срещи в сънищата с покойния, в които сънуващия се разкъсва между страха и потреса от общуването с мъртвеца и любовта и желанието да продължи контакта с любимия човек. Вярвам, че много хора ще разберат за какво говоря.

Епизодът в „Хамлет“ на Козинцев трае около осем минути половина. Призракът се появява малко след втората минута и от този момент до финала на епизода, отново белязан от припадъка на Хамлет срещата е разработена в двайсет и пет кадъра. Няма ретроспекция. Разказът за убийството на бащата остава част от диалога, която не се визуализира. Преобладават статичните кадри, гледната точка е по-отдалечена в сравнение с варианта на Оливие. Внушението за височината на фигурата на призрака е поне три метра, а може би и повече. Хамлет коленичи пред него. Ракурсът е отдолу нагоре. Облеченият в черна, тежка броня торс на краля-баща е издигнат над очите на Хамлет. Ако при Лоурънс Оливие внушението е за изправяне пред паметник на семеен гроб, тук се налага усещане за коленичене пред голям паметник на площада. Трябва да отбележим, че филмът започва с разпъване на множество черни, траурни знамена, знак за всенароден, институционален траур – нещо, в което несъмнено се забелязва отзвук от траурните церемонии при погребението на Сталин петнайсет години по-рано. Срещата с бащата носи не толкова личен, съкровен характер, колкото белезите на церемониално преклонение пред бащицата, владетелят на кралството. Единствено в тази версия специално се акцентира върху репликата на Хамлет „О, говори! Мой дълг е да те слушам.“, като при това Смоктуновски подбира актьорските си средства така, че да подчертае и изведе думата „дълг“.

Разликата между епизодите в двата е филма е категорична. Героят на Оливие е изправен пред чисто човешка, морално-етична, синовна дилема. Хамлет на Смоктуновски се разкъсва между дълга, наложен от тежкото и мрачно минало и човешката си нерешителност и колебания.

Двайсет и две години по-късно Дзефирели предлага своята версия на „Хамлет“. Визуалната среда във филма е изключително автентична. Кал и слама, камък и дърво. Цялостното изобразително решение представлява контрапункт на поетичното слово на Шекспир. Натуралната достоверност на картината се отразява и на стила на актьорското

присъствие. Отношенията между персонажите са земни, психологически достоверни, лишени от патос и приповдигнатост. Като цяло Дзефирели разказва историята за превръщането на един чувствителен човек в убиец:

„Векът е разглобен, о, дял проклет,

Да си роден, за да го сложиш в ред!“

Философското заключение на Дзефирели е, че моралната развала и безнаказаното зло могат да корумпират всяка личност, независимо от положените от нея усилия да остане от страната на доброто – на хуманизма, човечността и етиката. В този смисъл основният конфликт не е поставен толкова като трагически непреодолимо противоречие в персонажа на Хамлет, колкото е конфликт между Хамлет и заобикалящия го свят.

Срещата с призрака на баща му е първата стъпка в развитието на този конфликт. Епизодът трае 10 мин. и 35 секунди. От началото до появяването на духа изминават 2 мин. 35 сек. Срещата е разработена в 72 кадъра. В сравнение с предишните два филма монтажът е много по-детайлен (кадрите са над два пъти повече), но това не е за сметка на външна динамика. Хамлет и баща му присядат на завет на изолирана площадка и разговарят очи в очи. Пол Скофийлд като Призрака въплъщава един лишен от патос персонаж. Лишен от броня, пред Хамлет седи съсипания му от умора, огорчение и разочарования баща. Разочарование от предателството на най-близките му. Пред Хамлет стои и моли за справедливост Бащата, а не Краля. Сцената е разработена като интимна среща между родител и син и представлява по-скоро визуализация на един трескав вътрешен самоанализ в главата на Хамлет-любящия син, който е склонен да възприема покойника като човек и баща, а не като крал. За тази интимност помагат и своеобразни „скрити“ кадри в монтажа. В ключови моменти камерата се приближава към лицето на героя от почти същата гледна точка, ъгъл и ракурс, като предходния кадър, своеобразна „добавка“. Това обаче не предизвиква „прескачане“ в изображението, не пречи на възприятието. Монтажът е направен толкова деликатно и на място, че не нарушава гладкостта на зрителния поток, а точно обратното, представлява своеобразно „бръкване в душата“ – позволява хармонично да надникнем в най-съкровени моменти от преживяването на персонажите, точно, когато имаме нужда от това. Сцената е на пръв поглед елементарна, но отразява огромния кинематографичен гений, съчетание от визионерство и опит, на Дзефирели. В края на епизода бащата почти докосва лицето на сина си. Това е нов момент в сравнение в предходните филми. „Почти“ е толкова реално,

колкото желанието на сина да поправи злината, да върне загубата, да подреди нещата. Мечта, която граничи с налудничавост. От тук нататък лудостта на Хамлет в хода на развитие на сюжета няма да бъде просто резултат от преднамерено избрано поведение, театър за близките и обкръжението в двореца, а свръх-концентрация, маниакална владеност на принца на ръба пред разголването на истината и наказването на престъпниците. При Дзефирели няма парадно коленичене, няма действия, които Хамлет ще предприеме по повелята на външни императиви – дълг, чест, справедливост. Има съсипан от синовна мъка по загубата на любим родител човек, който в опита си да намери истината и правилния за постъпване спрямо виновниците начин, изгубва себе си, човешината си, преживява ценностния си провал и става като тях. Интимният, човешки начин, по който е разработен епизода между Хамлет и призрака на баща му дава началото на същинското сюжетно развитие на един разказ за краха на личността в опита ѝ да промени корумпираното и деградиралото морално и етически обкръжение.

На другия полюс с Дзефирели по линия на изобразителността е филмът „Хамлет“ на Кенет Брана от 1996 г. Позициониран в епоха някъде около средата на XIX в. филмът е ярък и декадентски, зрелищен и пищен. За декор на филма са избрани зрелищни викториански дворци и паркове, в костюма цари лондонска елегантност, яркочервени хусарски униформи, скъпи сюртуци, ефирни рокли. Свет изтъкан от блясък, лукс и аристократизъм. Луксозно покривало на прогнило кълбо от интриги, предателства и омраза. Като самочувствие и начин на поведение Хамлет тук е типичен представител на европейската (вече не чак толкова млада) младеж от края на XX и дори от новия XXI в. Макар епохата във филма да е избрана с век и половина по-рано, паралелите с днешния свят са видими. Живот в уредено общество, в което са задоволени всички нужди на индивида. Привидно съвършен свят в блестяща опаковка, който предлага (особено на представителите на елита) живот без никакви реални проблеми, задоволен във всяко едно отношение, но и повърхностен.

В този свят изтъкан от лукс и съвършенство богатият наследник Хамлет, който в средата на трийсетте си, а може и повече, години продължава да се наслаждава на бохемски живот в един от интелектуалните центрове на континента се сблъсква с, може би, първия си голям проблем и голяма загуба в живота. Епизодът със срещата с призрака на баща му е началото на осъзнаването му, че живота не се състои само от красиви места, красиви хора и задоволени желания.

Дължината на епизода не се отличава особено от тази на първите четири. Призракт се появява отново малко след втората минута. Но в това сходно времетраене са компресирани 173 кадъра. Монтажът се отличава с висока динамика. Кадрите могат да бъдат разделени най-общо на три групи. Сюжетни – тези, които проследяват „срещата“ между Хамлет и баща му. Ретроспективни – това са кадрите, които визуализират разказа на бащата за предателството на най-близките му и за самия акт на убийството. Третата група кадри са асоциативни. Те нямат пряка връзка с действието, често времетраенето им е много кратко, на ръба на съзнателното възприятие.

„Това е оня кобен час, във който

гробовете

разчекват паст и адът

изригва

гибел. В час такъв бих

могъл

да пия топла

кръв...“⁴⁴

Това са думи от по-късен етап на пиесата, но като че ли визуалната експресия на асоциативните кадри, които светкавично се връзват в срещата, следва словесната експресия на Шекспир от III действие, втора сцена. Сложният, многопластов, насечен монтаж създава усещане за нереалност. Като че ли, срещата между Хамлет и призрака на баща му се разиграва не в някое определено място (стражна площадка например) или друго място от физическия свят. Като че ли, декор на това повратно събитие е съзнанието на Хамлет, а асоциативните и ретроспективни кадри са своеобразни подсъзнателни изблици в съзнателния пласт на героя. В края на епизода ръцете на бащата и сина едва не се докосват, а веднага след това, в следващия кадър Хамлет отваря очи като след ярък и въздействащ сън.

Целият епизод е заснет и монтиран така, че да пресъздава един от онези върхови мигове в битието на индивида, когато съзнанието работи на много високи обороти,

⁴⁴ „Хамлет“, III д. 2 сц.

интуицията е включена на 100 % и човек съумява да направи връзка между множество, на пръв поглед несвързани детайли, и да достигне до дълбочинни прозрения. Такива моменти обикновено са свързани с важни и преходни моменти от живота на човек и са тълкувани като чудеса (явяване на светец, на покоен близък.). Първата повратна точка във филма на Кенет Брана отваря вратата към историята на постмодерната личност в сблъсъка ѝ с привидно красивия и хармоничен околнен свят, а всъщност изтъкан от злоба, алчност и низки страсти. История, която ни занимава с невъзможността за оцеляване на човешината в един красив, но жесток свят.

„Хамлет 2000“ – извън впечатляващия каст на звезди от комерсиалното кино (Итън Хоук, Сам Шепърд, Бил Мъри, Кайл Маклокън, Лив Шрайбър) филмът се отличава и по това, че режисьора също не е безспорна фигура от арт-киното като неговите предшественици. Все пак Майкъл Алмерейда е сериозен холивудски автор с много разнопосочна кариера и освен, че е създател на блокбастъри като „Туистър“ (1996 г.) и е участник в други комерсиални проекти той демонстрира траен интерес към създаване на арт-филми. („Герой на нашето време“ по Лермонтов, 1985 г., „Цимбелин“ по Шекспир. 2013 г.)⁴⁵.

В тази екранизация на „Хамлет“ Дания е бизнес империя. Действието е пренесено в корпоративните “замъци” – небостъргачи на Манхатън в началото на ХХІ в. Така историята е лишена от мрачната романтика на средновековните дворци или бляскавата помпозност на викторианската епоха. Всичко се случва тук и сега. Марцел и Бернардо патрулират по коридорите на корпоративната сграда и ние можем да проследим маршрута им от монитора на охранителните камери. Срещата с призрака се състои в тази стерилна, лишена от всякаква мистика среда. Бащата (Сам Шепърд) се явява в стаята на Хамлет (Итън Хоук). Двамата са очи в очи на контрастна, ярка, луминисцентна светлина. Срещата трае седем минути, разделени между 34 кадъра. Камерата е почти документална. Статични кадри се редуват с кадри „от ръка“, почти като от домашно видео с една цел – да регистрират точно и ясно отношенията между баща и син. Адовите пламъци, които описва духа на стария Хамлет присъстват под формата на горяща нефтена платформа на екрана на работещия в стаята телевизор. В края на епизода между двамата се състои физически контакт под натиска на бащата. Той е подчертано реален, най-вече от драстичната реакция на Хамлет – няма съмнение, че се състоял. Въобще

⁴⁵ Източник IMDB.

епизодът е умишлено лишен от тайнственост, двойственост и загадъчност. Загадката се състои във въпроса дали призрака е призрак и дали всъщност не става дума за умела и безскрупулна манипулация от страна на (не толкова) мъртвия баща. В епохата на GPS, глобалното видеонаблюдение и фалшивите новини призраците придобиват нови въплъщения. Материалната среща на Хамлет и (не)живия му баща дава старт на история-симбиоза между манхатънския техностайл и трагичната ренесансова история на датския принц, за да докаже още веднъж непреходността ѝ.

III.10. Обобщение

Един литературен първоизточник – I действие, IV и V сцена от „Хамлет“ – пет коренно различни епизода, коренно различни разказани истории във функцията им на Първа повратна точка по Сид Фийлд.

Нека разгледаме още веднъж диаграмата, която отразява последователната между отделните взаимосвързаност структури по пътя от драматургичния първоизточник до възприятието на зрителя: драматургичен текст → технологично заснемане → филм/киноспектакъл → отражение в съзнанието на зрителя. Тук отликата от идентичния театрален процес е очевидна: текст → театрален спектакъл → отражение в съзнанието на зрителя. Процесът на превръщане на пиесата в театрален спектакъл остава в територията на драматическото начало. Водещо остава заниманието с действията на персонажите в техния конфликтен контекст. Създаденият продукт/спектакъл се възпроизвежда многократно в сценичното пространство, но той е по-скоро виртуален, отколкото материален художествен факт. Спектакълът съществува, но той е и различен при всяко възпроизвеждане.

Киноспектакълът от своя страна е запечатан на материален носител, цифров или аналогов. Тук от ключово значение е етапът, който условно нарекохме „технологично заснемане“. Това е усилен творчески период за автора на филма и подбрани от него спомагателен екип. Той включва в себе си няколко подетапа:

- създаване на литературния сценарий – въз основа на прочетената пиеса, сценаристът създава на хартия своя версия/структура, тази, която се е родила в съзнанието му по повод на прочетения първоначален, театрален, драматургичен текст. Тази структура може да бъде коренно различна от

други версии въз основа много фактори – етап на личностно развитие и художествени интереси на автора, еволюционна промяна на обществените отношения, неочаквани драматични събития, които засягат големи групи хора и по този начин засягат гражданската и творческа позиция на автора на филма. Литературният сценарий представлява епическа структура, която интегрира в себе си драматическата структура на пиесата и органично я превръща в просто един от компонентите на киноразказа. Създаването на литературния сценарий е първа крачка към материализирането на авторската, виртуална визия в съзнанието на режисьора – съвършеният киноспектакъл. Тя е определяща и поради това от ключово значение за следващите етапи. Литературният сценарий има утилитарна стойност, макар в отделни, редки случаи да претърпява издание и да има живот като самостоятелно литературно произведение.

- създаване на режисьорска книга/сториборд/снимачен план. Литературният разказ се разбива на множество взаимосвързани подразкази/картини с точно описание на всеки кадър, а при сториборда и създадено предварително статично изображение на кадъра. Режисьорската книга има работен характер и помага на режисьора на терен бързо и ефективно да създаде адекватна организация за успешното заснемане на кадъра.
- снимачен период – кадрите се заснемат на аналогов или дигитален носител.
- постпродукция – цялостен монтаж на заснетия материал и добавяне на останалите компоненти, които спомагат за цялостната материализация на авторската визия на режисьора.

В резултат на успешното преминаване през тези етапи имаме налице готова, завършена епическа структура. Разказ, изграден от движещи се образи и картини, запечатан на материален носител. При възпроизвеждането си той е винаги един и същ. Относителната тежест и значение за крайния резултат на всеки един от подетапите във фазата на „технологично заснемане“ е различен при всеки автор. Фазата поставя на изпитание синтеза от творчески и организационни умения на режисьора. В различни проекти той може да промени отношението си към всеки един етап от процеса в зависимост от своето виждане за крайния резултат, който веднъж завършен –

представлява неизменна епическа структура, създадена със средствата на кинематографията.

Сравнителният анализ на Първа повратна точка в петте версии на „Хамлет“ показва, че сходството в методологиите на Товстоногов и Сид Фийлд е перспективно като възможен мост между драматическото и епическото начало на разказа. В следващите глави ще продължим диренето в тази посока на разсъждения.

III. ТРЕТА ГЛАВА. АДАПТАЦИЯ НА ПИЕСИ ОТ СЪВРЕМЕННИ АВТОРИ

III.1. „Антигона“ – първата съдебна драма в света

„То е благочестие

Мъртвите да тачиш;

Но онез, що власт

Имат – на властта им

Ти бъди покорна...“

„Да тачиш мъртвите е дълг

Благочестив, ала властта

На царя не пристъпвай ти...“⁴⁶

Трагедията „Антигона“ от Софокъл е стара, колкото театъра. Според мита, залегнал в основата на сюжета ѝ, брат на Антигона, Полиник, загива във взаимен братоубийствен двубой пред вратите на Тива, опитвайки се да се домогне до трона, който според убежденията му, му принадлежи по право. Креон, законно избран цар на Тива и бъдещ свекър на Антигона, мъдър и справедлив владетел, който иска да се пребори с щетите от горялата до вчера пред портите на града му гражданска война и да възвърне нормалността, отсъжда тялото на метежника да не бъде погребвано като възмездие за хаоса и страданията, които той е причинил приживе. Трябва да сме наясно, че присъдата, колкото и варварска да ни изглежда от днешната ни позиция е релевантна за времето си, т.е. не се отличава с прекомерна жестокост или дивашко желание за мъст, а е предмет на обичайното правораздаване за епохата.

От своя страна, Антигона като сестра на загиналия, е длъжна да го погребее. Така повелява традицията, основана от божествения закон. Грижата за мъртвия роднина е морален дълг, „дълг благочестив“ и неизпълнението му би предизвикало божествено

⁴⁶ Софокъл, „Антигона“, 4 епизод, 2 антистрофа, превод Пенчо Славейков

наказание за Антигона, а то винаги се отъждествява с жестока смърт. Всяка една от двете взаимно изключващи се алтернативи би довела до горчивия край на протагониста в нейно лице.

Налице е класически трагически конфликт. Антигона става жертва на две противоположни, взаимно изключващи се тези и трагичните обстоятелства надхвърлят възможността ѝ да се справи с тях. Драматичният ефект е подсилен и от факта, че накрая Креон размисля и омеква, променя решението си, респектиран от божествените закони. Но вече е късно – зазиданата в гробница, според присъдата на царя, Антигона слага край на живота си и не дочаква амнистията. Креон се превръща в убиец и на свой ред става жертва на божественото правосъдие.

„За да бъде щастлив този земен⁴⁷

Живот,

Първо мъдри да бъдем! Да не

Грешим

Пред небето! Заплащат с големи беди

Горделивците...“

„Към щастие ли се стремиш – бъди

Ти преди всичко мъдър,

На боговете волята свята

Не дръзвай да престъпваш;

Безумецът го стига тежка скръб...“⁴⁸

⁴⁷ Софокъл, „Антигона“, Екзод, финал, превод Александър Ничев;

⁴⁸ Софокъл, „Антигона“, Екзод, финал, превод Пенчо Славейков, Забележка: Използвани са преводите на „Антигона“ на Пенчо Славейков и Александър Ничев, с цел по-детайлно вникване в смисъла. При някои от цитатите са използвани успоредно двата превода.

В края хорът, съставен от тивански старейшини-мъдреци като своеобразни съдебни заседатели, прочита присъдата: божествените закони, които са еквивалент на законите на морала и етиката предхождат човешките закони и спазването им е висш приоритет. Човешкият закон няма тежест ако в същността си противоречи на хуманизма.

„Антигона“ е , може би, първата съдебна драма в света.

III.2. Съдът и съденето като важна част от човешкото битие

Съдът и съдебните практики са древно занимание. Съвременните изследователи на Стоунхедж и Гьобекли Тепе предполагат, че тези мегалити за били сцена на масови ритуали, свързани със сезонните цикли, но и събиранията са били подходящ повод за организиране на процеси и разрешаване на спорове за земя, добитък и имущество от старейшините. Възлагането на задължение на някакъв авторитет, който от висотата на своята компетентност и респектиращ пост, да вземе решение по даден спор датира още от предисторически времена. Хората се съдят отпреди да има писменост. Разбира се, правните основания, организацията на съдебния процес, отделните субекти и методологии са безкрайно вариативни през различните епохи. В Средновековието обичайна форма на съд е бил съдът чрез двубой, произтичащ от убеждението, че Бог ще подкрепи десницата на правия. В исторически план най-дълго задържалата се практика е едноличното решение – абсолютният монарх има цялата власт, законодателна, изпълнителна и съдебна и решенията му не подлежат на коментар. В същото време първите стъпки към правото такова, каквото го познаваме днес са направени още в древността. Това не значи, че римляните са имали пълно разделение на властите, независим съд и справедлив процес на три инстанции за всички. Развитието на правната система е хилядолетно, белязано от епохи на прогрес и регрес и дори днес в различните части на света на различен етап на развитие. От законите на шерията в Афганистан до смятаните за най-развити правосъдни системи на западните демокрации – всички те са белязани от несъвършенството.

III.3. Характерни черти на съда и театъра като човешки дейности. Елементи на сходство

Съдът е арена на остър сблъсък на тези и конфликти. Породеният конфликт се развива в течение на определено време и в края на процеса бива разрешен в полза на една от страните. Участниците, правните субекти, не са там като физически лица, а в проявлението на някаква своя функция, предварително договорено пълномощие, роля. Точно така – съдия, прокурор, адвокат, ищец, ответник, вещо лице, съдебен заседател са роли, които обвързаните в процеса лица изпълняват по силата на предоставено пълномощие или законова принуда – нека си спомним термина „привлечен за обвиняем“ например. В съдебната зала често дори има публика и тя реагира на развитието на конфликта. На съдията са налага да въдворява ред в залата поради спонтанно избликнали чувства и емоции като реакция на отричане или съгласие със случващото се. Служебните лица обличат тоги, своеобразен костюм, който сам по себе си е нелеп в съвременността, но е символ на тяхната власт. „Облечен във власт“ казваме и днес.

От моят професор съм научил, че съдът и театъра имат много общи белези. Съдът е вид театър, но със сериозни последици. Иначе за него са присъщи аристотелевите принципи за драматическото изкуство – единство на време, място и действие. Участниците в съдебния спор, конфликта, преследват задачите си съгласно предварително разпредели роли. В залата има публика.

III.4. Съдебният спор – традиционен сюжет в театъра

Може би въз основата на това сходство съдът и съдебният процес от зората на театъра са обект на драматургията. Като започнем от „Антигона“, създадена през V в. пр. н. е. та чак до наши дни авторите създават пиеси със съдебна тематика, а режисьорите ги поставят. Споменатата „Антигона“, но и „Адвокатът Пиер Патлен“, „Венецианският търговец“, „Повредата“ са само няколко емблематични заглавия от коренно различни епохи. Да се изброят всички в рамките на този труд е невъзможно. Например, в много пиеси на Шекспир, с появяването на някой владетел се създава ситуация на съд, дори това да не е ключово събитие.. В „Сън в лятна нощ“ Егей иска от Тезей по съдебен път да принуди дъщеря му Хермия да сключи брак с Деметрий и това е драматургичната

рамка на пиесата. Такива пиеси има създадени и от класиците на модерната драма. Примерите са толкова много и разнородни, че могат да станат обект на отделно изследване.

Възниква въпросът: защо съдебните спорове привличат вниманието на авторите и публиката вече 25 века и те ги използват за основа на произведенията си?

Всеки, който по някакъв повод е попадал в съда познава напрежението преди прочитането на съдебното решение, както и екстатичния прилив на адреналин, положителен или отрицателен, в мига на оповестяването му. Съдът е мястото, където отделната личност се сблъсква с властта очи в очи. Законодателната и изпълнителната власт засягат битието ни на макро ниво. В голяма степен, дори за изкушените от политиката, те остават анонимни. Но когато личността се изправи пред съдията в спор, който касае бъдещето ѝ, независимо какъв, развод, трудово-правен, наказателно дело, и когато чуе решение в свой ущърб и решението не „подлежи на обжалване“ реакцията е с дълбок ефект. Нарушена е справедливостта.

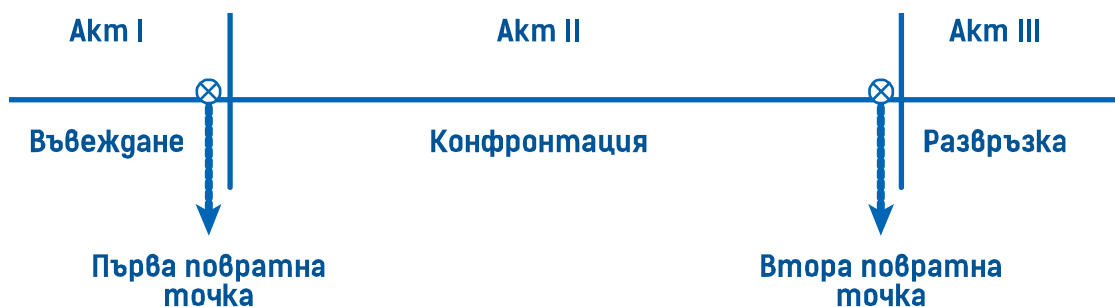
Накърненото чувство за справедливост стои в основата на всяка пиеса със съдебна тематика. Отделните сюжети предлагат разнообразни ситуации. Дали протагонистът ще бъде несправедливо осъден (както в „Антигона“) или престъпникът ще се измъкне от правосъдието – между тези два полюса стои огромно разнообразие от конкретни обстоятелства и различни случаи, но всички те са свързани с нарушаването на усещането ни за справедливост.

Киното, особено след втората половина на XX в., когато демократичните идеи за правова държава и върховенство на закона придобиват все по-голямо значение, също често се обръща към сюжети със съдебна тематика.

III.5. Структурни особености на съдебната драма. Анализ на „Антигона“ от гледна точка на структурната матрица-парадигма на Сид Фийлд

Съдебната драма (в случая използвам термина „драма“ в най-широкия му смисъл на драматическо произведение) не е просто жанр. В жанрово отношение тя би могла да бъде трагедия (както в „Антигона“), фарс (както в „Адвокатът Пиер Патлен“) или да внушава драматични интонации (както във „Венецианския търговец“). Тя има обаче свои структурни особености, които са присъщи само за нея.

В Първа глава отбелязахме сходството между събитийния анализ, създаден от Георгий Товстоногов като режисьорски, творчески метод за подготовка на постановъчната работа в театъра и структурната парадигма използвана като творческа матрица от големия кино-драматург и педагог Сид Фийлд (фигура 5).



Фигура 5. Структурна матрица/парадигма според Сид Фийлд

Да проверим дали парадигмата е съвместима в структурно отношение към „Антигона“ от Софокъл. Ако установим съвместимост, то ще имаме образец, който да използваме в сравнителния анализ на екранизациите на две модерни съдебни драми – „12 разгневени мъже“ от Реджиналд Роуз и „Повредата“ от Фридрих Дюренмат. **По този начин ще докажем, че на база аналогията между двата творческо-аналитични подхода – на Георгий Товстоногов и Сид Фийлд – може да бъде използвана парадигмата като основен интерфейс за „транспониране“ на драматическия текст в киносценария.** Ще продължим в нова територия да търсим аргументи в полза на тази все по-намираща основания за релевантност хипотеза.

Композиционно „Антигона“ е разделена на следните части:

Пролог

Парод

Първи епизод

Първи стазим

Втори епизод

Втори стазим

Трети епизод

Трети стазим

Четвърти епизод

Четвърти стазим

Пети епизод

Пети стазим

Екзод

При това пародът и петте стазима нямат принос към развитието на действието, а имат информативен и коментарен характер. Като се извадят се вижда, че сюжета е разположен в пролог, пет епизода и екзод или общо седем части.

В първата сцена, пролога, Антигона е в компанията на сестра си Исмена. В хода на диалога разбираме за взаимното братоубийство на двамата братя на героините, както и за присъдата на Креон да се погребее Етеокъл, но да се лиши от вечен покой същинския метежник Полиник. Въвеждат се основните персонажи, както и важните предварителни обстоятелства, които обуславят конфликта. Антигона взема решение да погребее брат си. Ако направим проверка какво значение има това решение и за момент допуснем, че тя не го взема, един вид „по Хамлетовски“ се колебае и отлага ще видим, че сюжета не би могъл да се развие по-нататък във вида, в който го познаваме. Именно решението отключва поредицата от събития, които довеждат до нейната смърт.

Тя взема още едно съдбоносно решение, което допълнително изостря конфликта. Погребението няма да се състои тайно, в опит да се заобиколи разпореждането на Креон, а публично, при широко огласяване, за което Антигона моли за съдействие сестра си. То ще се превърне в политически акт, в принципен сблъсък за ценности – чии закони имат по-голяма тежест, божествените или човешките:

„АНТИГОНА

Ако не искаш,

аз ще зарвя твоя брат и моя.

ИСМЕНА

Клетнице, против волята на Креон?

АНТИГОНА

Не може никой от дълга

към своите да ме лиши?⁴⁹

По-нататък на обещанието на Исмена да си мълчи Антигона я провокира:

„АНТИГОНА

О, не! Разгласяй; повече омразна

за мен ще си, ако мълчиш, отколкото

да разгласиш по целий свят.“⁵⁰

И:

„АНТИГОНА

„Но остави ме с мойта безразсъдност

да понеса съдбата си. Каквато

и да е ужасна, пак

ще си умра със слава.“⁵¹

⁴⁹Софокъл, „Антигона“, пролог, превод Пенчо Славейков;

⁵⁰Софокъл, „Антигона“, пролог, превод Пенчо Славейков.

⁵¹Софокъл, „Антигона“, пролог, превод Пенчо Славейков;

Налице е основното обстоятелство, характерно за всяка съдебна драма – със забраната на погребението е извършена несправедливост и протагонистът ще се бори без оглед на средствата и заплахата за физическото му оцеляване за нейното премахване.

Решението на Антигона има стойност на първа повратна точка (според парадигмата на Сид Фийлд) и след едно сбито въведение и кратък първи акт ни хвърля без бавене в територията на същинското развитие на конфликта, конфронтацията.

Втора част/първи епизод (по Софокъл). Стражата, натоварена с изпълнение на присъдата – опазването на трупа на Полиник, съобщава на Креон, че е бил направен опит за престъпване на заповедите му. Покойникът е бил частично покрит с пръст въпреки зорката охрана. Стражът вижда в това възможност за божествена намеса. Креон не вярва в това и провижда опит за нарушаване на присъдата му. Заповядва изпълнението ѝ да се спазва още по-строго и на всяка цена и да бъде открит нарушителя. Конфликтът се изостря и преминава с едно стъпало нагоре. Виждаме, че никоя от двете страни не е готова н отстъпки. Конфронтацията се изостря.

