

Ангел МАРИНОВ

(Аграрен университет – Пловдив)

ПАНТОМИМАТА КАТО КОМУНИКАТИВНА СТРАТЕГИЯ В ЗВУКОВИТЕ И ГОВОРЯЩИТЕ ФИЛМИ НА ЧАРЛИ ЧАПЛИН

Резюме. Статията концентрира вниманието върху звуковите и говорящите¹ филми на Чарли Чаплин, фокусирайки се върху ролята на пантомимата като комуникативна стратегия в контекста на прехода от нямо към звуково кино и последвалия пълноценен звуко-зрим синтез. Въз основа на редица изследвания и собствени наблюдения текстът предлага структурен и сравнителен анализ на филмите „Светлините на града“, „Модерни времена“, „Великият диктатор“, „Мосю Верду“, „Светлините на рампата“ и „Един крал в Ню Йорк“, интерпретирайки как пантомимата преобладава или се съвместява в баланс с речта, музикалната тема и звуковите ефекти. Акцентът е поставен върху стремежа на Чаплин да запази идентичността на своя основен персонаж Скитника чрез доминиращ визуален изказ въпреки появата във филмовото изкуство на диалогичната реч и звуковата среда. Текстът проследява как впоследствие Чаплин налага новаторски модел, ефективно съчетаващ в киното възможностите на пантомимното изкуство с говора и звука, който затвърждава уникалния комуникативен стил на неговите филми. Въпросният подход до днес привлича не само интереса на различни теоретици, критици и изследователи, но има и широко практическо значение за развитието на киноизкуството.

Ключови думи: Чарли Чаплин; пантомима; звуково кино; говорящи филми

¹ В статията използваме термините „говорящ филм“ и „говорящо кино“, а не „говорещ филм“, съответно „говорещо кино“, защото се придържаме към терминологията на голяма част от изследователските текстове, които използват именно въпросните дефиниции.

Angel MARINOV

(Agricultural University, Plovdiv)

PANTOMIME AS A COMMUNICATIVE STRATEGY IN CHARLIE CHAPLIN'S SOUND FILMS AND TALKIES

Abstract. *The present research paper focuses on Charlie Chaplin's sound films and talkies, emphasizing the role of pantomime as a communicative strategy in the context of the transition from silent to talking cinema and the subsequent sound-visual synthesis. Based on a number of research studies and the authors own observations, the text offers a structural and comparative analysis of the following films: "City Lights", "Modern Times", "The Great Dictator", "Monsieur Verdoux", "Limelight" and "A King in New York". It represents an original interpretation on how pantomime predominates or is combined in balance with speech, musical theme and sound effects. Attention is paid on Chaplin's desire to preserve the identity of his main character, the Tramp, through a dominant visual expression, despite the emergence of dialog and sound in film. The text traces Chaplin's subsequent introduction of an innovative model – one displaying an effective combination between pantomime and speech and sound in the film, which confirms the unique communicative style of his films. Up to the present, this approach has attracted not only the interest of various theorists, critics and researchers, but it has also had broad practical significance for the development of film art.*

Keywords: *Charlie Chaplin; pantomime; sound cinema; talkies*

В края на 1895 г. в Индийския салон на парижкото „Гран кафе“ братята Луи и Огюст Люмиер организират първата публична прожекция с изобретения от тях кинематограф. След това знаменито събитие малко повече от две десетилетия са необходими на киното да се превърне в пълноценно изкуство. През 20-те години на миналия век филмовото изкуство вече има ясно изграден облик, в който се съчетават похвати и изразни средства, представляващи съставна част от езика на немия филм – монтаж, ракурси, разнообразни планове и др. Наред с това се формират различни кинематографични школи, направления, идейни течения или самобитни творци, които допринасят смислосъдържателната структура и форма на нямото кино да достигне своето великолепие. Проблемът с липсата на звук и говор при предаване на диалога е решен чрез похватите на филмовия монтаж и появата на бланкове с надписи, в чието приложение е заложена и разговорната функция. Всъщност „немотата“ на актьорите е предпоставка за оформ-

мянето на сложен метафоричен киноезик, а липсата на разговорна реч е компенсирана и от изразните средства на античното сценично изкуство пантомима (от гръцки: *παντομίμος* – „подражаващ на всичко, имитатор“), при което водещи са мимиката, жестът и позата на тялото². Тъй като голяма част от филмовите актьори притежават театрален опит, то за тях не е особено трудно да пренесат особеностите на пантомимата и на филмовия екран, тоест да допълнят езика на киното със спецификата на въпросното древно изкуство, което същевременно през вековете се реформира, усъвършенства и популяризира.

