



*Красимир Христатиев*<sup>1</sup>

## ПЪРВИТЕ 30 ГОДИНИ КИНО НА ДЖУЗЕПЕ ТОРНАТОРЕ (Част втора)

*Krasimir Hristakiev*

## THE FIRST 30 YEARS OF GIUSEPPE TORNATORE'S MOVIES (Part Two)

**Abstract:** This article is a critical review of the entire career of Italian filmmaker Giuseppe Tornatore from his 1986 debut, *The Professor (Il camorrista)*, to his last film to date, *The Correspondence (La corrispondenza)*, from 2016. We follow his main thematic choices and preferred formal techniques during this period to highlight some of his most noteworthy aesthetic achievements – the additionally significant subject environment, the visually layered narrative, the implicit mechanism of suggestion, and more. Furthermore, we pay attention to the unconcealable fluctuation between the originality and predictability of his style, between the well-thought-out idea and the more unpretentiously ordinary results.

**Keywords:** Giuseppe Tornatore; filmmaking; achievements.

По-плътен<sup>2</sup> социално-политически пласт на живота в Сицилия (отколкото в „Ново кино Парадизо“, но по подобие на „Всички са добре“) Торнаторе изгражда във филма си „Човекът със звездите“<sup>3</sup>. Централният персонаж, Джо Морели, е продавач на илюзии, измамник, който пътува от градче на градче, представяйки се пред местните жители за филмов агент. На пръв поглед именно него има предвид заглавието, ала за това прозвище неочаквано за кратко му съперничи един овчар (една от многото му потенциални жертви), който казва: „Понякога гледам звездите и си казвам: Съществува ли светът наистина. Не вярвам“ (00:32:48–56)<sup>4</sup>. Така изглежда е очертан етическият, и също силно катаритичен проект на Торнаторе: два пъти ни е представен „човек на звездите“, като само в единия случай е истински. И за всичко това съществуват преки ориентири в диалога, така че не е необходимо зрителят да ги конструира сам: „Всички ти се довериха.

<sup>1</sup> k.hristakiev@ts.uni-vt.bg

<sup>2</sup> Настоящото изложение представлява естествено продължение на по-ранен наш текст със същото заглавие (Христатиев, К. Първите 30 години кино на Джузепе Торнаторе (Част първа). Визуални изследвания. Том 7/ брой 3/2023. УИ „Св. св. Кирил и Методий“ 2023. 294–303.).

<sup>3</sup> *L'uomo delle stele* (1995), Италия, сценаристи Джузепе Торнаторе, Фабио Ринаудо, участват: Серджо Каstellито, Тициана Лодато, Франко Скалдати, Тано Чимароза, 113 мин.

<sup>4</sup> Тези думи създават неочаквана алюзия с едно от описанията (разширени сравнения) в Илиада: „Колкото светли звезди се разсипват на свода небесен / около ясения месец, когато е времето тихо (...) / трепкат безброй светила и овчарят се радва сърдечно...“ (Омир 1976: 166). Така или иначе, Торнаторе често опитва да придаде епическа широта на своите киноповествования.

Разкриха ти душите си и може би никога повече няма да го направят“ (01:29:00-11). Трудно за пропускане, видимо на повърхността, централното внушение на Торнаторе за нравственото пре-раждане е постигнато и чрез периодичното обвързването на Морели с тематиката на смъртта. Джо се натъква на три смърти във филма: в началото, когато открива плаващ труп в реката, по-късно, когато вижда в една пещера починал млад мъж, и още по-нататък при погребението на местен мафиот. Побоят, който му нанасят в края на филма, прилича на умъртвяване и очевидно има за цел да символизира нравственото умиране и последващото начало на новия му живот. То протича с три отчетливи стъпки, всяка от които провежда принципа „като Христос“ (трайно обвързва измамника с Бога, позволявайки му по този начин, против волята си, да при-стъпва към него). 1) Визуална алюзия: обликът на мъртвия бедняк в пещерата (приличаща на гроб), плачещите жени, насочването на камерата към светлината нагоре, всичко клони, прави неизбежна асоциацията със смъртта на Христос:



И още: за починалия е казано: „Нещастникът ще си умре, **така или иначе**“ (00:46:26–28). Христос е единственият, за който в определен смисъл се знае **предварително**, че така или иначе ще умре (вж. Агнецът, „заклан **от началото на света**“, Фрейденберг 2001: 313). 2) Вторият призив „като Христос“ е аудиално алюзивен: по-горе споменатото погребение на високопоставен мафиот става на фона на силно драматична музика, част от прочутата „Cristo alla colonna“ („Христос на стълба“), композирана през 1933 г. от италианския композитор Джузепе Белизарио. Тук функцията на създадената асоциация е очевидно контрастна: оплакването на мафиота така, както – на Христос, представлява форма на местна кощунствена инерция, която Джо Морели трябва да осъзнае по-късно тъкмо като такава. 3) Третият призив „като Христос“ е, както изглежда, и аудиално, и визуално алюзивен, в него вече кулминира нравствената трансформация на Джо. По време на **побоя** над него отново се чува погребалната музика от „Cristo alla colonna“ (има се предвид Христос, завързан за стълба, преди да го **бичуват**). Освен това, самият побой е заснет по особен начин – кадрите са монтирани така, че характерните движения на ръцете на селяните по време на сеитба са периодично звуково сближавани с ударите, които мафиотите нанасят на Джо. Торнаторе постига интересно многосмислово внушение – не само засяването на семената в земята е неочаквано приравнено до бичуване, но и жестокият побой над напълно беззащитната жертва е приравнен до... посев. Тук се преплитат много изразително религиозният с фолклорния<sup>5</sup> семиотичен код: засяването-погребение на зърната, за да възкръснат по-късно във вид на растения, спрямо физическото насилие-наказание над Джо, което активира новия смислов ред на посятото осъзнаване, поникването на разкаянието и последващото нравственото израстване нагоре... Религиозният код обаче има и нов компонент: докато пребиват Джо, влюбената в него Беата буквално

<sup>5</sup> Класически полезен за разбирането значенията на това преплитане все още е известният труд на Бахтин за Рабле (Бахтин 1978).

зарива лицето си в пръстта, „самопогребва се“, подобно на семената, засявани от селяните. Ала тя не „възкръсва“, а полудява. На финала в спомените на Джо, представени като две насложени едно върху друго изображения, и може би по-скоро очаквано, преминават думите и образите на всички бедняци, които е измамил. Казано накратко, в „Човекът със звездите“ кумулативният подход на режисьора (потенциално безкрайната поредица от филмови проби с обещания за бъдеща кариера) се свързва с концептуалния (срещите със смъртта и нравственото възкресение). Първият има за цел да пречупи Морели, да го направи по-чувствителен за болката на другите и чрез самото нарастване броя на жертвите. Вторият има за цел да реши нравствения проблем чрез довеждане до край последиците от измамата. Но и въобще, кумулативната стратегия във филмите на Торнаторе изглежда оправдана, когато задейства тяхната епическа тяга.

Още първият кадър от хронологически следващия филм на Торнаторе „**Легенда за пианиста**“<sup>6</sup> има концептуален характер: предава основното внушение на разказа (за живот, отдаден на музиката) – вътрешността на тромпет в близък план, през който прозвучава и преминава човешки дъх (създава се асоциация, че може би е последният). Този образ се отнася до разказвача във филма, тромпетистът Макс Туни, но важи дори и повече за неговия приятел пианист, чиято история той разказва. С оглед само на тромпетиста, образът на дъха може да се тълкува и като въздишка – породена от осъзнаването недостижимата крехкост на истинското свършенство в изкуството. Чрез периодични ретроспекции Туни разказва на възрастен собственик на музикален магазин историята на Дани Будман Т. Д. Лемънс 1900. Странното дълго име, включващо абривиатура (от реклама за лимони) и цифра (обозначаваща началото на ХХ в.) трябва да оразличи бъдещия виртуозен пианист от всички останали пианисти, дори и най-талантливите. Митологизмът около 1900 е очакван и заявен всъщност още в заглавието. Неизменна част от „легендата“ е самотата му. Макар да е изоставено дете и връзката с родителите му да е прекъсната (вж. например причудливото обяснение: „Мама е кон“, 00:16:39), а осиновителят му да претърпява фатален инцидент, 1900 има щастливо детство в новото си „семейство“, съставено от корабния екипаж, а и по-късно бъдещият гениален музикант е винаги обграждан от благодарна публика. Неговата самота обаче е своеобразна и чрез нея Торнаторе още веднъж напомня за съдбата на гения. 1900 се опитва да разреши тази самота по странен начин, свързвайки се по телефона с непознати, и също неуспешно – влюбвайки се в млада жена, която разпознава от разказите на един от пасажерите. Ала накрая той остава съвсем сам в изтърбушения кораб, който никога не е напуснал, и избира да бъде взривен, заедно с кораба, отколкото да слезе на брега. Друга част от „легендата“ – за властите той не съществува, името му не присъства в нито един официален документ, списък или регистър. За него няма установено географско място, той пребивава единствено в подвижното място на кораба, кръстосващ между Европа и Америка, т.е. в едно през цялото време междинно пространство. С едно изключение, не желае да прави записи на музиката си, оставайки във всеки път уникалното изпълнение, като единствено славата му, която постепенно се разнася навсякъде, довежда при него на кораба известни политици и дори големия майстор на джаза Джели Рол Мортън. Легендаризацията завършва с представянето на една малка философия на музиката, послужила за мотивация на 1900 да не слезе от кораба, който ще бъде взривен: според нея светът не бива да бъде като субекта – безкраен, защото само Бог може да свири на пиано с безкраен брой клавиши, и животът, по подобие на изкуството, би трябвало да представлява реализация на безкраен брой комбинации при зададени краен брой възможности. А улиците на Америка, изглежда, нямат край – музикалният гений 1900 не може да понесе това...