Трета част/втори епизод (по Софокъл). Антигона е заловена при опит за погребение на Полидевк и доведена на съд при Креон. Двете страни в конфликта влизат в пряк сблъсък. Никой не отстъпва от тезата си. Креон осъжда Антигона на смърт:

„КРЕОН

Тя ще умре – за теб, за мен, за всички!“⁵²

Нова степен на изостряне на конфликта.

Четвърта част/трети епизод (по Софокъл). Синът на Креон и бъдещ съпруг на Антигона защитава постъпката ѝ пред баща си. Акцията му е неуспешна. Вместо да му окаже влияние защитникът дотолкова втвърдява позицията на баща си, че той избира ужасен метод за екзекуция:

⁵²Софокъл, „Антигона“, втори епизод, превод Пенчо Славейков.

„КРЕОН

Аз ще поръчам да я отведат

в пустинята, където

човешки крак не стъпва. Жива там

ще я зароя в пещера подземна...“⁵³

Хорът не взима изявено страна нито на Креон като обвинител и съдия, нито на сина му, Хемон, който се явява в ролята на защитник, адвокат. Тук е мястото да подчертаем, че в древногръцкия театър няма „четвърта стена“. Действието се развива на публично място, пред царския дворец там където царят съди престъпниците и реалния живот. И ако съдът е вид театър, то представянето му на сцената е театър в театъра. Публиката на представлението се отъждествява с публиката на съдебния процес, участниците в представлението отчитат присъствието ѝ така, както биха го отчели по време на реалния процес и се опитват да спечелят подкрепата ѝ. Подкрепата на публиката, своеобразни съдебни заседатели е много важно за взетите решения, така, както решението на съдебните заседатели днес придава законност на присъдата. Хорът в голяма степен отразява мнението на публиката, позицията му се променя следвайки настроенията на народа. В случая, до четвърта част, хорът няма изявена твърда позиция, а отчита правилността на доводите и на двете страни, призовавайки ги към разум и умереност.

Пета част/четвърти епизод (по Софокъл). Последна среща очи в очи между протагониста и антагониста. Кулминационен сблъсък, връх в конфронтацията. Очакванията са или Антигона да отстъпи пред лицето на смъртта, или съдията да се смили и смекчи присъдата си. Нищо такова не се случва. Осъдената е отведена за изпълнение на екзекуцията – зазиждане жива в гробница. Хорът се опитва ту да вразуми бунтовницата, ту да предизвика милост у съдника, но безуспешно.

Шеста част/пети епизод (по Софокъл). За Антигона се застъпва Тирезий – духовен водач, прорицател и всеобщ авторитет. В началото Креон се колебае, но впоследствие,

⁵³Софокъл, „Антигона“, трети епизод, превод Пенчо Славейков.

не и без натиск от хора, който в епизода за първи път изоставя неутралността и взима страната на Тирезий, сменя решението си и се втурва собственоръчно да разпечата гробницата. Това е и втората повратна точка в сюжета. Решението на царя се променя, както поради силата на етичните доводи на мъдреца, подкрепени от хора (т.е. народа), така и поради факта, че в хода на спора, в който владетеля дори обвинява мъдреца в корупция, Тирезий припомня подкрепата си за издигането на Креон за цар и намеква, че е склонен да оттегли тази подкрепа в случай, че той не промени решението си:

„КРЕОН

Пари обичат всички предсказатели.

ТИРЕЗИЙ

Царете пък — позорно богатеене!

КРЕОН

Но знаеш ли, че казваш туй пред царя си?

ТИРЕЗИЙ

О, да, нали от мене имаш царството!“⁵⁴

Във всеки съвременен съдебен трилър присъства сцена, в която високопоставен политик – депутат, губернатор, сенатор, въобще личност облечена във власт се опитва да повлияе на хода на събитията. Фактът, че такава сцена присъства още от зората на драматургията говори, че опитите за влияние на политическата власт върху съдебната на са от вчера.

В края на епизода, след оправдаването на осъдената се нагнетява очакване нещата бързо да се оправят и да станем свидетели на „happy end“, страните в конфликта да се сдобрят, Антигона да се омъжи и стане снаха на Креон, но...

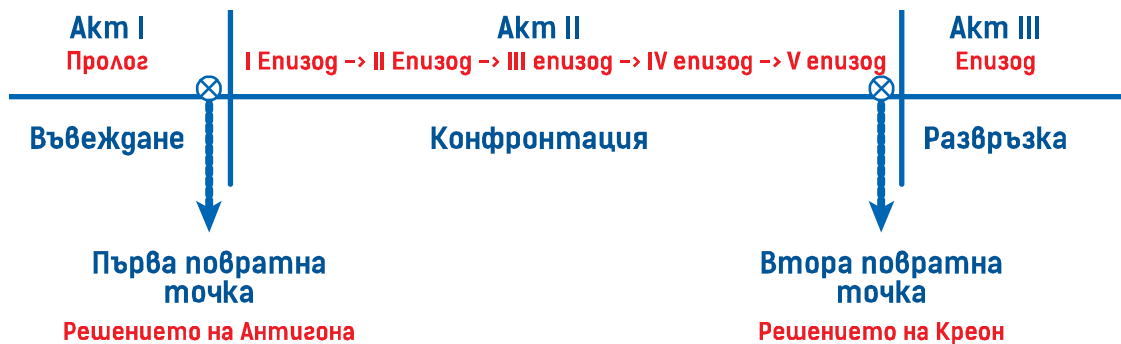
Седма част/екзод (по Софокъл). Това е и акт III, развързката, от парадигмата на Сид Фийлд. При разпечатването на гробницата Креон разбира, че е закъснял. Антигона

⁵⁴Софокъл, „Антигона“, пети епизод, превод Александър Ничев.

се е самоубила, обесвайки се, а сина на царя, нейния годеник се намушка с меч пред очите му. Евридика, съпругата на Креон е застигната от същата зла съдба като сина си.

Смъртта на семейството на Креон се тълкува като присъда от боговете. Пристъпвайки божествените закони Креон става причина за смъртта на Антигона и по този начин се превръща в неин убиец въпреки, че не е физически извършител на убийството. Със смъртта на близките си Креон получава своето наказание, несправедливостта, която довежда до смъртта на Антигона е отмъстена и хармонията е възстановена.

Разполагайки сценарната матрица, предложена от Сид Фийлд върху текста на Софокъл получаваме следния резултат (фигура 6).



Фигура 6. Разпределение на текста на „Антигона“ върху структурната матрица/парадигма

Вижда се, че сюжетът е разположен в седем епизода, които в изложението условно сме нарекли „части“ за да се избегне дублирането на термина „епизод“ в софокловата композиция. От тези седем епизода, първият е акт I, въведение или експозиция и в него се случва първа повратна точка. Акт II, конфронтацията, се развива в епизоди от 2 до 6 (от първи до пети епизод по Софокъл), като в края на шести епизод започва и втората повратна точка. Според Сид Фийлд повратната точка може да бъде еднократен акт, но може да бъде и продължителна сцена: „Повратната точка е каквото я изберете да бъде – може да е продължителна или кратка сцена, момент на покой или действие, това просто

зависи от сценария...⁵⁵. Тук в случая с втората повратна точка е точно така. Тя започва от решението на Креон да отмени присъдата си, преминава в решението му собственоръчно да освободи жертвата и накрая – откриването на висящото, безжизнено тяло на Антигона. От тези три сюжетни стъпки зрителите стават непосредствени свидетели само на първата. Вторите две са разказани *post factum* от очевидец на събитията.

Акт III е пласиран в седмия поред епизод – развързката. В нея се случват всички беди, отредени от боговете за наказание на Креон.

Така двете структури – по Софокъл и по Сид Фийлд се отнасят една към друга както следва (таблица 1).

Таблица 1. Съотнасяне на двете структури

Структура по Софокъл	Структура по Сид Фийлд	Структура по Сид Фийлд
Пролог	Първи епизод, въвеждане. В края на въвеждането се случва първата повратна точка, Антигона взима решение	АКТ I
Първи епизод	Втори епизод	АКТ II
Втори епизод	Трети епизод	АКТ II
Трети епизод	Четвърти епизод	АКТ II
Четвърти епизод	Пети епизод	АКТ II
Пети епизод	Шести епизод В края на шести епизод се случва втората повратна точка, Креон взима решение.	АКТ II
Екзод	Седми епизод, развързка.	АКТ III

⁵⁵ Сид Фийлд, „Киносценарият . Основи на киносценаристиката“, „Повратни точки“, изд. „Колибри“, 2016 г.

Виждаме, че драматическата структура на Софокъл органично се „транспонира“ в сценарната парадигма на Сид Фийлд, която се сама по себе си основа за развитие на епическо произведение – екранизация.

Впрочем, отчитайки важността на горното откритие, не може да не се отбележи, че текстът страда от някои драматургични несъвършенства.

1. Голяма част от обстоятелствата не са въведени чрез диалога и затова се налага вмъкването на стазими между епизодите, които да въведат важни обстоятелства или да дообяснят мотивацията на персонажите или причините за събитията;
2. Самите епизоди са изградени само от една или две сцени и са подредени доста механично един след друг, структурата, конструкцията прозира ясно под фабулата;
3. Най-важните събития се случват извън сцената и после се разказва за тях.

Но..

Все пак да вземем под внимание, че пиесата е на 2500 години. Самият факт, че издържа на анализ с драматургичните средства на Холивуд от 21 в. доказва нейната непреходност. А и именно в тези аскетичност и безхитростност, с които е построен сюжета се съдържа една примитивна, но огромна по въздействието си мощ.

Структурата на произведението е здраво обвързана с характерните обрати на фабулата на съдебната драма. Първата повратна точка е моментът на решение на Антигона да погребее тялото на брат си въпреки забраната. Решението е продиктувано най-вече от органичното усещане за нарушена справедливост. В този момент на фабулното развитие сюжетът претърпява рязко, взривообразно развитие. Събитията от втория акт, конфронтацията, следват едно след друго, в неумолима градация докато се изчерпят в своята неизбежност – втората повратна точка. Това е моментът на пречупването на волята на Креон и победата на загубилата живота си Антигона. Във втората повратна точка чувството за хармония, възстановяването на справедливостта е постигнато, въпреки трагичната цена. В третия акт, развързката, предстои виновникът на свой ред да понесе наказанието си.

С хипотезата, че структурните особености на парадигмата на Сид Фийлд съвпадат със спецификата на фабулното развитие на съдебната драма, т.е. първа и втора повратна

точка съвпадат съответно с моментите нарушаване и възстановяване чувството за справедливост ще подложим на анализ екранизациите на две модерни заглавия. „12 angry men” („Дванадесет разгневени мъже“) от Реджиналд Роуз и „Die Ranne” (в различните преводи у нас позната като „Авария“ или „Повредата“) от Фридрих Дюренмат, като за всяко от заглавията ще разгледаме по две екранизации. Така по пътя на сравнителния анализ ще установим универсалността на приложената парадигмата на Сид Фийлд върху драматически текстове от епохата на модерната драматургия. Характерната особеност на съдебната драма, съпадението на първа и втора повратна точка с нарушаването и съответно възстановяването на чувството за справедливост в наблюдавания ще са своеобразни репери, сигнали за верността на заключенията ни.

III.6. „12 angry men“ – сравнителен анализ

„12 angry men“ е телевизионна пиеса написана от Реджиналд Роуз през 1954 г. По предложение на Хенри Фонда от 1956 г. пиесата е заснета като пълнометражен филм под режисурата на Сидни Лъмет (дебют) и премиерата ѝ се състои в следващата 1957 г. В същата година филмът получава три номинации за „Оскар“, а през 2007 г. е обявен за национално културно богатство на САЩ. Класиран е в топ 100 на най-великите филми на всички времена. Изучава се във филмовите академии по целия свят.

През 2007 г. Никита Михалков снима римейк със заглавието „12“, който е прожектиран на фестивала във Венеция, където Михалков е удостоен с награда „Специален лъв“ за цялостно творчество.

Пиесата от своя страна не е преставала да буди интереса на театралните режисьори за своите повече от 60 години „живот“ от написването си и продължава да бъде част от репертоара на много театри по света и до днес. В момента се играе на сцената на НТ „Иван Вазов“.

Сюжетът обхваща период от около 10-12 часа, в които група от 12 съдебни заседатели трябва да вземе решение за виновността на латиноамериканско момче, обвинено в убийството на баща си. Доказателствата и свидетелските показания изглеждат непохватими. Съдията призовава съдебните заседатели: „...Убит е един човек. Животът на друг е поставен на карта... Ако имате някакво съмнение относно виновността на подсъдимия... следва да го обявите за невинен. Ако напротив, у вас не

остане никакво основателно съмнение, трябва по съвест да го обявите за виновен. Спирам вниманието ви върху обстоятелството, че в такъв случай съдът няма да даде ход на никакви молби за помилване и смъртната присъда ще бъде веднага изпълнена.“ Речта на съдията излага основното обстоятелство и очертава тезата и антитезата в конфликта още с първите изречения: двете възможности за решение са взаимно изключващи се. Няма възможност за компромисно решение, нито ще има втори шанс за осъдения. „Живот, поставен на карта“ означава съдбовност и тя много прилича по своята острота и мащаб на съдбовността заложенa в древногръцката трагедия.

Въпреки предупреждението на съдията делото изглежда предрешено. В залата, в която се оттеглят съдебните заседатели цари деловита атмосфера. Всеки от членовете на журито бърза към своите ежедневни задължения. Въпрос на минути е да се приключат формалностите, да се огласи справедливото решение и всеки от тези отговорни, полезни за обществото мъже, представители на различни прослойки от обществото да продължат по пътя към семействата, работата или хобитата си. Вината на невръстния пуерториканец е толкова очевидна, че присъствието на един бейзболен мач изглежда по-значимо от губене на време в разисквания за постъпките му. На път сме да станем свидетели на най-краткото заседание на жури по дело за убийство в света... Но...

При първото тайно гласуване председателят преброява единайсет листчета с текст „Виновен!“ и едно „Невинен!“. „ПРЕДСЕДАТЕЛЯТ: ... Девет... десет... единадесет. Единадесет гласа „виновен“. Така. Невинен?

/заседател N8 вдига бавно ръка/

N10: /хапливо/ - Пак старата песен – все ще се намери някой да се дърпа.

N7: - Ами сега, какво ще правим?

N8: - Предполагам, че ще трябва да си поприказваме.⁵⁶

Едно листче, една вдигната ръка и една неуверена реплика взривяват една, на пръв поглед, непоклатима ситуация. Усещането ни за справедливост е нарушено. Инстинктивно ние заставаме на страната на единадесетте заети, сериозни и устремени мъже, които бързат към своите образцови семейства, служебни ангажименти и бейзболните си мачове. Защо трябва да губят време да си „поприказват“ за един доказан

⁵⁶ Реджиналд Роуз, „Дванайсет разгневени мъже“.

убиец!? Този „каприз“ на неуверения заседател N8 тласка действието в коренно различна, неочаквана посока. Това е първата повратна точка в сюжета. Мигновеното решение на журито, а с него и бързия край на историята не се състоят. Първият акт, експозицията, взривно преминава в територията на конфронтацията. Бързо се очертават двата лагера. Незначителния, съставен от само един колеблив член лагер „Невинен!“ и лагера на останалите единадесет, които гласно или не, в различна степен, но все пак категорично подкрепят мнението на своя водач, съдебен заседател N10, който някак си естествено, благодарение на своята енергичност и лидерски качества, както и дълбока увереност във вината на подсъдимия, се превръща в говорител на лагер „Виновен!“.

По-нататък, с развитието на фабулата следват множество разисквания, повторно разглеждане на доказателствата по делото, следствени експерименти. Състоят се и седем гласувания, като резултата от тях следва неумолима тенденция – убедените във вината на момчето намаляват, а в неговата невинност се увеличават. Промяната в съотношението на силите претърпява следната еволюция: при първото гласуване (първа повратна точка) резултата е 11-1 в полза на вината на подсъдимия. При второто гласуване – 10-2.

3. 9-3 гласа;
4. 8-4 гласа;
5. 6-6 гласа;
6. 3-9 гласа;
7. 1-11 гласа.

В края на седмата сцена и последният поддръжник на вината на момчето, съдебен заседател N3, отстъпва пред неумолимата логика на фактите. Взето е единодушно решение за липсата на вина. Големият обрат е и втората повратна точка в сюжета. Отката в действието в рамките на два часа е огромен. Следва лаконичен трети акт, съдебните заседатели безмълвно се отправят към съдебната зала, за да изпълнят дълга си, съобщавайки на съда единодушното си решение „Невинен!“. В пиесата единствената реплика е на разсилния: „Хайде, господа!“. Както се казва – пред истината и Боговете мълчат.

С втората повратна точка се възстановява и хармонията. Усещането ни за справедливост е възстановено. Парадоксалното в случая е, че в началото сме по-скоро на

страната на N10, усещането ни за справедливост е нарушено от тезата за невинност на подсъдимия. В края на сюжета потвърдението на тази теза възстановява хармонията у нас.

Всяко едно от седемте гласувания отчита промяната в съотношението на силите и е поредна стъпка в сюжетното развитие. Предвид факта, че драматургичната основа за сценария е пиеса, която изцяло се вписва в аристотелевия принцип за единство на време, място и действие (всичко се случва пред нас в една заседателна зала, в реално време – няколко часа), втория акт, ограничен в структурата от първа и втора повратни точки, трябва да се разглежда като един голям, монолитен епизод, съставен от седем сцени. Седемте сцени са разделени композиционно, но и смислово от гласуванията. Отношението на зрителя търпи еволюция в хода на вотовете, в права пропорционалност на числовото им изражение. В седма сцена има някои нарушения на принципа „промяна на вот – промяна на сцена“. Например антагониста, водач на лагер „Виновен!“, съдебен заседател N10 се пречупва още в началото, като по този начин оставя съдебен заседател N3 последен поддръжник на виновността на момчето. Все пак N10 изразява промяната във вота си в края на сцената, малко преди да се предаде пред силата на фактите и N3. По време на сцената N12 за кратко отново гласува „Виновен!“, но после отново коригира мнението си. Тези промени нямат отношение към структурата на сценария и имат стойност на фабулни ходове с цел покачване на напрежението в края на втори акт.

Сидни Лъмет остава в голяма степен верен на суровия, лаконичен изказ на Реджиналд Роуз. Пиесата е написана в началото на 50-те години на XX в. Отзвукът от втората световна война още не е отминал. Един античовешки, тоталитарен режим е срещнал краха се в нея. Друг такъв е достигнал върховете на чудовищната си мощ. За тези режими цели групи от обществото са нежелани. Режимите не се свенят да предприемат физическото отстраняване на нежеланите, просто защото не отговарят на никакви критерии, просто „защото са такива“ както се изразява N10.

В точката на пречупването си съдебен заседател N10 избухва: „...Тези типове и като спят лъжат. ... Такива са се родили, разбирате нали? ... И зъбите им познавам на тези мръсни гадове, на тези нехранимайковци!“⁵⁷. Проектирането на персоналната вина на един индивид върху цяла обществена или социална група е измамно лесно. Както и обратното – да съдим за постъпките на един човек според предразсъдъците си към

⁵⁷ Реджиналд Роуз, „Дванайсет разгневени мъже“.

прослойката (етническа, социална, религиозна и т.н.) е изкушаващо. Пътят от изпълнение на една несправедлива смъртна присъда до масовото изстребление е кратък. На предразсъдъците и агресията се противопоставя тихият, почти срамежлив глас и хладната, безпощадна логика на N8.

В третия акт на филма Сидни Лъмет добавя една кратка сцена. Камерата проследява оттеглянето на заседателите от съда. На излизане от сградата N8 (в изпълнение на Хенри Фонда) е повикан от един от колегите си: „- Хей! Как се казвате? – Дейвис. - Аз съм Макардъл. Е, всичко хубаво! – Всичко хубаво!“. Съдебен заседател N8 вече не е анонимен. Той се казва Дейвис (алюзията с библейския Давид, изправил се срещу чудовищния Голиат е очевидна) и е човекът на новата епоха. Представител на класа от свободни, образовани, мислещи личности, вярващи в персоналната отговорност, върховенството на закона и равенството на всеки индивид пред него. Осъзната личност, която не се страхува въпреки привидната си слабост (като на Давид) да се изправи срещу старховитата и грозна мощ на системата (Голиат). Финалът е оптимистичен като леката усмивка на Дейвис. С хора като него ни очаква „всичко хубаво“.

Римейкът на Никита Михалков е създаден точно петдесет години след първата адаптация. В структурно отношение екранизацията следва стриктно литературния първообраз. Първа и втора повратна точка са на същите места и застопоряват втория акт в седем сцени, отмерени чрез междинните преброявания. Всъщност структурата на драматическия първообраз е (казано на професионален жаргон) „закована“ и дава много малки, даже никакви възможности за вариативност в решенията. С това приликите между двете екранизации се изчерпват.

По отношение на фабулата филмът е пренесен в наши дни, в Руската Федерация. Дванадесет членното жури на регионален съд в Чечня заседава по дело за убийство. Подсъдимото е чеченско момче, обвинено в убийството на доведения си баща, пенсиониран майор от руската армия. Вината на тийнейджъра изглежда непоклатима – няма не е очевидно, че подрастващия чеченец ненавижда пастрока си, офицер от армия, към която отношението в Чечня е негативно по ред исторически, културни и религиозни причини.

Дванайсетте заседатели преминават през същите перипетии, преразглеждат същите доказателства по делото, но в съвременен, руски контекст. Ножът „Навахо“ от оригинала се превръща в кавказки нож – не по-малко прочут от латино-брата си,

южняшката буря с предшестваща жега и проливен дъжд в екранизацията-първообраз е станала леден, кавказки ураган, а образите, всеки със своите характерни черти, както личностни така и като представители на дадена прослойка, така добре експонирани в първия акт при Лъмет/Роуз са намерили своите руски еквиваленти и т.н. Така например съдебен заседател №8 е експониран като „интелигент“, представител на противоречива прослойка, традиционно считана за слаба и нерешителна в руското общество, мишена на множество анекдоти и жертва на негативно отношение.

Актьорските изпълнения са блестящи. Пиесата е написана в златната епоха на психологическата драма, а руската школа има историческо значение и традиции в подготовката на кадри за тази стилистика. Кинематографичното майсторство на Никита Михалков е извън всякакъв коментар. Камерата е ту интимен посредник в най-личните психологически преживявания на героите, ту ни прави съпричастни на две нови фабулни линии, които не присъстват в оригинала.

В нелинейна, динамична, клипова динамика, „инкрустирана“ между сцените на оригиналната структура, под формата на спомени-ретроспекции на очакващото присъдата си чеченско момче, постепенно, свързвайки отделните епизоди като парче на пъзел, осъзнаваме истината: руският майор е спасил момчето, още в невръстните му години. То случайно е попаднало в престрелка с терористи, в която самият майор е участвал. С това той спечелва сърцето на майката, чеченска вдовица и става осиновител на момчето. Момчето обожава спасителя си, който го възпитава в дух на ненасилие и любов към ближния. Как тогава би могло да убие баща си!?

Втората ретроспективна линия дава отговор на този въпрос. Всичко е заради изоставеното, полусрутено блокче, в което двамата са последни обитатели. Блокчето е върху терен, предназначен за модерно презастрояване, но бедния, пенсиониран военен няма къде да иде с доведения си син. Така той се превръща в пречка и логична мишена не сенчести групировки, които са заинтересовани от застрояването на терена и печалбите, което то ще донесе. Така убийството е хитро подготвено и сръчно изпълнено, за да изглежда, че доведения син е логичния извършител.

След втората повратна точка, когато всички заседатели гласуват за невинността на подсъдимия, Никита Михалков създава изцяло нов трети акт, развързка.

Всички вкупом проявяват загриженост за съдбата на момчето. Председателят на съдебното жури (в изпълнение на самия Михалков), самият той пенсиониран офицер от

службите за сигурност на Руската Федерация, дори предлага заседателите да пледират „виновен“, за да бъде момчето защитено в затвора, докато истината излезе наяве. Съвестта и разумът надделяват и заседателите пледират „невинен“. Цялото действие на втория и третия акт, т.е. заседанието и взимането на решението се развива в импровизирана заседателна зала, всъщност зле отоплен физкултурен салон на училище, в който наред с журито убежище от бурята е намерила и малка птичка. Когато заседателите тръгват към залата за да съобщят решението си председателя освобождава птичката (очевиден паралел със светия Дух), като символ на възстановената хармония. След това в няколко кадъра виждаме как заедно с момчето се саморазправят с мафиотите – убийци на баща му.

Идеята за пенсионирани милиционери, загрижени за съдбата на онеправдани чеченски тийнейджъри сама по себе си е затрогваща. Хубаво е също посланието, че закоравелия в етническа война и кинжални престрелки майор възпитава доведения си син-мюсюлманин в дух на православно смирение. Проявената от съдебното жури всеобщата загриженост за съдбата на мюсюлманското момче в края на заседанието се състои под разперените крила на птицата – Светия Дух, който полита на воля, освободен на излизане от пенсионирания милиционер.

Двете добавени ретроспективни линии, които намират органичното си сливане и продължение в (доста нехристиянското) убийство на мафиотите, като отмъщение за смъртта на бащата не кореспондират по никакъв начин с основната структура, заложена от Реджиналд Роуз. Ретроспекциите са наистина „инкрустирани“, вложени в първоначалната структура, без да нарушават конструктивната ѝ цялост и имат в голяма степен значение на фабулни вариации с пропаганден характер, отразяващи доктрината за обединяване на разнородните етноси в обща нация посредством силна държавност и православие. Неслучайно образът на бащата е отъждествен с офицер от армията, а негов наследник, закрилник на момчето е от службите за сигурност.

Основния конфликт заложен от автора на пиесата е туширан, за да се измести смисловия акцент на посланието. №10 не се превръща в заклет защитник на виновността на момчето поради дълбоко вкоренените си предразсъдъци, а въз основа личната си, болезнена биография със собствения си син. Т.е. тъй като се е провалил във възпитанието на сина си и е неспособен да преодолее болката и признае вината си за това (блестящо изпълнение на актьора...), обвинява цялото младо поколение в липса на ценности и морална разруха, смята ги за сбирщина от престъпници за които няма нищо свято.

Конфликтът е изместен от ценностната плоскост и е представен като конфликт на поколенията, материализиран във вината на един провалил се баща.

Съдебна драма за сблъсък на цивилизационни ценности и съдебно-криминален сюжет със скрити пропагандни послания са двете екранизации по пиесата „Дванадесет разгневени мъже“ от Реджиналд Роуз.

Въпреки двете коренно различни в жанрово, стилистично и естетическо отношение екранизации в структурно отношение те са идентични. Структурата на драматическия първообраз е дотолкова монолитна, че обуславя по категоричен начин кинематографичните структури на двете екранизации до такава степен, че фабулните „инкрустации“ добавени от Михалков не могат да повлияят на първоначалната структура.

III.7. „Die Panne“ от Фридрих Дюренмат, сравнителен анализ

Пиесата „Die Panne“ (в различните преводи у нас „Авария“ или „Повредата“) от Фридрих Дюренмат е създадена като радиопиеса и излъчена по NDR-Hamburg през 1956 г. като част от програма за културно обслужване на ветерани с увредено зрение. През следващата 1957 година е екранизирана под режисурата на Фриц Умгелтер, а през 1972 г. Еторе Скола снима филма си „La piu bella serata della mia vita“ („Най-хубавото соаре в живота ми“) с Алберто Сорди в ролята на Алфредо Трапс.

Ексцентричната комедия разказва мрачноватата история на Алфредо Трапс, преуспяващ търговски представител, който заради случая, повреда на иначе скъпия си, нов автомобил, попада в изолирано алпийско село. Принуден да изчака доставка и монтаж на резервни части от града и поради липса на места в хотел, Трапс намира подслон в дома на Абрахам Готхолд Луис Вухт, пенсиониран съдия. Негови постоянни спътници са Исак Йоахим Фридрих Цорн, пенсиониран прокурор, Якоб Аугуст Йохан Кумер, пенсиониран адвокат и Роланд Рене Раймонд Пилет, пенсиониран палач. Компанията прекарва дните си в тузарски гуляи с отбрани ястия и скъп алкохол в несъразмерно големи количества и Трапс е поканен от любезния домакин да се присъедини:

„ВУХТ: Ама защо гледате така смутено, скъпи Трапс? ... Събрали сме се за една малка, сладка мъжка вечер, искаме да се напием!

КУМЕР: Да се нашльокаме.

ЦОРН: Да се отрежем.

ПИЛЕТ: Яко!⁵⁸

Поканата изглежда като приятна изненада на фона на изгубения ден. Старците изглеждат симпатично изкукуригали и с няколко чаши скъп алкохол в добавка се очертава забавна вечер.

„ТРАПС: Фантастично е вашето гостоприемство, господин Вухт. Не знам с какво съм го заслужил.

ВУХТ: То не е от чист алтруизъм, господин Трапс. Оказвате ни услуга.

ТРАПС: Така ли?

ВУХТ: Може да се включите в играта.

ТРАПС: С удоволствие.

ВУХТ: Е, да видим.

ТРАПС: Каква е тази игра?

Другите се смеят притеснено.

ВУХТ: Малко е странна играта. Хлебче с маринована риба?

Трапс си взима.

⁵⁸ Фридрих Дюренмат, „Повредата“, превод Алеко Дянков.

ТРАПС: Разбирам. Господата играят на пари. С удоволствие ще участвам.

ЦОРН: Не. Не на това играем.

ТРАПС: Не?

Притеснен смях.

ВУХТ: Играта се състои в това, че вечерно време си играем на нашите стари професии.

ТРАПС: Старите ви професии?

ЦОРН: Играем си на съд.

Цорн и Кумер поставят ръка на раменете на Трапс.