С развитието на езика на немия филм актьорите все по-пълноценно си служат с мимиката и жеста при пресъздаване на емоционалното и психологическото състояние на персонажите и характера на сюжетното действие. В този контекст бихме отличили Ричард Бартелмс в *„Пречупени цветове“* (1919) на Дейвид Уърк Грифит, Конрад Файт в *„Кабинетът на д-р Калигари“* (1920) на Роберт Вине, Лон Чейни във *„Фантомът на операта“* (1925) на Рупърт Джулиан, Бъстър Кийтн в *„Генералът“* (1926) на Клайд Брукман, Рене Фалконети в *„Страстите на Жана д'Арк“* (1928) на Карл Теодор Драйер или Чарли Чаплин с неговите пълнометражни неми шедеъври *„Хлането“* (1921), *„Парижанката“* (1923), *„Треска за злато“* (1925) и *„Циркът“* (1928). Анализирайки споменатия период от развитие на филмовото изкуство, Бела Балаш споделя, че „...нямото кино беше на път да постигне психологическа нюансираност, духовна формираща сила, каквато едва ли е имало някое друго изкуство“ (Балаш 1988: 233). Но в края на това интересно и емоционално десетилетие настъпва технически прелом, който поставя началото на нов етап в развитието на филмовото изкуство – киното става звуково.

Бихме отбелязали, че още от времето на братя Люмиер киното е в непрекъснат процес на развой както на изразните средства и похвати, така и в техническо отношение. С появата на първите прожекционни апарати, какъвто е кинематографът, например започват и експериментите за овладяване на звука – почти непрестанен акт, достигащ своята кулминация с представянето на два допълнително озвучени неми фил-

² Основна информация за появата, развитието и същността на пантомимата може да откриете в „Искусство пантомими“ (1962) на Рудолф Славски, „О пантомиме“ (1964) на Александър Румнев, „Изкуството на пантомимата“ (1977) на Васил Инджев, „Общуване и израз: Обща теория на пантомимата“ (1997) на Александър Илиев, както и в книгата на Annette Bercut Lust „From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond: Mimes, Actors, Pierrots and Clowns: A Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre“ (2000).

ма – „Дон Жуан“ (1926) и „Старият Сан Франциско“ (1927), но най-вече с премиерата на замисления като първи звуков и говорещ филм „Джазовият певец“ (1927) (и трите – на режисьора Алън Кросланд). Филм, който поставя начало на постепенното, но необратимо въвеждане в киното на звука и словото.

Тук бихме искали да посочим, че в края на 20-те и началото на 30-те години на XX век налагането на звука, но най-вече на говора в киното среща съпротива, скептицизъм, недоверие, дори и презрение сред редица изявени режисьори, критици, изкуствоведи, теоретици и интелектуалци, които наред с това, подобно на Балаш, отдават заслужено признание на постиженията на нямото кино – период, който остава популярен като времето на „Великия ням“ (филм – бел. моя, А. М.). Повечето от тях излагат своите съмнения и притеснения относно бъдещото развитие на киноизкуството в различни статии, публикации, критически бележки, интервюта, коментари, научни разработки. Сред въпросната група се откроява и името на Чарли Чаплин като един от най-изявените и последователни критици на говорещото кино, който споделя: „Те (говорящите филми) развалят най-старото изкуство в света – пантомимата. Те разрушават великата красота на тишината. Те взимат надмощие над смисъла, който екранът излъчва, над привлекателността, която е създала звездната система, системата от почитатели, огромната популярност на цялото – привлекателността на красотата. Красотата е това, което има значение във филмите – нищо друго“ (Хол / Hall 1929)³.

Амбицията на настоящото изложение е да опише и анализира причините за негативното отношение на Чаплин към употребата на речта в киното и да разтълкува специфичната комуникативна стратегия, която той прилага не само след възникването на звука и говора, но и след осъществяването на звуко-зримия синтез. Ето защо сме длъжни лаконично да маркираме тенденциите в пионерските години на звуковото кино – период, в който ясно се разграничават следните по вид филми: 1. Допълнително озвучени неми филми; 2. Звукови филми (sound films); 3. Частично говорящи филми (“part-talkies”); 4. „Стопроцентно говорящи“ филми (“all-talkies”) (срв. Теплиц / Toeplitz 1959). В контекста на изложената типология трябва да уточним, че допълнително озвучените филми сами по себе си са творби, реализирани в немия

³ Чаплин излага тази остра позиция относно възникването и налагането на говора в киното като контрапункт на изразните средства на пантомимата в интервю с Гладис Хол, публикувано в списание “Motion Picture Magazine” през май 1929 г.: <<https://www.charliechaplin.com/en/quotes?page=4>>

период на киното, а частично говорящите филми, какъвто всъщност е *„Джазовият певец“*, поради редица недостатъци скоро са спрени от производство. Следователно приносен характер за оформянето на структурата на звуковото кино имат другите два вида – звуковите филми и „стопроцентно говорящите“ филми.