Веднъж, още малкият 1900 е показан как се качва до музикалния салон на кораба, където през огромен витраж наблюдава танцуващите двойки – през рисуваното стъкло някои от тях се виждат с приказно размити форми – и слуша музиката. Към подобно неотчетливо, разрито движение Торнаторе ще се връща и по-нататък – по време на силна буря ще ни покаже движенията на въглищарите като танц. Бързо движещата се камера в тази сцена и подчертано екстензивните,

<sup>6</sup> La leggenda del pianista sull'oceano (1998), Италия, сценаристи Алесандро Барико, Джузепе Торнаторе, участват: Тим Рот, Прут Тейлър Винс, Питър Вон, Мелани Тиери, 169 мин.

не просто изговорени, а извикани, изкрещени диалози<sup>7</sup> предават своеобразното професионално неистовство на възгледите, успоредно с бушването на бурята. В същия план Торнаторе успява да разшири по особено функционален начин и един конкретен визуален образ – неколккратно показва своеобразните люлки на бебето 1900, въобще люлеенето, от една страна, неизбежното, свързано с кораба, и от друга, допълнителното, специално създаденото за детето<sup>8</sup>. Този образ ще бъде използван оригинално в сцената с „танцуващото“ пиано. Спектакларната сцена със задвиженото от ритъма на бурята, плъзгащо се в дъги и полукръгове из целия салон на кораба пиано е подготвена от подобно „танцуващо“ разлюляване на обувки, после на столове, като освен това огромен полилей се люлее над главите на 1900 и Макс. Нейната естетика е силно нереалистична и тъкмо затова може би толкова привлекателна. Тя представлява второ успоредяване (след сцената с инцидента с осиновителя на 1900) между движенията на стихията и човешките (има и няколко кадъра с визуални наслагвания на двете едно над друго). Този път опияняващият „танц с океана“ завършва с щастливо удовлетворение. Сякаш бурята се подчинява на просто друг вид музика, произлизаща от „пианото на Бога“, с какъвто израз ще си послужи по-късно 1900. Според една архаична традиция на осмисляне, която се задържа дълго дори в официалната астрономия, музиката не е нищо друго, освен улавяне и удължаване на и без това напълно реалните звукови вибрации на света (Кузнецов 1964: 107). По този повод си струва да отбележим – прави впечатление, че Торнаторе повече или по-малко пряко въвлича в сюжетите на своите филми представители на основните изкуства или техни шедьоври: киното в „Ново кино Парадизо“ и „Човекът със звездите“, литературата в „Чиста формалност“, живописата в „Най-добрата оферта“, музиката в „Легенда за пианиста“, и в по-слаба степен скулптурата в „Баариа“ и операта във „Всички са добре“.

Най-известната сцена във филма, с пиано-дуела между 1900 и Джели Рол Мортън, е изработена посредством няколко формални построения, които трябва да създадат визуалният еквивалент на точността и бързината на виртуозния пианист: 1) скоростна смяна на зрителната перспектива; 2) наслагване на образи един върху друг (лицето на 1900 върху клавишите); 3) удвояването на образи (четирите ръце на пианиста); 4) разделянето на екрана на 2 части, във всяка от които се вижда едно и също изображение (което изглежда и като отражение във вдигнатия капак на пианото); 5) близки планове на лицето. Формалните похвати са приложени прецизно, ала отново трябва да заявим – по изцяло предсказуем начин. Основната им цел остава придаването на още плътност на старата романтическа идея за гения. Струва си да се отбележи обаче един предметен детайл, с който започва и завършва надсвирването: единият претендент, Джели Рол Мортън, оставя запалена цигара на ръба на пианото, чиято нарастваща угарка не пада до края на изпълнението – другият претендент, 1900, прави същото с незапалена цигара, която след виртуозното изпълнение, което все повече започва да прилича на особен вид неистовство, запалва от нажежените струни на пианото и пъха между устните на Джели. Унижението, на което откривателят на джаза иска да подложи своя съперник, се връща върху него етап по етап – цигарената угарка пада върху елегантния скъп костюм и обувките...

