

Studia Litteraria Serdicensia

1

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Пламен АНТОВ (*главен редактор*)

Александра АНТОНОВА

Андрей ТАШЕВ

Андриана СПАСОВА

Георги ИЛИЕВ

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ

Боян МАНЧЕВ

Галин ТИХАНОВ

Гражина ШВАТ-ГЪЛЪБОВА

Елена УЗЕНЬОВА

Инна ПЕЛЕВА

Мари ВРИНА-НИКОЛОВ

Миряна ЯНАКИЕВА

Остап СЛИВИНСКИ

Румяна ДАМЯНОВА

Хенрике ШМИТ

АДРЕС

Studia Litteraria Serdicensia

София 1113, бул. „Шипченски проход“ № 52, бл. 17

web: <http://studialiteraria.eu>

e-mail: studialiteraria@gmail.com

ISSN print: 2738-7631

Институт за литература – Българска академия на науките, 2021

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Studia
Litteraria
Serdicensia

Год. I ■ 2021 ■ Кн. 1

**ПОВТОРЕНИЕ,
ОБНОВЛЕНИЕ
– ПРАКТИКИ
НА РИМЕЙКА**

ИЗДАТЕЛСКИ ЦЕНТЪР „БОЯН ПЕНЕВ“

REPETITION, UPDATE – REMAKE PRACTICES

Editors

Ognyan Kovachev (*editor in chief*)
Alexander Donev, Antoaneta Robova, Galina Georgieva,
Gergana Fyrkova, Regina Koycheva

Sofia, 2021

“Boyan Penev” Publishing Center
Institute of Literature – Bulgarian Academy of Sciences

ПОВТОРЕНИЕ, ОБНОВЛЕНИЕ – ПРАКТИКИ НА РИМЕЙКА

Редактори

Огнян Ковачев (*отговорен редактор*)
Александър Донеv, Антоанета Робова, Галина Георгиева,
Гергана Фъркова, Регина Койчева

София, 2021

Издателски център „Боян Пенев“
Институт за литература – Българска академия на науките



Изданието се реализира със средства
от Националната научна програма
„Културно-историческо наследство,
национална памет и обществено развитие“

Studia Litteraria Serdicensia, кн. 1

Повторение, обновление – практики на римейка

© Александър Донев, Антоанета Робова, Галина Георгиева,
Гергана Фъркова, Огнян Ковачев, Регина Койчева, *съставители*

© Пламен Антов, *корица и оформление*

© Институт за литература – Българска академия на науките

© Издателски център „Боян Пенев“

СЪДЪРЖАНИЕ

Александър Панов, Огнян Ковачев. Предговор	11
---	----

От повторението до теорията

Александър Панов. Повторението като проблем на културата	19
Николина Делева. Римейкът – между подражанието и творчеството	39
Огнян Ковачев. Римейк и адаптация. Мрежата на филмовите пренаправи	51
Силвия Петрова. Лайфстайл техники в дигитален контекст: от уникалност към повторение	76
Стефан Стефанов. Ремикс или повторната употреба на намерен материал с творческа цел	89

От мита до литературата

Георги Герджиков. Преработката на фолклорни мотиви в късната модерност	107
Гергана Фъркова. Преводът като римейк	121
Ирен Александрова. Изворите на обновлението в „Кървава песен“ на Пенчо Славейков	133
Маргарита Станева. Римейк на фолклорните мотиви и сюжети в българската литература от Освобождението до Първата световна война. Идеологически употреби на фолклора	144
Мария Пилева. Ботевата молитва – връщане към автентични модели или преобръщане на жанра	155
Николай Генов. Виртуалното пренаправяне: за оптимизма и песимизма на Уилям Гибсън в контекста на съвременната фантастика	170
Пламен Антов. Емилиян Станев – Томас Ман: диалогът между две творби – между литературната типология и култур-цивилизационния римейк	182
Ралица Люцканова. Преправяне на женското: вещицата	204
Regina Koucheva. Le cycle de poèmes « Sursum corda ! » de Stoyan Mihaylovski et son prédicesseur littéraire : la psychologie de la réécriture	214
Фотини Христакуди, Симеон Михалков. Практики на римейка в (пре)сътво- ряването на гръцката идентичност (върху романите „Алексис Зорбас“ и „Колосът от Маруси“)	229

От литературата до аудио-визуалната продукция

Александър Донеv. Сериалът „Babylon Berlin“ и „римейкът“ на една епоха	241
Антоанета Рובהv. Разновидности на римейка в три версии на филма на Паоло Дженовезе „Перфектни непознати“: интермедииални обновле- ния и степени на изменение	261
Венцеслав Шолце. Жанр, територия, трансформация. Реитерациите на уестърна	275
Йоана Панкова. Социокултурен сблъсък в американската screwball comedy. Трансформация на дискурса в два филма	291
Радостина Ташева. Успешни филмови продукции, основани на видеоигри	307
Автори	317

CONTENTS

Alexander Panov, Ognyan Kovachev. Introduktion	11
---	----

From repetition to theory

Alexander Panov. Repetition as a problem of culture	19
Nikolina Deleva. The remake – between imitation and creativity	39
Ognyan Kovachev. Remake and adaptation. Film reworkings network	51
Silvia Petrova. Lifestyle techniques in a digital context: from uniqueness to repetition	76
Stefan D. Stefanov. Remix or the creative reuse of found material	89