Докато по-голямата част от кинотворците, дори и онези скептици и първоначални противници на появата на звука в киното, постепенно се фокусират върху неговото овладяване, прецизиране, а впоследствие и създаване на така необходимия и важен синтез между изображение, говор и звук, то в началото на 30-те години Чарли Чаплин открито negliжира въпросния процес и насочва усилията си към представяне на т.нар. звуково-синхронизирани филми. При тях от съществено значение е старателният подбор на използването на звука (музикална тема, звукови ефекти, шум) и неговото хармонично съчетаване с картината. Диалогът между персонажите е представен с наложената от нямото кино филмова пантомима, а при необходимост да се разясни случващото се на екрана се използват познатите бланкове с надписи, било то с разговорна, или с пояснителна функция. На фона на проблемите в технически, естетически и художествен аспект, пред които в зората на звуковото кино се изправят авторите на говорящи филми, творци като Чаплин виждат в звуковите филми подходящ продължител на постиженията на „Великия нем“, които или категорично изключват използването на човешката реч, или виждат нейната употреба само в изпълнението на песни, преднамерено заложили в сценария и важни за фабулата и изграждането на конкретни филмови персонажи. Въпросният сюжет вече попадна във фокуса на нашето внимание (вж. Маринов / Marinov 2025), но тъй като считаме темата за важна и приносна за бъдещото развитие на филмовото изкуство, а и за проблемите, свързани с използването на кинодиалога, то тук предлагаме нов прочит и анализ на комуникативните аспекти, характеризиращи звуковите, а впоследствие и говорящите филми на Чаплин. Ето защо отново ще концентрираме вниманието си към двата звукови филма на Чаплин – *„Светлините на града“* (1931) и *„Модерни времена“* (1936), след което ще направим преход и към последващите заглавия, в които той включва и говора като част от структурната композиция на филма – *„Великият диктатор“* (1940), *„Мосю Верду“* (1947), *„Светлините на рампата“* (1952) и *„Един*

крал в Ню Йорк“ (1957)⁴. Познавайки се на редица изследователи на конкретната проблематика, част от които цитираме по-долу, а и на собствени наблюдения, предлагаме структурен и сравнителен анализ на въпросните филми, попадащ в следната компонентна рамка: 1. **Пантомима**; 2. **Диалог** (надписи / реч); 3. **Музика** (композиция / песен); 4. **Звукови ефекти**. Придържаме се към твърдението, че в киното водеща роля има картината, и трябва да отбележим, че в текста поставяме акцент върху пантомимата на Чаплин и онези компоненти от звуковото кино, които я допълват, без обаче да се фокусираме върху останалите специфики на екранното изображение – камера, монтаж, осветление, реквизит, костюми, грим, технически ефекти и др. Начало на споменатия аналитичен модел поставяме с филма *„Светлините на града“*, изрично представен от Чаплин като „комедиен романс в пантомима“.

1. *„Светлините на града“*

- **Пантомима.** Още с появата си на екран въпросното заглавие провокира вниманието и интереса на редица професионални изследователи, критици и интелектуалци, превръщайки се в своеобразен манифест против използването на говора в киното. Сред тях се откроява Рудолф Арнхайм, който е сред убедените противници на говорещото кино. Аргумент в неговите съждения се явява именно премиерата на *„Светлините на града“*, като в знаменития си труд *„Киното като изкуство“* (1932) Арнхайм отделя значително внимание на пантомимата като фундамент на изкуството на Чаплин и подкрепя неговото решение да се откаже от звучащото слово в полза на мимическото изпълнение, което ще запази емблематичния образ на Скитника непокътнат (Арнхайм / Arnheim 1989: 229 – 239). В този контекст ще отбележим и името на Ян Мукаржовски, виден представител на Пражкия лингвистичен кръжок. В своето есе *„Опит за структурен анализ на актьорско изпълнение (Чаплин в Светлините на града)“* той съсредоточава погледа си върху употребата на „социалните жестове знаци“ и „индивидуалните експресивни жестове“ като част от филмовата пантомима, оформила комуникативната рамка на първия звуков филм на Чаплин (Мукаржовски / Mukarzhovski 1991: 249 – 256). Именно жестовете стават доминанта в две основни нап-

⁴ Изключваме от анализа последния филм на Чаплин – *„Графинята от Хонконг“* (1967), тъй като в основата на сюжета са герои, изиграни от актьорите София Лорен и Марлон Брандо, а самият Чарли Чаплин има само бегла поява пред камерата.

равления – жестът като комуникативна свръзка на основния актьор (в случая Скитника) с останалите действащи лица (сляпата цветарка; милионера пияница) и жестът като похват, разкриващ пред публиката емоционалното и психологическото състояние и социалния статут както на главния персонаж, така и на останалите екранни образи. С други думи – пантомимата в „*Светлините на града*“ е в центъра както на актьорската игра, така и в цялостното възприемане на филма.

- **Диалог.** Чаплин използва класическите разговорни междукadroви надписи, за да предаде диалога между отделните персонажи. Тъй като употребата на човешката реч само по себе си е несъвместима с класическото пантомимно изкуство, Чаплин се лишава от нейната диалогична функция и преднамерено я включва в сюжета, като я деформира и съзнателно я използва в пародиен аспект. В началото на „*Светлините на града*“ по време на откриването на паметника чувате официалните лица да „говорят“. Вместо думи обаче Чаплин синхронизира с устните на персонажите звука на саксофон, който имитира интонацията на речта, но произвеждайки само нелепо „бръщолевене“. В случая творецът демонстрира пред аудиторията, че официалният език е празен и лишен от смисъл, като тази целенасочена звукова метафора олицетворява некомпетентността на бюрокрацията и окарикатурява властта, но от друга страна, става и нагледен изразител на позицията на Чаплин, че говорът разрушава естетиката и принизява стойността на филмовото изкуство.
- **Музика.** Както вече споменахме, музиката е в основата на звуковите филми. В тази връзка Чаплин обръща съществено внимание както на нейното включване в структурата на филма, така и на композирането ѝ, защото наред с пантомимата тя е средство, което може да замести липсата на говор. Ето защо музикалната тема „La Violetera“ на испанския композитор Хосе Падиля представлява своеобразен емоционален глас на Скитника, тоест тя „говори“ вместо него.
- **Звукови ефекти.** Сведени са до минимална употреба, като най-запомнящ се и важен за посланието на филма е звукът на глътнатата от Скитника свирка, който превръща вътрешния биологичен процес в пантомимен скеч. Друг звуков ефект,