ПИЛЕТ: Яко.

ТРАПС: Страшничко направо.

Смее се.

ВУХТ: Най-често преговаряме известни исторически дела, при което един от нас играе ролята на обвиняем. Обикновено Пилет.

ПИЛЕТ: Яко.

ВУХТ: Най-хубаво е, естествено, когато играем с жив материал.

ТРАПС: Убеден съм.⁵⁹

⁵⁹ Фридрих Дюренмат, „Повредата“, превод Алеко Дянков.

Играта изглежда малко странна, дори за дементни старци като тези, но какво пък – домакиня определя правилата на дома.

По линия на сюжета трябва да се отчете едно важно обстоятелство. По-нагоре в анализа отчетохме общите черти на съда и театъра като човешка дейност. Както и факта, че представянето на съд на сцената често е тълкувано като „театър в театъра“, „игра в играта“. И ако домакините на Трапс си играят на съд, то тогава публиката става свидетел на „игра в играта, в играта“.

Свикнали сме да възприемаме играта като нещо несериозно, но това е дълбоко погрешно схващане, както доказва в капиталния си труд „Homo ludens“ холандският историк и културолог Йохан Хьойзинха. Според него всяка човешка дейност, която се извършва по предварително договорени правила и на определено място може да се тълкува като игра. Такава дейност може да бъде крайно сериозна, с много сериозни последици. Както споменахме, такава дейност е съда, такава дейност може да бъде дори войната. Не се замисляме, но, според Хьойзинха, доказателства за това са залегнали дори в езика ни. Като синоним на военно учение се използва (макар и леко архаичния) израз „военни игри“, медиите говорят за „театър на бойните действия“, „играчи в конфликта“ и т.н. Подценяването на играта като сериозна човешка дейност може да изиграе много лоша шега на наивника.

„Антигона“ от Софокъл е първообраз на всички съдебни драми, „Дванадесет разгневени мъже“ е сериозна и задълбочена съдебна драма, касаеща битката на личността за един по-справедлив свят. „Повредата“ е съдебна драма-игра, мнима съдебна драма. Това прави ли я несериозна?

Почти веднага след като е информиран за хобито на своите домакини Трапс получава покана да се присъедини. Той обаче не бърза с отговора си. Търговският представител има самочувствие, при това напълно оправдано, на опитен играч. Той е представител на нова социална прослойка, нова порода хора, възникнала след Втората световна война. Това е групата на проактивните, енергични предприемачи, дълбоко рационални в своята същност, които имат преди всичко материални амбиции и не подбират много средствата, с които да ги постигнат. Възприемат лукса като проява на социалния си статус и обичат да го демонстрират. Скъпата кола и облекло, жилището в престижен район, атрактивната жена „под ръка“ са задължителните спътници на този тип хора. В началото на 50-те години големите идеологически сблъсъци от първата половина

на XX в. са минало. На мода е преследването на икономическия успех на всяка цена. Това преследване е „сериозната игра“ според Трапс и той знае как да я играе. На фона на това странната игричка, предложена от добродушните, изкуфели пенсионери изглежда като „детска игра“. Но какво пък – вечерта е изгубена така или иначе:

„ТРАПС: Разбира се, че съм в играта!

ВУХТ: Имаме си вече съдия, прокурор, адвокат и, е..., а това са роли, за които са нужни познания за материята и правилата на играта. Само ролята на обвиняемия е незаета. Вие обаче по никакъв начин не сте задължен да я поемете. Нека още веднъж го изтъкна.“⁶⁰

Решенето за участие е първата повратна точка в сюжета. Ако не би приел, Трапс не би се озовал на „подсъдимата скамейка“, още повече Вухт подчертава, че не държи на участието му на всяка цена. Но защо не. Трапс вижда възможност да убие няколко часа, да демонстрира интелектуално превъзходство и да натрие носа на старците, показвайки им „как се играе играта“ Първата повратна точка е скрита в едно небрежно „Разбира се, че съм в играта!“ , но отключва поредица от важни и съдбоносни събития, които трудно могат да се определят като комични.

В структурно отношение вторият акт се състои от един епизод, разделен на няколко сцени. Предварителното производство и развитието на същинския процес са пласирани в хода на гурме-вечерята в няколко степени, като поднасянето всяко ново вино отбелязва и нова сцена в епизода. Мнимия процес-игра се състои по време на вечерята. Тон за това дава съдията Вухт:

„ВУХТ: Господин Трапс, ние не сме обикновени пиячи, както можете да си помислите. Ако ми разрешите да се изразя така – ние сме виртуози в изкуството да се напиеш, драматурзи на чревоугодничеството. И когато през следващите няколко часа ви

⁶⁰ Фридрих Дюрнемат, „Повредата“, превод Алеко Дянков.

поднесем все по-съвършени вина, то ще видите, че ние ги прием само, за да ги... (заменим)... с все по-стари реколти.“⁶¹

В анонса се съдържа обещание за градация в кулинарното преживяване, но прозира и скрита двойственост. Впрочем усещането за нещо скрито, недоизказано витае от самото пристигане на Трапс. Градацията само в кулинарното приключение ли ще присъства или ще има още нещо?... Това усещане за намек на ръба на скритата заплаха го държи нащрек и го кара да не вземе решението за участие веднага, но и разпалва хазартния му дух. Първият акт, въведението представлява взаимно дебнене и преценяване. В първата повратна Трапс се преценява (трагично погрешно, както ще разберем на финала) като по-добрия играч и дава съгласие за участието си.

Вторият акт, конфронтацията, е както казахме един голям епизод и се дели на седем сцени, които следват каноните на един истински съдебен процес. Поднасянето и ритуалното отпиване от все по-стари и изискани реколти вино отделя, чисто композиционно сцените, които условно могат се озаглавят:

1. Мнимият предварителен разпит;
2. Мнимата първа среща насаме с адвокат;
3. Даване ход на мнимото дело, разпит от прокурор;
4. Прочитане на мнимия обвинителен акт и искане на смъртна присъда въз основа на него;
5. Заключителна пледоария на защитата;
6. Прочитане на съдебното решение;
7. Изпълнение на присъдата.

Още при анализа на „Антигона“ се установи една важна характерна особеност на съдебната драма. В първата повратна точка се нарушава усещането за справедливост, а във втората повратна точка хармонията се възстановява въз основа на възстановяването на това усещане. В случая първата повратна точка е съгласието на Трапс да участва в играта. На пръв поглед има нарушение на принципа на съдебната драма. Чувството за извършена несправедливост се появява на значително по-късен етап при предявяването

⁶¹ Фридрих Дюренмат, „Повредата“, превод Алеко Дянков.

на обвинението в убийство срещу Алфредо Трапс и искането за смъртната му присъда. Всъщност обвинението съществува от самото начало, но е фабулно скрито, отложено във времето с цел жертвата да „налапа въдицата“ и да се съгласи да участва в опасната игра. С други думи – Трапс си се обвинен и осъден априори... Обвинението съществува неизказано от самото начало. Веднага след съгласието за участие се състои следната привидно незначителна сцена:

„ТРАПС: И какво е моето престъпление?

Тишина, притеснен смях на останалите.

ВУХТ: Маловажна подробност. Престъпление винаги ще се намери.“⁶²

Трапс приема обвинението в убийство с насмешка – никой не може да бъде държан виновен за смъртта на шефа си само защото спи с жената му, заема мястото му и става бенефициент печалбите му веднага след смъртта му. Да, това е в известна степен неморално, бездушно и нарушава принципите на етиката, но Трапс е над тези неща. В края на краищата правилата на играта са такива – бизнесът е джунгла – и той я играе. Ако той не изиграе шефа си, шефът му ще го изиграе. Инфарктът е инцидент, застигнал по пътя по-слабия играч.

В хода на конфронтацията оценката на мнимия подсъдим за събитията претърпява голяма промяна. В началото той приема иронично обвиненията, признава подигравателно мнимата си вина за да удължи нелепата и комична, от негова гледна точка, игра. С напредването на вечерта той постепенно осъзнава, че действията му спрямо Гигакс, покойния му шеф - не буквално незаконни, но неморални и нечестни - са станали причина за смъртта му. Отношението му към събитията очертава голяма параболола от отричането на очевидно несправедливото обвинение, през подигравателното му приемане, до дълбокия потрес от осъзнатата вина – с действията си – прелъстяването на жената на Гигакс и създаването на интрига с цел той да научи за изневярата – Трапс е причинил смъртта на един стар и болен човек. Отношението на зрителя се движи в унисон с това на Трапс. От нарушеното усещане за справедливост при предявяване на

⁶² Фридрих Дюренмат, „Повредата“, превод Алеко Дянков.

обвинението (зрителят, заедно с персонажа окачествява обвинението като несправедливо) до осъзнаването на реалната вина и приемането на присъдата като справедлива. Реално и мнимо се преливат едно в друго, обвиненията вече не изглеждат безпочвени, а основателни и натежали от вина. Мнимото изпълнение на смъртната присъда възстановява хармонията. То е втората повратна точка в сюжета. Във филма на Фриц Умгелтер, пияния и раздиран от самообвинения и шок от осъзнаването на вината си Алфредо Трапс е оставен от палача, мосю Пилет, да преспи в сянката на една гилотина.

На другата сутрин героят се събужда и събитията от предишната вечер изглеждат преувеличени и нереални, като лош сън, отминал кошмар. Алфредо Трапс облича скъпия си костюм, сяда в ремонтираната си, скъпа кола и продължава напред. Дали ще се промени или не? Умгелтер не дава категоричен отговор. Лаконичният трети акт ни предлага отворен финал, развързка без развързка. И оставя на зрителите самостоятелно решение по въпроса.

Във филма на Умгелтер сценарият се придържа в голяма степен към драматическия първообраз и неговата специфика на единство на време място и действие. Първият акт е пласиран в два епизода: един в автосервиза, където се въвежда обстоятелството за повредения втомобил и принудителния престой за една нощ в селото и втори, във вестибюла на Вухт, където Алфредо Трапс получава поканата за участие в играта и дава съгласието си. Вторият акт е разположен почти изцяло около масата в трапезарията и само в самия край, за мнимото изпълнение на екзекуцията мястото на действието се сменя в друго помещение на вилата. Третият акт се състои пред входа ѝ, около и в ремонтирания автомобил. Действащи лица са Трапс, четиримата домакини, тяхната прислужница и автомонтъора.

За разлика от първия филм от 1957 г., римейкът на Еторе Скола от 1972 г. е значително по-атраактивен. Географията на италианския филм е значително разширена. В началото виждаме главния герой с неговото „Мазерати“ на италианско-швейцарската граница. През 1972 г. западна Европа е преодоляла травмите от Втората световна война и представлява отворено, динамично място. Граничния пункт е задръстен от автомобили, Алфредо Трапс (който в италианския вариант носи фамилията Роси) е принуден да се справя с трафика – виждаме един модерен, способен да се справя с предизвикателствата и стреса бизнесмен. С преминаването на границата Роси попада в швейцарската провинция, сякаш друго измерение – свят на идилични алпийски пейзажи, спокойствие

и хармония. Удоволствието от шофирането е нарушено от мистериозен мотоциклетист, който с агресивното си каране увлича Трапс/Роси в напрегната надпревара. Преследването става причина за повредата на автомобила. Така бизнесменът попада на странната пенсионерска компания и дава съгласието си за участие в съдебната игра. С изключение на някои фабулни детайли, без структурно значение вторият акт протича идентично с оригинала. Използвани са по големите кинематографични възможности на камерата – отделните сцени са пласирани в различни места на действието. Сюжетното развитие и развитието на образа на Роси/Трапс не се отличава значително от драматическия първообраз. На другата сутрин нощните страхове и самообвинения са отминали. Неразкаялият се Роси заплаща сметката за ремонтирания си автомобил и „най-хубавото соаре в неговия живот“ (това е и заглавието на италианския филм). След като продължава пътуването си той отново е увлечен в напрегната надпревара с мотоциклетиста от предишния ден. Това довежда загуба на управление. Мазератито полита в пропастта. В последните си мигове, на каданс Роси вижда как моториста сваля каската и... „той“ се оказва ослепителната, руса красавица Симонета, момичето което е сервирало у неговите домакини по време на соарето-процес. Оказва се, че на финала мнимата присъда е изпълнена наистина, макар и замаскирана като автомобилна катастрофа.

Филмът е по италиански бърлив, витален. Сорди изгражда образа на Роси в своя утвърден, преливащ от енергия, действен стил. Зловещата, мрачна, стара прислужница Симоне е станала красивата и провокативна Симонета. Преследването с моториста в първия и третия акт нагнетява напрежение и съспенс и фокусира интереса ни. Смъртта на Роси, на самия финал, сякаш слага категорична точка на филма. Всичко това обаче има стойност на фабулна украса, атрактивна опаковка. Структурата отдолу е непроменена, същата и не се наемам с оценка кой от двата варианта е по-добър. Личните ми предпочитания клонят към оригиналния филм, но това не значи, че римейка е лош.

Впрочем самият Дюренмат преработва многократно фабулата през годините. За постановката в Пътуващия театър на Егон Картер на сцената на Комедийния театър Вилхелмсбад/Ханау от 1979 г., на която самия той е режисьор, авторът въвежда допълнителни персонажи, сред които и мистериозна красавица. В този вариант процесът завършва със самоубийството на Трапс.

III.8. Обобщение

В структурно отношение няма голяма разлика между двата филма. Тази тенденция е съпоставима с установеното при сравнителния анализ на двете версии на „Дванадесет разгневени мъже“. И при този случай първият филм остава в по-голяма степен верен на литературния първообраз, а римейка разчита на фабулни вариации за изграждане на специфичните си послания, без съществени структурни интервенции. Този факт подчертава необходимостта от разчитане на структурата на драматическия първообраз при изграждане на сюжета на киносценария, с изричната уговорка, че за източник се ползва драматургия с безспорни качества, класическа или от съвременни, доказали професионализма си автори. В сравнителния анализ бяха използвани заглавия от жанра „съдебна драма“ („драма“ в най-широкия смисъл на „драматическо произведение“), с цел да се използват като маркери характерните жанрови особености – нарушаването и възстановяването на справедливостта – и проверката им съотнесено към структурната парадигма - матрица с три акта и две повратни точки, предложена от Сид Фийлд като базов творчески метод при създаването на сценарии.

И в трите случая, „Антигона“, „Дванадесет разгневени мъже“ и „Повредата“ беше установена съвместимост между спецификата на драматическия източник и сценарната матрица-парадигма на Фийлд. В случая с „Антигона“ проведохме хипотетичен структурен анализ и проверихме извода за съвместимост чрез сравнителен анализ на двете пиеси със съдебна тематика, „Дванадесет разгневени мъже“ и „Повредата“ в различните им версии. Анализът потвърди, че парадигмата предложена от Сид Фийлд е подходяща, както като универсална база за създаване на сценарий от нулата, така и при екранизация на съществуващи драматургични образци.

В голяма степен може да се направи мотивирано предположение, че парадигмата е универсално приложима не само при писане на авторски сценарии, но и при създаване на адаптирани сценарии по пиеси. Тя предоставя едновременно среда за реализирането на сюжета, както и предоставя опорните точки на конструкцията по отношение на структурната цялост.

IV. ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. Българският опит

IV.1. Общ преглед на екранизациите по пиеси в българското кино

„Български игрални филми“ е анотирана, илюстрирана филмография под съставителството на Галина Генчева. Четиритомното издание представлява капитален труд на авторката, съдържащ най-пълния списък със заглавия на българските филми в хронологичен ред от зората на българското кино до 1992 г. Заглавията са придружени от филмографска справка, свалена от лентата и богат снимков материал. Изданието е признато в професионалните среди за солиден източник на информация от историографска и филмографска гледна точка.

Съгласно извършените от мен преглед и подбор на наличната информация, българските екранизации по пиеси за целия период на българското кино от 1918 до 1992 г. са 21. От тях в периода на държавната кинематография от 1950 до 1992 г. са продуцирани 18 пълнометражни игрални филма по пиеси, има и няколко телевизионни проекта, продуцирани от БНТ. От гледна точка на тезата, че следвоенният период на българската кинематография е осезаемо по-значим за националното ни кинопроизводство, въпреки ограниченията от обективен и субективен характер, настъпили след деветосептемврийския преврат и наложения чрез него тоталитарен режим, в уводната част предлагам пълен опис на филми по театрална драматургия за този период от време. В списъка са включени и някои телевизионни продукции за да се отчете факта, че има заснети и детски заглавия, има и сериал – „Църква за вълци“ по пиесата на Петър Анастасов, режисьор Николай Ламбрев-Михайловски. При споменаването на продукциите на БНТ трябва да се отчете, че не става дума за произведения на телевизионния театър. Те са отделен клас продукции, както по технология на своето създаване, така и по художествени показатели.

1. „Калин орелът“, година на премиера 1950 г., реж. Б. Борозанов, по пиесата на Никола Икономов. Филмът е започнат като частна продукция и довършен като първи филм на държавното предприятие „Българска кинематография“.
2. „Тревога“ е български игрален филм от 1951 г. на режисьора Захари Жандов, по сценарий на Орлин Василев и Анжел Вагенщайн. Оператори

- са Емил Рашев и Захари Жандов. Създаден е по пиесата „Тревога“ на Орлин Василев. Музиката във филма е композирана от Любомир Пипков. „тревога“ е първият български, изцяло социалистически филм.
3. „Царска милост“ е български игрален филм от 1961 г. на режисьора Стефан Сърчаджиев, по едноименната пиеса на Камен Зидаров.
 4. „13 дни“ е български игрален филм от 1964 г., режисьор отново е Стефан Сърчаджиев, а автор на драматургичния първообраз „Незабравими дни“ е Лозан Стрелков.
 5. „Големанов“ е български игрален филм от 1958 г., по сценарий и режисура на Кирил Илинчев. Оператор е Трендафил Захариев. Създаден е по комедията „Големанов“ на Ст. Л. Костов. Музиката във филма е композирана от Иван Маринов.
 6. „Прокурорът“ е български игрален филм (драма) от 1968 г. на режисьора Любомир Шарланджиев, по сценарий на Будимир Металников. Оператор е Борислав Пунчев. Създаден е по пиесата „Прокурорът“ на Георги Джагаров. Музиката във филма е композирана от Райчо Любенов. Художник на постановката е Петко Бончев.
 7. „Цар Иван Шишман“ е български игрален филм от 1969 г., по сценарий и режисура на Юри Арnaudов. Оператор е Неделчо Нанев. Създаден е по драмата „Иван Шишман“ на Камен Зидаров. Музиката във филма е композирана от Кирил Цибулка.
 8. „Автостоп“ е български игрален филм (мюзикъл) от 1971 г. на режисьора Никола Петков, по сценарий на Иван Радоев. Оператор е Младен Колев. Музиката във филма е композирана от Борис Карадимчев.
 9. „Наковалня или чук“ – филм от 1972 г. на режисьора Христо Христов. В сценария са използвани мотиви от пиесата на Иван Радоев „Червено и кафяво“ и романа на Любен Станев „Заледеният мост“.
 10. „Щурец в ухото“ е комедия от 1976 г. Режисьор – Георги Стоянов, оператор Ивайло Тренчев. Сценарият е на Никола Русев по едноименната му радиопиеса. Композитор е Кирил Дончев.

11. „Слънчев удар“, продукция от 1976 г. (единствената година с две екранизации по пиеси в историята на българското кино) на Христо Писков и Ирина Акташева по „Тази малка земя“ на Георги Джагаров.
12. „Прозорецът“ е български игрален филм от 1980 г. на режисьора Георги Стоянов, по сценарий на Константин Илиев и Георги Стоянов (по пиесата „Прозорецът“ на Константин Илиев). Оператор е Христо Тотев. Музиката във филма е композирана от Симеон Пиронков.
13. „Меко казано“ е български игрален филм от 1983 г. на режисьора Васил Апостолов, по сценарий на Валери Петров. Оператор е Красимир Костов. Музиката във филма е композирана от Георги Генков.
14. „Забравете този случай“, година на премиера 1985 г., режисьор Красимир Спасов по писата на Георги Джагаров „Есента на един следовател“.
15. „Скакалци“ е български телевизионен игрален филм от 1985 г. по сценарий на Ана Иванова и режисура на Атанас Трайков. Филмова драматизация по класическата пиеса на Ст. Л. Костов „Скакалци“.
16. „Хвърчилото“ е български детски телевизионен филм в 2 серии от 1988 г. на режисьора Светлана Пейчева, по едноименната пиеса на Рада Московска. Музиката е на Кирил Дончев.
17. „Онова нещо“ е български игрален филм от 1991 г. на режисьора Георги Стоянов, по сценарий на Христо Бойчев по едноименната му пиеса. Оператори са Андрей Чертов и Красимир Костов.
18. „Вампир“ е български телевизионен игрален филм от 1991 г. по сценарий и режисура на Павел Павлов. Оператор е Иван Варимезов. Базиран е по едноименната пиеса на Антон Страшимиров. Музиката е на Румяна Цинцарска. Художник е Любомир Попов.

Трите предвоенни филма-адаптации по пиеси – „Под старото небе“, автор на пиесата и сценария е Цанко Церковски, режисьор Николай Ларин, „Пленникът от Трикери“ от Константин Мутафов (незавършен, запазени са само 12 минути) и „Безкръстни гробове“ на режисьора Борис Греков по пиесата на Страшимиров заедно с осемнайсетте екранизации по пиеси след 1950 г. на фона на 599 заснети филма за целия период на съществуване на българското кино е белег за нисък интерес от родните

кинотворци към театралната драматургия като източник на филмови сюжети. Несъмнено за това има методологични основания, спецификата на които анализирахме в Първа и Втора глава на настоящия труд, но зад този феномен според мен прозират и други обстоятелства.

Например, прави впечатление също и практически пълното отсъствие на екранизирани заглавия от световната класика. Причините за това са разнообразни, но могат да се обединят в две основни групи.

Първо, в исторически план формирането на българската нация създава самобитна народопсихология.

На второ място, късно състоялото се българско Възраждане в рамките на Османската империя изнася съвсем различен дневен ред от класическия европейски Ренесанс. От Освобождението в края на XIX в. българското общество попада в непрестанно усилие за обединение на нацията в границите на една национална държава, усилие родило три национални катастрофи и горчиви плодове, които берем и днес. Два от трите филма, снимани между двете световни войни са посветени на травмата от първата и втората национални катастрофи. Третата национална катастрофа, деветосептемврийският преврат донася и 45-годишния тоталитарен режим, при който на изкуството и особено на киното са вменени изцяло пропагандни функции. С други думи – време и пари за изследване и разпространение на ренесансовия хуманизъм, в неговия европейски вид, българското кино никога не е имало. Както и не е имало масова потребност у публиката за създаване на киноафиш по такива пиеси.

За периода 1945-1992 г. и осемнайсетте екранизирани заглавия са от български автори. Това категорично показва, че национално специфичното доминира над универсалното в областта на екранизацията на пиеси, което всъщност е и конкретно проявление на цялостната картина в българското кино за периода.

IV.2. Методологичен акцент на настоящото изследване в Четвърта глава

Пред вид факта, че екранизацията по пиеса не заема голям дял от българското кинопроизводство и не се създават произведения по значими в световен мащаб класически заглавия, липсата на други студии по въпроса, както и пред вид

методологичния акцент на настоящата работа, интерес представлява не толкова пълното филмографско изследване на целия наличен материал, което би дало резултат в полето на кинознанието или история на киното, а съсредоточаване в методологичните похвати на някои от авторите, главно чрез запознаване с техния емпиричен опит на база личен контакт и провеждане на специализирани разговори.

Сред имената на режисьорите, които са снимали филми по театрални текстове се откроява Георги Стоянов с цели три филма по пиеси. С това той предизвиква естествен интерес и се превръща в обект на едно от интервютата. Опитът на Константин Илиев при работата му с Георги Стоянов по сценария на „Прозорецът“ (1980 г.) също е обект на анализ. Третият партньор, който споделя опита си е Никола Петков, автор на филма „Автостоп“ (1971 г.) по пиесата „Петрол“ на Иван Радоев. Текстът на две от трите интервюта е поместен в края на този труд под форма на приложения. По изричната воля на един от авторите разговорът по проведен между нас по време на изследването не се публикува и е само източник на коментари в настоящия труд.

Разговорите представляват свидетелство от първо лице за творческите проблеми и предизвикателства, възникнали пред режисьорите по време на работата им върху изброените екранизации, за решенията на тези проблеми, както и елементи на самоанализ от дистанцията на изминалите десетилетия. Неизбежно съдържат и информация за проблемите на твореца-кинорежисьор в една сложна за свободно себеизразяване епоха.

IV.3. Интервю с Георги Стоянов. Коментар

Георги Стоянов е роден през 1936 г. в Москва. Съдбата, чрез много превратности, формира творческия му възглед още ранна детска възраст, отвежда го в Париж, където той получава кинематографичното си образование и през 1963 г. го връща тук зареден с идеите и естетиката на „Новата вълна“.

Три от петнадесетте му филма са по пиеси, което е един сериозен процент.

Израсъл в едно военно, лишено от удобства време, откъснат от корените си, в дълги периоди на самота и съзерцание той изгражда в себе си богат и сложен образен

свят. В разговора ни ме впечатли с умението си да обобщава житейските събития и влиянието им върху художествените образи от филмите му.

Той разглежда живота като непрекъснат, сложен, многопластов код и тълкува работата на режисьора като откривател и „преводач“ на този код в образния език на кинематографичното произведение. В този смисъл хубавата, написана пиеса за него е успешна „разшифровка“ на житейския код от автора-драматург и чудесна възможност за интегриране на този „вторичен код“ в хармоничното съзвучие на по-всеобхватната филмова творба. И трите негови филма по пиеси, „Щурец в ухото“, „Прозорецът“ и „Онова нещо“ отразяват този му възглед – те са вплели театралната драматургия органично в кинематографичния разказ, няма драстични „прекроявания“, няма насилие над литературния оригинал, текстът на пиесите присъства във филма в почти оригинален вид, без това да пречи на действието.

Завършеният кинематографичен продукт представлява хармоничен синтез на отделните „кодове“ (по Георги Стоянов), които в преплитането на своите самостоятелни изграждат изцяло нова полифонична картина.

IV.4. Интервю с Константин Илиев. Коментар

Роден през 1937 г., завършва немска филология, специализира театрознание в Хумболтовия университет. Там защитава и дисертация върху творчеството на Фридрих Дюренмат. Автор на знакови пиеси в българския театър.

Полезното в случая е, че двамата с Георги Стоянов са съсценаристи на „Прозорецът“ по еднименната пиеса на Константин Илиев от 1977 г. така може да се съпостави гледната точка на двамата – кинорежисьора и театралния драматург.

Константин Илиев застава на консервативни позиции по въпроса за екранизацията на театрална пиеса. Подчертава коренната разлика в природата на двете изкуства, киното и театъра. Изразява резерви и към адаптации по белетристични текстове или ако се правят такива, то той препоръчва те да се правят от самия режисьор. Според него успешният вариант за добър филм е създаване на авторски киносценарий за всеки нов проект.

Въпреки очевидната разлика във възгледите на двамата „Прозорецът“ е един много успешен за времето си филм, многократно награждаван, съумяващ да внуши деликатно усещането за безизходица в „застойните времена“, въпреки, че е създаден в условия на безкомпромисна цензура.

IV.5. Интервю с Никола Петков. Коментар

Роден през 1934 г. Учи режисура при Боян Дановски. Творческата му биография е преобладаващо на театрален деец, но има заснети два успешни пълнометражни филма, „Автостоп“ (1971 г.) и „Компарсита“ (1978 г.) г. Автор и на телевизионни филми, сред които „Продавач на надежда“, отличен със „Златна роза“.

Ценното в приноса му към настоящата работа е гледната точка на театралния режисьор, който е пристъпил и в територията на кинематографията, както и възгледа му за съвместяване на двете изкуства въз основа на незаменимия му личен опит.

В разговора проличаха качествата му на познавач на законите на театъра и киното. Въпреки, че не е участвал в написването на сценария, а е привлечен към проекта на по-късен етап, при готов сценарий, отчете разликата в театралната и кино специфика и конфликта между тях. Затворената драматическа специфика на литературния първообраз носи статичност и бързо се изчерпва в кинематографична среда. Ето защо в сценария са включени допълнителни герои, които чрез епизодичните теми и събития, които привнасят, да придадат нов тласък на действието, което е и частичен негов принос към окончателното оформяне на сценария.

Никола Петков отчита този свой опит като по-скоро неуспешен и подлага на анализ решенията си от гледна точка на по-късния си опит, особено в областта на мюзикъла. Според него допълнителните епизоди и музикалните моменти, както и началния епизод и финала, остават в този вариант на филма в голяма степен външно привнесени. Драматическата структура оказва своеобразна съпротива и „не желае“ да се хомогенизира с кинематографичното разпространение на сюжета. За това спомага и спреният от цензурата финал, който в оригиналния си вид дава перспектива на героинята на Цветана Манева (Момичето) и балансира динамичната от кинематографична гледна точка експозиция на произведението. Реално съществуващият финал – стоп кадър – остава, като че ли, чужд на кинематографичния език на филма. Той е неизбежен отстъп

на твореца пред императивите на една идеологически безкомпромисно контролирана реалност.

Никола Петков вижда възможен творчески ход, артистично решение в преработка на сценария в посока на категорична структура на филм-мюзикъл и значително по-свободно боравене с пространството и местата на действие при използване на всички технически възможности, които дава камерата. Факт е, че сценария има такъв потенциал. Три години преди заснемането на емблематичния за българското кино „Баща ми, бояджията“, „Автостоп“ открехва вратата за жанра на музикалния филм или филма-мюзикъл, но не успява да го стори докрай по ред обективни и субективни причини – характерните за времето малко информация за процесите извън социалистическия лагер, предразсъдъци, цензура, административен и управленски произвол.