From myth to literature

George Gherjikov. Reworking of folkloric motifs in late Modernity	107
Gergana Fyrkova. The translation as a remake	121
Iren Alexandrova. Sources of renewal in Pencho Slaveikov’s “Song of Blood”	133
Margarita Staneva. The remake of folklore motives and plots in Bulgarian fiction from Liberation to the First World War. Ideological uses of folklore	144
Maria Pileva. Botev’s prayer – return to authentic models or transformation of genre	155
Nikolay Genov. Virtual remaking: towards William Gibson’s optimism and pessimism in the context of contemporary phantomatics	170
Plamen Antov. Emilian Stanev – Thomas Mann: the dialogue between two works – between the literary typology and the cultural-civilizational remake	182
Ralitsa Lyutskanova-Kostova. Remaking femininity: the witch	204
Regina Koycheva. The “Sursum corda!” poetic cycle by Stoyan Mihaylovski and its literary precursor: the psychology of rewriting	214
Fotiny Christakoudy, Simeon Mihalkov. Remake practices in the (re)creation of greek identity (based on “Alexis Zorbas” and “The Colossus of Marussi”)	229

From literature to audio-visual production

Alexander Donev. “Babylon Berlin” and the “remake” of an Era	241
Antoaneta Robova. Forms of film remaking in three versions of Paolo Genovese’s “Perfect Strangers”: intermedial renewals and degrees of transformation	261
Ventzeslav Scholtze. Genre, territory, transformation. Reiterations of the western	275
Ioana Pankova. Socio-cultural collision in the screwball comedy. Discourse transformation in two films	291
Radostina Tasheva. Successful motives based on video games stories	307
Authors	317

ПРЕДГОВОР

Книгата, която любознателните читатели държат в ръцете си, е първият брой от поредицата на Института за литература при БАН „*Studia Litteraria Serdicensia*“, която беше замислена като продължение на излизалия през 50-те и 60-те години на XX век годишник „Известия на института за българска литература при БАН“. В този смисъл темата на нейния първи том изглежда напълно закономерна.

Настоящият сборник съдържа обновени, редактирани и обогатени версии – своего рода римейкове – на доклади, представени на националната научна конференция „Повторение, обновление – практики на римейка“. Тя беше организирана и проведена от съвместен екип на Секция „Теория на литературата“ в Института за литература към БАН и Катедра „Теория на литературата“ във Факултет „Славянски филологии“ на СУ „Св. Климент Охридски“. След неколкократно отлагане поради извънредните обстоятелства, в които живеем през последните две години, научният форум се състоя в онлайн платформата Zoom от 30 ноември до 2 декември 2020 г.

Какво доведе до избора на тази конферентна тема и как организаторите очертаха нейната концептуална рамка? Чуждицата „римейк“ не е новост в българския език, но в публичната реч тя присъства по-често не със специализирани, а с метафорични употреби. На тях беше посветен един от представените доклади, но той, за съжаление, не достигна до този сборник. Основното значение на думата се отнася към определен вид филми, създадени въз основа на по-ранни, но такива в родното ни кино все още се броят на пръсти. В замяна на това световната филмова и телевизионна продукция осигурява изобилие от римейкове и сродни преработващи формати, който привличат и поддържат зрителския интерес. Може да се установят аналогии на тази практика в други области и изкуства, които да съществуват под същото или под други, синонимни названия. От чисто търговска гледна точка новата версия на един успешно преминал през екраните филм дава много по-сериозни гаранции за материален успех, отколкото едно напълно ново (и неизвестно) заглавие. Но това условие е валидно преди всичко за т. нар. масова културна продукция. Или както навремето проф. Атанас Натев казваше – за „културната конфекция“. Ала ние сме свидетели, че има много интересни и худо-

жествено значими творби както на киното, така и на литературата и музиката, които също можем да отнесем към практиката на римейка. В какви случаи и при какви условия разработването не само на един познат сюжет, но и позоваването на предходните му реализации се явява необходимо условие за създаването на художествена творба със сериозен въздействен потенциал?

От една страна, разширяването на обхвата и обогатяването на качеството породиха необходимостта да се изведат по-обща естетически и културни принципи на проучваното явление. От друга страна, нарастването доведе до разтваряне на концептуалната рамка както в синхронен, така и в исторически план. Така се стигна до едно по-широко и гъвкаво разбиране за римейка, което да позволи открояване и обсъждане на повече негови страни и проявления, съответно – участието на изследователи от повече и разнородни научни области.

В това разбиране новата насока на познатото се схваща като явление на културата и проблем на осмислянето ѝ още от възникването на нейните практики. Естетиката на същото предполага многократно претворяване по нов начин – на познатите митове в античната трагедия, на известните фолклорни сюжети в ренесансовата новела, на традиционните сцени в класическата живопис. В света на модерните технологии през XX век новото изкуство на движещите се образи създава нови възможности за преработване на художествени творби и задава нов поглед към резултатите от тази дейност. Като понятие, навлязло в речника на киното през 30-те години на миналия век, римейк обозначава на първо място нова версия на съществуващ филм. Но още ранни историци на киното посочват, че пренаправянето на свои или чужди кратки филми възниква преди то да е навършило дори година. А интересът на изследователите към него се заражда едва около средата на 70-те години.

Като установено темпорално съотношение между две или повече версии римейкът излиза от първоначалната си рамка и навлиза в други културни практики, в други области на изкуствата, както и в полето на популярната култура. Високите технологии, позволяващи моментално и свършено точно копиране на всеки един културен продукт, предполагат не само умножаването на едно и същото, но и стремежа към нови стратегии за обновление, за намиране на баланс между познатото и непознатото. Как това едновременно възпроизвод-

ство, диференциране и множене на формите променя културата, изкуствата, хуманитарните науки и дори всекидневното ни общуване? Дава ли то нови възможности за тяхното осмисляне?

