https://doi.org/10.53656/bel2023-3-1p

Literature
Литературознание

ЛИТЕРАТУРА И КИНО – КАЗУС ОТ ВРЕМЕТО НА НРБ

Проф. д.ф.н. Инна Пелева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Резюме. Текстът коментира специфично противоречие в културната политика на НРБ. И след 1956 г. (въпреки периодите на либерализация в управленското отношение към хората на изкуството) творческите практики тук са под институционализирания натиск на комунистическата доктрина. Заедно с това през 60-те, 70-те, 80-те държавата осъществява импорт – той съвсем не е маломерен – на културни продукти и от Запад. Тоест няколко десетилетия преди 1989 г. в българската публичност съсъществуват противоположни, но менажирани все от *властта* тенденции: отново и отново се потвърждава нормативното на социалистическия реализъм, обаче се търси и диалог, съизмерване със създаваното отвъд Желязната завеса. Особено любопитни са резултатите от това двойствено управленско поведение при запознаването на българската аудитория с чуждото кино. Западните филми не само формират у местния масов зрител представи, поведенчески модели и желания, отместени от официално предписваните. Западните филми (особено когато са на световноизвестни режисьори) също така слагат отпечатък върху ценени и днес художествени текстове от тоталитарната епоха.

Ключови думи: литература и кино; култура на НРБ; Йордан Радичков; Георги Марков; Федерико Фелини

Вече разполагаме с внушителен архив от изследвания, ангажирани с българската културна и литературна история от периода *1944 – 1989 г.* Немалко от тези изследвания убедително и прозорливо описват „инструментите“, управленските техники, процедурите по контрол и санкциониране, чрез които тук преди падането на Берлинската стена се постига по комунистически правилният изглед на художествената продукция. Свършената в специфичното поле научна работа е много и определено респектира, но образът на предишното, който тя моделира, има характерна особеност: в съвкупността си академичните повествования от визирания горе проблемно-тематичен сегмент, в края на краищата, представят официалната власт в политико-социалния контекст на НРБ най-вече като успешно свеждаща теоретико-идеологическите

си презумпции до практически резултати. Такъв тип реконструкции показват предимно победите на умозрителния управленски проект (на марксистко-ленинския проект) над реалността – силово коригирана във всичките ѝ измерения след 9.09.1944 г., тя започва да изглежда като да се е подчинила, като да се е сляла до пълна идентичност с „изискуемите“ съдържания и форми. И как ли би могло да е иначе, след като при трансформирането на „даденото“ (на България, каквато е до края на Втората световна война) биват използвани най-различни – включително екстремни – форми на натиск. Тоест как ли би могло да е иначе, след като местният тоталитарен режим, с всичките му възможности да принуждава (и като всеки друг тоталитарен режим), постоянно потвърждава, отново и отново възобновява статута си на единствен субект, произвеждащ и консумиращ практически неограничена власт.

Въпреки че едно такова изображение на българската действителност от социалистическите десетилетия може да бъде валидизирано чрез ред фактологически верни илюстрации, не би трябвало да се губи усет и за другояче случващото се – не „по план“ случващото се – тук и тогава. Би трябвало, иначе речено, да се укрепва и онази наративна линия в научния дискурс, припомняща сегментите от близкото минало, които въплъщават управленското недосмогване при форматирането на действителността, изплъзването на местната екзистенция от сценарните предписания на Режима.

Всъщност животът и на масовия сънародник, и на българските творци от втората половина на 40-те до края на 80-те е резултантна от едновременното действие на de facto конкуриращи се властови импулси, някои от които съвсем не идват откъм *държавата*, откъм бдителните ѝ и добре координирани институции. Например колкото и усилия да се полагат за обезсилването им с помощта на една публичност всепроникваща, придърпваща към дисциплинарно-колективисткото, домът, семейството у нас и по социалистическо време запазват способността си да обучават подрастващите в друга история, в други ценности (не тези на Партията; тя така и не успява да изтрие от тукашния социално-психологически пейзаж предмодерните, патриархалните манталитетни наследства). А и след 1940-те приятелските общности все така умеят да създават микросветове, организирани около други – не тези на пропагандата – сюжети. Тоест приватното, личното пространство, оказва се, не е и няма как да бъде напълно унищожено даже в рамките на онази епоха, а самата му наличност генерира възможност да се появяват още и още версии на битийстване – всичките различни от налаганото откъм управленския проект униформено житейско съдържание.