IV.6. Сравнителен анализ на пиесата „Петрол“ и литературния сценарий на филма „Автостоп“ от Иван Радоев от гледна точка на настоящото изследване

В хода на изследването, със съдействието на Галина Генчева, се сдобих с оригинала на литературния сценарий на Иван Радоев. Този факт дава възможност за съпоставка на двата текста – пиесата и литературния сценарий, което е отлична възможност за „надникване“ в творческата лаборатория на един безспорен класик на българската драматургия (и извън полето на изследване на този труд - на българската литература като цяло) – Иван Радоев. Дава възможност да се проведе частично наблюдение и на процесите, които протичат от етапа на създаване на сценария до окончателната реализация на екранизацията. Тъй като фокусът на настоящото изследване е поставен върху изключително важния момент на „транспонирането“ на драматическия първообраз (пиесата) в литературния сценарий подробния анализ на наличния материал ще бъде в този смисъл, а някои изводи относно финалния продукт на екранизацията ще имат периферен характер.

Пиесата „Петрол“ на Иван Радоев е написана във втората половина на шейсетте години на XX в. През 1968 г. е публикувана в списание „Театър“, бр. 3 и през същата година има своята световна премиера на сцената на Сатиричния театър. Режисьор е Асен Шопов. В ролите на Момчето и Момичето са съответно Григор Вачков и Невена Коканова, Мацка се изпълнява от Мариана Аламанчева, а Горският от Георги Парцалев.

Пиесата е в един акт. Действието се развива на малка извънградска бензиностанция в протежението на една нощ. Спазен е категорично драматическият принцип за триединство на време, място и действие. Историята започва със срещата на Момичето-стопаджийка без късмет и Момчето-бензинджия и завършва с отпътуването на героинята. Ролята на Горския, който се появява в началото и в края е с чисто функционален характер и образът му, както и образът на Мацка са доста схематично очертани, доколкото са необходими за подпомагане на развитие на действието и без особена психологическа плътност. Подобна лаконичност се наблюдава и при драматургичното изграждане на двата централни персонажа, Момичето и Момчето, но с уговорката, че те са разработени с достатъчна категоричност и придобиват ярък и плътен профил за разлика от схематизацията при второстепенните действащи лица.

Спектакълът има огромен успех и бележи един от жалоните на цял един етап от развитие на българската драматургия (и театър като цяло) – Поетичната вълна, на която Иван Радоев е ярък представител.

Може би именно този несъмнено голям театрален успех на текста предизвиква интереса на кинематографията. На автора е предложено да напише сценарий за филм още през същата година. В запазеня архив виждаме, че сценарият е готов през 1969 г. От резолюция, нанесена на ръка върху заглавната страница разбираме, че е минал през худ. съвет и е дадена зелена светлина за начало на снимачен процес през юни 70 г., а премиерата на филма е на 28.01.1972 г. – един нелош темп на реализацията.

„Младежкото дръзновение, чистотата на младежкия порив, силата и себеотрицанието да осъществиш един свой стремеж – това е темата на сценария, това е обектът на авторските наблюдения“ според неизвестния редактор, оставил своята анотация в архива на Националната филмотека. Дали това е точно е точно така ще подложим на анализ по-късно. Като първа стъпка ще разгледаме общото и различното в структурата на литературния първообраз – пиесата и киносценария.

На първо място прави впечатление нарасналият обем. Пиесата е развита в по-малко от 30 страници, докато сценария има 62. При това трябва да се подчертае, че диалога е съкратен в сценария в сравнение с драматическия първоизточник. Нарасналият обем се дължи от една страна на появата на повествователна част – разказ, описание на картини, които виждаме през обектива на камерата, от друга на добавянето на нови епизоди, които можем да разпределим условно в две групи:

1. Първа група (да ги наречем условно) – епизоди-фантазии. Те разкриват вътрешния свят на героите в определени, възлови точки в развитието на кино-разказа.
2. Втора група – епизоди на лицата от външния свят. Те съществуват като заявка, в своеобразен „зародишен“ вид още от пиесата с началото и финала на Горския и яркия „пистолетен“ епизод на Мацка. По спомени на Никола Петков останалите персонажи и епизоди са добавени по негово предложение. Те са единадесет на брой епизодични роли и множество статисти в кинематографичната рамка – пролог и епилог на филма. Функцията им, според режисьора, е да „насекат“ действието, което би било статично и еднообразно пред камерата в драматическия си вид.

Епизодите с “лицата от външния свят“ са замислени като катализатори , които придават импулс на действието. Образите в тях са разработени в гротескно-комедиен ключ като опит за контрапункт, който противопоставя света на младите с този на възрастните. Разбира се, ключово значение развитие на сюжета има епизодът с Мацка. Той е главният катализатор по отношение поведението на Момчето и неизбежното разкриване на характера му в хода на действието.

Споменатата по-горе „кинематографична рамка“ представлява добавянето на пролог и епилог, които освен сюжетното си предназначение да ни въведат в историята чрез проследяване на предисторията на пътуването на Момичето, а в края да очертаят макар и условно перспективата на героите, изпълняват и задачата да зададат жанровата принадлежност на филма.

Общият обем на литературния сценарий е пласиран в 93 сцени. Педантично разработените белетристични пасажии, подробните описания на картини и гледни точки, откровените коментари на автора-наблюдател на събитията надхвърлят спомагателния обем и значението на ремарка. Те са превърнати в основно изразно средство, отличаващо категорично материала от драматическия първообраз. Налице е качествен скок. Без съмнение става дума за съвсем ново, отделно произведение от епическия литературен род, в което диалога или драматическата компонента е изгубил водещото си значение и е сведен до едно от различните изразни средства на епическия разказ. Тази „генетична“ специфика ще се предаде и на готовото кинематографично произведение – актьорската игра (обусловена от обстоятелствата, които се съдържат в диалога) ще бъде компонент в

по-комплексния звуко-зрителен киноразказ. Впрочем, самият сценарий, бидейки написан от несъмнен майстор на словото, може със съвсем малко доработка да надхвърли утилитарната си функция на сценарий и да придобие литературна самостоятелност във вид на повед.

Налице пред нас имаме две самостоятелни литературни произведения, пиеса и сценарий, които значително се различават в композиционно отношение.

Пиесата може да бъде поделена най-общо на един акт, състоящ се от осем сцени. Първа и седма сцена са тези с Горския и представляват драматургичната рамка, която композиционно отмерва сюжета. Осма сцена е предвидена като епилог, авторов коментар на току що протеклите събития, поднесен като поетично послание. Като цяло драматическият текст фиксира затворена ситуация, която възниква тук и сега по силата на неизбежно стечение на обстоятелствата.

В композиционен план сценарият е поделен на три епизода, състоящи се от общо 93 сцени. Първи и трети епизод са пролог и епилог в композицията. Във вторият, централният епизод е пласирано същинското развитие на сюжета. Прологът и епилогът ни правят свидетели на предварителните обстоятелства по озоваването на Момичето на мястото на действие. Епилогът задава перспективата на образите. Така се създават условия за отворен сюжет, развитие на една „история в движение“. Разказът се динамизира, подчертава се усещането, че ставаме свидетели на една „история на крак“. Камерата проследява към мястото на действие предварителния път на Момичето като по този начин го превръща в главното действащо лице. Ще станем свидетели на историята на едно Момиче, което по пътя си среща едно Момче. В пиесата това е коренно различно, там, като че ли, проследяваме историята по-скоро на територията и от гледна точка на момчето и значението на персонажа на Момичето като водещ може да се разкрие след внимателен действителен анализ.

Композиционно прологът се състои от сцени от 0 до 15. Главният епизод е пласиран в сцени от 16 до 85, а епилога – в сцените от 86 до 93. В случая делението важи за литературния сценарий. В окончателния кинематографичен продукт има отлики, както във финала, така и в други сцени от филма. Те се налагат от външни за продукцията фактори, главно контрол от страна на неизбежните за епохата цензорни органи. Причините за и степента на влияние на цензурата са в голяма степен разяснени от Никола Петков в приложеното интервю. Доколкото ние се занимаваме с етапа на създаване на

киносценарий от театрална пиеса само ще отбележим тези разлики, а основно ще насочим аналитичните си усилия в методологичната специфика на пряката адаптация на пиесата в сценарий.

И така – композиционно двата текста изглеждат по следния начин, организирани в таблица 2.

Таблица 2. Сравнителна таблица на структурните особености на пиесата и сценария

ПИЕСА		СЦЕНАРИЙ (3 епизода, 93 сцени)	
I АКТ	ПРОЛОГ (ремарка)	ПРОЛОГ	Сцени 1-15
	ДЕЙСТВИЕ (I-VII сцена)	ГЛАВЕН ЕПИЗОД	Сцени 16-85
	ЕПИЛОГ (VIII сцена)	ЕПИЛОГ	Сцени 86-93

Таблица 2 онагледява разликите в затворената (драматическа) и отворената (епическа) структура, облечени в съответните композиционни особености.

В анализите проведени във Втора и Трета глава открихме сходство между спецификата на събитийния анализ в театъра и парадигмата за структурна матрица предложена от Сид Фийлд. Ако потвърдим хипотезата, че сценарната матрица е релевантна като интерфейс за адаптация чрез проверката ѝ върху наличната такава за „Петрол“ на Иван Радоев и то при условие, че адаптацията е направена значително по-рано от публикуването на разработката на Сид Фийлд, то в такъв случай ще можем да потвърдим отново нейната универсалност.

Всеки професионалист знае, че структурата и композицията на изходния материал (бил той пиеса или сценарий) се припокриват само донякъде. Композицията е „опаковката“, онази видима част, която придава завършеност на структурата, така както

красивата стъклена фасада стои пред железобетонната конструкция/структура на една сграда. При това фасадата като цяло следва носещата конструкция, но има и елементи, детайли, които са променени с цел визуалната цялостност на ансамбъла. Без утилитарната, функционална здравина на структурата обаче, фасадата не би издържала и би рухнала. За да се изгради здрава, освен красива фасада е нужно познаване на структурата, която се крие зад нея.

Когато пристъпваме към адаптация на драматически текст в кинодраматургия е необходимо да постъпим като опитен инженер – да разкрием структурата, скрита зад композицията на пиесата и да я модифицираме (наричаме този процес и с музикалния термин транспониране) към специфичните особености на епическия литературен род, към който се числи, както вече установихме киносценария.

Както вече указахме по-горе, един важен белег е категорично налице – увеличението на наративната част, която „раздува“ практически двукратно обема на сценария спрямо драматическия първообраз. Освен по количествен показател, тази част значително засилва влиянието си и в качествено отношение – подробните описания извеждат по-отчетливо на преден план авторовото послание и провокирайки образната фантазия на режисьора представляват отлична основа за създаване на визуалния разказ на кинематографичното произведение.

Сега ще разгледаме пиесата в събитийен ключ по смисъла на събитийния анализ, като по този начин ще разкрием структурните особености на един възможен театрален спектакъл. Според законите на този утвърден режисьорски аналитичен метод, тялото на един театрално представление е изградено от взаимно свързани структурни елементи, събития, които протичат най-общо в причинно-следствена връзка. Няма маловажни събития, но на три от тях се придава особено значение. Това са Изходното, Основното и Разрешаващото събитие. Всяко едно от тях се определя по своята структурна същност и функция и трите общо поддържат структурната цялост на сюжета.

Функцията на изходното събитие е да отчете началото на историята и както преди сме отбелязали има много сходно значение с Първа повратна точка при Сид Фийлд. Проверката, дали набелязаното от нас събитие наистина е изходното (терминът е малко тромав на български, навлязъл и утвърдил се от руски, идва от „произхождам“, т.е. „мястото, от където произхождат всички събития“) се прави като извадим въображаемо

събитието от събитийния низ и съобразим значението му за реализиране на сюжета във вида, в който ние сме го предвидили.

В този смисъл появата на Момчето не е изходното събитие. То вижда спящия бензинджия, може да реши, че е затворено и е неуместно да го буди. В такъв случай събитията за двамата щяха да протекат по коренно различен начин и пиесата нямаше да се състои.

Появяването на Горския е следващото събитие. То представлява сюжетен ход на автора, чрез който персонажа на Момчето да бъде отстранен от мястото на действие за да може Момчето да се скрие в бензиностанцията. Мотивът ѝ за това е достоверен. Тя е млада и неопитна, за първи път е извън дома си, без опеката на родителите и вече е в беда – сама, посред нощ на пътя, на непознато място, без пари... Само след няколко часа нейният бунт и проява на независимост са претърпели пълно фиаско.

После следва срещата между двамата. Сама по себе си тя може да протече с всякакъв резултат. „Домакинът по неволя“ се отнася враждебно към натрапницата и в голяма степен това е резонно. Промъкването ѝ навежда на мисли за нечисти намерения. Тя може да е крадла, което е искала да бръкне в касата докато той е навън, в разразилия се конфликт се държи арогантно и предизвикателно (което е нейна нормална защитна реакция на неговата враждебност), подчертава, че е проститутка. Въобще ситуацията върви към бърза развързка – изгонване на злополучната крадла/проститутка – и всеки продължава по пътя си.

Да, но не става така. Защо? Значи на този етап се случва нещо, събитие, което го спира да я изгони, действието продължава такова каквото е, следователно това е Изходното събитие. В пиесата то остава скрито за дълго време и за мотивацията на това решение можем да съдим след анализ на поведението на момчето в хода на действието до края. В сценария авторът е включил на това място един от епизодите-фантазии, №18. Той дава ясно указание за изводите и намеренията, които си прави героя. Визуализира виждането му за пътя на Момчето до бензиностанцията. Протегнатите отново и отново към коленете ѝ шофьорски ръце и приканващите ѝ погледи към похотливците във фантазиите на Момчето не оставят съмнение за мнението му – той е убеден, че си има работа с момиче с нисък морал и решава да се възползва. Затова не я изгонва и мотивацията му за съжаление далеч не е алтруистична. Това, според матрицата-парадигма на Сид Фийлд, е Първа повратна точка в сценария и сюжета навлиза в

същинското си развитие. Фийлд нарича частта след Първа повратна точка „конфронтация“ (трябва да подчертаем, че това е термин, който отразява конфликтната природа на действието и не бива да се възприема по никакъв начин в житейския му смисъл на скандал, спор, караница и т.н.).

В хода на конфронтацията виждаме преминаването на героите през различни фази на взаимоотношенията. Това е един период, в който Момчето се показва като забавен събеседник с чувство за хумор, човек с отношение към изкуството, макар някои смущаващи детайли в отношението към Шекспир. В драматическия първообраз ситуацията е затворена между двамата герои, но в сценарият един след друг преминават и епизодите с лицата от външния свят. Момчето постепенно изгражда позитивния си образ и момичето постепенно попада под чара му. В киноварианта този процес е изграден по-ярко и релефно и по сюжетна и по образна линия. Момчето защитава Момичето от досадната банда на спортиста въпреки риска да бъде набит жестоко. Постепенно почваме да съпреживяваме на зараждащите се чувства на момичето, проектирайки ги (погрешно) върху двамата герои. Това е сюжетен ход-примамка, който е валиден и за пиесата и за сценария, просто във втория, благодарение на по широките възможности на епическия род, изразните средства са по разнообразни, ярки и въздействащи.

Големият обрат идва с появяването на Мацка. В хода на сцената Момичето разбира, че между Мацка и Момчето има сериозна връзка. Нейната, едва разцъфнала любов (може би първа) е брутално попарена. Момичето вижда, че Мацка, макар повърхностна и вятърничава, обича искрено Момчето, а той от своя страна не се поколебал да ѝ изневери (дори не буквално все още). Това е и Втора повратна точка.

В отношенията между двамата всичко е изчерпано. Шокът за Момичето е такъв, сблъсък с грозната истина от „живия живот“ го потресе така, че то иска да се прибере къщи, да прекрати романтичния си порив да открива широкия свят. В един патетичен последен опит на Момчето да съхрани достойнството си той успява да я убеди да продължи пътя си. На бензиностанцията спира друга кола, от която слиза друго момиче...

Всъщност и в пиесата, и в сценария не става дума за „младежкото дръзновение, чистотата на младежкия порив...“, както е написал неизвестния редактор. Темата е по-скоро за потъпкването на тези категории. Конфликтът не е поставен от автора между младите като съмишленици и гротескно-масковите лица от външния свят. Основния

конфликт се разиграва между Момчето като Протагонист, носител на споменатите от редактора ценности и Момчето - представител на една порода хора, за чието зараждане Иван Радоев ни предупреждава. Порода, която се заражда в низините на социалистическия псевдо-морал. Опортюнисти без ценностна система, готови да се възползват от всяка изгода без оглед на етични и човешки норми. Порода, която отдолу нагоре превзе нашата реалност. Плодовете от нейната метастаза берем днес, неразшифровали предсказанието на автора. Разбира се цензурата от онази епоха не би позволила такива внушения, особено опосредствани чрез образа Момчето – младия пролетарий, строител на светлото бъдеще, попадащ във всички клишета на епохата. Работникът със стихосбирка в ръка. Бензинджията-театрал!... Но и лишен от всяко уважение към Шекспир и неговата „пиеска“ (според самия герой) „Ромео и Жулиета“, неспособен да съпреживее чувствата им, гаврещ се с текста на класика. Неговата артистичност и чар прикриват дълбоката му бездуховност и липса на уважение към красивото и истинското. Един съвременен Андрешко, изпъзлял от блатото и устроил се в града. Затова анотацията към пиесата няма аналитичен характер, а представлява тезис, указание как следва да се направи филма. Така отношенията на младите са романтизирани, сюжетът е вкаран в жанровата опаковка на музикалния филм и критичните, минорни нотки заложи в сценария могат да бъдат разпознати във втори и трети план, бегли и иносказателни. Впрочем за преживяванията си с цензурата разказва авторът на филма в приложеното интервю. Цяло чудо е допускането на сценария до реализация като се отчита спецификата на онази епоха.

След проведения анализ на наличния драматургичен материал може да се потвърди валидността на използването сходствата на театралния събитийен анализ и кино-драматургичната матрица на Сид Фийлд като методологично-творчески подход при адаптацията на пиеса в сценарий. Сам авторът-създател на двете версии извършва изключително успешно това във вътрешната си литературна лаборатория, в едно време когато не е имало информация нито за метода на събитийния анализ, нито за модерните теоретични достижения на американската сценаристика. Адаптацията е релевантна на драматическия първообраз и опирайки се на по-широкия набор от изразни средства на епическия литературен род развива и внушава по-четимо авторовата идея. Затворената ситуация на драматическия първообраз фиксира ситуацията такава каквато е, докато сценарият с възможностите на епоса отваря действието към един по-обобщен образ, на епизод, който е само спирка покрай Големия Път на живота. Път, който хитреци и

нагаждачи, опортюнисти и използвачи никога няма да извървят. Неслучайно Момичето загърбва бензиностанцията и продължава към морето – своята мечта - с таралежчето в ръка, симпатичен символ на независимост, неконформизъм и упоритост в отстояване на правдата.

V.7. Обобщение

Както в количествено, така и в естетическо отношение екранизацията на театрална пиеса не заема осезаем дял в българското кино. Въпреки, че социалистическия период на родната кинематография започва с екранизацията на „Тревога“ от Орлин Василев, това носи белега на съвпадение, еднократно стечение на обстоятелствата. Спорадичното посягане към драматургични текстове в следващите години, фокусирането върху национално специфични автори и заглавия в голяма степен превръща този тип екранизации в кинематографична екзотика за българското кино.

Опитът, споделен от тримата автори е незаменим от гледа точка на емпиричната си конкретика и без да отваря никакви нови и неочаквани методологични пространства, препотвърждава направените изводи въз основа на проверка чрез реализация в хода на творческия процес и съпоставяне на намерения и завършен кинематографичен продукт.

ЗАКЛЮЧИТЕЛНА ЧАСТ

1. Заключение

В заключение, след проведените аналитични дейности в Втора, Трета и Четвърта глава, може да се потвърди валидността на предложената в уводната част теза:

СЪЗДАВАНЕТО НА КИНОСЦЕНАРИЙ ВЪЗ ОСНОВА НА ТЕАТРАЛНА ПИЕСА Е МЕТОДОЛИГИЧНО-ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС В НАЧАЛНИЯ ЕТАП НА ЕКРАНИЗАЦИЯТА, КОЙТО МОЖЕ ДА БЪДЕ ДЕФИНИРАН И МОЖЕ ДА БЪДЕ ПРОСЛЕДЕН АЛГОРИТЪМ НА ПРОТИЧАНЕТО МУ. ПРОЦЕСЪТ Е УТИЛИТАРЕН И КАТО ТАКЪВ НЕ ПРЕПЯТСТВА, А ПОДПОМАГА КОМУНИКИРАНЕТО НА КРЕАТИВНИТЕ ТВОРЧЕСКИ РЕШЕНИЯ НА АВТОРА.

Моята лична препоръка, обоснована на близо трийсет години опит в театъра, е **структурният** анализ на драматическия първообраз да бъде внимателно проведен, особено когато се касае за сериозни автори и заглавия, преминали през превратности на епохи, културни революции и естетически направления. Често, провокирани от срещата с дадена пиеса, в желанието си да заявим собствената си позиция, която според нас е неповторима и важна сме склонни да градим своята структура без оглед на, или дори въпреки драматургичния първоизточник. Всъщност ако отделим време да направим задълбочен структурен анализ вникнем в специфичните особености на първоизточника (отново с уговорката, че става дума за доказани автори и заглавия, класици) ще видим, че вложената в него структура ни помага да реализираме собствените си послания.

Анализът на екранизациите по „Дванайсет разгневени мъже“ на Р. Роуз и „Повредата“ на Фр. Дюренмат показва, че режисьорите, сами по себе си доказани творци със световно признание, спазват доста стриктно първоначалната структура.

Това разбира се не означава, че екранизацията на пиеса е скучна работа, и че режисьора неизбежно попада в капана на автора на пиесата. Съобразяването на адаптирания сценарий и чрез него на бъдещото произведение, филма, с първоначалната драматическа структура не трябва да бъде буквоедско. Самият Сид Фийлд препоръчва: „Когато адаптирате роман или друг материал, за да създадете сценарий, трябва да

мислите за работата си като за *оригинален* сценарий, базиран на друг материал.“⁶³. Тук курсивът е поставен от автора за да подчертае важноста. „Оригинален“ сценарий означава сценарий, отразяващ неповторимата гледна точка на режисьора към съществуващия материал. „Базиран“ означава структурно свързан, но как да бъде осъществена свързката е въпрос на избор на самия режисьор. Тя може да бъде много консервативна, близка до авторската, може да бъде и много различна, като оригиналната драматическа структура е само повод за създаването на структурата на сценария. В тези случаи палитрата на избора е в диапазона от репрезентация, през интерпретация, до свръхинтерпретация като нито един от методите не единствено верен или погрешен и зависи от личния вкус, умения, методологична подготовка и творчески заряд на режисьора. Моите лични предпочитания ме включват в групата на интерпретаторите, чиито психо-емоционални послания носят авторски почерк, но са и обвързани с вложените от автора на драматическия първоизточник идеи.

Структурата на адаптирания сценарий може да следва оригиналната структура, но това не е задължително. В Четвърта глава направихме структурен анализ на „Антигона“ в качеството ѝ на съдебна драма и открихме взаимовръзките между структура и фабула. Сюжетът следва линейна структура. В първия акт се въвеждат обстоятелствата и персонажите. Решението на Антигона да погребее брат си е първата повратна точка в сюжета. Вторият акт, конфронтацията, във възходяща градация развива конфликта между протагониста и антагониста, което довежда до неизбежния край на протагониста – Антигона. Това е и втората повратна точка. В третия акт – развързката, проследява бедите, които сполетяват антагониста – Креон като наказание от боговете за причинената от него несправедлива смърт.

В един хипотетичен вариант историята може да започне от откриването на висящото, безжизнено тяло на Антигона. Тогава втората повратна точна точка в оригиналната структура става начало в хипотетичния сценарий. Вече проумелия грешката си Креон е изправен пред невъзможността на поправи грешката си поради неизбежността на нейната смърт. След това бедите следват една след друга, смъртта на семейството му, неговото наказание вече не е развързка а втори акт. Чрез асоциативен монтаж нещастията може да се обвържат с епизодите от оригиналния втори акт. Така те ще са негови спомени, оживели ретроспекции. В хода на развитие Креон ще си припомня

⁶³ Сид Фийлд, „Киносценарият. Основи на киносценаристиката“, „Адаптация“, изд. „Колибри“, 2016 г.

ключовите моменти от ескалиране на конфликта и ще подлага на анализ поведението си. Така първа повратна точка в новата структура ще стане решението му на всяка цена да не позволи погребението на Полидевк. Бедите следват една след друга с асоциативно монтирани към тях епизодите на развитие на конфликта. Всяка беда отключва нов аспект от осъзнаване на грешките му. Втората повратна точка е моментът в който Креон осъзнава вината си за смъртта на Антигона в пълната ѝ мяра. Имал е възможност на няколко пъти да осъзнае грешката си и да коригира заповедите си. Бил е съветван мъдро и доброжелателно за това от най-близките си, но не го е сторил. Желанието му за законност и справедливост се изродило в желание за упражняване на власт на всяка цена. Третият акт, развързката отразява горчивия край на Креон. Структурата на драматическия първоизточник е „разглобена“ и преподредена в нова, в която вече не Антигона е в центъра на събитията. От история за трагично изгубила живота си, изпреварила времето си бунтарка сме създали сюжет за човек, който в желанието си да въведе ред и законност, прекрачва границите на хуманизма и морала, в хода на желанието си да упражнява власт н всяка цена претърпява крах като личност, глава на семейство и държавник и се превръща в заслужено наказан престъпник.

Примерът е чисто хипотетичен, но илюстрира възможността за адаптиране на един драматически първоизточник в сценарий за филм с коренно различно смислово и емоционално послание в зависимост от менталната структура в съзнанието на режисьора. Сравнителен анализ в подобна плоскост проведохме и в Трета глава.

Голямата стъпка за преминаване на сюжета от територията на драматически специфичната пиеса към адаптирания сценарий, който е литературен образец с епическа специфика се извършва чрез видоизменянето на структурата на драматическия първоизточник в структура на режисьорската версия/киносценария. Новата структура се характеризира със специфичните особености на парадигмата на Сид Фийлд и може да послужи за създаване на пълноразмерен сценарий, който от своя страна да послужи за създаването на новата структура – филма.

Описаният метод за превръщане на пиеса във филм вероятно не е единствения възможен, но е методологически обоснован, отделните му етапи могат да бъдат аналитично разграфени и преподавани като алгоритъм, подходящ метод за създаване на адаптиран сценарий по театрална пиеса. Изследователския акцент се съдържа в заглавието на докторантския труд и се фокусира върху детайлите на важния процес на „транспониране“ на драматическия първообраз в епическата структура на киносценария.

По късните етапи в реализацията на екранизация не са обект на изследване. При работата са използвани теоретичните достижения и емпиричния опит на автори от двете области – на театралната и кино наука и изкуство, както и на теория на изкуството като цяло. Това обуславя интердисциплинарния характер на изследването.

Приносите на дисертационния труд са в полето, както на театралната, така и кино теория. Представяват комплексно указание, наръчник за студенти и начинаещи режисьори, пред които стои творческата задача „адаптация на театрална пиеса за кино“. Наред с това въз основа на своята интердисциплинарност може да бъде полезна и за професионалисти от театъра, които разширяват творческия си кръгзор в областта на кинематографа. Погледнато аналитично приносите могат да бъдат поделени в следните основни направления:

1. В българската теория и история на киното и театъра няма изследване с подобна дълбочина и обем
2. От режисьорска гледна точка са анализирани проблемите при процеса на адаптация на драматическо произведение в киносценарий.
3. Дисертационният труд събира на едно място и синтезира писаното по въпроса, което в голямата си част представлява малка по обем фрагментирана информация.
4. Изтъква значимостта на адаптацията на театралната пиеса като принос в многообразието на кинематографичния репертоар.
5. Разглежда адаптацията на театрална пиеса в методологичен контекст, предложени са универсални методологични решения въз основа на интердисциплинарен синтез от достиженията на водещи автори, теоретици и педагози в областта на киното и театъра.

БИБЛИОГРАФИЯ

ЗАГЛАВИЯ НА КИРИЛИЦА

1. Айзенщайн, С. „Избрани произведения“. Т. 3. Наука и изкуство, С., 1973.
2. Айзенщайн, С. „Монтажът“. Изток – запад, С., 2012.
3. Айзенщайн, С. „Неравнодушната природа“. Наука и изкуство, С., 1976.
4. Аристотел, „За поетическото изкуство“. Наука и изкуство, С., 1975.
5. Андрейков, Т. „История на киното“. Т. 1. НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, С., 1994.
6. Аникст, А. А. „Творчество Шекспира“. Художественная литература, М., 1963.
7. Аникст, А. А. „Шекспир“. Молодая гвардия, М., 1964.