Филмът „Малена“<sup>9</sup> започва с кратка алегорична сцена, чиято функция е да представи предварително сбито какво ще се случва по-нататък в цялото протежение на сюжета – група момчета се отдават на жестокото развлечение да изгорят една мравка жива, насочвайки към нея отразена през стъкло слънчева светлина. Забавлението е значещо прекъсвано с кадри на техния връстник и приятел Ренато, който идва към тях с колело, и кадри на най-красивата жена в градчето Малена,

<sup>7</sup> Събуждайки може би при някои зрители и архаичния спомен и за онези „хорови“ песни на моряците, неотменна част от народната култура в зората на ранномодерна Европа, за които пише П. Бърк в едноименната си книга (Бърк 1997: 70–71).

<sup>8</sup> Сцената визуализира по-рано заявения израз: „And that’s how little Nineteen Hundred grew up inside that cradle as big as a ship“ (00:14:34–40) – люлка, голяма като кораб: кораб-люлка.

<sup>9</sup> **Malèna** (2000), Италия, САЩ, сценаристи: Джузепе Торнаторе, Лучано Винченцони, участват: Моника Белучи, Джузепе Сулфаро, Лучано Федерико, Матилде Пиана, 108 мин.

докато се облича. Монтажното внушение е пряко – Ренато ще изгори от любов към Малена... И в този филм на Торнаторе представеният социално политически пласт на сицилианската действителност е широк. По този повод откриваме също и една интересна визуална буквализация. Башата на Ренато обещава да му купи дълги (което тук означава мъжки, а не момчешки) панталони, „в деня, когато някой счупи на две главата на“ (00:12:13–18) Мусолини. Доста по-късно, в 01:03:29 – 01:03:37 Ренато бута от училищния постамент бюст на Дучето, който, падайки по стълбите, се блъска в стената и се **разцепва на две**:



И още: емоционалното съзряване на Ренато е показано на фона на историческите събития. Дори публичния побой над Малена от жените в градчето, които правдоподобно предсказуемо завиждат за красотата ѝ, е извършен точно след победата на Съюзниците над Мусолини и на фона на тържествената празнична музика по случая. Триумфът на патриархалния морал съвпада с политическия триумф над фашизма. Сцената е заснета с ускорена смяна на зрителната перспектива, която предизвиква зашеметителен ефект, монтажът цели да следва и имитира ударите на жените, така да се каже, посредством кадри-удари. „Малена“ е поредният филм на Торнаторе за Сицилия, и по-конкретно за социалната приемливост на красотата в патриархалния сицилиански свят (когато мъжът на Малена, междувременно оказал се жив, я намира, тя се завръща в Кастелкуто и най-сетне получава зачитане и уважение от своите съгражданки). Финалът експлицитно пряко утвърждава романтическата идея за изключителната любов, над която времето няма власт (идея, водеща също и в „Ново кино Парадизо“), което е директно изказано с последните озвучени мисли на Ренато.

Според нас, следващият филм на Торнаторе, „Непознатата“<sup>10</sup>, напомня по-скоро, и като цяло, за неговите слаби страни като режисьор, които в една или друга степен може да открием и в другите му филми: 1) предсказуемо функционализиране на монтажа – различни детайли от новия живот на главния персонаж Ирена напомнят стария (както при побоя над Малена); 2) обичайно, на места отегчително робуване на сюжета – визуалните построения го обслужват пряко (остават изцяло подчинени на задачата да покажат протичането на историята до нейната развързка); 3) докрай оголен катаритичен разказ, сякаш демонстративно оставян без нищо повече; 4) у зрителя се задържа впечатлението, че една от сюжетните линии е разработена само донякъде и след това е просто изоставена (с възрастната чистачка); 5) Сцените с мнимото отвличане на дете, с удавянето на г-жа Адакер целят изглежда да постигнат още по-голяма интензификация на системно внушаваното и до този момент чувство; 6) неудържимо наивистичен финал: непремнеността на заявката за оптимистична промяна след пропуснатия престой в затвора. В по-особено, междинно положение стоят други режисьорски избори. 1) Някои предметни детайли произвеждат допълни-

<sup>10</sup> La sconosciuta (2006), Италия, Франция, сценаристи: Джузепе Торнаторе, Масимо Де Рита, участват: Ксения Рапопорт, Микеле Плачидо, Клаудия Джерини, Пиерфранческо Фавино, 118 мин.