Да не говорим и че дори събитийни линии, първоначално отключени, инициирани именно от *държавата* заради нейни визионерски намерения, „по пътя“, при разгръщането им във времето, могат да доведат съвсем не до това (или поне не точно и не само до това), което Ръководството е очаквало да получи чрез/през тях.

Току-що отбелязаното е особено важно за нашето построение.

В неговите рамки ще мислим българската действителност от 1950-те насетне и като вместваща в себе си особен процес по ерозирането на тоталитарната власт в културно-интелектуалната сфера – ерозиране всъщност непредотвратимо, доколкото е обусловено от аксиома на социалното живеене.[1] Според тази аксиома каузалността (винаги и навсякъде) не подлежи на сто процента ефикасно управление; връзката *причина – следствие* при моделирането на кое да е общество не може да бъде безпогрешно изчислена: поредицата действия, търсещи постигането на рационално програмирана цел, винаги сбъдват и неочаквани допълнителни ефекти, и нежелани, „в началото“ непредвидени резултати.

Комунистическият проект, знаем, е базиран върху идеята, че могат и трябва да бъдат създадени човек, социум, изкуство нови, абсолютно различни от тези на Запад. В същото време, този проект е телеологически устремен към планетарната си победа, т.е. подчинен е на постоянно възобновяващ се състезателен импулс. Точно това води до невъзможност проектът да търси осъществяването си в рамките на завинаги робинзонадна, завинаги островна екзистенция – за да се случи състезанието, в което да победим, трябва да има осезаемо присъстващ друг (допуснат в пространството, което обитаваме), а също и споделени, общи категории, критерии, позволяващи съизмерване между актантите на сцената (*ние* и *те*). Иначе казано, въпреки металните огради с ток, кучетата и стрелците по границите, въпреки забраната за пътувания, въпреки постоянно преговаряните от пропагандата непресекаеми линии, разделящи Съветския Изток от капиталистическия Запад, тукашната партийно-държавна власт всъщност не само не може, тя – от някое време насетне – и не иска да конструира напълно изолиран свят. Внимателно пресявайки и подбирайки, ограничавайки достъпи и контакти, тя все пак осъществява и контролиран внос на култура „по второ направление“ – внос на западни художествени текстове, западна попмузика, западно кино.

И тъй, по-долу няма да се обсъжда импортът през Желязната завеса, който е продукт на „частната инициатива“ и е правен нелегално, със или без помощта на външни за НРБ структури и субекти: няма да се коментират книгите, списанията, виниловите плочи, вещите, които, бидейки чужбински, успяват да се озоват тук контрабандно, нито ще се припомнят предаванията на „Свободна Европа“ или на „Радио Люксембург“, които също пренасят едно или друго „оттам“ при нас. Ще се обмислят единствено някои следствия от избора на социалистическата държава да организира достъп (макар и подчертано селективен) на западно изкуство – и още по-тясно: на западно кино – до българската аудитория.

Филмите са голяма страст на сънародниците, обитаващи НРБ. И защото навремето няма особено богати възможности за пълнене на свободното вре-

ме, и защото именно филмите са позволеното масово практикувано бягство (онирично бягство) от това тук и сега. Естествено, и това поле е модерирано от разни управленски съображения: има филми общодостъпни, които се прожектират по салоните в страната. Има и филми, които се показват в т.нар. студийни кина (иде ли реч за провинцията, би трябвало да се говори за „студийния киносалон“; в столицата студийното кино е важен културен институт през 70-те и 80-те години на XX век; опитите то да се установи, да се официализира като специфичен градски топос – и като специфична дейност – датират от началото на 60-те[2]); предполага се, че „студийните филми“ няма да бъдат гледани от мнозина, но тъй или инак и тези по презумпция по-особени визуални творби са „на свободен достъп“. Има и филми, които – още към средата на 50-те – се показват два пъти седмично в Дома на киното „само за кинодейци“ (всъщност само за „хора с пропуски“, пропуските се намирали трудно); според Георги Марков 99% от въпросните ленти – най-вече френски и италиански, – които са дошли у нас уж за да бъдат закупени, биват връщани обратно напълно безпоследствено за производителите им (Markov 1990, p. 111). Затворени прожекции, достъпни единствено за съюзни членове, се правят и в киносалона в сградата на СБП (Bankov 2019). Все пак с времето – първо – националният репертоар на показваните у нас кинотворби, създадени извън социалистическия лагер, се разнообразява и обогатява („западно“ престава да е равно на „френско и италианско“). И второ, като че ли сегрегирането на публиките (затворени прожекции за привилегировани – прожекции за масата) престава да се провежда твърде категорично (и до общодостъпните салони по-често стигат „особени“ чужди филми). Своеобразна кулминация и на двете тенденции е осъществяването на т.нар. Световна кинопанорама (първото ѝ издание е от 1987 г.) – амбициозно начинание, целящо да запознае широката местна аудитория с представителна извадка от най-доброто в актуалното филмопроизводство на планетата.