който Чаплин използва, е гонгът в сцената с боксовата сръща, който също допълва екранната пантомима.

Чаплин жъне успех със *„Светлините на града“*, но когато пет години по-късно пристъпва към реализацията на втория си филм от звуковата ера на киното, производството на „стопроцентно говорящи“ филми вече е отминало, тъй като вследствие на различни експерименти кинотворците най-после са постигнали търсения пълноценен художествен синтез между звук, слово и картина, което извежда киноизкуството на съвсем ново артистично равнище. Чаплин обаче заснема *„Модерни времена“* отново в традициите на звуковите филми.

2. „Модерни времена“

- **Пантомима.** Още веднъж се използва като съзнателна комуникативна стратегия, като Чаплин умишлено съчетава помеханични движения, целенасочено изследвайки как тялото се адаптира към машината (знаменитите сцени с фабричния конвейер, със зъбните машинни колела, с автоматичната машина за хранене). Редом с този похват тя се превръща в социален коментар за дехуманизацията в съвременното общество.
- **Диалог.** Изразява се чрез познатите бланкове с надписи, но Чаплин си позволява за първи път да включи човешката реч в лентата, като гласът идва само от машина (екран, тонколони, радио). В тази връзка бихме се съгласили с обобщаващото мнение на Мишел Шьон (Шьон / Chion 2009), че във въпросния филм Чаплин съвсем умишлено делегира права за използване на гласа само като атрибут на машината, но не и на човека, за да подчертае отново негативното си отношение към неговата употреба в киното, която обезличава пантомимата като изразно средство.
- **Музика.** Музикалната тема пак е важна за възприемането на сюжетното развитие и е ритъм, който тялото следва, но кулминацията тук е използването на безсмислен език, т. нар. gibberish, в случая комбинация между думи от френски език и италиански език в изпълнение на песента „Je cherche après Titine“. За пръв път от появата му на екран публиката чува гласа на Скитника, чието послание обаче, изпълнено по споменатия начин, е неразбираемо за зрителите. Чаплин отново открива похват, чрез който „да се надсмее“ над говорящия филм и да демонстрира, че жестът надделява над речта.

- **Звукови ефекти.** Озвучаването на къркорещия стомах е новаторски похват на звуков ефект, който прекрасно илюстрира гладувания работещ мъж по време на Голямата депресия в САЩ.

С реализацията на споменатите звукови филми Чаплин демонстрира, че няма да предаде изкуството на пантомимата дори и след необратимото навлизане на говора и издигането на художествената стойност на киноизкуството, последвало комплексното осъществяване на звуко-зримия синтез. Все пак той не остава „сляп“ за потенциалните възможности, които човешката реч може да даде на филмовото изкуство. В този контекст, а и поради различни обективни причини (вж. Чаплин 2008) той пристъпва към нейната употреба в следващия си филм. Тук е мястото да отбележим, че няколко години по-рано братя Маркс успяват да впечатлят света със своите комедии, в които съчетават словесния комизъм (Граучо Маркс) с възможностите на пантомимата (Харпо Маркс) (вж. Маринов / Marinov 2024: 189 – 196), но във **„Великият диктатор“** Чаплин съумява да представи актьорски образец, обединяващ споменатите два похвата в единно цяло.

3. **„Великият диктатор“**

- **Пантомима.** Макар и официално обявен за първия говорещ филм на Чаплин, в неговия сатиричен сюжет авторът преднамерено залага основни сцени, в които водещо изразно средство е пантомимата. Именно чрез нея той създава качествена характеристика и дори демаскиране на персонажите – слабостта и лудостта на диктатора Хинкел е разкрита чрез танца с глобуса, или оформя комедийна сюжетна линия в иначе драматичния сюжет на историята – боравенето с оръдието, схватката с шпицкомандата, сцената в бръснарницата. Бихме обобщили, че творецът отново успешно експериментира с възможностите на пантомимното изкуство, този път в комбинация с човешката реч и звуковата подложка, което оформя качествен иновативен модел на актьорското изпълнение на Чаплин и създава предпоставки за разкриване на нови възможности, средства и похвати на изразяване в киното.
- **Диалог.** Бланковете с разговорни надписи отстъпват пред озвучената човешка реч, като за пръв път зрителите чуват пълноценно гласа на Чаплин, но и в този аспект той предлага оригинален подход. Диалогичната структура е изпълнена с паралингвистични символи (промяна на силата и темпото при говорене, интонация, пауза, мълчание) и е използвана както за речевата

характеристика на персонажите – агресия, ярост, безумие при Хинкел в контраст с хуманното слово на бръснаря, така и за фокусиране на вниманието към цялостното послание на филма, като този похват е в неизменен синхрон с пантомимата.