телни внушения (стилизираните антични глави, от които тече вода; огромните рекламни ножици, които се движат, докато Ирена бърза; самата тя, опитваща да убие своя мъчител Мухъла с голяма ножица, е показана и да вдига от земята една паднала ножица и я да оставя на мястото ѝ, след като отхвърля обяснението в любов на домоупраивтеля). Всичко това обаче функционира епизодично, на ниска степен на свързаност, не произвежда оцелостено внушение, за разлика, например, от начина, по който са функционализирани предметите в „Баария“ или в „Най-добрата оферта“. 2) Веднъж Ирена преглежда боклука на семейството, в което иска да се внедри като чистачка, като го разстила на пода. Апартаментът ѝ е с такава локация, че когато покрай него минава някое транспортно средство, всичко се разтриса – една дъска от покрива пада и парите, които е скрила, **се изсипват отгоре върху отпадъците**, а тя гледа **нагоре** към тях – този момент е монтажно успореден с **летене** на птици над **бунище** – място, където тя търси заровен любимия си мъж... 3) Успоредяването на кадри с изтезанията, на които е подлагана самата Ирена, и преднамереното предизвикване от нейна страна на болка у момичето, за което се грижи, с цел да я научи да се справя сама с въпросната болка – представени са сходни действия с напълно противоположна мотивираност.

Без съмнение, „Баария“<sup>11</sup> е епосът на Торнаторе за Сицилия. Сюжетната схема: проследяване живота на две поколения и началото на третото на фона на политическата история на едноименната географска област. Още в началото сме изненадани от любопитен кадър – заможен мъж оглежда зъбите на Чико (първото поколение), а веднага в следващия кадър ни се предлага оглед на зъбите на една крава. Прякото формално съседство на кадрите без съмнение трябва да внуши усещането за сраснатост на човек и място – на сицилианците с провинциалния начин на живот. Ръководната за целия филм идея е сполучливо успешно проведена на по-строга кинематографично равнище. Тя може да бъде определена като митопоетична – оказва се, според замисъла на режисьора, че в Баария не важат обичайните рационални основания на човека и никакви мистериозни съдбовни сили управляват този провинциален край. Какво ще направят героите по своя воля, по силата на своя разум и опит, се оказва маловажно, определящо е какво ще сънува младият мъж Пепино (втори поколение), какво ще се привиди на момчето Пиетро (трето поколение) край старинната вила Палагония, кой ще спечели и кой ще загуби в местната детска игра, с която започва филмът. Съдбата играе с всички. Играта с времето във филма не се ограничава до обичайно очакваното (ретроспекцията). В една по-късна сцена **децата** Пепино и Пиетро (всъщност, баща и син) са показани стремително да **се разминават** на една и съща улица **в една и съща възраст** (така тяхната среща-разминаване е налице още преди да се роди синът – събитията функционират парадоксално кръгово):



Това (вкл. теоретически) много любопитно формално построение (на което ще обърнем специално внимание другаде) внушава концепцията на Торнаторе за Сицилия като съдбовна земя,

<sup>11</sup> *Baaria* (2009), Италия, Франция, сценарист Джузепе Торнаторе, участват: Франческо Шана, Маргарет Маде, Гаetano Ароника, Джовани Гамбино, 163 мин.

в която личните воли на следващите се поколения нямат решаващо значение за случващото се – животите на бащата и сина ще протекат различно не поради друга причина, а само защото такъв е бил „жребият“. За тази митопоетична концепция работят още: 1) трите скали и поверието, че този, който ги уцели с един и същи камък и трите, ще открие съкровище; 2) чудовищните скулптури във вила Палагония, между които веднъж на Пиетро му се привижда мъжът, който го изпраща за цигари в началото на филма; 3) сънят със счупените яйца (непосредствено след който съпругата на Пепино помята, а преди това са показани да ядат варени яйца); 4) загубата на Пиетро в детската игра, разцепването на топчето, от което излиза жива мухата, която глухонемият според местен обичай слага вътре, за да е бързо и леко то като муха, която лети (тази игра всъщност рамкира композиционно целия доста обемен филм). Накрая, и за този филм на Торнаторе е характерна склонността към автоцитати, например, художникът, който търси статисти за изографисването на църква, преценява лицето на Пепино<sup>12</sup>, тъкмо **така, както** Джо Морели в „Човекът със звездите“ преценява доколко „кинематографични“ са лицата на местните сицилианци.