Въпреки че от 1950-те до 1980-те настъпват промени в обема и съдържателността на културния импорт, осъществяван у нас, нещо същностно за интересуващия ни отсек от реалността си остава все това и все такова, все равно на себе си. Позволявайки – макар и на специални люде (понякога обаче не само на тях) – срещи и със силни филми, правени отвъд Желязната завеса (или с такива, правени „отсам“, но без да са съвсем верни на съветизираните естетически норми), социалистическата власт, оказва се, работи срещу себе си. Доколкото споменатите филми също се превръщат в субект на власт. Вярно, това е една по-особена, мека власт, понеже местните хора ѝ се подчиняват доброволно и поради автентичен личен избор. Но точно затова е тъкмо власт. Чуждите ярки филми консолидират в характерна общност една очарована публика, която си ги разказва и обсъжда, пренася от конкретната лента в ежедневието си модели на поведение, дори реплики. (Нека приложа поне един пример. Коментирайки

житейски епизод от 1962-ра – иде реч за казармена история, за голямо физическо натоварване, след което азът от споменния текст и младите хора край него спят два дена, – Стефан Янков приключва микроповествованието си на чист френски: "Les héros sont fatigués!" (Yankov, 2019, p. 93). Фразата е взета назаем, това е заглавието на много популярен и у нас филм от 1955 г. на режисьора Ив Чампи с Ив Монтан, Мария Феликс, Курт Юргенс и пр. „Героите са уморени" – така звучи в превод названието на творбата – става лаф и се употребява десетилетия наред, обикновено с доза ирония; тъй или инак, филмът е толкова обикнат и всеизвестен, че даже успява да осъществи принос към фразеологията на неофициалния български, говорен от няколко поколения сънародници.)

И тъй, ред западни кинотворби, стигнали до социалистическа България, пораждат у нашата публика страстно желание. Не само показвайки света навън: улици, сгради, интериори, коли, дрехи, обувки, чанти, грим, прически, типове лица, жестове. Западните филми също така – и това е ключовото в случая – за определен местен „контингент", за представители на т.нар. художествено-творческа интелигенция, стават образци за правене на наратив.

При това не само на кинонаратив, а и на собствено литературно повествуване.

Това прехождане от визуалното към книжното може би е подпомогнато и от една специфична издателска практика в НРБ – да се публикуват томове с киносценарии (виж например „Български сценарии", 1966; „Сборник литературни сценарии", 1967; „Избрани български сценарии" – частите от тази поредица излизат през 1961, 1971, 1977, 1979 г.; има и издания, съдържащи сценарии на конкретен отделен автор). Практиката е популярна и в Съветския съюз, а съветските томове с кинодраматургии се интегрират без проблем в тукашната среда (днес за това свидетелства и платформата „Книжен пазар": наличностите ѝ включват, да речем, „Избранные сценарии кинофильмов", 1950; „Избранные сценарии советского кино в пяти томах", т. 5, 1950; „Сценарии итальянского кино", 1958; „Сценарии американского кино", 1960). През 60-те подобни сборници – с чужбински текстови основи на филми – излизат и на български: „Избрани сценарии на световното кино" е серия от три книги (1968, 1969 г.), чрез която местните биват запознати и със сценариите на „Сладък живот", (1960, Фелини, Пинели, Флаяно, Ронди), „Дивите ягоди" (познаваме творбата като „Поляната с дивите ягоди", 1957, Бергман), „Да живееш живота си" (1962, Годар), „Един мъж и една жена" (1966, Льолуш); „Виридиана" (1961, Бунюел), „Хирошима, моя любов" (1959, Рене, Дюрас), „Червената пустиня", (1964, Антониони). А през 1988 г. у нас, в отделно издание, с предговор от Джанфранко Анджелучи, излиза дори сценарият на „Джинджър и Фред" (Фелини, Гуерини, Ашоне).