- **Музика.** Ефирната прелюдия към „Лоенгрин“ на Рихард Вагнер съпровожда пантомимата на диктатора при танца с глобуса, придавайки ѝ иронична епичност. Споменатият Вагнеров мотив е използван и във финалната сцена, когато бръснарят се обръща към Хана, в случая внушавайки надежда и оптимизъм. Друг запомнящ се момент е използването на „Унгарски танц“ № 5 от Йоханес Брамс в сцената с бръсненето, в която отново музиката е в синхрон с мимиката, жестовете и позата на тялото.
- **Звукови ефекти.** Изследвайки използването на звука в конкретното филмово заглавие, бихме могли да свържем неговата употреба с термина „визуален звук“ (Манов / Manov 2004: 117), при който звукът в кадъра може да изпълнява и сетивна функция. Повод за съответната констатация ни дава сцената с речта на диктатора – в нейното начало камерата показва строя на хилядите войници на Хинкел, впоследствие на няколко места агресивното му слово бива прекъсвано от бурни ръкопляскания и възгласи, които не виждаме, но чуваме и можем като зрители отново да визуализираме строените срещу диктатора полкове.

Въпреки че с „*Великият диктатор*“ Чаплин приема цялостната употреба на речта в киното, все пак той предлага диалогична рамка и актуален сюжет, които предразполагат към съчетаване на говора с изразните средства на пантомимата при обрисуването на отделните персонажи, но най-вече на диктатора и бръснаря. Чаплин продължава да експериментира и обогатява въпросния авторски модел и в следващите си говорящи филми.

4. „*Мосю Верду*“

- **Пантомима.** Въпреки че на пръв поглед филмът не се различава особено от традиционните говорящи филми, Чаплин отново използва пантомимата, за да изгради централния образ, в случая на Верду – галантен, но безскрупулен убиец на жени. Бихме определили мимиката и жестовете като минималистични, но фокусирани върху характеристиката на героя – изисканият похват при боравенето с предметите като признак на аристократизъм, добро възпитание или прецизност или бързите движения на ръцете при броенето на пари – жестов признак

за меркантилност и безскрупулност, са по-красноречиви от думите, които Верду използва. Позовавайки се на формулировките на Андре Базен (Базен / Bazin 1971), бихме споделили, че чрез пантомимата Чаплин успява да оформи образа на убиеца Верду и като излъчващ симпатия и дори понякога невинност персонаж – вероятна препратка към предишни Чаплинови въплъщения както от звуковите му филми, така и от периода на нямото кино.

- **Диалог.** Можем да констатираме, че подобно на *„Великият диктатор“*, Чаплин още веднъж подбира всяка дума от репликите, която не само трябва да опише основния персонаж и останалите герои, но и да разкрие сюжетното развитие без излишна употреба на ненужни словесни конструкции. В голяма част от филма диалогът е изтънчен и с по-философски разсъждения както върху напълно битови мотиви, така и върху фундаментални въпроси. С оглед на този факт във финала Чаплин залага на силата на речта, за да изтъкне пред аудиторията логиката на убиеца Верду.
- **Музика.** Музикалната тема е лека и салонна, в контраст с престъпленията, извършени от централния герой.
- **Звукови ефекти.** Чаплин отново залага на битовостта на звука, за да подчертае дълбоко вкорененото зло, което по стечение на обстоятелствата образът му отрищава – например звука на чайника, докато Верду се подготвя за поредното си престъпление, или чуруликането на птичката в кафеза – прекрасна звукова метафора.

Именно с филма *„Мосю Верду“* Чаплин показва, че самобитният модел на съчетаване на пантомимата като инструмент за безсловесно изразяване с речта и звуковите ефекти, който започва да оформя с реализирането на *„Великият диктатор“*, може да постигне успех в киноизкуството. Факт, който той не само потвърждава, но и усъвършенства със следващия си филм.

5. *„Светлините на рампата“*

- **Пантомима.** Съвсем съзнателно Чаплин търси сюжет, който да насити с препратки към постиженията на филмовата пантомима, белязала неговия екранен стил. В образа на комика Калверо е заложена носталгията по вече залязващото изкуство, както и неговото величие. Гегът с бълхите или дуетът с Бъстър Кийтън (неслучайно Чаплин кани за ролята именно Кийтън

като майстор на филмовата пантомима от времето на „Великия ням“) са специално поставени в сюжета, образувайки своеобразен комуникативен мост между миналото (нямото кино) и настоящето (звукото кино).