В така очертаната концептуална рамка са обособени два-найсет проблемни области, предназначени да обхванат максимално многообразието от разновидности, взаимоотношения, приложения, осмисляния и преобразувания на разглежданото явление. Описваме ги тук не за протокола, а защото дават едновременно конкретна и общена представа и за актуалната, и за евристичната насока на неговите изследвания. Целта беше областите да предлагат, без да ограничават, възможности за избор на тема. В подредбата им беше търсено, но не и последователно осъществено (ако това изобщо е възможно), движение от по-конкретно към по-общо проблематизиране. Първата област обхваща въпроси, свързани с появата на понятието римейк в киното и разновидности на неговите практики, със сродни формати като продължение (sequel), предистория (prequel), по мотиви от (spin-off), киновселена; с отношението между високо art house кино и масова mainstream продукция. Следващите области поставят римейка в контексти, несвойствени за него, но с вековни традиции, като пренаписване или преработка на литературни творби и мотиви, като нови интерпретации или аранжimenti в музиката, като сценичните изкуства и популярната култура, където чрез него се поставя въпросът за естетиката на същото и завръщането на колективните фантазми. Логично идва ред на по-общия проблем за повторението и обновлението в пресечните точки на различните изкуства и ролята на римейка в хода на трансформация и промяна на художествените медии. Специално място е отделено на диахронния план: на историята на пренаправянето и обновяването на старото като част от историята на изкуствата и културата. Друг съществен въпрос е доколко римейкът и практики като адаптация, апроприация и превод са сродни подходи и доколко – антиподи. Така стигаме до най-концептуалния проблем: какви форми за осмисляне на римейка предлагат хуманитарните науки: теории за повторението и обновлението, определяне на обхвата на понятието или съотнасянето му със симулакрум? Други негови взаимодействия – в системата на маркетинга или в мениджмънта и икономиката на културата – обуславят разглеждането му в светлината на политиките на повторение и обновление в културната индустрия. Последен по ред,

но не и по значение, идва въпросът за мястото на римейка в най-нови сфери на развлечение, като видеоигрите, с техните разигравания, преигравания и нови версии, колективното творчество в Интернет, (пре)направата на колажи, фейсбук самоличности и др.

Как участниците откликнаха на това амбициозно предложение? Заявените теми не обхванаха всички проблемни области, но се съчетаха в една разнообразна програма. Както нерядко се случва, представените доклади бяха по-малко на брой от заявените, но немалко от тях породиха активни дискусии, намерили отражение в подготовката на текстовете за публикуване. В крайна сметка сборникът включва 20 статии, предлагащи разноречиви схващания и подходи към проучването на римейка. Най-силно впечатление прави изборът на половината от авторите да го изследват в контекста на литературни произведения, явления и съпоставки. Преобладаващата част от тях са в областта на българската литература. На фона на пълната липса на досегашни нейни прочити в светлината на римейка те биха могли да зададат нова изследователска перспектива към нея, стига да бъде прецизирана употребата на понятието спрямо отдавна прилаганите междутекстови подходи. Следват по брой докладите в областта на киното, чието разнообразие е още по-голямо. Те съдържат анализи на многократен римейк на даден филм, на телевизионен сериал, на филми въз основа на видеоигри, на историята и теорията на филмовия римейк и съпоставката му със сродни формати, на римейкове в специфичен за Холивуд комедиен жанр и на разновидности на уестърна, произведения далеч от Холивуд, на ремикс практики и др. На този пъстър фон и в съпоставка с литературоведския дял изпъква липсата на интерес към проблематиката на римейка в българското кино. Третият тематичен дял обхваща статии с културологичен подход, в които вниманието се насочва към механизмите на повторителност и обновяване, на подражание и преодоляване, на уникалност и повторение в съвременната културна ситуация.

Като основен принос на нашия сборник бихме изтъкнали богатството от емпиричен материал, който обхваща широк кръг от прояви на съвременната култура и чието събиране не е по силите на един отделен изследовател. Ето в какви моменти се разбира, че науката не е и не може да бъде самотно занимание, а единствено и само взаимодействие и проява на колективен разум. Затова бихме искали да благодарим на всички

участници в конференцията и в настоящия сборник за тяхната активност и задълбоченост, които позволиха появата на това сериозно научно постижение. Да поздравим всички автори в сборника за уверената първа стъпка в българските изследвания на римейка.

Александър Панов
Огнян Ковачев

ОТ ПОВТОРЕНИЕТО ДО ТЕОРИЯТА

Александър Панов, проф. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

ПОВТОРЕНИЕТО КАТО ПРОБЛЕМ НА КУЛТУРАТА

Резюме. Статията се опитва да даде отговор на въпроса кои са причините за възникване на повторението като устойчива културна практика. Нуждата от него се извежда най-напред от факта, че културата е феномен, който не се наследява биологически, и затова в процеса на предаването ѝ от поколение към поколение нейните норми непрекъснато трябва да се припомнят и актуализират. Оттук и нуждата всяка нова идея да се легитимира като наследена от традицията. В епохата на модерната литература и култура обаче, която издига като основен свой принцип индивидуално-творческото начало, тази нужда от повторение се явява парадокс. И особено една проява на повторението, известна като римейк. Още повече, че определението на това явление се базира не просто на разработването на устойчиви мотиви и сюжети, а върху тяхната обработка в предходни художествени творби, изграждащи един специфичен фонд на културата, който немската изследователка Елизабет Френцел определи с понятието Stoff.

За да намери отговор на този парадокс, статията анализира два характерни случая: Двете филмови адаптации на романа на Индро Монтанели „Генерал дела Ровере“, направени от Роберто Роселини в 1959 г. и Карло Карлеи през 2011, от една страна, а от друга – известната романова четирилогия на Томас Ман „Йосиф и неговите братя“, написана върху известния библейски сюжет.