8. Арнхайм, Р. „Новият Лаокоон. Обединяването на различни художествени средства, изследвани по повод говорещото кино.“. Наука и изкуство, С., 1989.
9. Арто, А. „Театърът и неговия двойник“. СОНМ, 1999
10. Барбой, Ю. Б. „Методика на театралното изкуство“. Л., 1991.
11. Барбой, Ю. Б. „К теории театра“. Санкт-Петербургская академия театралного искусства, С.Пб., 2008.
12. Бахтин, М. „Въпроси на литературата и естетиката“. Наука и изкуство, С., 1983.
13. Бергман, И. „Латерна магика“, Хемус, С., 1995.
14. Бенямин, В. „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“. Наука и изкуство, С., 2006.
15. Бергсон, А. „Материя и памет“. НБУ, С, 2002.
16. Беров, Т. „Семиотика на изкуството“. Издателство Зограф, В., 2000.
17. Брехт, Б. „Избрани творби в четири тома“. Т. 4. „Малък органон за театър“, Народна култура, С., 1985.
18. Брук, П. „Празното пространство“. Библиотека „Театър ХХ в.“, Наука и изкуство, С., 1978.
19. Вайда, А. „Киното и останалия свят. Двоен поглед“. Colibri, С., 2010.
20. Варпаховский, Л. „Наблюдения. Анализ. Опит.“, Всероссийское театралное общество, 1978.
21. Вендерс, В. „Логиката на образите“. Colibri, С., 2002.
22. Вендерс, В. „Усещане за място“, Colibri, С., 2007.
23. Виготски, Л. С. „Психология на изкуството“. Наука и изкуство, С., 1978.
24. Виготски, Л. С. „Мислене и реч“. Наука и изкуство, С., 1983.
25. Вицисла Э. „Бенямин и Брехт – история дружбы“. Grundriss, 2017.
26. Гачев, Г. Д. „Съдържателност на художествените форми“. Наука и изкуство, С, 1982.
27. Генчева, Г. „Български игрални филми“. Т.3. Д-р Иван Богоров, С., 2008.
28. Генчева, Г. „Български игрални филми“. Т.4. Д-р Иван Богоров, С., 2008
29. Грозев, А. „Българският филм и критиката“. Наука и изкуство, С., 1974.
30. Гройс, Л. „Вечно живият театър“. Т. 1. Захарий Стоянов, С., 2002.
31. Гройс, Л. „Вечно живият театър“. Т. 2. Захарий Стоянов, С., 2002.
32. Гройс Л. „Режисьорски тетрадки“. Наука и изкуство, С., 1986.
33. Десев, Л. „Речник по психология“. Булгарика, С., 1999.
34. Дзефирели, Ф. „Автобиография“. Colibri, С., 2012.

35. Димитрова, М. „Постмодерната кинореалност“, Проблеми на изкуството, 2(2), 2004.
36. Дюренмат, Ф. „Повредата“. Превод А. Дянков. Личен архив.
37. , Ф. „Разговори“. Т. 4. Драматургия на мисленето, Diogenes Verlag AG, Zurich, 1996.
38. Евреинов, Н. „Театр как таковой“. Akademia, Б., 1923.
39. Еко, У. „Интерпретация и свръхинтерпретация“. Наука и изкуство, С., 1997.
40. Еко, У. „Как се пише дипломна работа“. Александър Панов, С., 1999.
41. Еко, У. „Семиотика и философия на езика“. Наука и изкуство, С., 1993.
42. Ершов, П. М. „Режисура как практическая психология“. Искусство, М., 1972.
43. „Естетика на немския романтизъм“. Наука и изкуство, С., 1984.
44. Знеполски, И. „Филмът в полето на културата“. Наука и изкуство, С., 1985.
45. Игнатовски, В. „Картини от светлина“. Валентин Траянов, С., 2008.
46. Игнатовски, В. „Времерпространство или хронотопът на ранната филмова теория“. ИК Фабер, В.Т., 2009.
47. „Из историята на филмовата мисъл“. Т. 1. Наука и изкуство, С., 1986.
48. „Из историята на филмовата мисъл“. Т. 2. Наука и изкуство, С., 1988.
49. Илиев, К. „Прозорецът“. Архив библиотека САБ.
50. Интервю с Георги Стоянов, 2023.
51. Интервю с Никола Петков, 2023.
52. Кариер, Жан-К. „Невидимият филм“. Colibri, С., 2008.
53. Кембъл, Д. „Героят с хиляди лица“. ИК Елементи, С., 2017.
54. Кинословарь. Советская энциклопедия. Т.1. М., 1966.
55. Кинословарь. Советская энциклопедия. Т.2. М., 1966.
56. Кракауер, З. „Природа филма. Реабилитация физической реальности“. Искусство, М., 1974.
57. Кон, И. С. „Социология на личността“. Наука, С., 1998.
58. Крумов, К. „Поетика на киното“. Агата-А., С, 2012.
59. Крумов, К. „Поетика на българското кино“. Агата-А, С., 2013.
60. Кърджилев, П., Генчева, Г. . „Български игрални филми“. Т.1. Д-р Петър Берон, С., 1987.
61. Кърджилев, П., Генчева, Г. . „Български игрални филми“. Т.2. Д-р Петър Берон, С., 1988.

62. Ламбрев-Михайловски, Н. „Феноменология на режисьорската интерпретация“. Захарий Стоянов, С., 2015.
63. Леонтиев, А. „Деятелност. Сознание. Личност.“ Политиздат, М., 1975.
64. Лесинг, Г. Е. „Хамбургска драматургия“. Наука и изкуство, С., 1958.
65. Лесинг, Г. Е. „Лаокоон или границите на живописата и поезията“. Наука и изкуство, С., 1978.
66. Лиотар, Жан-Фр. „Постмодерната ситуация“. Наука и изкуство, С., 1966.
67. Лоусон, Д. „Теория и практика создания пьесы и киносценария“. Искусство, М., 1960.
68. Лъобон, Г. „Психология на тълпите“, Асеновци, С., 2021.
69. Маркова, О. „Майсторите на голямото кино“. Изток-Запад, С., 2012.
70. Маяковски. В. В. „Кино и кино“. Полное собрание сочинений: Т. 12. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, М., 1955-63.
71. Милев, Н. „Специална теория на киното – историческа поетика“. Colibri, С., 2006.
72. Михалков., Н. „Територията на моята любов“. Colibri, С., 2016.
73. Найссер, У. „Познание и реалност“. Прогресс, М., 1981.
74. Натев, А. „Драматично и драматургично“. Наука и изкуство, С., 1967.
75. Николов, М. „Избрани творби от Бертолт Брехт“. Наука и изкуство, С., 1979.
76. Остермайер, Т. „Театърът“. Култура, бр.11, 24 м. р. 2000.
77. Павис, П. „Речник на театъра“. Colibri, С., 2002.
78. Панова, С. „Теория на драмата“. Наука и изкуство. С., 1973.
79. Поламишев, А. М. „Мастерство режисьора“. Просвещение, М., 1982.
80. Проп, В. „Морфология на приказката“. Захарий Стоянов, С., 2001.
81. Пудовкин, В. „Теория и критика“. Наука и изкуство, С., 1973.
82. Радоев, И. „Петрол“. Български писател, С., 1987.
83. „Речник на лингвистичните термини в българския език“. Наука и изкуство, С., 1999.
84. Рикьор, П. „От текста към действието“. Т. 2. Наука и изкуство, С., 2000.
85. Роуз, Р. „Дванадесет разгневени мъже“. Архив библиотека САБ.
86. Рыбаков, Ю. „Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры“. Искусство, Л. О. 1977.
87. Семерджиев, С. „Кратка история на световната киносценаристика“. Т. 1. : САЩ 1898-1927. Интерпрес 67, С., 1994.
88. Софокъл, „Антигона“. Прев. Ничев, А. Пегас, С., 1993.
89. Софокъл. „Антигона“. Прев. Славейков, Пен. ПАН, С., 2005.

90. Стрелер, Дж. „Театр для людей“. Радуга, М., 2004.
91. Тимофеев, Л. И. „Основы на теория на литературата“. Наука и изкуство, С., 1968.
92. Товстоногов, Г. „Круг мислей“. Искусство, Л., Отд. 1972.
93. Товстоногов, Г. „Беседы с коллегами“. СТД РСФР, М., 1988.
94. Товстоногов, Г. „За професията на режисьора“. Наука и изкуство, С., 1970.
95. Тодорова, М. „Драматургични интерпретации в постмодерното изкуство“. Проф. Петко Венедиктов, С., 2004.
96. Толстой, Л. Н. „О Шекспир и о драме“. Собранные сочинения Т. 15. Художественная литература в 35т., М., 1983.
97. Фийлд, С. „Киносценарият. Основы на киносценаристиката.“ Colibri, С., 2016.
98. Хьойзинха, Йох. „Номо Ludens“. Захарий Стоянов, С., 1982.
99. Шекспир, У. „Веселите уиндзорки“. Труд, С., 2011.
100. Шекспир, У. „Хамлет“. Труд, С., 2011.
101. Юткевич, С. И. „Шекспир и кино“. Наука, М., 1973.

ЗАГЛАВИЯ НА ЛАТИНИЦА

1. Bergson, H. “Matiere et memoire”. Preses Universitates de France, 1997.
2. Brook, P. “Le point de vue du metteur en scene – “Shakespeare”, 1962.
3. Brook, P. “The Open Door: thoughts on acting and theatre”. A Cornelia & Michel Bessie book, N. Y., 1993.
4. Dridan, J. “A playreader on playwrights”. New theatre, oct. 1984.
5. Ezra, E. “Georges Melies”. Manchester University Press, 2000.
6. Iser, W. “The Range of Interpretation”. Columbia, 2000.
7. Lawson, J. H. “Theory and technique of playwriting”. Hill and Wang, N. Y., ISBN 0-8090-05225-5.
8. Pavis, P. “Le theatre au croisement des cultures”. Jose Corti, 1990.
9. Prinzler, H. “Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films”. Bertz, ISBN 3-929479-25-X.
10. Ricoeur, P. “The Conflict of Interpretations”. 63, E. S., 1969.
11. Thau, M. “Wie ein Drehbuch aussieht. Format-Angaben und inhaltliche Hinweise”. BoD, 2022.

ОН-ЛАЙН ИЗТОЧНИЦИ

1. <https://www.dhm.de/lemo/biografie/wilhelm-friedrich-murnau.html>
2. <https://www.critic.de/special/der-demiurg-des-kinos-3589/>

3. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=G._W._Pabst&uselang=de
4. <https://filmundgeschichte.com/filmischer-expressionismus>
5. <https://www.imdb.com/name/nm0617588/>
6. <https://www.imdb.com/title/tt0040416/>
7. <https://www.imdb.com/title/tt0050083/>
8. <https://www.imdb.com/title/tt0050819/>
9. <https://www.imdb.com/title/tt0058126/>
10. <https://www.imdb.com/title/tt0069094/>
11. <https://www.imdb.com/title/tt0099726/>
12. <https://www.imdb.com/title/tt0116477/>
13. <https://www.imdb.com/title/tt0171359/>
14. <https://www.imdb.com/title/tt0175082/>
15. <https://www.imdb.com/title/tt0289862/>
16. <https://www.imdb.com/title/tt0305260/>
17. <https://www.imdb.com/title/tt0488478/>
18. <https://www.imdb.com/title/tt0492326/>
19. <https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf2011/kf2011-kuhle-wampe-hg1-brecht-und-das-kino/>
20. <https://www.kinofenster.de/lehmaterial/glossar/kammerspiel/>
21. <https://www.murnau-stiftung.de/filmbestand/geschichte/weimarer-kino>
22. [https://spisaniokino.com/avtori/%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE-%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2.html?filter_tag\[0\]=147](https://spisaniokino.com/avtori/%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE-%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2.html?filter_tag[0]=147)

ФИЛМОГРАФИЯ

1. „Мишката“, Дж. А. Смит, 1900 г.;
2. „Вертеп“ Зека
3. „Жерминал“ Зека
4. „Хамлет“, реж. Свенд Лауритц Гад;
5. „Тартюф“, реж. Фр. В. Мурнау;
6. „Лулу или кутията на Пандора“, 1928 г., реж. Георг Вилхелм Пабст;

7. „Живият труп“, 1929 г., реж. Фьодор Оцеп;
8. „Веселата вдовица“, 1925 г., реж. , Ерих фон Щрохайм;
9. „Сламената шапка“, 1927 г., реж. Рьоне Клер;
10. „Двамата срамежливци“, 1928 г., реж. Рьоне Клер;
11. „Под старото небе“ (1922 г.), реж. Николай Ларин;
12. „Пленникът от Трикери“ (1929 г.), сценарий и режисура на Михаил Славов;
13. „Безкръстни гробове“(1931 г.), на режисьора Борис Греков;
14. „Война и мир“ , (1967 г.) Сергей Бондарчук;
15. „Война и мир“, (1956 г.), реж. Кинг Вигор;
16. „Кристофър Робин“ от 2018 г, Марк Форстър;
17. „Хамлет“, сценарий и режисура Лоурънс Оливие (1948 г.),
18. „Хамлет“, сценарий и режисура Григорий Козинцев (1964 г.),
19. „Хамлет“, сценарий Франко Дзефирели и Кристофър Де Вор, режисьор Франко Дзефирели (1990 г.),
20. „Хамлет“, сценарий и режисура Кенет Брана (1996 г.),
21. „Хамлет 2000“, сценарий и режисура Майкъл Алмерейда.
22. „12 разгневени мъже“, реж. Сидни Лъмет
23. „12“, реж. Никита Михалков
24. „Повредата“ (1957 г.), реж. Фриц Умгелтер
25. „La piu bella serata della mia vita” („Най-хубавото соаре в живота ми“) (1972 г.), реж. Еторе Скола
26. „Калин орелът, 1950 г., реж. Б. Борозанов по пиесата на Никола Икономов
27. „Тревога“ 1951 на режисьора Захари Жандов, по сценарий на Орлин Василев и Анжел Вагенщайн. Създаден е по пиесата „Тревога“ на Орлин Василев³. „Царска милост“ е български игрален филм от 1961 г. на режисьора Стефан Сърчаджиев, по едноименната пиеса на Камен Зидаров.
28. „13 дни“ 1964 г., режисьор Стефан Сърчаджиев, а автор на драматургичния първообраз „Незабравими дни“ е Лозан Стрелков.

29. „Големанов“ 1958 сценарий и режисура на Кирил Илинчев. по комедията „Големанов“ на Ст. Л. Костов.
30. „Прокурорът“ режисьора Любомир Шарланджиев по пиесата „Прокурорът“ на Георги Джагаров.
31. „Цар Иван Шишман“ 1969, по сценарий и режисура на Юри Арнаудов. по драмата „Иван Шишман“ на Камен Зидаров.
32. „Автостоп“ 1971 режисьор Никола Петков,
33. „Наковалня или чук“ –1972 г. на режисьора Христо Христов.
34. „Щурец в ухото“ 1976 г. Режисьор – Георги Стоянов
35. „Слънчев удар“, 1976 г) на Христо Писков и Ирина Акташева по „Тази малка земя“ на Георги Джагаров.
36. „Прозорецът“ 1980 година на режисьора Георги Стоянов,
37. „Меко казано“ 1983 режисьора Васил Апостолов,
38. „Забравете този случай“, 1985, режисьор Красимир Спасов по пиесата на Георги Джагаров „Есента на един следовател“.
39. „Скакалци“ 1985 режисура на Атанас Трайков.
40. „Хвърчилото“ 1988 режисьора Светлана Пейчева, по едноименната пиеса на Рада Москова.
41. „Онова нещо“ 1991 режисьора Георги Стоянов, по сценарий на Христо Бойчев по едноименната му пиеса.
42. „Вампир“ 1991 година по сценарий и режисура на Павел Павлов.
43. „Прозорецът“ (1980 г.), реж. Георги Стоянов,
44. „Автостоп“ (1971 г.), реж. Никола Петков

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение № 1

Интервю с режисьора Георги Стоянов

Георги Стоянов (Г.С.): Аз... така се случи, че съдбата ме хвърли да живея по принципа на обратното броене. Тоест аз първо научавам това, което не вярно, и след това почвам да се движа към онова, което е истинската логика. Като го казвам си давам сметка, че го казвам с тия миналите години, които ме прехвърлиха.... да...

Но обратното броене аз го въведох (като термин), да речем, преди 6-7 години, ако не и по... не, повече, 2010 година.

Интервюиращ: 12 години.

Г.С.: Да, да преди 12 години. Поради простата причина, че човек в един момент си казва, че... за първи път тогава се замислих, че аз не разполагам с времето, както аз си въобразявам. Че тоест аз не зная това, което започвам дали ще го завърша в същата кондиция. Тоест трябва да си направя обратната логика, да я вкарам... да видя дали ще съм в същата кондиция на финала. Защото там се правят всичките добри редакции. А там да изтървеш маса от професиите си и от разсъжденията си е нещо много страшно. То беше предварено от това, че много от нещата, които... върху които се замислих и исках да ги правя... исках да ги правя много по-отрано, но те просто нямаха начин да бъдат реализирани.

И аз минах, така да се каже, към първоначалното мислене. По-елементарното, когато всичко по някакъв начин се е фиксирало извън външните заграждения и човека тогава единствено е разчитал на собствената памет и поради това се е наложило той да го... да поддържа непрекъснато, тоест да връща тия неща, на които държи, които са важни.

Първо, изработва някакъв рефлекс, че има много боклук и как да го чисти.

Второ, паметта... по-късно, на късни години, може би точно 2010 година, ме върна към това, което е същностната логика. Сега разговора е малко по-дълъг, защото всъщност логиката е това, че аз от детски години съм мечтаел за кино. И най-дългият път, който съм изминал, е пътят към киното. Това е, така да се каже, простата логика. Но в детските години киното действително въздейства много по-богато, отколкото на късни години.

На късни години виждаш колко боклук се разхожда из картината, какви неща са абсолютно противоположани, че ти всъщност обслужваш болестните състояния на тези, които са около тебе, а пък не си тръгнал за това. Но това ми позволи, с по-късна дата, вече когато разбрах, че ще трябва да сменя летието с късната дата, тогава си направих първата равностойност. Мислех, че ги правя, когато тръгвам към филма, а се оказва, че ги правя много откъслечно и... Как да кажа? Не много... директно към същността. Тоест аз не отивам през вратата, а отивам в първата дупка. Оказва се, че слизам в подземията, въртя се в едни непознати територии и полека-лека стигам до партера на онова, което бих искал... да вкарам в киното. И естествено първо закъснях за киното с много години, тъй като имаше години, в които нямаше образование при нас. Проблемата беше, че за да се замине пък там да се следва... при руснаците... беше така да се каже блокирано от една друга категория хора.

Както и да е. Всичкото това обаче създаде едно усещане, че това, което ми се струва, че е по-съществено... В киното не трябва да влизаш за случайни неща. Това не е първата спирка - тръгнал си за Орландовци, а слизаш на Халите. Не се получава.

Логиката на човешкото любопитство... любознанието е друго. А любопитството е едно смесено понятие, в което ти се озърташ. Очите хващат нещо, но „en passant“, в полет, а основните неща по някакъв начин бягат. И какво се получи. Всъщност, когато стигнах до изясняване, че всичко се е възприело на обратно и съм мислил, че съм друго нещо, живея други неща, интересувам се от това, което според мене е най-важното, изведнъж всичкото това отиде на заден план, рухна, и... за това трябва време, трябва възрастта да се... да имаш така, тази воля да си освободиш една поляна наред с Борисовата градина, където хората не минават – те са наоколо, тъпна са, но там е празно. И ти разсъждаваш само нагоре-надолу и с онова, което е природата. Природата всичко държи в себе си и го има, има начин да го пази. Къде с възраст, къде с нещо друго. И всъщност така се получи... след като обърнах истината за това какво е собствения ми род, кой съм аз всъщност и така нататък, аз разбрах, че това, което вече трябва да броя на обратно изисква доста време. А пък не мога да го започна веднага, защото разкривайки части от биографията си се оказва, че те не могат да бъдат реализирани, разминават се със ситуацията. Ситуацията е другата. И тогава... значи това ще да било преди 2010 година. Говоря за годините, защото те се търкалят понякога полезно, понякога ти затварят логиката все пак да стигнеш до някакъв резултат.

Защото така погледнах малко това от къде за къде пътуваме. И аз предполагам, че може би преди... да, преди 50 години, ако не и повече, разбрах, че това, което съм натрупал е свързано с обратната представа на един човек, който е чист. Все пак не сме... изкъпани ни сме след като сме се родили, но сме чисти. И това, което влиза при нас, го приемаме едно към едно. И се оказа, че всъщност аз съм започнал с това, че не съм знаел кой съм, от къде съм. Бях убеден, че съм от там, където съм роден. А се оказа, че нищо подобно. Аз съм на хиляди километри на друго място. Мислех, че езикът, който говоря, е този език, който действително е роден език. И изведнъж понятие, общежитие, роден дом или казарма и действителността, в която присъствам, се размениха и започнаха да ми подсказват. На късни години, късни години смятам, че... в детската възраст късните години са година-две.

След това те почват да нарастват. Бидейки сигурен, че аз московчанин, защото там съм роден, в един момент няха никакви проблеми с езика. Не съм знаел, че аз съм роден по военно време така да се каже. Тоест аз влязох в испанската война, а аз мислех, че просто живея на улица еди-коя си. И тая испанска война повлече всичко след себе си...

Интервюиращ: За гражданската война става сума? За гражданската...

Г.С.: И ме въвлече във Втората световна война, в която се оказа, че нас ни изхвърлиха зад Урал някъде. Но това изхвърляне никога не е било, така, нормално. Ето от тука се местиш на еди-къде си. А оказа се, че в един момент, разпада се семейството, кой за лагери, кой за не знам къде си, всеки в друга посока. Вече разпилян от това, което е останало от рода. И тоест се оказа, че моя род аз не го зная, аз... и така си живееш с представата, че съм руснак. Изхвър(ча)х ли зад Урал и там разбрах, че децата не ме долюбват. Това е Башкирии чак, майната си, зад Урал. И тия деца всъщност се отнасяха към мен враждебно, защото са смятали, че съм евреин. Къдрав, черен. Отгоре на всичкото, естествено, детски години без много... така, наблюдение, се оказа, че не казвах буквата „р“ и така си попадна. И това донесе първата изненада. Бяхме двама души, аз и баба ми. Това е като в приказка. Всичко друго разпиляно по други места. Бащата в лаг(ер). Общо взето такава една история, в която изведнъж съм в една селска къща, в една стаичка имах чувството, че живееш цяла зима..... Дванадесет месеца, двадесет и четири часа. И тогава научавам, че аз нямам нищо общо нито с евреите, нито с руснаците, от баба ми. И отваря се първата... първото прозорче. Тя ми разказа за нещо, където всичко е като че ли само лято и каквото расте дава плод. И то какви плодове! Не знам какво си. Но това е... как да кажа – изненадата, че аз не съм аз и не съм на свое място. А

отгоре на всичкото съм изхвърлен от центъра, на края това... И не зная дали ще се върна, защото... така да се каже, много смешно, човешките географии са такива, че те те закопчават по някакъв начин на някакво място и не можеш да мръднеш.

Отгоре на всичкото опитах се да разбера... абе това... дете ми каза, че са... но ние сме в България. Какъв е езика, има ли език. Баба ми каза, „Ооо, разбира се“. И като всеки имигрант на късни години тя общо взето ми съчини нещо, което не е никакъв език, а пътя и е през имиграцията. Тоест тя ми извади речник, в който се разхождаха и македонски и всичките думички, които е срещнала по пътя.

Хубаво. Още не съм се доразбрал за езика. Но нямах представа, че аз съм като вътрешен орган, живея в тялото, но не виждам нищо, защото съм вътре. А не ми се отваря прозорец. Защо? Трябваше по някакъв начин да се живее. Бабата, фантастичен готвач. И това всъщност ни е спасило в ония години. В един военен стол, където е отивала, и аз съм оставал в една стая с прозорци малки, защото суров климат, така. И това, което си представях, че е, да, непрекъснатата зима, се събра с една тишина. С късни години аз вече всичко това като го връщам разбирам, че аз съм бил, как се казва... исихаст.

Тоест аз съм живял в тишина и всичко, което ми е било достатъчно, е била тишината.

Тези неща, сами по себе си, се оказаха не толкова фатални. Е, имах разбира се проблеми с речника, с разни други подробности, които ме вкарваха в по-тесни територии. Но исихастите, те са... живеят в една дупка, в една пещера и дете се казва тука кипи, нататък е лед.

Така се е получило и при мен, че аз съм заживял и съм го харесал. Но най-много, което харесах, е това... беше, че прозореца ми рисуваше картини. Зимата ми докарваше създаването на образ, който е по-невероятен от дантели и разни други неща.

Интервюиращ: Той е като екран.

Г.С.: Той е екран, но е киноекран, защото го виждаш, че в момента се ражда и се изгражда. И аз го гледах като нещо съвсем естествено, месеци наред. Когато всичкото това по някакъв начин се намести, започнаха да се отварят и разни други неща. Да речем... бяха докарвали от Ленинград, тогава, тези, които са оцелели след блокадата, и аз виждах едни хора, които необяснимо защо се усмъртяваха, не им даваха да ядат. Имаше такава една схема, по която можеха много по малко, бавно да увеличават, а те се срещат с пролетта, всичко навън расте, всичко се... така... били в състояние да опасат. И си умираха така просто за брoени седмици. Не го възприемах. Нито фатално, нито това...

По гарите имаше някакви захвърлени... барут, някакви такива разни неща. Децата хвърчаха навсякъде. Гърмяха пръстени, не знам какво си. Всичкото това беше потопено в тая цялата история. И едно летище, което беше наблизо. И тогава, след като подмина така да се каже моето отстраняване... Е, може би не бяха много сигурни, че не съм еврейн нали, но както и да е. Горедолу се попромения. И аз намерих втори екран, киното. Имаше това кино... Знаех, че... имах чувството, че гледах само зима... през... преспи, сняг, пътища нямаше. Докато стигна до това... И първия филм, който гледах беше за Зоя Космодемьянска. От там нататък свикнахме с това, че ние децата бяхме под екрана и гилзите падаха направо върху нас. Нямаше място да отидеш назад и такова.

Всичкото това създаде едно странно усещане, че картината е, и то подвижната картина, е нещо велико. Аз говоря за разсъждения, които след това почвам да ги различавам, след 60 години може би. Но така или иначе то ми завря в киното. Значи при... съдбата през цялото време ми пречеше на всичко, което се опитвах да пипна и да влезна в него. Говоря за тези неща, защото след фактически може би 50 години аз стигнах до тези неща, как ми се наместваха, но разбрах, че моята биография е така да се каже на исихаст, който започва от мълчанието и полека-лека, излизайки от пещерата, почва да разбира, че той е просто друго нещо, за друго място. Усещането за картина се оказва много силно, че ето на, има нещо, което се ражда и ти присъстваш на раждането, го виждаш. И там изведнъж излизат наяве някои неща, изненади. Все пак, щом се захващаш да го... правиш истории. От всичкото това, с голямо закъснение, разбирам, че аз, ако искам нещичко да се получи, вече се разбра, че до киното ще стигам дълго време. Заминах... инженерство, мислейки, че там ще се прехвърля в киното. Не се получи. Щяха да ме върнат обратно даже. Завърших това, прибрах се тука. В завод „Георги Кирков“, там на гарата. Всичкото беше пре... прекъснато по всякакъв начин. И измислих най-глупавото нещо. Човек, когато е в затиснато състояние, почва да открива някакви неща и покрай тях да разбира, че в мисленето ще намери повече изход, отколкото от всички други неща. Така или иначе, в един момент аз си казах, ако трябва да бъдат, така, коректен и да нямам проблеми понататък, трябва да отработя – така се полагаше, две години образованието.

И аз си ги изкарах тези две години практически в завода. И това, което ми роди главата, е да отида... Нахалството е голяма работа... да отида на екскурзия в Париж. В Париж се учи само две години. Аз вече трябваше да пестя време. Две години. А онова там, шест години, размотаване... Плюс това съм и живял там. И казвам добре, ти до сега единственото, което си разбрал е, че си роден на чуждо място, живял си навсякъде

фактически като в общежитие. И първото ти усещане за комфорт, така, в мисленето, това е мълчанието. Всичките тези неща подсказват, че нещо има не случайно. Забравих да кажа – седем хиляди километра са това до Урал и обратно. Как съм го... през прозорец на вагона са ме набутали вътре и така успяхме да стигнем там. Но това са подробности от сюжет.

Нищо повече. И в един момент след като шест години, така, си ми отидоха за едно инженерство. Няма нищо, така, бедняшко в това, има... оказа се, че (общежитейството)... живота в общежитие, или даже в казарма, понякога е много по-богат, отколкото, така... Катерене по етажите на една и съща кооперация и ти мислиш, че живееш живот и си видял света. А ти познаваш едно стълбище от първи до пети етаж.

Нищо повече. И в цялата тази история изведнъж общежитието, слава Богу, създаде у мене усещането, че там аз се чувствам господар на себе си. Каквото искам правя, по какъвто искам начин си подреждам нещата. И без много да се замисля, действително, намерих една екскурзия за Париж, съвпаднала с точна приемната... приемането в техния Идек. Това е заведение, което всъщност печелеше от това, че събираше чужденци от целия свят. Не им даваше право да работят там, но им даваше образование и се създаваше, така да се каже, някакво, така, лоби. Не беше никак... така, маловажно. Едно скромно заведение. И отивайки там, вече бях в състояние да си подрежда нещата сам. Непознат град, без никакви хора. Нито българи, нито никакви други. И бях преди това изкарал алианс в СЕС, в някакъв вариант.

Много ми олекна, когато разбрах, че те не държат на знанието и на езика. Разбират, че тая работа няма как да стане. Хем чужденци, хем с добър френски. Това го няма и в приказките. Както и да е. Отивайки там, разбира се бях притеснен. Когато погледнах това, през което трябва да мина, видях, че половината въпроси са... си ми лягат много спокойно в територията на инженерството.

Интервюиращ: Тоест това не е загубено време.

Г.С.: Оказа се, че... съдбата, не само това, тя само единствено, в което винаги малко ми е почукала... Това е. Ината и постоянството в посоката... Даже и това праща в друга посока вече вярвах, че съдбата ще ме закара пак нататък.

Тя не е една посока. Това си е нещо, което върви като, така де, градския план на Париж. Навсякъде са. И вече завършвам, така да се каже, изпитите и ме викат спешно в Деканата или там, каквото се води, при шефа на заведението. Имаше между... така да се каже,

такива легендарни имена, които посещаваха и дек(аната)... по-скоро са създали. И така, бяха с добро отношение към това. Все едно. Вече си приготвих багажа, защото то беше през лятото и годината започваше, както всички – от септември нататък.