Дали всички филми, представени като текстове в споменатите сборници, са излъчвани в България през социалистическата епоха (да не забравяме, че

отнейде насетне телевизията също показва западно кино)? И кои български творци са имали възможност – освен у дома, на затворените прожекции – да гледат актуални и оценявани като събития западни филми извън страната? Във всеки случай сценарият на „Хирошима, моя любов“ (Маргьорит Дюрас) тук са можели да прочетат на български едва през 1969 г., но Рангел Вълчанов и Валери Петров трябва да са се срещнали с лентата доста по-рано: филмът им „Слънцето и сянката“, който определено знае за френско-японската продукция от 1959-а, е на екран през 1962 г. (и печели награди не само в рамките на социалистическия лагер).

По по-различен начин оставя следа в културата на НРБ – и вече в сферата на писаното слово – „До последен дъх“ на Жан-Люк Годар (1960, сценарият е на Шаброл, Трюфо и Годар). У нас определено са се влюбили в историята – нима не свидетелства точно за това забележимото пристрастяване на български социалистически автори към над-слова „До последен дъх“ – има „До последен дъх“, очерци от Димо Арабаджиев, 1960; „До последен дъх. Литературен сборник за загиналите служители на МВР“ от Стефан Гечев и Йордан Добрев, 1965; „Да обичаш до последния си дъх“, лирическа книга на Иля Велчев, 1972; „До последен дъх. Сборник очерци за революционерите борци от Варненски окръг, загинали в борбата срещу капитализма и фашизма“, Тодор Абаджиев, 1976; „До последния си дъх“, Митка Гръбчева, 1978, 1979. Наистина „До последен дъх“ се нарича и книга с разкази на Борис Полевой, излязла на български през 1945 г.. Само че приливът родни заглавия, редящи „до-последен-дъх“, започва не след ’45-а, а около и след появата на онази западна кинотворба – около и след ’60-а.

Тогава сънародниците почитатели на седмото изкуство са гледали – освен „До последен дъх“ с Белмондо – също и „… Ив Монтан във „Възнаграждение за страха“, Збигнев Цибулски в „Пепел и диамант“, Жан Габен във „Великата илюзия“, Ален Делон в „Роко и неговите братя“, Жан Луи Трентинян в „Конформистът“, […] Жана Моро, Симон Синьоре, Стефания Сандрели, Клаудия Кардинале…“ (Yankov 2019, p. 120). (Между другото, някои от изброените филми имат литературни прототипи; тук са преведени и въпросните книги – „Възнаграждение за страха“ на Жорж Арно през 1963 г.; „Пепел и диамант“ на Йежи Анджейевски през 1964 и 1975 г.; „Конформистът“ на Алберто Моравия през 1986 г..) А ако в споменната книга на Стефан Янков списъкът с филми, ценени тук през 60-те, върви единствено с носталгична въздхита, отношението – към онзи зрителски опит, към онази възприемателска чувствителност – на Димитър Паунов (у нас романите му имат запалени почитатели и преди, и след 1989 г.) е малко по-различно: „Седемдесетте години бяха в бъдещето […] Кинематографията събра прощъпалниците сценаристи и всички си скубехме косите и стенехме, излизайки от „Миналата година в Мариенбад“. Тогава имахме коси“ (Paunov 2018, p. 7). След толкова години дистанция от

младостта и от НРБ Паунов иронизира – с доза тъга – някогашната страст, онази свръхреактивност и огромното желание да харесваш големите западни кинотворци, а също – може би – и снобизма на тогава допуснатите до прожекциите за избрани (писателят със сигурност не се е срещнал с творбата на Ален Рене и Ален Роб-Грийе в общодостъпен салон).

Е, у Георги Марков, един от хората с пропуските, можем да видим следи от привързаност и към продукции, вървели по масовите кина. Когато стига до особено разтърсващо място в разказа си – той е поместен в „Задочните репортажи“ – за аварията при строежа на металургичния завод „Ленин“ (историята е в основата на Марковия роман „Покривът“, който излиза тук едва през 2007-ма), писателят отбелязва: „Оттук нататък само филмите за пренасянето на нитроглицерин могат да се сравняват по страх и напрежение с движението на групата по покрива, със зловещата тишина, внезапно настъпила над целия обект“ (Markov 1990, 136). Ами група „бели“, нейде в Латинска Америка, трябва да прекара по ужасни планински пътища два камиона с нитроглицерин (т.е. с експлозив) във „Възнаграждение за страха“ (френско-италианската лента от 1953 г. навремето получава престижни награди и превръща Ив Монтан в световна звезда).

Та Марков е бил впечатлен и от киното, предназначено за широка аудитория. Но е харесвал и по-различен тип филми – това определено личи в новелата му „Жените на Варшава“ (1968).