В самото начало на филма „**Най-добрата оферта**“<sup>13</sup> централният персонаж, оценителят на произведения на изкуството Върджил Олдман, ни е представен по особен начин. Свещичката на поднесения за рождения му ден в скъп, изискан ресторант подарък-десерт догаря, без той да бъде **опитан**. Олдман е суверен, рожденият му ден е едва след няколко часа и той дори не докосва десерта. Торнаторе показва лицето му разполовено от свещта. Внушението – без съмнение, саможивият перфекционист не вкухва твърде често (или изобщо...) от спонтанните радости на живота, отказвал се е от тях планомерно непрекъснато чак до настъпването на старостта. Друга ситуация, която отчетливо характеризира персонажа в същата посока – при един от поредните си професионални огледи, той забелязва нещо, което остава напълно неразлично за околните, а също и за зрителя. Чудовищно изострени, сетивата му диференцират действителността по свръхпрецизен начин. В стая с напълно еднообразни във всяка нейна част вехтории той безпогрешно забелязва шедьовъра, след което буквално го **подушва**... Олдман е перфекционист в оценяването на антики, но в същото време и мошеник, който лъже за истинското авторство непосветените и купува за себе си на най-ниски възможни цени чрез подставено лице безценните уникати. Очаква от купувачите „най-добрата оферта“. Той силно подценява това подставено лице и открито демонстрира пренебрежението си към него. Тъкмо това ще преобърне живота му.

Особено успешно филмът функционализира предметната среда: малко след като е получил снимковите материали по почистването и възстановяването на старинна картина, от която в този момент **се вижда само едно око**, Олдман приема да говори отново с бъдещата си любов, г-ца Ибитсън, която ще го принуди чрез ловка, добре изработена измама да **я наблюдава през тесен отвор** в стената, а също и през процепа, скрит зад една статуя, без да разбира, че внимателно наблюдаваният през цялото време е той самият (като докато говори с младата жена, продължава да разглежда под лупа окото). По-късно във вилата на г-ца Ибитсън Олдман намира странни зъбчати колелца, които привличат вниманието му. Малко след това вижда подобни в една картина, започва да ги събира и поръчва да му ги сглобят. Тези механизми, както изглежда, символизират изработването, сглобяването на измамата. Така Олдман и получава „най-добрата оферта“ в живота си...

Безпогрешният оценител е изработил своя теория за фалшификаторите (която твърде любопитно се доближава до литературно стилистическата теория на М. Бахтин за двугласовия езиков образ, вж. Бахтин 1976): „Когато имитира чуждо произведение, фалшификаторът не може да устой и да не остави и частица от себе си. Често е само незначителен детайл, неочаквано движение на четката, с което фалшификаторът неизбежно се издава и разкрива напълно неподправените си

<sup>12</sup> Очевидно, една много стара практика: „ренесансовата картина е (...) изцяло в сегашното: зрелището се разгръща на улицата на съвременния град (...). Сегашното присъства и в образите – зад митическите и религиозни ликове прозират съвременници на художника“ (Мутафов 1980: 79).

<sup>13</sup> La migliore offerta (2013), Италия, сценарист Джузепе Торнаторе, участват: Джим Стърджис, Джефри Ръш, Доналд Съдърланд, Силвия Хьокс, 131 мин.

емоции“ (01:18:41–59). Това убеждение е особено важно за разбирането финала на филма. Тогава за такова истинско и неподправено емоционално движение вътре в изкусната измама, на която е подложен, Олдман счита част от думите на Клер Ибитсън, мнимо влюбената в него млада жена: „Площадът с астрономическия часовник. Трябва да съм го прекосила сто пъти. Беше красиво. Помня един ресторант с много странен интериор“ (00:57:17–27). Олдман самосъхранително смята, че тъкмо тази част от измамата е била по неизбежност истина и затова накрая, когато е напълно съсипан от загубата на любимите си картини, които е събирал цял живот (целта на измамата), той отива в този ресторант – чийто интериор е съставен от уголемени часовникарски механизми – централният предметен детайл, който успешно метафоризира цялата история, тук се завръща триумфално:



Предметната среда във филма добре резонира и на психическото състояние на персонажа. Точно когато се чувства вътрешно обезличен от болка, Върджил минава край една улична каменна скулптура на човек с едва забележими в камъка очи и уста, с почти заличено лице...