- **Диалог.** За разлика от *„Великият диктатор“*, в който речта е своеобразно оръжие, и *„Мосю Верду“*, където тя е прикритие, в *„Светлините на рампата“* тя е изпълнена с философски размишления, житейска мъдрост и автобиографични размисли. Чаплин използва гласа си, за да изрази отношението към смисъла на живота, силата на изкуството и неизбежността на смъртта. В този контекст бихме цитирали репликите на Калверо: „Има нещо, което харесвам в работата по улиците. Предполагам, че е заради скитника в мен“ или „Мога да имитирам всичко“ – своеобразни препратки към знаменития образ на Скитника или към способностите на пантомимното изкуство, изпълнило със съдържание както немите, така и звуковите и говорещите му филми. Проследявайки особеностите на устната вербална комуникация в *„Светлините на рампата“* и в предхождащия го *„Мосю Верду“*, Зигфрид Кракауер отбелязва, че „Чаплин се е върнал към диалога в театрален стил“ (Кракауер / Кгасауер 1960: 108). Считаме, че това не е случайно, а е поредният търсен похват, с който творецът си служи при намирането на пресечни точки между екранната реч и сценичното изкуство, съответно пантомимата.
- **Музика.** Бихме определили музиката, отново композирана от самия Чаплин, като спояващ всички компоненти елемент, тоест тя дава ритъм на пантомимата във всички сценични изяви и допълва емоционалния подтекст на диалогичните сцени. На музикалния фон – “Terry’s Theme (Eternally)”, изпъква и основният лейтмотив на творбата, фокусиращ се върху безсмъртието на изкуството. Наред с това Чаплин насища сюжета с шлагери като “Animal Trainer” или “Spring Song”, чиято ирония и комизъм контрастират с трагичния финал на филма.
- **Звукови ефекти.** Чаплин безупречно използва звуковата среда като метафора, подчертаваща самотата на артиста, неумолимия ход на времето и края на една успешна кариера (звукът от стъпките по сцената, шума от падащата завеса). В този контекст е боравенето и с тишината, което звукото кино открива като компонент от звуковата рамка на филма. Подобни ин-

дикации представя сцената с театралния салон – плашещата тишина на празната зала, контрастираща на далечното и почти недоловимо ехо на аплаузите.

Подобен, но „по-обран и стегнат“ образец на структура както на актьорската игра, така и на художествената конструкция на филма предлага Чаплин и в последното заглавие, в което той изпълнява ролята на централен персонаж. Франсоа Трюфо определя филма *„Един крал в Ню Йорк“* като „най-тъжния от всички, а също и най-личния“ (Трюфо / Truffaut 1978: 58), имайки предвид нещастията в личен план, сполетели Чаплин⁵. Същевременно в осъществяването на въпросната творба Чаплин вижда възможност да изрази своята позиция и да защити достойнството си, отново прилагайки своя неповторим кинематографичен модел.

6. *„Един крал в Ню Йорк“*

- **Пантомима.** В ролята на крал Шадов Чаплин употребява пантомимата като инструмент за социална сатира и културен сблъсък. Кралят на Естровия, принуден да напусне държавата си (сюжетна препратка към съдбата на Чаплин), като носител на класически маниери и обноски изглежда абсурдно в контекста на модерния, бляскав и шумен Ню Йорк. Сред най-емблематичните сцени е тази в ресторанта, където поради силната музика Шадов е принуден чрез чиста пантомима да поръча вечеря, имитирайки свирене на флейта, доене на крава и движенията на костенурка. В този контекст можем да обобщим, че тук жестът не е просто изразител на комизъм, а пример за оцеляване в свят, в който звукът е станал пречка за вербално комуникиране. Редом с конкретния пример откриваме и пантомимата като похват за иронизиране на модерните технологии (сцената след пластичната операция, при която лицето на краля е „замръзнало“ в неестествена гримаса на фона на изпълняван от комици пантомимен гег).
- **Диалог.** Чаплин умишлено си служи с чисто политизиран диалог, чрез който иска да атакува маккартизма, цензурата и агресивната търговска реклама. Интересен контраст наблюдаваме между публичната реч на краля и фалшивия и манипулати-

⁵ Вследствие на разследването на т.нар. комисия „Маккарти“ Чаплин е обвинен в антиамериканска дейност и изповядване на комунистически възгледи. По време на пътуването му за световната премиера на „Светлините на рампата“ от 18 септември 1952 г. е забранен достъпът му до Съединените щати и заедно със семейството си той е принуден да се засели в Швейцария. Връща се в САЩ чак след 20 години, за да получи почетен „Оскар“ за цялостно творчество.

вен език на телевизионните реклами, като гласът на Чаплин е глас на протест – ясен, артикулиран и директен. Сред важните диалогични сцени е и срещата на Шадов с 10-годишния Рупърт Макабий (в изпълнение на Майкъл Чаплин, син на режисьора), редактор на училищното списание, при която съзнателно нарушената диалогична конструкция е наситена с изразяване на политически идеи и размисли върху свободата на словото.