В нея, спомняме си, Павел, млад геолог, учил във Варшава, разправя, бидейки на забравено от бога място, за студентските си любови на възрастния овчар Йордо. Първата от трите жени, които младият мъж показва – през думите – на стареца, е Барбара. Героят я вижда най-напред през нощта… в един фонтан: струите вода се изливат върху раменете ѝ, великолепна е фигурата с мокри коси и мокра прилепнала по тялото рокля; Павел влиза при нея във водата и т.н.

Всъщност епизодът е своеобразна заемка (първи отбелязва това Йордан Ефтимов – виж Eftomov 2019). В „Сладък живот“ (1960) на Фелини американската филмова звезда Силвия (Анита Екберг), която журналистът Марчело Рубини (Мастрояни) съпровожда известно време, докато трае посещението ѝ в Рим, една нощ се озовава във фонтана Ди Треви, неустоимо руса, пищна, млада и мокра; по някое време при нея във водите е и героят на Мастрояни... и това е една от филмовите сцени на всички времена.

Сюжетни детайли от “La dolce vita” като че ли са оказали влияние и върху другия особено важен в България Георги-Марков художествен текст – „Портретът на моя двойник“. Но безспорно в „Жените на Варшава“ присъствието на Фелини е по-видимо, като съвсем не се свежда до преноса на сцената с фонтана от италианското в българското произведение.

Другояче се справя с обсебващото очарование на голямото кино – и специално на „Сладък живот“ – Йордан Радичков.

През 1967 г. по негов сценарий е направен филмът шега „Шапките отиват на море“ (времетраенето му е около 20 минути, а жанрът „филм шега“ е заявен в началните титри към лентата[3]). Произведението е плод на поръчка – трябвало да се приготвят рекламни кратки кинопродукти, подпомагащи родния туризъм и приканващи чужденците да посетят социалистическа България. Закачката с „Ла долче вита“ тръгва със самото начало на българския късометражен филм: надписите информират, че в него участва Бригита Хайберк, Мис Дания 1966-а (участват също Арне Ларсен и жителите на село Батово) – Анита Екберг, преди да стане Силвия на Фелини, е Мис Швеция за 1950-а. И е руса също като Бригита Хайберк.

Напомня за „Сладък живот“ и начинът, по който изглеждат встъпителните гледки от „Шапките отиват на море“. Световноизвестната италианска лента започва със заснети отвисоко кадри (вертолет разнася висяща на въжета от него внушителна статуя на Христос). Нашите пейзажи отвисоко не вървят със статуя на Христос, но погледът отгоре, летенето напред над града София (по-късно в киношегата – и изобщо над страната) бездруго са решения, взети назаем от прословутата творба. А и във филмчето по Радичков сценарий се появява разголено женско тяло във вода. Само че чужденката, озовала се поради объркване на пътя за морето насред село Батово, не е във фонтана Ди Треви, а е в някакъв неизвестна рекичка, съвсем природна и доста тъмна на цвят (доколкото може да се съди по черно-бялото киноизделие). Селяните натуршчици гледат Мис Дания във водата-по-български, после и те се оказват в рекичката, шапките на всички тръгват по течението, за да стигнат в края на краищата до морето. („Паднаха им шапките“ е фразеологизмът, който, в колаборация с творбата на Фелини, моделира семплия и все пак фантасмагоричен разказ от нашето филмче.) Като вземем предвид и как точно чужденецът на чужденката е поместен в сюжета – той странно изчезва по някое време, селяните го търсят тук и там и го откриват на полето възторжено да храни биволица със зеле, – вече ще сме сигурни, че филмчето е визуализация на „Скандинавците“. Който разказ е публикуван за първи път през 1964 г. и влиза в състава на важния и за автора си, и изобщо за литературата ни сборник „Свирепо настроение“ от 1965 г.. И да, имаме документално свидетелство, че през 1963 г. и Радичков вече е бил гледал „Сладък живот“. На заседание на Творческата комисия към секцията на белетристите в СБП, провело се през ’63-та, пред свои колеги писатели Георги Марков представя проекта си за художествен текст, пресъздаващ трагедията в ДМЗ „Ленин“ (стенограмата от заседанието е публикувана от Цвета Трифонова). Освен думите на Марков споменатата стенограма отразява и реплики на Радичков: „… *Георги Марков*: … Аз бях за много кратко време в Италия и установих, че там нервната система също е много по-различна от нашата. Някак си много равно е всичко. Там нервните импулси като че ли са от по-друг характер […] *Йордан Радичков*: Филмът „Сладък живот“ и филмите, които ни дават Фелини и Анто-