В резултат от анализа на тези характерни случаи, статията стига до отговор на въпроса каква е функцията на повторението в културата. От една страна, то цели да постави съществуващия ред на проблематизация и преоценка в съответствие с нуждите на променящата се социална среда. От друга страна обаче, посочвайки древните корени на разработвания мотив, повторението осигурява идентичност и континуитет на света. А явлението римейк, като рожба на пост-модерната епоха, въвежда едно много ефективно правило: Нека не

се заблуждаваме, че нашият начин да се вижда и оценява светът, е единствено правилният. Много по-добре е да се съпоставят различните начини, което осигурява една много по-надеждна основа за свободно морално съждение, като в същото време се съхранява устойчивостта и идентичността на света.

Ключови думи: повторение, римейк, идентичност, Stoff, филмова адаптация

Културната антропология определя понятието „култура“ като съзнателно изработени в рамките на дадена общност правила и норми, които позволяват на човека и неговите общности да оцелеят в дадена среда. С други думи, културата е духовна дейност, която не се наследяват биологически, а се усвоява чрез пряко или непряко наблюдение на чуждото поведение, изграждащо начин на живот, базиран върху определени убеждения, чувства и нагласи.¹ Според унгарския антрополог Елемер Ханкис нуждата от изработване на тази система от правила произтича от желанието на човека да си изгради една вселена на сигурност, свобода и разум в един свят, в който по определение не съществуват нито свобода, нито сигурност, нито разум.² Образ на света, в чиято истинност всички са убедени, ценности, които всички почитат и спазват, чувства, които всички споделят, колективна памет, която, въпреки своите изменения и актуализации, съхранява определен инвариант, осигуряващ идентичността на човека и неговите общности.³

Самият факт, че културата не се наследява биологически, предопределя нуждата от нейното усвояване в процеса на социализация на всяко поколение, но и нуждата от непрекъснатата ѝ актуализация както в колективната, така и в индивидуалната менталност. Виктор Търнър определи най-старата културна практика, ритуала, чрез понятието за паметта и припомнянето.⁴ А това на практика означава, че освен съзнателното или несъзнателното подражание на чуждото поведение, културата изсиква нейните правила и норми непрекъснато да се препотвърждават чрез показване на различни примери до какво

¹ Крейпо, Р. *Културна антропология. Как да разбираме себе си и другите*. София: ЛИК, 2000, с. 26.

² Hankiss, E. *Abenteuer Menschheit*. Budapest: Helikon, 1999, p. 16.

³ Лотман, Ю. М. Память в культурологическом освещении. – В: Лотман, Ю. М. *Избранные статьи*. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992, с. 200–202.

⁴ Търнър, В. *Ритуалният процес*. София: ЛИК, 1999.

би довело неспазването на нейните норми. А в това отношение ролята на словесността е незаменима.

Погледната откъм нуждата културните норми да бъдат съхранени, културата би трябвало да се ограничи до мита – система от убеждения, лишена от комуникативност, защото не е разказ, а гносеологическа съвкупност, в която мисълта, вещта, действието и словото са единно цяло, осигуряващо идентичността на света и неговия образ в човешкото съзнание.⁵ Това обаче е само идеалната, отдавна загубена форма за функциониране на мита. В по-голямата част от човешката история митът се разпространява като нарация, като разказ. Този преход, по думите на Олга Фрейденберг, е ключов момент в историята на човешката менталност, защото се явява основа за формиране на културната памет, възприета като събитийно-историческо осъзнаване на живота. Този преход, разбира се, е сравнително късен исторически феномен, но човешката култура, такава, каквато я познаваме, би била невъзможна без него.

И тук се явява първият парадокс. Митът като форма на колективната менталност утвърждава наличието на един неизменен и единствено възможен ред на световното устройство.⁶ От друга страна обаче нарацията като форма за организиране на разказ за световния ред е невъзможна без събитието. А според Лотман събитието се определя като „преминаване на персонажа през границата на семантичното поле или като пресичане на забраняваща граница“.⁷ Казано с други думи, събитие се появява там, където се нарушава съществуващият ред. Как обаче да осмислим подобен парадокс – колективната памет, чието основно предназначение е да съхранява установена норма, се предава от индивид на индивид и от поколение на поколение чрез разкази, чието основно предназначение е да показват събития, нарушаващи установения ред?

Възможните отговори са два. В първия случай задачата на разказа е да покаже до какво може да доведе нарушаването на правилата. И отговорът е – до хаос, разрушение и смърт. Тази подход е характерен за традиционната култура, и най-вече за фолклора, който

⁵ Фрейденберг, О. М. *Миф и литература древности*. Москва: Наука, 1978.

⁶ Срв.: Лосев, Ал. *Диалектика на мита*. София: Славика, 2003.

⁷ Лотман, Ю. М. *Структура художественного текста*. Москва: Искусство, 1970.

според класическото определение на Пьотр Богатирьов има за задача да припомни нормата, а не да изменя средата.⁸ Другият подход, характерен за модерността, е да се постави съществуващият ред на проблематизация и преоценка, за да може той да се актуализира, както и така да се промени системата от норми и правила, че да се приведе в съответствие с актуалното състояние на социума, съхранявайки, от една страна, идентичността на човешката култура, но от друга, пригаждайки я към нуждите на определен исторически момент. Или както афористично определи същността на изкуството Атанас Натев, то функционира на кръстопътя, в който се срещат „обществената мяра на индивида и човешката мяра на обществото“.⁹

Именно от този парадокс можем да изведем появата на повторението като един от най-устойчивите механизми на културата. Бидейки задължителна норма, тя се нуждае от легитимиране на своето слово именно като устойчиво, като осветено от традицията, като част от божествения ред. В „Постмодерната ситуация“ Лиотар определя легитимността на всеки разказ като преразказ, като *повторение* на нещо, което вече е чуто:

Повествователят изтъква компетентността си на разказвач само доколкото е бил слушател. Слушайки го, настоящият адресат потенциално получава същото право. Разказът се обявява за преразказ (дори и повествователното изпълнение да съдържа много нови неща) и той винаги е бил такъв: следователно неговият герой от племето кашинахуа също е бил адресат на повествованието, а може и и повествовател на същия този разказ. Тъкмо поради това сходство в условията настоящият повествовател може да бъде такъв герой на някой разказ, къкъвто е бил и неговият прадед. И той обезателно е такъв, щом като носи име, споменато в края на повествованието, дадено му в съответствие с каноничния разказ, легитимиращ разпределението на бащините имена сред кашинухуа.¹⁰

Да легитимиращ своя разказ като част от традицията обаче съвсем не означава, че трябва да повториш предишното повествова-

⁸ **Богатирев**, П. *Вопросы народного искусства*. Москва: Искусство, 1971.

⁹ **Натев**, Ат. *Беседи върху самобитността на изкуството*. София: Партиздат, 1988.

¹⁰ **Лиотар**, Ж.-Фр. *Постмодерната ситуация*. София: Наука и изкуство, 1996, с. 88.

ние дословно. Вариативността на фолклора обикновено се обяснява с неговия устен характер, но това обяснение е недостатъчно. Много по-важно е друго – фолклорният разказ (най-често изпят) не се мисли като специално структурирана и затова неизменна творба. Той е дискурс, който влиза в някаква конкретна ситуация, за да изпълни основната си функция – актуализация на идеологическата спойка между членовете на общността, временно изтласкана в условията на делника, за да се препотвърдят основните ценности, управляващи живота на общността.¹¹ Всяка конкретна ситуация има своя специфика, свои причини за припомняне на нормата, в нея участват конкретни хора с конкретни потребности, характери и поведенчески проблеми. Актуалният фолклорен изпълнител се съобразява с конкретността на ситуацията и пригажда разказа си към нея. Ето защо на практика, както отбеляза още преди почти сто години морфологичното литературознание, повтарят се не цели сюжети, а по-скоро техните инвариантни схеми, които Веселовски нарече „мотиви“.¹² Според него сюжетите и мотивите са признаци на общността и повторемостта от мита към епоса, приказката, сагата и романа. Във връзка с тях може да се говори за речник на типичните схеми и положения, които фантазията е привикнала да използва, за да изрази едно или друго съдържание. Веселовски определя мотива като най-простата повествователна единица, образно отговаряща на основни въпроси от човешкия живот. И като примери привежда устойчивите представи за слънцето и луната като брат и сестра, открадването на жена, съдбовната раздяла и т. н. Сюжетът, от своя страна, пък е устойчива комбинация на мотиви, характерна за определен тип повествование. Практическо доказателство на това определение няколко десетилетия по-късно даде В. Я. Пропп с детайлното проследяване на инвариантните схеми на вълшебната приказка.¹³

По времето на Веселовски тези речници със сюжети и мотиви все още са в съвсем зачатъчно състояние, докато днес ние разполагаме с индекса на Аарне-Томпсън на приказните сюжети¹⁴, с индекса на

¹¹ **Живков**, Т. Ив. *Фолклор и съвременност*. София: Наука и изкуство, 1981.

¹² **Веселовский**, А. Н. *Историческая поэтика*. Ленинград: Художественная литература, 1940.

¹³ **Пропп**, В. Я. *Морфология сказки*. Ленинград: Academia, 1928.

¹⁴ **Aarne**, A. *Verzeichnis der Märchentypen*. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia, 1910 (допълнена и развита от Стит Томпсън в: Aarne, A., Thompson, S.

Стит Томпсън за мотивите в световния фолклор¹⁵, а не на последно място и с енциклопедията на Елизабет Френцел „Мотиви на световната литература“¹⁶.

Всичко това обаче е фолклор, който според определението на Лотман е „естетика на тъждеството“, извела повторението като основен принцип. Важният въпрос тук е: дали същите предпоставки за поява на познати схеми, мотиви, сюжети и образи важат и за литературата и по-специално – за модерната литература. Защото, за разлика от нормативно организираната литературна продукция от времето на елинизма до класицизма, основаваща цялата си активност върху идеята за образа и неговото безпрекословно следване, модерната литература претендира, че създава своите творби като резултат на уникалната творческа инвенция на своя автор. И ако за Софокъл, Бокачо и Шекспир е било нещо естествено да интерпретират познати сюжети, то днес е достатъчно и най-малкото съвпадение в сюжетната схема, за да се заговори за плагиатство и нарушени авторски права. От друга страна обаче, именно през двайсети век се появи понятието „римейк“, определящо едно непознато до този момент културно явление.

За да стигнем до предпоставките, предизвикали появата на римейка като специфична проява на културата, трябва най-напред да дадем определение какво представлява той като творческа практика. Първият знак за внимание ни дава осъзнаването на полето, на което тази практика се появява и развива – киното, телевизията, популярната музика, компютърните игри. Едва отскоро се наблюдава навлизане на някои видове римейк и в популярната литература, мотивирани очевидно от създадените в масовата култура потребности. И, както на пръв поглед изглежда елементарно да се даде определение на този феномен, така се сблъскваме с многобройни противоречия, превръщащи дефиницията в една безкрайно поредица от уговорки. Според един от най-добрите познавачи на съвременната кинотеория и практика Джеймс Монако римейкът представлява „Ново филмиране на един вече филмиран материал“.¹⁷ Тук бих искал да обърна внимание

The Types of the Folktale, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961).

¹⁵ **Thompson**, S. *Motif-index of Folk literature*. Bloomington: Indiana university Press, 1955.

¹⁶ **Frenzel**, E. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1999.