- **Музика.** За пореден път Чаплин пристъпва към композиране на своята филмова музика, която в този филм отразява сблъсъка на поколенията и начина на живот в обществената йерархия. От една страна, звучат грандиозни оркестрови мотиви, а от друга, агресивният, шумен и импровизаторски рокендрол и джаз, които символизират хаоса и забързания ритъм на Ню Йорк, като и в двата избора можем да открием комуникативна връзка с екранната пантомима. Наред с пантомимата и диалога чрез подбора на музиката и в почти документален стил Чаплин подчертава чувството на неадекватност на героя си в чужда за него емоционална и обществена среда. При тези условия песните в *„Един крал в Ню Йорк“* също служат за иронизиране на съвременната масова култура.
- **Звукови ефекти.** В синхрон с музиката звуковите ефекти също са натоварени с мисията да подчертаят агресията на модерния свят. Шумът на мегаполиса, експанзията на градските сирени, гръмката музика в заведенията и натрапчивият звук на телевизионните апарати са представени като типична форма на насилие върху индивида. Звукът тук е враг на мисълта и тишината (респективно пантомимата), за която Чаплин почти три десетилетия по-рано споделя, че носи красотата в киното, и той го използва като похват, за да представи механизацията на човешкия живот (шума от прахосмукачката или хидравличните звуци), подобно на *„Модерни времена“*, но в поконсуматорска контекстуална рамка.

Повечето критици и изследователи се обединяват в мненията, че в звуковото кино Чаплин залага на екранната пантомима, за да запази образа на Скитника, който от времето на нямото кино му носи успехи, признание и световна известност. Но както се убедихме от представения по-горе структурен анализ, във всяко следващо заглавие той успява да разчупи рамката на своя знаменит герой и да предложи филмови персонажи, които както се доближават до визията и темперамента на

Скитника, така и впечатляват със свои самобитни черти и характерни качества, отличаващи ги от всичко, което авторът е демонстрирал дотогава. В осъществяването на въпросната констатация Чаплин умишлено търси да изгради специфичен кинематографичен модел, синтезиращ и възможните проявления на пантомимата, и силата на човешката реч, и внушенията, които музиката и песните носят, и цялостната звукова палитра, също използвана за носител на основни послания и идеи. Още приживе неговият оригинален визуален и комуникативен стил е обект на различни тълкувания, анализи и трактовки, продължени по-късно от нови автори и аналитични текстове, като в тази насока редом с разсъжденията на Арнхайм, Мукаржовски, Базен, Кракауер, Трюфо и Шьон бихме отбелязали и тематичните интерпретации на Жорж Садул (Садул / Sadoul 1952), Йежи Теплиц (Теплиц / Toeplitz 1959), Уолтър Кер (Кер / Kerr 1975), Жил Делюз (Делюз / Deleuze 1983), Дан Кеймън (Кеймън / Kamin 1984), Александър Кукаркин (Кукаркин / Kukarkin 1988), Тодор Андрейков (Андрейков / Andreykov 1995), Ерик Л. Флом (Флом / Flom 1997), Джим Лочнър (Лочнър / Lochner 2018). Споменатите автори предлагат разнообразни по вид и съдържание есета, статии и книги, акцентиращи в различен контекст върху художествената стойност на Чаплиновата пантомима след появата на звуковото кино и нейното последвало съвместяване със звука и говора.

Демонстриран още през пионерските години на звуковото кино и допълнен, обогатен и прецизиран през следващите десетилетия, Чаплиновият модел на звуко-зрим синтез, при който цялостната композиционна рамка на филма балансирано включва пантомимата, говора, музиката и звуковите ефекти, вдъхновява редица негови последователи. В този контекст бихме изтъкнали актьорския стил и интерпретация в звуковото кино на комици като Луи дьо Фюнес във Франция, Юрий Никулин в СССР, Тодор Колев в нашата страна или изграждането чрез пантомимата на пълноценни образи в телевизионни филмови продукции – г-н Тау („Г-н Тау“, 1970 – 1979, реж. Индржих Полак) в изпълнение на чешкия актьор Ото Шиманек или мистър Бийн („Мистър Бийн“, 1990 – 1995, реж. Джон Хауърд Дейвис, Джон Бъркин, Пол Уейланд), представен ни от британския комик Роуън Аткинсън. Този факт подчертава, че пантомимата като комуникативна стратегия на Чаплин, наложена в звуковото кино, привлича не само интереса от теоретично гледище, но продължава да има чисто практическо значение за развитието на актьорската игра във филмовото изкуство.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Андрейков 1995: Андрейков, Т. Комичното на екрана. София: Народна култура. [Andreykov 1995: Andreykov, T. Komichното na ekrana. Sofia: Narodna kultura.]
- Арнхайм 1989: Арнхайм, Р. Киното като изкуство. Студии и статии. А. Грозев (съст.). София: Наука и изкуство. [Arnhaym 1989: Arnhaym, R. Kinoto kato izkustvo. Studii i statii. A. Grozev (sast.). Sofia: Nauka i izkustvo.]
- Базен 1971: Bazin, A. What is Cinema? Vol. II. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press. ISBN 0-520-02255-6.
- Балаш 1988: Балаш, Б. Избрани произведения. В. Герш, В. Игнатовски (съст.). София: Наука и изкуство. [Balazh 1988: Balazh, B. Izbrani proizvedeniya. V. Gersh, V. Ignatovski (sast.). Sofia: Nauka i izkustvo.]
- Делюз 1983: Deleuze, G. Cinema 1: L'image-movement. Paris: Les éditions de minuit. ISBN 2-70703-0659-2.
- Илиев 1997: Илиев, А. Общуване и израз (обща теория на пантомимата). Т. I. София: Сонита. [Iliev 1997: Iliev, A. Obshtuvane i izraz (obshta teoriya na pantomimata). T. I. Sofia: Sonita.]
- Инджев 1977: Инджев, В. Изкуството на пантомимата. София: Наука и изкуство. [Indzhev 1977: Indzhev, V. Izkustvoto na pantomimata. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- Кеймън 1984: Kamin, D. Charlie Chaplin's One Man Show. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press. ISBN 0-8108-1675-X.
- Кер 1975: Kerr, W. The Silent Clowns. New York: Knopf. ISBN 978-0-3944-6907-2.
- Кракауер 1960: Kracauer, S. Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. ISBN 0-691-03704-3.
- Кукаркин 1988: Кукаркин, А. Чарли Чаплин. Москва: Искусство. [Kukarkin 1988: Kukarkin, A. Charli Chaplin. Moskva: Iskusstvo.]
- Лочнър 2018: Lochner, J. The Music of Charlie Chaplin. Jefferson, NC: McFarland & Company. ISBN 987-0-7864-9611-2.
- Лъст 2000: Lust, A. B. From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond: Mimes, Actors, Pierrots and Clowns: A Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre. Lanham, Maryland & London: The Scarecrow Press. ISBN 978-0-8108-3510-8.