ниони, говорят тъкмо обратното; говорят за една по-импулсивна, динамична атмосфера…“ (Stenograma 2007, pp. 334 – 335). До 1963 г. от творбите на двамата големи режисьори у нас вероятно са гледали – освен „Сладък живот“ – „Пътят“, 1954, и „Нощите на Кабирия“, 1957, на Фелини, „Нощта“, 1961, и „Затъмнението“, 1962, на Антониони.[4]

Тъй или инак, Марков съвсем насериозно присажда емблематична за чужда творба сцена в свое художествено повествование. Той се стреми да е европеиден, да изтрие границите между *наше* и *тяхно*, да е като света. Радичков работи със същия престижен внос инак: заемката е всячески обозначена като заемка във филмчето за шапките, които отиват на море. Именно играта с острата граница между *чуждо* и *свое* е център на филмовото събитие – северната руса красавица и селяните от Батово антропологически илюстрират различието като различие до абсурд, до прихване. И филмът за шапките, и разказът „Скандинавците“ определено искат да направят смях; потресът от онази прословута сцена с Екберг и Мастрояни в римския фонтан в някакъв смисъл е надживян и отместен.

Тукашните надзорници в културната сфера не харесват „Шапките отиват на море“ – селяните във филмчето били грозни, каква реклама на българското, каква съблазън за чужденците.[5] Не харесват и „Жените на Варшава“ – вярно, досещат се, че нещо не е наред с произведението (както и с „Портретът на моя двойник“), след като авторът на двете новели напуска страната. Всъщност точно обсесията от голямото чуждо кино предопределя екстремния избор на Марков. Той си тръгва оттук, воден от мечтата да прави филми не като тези, които е възможно да се правят в родината, не като „Анкета“ (1962) или „Мъже“ (1966), чийто сценарист е. И отива първоначално в Италия не само защото брат му е вече в онази страна, а и защото *това* е страната на големите режисьори. И защото вярва, че по историята от „Жените на Варшава“ тъкмо в Италия ще бъде направен филм (Hristov 2005, p. 144). Да искаш да продадеш именно там българска преправка на Фелини – в това има нещо много скръбно.

Радичков остава тук и по негови сценарии са създадени филми, ценени и днес. „Привързаният балон“ на Бинка Желязкова (1967) е спрян след няколко прожекции[6]; „Последно лято“ на Христо Христов е сериозно орязан (Pisarev 2011, p.131), но въпреки това е разпознат като явление, а един от критическите текстове относно творбата се казва (ни повече, ни по-малко) „Право на трагедия“ (виж Stanimirova 1974; интерпретаторката оценява високо филма, а предизвикателството в заглавието на текста ѝ е очевидно: според овластената естетическа доктрина „историческият оптимизъм“ е позицията, която творците задължително трябва да прокламират чрез произведенията си; те „по регламент“ нямат „право на трагедия“).

Преди 1989 г. идеологическите ментори на културата тук много искат да се прави българско кино, което да печели награди по международните фес-

тивали. Вероятно и заради това на художествено-творческата интелигенция (на писатели и на кинодейци) биват показвани големите чужди екранни творби – да се учат, да са „в час“. Разбира се, разочарованията на властимащите не могат да бъдат сведени до „и като гледаха – какво научиха“. Разочарованията бездруго произтичат също от *по принцип* неподлежащата на всепобедно манипулиране двойственост дори на политически употребимото в авторитетното чуждо кино. „Забриски пойнт“ (1970) на Антониони е посвоему антиамерикански филм, затова е и излъчен у нас (след като едни прословути секссцени са изрязани от лентата). Но отнякъде насетне комуникативното събитие – въпреки ножиците – е абсолютно неконтролируемо: финалните кадри от творбата (с взривяването на „онези“ на ум… или „наистина“) са всъщност твърде гъвкави, те всъщност дават рецепта за отиграване на всеки гняв, на всяка неприязън; не само на гнева и неприязънта спрямо американските капиталисти, а и на гнева и неприязънта спрямо тукашните силни на деня.

Те вероятно са смятали, че и „Полет над кукувиче гнездо“ (1975) може да бъде употребен при обслужването на пропагандното клише за антихуманния капиталистически строй (и тогава дори си струва да се рискува с възможността филмът да подбуди нередни размишления около биографията на неговия режисьор Милош Форман). Само че местните зрители масово разбират кинотворбата точно както я разбира Георги Марков, оставил ни възторжено есе за лентата на Форман като за разказ най-вече за комунистическия строй (Markov 2016).