¹⁷ **Monaco**, J. *Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache, geschichte und Theorie des Films*. Reinbek: Rowolt Verlag, 1980, S. 72.

върху понятието „Stoff“, чрез което се определя римейкът, предадено на български с далеч по-неточното „материал“. Елизабет Френцел определя понятието „Stoff“ по следния начин:

Под „Stoff“ трябва да разбираме не материала, който природата предоставя на поезията като суровина, а една съставена от събитийни компоненти фабула, вече налична и в извънхудожественото пространство, един сюжет, който е предоставен на поета от митологията и религията като изживяване, визия, знание, постижение, размишление и осъзнаване на човешкия живот, въплътен в един ограничен набор от художествени образи.¹⁸

За разлика от мотивите, които представят едни малко или повече абстрактни ситуации от рода на „*мъж между две жени*“, „*вражда между братя*“, „*двойник*“, „*прелъстена и изоставена*“ и др. под., понятието „Stoff“ назовава едни вече установени в културата художествени образувания, условно наречени по името на главното действащо в тях лице – Прометей, Антигона, Клеопатра, Ромео и Жулиета и др. под. С други думи, определяйки понятието „римейк“ през понятието „Stoff“, ние казваме, че е нужно ясно да се заяви принадлежността на последващото произведение към разработвания от предходното произведение сюжетен комплекс именно като продукт на културна и художествена дейност – нещо, което е вече изтъкано, структурирано, обработено, ако използваме буквалното значение на думата „текст“ – плат, тъкан. А приемайки едно такова определение на римейка, неизбежно в съзнанието ни възникват понятия и опозиции като *образец*, *оригинал–копие*, *имитация–оригиналност* и т. н. Тогава възниква въпросът – а как да си обясним появата им в една културна среда, която отдавна е заявила, че скъсва с всички наложени норми и предписания и се уповава само на уникалния творчески гений, създаващ своите произведения от нищото, подобно на Бога? А и още нещо – можем ли всъщност да прокараме ясна граница между нови интерпретации на вече познати мотиви и сюжети от рода на заимстваната от Шекспир датска хроника, пресътворена в „Хамлет“, последващите безброй театрални интерпретации на пиесата и нейните 48 филмови адаптации, от една страна, и класическите римейкове „Седемте самураи“ – „Великолепната седморка“ или „Бен Хур“ – от друга?

¹⁸ Frenzel, E. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1999, S. 5.

Как се отразява тази дилема на художественото въздействие можем да видим от следния пример.

През 1959 г. големият италиански режисьор Роберто Роселини, един от родоначалниците на неореализма, снима филма „Генерал дела Ровере“. В основата на сюжета е разказът на един очевидец и участник в съпротивителното движение, Индро Монтанели, който по време на описваните събития се е намирал в затвора „Сан Виторио“, където става необикновената случка. По онова време разказът още не е публикуван и излиза от печат заедно с филма на Роселини. Шумният успех на филма, който получава Златен лъв на кинофестивала във Венеция, несъмнено е помогнал и за успеха на разказа. Във всички случаи обаче, филмът има значително по-голямо въздействие от своя литературен първоизточник.

Главната роля в „Генерал дела Ровере“ се изпълнява от друг голям представител на неореализма – известният режисьор и актьор Виторио де Сика. Неговото превъплъщение в ролята на дребния мошеник Бертоне, превърнал се в героя от съпротивата Брачофорте дела Ровере, се смята за едно от върховите постижения на италианското кино от времето на късния неореализъм.

Но ето че през 2011 г. италианската телевизионна програма RAI 1 показва нова версия на сюжета, реализиран в две серии, и носещ същото заглавие – „Генерал дела Ровере“. Още преди филмът да излезе на екран, по-големият син на Виторио де Сика – Мануел де Сика, известен филмов композитор, изразява несъгласието си, заявявайки, че „класиката не се пипа“. Режисьорът на новия филм, Карло Карлеи, е принуден да обяснява, че неговият филм не е римейк на предишния, че е направил нова интерпретация на литературната първооснова и че е решил целия филм в нова тоналност, което води до реализирането на нов тип художествено и обществено въздействие. Всъщност, ако трябва да сме честни, както разказът на Монтанели, така и двата филма, носещи общото заглавие „Генерал дела Ровере“, разработват един много древен мотив на митологията, фолклора и литературата – двойникът.

Този мотив се появява още при установяването на културната митология, в която всеки културен герой има свой двойник (най-често брат близък), чиято цел е да покаже „opakata“ страна на онези ценности, които културният герой дава на хората. Особено интересен

е мотивът за богоборчеството на Прометей. Докато Прометей, чието име означава „мислещ напред“, „предвиждащ“, създава човека и му дава божествените дарове на огъня и културата, то Епиметей, неговият брат-близък, чието име означава „мислещ после“ „мислещ със заден ум“, е в основата на всички човешки нещастия и неслучайно е мъж на Пандора. Мотивът за двойничеството отразява идеята за двойствено опозиционния характер на световното устройство, в което всяко нещо има своята противоположност. Но доколкото човекът се е стремил да си изгради една вселена на сигурност, разум и свобода, както пише Ханкис, по необходимост мотивът за двойника получава и продължение – превръщането на лошия близък в добрия, а по-общо – мотивът за нравственото прераждане, чийто символ е трансформацията на ревностния гонител на християнството Савел в основния идеолог на християнската църква апостол Павел.