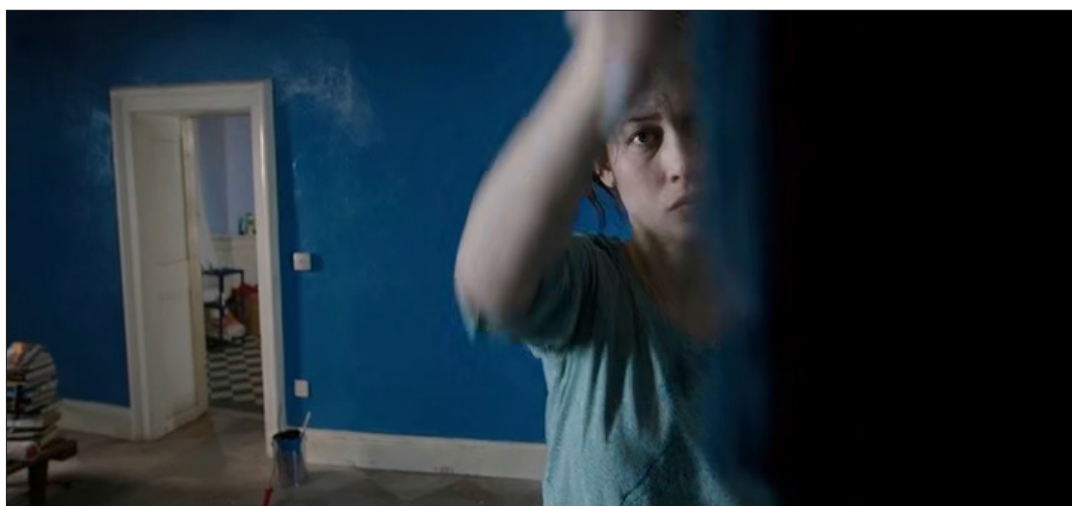


И така, две структурни поредици изграждат сюжета, преплитайки се, като втората се явява компенсация за първата: измамите на Олдман с произведения на изкуството и измамата-произведение на изкуството, която му погаждат. Втората градира чувствата му до последната възможна точка – Торнаторе, и не за първи път, прави съвсем същото и със зрителя...



Последният (до настоящия момент) филм на Торнаторе „**Кореспонденцията**”<sup>14</sup> пренася научно физическата идея за космическата безкрайност в традиционното поле на любовната тематика. Това е филм за помощта, която оказва този, който си отива, при справянето на другия със загубата. Два пъти при студентката Ейми идва едно чуждо куче, което се държи с нея сякаш е нейно – поетичен превод на модерната идея за множествените светове, в един от които тя може да е собственикът на това куче. Намек, че може да има друго измерение на вселената, където любовта между нея и професора по физика Ед Феръм да е възможна.

Още в началото на разгръщането на сюжета, когато оставя съобщение на телефонния секретар на любимия си, Ейми не знае, че той вече е починал. В този момент Торнаторе използва една красива визуална метафора, която представлява отговор на неотговарящия в момента (на този, който повече няма да може да отговаря) – Ейми вижда как едно покафевяло листо, многократно потрепервайки, се задържа за няколко секунди от вятъра върху нейния прозорец – това е сякаш последното усилие на Ед, настоятелен в желанието си да бъде с нея, но само след миг отнесен от вятъра... Още в следващата сцена тя научава, че Ед е починал. На едно място по-нататък Торнаторе ни предлага интересен вид визуална буквализация на фраза: „Благодарение на скоростта на светлината (...) ние продължаваме да виждаме мъртви звезди, въпреки че те вече не съществуват“ (01:45:49 - 01:46:03). Очевидно, тя метафоризира личната история на Ейми с Ед. Но много по-интересно от това е, че докато чуваме фразата и малко след нея, Торнаторе показва как младата жена боядисва със синя боя стаята си, вкл. и онази „стена”, от която я наблюдаваме – зрителното поле на камерата – като постепенно прави невидимо за нас собственото си съществуване.



Така постепенно цялата камера-прозрачна стена се затъмнява – в други условия това би могло да бъде метафора и въобще на киноизкуството, позволяващо на зрителя да вижда събития, много след като са приключили, но разчитащо и на съмнително подразбиращата се привилегия да прониква в частните пространства на дома. Извън употребата си във филма, този краткотраен експеримент е особено интересен от естетикотеоретична гледна точка – може ли да се заснеме цял филм само в едната половина (едната трета?... ) на кадъра, възможно ли е с естетическа цел част от пространството на всеки кадър да се остави (от началото до края на филма) незаета? Торнаторе си го позволява само за няколко секунди.

Ейми участва като модел за изработването на модернистична скулптура, изваяна по формата на нейното лице. С финалните кадри, когато виждаме вече изработената творба, Торнаторе

<sup>14</sup> *La corrispondenza* (2016), Италия, сценарист: Джузепе Торнаторе, участват: Олга Куриленко, Джерми Айрънс, Шона Макдоналд, Дарън Уитфилд, 122 мин.