И характерният сюжет из културната история на НРБ, който предишните страници представиха, свидетелства (заедно с ред други, подобни нему) за типологически, дълбинен проблем на тоталитарния свят – невъзможно е да се построи изцяло затворена, изцяло контролируема социална система; в процедурите по формиране на съзнанията и най-бдителните институции за надзор и наказание неминуемо допускат грешки; съществува и свобода, която няма как да бъде отнета – свободата на хората да разбират произведенията на изкуството не така, както им се казва да ги разбират.

БЕЛЕЖКИ

1. Току-що казаното не означава, че тук се абсолютизира една линеарно-прогресистка представа за историята като за движение от „лошото“ към „по-доброто“ и „още по-доброто“ (т.е. от „стабилното“ към „по-нестабилното“ и „все по-нестабилното“ в тоталитарната държава). Тук през разглеждания период се редуват микроразмразявания и нови замразявания в обществения климат; по-твърдите практики по контрол и санкциониране биват заменяни от по-меки, след което отново идва „стягане на редиците“. А и в конкретния, в отделния момент може да не е равно и монотонно – понякога

едновременно са налице изненадващо различни властови реакции спрямо явления или творци, които, принципно погледнато, са все „отклоняващи се“. Заедно с това, от перспективата, според която началото на края на съветския строй се слага още с XX конгрес на КПСС от 1956 г., се виждат и тенденции в описваната действителност, чието разгръщане през десетилетията изглежда тъкмо линеарно-постъпателно.

2. Виж историята на кино „Одеон“ на сайта на Българската национална филмотека: http://bnf.bg/bg/odeon/ [посетено на 20 ноември 2022].
3. Филмът може да бъде гледан тук: https://www.vbox7.com/play:a085b96b [посетено на 20 ноември 2022].
4. Вече през 1973 г. при срещата си с Фелини Павел Писарев успява да похвали страната си, обяснявайки на големия режисьор, че „в България сме гледали „Осем и половина“, „Сладък живот“, „Нощите на Кабирия“, „Джулиета и духовете“. (Писарев 2011, 330 – 331).
5. За тази оценъчна реакция спрямо „Шапките…“ си спомня Никола Петков, един от постановчиците на творбата от 1967 г.; свидетелството му е вместено в посветения на Радичков документален филм „Истории за птици, хора и други чудеса“ (2019, реж. Любомир Халачев).
6. Коректността изисква да се отбележи, че за съдбата на лентата освен политически вероятно има и собствено естетически причини. Вкусът на българските кинодейци през 60-те е до такава степен зависим от художническата рецептура на cinéma vérité, на игралното кино, боравещо с документалистки изразни средства, че и професионалите ни навремето, имали възможност да видят творбата, се оказват като че ли не особено готови за диалог с лиризма, подчертано условното, сюрреалистичното, гротесковото в нея; и други филми на Бинка Желязкова, демонстриращи една артистична „прекомерност“ на режисьорския почерк, са били възприемани като чуждеещи се спрямо „актуалната естетика“. (Вж. Станимирова 1978, 55 – 56; 59).

ЛИТЕРАТУРА

БАНКОВ, Б. П., 2019. Анонимен живот. *Сайт на СБП*, 31.01.2019 [посетено на 20 ноември 2022]. Достъпно на: https://sbp.bg/анонимен-живот/

ЕФТИМОВ, Й., 2019. Жените на Варшава? Или на Рим? Диалогът на „Жените на Варшава“ с един филм. В: Пл. Дойнов (състав.). *„Портретът на моя двойник“ и „Жените на Варшава“ от Георги Марков в българската литература и култура*. София: Кралица Маб, 170 – 191.

МАРКОВ, Г., 1990. *Задочни репортажи за България*. София: Профиздат.

МАРКОВ, Г., 2016. Един голям филм на нашето време („Полет над кукувиче гнездо“). В: МАРКОВ, Г. *Ненаписаната българска харта. Есета, част 2*. София: Фондация „Комунитас“, 373 – 380.

ПАУНОВ, Д., 2018. Няколко думи от автора. В: Д. Паунов. *Малки състезания. Самотният пътник за Берлин. Биплан в дъжда. Незавършен ръкопис*. София: Лексикон, 5 – 11.

ПИСАРЕВ, П., 2011. *Подир изгубеното време*. Пловдив: Жанет 45.

СТАНИМИРОВА, Н., 1974. *Право на трагедия*. Народна култура. 17(22), 6.