Аз съм за 15 дни, след това как ще се оправям не се знае. Казвам, а тия са ми видели сметката. Влизам, на третия или четвъртия етаж в едни големи сгради, и на едно етажче, така, шефа на Идек, една секретарка, и той изхвърча от кабинета и минава спешно покрай мен и и каза да ме вкара в кабинета, така...

Мимиката това ми подсказваше в момента. Нищо не мога да разбера. Единствено, че той има по-големи проблеми от мене и сега вероятно аз съм от онези проблеми, които той трябва да разчисти на бърза ръка.

Интервюиращ: В движение.

Г.С.: Да, да. И така останах... Малко дълго го разказвам, защото логиката е на това защо попаднах в потока на (общезителството), защо започвам от тишината и какво всъщност е било най-важното за мене. Защото аз до него стигнах чак сега, когато разбрах, че киното почти няма възможност да излезе... на собствена територия. Както аз съм криволичел през цялото време.

То обслужва така да се каже всичките етапи... в голяма степен, без да има собствено... При мене беше това, че аз, слава Богу, не отидох и да следвам кино, въпреки всичко, със закъснение. А че направих този ход. Както и да е. Бях убеден, че... да си събера багажа, то и без друго трябва да се прибера. Значи, просто няма да се върна.

И влизам там. Той казва, „Заповядайте, седнете“. Каза, „Минаха изпитите“. И аз си казах: „Какво ще да е това!“ Казвам, „Да, минаха“. И той казва, „Аз искам да Ви питам... аз искам да Ви питам какво искате да следвате“. Казвам: „Аз записах операторство.“ Той каза: „Вие имате право да избирате“. Казвам: „Как да избирам?“ Аз съм живял цял живот с едно висше образование зад гърба си, където нямах право на никакво избиране.

Само задължения. Не мога да проумея. И той каза: „Ами можете да бъдете режисьор, можете да е нещо друго, нещо по-различно. Всичко, което ние сме в състояние да направим за Вас“. Казвам: „Чакай сега, защо така ми говорите?“ И ми казва: „Защото сте втори“. По успех. И аз си дадох сметката, подозирах това, но щеше да бъде прекалено,

как да кажа, приказно, че половината от въпросите, които бяха свързани, така да се каже, с инженерно образование, те бяха нищо за мен. Значи цялото това, което направих с половината от списъка от въпроси... си влязоха под знака номер едно. И аз си влязох на второ място.

Буквално се сринах на място. Той ми каза: „Какво Ви стана?“ Ми казвам, „За първи път някой нещо ми предлага“... и че аз имам право да избирам. Значи аз съм живял в един свят, до 22 години, в който нито една секунда не съм избирал къде да се родя, какъв ще бъда, на какъв език ще говоря. Въобще всичките тия неща и вече на възраст, която е попочтена, се оказва, че всичко ме подминава като бърз влак, а аз отивам някъде, където ми казват, „Закъснили сте“. И завършвам института в последната възможна година, в която приемат за следване. Аз и това не знаех.

Че има възраст. То е нормално нали между другото, но както и да е. Ето в тия неща се получи едно обръщане, в което повярвах на вътрешните си органи. Разбрах, че има органи, които нищо не виждат, но те са винаги на твоя страна.

Сега това... говоря образно, но между другото в биологията така е построено, че вътрешните органи да не виждат какво има навън и да работят само за тебе със страшна сила. Когато той се развива органично и му даваш достатъчно простор, време, тишина, той стига и по-нагоре.

И тия всичките неща вървят... вървят до такава степен, че да речем, закъсвайки за пари, което не е проблем за един студент... нали, аз фактически отидох да давам кръв, за да изкарам някакви пари.

Получих една благодарност и една (опаковка)... шоколад... се оказва, че това е една болница, която събира дарения. Нито съм питал, нито такова... Така, и аз видях, че съдбата започва да работи против мене. Какво ще правя? И в този момент реших да отида и да се опитам да намеря някакъв вариант за жилище. Катерейки по едни стълби без асансьор, попадам при един французин, който е искал да учи руски. Хубаво.

Интервюиращ: Тоест отново съдбата се намесва.

Г.С.: И си казвам, много... това е много странно, че съдбата се намесва. Съдбата всъщност е на страната на ината.

А не на страната на, така, благоразумния, как да кажа, вариант.

Само на ината и на това, че кажеш ли си веднъж, каквото и да ти се препречва, всяко следващо препречване вече е по-немошно от това, което теб те води. Както и да е. Отивам, звъня, всичко е наред. Казвам, ето на, съдбата веднага се усмихна. Той каза: „Добър ден. Как се казвате?“. „Стоянов“. „Да“, казва, „А какъв сте?“. Казвам: „Българин“. И той казва: „Аз искам да уча руски.“ Казвам: „Това ми е първия език.“ Така се оказва, че той е някакъв човек, който е минал през Одеса през тия... смутните години и решил да учи на късни години руски. Казвам, „Моят руски все още е по-добър от българския.“ Така явно имаше слабост към чувството за хумор и ме настани на един тавански... на едно таванско помещение, където бяха главно испанци и един българин. И този момент така се развиха нещата, аз ще прекратя тази история. Аз говоря за обратния път на това, че полека-лека как фактически намиращ, че повечето възможности за преборване са вътре в тебе и те са един от вътрешните органи. Но той присъства там, биологията го е скрила. Защото ако тя беше отворила прозорец към света, ние всички щяхме да се търкаляме като... де да знам, като в някакъв квартал, цигански квартал, където нищо с нищо не се... не се събира освен в едно, как да изхитрят ония, които не са цигани, а се правят на много учени.

Тоест те имат една територия, която по някакъв начин, пак от вътрешните органи, била е... наложена е и те не могат да излязат от нея. И това е вече много лош момент. Образованието успява да измъкне, а българинът е човек, който иска да научи. Той не любопитен, а любознателен. Любопитните са тези, които...

Ясно кого. Както и да е. И във всичките тези истории, цялото това търкаляне ми позволи да бъда в тази стаичка, помагах там на всички такива като... англичани, които не можеха една курсова работа да си направят. За мен беше, така, леснотия. И се оправях с тях. При мен идваха хора като Рангел, Овчаров, Емил Стоянов... Юли Стоянов, от киното, научили случайно. Аз бях купил един надувен дюшек и всичките ги прибирах. И така влезнах в киното още преди да съм се прибрал така да се каже.

Интервюиращ: Да.

Г.С.: Всичкото това опря веднага в, така, един деликатен момент, че аз няма да мога да започна там, поне да започна работа, за да добия някакви други представи. И дето се казва, руското кино в тия шест години горе-долу имах някакви познанства вече. По-късно, когато стана така да се каже нормален колега, се появиха всичките добри познанства от тяхна страна, защото те имат такъв кръжок огромен, събран от огромна

територия, че да речем при моето следване, инженерно, за едно място от тяхна страна са се борили по 60 души.

Един на 60 е влизал в този институт. Аз, разбира се, по по-лесната процедура, защото това инженерството по-решаваха да се хвърлят там, така че аз лесно си влезнах в тяхното МИ.

Но в това, което усетих в този институт... Аз влязох е него и се зарових в библиотеката. Аз прегледах... тогава беше мания да се... всичко да се печата, да излиза, отпечатва се.

Влязох в общежитието, да речем, 4-5 души бяха на един... така да се каже полу-апартамент. То не е... по две легла в стая. От тоя състав, в който 60 към 1 е успявал да влезе вътре, 2/3 са били просто, как да кажа, житейски роднини и техните части от рода са минали през ГУЛАГ, през не знам какво си.

Всичкото това подсказва още едно нещо, че това между другото подсказва, че вероятно като имаш понасъбран опит с тази основа може да преодолееш много по-различни неща. Между другото и това ми даде кураж да влезна на тая екскурзия.

Която беше много лесно те да ми кажат, „Абе ти си вероятно екскурзиант. Какво търсиш тука?“ И да се приключи цялото нещо. Но все едно. В един момент се оказа, че моите две години са по време на нова вълна. Сега, говоря пак тази история. Аз се връщам с нова вълна и си казвам сега мамата ще си... Аз ще влезна с тая нова вълна, а какво ще заваря. А как ще се разбирам? А как ще влезна в нормален контакт? Защото човек се харесва с това, с което... за което той държи най-много. Оказа се, че българското кино е прибрало всичките хора, които в другите сфери на културата са ги ритали.

И то голяма част в хрониката. Аз с идването в хрониката заварвам и част от групата, която ме е посещавала и там.

Влязох като се представих в ръководството на киното и казах, „Нося диплома от Франция.“ Тази диплома никой не е видял, не искаха да я видят. Не искаха. Ааа, нямаме места. Кой Ви... първо, кой Ви е изпратил. Защото, нали, може да ме е изпратил някой... де да знаят. И като разбират, че тая работа не е по държавна линия и казват нямаме никакви места. Бях малко по-нахален и казах, „Не, аз място имам. Аз съм хрониката.“ Отидох при директора и понеже всички тия хора, които вече ме знаеха, директора беше един свестен бивш... как да кажа, като партизанин, но всъщност бивш имигрант такъв...

В Испания. И общо взето, заради тази негова биография, той е станал началник. А в хрониката 60% са такива, които изпълняват поръчки.

Нищо общо нямат. Събрахме се 4-5 души, кой от Унгария, кой от Чехия, не знам какво си. И така полека-лека се оказа, че в един момент аз попадам и театър, който става невероятен. Благодарение на новата вълна, защото всеки по-нормален човек, дето се казва... Сега, ще спра с цялата тази работа.

Интервюиращ: Не, напротив, много е интересно.

Г.С.: То е, как да кажа? Само едно нещо искам да се разбере от това – обратното броене е нещо, което да речем в един уреден живот ти създава една възможност, която е казармена, (общезитейска), и ти, ако държиш на финала да стигнеш, получаваш бонуси, не, ами как да кажа... куражът да продължиш нататък. Защото има много моменти, когато да кажа: „майната му“, и не знам какво си. Както и да е. В хрониката се появиха нашите документалисти, които бяха много свестни хора. Рангел беше горе, с... и други, които са... Рангел не е следвал в Москва, той тук си е бил. Театрите, фантазия. Тогава, и сатирата и пловдивския театър, всички тези, даже ВИТИЗ, бяха точно тоя голямата плеяда, която влезе като се отвори малко повече киното. И аз попаднах на хора, с които горе-долу и в Париж щяхме да се разбираме по същия начин.

И се появяваха и филми, появяваха се. И всичкото това вървеше като чешките събития, обаче те бяха някак си далече и те подсказваха, че какво толкова – ето новата вълна, ето и чехите, унгарците и поляците какво правят. Как всички тези неща... изведнъж киното би, как да кажа, биография, а територия, в която той е бая по-сериозен отколкото да речем в останалите сфери. И във всичките тези неща се усили моя кураж това, което е обратното да се изтъркаля един камък от кон, дето се казва в северозападна България, да се търкаля, да мине през него Втората световна война, той да продължи да се търкаля, да минат през лагерите. Баща ми намери начин да се върне. Оказа се, че той там е бил Господ на медицината и връщайки се тука създава сърдечно-съдовата хирургия. И прочие. И всичкото това съдържа вътре много смях.

То това е тип занимание, в което усмивката е единственото спасение. За това живее. И в цялата тази история аз си казвам, трябва на всяка цена тоя материал, гледах как се сменят нещата, нали, чешките събития там... как набутват всичко в друга територия. И това нямаше начин как да излезе наяве. Уж набелязва начин да се излезе, когато това нещо може да стане. Природата и киното и въобще някак си съществуването на някакъв тип

живот не признава нищо. Той си... така, търкаля нещата. Единственият плюс, който аз получих, това беше ината. А с тази история искам да разбера дали е интересна и съм я разказвал на маса така срещи, по масите, тия заведения, които бяха тогава. И гледах, че независимо, че темата е една и съща през цялото време, но остава любопитна за един дълъг период от време и извън това, че от ежедневието ти влизаш с това, че е било в момента – седмица напред, седмица назад, толкоз. А другото, което ражда така да се каже разсъжденията – а защо ежедневието, простото, от понеделник до събота, неделя, абсолютно нищо с нищо нямаш ти; защо това се превръща в драматургия; как е възможно това. Случки, които случайно се срещаш, случайно се разминаваш. Може да не се видите никога. И най... аз говоря с днешна дата, това всичко се е трупало. Видях, че мога да разказвам тази история 20 минути, 30 минути, и ми е била любопитна. И най-важното, минава ден, минава втори, попадат същите хора, които са били и преди...

И казват, „Абе, ти го разказваш по друг начин.“ Тоест оказа се, че ежедневието, ако не забравиш, а то прави всичко възможно да не забравиш нещата, ако не забравиш, то те набутва вътре, аз го наричам „кодир“ те вътре неща, които няма как да видят бял свят. Те са вътрешните органи.

Заклучени са, тоест кодирането е най-големият плюс на човечеството и кодирането е това, което създаде най-важното – безсмъртието на словото. Ние сега вече, благодарение на квантовата физика, знаме, че единственото нещо, което създава от... какво да кажа, мирозданието...

Интервюиращ: Реалността.

Г.С.: Материята.

Интервюиращ: Да.

Г.С.: Това е единственото нещо, което от това създава материя, това е свидетелството, както казват квантовите физици. Без свидетелство, няма материя.

Създаването на материята означава само едно нещо – трябва да има нещо безсмъртно.

За да има свидетелство, то трябва да има по някакъв начин да бъде неизтребимо.

И аз стигам до това, че възможността за това е първо появяването на звук, който да се превърне в език Този език да има начин, да се фиксира. След като се фиксира тази, така да се каже писменост, дали ще бъде звукова, дали ще бъде писмена, да продължи нататък. Дали ще бъде с кръчмарска маса или дали ще бъде с книга и така... Но да продължи

нататък. И още със създаването на, как да кажа, на следващото ниво на език и на писменост...

Интервюиращ: Да.

Г.С.: ...за да расте това страотно, се появи тази неистова възможност да се изопачава истината. Изопачаването на истината накара всички хора на културата да се занимават с кодиране. Като помислиш да Винчи, Леонардо... да Винчи и Микеланджело и кой ли още не... един ренесанс е кодиран през цялото време. И са успели не само в писмеността да вкарат това кодиране, а и в картина. Изведнъж се създаде нещо, което да, ти можеш да го затрупаш с боклук и отгоре могилите, които ние имаме в изобилие, това е нашата памет, която е била спасена по този начин. Ние мислим, че е била разрушена. Напротив, тя... нашият език е толкова бързо е отишъл там, където кодирането е станало основен корен на нашите думи. Ние имаме най-богати думи по отношение на това. И стигането до това нещо ме охлади към киното, защото картината, първо, това, което снимаш, то е от действителността, то е много подчинено на лъжата, до голяма степен. Изваждането на кодирането това, както Микеланджело е извадил в едни основни фигури, цялото съществуване на невероятния за жажда, за красота, за безсмъртие. Безсмъртието единствено е, че то не си променя цената, а става все по... как да кажа, по-богато става. Реално става по-богато. И нашето голямо препятствие, картината в киното, и кога я разбрах. Разбрах я чак в това... „Щурец в ухото“. „Щурец в ухото“ е радиопиеса. Кольо Русев е гениален, защото словото му е гениално и защото той при всички случаи вкарва на територията на словото хумора, свирепо. Бил многословен. Никой не си дава сметка, че това многословие е нещо невероятно. И изведнъж – радиопиеса. Няма картина, няма тяло, няма къща, няма трамвайна линия, нищо няма. Има звук, който разбира се е облагороден и то от български... и това подсказва, че нашият звук е роден по най-благородния начин, на най-високо равнище. Всъщност, ние тия седемстотин години робство не са успели да го изтрият – нещо повече, ние сме го дали на всички, така да се каже, славяни, по някакъв начин да разберат, че има много, какво да кажа, щастливо усещане, когато ти живееш с този език не защото е безсмъртен, а защото има чувството за хумор, който го прави безсмъртен. Защото никоя лъжа не може да излезе насреща. И за това сега в момента се занимавам, ходя в гората – гората е, какво да кажа, понеже това е... има една дума „растения“, която е много философска дума. Растение това е нещо, което расте, а не може да се мръдне от мястото. И това цялата растителност.

Интервюиращ: Да.

Г.С.: И не знаем колко много важи тя и по какъв начин успява да фиксира онези неща, които ние стигаме до тях само когато кореспондираме с гората.

Гората е вътре. Всички и тия неща са кодирани. Надолу корените са много повече, отколкото короната. Между тях има сума неща. Тя създава тишина, специално за човека, защото птиците само се... само казват, „Тук съм, жив съм“. Те просто искат да декларират, че те са живи. Те не са нещо, което руши.

Те нещо, което живее. Както и да е. Създава се една възможност за особено кодиране. Това кодиране влиза в много от филмите. Това, което ние харесваме. Излизаш от филма и казваш, „Е, мама му стара!!!“

Аз си спомням, слизайки, в Париж, от гарата, свободен човек – аз не зная къде ще отида, горе-долу намерих начин къде да отида. Но първото, което направих – отидох на Пигал, да видя какво Пигал. И влезнах... видях табелка „Сладък живот“. Това 61-ва година. И влезнах вътре. Бях толкова уморен... и разбрах, че как да кажа огромния гений на Фелини е в това, че той, всичките тези маси човешки ги е заобичал от това, че те тръгват след собственото любопитство и създават това движение и тая жажда, „Е, да не изтърва нещо!“. Нещо хубаво. Когато това влезне в киното, „да не изтърва нещо“, тогава ти си свършил... без да искаш кодираш това нещо, което позволява да бъде кодирано.

Пречи му реалната картина, защото ти не правиш декор. Ти все пак ползваш това, което има. А в това, което има, мафията се е опитала да развали онези хубавите неща, да се набути вътре и да каже „Всички сме маскирани“, горе-долу. Нататък да отидат нещата, когато това ставаше любопитен живот, но и атмосферата беше покрай новата вълна.

Та... това, как да кажа, това стигане до, как да кажа, изворния вариант на живеене, на съществуване. Извора е най-чист, защото той извира така, както е... се е захванал. Той няма дълги години образуване, самовъзпитание и така... няма такова нещо. И изворната част на природата - е това е феномена. Иначе би трябвало отдавна всичко да се заличи и да бъде като Венера. Изригва нещо, пали се, гори...

Интервюиращ: Тоест хаос. Хаос.

Г.С.: Да. И няма начин нищо да се захване.

Няма начин нищо да каже: „Ако знаеш моите корени какво представляват!“ Минал съм корони в Борисовата градина, които са феномен. Необяснимо по какъв начин някои са страхотно фриволни дървета. Как с короната, понеже тя не е затисната от земята,

създават връзки с онова, което е наоколо, и ти виждаш, че между тях има и няма разбиране. Птиците определят дърветата, които носят повече кодиране вътре и те там гнездят през зимата. Нали трябва да се топлят.

Те не са по всички дървета.

Та...

Интервюиращ: Тоест те разпознават тоя код. Птиците разпознават кода на дървото.

Г.С.: Те го, как да кажа, те го усещат, сетивата им го усещат.

И ние понякога, за много неща, се досещаме и тогава, когато го превърнем в думи и казваме: „Ей, страхотна работа!“.

„Виж как се появи това!“ И хубостта на тази мисловна картина е това, че там, където не е имало нищо, се появява и ти го виждаш – ама това е нещо като... какво да кажа, като дантела. Ама тя расте! Ама тя има форми, които не съм сънувал! По-красиви от това, което човека създава. И всъщност аз имам конкретен момент, в който ме накара първо да... ме спаси това, че си изпълних обещанията за това, че трябва да направя книга, не да разказвам. Колкото и да разказвам, това няма да... така, даденост. Просто това отива във въздуха. И когато стигнах до тази книга и видях, че за шест месеца петстотин страници са нищо. Ама 50 години съм ги разказвал.

Така че не е точно това. А другото, което излиза, това ми го подсказа гората. Аз ходя при една секвоя, която ми даде първия сигнал, че българския език е най-богат. Защото. Ходя до една секвоя, тя е единствена, с една голяма поляна там стои като минеш шосето, отатък, по посока към Руското посолство, но вътре в гората, и там си правех упражненията. Защото ходене, ходене, обаче все пак трябва за всичко органи ... Те имат нужда от това да имат сигнал. Защо човек, като се залежи, умира. Вътрешния орган получава сигнал – аз си отивам, аз съм неподвижен. Ние всичките тея неща не ги четем по простата причина, че много шум. Много от нещата, които се говорят, не са приятни. Най-малкото.

Или... така, изопачени. Също нещо, което... тишината не позволява там да се настани неприличието. Тя създава, как да кажа, спокойствие. В което спокойствие, ти каквото родиш става цар само по себе си. И при тази секвоя, докато стигна до нея това е един час път. Значи аз вървя този път, през който всичките разпавии, кахъри от ежедневието, от

битието, се разкарват. Влизам с кавги, разправии, тоя ден да го няма... Човек да стигне до такава степен, че да изживее и такива дни, в който би искал да ги няма... а това е ден...

Отивайки там, в тая тишина, аз се замислих, докато стигна в по-добрия вариант, идват ми различни неща, които как да кажа, парадоксално звучат. Едно по-особено. Излизат ми някакви работи, които казва... абе, защо не се позамислих малко повече. Това – съществуват. Отивайки там, пълна тишина. И в тишината излиза един глагол – да ослепееш... до самата... Аз първо се замислих тогава: „Абе, чакай, бе, човек! Това са някакви клетки, някакви конци, които се преплитат вътре. Абе, как тоя... тези конци създават не само звук“, защото аз практически го чувам, за да го изпиша в съзнанието си, аз трябва да го чуя. Значи той не само си чува, но той си изписва, защото това са неща, които по някакъв начин пристигат в това тяло, на съвсем чуждо място. Така аз съм бил винаги на чуждо място, когато нещо ме посещава. „На чуждо място, той влиза при тебе. Защо? Добре, защото си се успокоил...“

Интервюиращ: Добре, това проява на кода ли е? За който...

Г.С.: Не, не това е спирането, тишина и спокойствие.

Но казвам, първо, не мога да си представя, че това половин кило или шестстотин грама да стигне до такава перфидност и многозначност, че това да се превърне в нещо, което... в смисъл, който е отпечатан, смисъл, който е озвучен. Всичкото това, за което трябва най-малко образование и не знам какво. Всичкото това да излезе и от там насетне защо природата по някакъв начин ми е ударила един шут аз да ходя там да стоя под секвоята и единствено ми подсказва някакви неща, когато аз ѝ казвам: „от где на къде?“. Аз обратното – аз се радвам. Не може да бъде! Как? Какво значи това? Той ми задава гатанка. Защо ми излиза на никое място, по никое време, един глагол? И разбирам, че този глагол има в българския най-малко два корена – да си сляп и да пееш.

Да си сляп и да пееш. Сега, това може само едно възторжено съзнание на приеме, че то ражда нещо много по-голямо. А отгоре на всичкото аз съм на територията, на която действително... е територията на този глагол. Това са и Омир..., това са всичките тия неща, които бележат Балканите, и веднага си казвам, „Бе, проверка, бе, какво толкоз!“ А... руския ми е под ръка. Виж го глагола, руския... и го вадя... а слепнати. Никакво пееше.

И те имат певци. Такива слепи певци и защото огромна територия, тая огромна територия създава усещане за простор. Тоест има усещане за повече, как да кажа, могъщество, за

правене на нещо. Но все едно. И около това да ослепееш действително започват да се редят разни други неща и покрай... това веднага подсказва, че нашата писменост се е родила върху корени и тези корени са много по-отрано, много по-преди от всички останали, и е оформено благодарение на това, че тя не е започнала от вадене на кюмюр, а е създаване на понятие...

Интервюиращ: Тоест има духовно начало?

Г.С.: Да, заедно с...

Интервюиращ: Има духовно начало.

Г.С.: ... философията са се раждали нашите думи и букви, защото ние имаме азбука. Ние имаме азбука, която е Божа азбука, където буквата има съдържание. И покрай това нещо, благодарение разбира се на Кольо Русев, защото историята с това, че звук от радиоточка, аз съм го прочел... не съм го слушал, но все едно... и от книгата получаваш по същия начин. Всичкото това ме вкара в една територия, в която казвам, че самият факт, че човекът, колкото и да тъп, все пак е проверил това дърво какво го крепи отдолу, значи цялата природа, през цялото време, върши някаква дейност. Тия вулкани за какво гърмят? За да ни кажат: „Има нещо различно. Има нещо, което се ражда и умира“. А ние понеже това го виждаме... И сега, в тия неща фактически отивам към нещо, което позволява на кодирането да има повече възможности. Сега, възможностите на кодирането, на словото, просто като аргумент, не нещо друго. Давам веднага Омир, с глагола му „са ослепееш“ и с най-важното – със слово, което благодарение на римите най-лесно влиза в безсмъртието. Най-лесно! При това самото римуване, самото... той като органите, вътрешните, съществува в чиста, правдива среда. Там няма кой да се намеси. И това, което... римата го е направила леснодостъпно за широката аудитория, за ухото. Това другото богатство на човека е ухото, което може и трептенето да чуе. Няма да откаже и това, което му се е мернало в съзнанието, без звук дето се казва. Но вероятно и... го е видял, ако не го е чул. И във всичките тези неща всъщност киното от нямото се е превърнало в звуково кино и е попаднало в една клопка. Защо? Защото тези, които искат да затрупат нещо... рунирането е човешка дейност. Природата не е рушител, колкото човека. Лошото е там, че те обичат да рушат това, което е красиво, което има качества. А другото – виси. Виси, докато дойде следващия багер, който с една ръчка унищожава, ако щеш и Давид и каквото му падне. Хич няма да се замисли. Като почвам да усещам от, как да кажа, от уважението към обратното мислене почнах да усещам това, че много е важно да освободиш съзнанието така, че то да ти дари кодирането, кодовете.

Да ти ги даде във вид, в който ти можеш да ги... така де, да декодираш. И тогава епизодите, които ще застанат зад него, ще бъдат с драматургия, защото драматургията не я ражда човека. Човека, който влиза на територията на изкуството, на културата, той отива там, защото в един момент поне е видял, „Е, това е невероятно нещо! Това е толкова красиво, така изваяно...“ и ще си каже: „Да, има гений.“ Те мислят, че гениите всъщност са пратени за това да... тъпанара да го възторгнат. Той не се възторгва, той се изненадва. Неговото е любопитство.

Знания не излизат от цялата тази работа. Но когато излизат... много странно, че хората – аз говоря за тия, които са да речем скулптори – тръгват от гората, тръгват от дървото, защото то лесно се поддава на формиране. То лесно... показва. Те са видели красотата на дърветата и там са, полека-лека са извървели пеша целия път до това, което ще ги направи, как да кажа, щастливи. Ние искаме да направим себе си щастливи. Да видиш нещо, за което да кажеш, „Еха!“ Ей така...

Такива дни да имаме!

И... близо 30 години не съм, практически не съм снимал, защото – разбира се, че са ми предлагали много хора, искали са да снимат и така нататък – но понеже територията, онази официозната територия на киното е заета от хора, които нямат достатъчно качества с онова, което могат да направят, да влезнат вътре, те всичко са затрупали в отпадъци. Аз не зная да има такава държава другаде, да внася отпадъци на собствената си територия... за може всичко това да изгние.

Защото те са по всички линии – опасни. Но пак казвам това не ми е нито да наплюя, нито да ме интересува какво и как съществува. Природата все пак е казала, „Да, много ще загине“. Много от нещата ще загинат, но понякога тези примери, негативните, и са по-множествени, защото хората се обезверяват. И може сега една Първа световна война да има там да има не знам колко – 2-3 милиона, а Втората световна война – 27 милиона да са само руснаците, а да не говорим за останалите и всичкото. Не може да има... сега, в нашия век, защото аз поне не зная такъв напън да се създаде пандемия, да има хора, които да натрупат по престъпен, как да кажа...

Интервюиращ: Престъпен, много точно.

Г.С.: Непочтен начин огромна сума, за да създадат онова, което такива книги като Библията го наричат Божие наказание. 27 милиона или не знам колко са... Това нещо, при условие, че един мозък, 600 грама, когато се употреби по достойния начин – това ще

бъде Леонардо да Винчи, това ще бъде и Микеланджело Антониони, това ще бъде Шекспир. Аз като познавам англичаните, поради естеството на това, че са островна държава, която си е направила за цел, създава си е за цел от островния си манталитет са ограби всичките възможни острови, които са разпилени из океаните и се водят за перли ли и аз не знам за какво се водят. Това са малки островчета, два-три, които се мразят помежду си. И там, в центъра на това бандитско лицемерие са събрани бандити, които имат собствени кораби, които грабят и си убиват, както си пожелаят. Да има Шекспир, който език английски за мен един език, как да кажа, лишен от определени качества, защото това е език, който е грабил чужди думи и затова ги е произнасял по друг начин. Аз го наричам това „островно“ произношение. Ти ги малтретираш и това са 90% френски думи, те ги ползват за какво ли не. Може към Шотландия и другите острови, които по-малко участват в бандитизма има диалекти, които са малко по английски, малко по прилични.

Но около всичките тия неща никой не си дава сметка, че думите единствено ще останат, ако ние направим усилие да закодираме в тях, нещо което да ги отпрати нататък.

Интервюиращ: Тоест Вие казвате, че думите са една проява на кода, който съществува изначално в природата. А след това киното отново кодира думите, така ли? По нов начин. Така ли е връзката според Вас?

Г.С.: Връзката е следната, първо, киното, при прилични автори, ползва текст, който си има своите кодирани...

Интервюиращ: Така.

Г.С.: Това го е накарал този сюжет да го вземе.

Интервюиращ: Така.

Г.С.: Значи, той може да не го е разчел тотално, но той има сетива да го почувства...

Интервюиращ: Да почувства кода.