успешно внушава – дори скулптурата, която според природата си побеждава времето, може да усети и изрази времевото вълнение, дори тя не въплъщава вечността:



Апропо, това скулптурно изображение любопитно съвпада с визуалното изображение, което вече цитирахме от първия филм на Торнаторе „Камористът“ – в отражението на стъклената преграда Роза изглежда (вж. снимка 1.) така, както Ейми в модернистичната скулптура – на зрителя е напомнено, че едното изкуство може да използва похвата на другото, за да постигне еквивалентен резултат. Това е интересно завръщане на един неокончателен финал към началото...

И така, може да обобщим, срещупоставяйки ги, по-откровено слабите или компромисни срещу по-еднозначно силните страни в режисьорската работа на Торнаторе: 1) предсказуема и обичайна (побоят над Малена от едноименния филм) срещу неочаквана и оригинална (побоят над Морели от „Човекът със звездите“) употреба на похвати при заснемането; 2) експлицитно (Морели е директно определен като „продавач на мечти“) срещу имплицитно (функцията на очилата на Матео от „Всички са добре“) внушение; 3) предметната среда може да бъде резултат не просто на материална кумулация, но наред с това и да е ползотворно функционализирана, т.е. да изпълнява двойна функция (скулптурата с размито лице изразява и сама психическата болка на Олдман от „Най-добрата оферта“) или да подпомага прокарването на внушението (каменният бюст, показан до Матео от „Всички са добре“); 4) натрапчиво еднопластов разказ (напр. в „Непознатата“, „Камористът“) срещу разпластяването на разказа във визуални алегии (целият филм „Чиста Формалност“). И дори когато първите постигат известно социално или философско смислово разширение, разказът остава визуално „плоскостен“. В настоящия текст проследихме основните **тематични избори** и предпочитаните **формални похвати** на Торнаторе през периода 1986–2016 г., за да изтъкнем някои от неговите несъмнено високи естетически постижения – допълнително значещата предметна среда, визуално разпластеното повествование, имплицитния механизъм на сугестия и др. Наред с това, обърнахме внимание на невъзможната за прикриване флукутация между оригиналност и предсказуемост на неговия стилистически почерк, между добре намерената промислена идея и по-непретенциозно обикновените резултати.

## ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

**Бахтин 1976:** Бахтин, М. Проблеми на поетиката на Достоевски. София, 1976. с. 303. [**Bahtin 1976:** Bahtin, M. Problemi na poetikata na Dostoevski. Sofiya, 1976. s. 303]

**Бахтин 1978:** Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса, София, 1978. с. 520. [**Bahtin 1978:** Bahtin, M. Tvorchestvoto na Fransoa Rable i narodnata kultura na srednovekovieto i Renesansa, Sofiya, 1978. s. 520]

**Бърк 1997:** Бърк, П. Народната култура в зората на модерна Европа. София, 1997. с. 448. [**Bark 1997:** Bark, P. Narodnata kultura v zorata na moderna Evropa. Sofiya, 1997. s. 448]

**Кузнецов 1964:** Кузнецов, Б. Еволюция на картината на света. София, 1964. с. 327. [**Kuznetsov 1964:** Kuznetsov, B. Evolyutsiya na kartinata na sveta. Sofiya, 1964. s. 327]

**Мутафов 1980:** Мутафов, Е. Съпоставки в изкуството. София, 1980. с. 226. [**Mutafov 1980:** Mutafov, E. Sapostavki v izkustvoto. Sofiya, 1980. s. 226]

**Омир 1976:** Илиада. София, 1976. с. 536. [**Omīr 1976:** Iliada. Sofiya, 1976. s. 536]

**Фрейденберг 2001:** Фрейденберг, О., Поетика на сюжета и жанра. София, 2001. с. 472. [**Freydenberg 2001:** Freydenberg, O., Poetika na syuzheta i zhanra. Sofiya, 2001. s. 472]

**Христакиев 2023:** Христакиев, К., Първите 30 години кино на Джузепе Торнаторе (Част първа). Визуални изследвания. Том7/ брой3/2023. УИ „Св. св. Кирил и Методий“ 2023. 294–303. [**Hristakiev 2023:** Hristakiev, K., Parvite 30 godini kino na Dzhuzepe Tornatore (Chast parva). Vizualni izsledvaniya. Tom7/ broy3/2023. UI „Sv. sv. Kiril i Metodiy“ 2023. 294–303.]