СТАНИМИРОВА, Н., 1978. *Бинка Желязкова.* Киноизкуство. **23**(3), 47 – 62.

СТЕНОГРАМА, 2007. Стенограма (1963). Съюз на българските писатели, Комисия по творческите въпроси. Разговор с белетристите Димитър Гулев, Георги Марков, Йордан РАДИЧКОВ, Антон, Дончев, Стефан Дичев и Петър Бонев. В: Г. Марков. *Покривът*. София: Сиела, 327 – 347.

ХРИСТОВ, Хр., 2005. *Убийте „Скитник“. Българската и британската държавна политика по случая „Георги Марков“*. София: Сиела.

ЯНКОВ, Ст., 2019. *Театрална география, истории, личности*. Пловдив: Жанет 45.

REFERENCES

BANKOV, B. P., 2019. Anonimen zhivot. Sayt na SBP, 31.01.2019 [poseteno na 20 noemvri 2022]. Dostapno na: https://sbp.bg/anonimen-zhivot/

EFTIMOV, Y., 2019. Zhenite na Varshava? Ili zhenite na Rim. V: Pl. Doynov (sastav.). „Portretat na moya dvoynik“ i „Zhenite na Varshava“ ot Georgi Markov v balgarskata literatura i kultura. Sofia: Kralitsa Mab, 170 – 191.

MARKOV, G., 1990. Zadochni reportazhi za Bulgaria. Sofia: Profizdat.

MARKOV, G., 2016. Edin golyam film na nasheto vreme („Polet nad kukuviche gnezdo“). V: G. MARKOV, G. Nenapisanata balgarska harta. Eseta, chast 2. Sofia: Fondatsia „Komunitas“, 373 – 380.

PAUNOV, D., 2018. Nyakolko dumi ot avtora. V: D. Paunov. Malki sastezania. Samotniyat patnik za Berlin. Biplan v dazhda. Nezavarshen rakopis. Sofia: Leksikon, 5 – 11.

PISAREV, P., 2011. Podir izgubenoto vreme. Plovdiv: Zhanet 45.

STANIMIROVA, N., 1974. *Pravo na tragedia*. Narodna kultura. **17**(22), 6.

STANIMIROVA, N., 1978. *Binka Zhelyazkova*. Kinoizkustvo. **23**(3), 47 – 62.

STENOGRAMA, 2007. Stenograma (1963). Sayuz na balgarskite pisateli, Komisia po tvorcheskite vaprosi. Razgovor s beletristite Dimitar Gulev, Georgi Markov, Yordan Radichkov, Anton, Donchev, Stefan Dichev i Petar Bonev. V: G. Markov. *Pokrivat*. Sofia: Siela, 327 – 347.

HRISTOV, Hr., 2005. Ubiyte „Skitnik“. Balgarskata i britanskata darzhavna politika po sluchaya „Georgi Markov“. Sofia: Siela.
YANKOV, St., 2019. Teatralna geografia, istorii, lichnosti. Plovdiv: Zhanet 45.

LITERATURE AND CINEMA: A CASE FROM THE PEOPLE'S REPUBLIC OF BULGARIA

Abstract. The paper elaborates on a specific contradiction in the cultural policies of the People's Republic of Bulgaria. Even after 1956 (year of the April Plenum of the Central Committee of the Bulgarian Communist Party, which initiated a post-Stalinist liberalization in the government's treatment of people in the creative sphere), art-making practices remained under the communist doctrine's institutional pressure. At the same time, over the 60s, the 70s, and the 80s, the government imported a substantial number of cultural products from the West. In other words, a few decades before 1989 – the year associated with the fall of communism in Bulgaria – two tendencies, controlled by the communist authorities, co-existed in Bulgaria's public sphere: socialist realism was constantly re-asserted, but there was also an attempt at dialogue with the cultures behind the Iron Curtain. The upshot of this ambivalent attitude of the government is particularly intriguing when it comes to familiarizing the Bulgarian public with foreign cinema. Not only did movies from the West mold perceptions, desires, and behavioral models that differed from those officially prescribed; these movies (especially when created by world-famous directors) have left their imprint on totalitarian-era literary texts which we value to this day.

Keywords: literature and cinema; culture in the People's Republic of Bulgaria; Yordan Radichkov; Georgi Markov; Federico Felini

✉ **Prof. Inna Peleva, DSc.**
ORCID iD: 0000-0002-4190-6015
Plovdiv University "Paisii Hilendarski"
Plovdiv, Bulgaria
E-mail: peleva@uni-plovdiv.bg
E-mail: peleva_i@abv.bg