Г.С.: Да, настроението е най-важното нещо. Настроението доказва да, това има качества. И не само качества, това ще ти създаде приятни часове. А в него няма биография – биографията е измислена дума за затвора. Защото сюжет не може да има. Битието прави драматургията. А в битието срещите са случайни. Тези, наречи ги срещи, предполагат качества на организмите, те да търсят. И тогава се появява нещо повече от... защото има вероятно не малко количество думи, които са безкодими, без кодиране. Те си присъстват

и, дето се казва, на жаргон, както ти казват... ти можеш с десет думи да разкажеш Шекспир, така че той да... да изхвърчи.

Интервюиращ: Да, да. Добре, а един такъв въпрос – когато видим или почувстваме авторовия код на текста, какво става с нашия код? Нашия код е като на автора или нашия код е нещо съвсем различно?

Г.С.: Сега, как да кажа, да не се притесняваме от това точно как се декодират нещата. Това е, дето се казва, дело на театъра. Влизат 10 души актьори, с различен манталитет, с различни неща за казване, с различни неща за доказване, на една сцена и всичкото това се развихря, а става интересен спектакъл. Защо? Защото онзи код е събудил кода на тези, които участват в прочита му, в съживяването му. И нищо повече. И тези неща създават особено... особено настроение. Не случайно един актьор, който свири на цигулка, не може да се отърве от нея, с какво желание иска да присъства тя. Дали ще е при Тодор Колев или...

Интервюиращ: Да, при Ицко Финци.

Г.С.: Да. Всичкото това, декодирането, между другото не е пътя, а това е самата игра. Играта, пътя, който се изминава, е да се стигне до възможността да си на територията на играта.

Интервюиращ: Мхм, тоест декодирането... декодирането е в играта. Тоест той не... до голяма степен казвате, че е подсъзнателен процес, чувствен процес.

Г.С.: Едно просто нещо – ето, взимаме актьора... взимаме актьора, той е харесал този текст, заобичал го е, направил го е.

Сега, нали разбираме, че той е актьор, защото има езика на тялото.

Интервюиращ: Да.

Г.С.: Ето! Този език на тялото се събужда и в тия всичките неща публиката, понеже са заедно, събужда се синхронно тяхното усещане, че той е сполучил, и той действително се ражда, той не му завижда. Само актьорите си завиждат помежду си...

Интервюиращ: Е, да.

Г.С.: ... и провалят спектакъла.

Интервюиращ: Добре, а един провокативен въпрос? В този процес говорим за автора, за драматурга, говорим и за актьора, нали така? Къде е режисьора в тоя процес? Значи, текста ли намира режисьора или режисьора намира текста?

Г.С.: Режисьора, ако иска да има резултат, трябва да намери текста.

Интервюиращ: Трябва да... режисьора трябва да намери текста.

Г.С.: Трябва да намери. Ами има, ежедневието ражда живот за всички.

Интервюиращ: Така е.

Г.С.: Това са 7-8 милиарда. Следователно, ежедневието ражда страхотно драматургията. Той се... ние кога се радваме? Когато става неочаквана среща, казваш, „Е, виж каква среща!“ Режисьора е този, неговото любознание е към това, че той не харесва всички срещи. Той харесва срещи, които имат музика, които имат песен, които имат поведение... които имат неистово желание да се харесат. И около... логиката на създаване на настроение между другото е много проста.

...

Защото аз мога да намеря други неща, които ще бъдат добро допълнение към това, което се разхожда вътре. (Например) ние (имаме) трима души, да речем, нали – единия е Исус Христос, другите двама за разбойници. Това е горе-долу съотношението на сюжетите.

Интервюиращ: Да.

Г.С.: И тая комбинация, когато ти казваш: „Ей, това е много...“ как да кажа, ден не е просто скръбен, той е много натоварващ, че е възможно на най-святото нещо да се...

Интервюиращ: Да.

Г.С.: То това е... то е тип дефект... между другото те са и положителни, защото те карат в един момент да кажеш, „Абе поне пет думи изрекох, които не биваше да се ползват.“

Те развалиха ония добрите неща, които са наоколо. Усещането за това, че това хубавото е, то е мимолетно, то е много особено. И аз съм срещал актьори, които развалят онова, което върши колегата му. Намира начин.

Интервюиращ: Да, има такива.

Г.С.: Минава време и място, да отиде там да... но знае как да развали по най-добрия начин. Както и да е. В тия всичките, как да кажа, природни неща има нещо, което е много благодарно. Битието е най-големият драматург. Тези срещи, които той прави, битието,

което създава, никой не може да ги създаде. Е, човек... това искам да кажа: вярвай на ината си и на това, че в тая трудна ситуация по друг повод си излязъл, други неща си търсил. Но в момента се появява нещо, което е един труден момент си оставил как точно да го решиш. Тръгна веднага нататък. Сега, бъди господар на онова, което е хрумване.

Интервюиращ: Тоест битието ни предлага сюжета.

Г.С.: Той не ни предлага, той ни показва в... в действия.

Интервюиращ: Показва ни в действия. Добре, режисьора... нещо от битието го впечатлява, нещо... нещо... от кода на битието го... аз се опитвам да си го обясня за себе си. Нещо от кода на битието го впечатлява, тоест той нещо почувства, нещо усеща, нещо разбира и взема един текст, за да опосредства своето разкритие. Така ли? Така ли го разбираме?

Г.С.: В ежедневието има маса неща, които са детайли. Човекът трябва, ако случайно вниманието му по някакъв начин се събуди, възбуди, трябва на всяка цена да помисли, че нито го чуваш, нито го познаваш. Значи има език на тялото. Това което е език на тялото, ако го видиш и изчистиш така, че да бъде ефектно, защото все пак в детайли може да загубее много. Аз казвам едно нещо, което може да се разбере без обяснение – най-хубавите неща са... не се нуждаят от обяснение. Аз казвам едно просто нещо – момче и момиче се срещат и се прегръщат...

Аз го наблюдавам, виждам го отстрани. Те се прегръщат и виждам как зад гърба ѝ, тука му е ръката с часовника, той обръща часовника и поглежда зад дясното ѝ ухо... езика на тялото. Защо езика на тялото го издава? Защото той не знае, че всичко е много издайническо, че не може към искрената ситуация да залепиш нещо, което... е скараното. Та, в тоя смисъл има една черта, една особеност... Защо говоря за битието? Защото най-голямото богатство е като ходиш да следиш неща, които като поведение ти казваш, „Ааа, това... колко е издайническо!“

Как изглежда! И защото вниманието също така има нужда от насочване. Ние много неща пропускаме. Ще кажа, „Е, има време! Сега, както е толкова особено! Вървя по улицата, какво може да се случи?!“ Най-много някой да отнесе... да го отнесе кола.

Интервюиращ: Ами добре. Хайде тогава още един друг... с един друг въпрос да се опитам да провокирам, нали. Говорим за едни житейски ситуации, които нас като режисьори ни провокират, нали, чрез детайли, чрез език на тялото, чрез някакви кодове такива, които може да са на пръв поглед дребни, но разкриват много неща. А как това

кореспондира, например, с „Онова нещо“? Когато там няма никаква житейска ситуация. Там е една много странна ситуация. Една ситуация, която не можем да видим всеки ден, така, на улицата.

Г.С.: Сега, всичкото това... тези неща се събират като сфера на наблюдение или по-скоро сфера на желание да разбереш, че някои неща са родени и се разхождат вътрешно. Ти се правиш, че не ги виждаш. А най-важното, което всъщност на мен ми помага, и то е от биографията, че аз разбирам, че неправилно съм прочел това, което съм видял. Неправилно, неточно.

И ако тази неточност се... самия феномен, че ние си позволяваме да си казваме: „Тоя свят е луд! На какво прилича цялата тази работа!“ Ние го казваме за всичко. При това на спокойствие, без нищо особено да се случи. Обаче как да докажеш, че си прав? Тоест може да си зададеш тази задача: „Абе, какво е това лудница?... Какво е това лудница?“ А има периоди, в които цялата държава живее в една лудница. При това заключвали врати и прозорци. Как да го видиш? А онова нещо подсказва именно това, че тези хора не са наясно, че май ще трябва да лекуват... да ги лекуват. А те ликуват!

Сменят една гласна. Тоест да се търси начин... Защо? Ми защото аз исках да видя тая ситуация. Там няма нищо. Аз исках не само да видя, аз исках да разбера а защо те си вярват. Защо? Ами защото те искат да повярват. Ние, една по-голяма част, живеем от това, че искаме да повярваме в нещо. Много неща от които много исках да станат... и аз много исках да се случат... Естествено, че не се случиха. Но те останаха като, как да кажа, като тип поведение. А най-важното – детайлите винаги издават онова от поведението, което човек крие. Щом крие, значи има нещо.

Интервюиращ: Онова нещо е там някъде.

Г.С.: Да.

Интервюиращ: Да.

Г.С.: Ето, цялата тая история. Плюс това има хора, които са... аз им казвам... шантавеят. Той се чувства много по-добре, когато шантавее, когато се прави на луд, не, ами на шантав. Ей така, между другото!

И го наблюдаваме с интерес. И го забравяме. Ние си мислим, че то така случайно станало. Не е станало случайно. Той си живее така, че да те убеди... че това, шантавото, е истина.

Интервюиращ: Да, да.

Г.С.: А после ти разбираш, че въобще си влезнал на други територии и си излязъл от самолета в друга държава.

Това усещане, сюжетно, много лесно се разбира. Сега въпроса е да се вкара в ситуация е по-такава... по-елементарна, защото човек има два момента – единия е, че иска да скрие и то не малко неща, а другото е, че иска да изкара от една ситуация настроението, което той е имал, когато за първи път му се е възхитил. А се оказва, че това никак не е лесно. Значи пак трябва... детайли.

Затова ако се възпита така едно поведение, в което ти детайл случайно си харесал, ей такава, да го запишеш и слагаш. Да го запишеш и слагаш. Защото всеки, който е така уличен наблюдател много се възторгва, когато вижда някаква такава ситуация, дето разкрива поведение... което искат да не се разбере.

Това също помага на драматургията. Между другото ние като режисьори се движим в това нещо и нашият голям късмет е като попаднем на актьори, които... то си е просто, действително много добре за тая ситуация. Другите се движат нормално, той е онова нещо.

Интервюиращ: Добре, ами защо... Вие сте може би режисьорът, който най-много е екранизирал пиеси, тоест използвал е пиеси, за да направи филм. В България няма... няма втори.

Г.С.: Не съм се водил от пиеси, не съм се водил от пиеси. А от поведение...

Интервюиращ: Разбирам, аз за това задавам въпроса... А тоест каква е ролята тогава на пиесата? Защо сте посегнали към театрална драматургия, към пиесата, за да опосредствате житейската драматургия – тая, която сте разкрили в детайла?

Г.С.: Сега, писането... писането на текст е, какво да кажа, текстът между другото е много, как да кажа, труден за ползване. Той се съпротивлява много, защото иска да спаси това, което е вътре в него. Но какво е? Драматургията на пиесата е такава, че в един момент тя не е дошла от текста. Текстът се е мъчил да направи среща между думите да бъде интересна, между думите. Думите не се срещат лесно, първо. И второ, те имат страхотна съпротива, ако помежду си нямат едно ниво на съществуване.

Интервюиращ: Така.

Г.С.: И там се раждат конфликтите. А ние сме отвсякъде заградени с конфликти. Ако ти... Пиесата в това... в този момент е благодарна за, да речем, човек на киното. Но

понеже кинаджията го е страх от многото думи и те някак си уж разказват сюжета. Сюжет не се разказва.

Сюжет не се разказва. Това звучи като оправдаване на нещо като постъпка. Исках... никой текст, който се оправдава няма да може да издържи нито на сцената, нито на екрана.

Там е... това е проверката на текста. Нито е много, нито е малко. Ако, как да кажа, талантливия писател първо има страхотно чувство за хумор, второ стъпва върху едни неща, които са така... те карат да се радваш, че ти си разкрил смешния характер, ти си разкрил скритото начало на поведение. Взаимоотношенията им са такива, че ако трябва да го кажеш с думи – той ще бъде смешен, а ако само се прозира – той ще бъде интересен. Тоест играеш си с всичките тези неща, които актьора може да използва, защото му е част от природата, защото, как да кажа, има хубави неща. Ми един човек с богат глас има... аз нямам богат глас заради исихазма, защото в тишина съм започнал и така да се каже гласовите ми струни не отговарят на това, което е... Велко, покойния.

Представляваше като глас и той винаги ми е харесвал, защото той е имал инструмент. Инструментите какви са? Богат глас, усещане за... чувство за хумор, рими, обратно поведение – ето това са оръжия. Слагаш ги в един момент и си казваш: „Ето тия хора са дошли да се скарат, да се сбият“ За караниците... други, няма да излезе жив от тука, а след това седат и забравят за какво са се събрали. И се напиват и си казват, „Цял живот ще си бъдем така!“ Кефлии и да се събираме заедно. Разбира се, цял живот те не са и видели след това. Но това е част от сюжета. А част от поведението е другото, че ти за едно тръгваш, друго правиш.

Това е, как да кажа, хиляда неща има, които казвам, „Ето това ще го направя по този начин. Ей сега ще излезна и ще направя нещата.“ Единственото, което съм направил е, че съм удържал това за тия петстотин и петдесет страници. Много бързо успях да ги свърша, да ги навържа, да ги сложа в един калъф.

И като ги отвориш да кажеш: „А, това е цигулка!“ Тоест че има някакъв характер, значи всичко е наред. Докато всъщност отивайки към едно такова нещо човек, ако се води от битието, ще каже, че нещо му е подсказано и то има, така да се каже, е това съдържание. А после излиза друго нещо. И това друго нещо няма никакво оправдание да се появи и защо изобщо е отишло в не знам каква си посока. Аз си спомням, между другото, защо в началото, в ерата на началото на така да се каже смисления, философския говор са се

появили рими. Първо защото с рими безсмъртието се доближава повече, но най-важното, че той позволява в един момент, ако това, върху което си стъпил като отправна точка, е богато, ти в един момент стигаш до съвсем друг финал, с други части. Тръгнал си от едно изречение, а си направил четири страници римуван текст, който от едно място започне, а на другото е съвсем друго нещо. Има някакво... някаква възможност за отваряне на това, на свободата, на мисълта сама да си търси някои от нещата. Вътре целия багаж, който е събран за 60-80 години, той освен деменцията (ако не) го е измела, се разхожда вътре. Макар че не излиза целия, той си излиза на порции, защото... това...

Интервюиращ: Той прекалено голям за толкова години...

Г.С.: Но това е

Интервюиращ: ...целия.

Г.С.: Влизам аз, отивам до секвоята и аз зная процедурата – не трябва да се съпротивлявам на това, което ми иде в акъла и да за(давам)... най-лошото е да си задаваш въпроса: „Защо точно това ми се явява в акъла?“ Не! Дошло е, значи трябва! Отивам, след кахърите, историите, разправииите. Заставам там... и нещо ми излиза в главата. Ама нищо общо с неплатените сметки и с разправииите. На руски. Така или иначе много литература поради естеството на биографиите и на... след първото следване... Излиза ми на руски – „Щасливаи че сов не наблюдаю“, Грибоедов. „От ума си тегли“, при това на руски. Никакви неща, свързани с Русия или с приятели, с руснаци... нищо няма. И аз стоя и си казвам: „Това, не защо“, казвам: „Това не е случайно. Тука има нещо зададено.“ Първо, като едно изречение, което е римувано, тоест част от римуван текст. Казвам: „Тука има някаква отправна точка.“ Значи те искат нещо да разбере от това изречение. Казвам: „Най-малкото вероятно искат да видят дали размера и смисъла може да се запази, ако...“ Аз много преводи правех, заради... книгата я преведох петстотин и петдесет страници на руски. Това ми донесе Златния... аз нямам за... литературна награда на български. Те и не знаят, че има такава книга. Сега, това ми е дошло, защото вероятно искат да разберат дали превода е нещо, което е вредно или полезно въобще за словото. И как се спазва при римуване и неща... и размера и логиката и въобще какво се получава от всичкото това. И казвам: „Чакай да проверя аз“. И без друго трябва да, ако ще разчитам на преводи, да... тая логика на изненадите да я видя до къде води. И казвам: „Ами то не е толкова трудно“. „Така, щастливецът...“, чакай... „Така, щастливецът часовник не поглежда.“ Размера горе-долу съвпада, обаче множественото число го

смених с единствено. И според мене логиката на това, не само че... просто българския език знае, че по-силно е единственото число.

Интервюиращ: Тоест обобщението се получава чрез единствено число.

Г.С.: Да.

Интервюиращ: Обобщението се получава чрез единствено число.

Г.С.: Не само това, а че единственото число е по-богато от множественото.

Интервюиращ: Да.

Г.С.: Че множественото общо взето в сюжети и в съдби е минус, а не е плюс.

Добре, едно изречение, нещо открих... което помага за превода. Но си казах: „Абе, добре, какво ли ми носи това изречение“. В България за авторът на книга, която е единствена, той е от тия еднокнижници... уникум либрис, нещо от този род. Има такава категория, които така се водят...

Интервюиращ: Автор, който е написал една книга, да.

Г.С.: Да. Обаче всичките му неща са афористични. Помага ми това, че понеже е афористично, при превода аз без да искам спазих пак да е някакъв тип афоризъм, да се запази. И така. Обаче защо ми пробутва Грибоедов, а някой друг. Абе, Грибоедов не е нормална фамилия. Гъбоядец. Казвам, „Какъв е тоя гъбоядец?!“ И от едно на друго, на трето и върху това написах четири страници римувани със сюжет, който е свързан с гъбоядеца, с това, че той е ликвидиран в Техеран, че въобще всичкото в тоя живот е нещо си... Да не разказвам всичките подробности. Но става дума – четири страници, римувани, с едни неща, които да, подсказват, че такива хора като гъбоядеца никой няма да ги търпи в Техеран ли ще бъде, къде ще бъде ще му отрежат главата не, ами... ще го пратят, където не е сънувал. Оказа се, че мястото има към мен претенции, архитектурни. Да се изгради нещо от една... едно първоначално загатване. И около тези неща, всичките думи, които се подредиха... уж имат отношение към Грибоедов, уж спазват приличие, че става дума за убийство на един човек... така... и в същия момент то ти подсказва, че между превода и оригинала има също така особено противостоене, както между битието и житието. Битието е срещата на делниците, а житието е, така да се каже, светлинната част, или светлата част на житието е свързана само с конкретни фигури, а и този, гъбоядеца...

Интервюиращ: И конкретни събития.

Г.С.: ... е единствен...

Интервюиращ: Да.

Г.С.: ...той... Всичкото това не съм го нанизал аз. Аз, когато започнах, започнах от това нещо, че един човек, който е бил скромен... спрямо собственото творчество и дето се казва не се е натискал много да... затова е написал една книга. Горедолу такава е било вероятно началото...а... финал...

Приложение № 2

Интервю с режисьора Никола Петков

Никола Петков (Н.П.): Аз... ще говоря повече, пък ти после ще го съкратиш, ако прецениш, че нещо не ти върши работа. Но има някои неща, които обясняват. Случки, които обясняват защо едно нещо е така или не е така.

Интервюиращ: Да, по принцип разговора ни е с повече тежест в полето на, не толкова на история и на киното, а колкото на, така, на театралната и кино теория. На мене темата ми е свързана с превръщането на театрална пиеса в киносценарий.

Н.П.: Да, аз ще имам предвид точно това.

Интервюиращ: Точно така. И по тая линия всъщност са и структурирани въпросите. Те са какво е специфичното, ако правим адаптация от... от примерно да кажем, от белетристично произведение или от театрална пиеса – какво си прилича, какво се различава? Какво е по-трудно? Какво е по-лесно по тая линия? Ето ги, аз мога да ги...

Н.П.: Да, да ги прочита ли?

Интервюиращ: Да ги изчета просто, да се ориентираме в ситуацията. Те са девет въпроса. Значи, първия въпрос – какво според Вас... какви според Вас са приликите и отликите при адаптация на белетристично или драматургическо произведение? Има ли разлика в подхода и ако да – каква е тя? Втори въпрос – какви са според Вас предимствата при използване на драматическо произведение за литературен първообраз на адаптиран киносценарий? Трети въпрос – какви са според Вас опасностите при използване на драматическо произведение за литературен първообраз на адаптиран киносценарий? Четвърти въпрос – драматическото триединство на време, място и действие потиска или катализира кинематографичния разказ според Вас? Структурни особености на драматическия и кинематографическия разказ. Характер на развитие на структурата.

Еволюционно или революционно? Хармонично или дисонансно? Настройващо или преобразяващо? Тоест пиесата, която е включена в основата по-скоро, нали най-общо, по-скоро верни ли и оставаме или просто взимаме един повод и развиваме една изцяло нова революционна история? Здравейте. След това, шести въпрос – какви са според Вас специфичните особености при изграждане на образа в драматическото произведение и киносценария? Прилики и отлики. Седми въпрос – променя ли се според Вас значението и мащаба на конфликта на образа, личността, със средата, други личности, групи хора, природни стихии в драматическото и в кинематографическото произведение? Осми въпрос – моля, допуснете ни в кухнята Ви. Опишете Вашата лична рецепта за превръщането на театрална пиеса в киносценарий. Кои са съставките, какъв е технологичният ред? Девети въпрос – моля, споделете всичко, което Ви се струва важно по темата на база личния Ви опит и не е засегнато в горните въпроси.

Н.П.: Да, има някои въпроси, на които не мога да отговоря, но аз ще ги кажа. Ами ще ми ги задаваш като... почна да говоря, включи машинката.

Интервюиращ: Така, значи машинките работят.

Н.П.: Значи тогава директор на кинематографията беше Христо Сантов. Този Христо Сантов е... беше един... това бяха годините на... едноличната власт, така да се каже, както в държавата, така и в киното. И случаят с моето участие в този филм е малко странен. Аз не съм участвал в написването на сценария, защото не съм бил режисьор, определен поначало за този филм. Значи, когато Иван Радоев написва сценария, аз не знам... не съм знаел... а дали е имало друг режисьор, определен преди мене също не знам, но изглежда Иван Радоев се е опънал на този режисьор или нещо е станало, че мене ме вика този Генерален директор на киното Христо Сантов и казва, „Вземи, прочети този сценарий и след две седмици почваш снимки“. И аз, мераклия да снимам филми, нали, млад режисьор, викат ме в киното – голяма радост. Прочитам сценария, аз знаех пиесата – това е едноактна пиеса...

Интервюиращ: Да.

Н.П.: ...,„Петрол“ и пристъпих веднага в тая работа, така че аз не съм участвал в подготовката на сценария, аз вече получих готов сценарий.

Интервюиращ: Да, разбирам.

Н.П.: Това имаше своите предимства, своите недостатъци.

Интервюиращ: Ето това е интересно – кои са предимства, кои са недостатъци.

Н.П.: ... което аз ще кажа, ще говоря. Кои са предимствата? Ами, когато се крои един сценарий е хубаво тази... този кроеж да се прави от сценариста и режисьора. Защо? Ами защото сценариста може да не е специалист като Георги Мишев, нали, който е изпечен сценарист, тоест много опитен и знае кое как се прави. А Иван Радоев – това му първия филм. Значи той няма опит и е хубаво тука да участва режисьора, за да го провокира за това как да се построи разказа, как образи, как конфликти и така нататък. И в дадения случай аз като не участвам, не бях участвал, така да се каже се... се намерих пред нещо готово. Например, бяха готови не... не само самият литературен сценарий, ами и текстовете... дори и текстовете на песните, че дори и мелодиите от Борис Карадимчев ги беше вече написал. Значи аз от тука съдя, че може би е имало друг режисьор, който нещо е станало, не ми е казано и до ден днешен не знам каква е историята. Така, и аз вземам този сценарий... А, и исках да кажа за Сантов това – когато избираме кои артисти ще играят, аз... той ме вика – що ме вика, не знам – и вика, „Кои артисти смяташ да играят двете главни роли, три роли бяха, и мацката...

И аз казвам, „Ами първо, главната роля – Цветана Манева“. Той вика, „А! Тя е стара, бе! Ква е тая Цветана Манева?! Трябва младо момиче, бе!“ Аз обаче как съм имал кураж тогава да... аз казах, „Ами ако не е Цветана Манева няма да го снимам“. И той изведнъж млъкна и се нацупи. Той беше един висок, хубав мъж. И така и аз си се почувствах неудобно, викам, „Лелей, кво направих!“...така... Той вика, „Добре, Цветана. Обаче за мъжката роля ще бъде Николай Узунов“. „Защо Николай Узунов?“ казвам аз. Той вика, „А защо Цветана Манева?“ И... и аз тъй като имам претенции и другата страна има право на претенции. Склоних. И, така де, после ще говорим за артистите. Така че, исках да кажа, че първата... първата ми крачка беше да определя артистката преди всичко друго.

А, сега. Този сценарий, аз като знаех пиесата – бях я гледал в Сатиричния театър. И като вземем сценария, той какво беше направил Иван. Какво беше променил, Иван Радоев. Беше добавил тези лица, които минават през бензиностанцията, нали, тези епизодични герои. И там... бегли скици са тези образи, нали, той иска да разбие това единство на време...

Интервюиращ: На време, място и действие.

Н.П.: ...на място, време и действие, което е характерно за театъра, като вкарва лица, като вкарва визиони, вкарва нали такива разни представи и за това слага песните. Тогава това беше много модерно.

... музика, нали, да пеят, да... да... Така, на мене това също ми хареса и аз мислех, че като има тези допълнителни персонажи действието ще се... оживи, няма да бъде така, както на театър, нали, двама души говорят... на филм пък това е много досадно – само двама герои в една бензиностанция, то това няма и къде да се развие действието, защото действието е вътре в бензиностанцията нощно време. И на мене ми се стори, че това е добър ход от страна на Радоев. И повече ми харесаха песните, понеже той е блестящ поет, много хубави текстове... и Борис Карадимчев тогава беше много на мода в киното. Той всеки български филм пишеше хубави песни и аз, така, се въодушевих. Когато отидох обаче на терена и почнах снимките, видях, че аз съм се излъгал, защото тази статичност на... на местодействието, тази определеност на бензиностанцията и вън е мрак концентрират действието все едно е в тая стая и нямам... камерата не може да излезе да гледа света, да гледа природата, героите да се движат, да запеят, да танцуват. Разбрах, че тука нещо не е на място. обаче бях много млад режисьор, много неопитен – първи филм, и освен това имах голям респект към Иван Радоев, ценях го много, смятах, че той е много умен, много талантлив и... и не посмях да предявя претенции.

Интервюиращ: А ако имахте възможност, как бихте го направили? От днешна гледна точка.

Н.П.: Ако имах възможност щях да разбия действието да не се развива само в бензиностанцията, да има предистория, следистория, да има, както Иван е направил, да има и допълнителни герои, тия герои да са повече в действието между двамата главни герои, тоест да се... да се раздвижи, да се раздружи тази монолитност...

Интервюиращ: Тоест...

Н.П.: ...на конструкцията...

Интервюиращ: Разбирам, разбирам. Тоест точно това отчита тези първите въпроси. Тоест точно единството на време, място и действие, което е характерно за драматическото произведение за пиесата, да отиде по-скоро в епоса, в разказа, в един по-богат разказ, който да...

Н.П.: Да, да... да се усложни разказа...

Интервюиращ: Да се усложни разказа като се сменя мястото на действие, времената като се сменят по различно време...

Н.П.: Герои повече...

Интервюиращ: Герои повече, да.

Н.П.: Освен това аз после, като режисьор, понеже работих известно време в Музикалния театър – там направих няколко мюзикъли, между които и мюзикъла „Кабаре“, и усетих... там се отраках... усетих какво е спецификата на мюзикъла.

Интервюиращ: Така.

Н.П.: Мюзикъла има други закони от драмата.

Интервюиращ: Така.

Н.П.: Мюзикъла е единство на действие, танц, песен и това смесване на изкуства, на жанрове му дава възможност да бъде разнообразно и любопитно, но това тогава не знаех за съжаление. И аз допуснах грешката, че тези песни останаха само така... ами хубави песни, ама действието, което ги придружава не е интересно. А в мюзикъла песента е придружена с танц и това всичко прави работата да... да бълбука.

А мой е... аз измислих този епизод, само това съм измислил в тоя сценарий, този епизод, дето в началото на филма, тя пътува на автостоп и колоездачи карат по шосето и тя се качва на джипа и там... и това вече го направи живо.

Имаше и последен един визион, 5 минути, който снимахме в Унгария, който беше тя вече е отишла... мечтае да отиде до Ла Манша и ние сме все едно във Франция и снимахме в Унгария една нова магистрала и тя на едни коли се качваше, я вземаха на автостоп, и пътуваше по тая магистрала, както в началото...

Интервюиращ: Да, тоест пролог и това като епилог – тя идва от някъде за малко на една, на бензиностанцията за една нощ и продължава нататък.

Н.П.: Точно така. Обаче цензурата не прие...

Интервюиращ: Никакво ходене в... на Ла Манша.

Н.П.: Да, няма такива Франции, няма такива... това са...

Интервюиращ: А, да. Между другото, като го казвате сега, аз виждам, че този епизод би дал завършеност на филма.

Н.П.: Да.

Интервюиращ: Защото сега започва с това... с нейната предистория, която е хубава, тя създава... концентрира ни вниманието и ни създава готовност да влезем в същинското развитие на сюжета, а накрая той побягва след... след камиона...

Н.П.: Да.

Интервюиращ: ...и някак си остава... в безтегловност.

Н.П.: Сега, понеже казах думата цензура, ще ти кажа още един епизод, който имах, много неприятен. Има, нали, епизод „Сватбата на Мацка“, дето там до един водопад се има... булката има дълъг шлейф, сто метра, и музиката свири и така...

Значи снимам аз този епизод, като музиката свири и аз там на място... милиционери бяха балетисти от Музикалния театър, облечени в милиционерски дрехи, и изведнъж аз там на място, както свири истинска, духовна музика, питам един от момчетата там милиционери, викам, „Абе, Вие ръченица може ли да играете?“, той вика, „Как, можем.“ Викам, „Музиката да свири ръченица!“ И милиционерите почват... всички почват да играят ръченици и милиционерите почват да играят. В един прекрасен ден директора на филма вика... ние снимаме между... след Златица...