- Манов 2004: Манов, Б. Еволюция на екранното изображение. София: АС-КОНИ-ИЗДАТ. [Manov 2004: Manov, B. Evolyutsiya na ekrannoto izobrazhenie. Sofia: ASKONI-IZDAT.] ISBN 954-8542-78-1.
- Маринов 2024: Маринов, А. Словесният комизъм в творчеството на братя Маркс. В: Сборник доклади от Първата национална научна конференция с международно участие „Език и наука“, 24 – 25 септември 2022 г., Медицински университет – Пловдив, стр. 189 – 196. [Marinov 2024: Marinov, A. Slovesniyat komizam v tvorchestvoto na bratya Marks. V: Sbornik dokladi ot Parvata natsionalna nauchna konferentsiya s mezhdunarodno uchestie „Ezik i nauka“, 24 – 25 septemvri 2022 g., Meditsinski universitet – Plovdiv, str. 189 – 196.] ISBN 978-619-237-129-6.
- Маринов 2025: Маринов, А. Специфика на филмовия диалог и превод. Black Flamingo Publishing: София. [Marinov 2025: Marinov, A. Spetsifika na filmoviya dialog i prevod. Black Flamingo Publishing: Sofia.] ISBN 978-619-262-073-8.
- Мукаржовски 1993: Мукаржовски, Я. Студии по теория на изкуството. София: Наука и изкуство, 1993. [Mukarzhovski 1993: Mukarzhovski, Ya. Studii po teoriya na izkustvoto. Sofia: Nauka i izkustvo, 1993.] ISBN 954-02-0139-X.
- Румнев 1964: Румнев, А. О пантомиме. Москва: Искусство. [Rumnev 1964: Rumnev, A. O pantomime. Moskva: Iskusstvo.]
- Садул 1952: Sadoul, G. Vie de Charlot. Charlie Chaplin, ses films et son temps. Paris: Les Éditeurs français réunis.
- Славски 1962: Славский, Р. Искусство пантомимы. Москва: Искусство. [Slavski 1962: Slavskiy, R. Iskusstvo pantomimy. Moskva: Iskusstvo.]
- Теплиц 1971: Toeplitz, J. Historia sztuku filmowej, 1928 – 1933, T. III. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza.
- Трюфо 1978: Truffaut, F. The Films in My Life. New York: Simon & Schuster, Inc. ISBN 0-671-24663-1.
- Флом 1997: Flom, E. L. Chaplin in the Sound Era: An Analysis of the Seven Talkies. Jefferson, NC: McFarland & Co. ISBN 978-0-7864-4052-8.
- Хол 1929: Hall, G. Interview with Charlie Chaplin. Motion Picture Magazine, May, 1929. <<https://www.charliechaplin.com/en/quotes?page=8>>
- Цихерман 2024: Zicherman, N. The Art of Gibberish. Mar 19, 2024. <<https://medium.com/@NirZicherman/the-art-of-gibberish-4f3ab57d7841>>

- Чаплин 2008: Чаплин, Ч. Моята автобиография. София: Колибри.
[Chaplin 2008: Chaplin, Ch. Moyata avtobiografiya. Sofia: Kolibri.]
ISBN 978-954-529-602-4.
- Шьон 2009: Chion, M. Film, A Sound Art. New York: Columbia University
Press, 2009. ISBN 978-0-231-13776-8.

Sr. Assist. Prof. Angel Marinov, PhD

Department of Languages and Sports

Agricultural University – Plovdiv

Plovdiv, Bulgaria

e-mail: a_marinov@au-plovdiv.bg

<https://orcid.org/0009-0002-7512-6241>