Интервюиращ: Аз я знам къде е, да. Аз я знам къде е, бензиностанцията я знам къде е.

Н.П.: Тя е построена от нас...

Интервюиращ: Знам. Това също го знам като предистория. Тя в момента не работи.

Н.П.: Не работи... Казва, „Вика те Генералния директор в София“, „За к'во ме вика?“, вика, „Ми не знам. Наредиха, обадиха се от София да отидеш веднага.“ И аз отивам, явявам се тука. Павел Писарев е Главен... Генерален директор. Влизам вътре – един голям кабинет, в дъното бюро – влизам, казвам, „Добър ден“. Той седи на бюрото, навел си главата, нещо чете. Не си вдига... не казва „добър ден“, не казва „здрасти“, чете. Аз стоя до вратата и чакам. Минута, две, три. Значи разбирам, че той е сърдит нещо, не ми обръща внимание. Ама секретарката ме покани да вляза. Аз се чудя какво да правя и имам интуицията, че ще... сега ще, тука нещо разправия ще има. И той се обръща към мене и вика, „Абе, по твоята музика ли ще танцува милицията?!“

Аз не загарявам там, че милицията играе ръченица на сватбата на Мацка. Аз викам, „Не Ви разбирам, какво искате да кажете?“, „Нали караш милицията да танцува по твоята музика.“, и аз изведнъж се сещам. И казвам, „Да... това е шега, това е така... майтап

малко“. Той вика, „Ти ли си тоя дето правиш майтапите?“...въобще така се държи нахално с мене. И накрая изплюва камъчето като казва, че филма е гледан от... оказа се, че ние като снимаме филма го изпрацаме в киноцентъра, те проявяват негатива... и този негатив го гледат специална комисия... не комисия, а ченгета от държавна сигурност.

Интервюиращ: Цензура го гледа, да.

Н.П.: Цензури. Тези цензури веднага сигнализирали... гледат негатива и веднага съобщават на някой член на Политбюро, не знам кой е бил... който се обажда веднага по телефона на Писарев и му казва това изречение. „Абе, народната милиция танцува по вашата музика ли?“

Интервюиращ: Да, да, да...

Н.П.: И казвам на Писарев, „Ама, другарю Писарев, във Франция рисуват карикатури на де Гол на асфалта, дето вървят колите, и никой не му идва на ум да обвинява тия дето са нарисували карикатурата на президента“. Той казва, „България не е Франция. Този епизод да го няма. Свободен си.“ Аз обаче се заинатявам, съкратих това дето танцуваха, защото то беше по-дълго. Съкратих това дето танцуват милиционерите, но оставих 4-5 метра лента, което е 20 секунди ли... (или) 30 секунди. И той дойде на художествения съвет и като видя, че съм оставил този кадър, стана и демонстративно напусна...

Тоест имаше причини... един път така от известно мое... неумение, от моята младост идещо, имаше причини, които ти ги казах, от цензурата пък, които както за финала, така и за тоя епизод... Но след тоя художествен съвет Людмил Стайков, който тогава беше шеф на Колектив Младост, сядя с мене и казва, вади един лист и казва, „Този епизод – пада, този епизод – пада, този епизод – това пада, това остава, този...“ и от филм 2400 метра, филма остана 1800 метра, значи 600 метра е съкратен.

Интервюиращ: 1/4

Н.П.: Е, кое се съкратява, съкращава – което е по-остро, което е по-хапливо, което е... по-хубаво...

Интервюиращ: Интересното.

Н.П.: По-интересното...

Интервюиращ: По-интересното.

Н.П.: ... което е по-живо – всичко това изгърмя.

Интервюиращ: Да.

Н.П.: Така че не само Писарев, но и Людмил Стайков изигра такава роля филмът да стои малко така на куц крак. Така...

Интервюиращ: Прави впечатление, така в структурата това, което казвате. От Вас взимам повод, че музикалната част, музикалната част и драматичната част наистина са като обособени отделни линии.

Н.П.: Да.

Интервюиращ: И за това... значи казахме това са две причини – едната причина е нали все пак по-късно сте се занимавал с мюзикъл, нали за да се стигне до синтез, и другото е... тези, как да им... цензурни моменти

Н.П.: Да.

Интервюиращ: Да ги... да ги наречем.

Н.П.: Сега, Иван Радоев тогава... как да ти обясня, когато тогава се пишеха пиеси, сценарии, такива художествени произведения – сега, защото чета и Георги Марков, в „Задочни репортажи“ е описано какъв ужас е било много подробно... А, не може да направиш герои, които да са против системата, против начина, по който се управлява, да се съмняват, дори да иронизират, да се шегуват с... всичко трябва да бъде положително, трябва да бъде утвърждаващо, подоб(но)... подчертаващо и така нататък. А и Иван Радоев, бидейки един много почтен поет, в тези странични персонажи... например, има един писател там, той го питаше нещо героя ли... забравих точно как беше... и той казва, „Виждаш ли, писателите се страхуват.“

Интервюиращ: А това е героя на този, играе...

Н.П.: Николай Бинев.

Интервюиращ: Николай Бинев, точно.

Н.П.: Николай Бинев.

Интервюиращ: Така, да. Бинев играе ролята.

Н.П.: Така, Иван Радоев, само за да пробута тази реплика, не смее да навлезе в образа на писателя, с две-три щрихи да го направи по-, да кажем, по-жив, по-... проблем някакъв да има, да има сблъсък с това момче... Няма, той само става... тогава беше важно да се каже реплика, „некаква репличка“.

Интервюиращ: Да.

Н.П.: Не сме... ако той е, почне да обсъжда живота, младежта, нейното възпитание и така нататък, това... никой няма да пусне такъв филм.

Интервюиращ: Да, да. Тая критика няма да мине просто.

Н.П.: Да. Та, а една от причините... тези персонажи да стоят, как да кажа, не в тъканта на сценария е тази, че те са... допълнително добавени и много страхливо добавени, за да не би да прозвучи сатирично или, не дай Боже, противодържавно, противопартийно... идеологическа диверсия тогава се казваше.

Интервюиращ: Да.

Н.П.: Ти си млад, не помниш. Има ли намек, че нещо западно, а пък автостопа се смяташе, че идва от Запад.

Значи нашите младежи подражават. И това как сме треперили да не го...

Интервюиращ: Да не го спрат.

Н.П.: Да не помислят, че нашите с нещо подражават на ония.

Абе, те бяха такива идиотски времена, че...

Интервюиращ: А, добре, а там, примерно, героя на Константин Коцев, който е горския...

Н.П.: Да.

Интервюиращ: Той се поддава на корупция. Тоест, нали, в крайна сметка той заради детето там да учи, да ходи да учи в техникума, не ги хваща началниците, а реално ги оставя да браконьерстват. Значи тука е едно нещо, което е останало. Между другото Константин Коцев, от тези образи, като че ли най-... най-плътно стои...

Н.П.: Е, защото е...

Интервюиращ: Защото е Константин Коцев. Значи...

Н.П.: Не, защото е дребно там някакъв горски, дребна риба, а не засяга партията, не засяга властта, за това остана.

Интервюиращ: Да, да. А те другите, от приходящите, другите са тези, които са едни като чейнчаджии такива малко... като дребни бандюги някакви...

Н.П.: Всякакви...

Интервюиращ: Да.

Н.П.: Да. Сега, втория въпрос ми кажи какво беше.

Интервюиращ: Значи ние до тука горе-долу сме засегнали първите три.

Н.П.: Аха.

Интервюиращ: А, четири даже. Защото за триединството също говорихме. Ааа, така...

Н.П.: Не, чакай да ти кажа още за това.

Интервюиращ: Да.

Н.П.: Гледай сега. Театъра... единството и на място, и на действие, и на време прави структурата на... когато имаш един добър автор, да речем Йовков, той прави структура, която е монолитна, която е обоснована – всичко в нея, всичко ходове, са обосновани. Аз, в пиесата на Йовков „Албена“, в първо действие си позволих, поставях тая пиеса, и си позволих в първо действие да съкратя, стори ми се там една-две реплики излишни, и като стигам до четвърто действие... те говорят... „А“, викам, „чаках бе, ма те говорят нещо, което не се разбира!“ А що не се разбира – щото тука е съкратено. Тоест толкова е изпитано всичко, автора толкова го е обмислил, че всяко нещо е закачено така – не може да мърда. За добрия драматург говорим, нали така.

Интервюиращ: Да.

Н.П.: Тоест пиесата има това предимство, че тя, бидейки монолитна, тя въздейства... тотално върху зрителя с това, че нейното действие е сгъстено и образите, когато са удачни, тя въздейства върху зрителя и го емоционира, прави го съпричастен. Киното има друг номер. Киното няма това задължение да има такова единство. Киното, както сега даже правят, монтира... сцената върви, върви, върви до тука, спира, това е сцена, която се развива тука в стаята, и тука, без никакъв преход, той, режисьора, лепва епизод, който се развива... лети самолета и вътре в самолета вървят двама души и си говорят... седят двама души и си говорят. Тоест няма задължението всичко това да бъде мотивирано, да бъде стегнато и закачено, а да е свободно, да диша, да има... тогава вика режисьора – да има фантазия... има... прехода му е мигновен. Той от една ситуация скача в друга или пийки кафе се сеща са кафеена плантация или за... за кафеени складове или на знам какво си. Тоест мисълта му от тука скача...

Интервюиращ: Тоест от затворена към отворена структура.

Н.П.: Отворена структура. И после пак може да се върне тука, може да отиде на друго място. Структурата в сценария е... е рехавя, казано най-... така елементарно.

Интервюиращ: На жаргон, да го кажем, Професионален жаргон.

Н.П.: На жаргон, да. Структурата е свободна, отворена. (По този повод) сега ще ти кажа това. Сега прочетох отново „Железния светилник“ на Талев, понеже съм го забравил – романа отдавна съм го чел. Гениален роман, впрочем да ти кажа, гениален. Аз прочетох цялата трилогия – „Железния светилник“, „Илинден“ и „Гласовете ви чувам“. Страхотен писател, Димитър Талев. Така, на времето Христо Христов и Тодор Динов снимаха един филм по „Железния светилник“, който се казваше „Иконостасът“.

Ти ме питаш тука каква е разликата между пиеса и белетристично произведение за превръщане в сценарий.

А... те знаеш ли какво бяха направили? Романът понеже е много дълъг и вътре има много теми, много събития, много персонажи. Сега, това не може да се събере в един филм. Романа е петстотин страници, пък филма е два часа.

Значи те щат не щат трябва да изберат. Те избират само една тема. Темата за резбаря Рафе Клинче и филмът се казва „Иконостасът“. Тоест те вземат само една тема от белетристичното произведение и я разработват толкова, колкото се побере в два часа.

И снимат филма. Тоест белетристичното произведение има това предимство, че то в самата му структура има един поток, значи една тема, втори поток, трети поток... И ти можеш, ако искаш да правиш сериал, ще вземеш и трите потока, ама ако искаш да правиш един игрален филм, вземаш един поток.

Или даже част от потока.

И го правиш на филм. И става идеално. Пак по романа „Железния светилник“, ама и не е по романа. То само вече е провокирано от романа нали.

Вече става друго произведение. Когато на времето излезе филмът на Георги Мишев „Селянина с колелото“ – той е по оригинален сценарий – и аз, гледайки сега наскоро филма, забелязах едно такова нещо. Накрая на филма, в селото... там дето този Гец, селянина с колелото ходи на своето село и там има една любовна история с една аптекарка... Накрая на филма каца един хеликоптер в селото и се оказва, че аптекарката е любовница или там гадже ли какво е на авиатора на хеликоптера. И аз като гледам филма виждам, на 15-тата минута на филма бжжж мина един хеликоптер – ама кратък

кадър. На 40-тата минута – бжжж – втори кадър, по-дълъг, хеликоптер. Трети кадър, още по-дълъг. И накрая на филма хеликоптера кацна у селото. И аз казвам на Георги Мишев, викам, „Аз забелязах как ти си... въвеждаш зрителя и му казваш „Обърни внимание на тоя хеликоптер“. Втория път минава хеликоптера, ти казваш на зрителя „Внимавай!““

Интервюиращ: Ако не си го видял, ти го показвам пак.

Н.П.: „Аз ти го показвам, обърни внимание, защото това ще... видиш какво ще стане.“
Разбираш ли?

Тоест оригиналният сценарий, когато се крои, както казва Георги Мишев, когато се прави архитектурата на сценария... Това много ми хареса, бе бях се сещал. А, той, както в една архитектурна скица за къща, ще има детайл за пок(рив)... за тераса, за покрив над терасата, някаква украса, нали това са детайлите. Така и в сценария има детайли – кратък, после по-дълъг, после... Тоест... аз бих казал кроежът на сценария е половината от таланта на автора. На времето, когато преди да снимам „Автостоп“, един ден се качвам с колата от центъра, със служебната кола, на киноцентъра и минавам там до... дето е ВИТИЗ и Сатирата, унгарския ресторант дето беше... и виждам Невена Коканова стои на тротоара. И викам на шофьора, „Спри тука“. И той спира. И аз викам, „Венче, такси ли чакаш?“ Тя вика, „Да.“, „Ма за къде си?“, „Бе“, вика, „трябва да бързам за киноцентъра.“, „Качвай се, аз отивам на киноцентъра“. Тя се качва и почваме да говорим... аз казвам, че ще снимам филм и я питам, „Каж ми три условия, за да бъде един филм хубав“. И тя ми казва, „Хубав сценарий, хубав сценарий, хубав сценарий“. Това са трите условия.

Невена Коканова разбира от кино.

Тоест добрия филм изисква да бъде направен по оригинален сценарий, защото когато се прави този оригинален сценарий от неговият сценарист, и ако участва и режисьора ще е много добре, се предвижда всичко онова, което ще допринесе филма да бъде ясен, да бъде интересен и вълнуващ. Когато вземаш едно литературно произведение, това е друг жанр, това е белетристика. Ти трябва да преработиш този жанр, да го преодолееш, за да стигнеш до добър сценарий. Защото онова е друг жанр, други закони, други правила.

Интервюиращ: Да. А ако вземем пиеса?

Н.П.: А ако вземем пиеса – още по-сложно!

Интервюиращ: Още по-сложно.

Н.П.: Защото пиесата си има... тя пък има това жестоко изискване единство на време, действие...

Интервюиращ: Място, действие.

Н.П.:... място, действие. А, тоест вместо да хабиш усилия да преработваш един жанр във втори жанр, ти по-добре направи сценарий оригинален, вложи силите си в това, за да можеш да достигнеш до... до дълбочина, да се задълбаеш в това, в спецификата на сценария, в образите, в конфликта, в посланието. А иначе като се занимаваш... и не случайно днеска почти вече не се занимават с това. Режисьорите сами пишат, нали виждаш, сами пишат сценария. Или се пишат съавтори, както аз сега имам филм, „Далече от брега“. Константин Бонев снима филм. Обаче сме трима души, сценаристи. Моят сценарий... аз съм... написах сценарий и му го давам. Той го дава... той го дава на един друг автор и му казва, „Напиши ми тука еди-какво си, еди-що си“. Она написва. След това той сяда и той почва да пише. И моя сценарий остава 1/3, обаче всеки има своя принос по своята специалност. И то от това се обогатява. То иначе човек трябва да е голям майстор, за да засегне всички страни и всички неща от един... Така...

Интервюиращ: Добре, аз разбирам ли правилно, че според Вас адаптираният сценарий от белетристика и даже в по-голяма степен от драматическо произведение от пиеса всъщност е някакъв вид компромис?

Н.П.: Не, не е компромис. Обаче хабиш сили да преодолееш една специфика да я превърнеш в друга специфика.

Интервюиращ: ... в друга специфика.

Н.П.: Това е...

Интервюиращ: Да.

Н.П.: Сега, аз не казвам, че съм прав. Моят опит и моето мислене ме е навело на тази... на този извод, защото, виж сега, сценария изисква, аз сега понеже чета много, не чета, а слушам аудиокниги... в романите, например, в романите на Джон Стайнбек има, ако ти кажа, диалози 20 страници. Двама души разговарят безкрайно. Това за киното е нетърпимо, киното иска диалог половин страница или айде най-много една страница и то трябва да го пише... на знам кой автор да е... Да е любопитно, да е ярко, да е художествено... Тоест сценария изисква къси епизоди, динамични епизоди, защото киното е изкуство на... на действието, на... да обхване дето се казва цялото земно кълбо,

да обхване цялата страна или цяла Европа, ако е такъв проблема. А пък тва, ако го каканижеш надълго и нашироко, както един белетрист може да пише, то става безкрайно. Така, толкова на тая тема.

Интервюиращ: Ами добре, значи всъщност, нали, аз само за протокола да кажа, че... не че... не съм несъгласен, точно обратното – моята теза, която развивам, опирайки се на... нали на класически произведения като пиеси и като филми. Аз изследвам, примерно, пет филма, които са правени по Хамлет през, през годините, пет версии.

Н.П.: Да.

Интервюиращ: Изследвам... по пиесата „Дванадесет разгневени мъже“ имат три филма снимани, различните варианти. Всъщност моята теза е, че наистина киносценария е една изцяло нова структура. Нали, това е спецификата, че...

Н.П.: Абсолютно. Тук си прав.

Интервюиращ: Това не е, не е просто дериват някакъв, някакъв... някакво продължение на литературното произведение, а то се получава една изцяло нова структура, която обаче пък има утилитарно значение. Тя, спецификата е, че работния сценарий, киносценарият, той не е завършено произведение.

Н.П.: Да.

Интервюиращ: Той служи само за да... за да се създаде завършеното произведение, което е филма.

Н.П.: Да.

Интервюиращ: И от разговора, който водим, аз виждам, че на базата на личния Ви опит години по-рано всъщност Вие сте достигнали до същите... до същите изводи.

Н.П.: Да.

Интервюиращ: Да.

Н.П.: Нямаме противоречие тука.

Интервюиращ: Нямаме противоречие тука, което е...

Н.П.: Само че случат с Хамлет специално е... по-специален, защото Хамлет е велико произведение и сигурно, който се наема да прави филм по Хамлет, не може да си позволява много да отива настрана от произведението. Нали така? Щото...

Интервюиращ: Да.

Н.П.: ...всеки знае Хамлет и ще каже, „А, братче, ти си изпуснал образа на Полоний. Какъв Хамлет е без Полоний?!“ Примерно.

Интервюиращ: Да. Макар че пак има го в съвременен вариант, нали, изцяло извадено от онази епоха. Тоест тука има това нещо. Ами добре... общо взето аз мисля, че в един свободен разговор ние покрихме... тези точки.

К.П.: Искам да ти разкажа един случай, кратко, за да... за да видим дали може да ти послужи. Аз правих една постановка в Москва, в Театъра на Съветската армия, и там имаше един млад артист, един Виталий се казваше. Един ден идва и казва „Каня Ви на рождения ден на жена ми“. „Добре, благодаря. Къде да дойда?“. Той ми обяснява момчето. Отивам... Значи това е едно апартаментче от 25 кв. м. Те са изнесли всички мебели и са направили една... както ние правим на село на сватбите – два стола тука и два стола тука и две дъски опънати и покривката отгоре, защото няма... и гостите са прави. Аз влизам там, непознати хора. Никого не знам освен тоя Виталий. И той ме представя нали това е моя режисьор, така и така. И аз... заставам в един ъгъл, вземам чашата. До мен стои един, като мене нисък човек. Аз тогава бях много млад. Възрастен, средна възраст, да кажем 50 години. Седи до мен, прав и той с чаша в ръка. И двамата стоим един до друг, мълчим. И той по един път... по едно време вика, „Вие кой бяхте?“. И аз викам, „Аз съм българин, така и така, режисьор тука гостувам“. „Ааа, режисьор ли?“ „Да“ „Аз“, вика, „съм сценарист“. „Ааа, много ми е приятно“. И започваме да говорим. И това се оказва едно еврейско семейство. Момичето е еврейка, а този Виталий е руснак. И всички гости са евреи. Оказаха се елитна руска интелигенция. Страхотни! Цигулари, професори, и този сценарист, до който аз се оказвам, че стоя. И почваме да говорим. И аз го питам, тогава нали гледахме много съветски филми, знаехме артисти, и така нататък. Казвам „И кои са Вашите филми?“ И сега той ми казва едно-две заглавия, три. Но едно от заглавията е филмът „Грите тополи на Плюсчиха“. Така се казваше този филм и аз съм го гледал. Ами, казвам, това е един чудесен филм. Там играеха двама артисти, само двама герои. Тя идва от провинцията и се качва на такси да я закара до някакъв

адрес. Забравих за какво идваше в Москва. Закарва я той на адреса, но това се оказва някъде далече. И те докато... пътуват, говорят. Обаче тя е много серт руския. Той се държи нормално човека, ама тя... като и прави от време на време комплименти, че е хубава, че не знам кво си, тя обаче много серт се държи и отрязва го. Слиза, на... там на... дете, на адреса. Той обаче не тръгва. Тя отива, звъни на вратата. Няма ги хората. И тя се връща и вика, „Няма ги“. А тя не познава никого в Москва – огромен град. И така започват една... едни отношения между двамата. Стига се до любов. Това е филма. Сега, като почваме да говорим, този мъж, явно много акълия, сече му главата, а... Пита ме за какво ми е впечатлението за филма. Аз казвам, че много ми хареса. Той, така де, разпитвам ме за филма. И аз му казвам впечатленията си, обаче като говоря, вече съм забравил какво съм говорил, но навлязох малко в анализ на сценарното умение да, като топка се търкаляше сюжета, за да стигне до любов.

Интервюиращ: Да.

К.П.: Значи започва от едно... това, че тя няма къде да отиде и той почва да търси къде да я подслони, нали, кара я в една приятелка. Тя там пренощува. На другия ден пак идва, взема я... Е, такива значи подробности. И аз му казвам, че много хубаво сюжета като снежна топка, нали, се нараства и се стига до един много красив финал. И той казва, „Много интересно“, вика, „Вие сте българин пък толкова хубаво сте разбрали филма“. И аз викам, „Аз съм режисьор, как няма да го разбира! Разбира се, че ще го...“ Е, така де. А, и той знаеш ли какво ми каза? Вика, „В България поставяте ли Чехов?“ Викам, „Да, поставяме.“ „Харесва ли се този автор?“ Ми казвам, „Харесва се, да. Това е голям писател, много се харесва.“ Ааа... казва, „Странно, аз мисля, че Вие българите не може да разбирате Чехов.“ Викам, „Защо?“ „Ами“, вика, „Чехов е автор на провинцията, а България е един кръстопът. Вие се намирате на такова място на Балканския полуостров, където са минавали какви ли не народи, воители, войни, събития. Вие не сте провинция, Вие сте кръстопът.“ Виж колко точно.

Интервюиращ: Да, да. Много интересно, много, да. Много интересно.

К.П.: Казва, „Най-добре Чехов разбират в Скандинавието, защото скандинавските страни са провинцията на Европа.“ Викам, тоя е голям умник. И така, продължаваме да говорим. Обсъждаме. Аз казвам, „В България някои режисьори поставяха Чехов като комедии... като комедиограф“. Той вика, „Това е“, вика, „много интересно. Е как, стават ли пиесите, подават ли се на...“ Викам, „Да, подават се на такова... тълкуване.“ Като тогава, Добчев

беше направил някаква постановка, Коко Азарян беше направил постановки, все имаше такива комични повече сцени, на които... сцени, на които руснаците ох-кат и ах-кат...

Интервюиращ: Да.

К.П.: А нашите артисти не... не се... не се навиват да ох-кат и ах-кат, ами гледат да го направят на дженг.

Интервюиращ: Да.

К.П.: И той казва, „Виждате ли, Вие потвърждавате моите думи. Вие, живеейки на такава място, това се е отразило на Вашия характер и Вие гледате, този характер гледа на автора от такава гледна точка, от комична гледна точка.“ Той вика, „В Чехов няма нищо смешно.“ Викам, „Как да няма?“

Интервюиращ: Да.

К.П.: „Как да няма? Има смешно.“

Интервюиращ: Има.

К.П.: Особено в разказите, как то си има направо комични... Той вика, „Не, това Вие го мислите. Ние, руснаците, не виждаме нищо смешно.“ Сега, ето, аз ти каз(вам)... виждаш как националния характер, националната съдба на един народ кара артистите на този народ да гледат на този автор по един начин. Българският характер, българската съдба кара българските артисти да гледат на същия автор, на същия текст, по друг начин.

Интервюиращ: И то коренно различен.

К.П.: И то коренно различен.

Интервюиращ: Добре, това е... отправна точка на...ааа... тоест... ааа... Как да кажем, автора на... нали, спорът дали театралният режисьор е автор на театралния спектакъл отдавна е приключил, нали... тоест... съвременният театър тълкува театралния режисьор като автор на спектакъла, нали, не само като интерпретатор. За киното пък въобще никога не е имало спор. Кинорежисьорът е категорично автор на произведението. Тоест... автора на произведението, неговата отправна точка всъщност се... опитвам се да си обясня това, което искате да кажете. Като националната му принадлежност определено дава... дава отношение към това нещо, дава влияние към това нещо. Всъщност тя променя...

К.П.: Гледната точка.

Интервюиращ: ... първоначалния материал от определена гледна точка.

К.П.: Да, променя гледната точка.

Интервюиращ: Променя гледната точка. Точно така.

К.П.: За това, когато... когато говорим за сценарий, например, нали, аз си представям този писател какъв сценарий може да напише и какъв сценарий може да напише Георги Мишев. Нали, при Георги Мишев винаги ще бъде присмехулно, ще бъде закачливо, ще бъде хумористично, ще има виц вътре. При оня – не. И, абе едно и също произведение правим, а не си приличат.

Интервюиращ: Не си приличат.

К.П.: Защото националната съдба определя, ние сме научени от начина ни на живот сме научени на определен начин на мислене. И този начин се отразява, когато вземаме едно класическо произведение. Понеже ти ми казваш, че дванадесет разгневени мъже разглеждаш Хамлет и така нататък. Сигурно Хамлет на Лоурънс Оливие и Хамлет на Леон Даниел няма да си приличат по нищо.

Интервюиращ: Ами те... всичките

К.П.: А е същото...

Интервюиращ: и на Смоктуновски, има и...

К.П.: Да, и на Смоктуновски...

Интервюиращ: Има и други, има... да, има. Съвсем... съвсем различни са.

К.П.: Да.

Интервюиращ: Всъщност коренно различни истории са. Реално актьорите... тоест героите преминават през едни, на пръв поглед, едни и същи събития, но всъщност отношението на режисьора, нали, който в този случай е и сценарист, защото сценария за филма е по произведението главно от режисьора направено, всъщност ни разказват коренно различни истории.

К.П.: Да, така е.

Интервюиращ: И това... това е отношението, което наистина... националното, националното има значение, има значение.

К.П.: Виж какво, когато пишеш не забравяй да кажеш това, че този филм е сниман в една конкретна политическа обстановка, в която цензурата беше определяща.

Интервюиращ: Да.

К.П.: Никакви... както Леда Милева, когато беше директорка на телевизията ми каза, по повод на един мой филм, „Никакви такива финтифлюшки.“ Значи измислици, дето аз понеже съм режисьор, който обичам такива измислици...

Интервюиращ: Да.

К.П.: ...да добавям. И тя викаше, „Никакви такива финтифлюшки“. Та цензурата... Едно е тогава да снимаш филм, друго е сега. Сега зрителя може да ти диктува някакви условия, но все пак официално цензурата не ти спира филма...

Интервюиращ: Да.

К.П.: ... или не ти казва тоя епизод пада. Тя ми маха... цензурата ми маха финала, вика, „Пускай филма“. Егати филма!

Интервюиращ: Да.

К.П.: Той няма финала, който обобщава цялото.

Интервюиращ: Да.

К.П.: Ми той става безсмислен. Или става на куц крак. Филм, абе филм ама... нещо недовършено, нещо... необобщено... Така е...

Интервюиращ: Да.

К.П.: Затова в този филм „Автостоп“ има вмешателство на цензурата и голяма част от неговите недостатъци се дължат на това. И като добавиш и други лични причини... Така че филмът би могъл, ако сега го снимам тоя филм, аз знам какво да направя. Аз ще си направя като... имаше един чешки филм „Старци берат хмел“...

Интервюиращ: Да.

К.П.: ...аз ще... тогава аз ще го разбия, аз ще го направя да... да лети, да лети!

Интервюиращ: Все пак аз, така в защита на филма, искам да каже, че нещо, което е... няма аналог в българското кино в епохата си...

К.П.: Ти ме изненадваш. Да, това е така. Но аз бях се замислял за това. Ти просто ме изненада с това, което ми казваш. Но то вярно. Няма такъв друг аналог.

Интервюиращ: Дори... не знам, може би... но то е по-късно може би, не знам, „Баща ми, бояджията“...

К.П.: По-късно...

Интервюиращ: То е по-късно, то е ... то е значително по-късно. Така че... просто филма, той отваря пътека към... непознат до тоя момент жанр в българското...

К.П.: Режисьора на „Баща ми, бояджията“ ми е състудент, заедно сме следвали режисура. И той е имал, така да се каже, моя опит.

Интервюиращ: Да.

К.П.: Защото това също има значение.

Интервюиращ: Разбира се! Да отвориш един жанр... ти да го отвориш! До тоя момент да не е правено такова нещо и ти да направиш първия опит в цяла една неизследвана територия жанрова е много трудна работа. Защото втория вече, като гледа първия филм, може да си направи някакви изводи. Да каже, „Аха, значи тука така, тука така, тука така...“

К.П.: Да, така е. Добре...

Интервюиращ: Ами, добре. Много благодаря за отделеното време! Довиждане!