Проблемът за двойничеството е един от най-ярките мотиви на романтичката литература, а и на литературата, свързана с модерните търсения на психоанализата. През XX век обаче този мотив започва да се използва за анализ на онези социални, психологически и идеологически причини, довели до пораждането на тоталитаризма, както и за търсене на механизмите, нужни за възвръщането на човека към една стабилна скала на ценностите, обърната към неговата божествена природа, която побеждава скотско-биологичното начало у него, свързано основно с инстинкта за оцеляване и адаптация към ужасяващите доктрини за създаване на „нов човек“ по пътя на една нова митология. Именно по онова време опитите да се използват чисто митологичните механизми за формиране на устойчиви убеждения и нагласи, почиващи на желаните идеологически постулати, достига своя връх. Единствената възможност да се противостои на тази тенденция, е създаването на условия за проблематизиране на твърдите идеологически построения, за поглеждане на света през гледната точка на оценяващия разум, който противостои на манипулационното „вчувстване“. Най-яркият пример в това отношение е „епическият“ театър на Брехт, чийто „отчуждаващ ефект“ се използва като основния канал, по който изкуството, подтикващо към имитацио и следване на препоръчителни модели за поведение, се трансформира в изкуство на рефлексията, на отчуждената преценка и съпоставка – кълновете, от които прорастват първите прояви на постморения поглед към света.

Появата на мотива за двойника, успял да преобърне човешката природа, и позволяващ от лумпена, мошеника и носещия се по течението „малък човек“, чиято единствена истина е оцеляването на всяка цена, да израсне човек, готов да защитава голямата идея на човешкото, е много повече от закономерна. Тя е направо въпрос на живот и смърт. И не само за хората, живеещи в условията на тоталитарните режими, но и за онези в уж свободните общества, тласкани обаче към лесните избори на консуматорството и живота на повърхността. Този мотив е може би единственият случай, при който несъвместимите според Цветан Тодоров героични и всекидневни добродетели се явяват в единно цяло, подобно на двете страни на един лист хартия – различни, но неотделими. Във всички останали случаи изборът е или героично отричане на живота в името на идеята, или утвърждаване на живота чрез съхраняване на човешкото достойнство.

Но да се върнем към примера, който разглеждаме. В него ясно се очертават уникално-историческите и универсално-обобщителните обстоятелства. Разказът на Индро Монтанели за превръщането на дребния мошеник Бергоне в героя Брачофорте дела Ровере действително почива на реални събития, затова и неговите филмови адаптации няма как да не се възприемат като повторение, като нова реализация на един успешен проект. В тази посока са и възраженията на Мануел де Сика. От друга страна обаче сюжетната схема, изчистена от индивидуализиращите я реалии, е разработвана многократно. Само година преди появата на филма на Роселини в Америка е показан филмът на Алфред Хичкок „Шемет“ (Vertigo), в който моделът за двойника е в сърцевината на художественото внушение. Десет години по-рано, през 1948 г., е показана и пиесата на Бертолд Брехт „Кавказкият тебеширен кръг“, в която мотивът за превръщането на дребния селски писар Аздак, мошеник и взяткаджия, в мъдрия съдия, надминал дори Соломон, убедително илюстрира идеята на драматурга за оценъчната роля, която изкуството трябва да играе в живота на съвременния човек. Някак встрани от сюжета за генерал Дела Ровере, но на практика напълно повтаряйки го, се появява и филмът на Акира Куросава „Кагемуша, сянката на война“ (1980), за който Роселини не е имало как да знае, но който е бил на разположение на Карло Карлеи. С други думи, в нашия случай се срещаме с една универсална сюжетна схема, връщането към която не може и

не бива да се разглежда като търговски римейк, целящ да използва популярността на предходната творба. Насочването към нея може да се мотивира само от желанието чрез универсалния мотив да се подложи на проблематизиране и оценка някакъв актуален за дадения исторически момент, хуманитарен проблем. А също така и да се потърсят онези пътища за въздействие, които да поставят този проблем пред съда на обществото, но без пропаганда и посочване на правия път. В това отношение двата филма значително се различават.

Във филма на Роселини водещ е мотивът за отношението между героизъм, патриотизъм и водачество, от една страна, а от друга – желанието да се оцелее на всяка цена, дори за сметка на чуждото нещастие. Позициите обаче не са полярно противоположни.

От едната страна е образът на мъртвия генерал Дела Ровере. Оказва се обаче, че не той е истинският водач на съпротивата. Него Гестапо се е опитало да наложи като такъв, но по погрешка немците са го застреляли при една случайна битка. Планът на демоничния полковник Мюлер е на път да се провали, защото по този начин той е искал да разбере кой всъщност е истинският водач на съпротивата. Освен това на аристократа Дела Ровере, наследник на огромно богатство, племенник на кардинал и масон, никога не му се е налагало да подлага своите принципи на изпитание. Както казва Бертоне, на него му е лесно да е герой. Докато самият Бертоне цял живот е бил принуден да се бори за хляба си, което до голяма степен обяснява съмнителните му морални принципи, които, съчетани с една вродена артистичност и външно благородство, му позволяват толкова успешно да играе ролята си.

През 1959 година, само десетина години след катастрофата на Втората световна война въпросът за отношението между всекидневните и героичните ценности все още е много болезнен. Бертоне е принуден, борейки се за оцеляване на всяка цена, да върши, меко казано, осъдителни неща. Проследявайки неговите превращения, зрителят непрекъснато се колебае как да оценява поведението му, на коя обяснителна инерция да се поддаде – на тази ли, която категорично осъжда поведението на героя, или на онази, която е склонна да го оправдава, имайки предвид цялата обществена среда, в която живее Бертоне. Юрий Лотман казва по този повод следното:

За изкуството на XIX век съчувствието към героя, достигнал да толкова омерзителни форми на нравствено падение, може да се обясни единствено с посочване на това, че отговорността за това пада не върху него, а върху социалните условия. Намек за такова решение има и във филма: не случайно именно младата синьора Фасио осъжда най-строго Бертоне. Тя е благородна патриотка, чийто мъж е станал жертва на гестапо, но от друга страна е аристократка, която никога не е познала грижата за насъщния хляб. За нея чашката „истинско кафе“, която с такава гордост ѝ предлага Бертоне, е отвратителна помия. При цялата кощунственост на съпоставянето ѝ с Бертоне за зрителя е очевидно, че нейното благородство никога не е подлагано на такива унизителни изпитания, които за него са основа на всекидневното съществуване. И въпреки това авторите на филма не искат по този начин да оправдаят своя герой, най-малкото поради това, че самият той услужливо предлага на зрителя това обяснение.¹⁹

Именно парадоксалната ситуация един мошеник да играе ролята на герой поставя на изпитание оценъчните стереотипи, принуждавайки зрителя непрекъснато да се пита от гледна точка на коя нравствена норма да отсъди – тази на героичните, или тази на всекидневните добродетели. Дори и съдбовното решение на Бертоне да се вживее докрай в ролята на героя и да застане пред взвода за разстрел, не решава докрай тази дилема. Зрителят продължава да се пита дали героят приема смъртта, за да защити патриотичната кауза – героична добродетел, която би била защитавана от истинския генерал Дела Ровере, или напротив – чрез това съдбоносно решение дребният мошеник решава да се върне най-сетне към собственото си човешко достойнство, най-важната от всекидневните добротетели според Цветан Тодоров.²⁰ Освен това филмът на Роселини въвлича зрителя в едно драматично „вчувстване“, правейки го допълнителен участник в трагедийната дилема.

Съвсем друга е позицията, от която изхожда Карло Карлеи, режисьорът на „Генерал Дела Ровере“ от 2011 г. Това е време, в което не само Италия под властта на Берлускони, но и целият свят се движи към един начин на живот, доминиран от популизъм, безгрижие и рекламни слогани, непрекъснато внушаващи на човека, че единствено

¹⁹ **Лотман, Ю. М.** *Семиотика кино и проблема киноестетики*. Таллин: Эсти раамат, 1974, с. 73.

²⁰ **Тодоров, Цв.** *На предела*. София: Народна култура, 1994.

правилната житейска позиция, е да се забавлява и да не се грижи за нищо. Карлеи нарича тази ситуация „живот във виц“. В такава духовна атмосфера разказът за съдбовното превращение на дребния мошеник в човек, решително застанал на страната на чувството за дълг и човешкото достойнство, придобива съвършено нов смисъл. Тук идеята за героичните добродетели, при които човекът е готов да приеме смъртта, за да възтържествува Идеята, дори не се поставя. Карло Карлеи, отговаряйки на Мануел де Сика, представя творческото си решение по следния начин:

В един момент, когато Италия прилича на виц, да разкажеш подобна история е почти свещен дълг. Във филма има една фраза, която ме омагьоса: „Когато не знаеш кой е пътят на дълга, избири потрудния.“ Да критикуваш решението да се разкаже тази история, е проява на късогледство.²¹

А по отношение на тоналността, в която решава филма, Карлеи споделя, че е избрал Брехтовата епичност:

Ако трябва да определя тона, който различава този филм от неговия блестящ предшественик, бих казал, че „епически“ би било правилното определение. Една формална епичност, но заедно с това и същностна, която аз исках да заложа със самата деенка на една творба, толкова комплексна и амбициозна, каквата е „Генерал Дела Ровере“, за да я превърна в една парадигматична и безвременна история, която и днес ни кара да размишляваме, и която ни кара непрекъснато да се питаме защо следването на пътя на дълга става все по-трудно.²²

В какво се състои „епичността“ на постройката най-добре може да се види в сцената, в която Бертоне решава да отиде на разстрел, вместо да издаде истинския ръководител на съпротивата. Във филма на Роселини това решение е драматично, спонтанно, бихме казали дори малко неочаквано за зрителя. Във филма на Карлеи на това решение е посветена една много дълга сцена с пристигането на сеньора Делла Ровере в затвора, донасянето на генералската унифор-

²¹ Carlei, C. *Il generale Della Rovere. Note di regia*. <http://www.ilgeneraledellarovere.rai.it/di/poetali/site/articolo/Contentitem-9c9c8c6d-4181-7654-ba7a-3425a-665c694.html?homepa>

²² Пак там.

ма, внимателното ѝ разглеждане от страна на мнимия генерал (в ролята Пиерфранческо Фавино), методичното ѝ обличане и застиването в дълго съзерцание. Това бавно и методично действие сякаш иска визуално да внуши основната идея на филма – когато се колебаеш по кой път да тръгнеш, избери по-трудния.

И така – различна социална функция, различно художествено решение, дори различен жанр на разказа. На пръв поглед наистина става дума просто за нова интерпретация на един познат сюжет, но не и за римейк. Фактът обаче, че премиерата на филма, а и цялата му рецептивна история, минават под знака на съпоставка с „блестящия предходник“, е показателен. Защото тази съпоставка се превръща в част от въздействената стратегия. Заедно, разбира се, със съпоставката с филма на Куросава. Оттук можем да изведем една изключително важна особеност на явлението, което наричаме „римейк“: за разлика от хилядолетната практика за използване на познати сюжети и универсални мотиви значимостта на римейка се определя от съпоставката му с предходната творба. И то не просто като посочване на заимствания сюжет, а като цялостно художествено решение. Това, което Джеймс Монако нарече „интерпретация на материала“. В много случаи тази връзка с познатия предходник изхожда от чисто търговски мотиви – успешният филм ще привлече много повече зрители, отколкото никому неизвестното заглавие. На тази основа възникват и многобройните прикуели, секуели, рибутути и спин-офи, т. е. разказване на истории, предхождащи основната, продължаващи изходната, нови версии, предлагащи разклонения на разработените в оригинала сюжетни линии. В масовата култура тези явления започнаха да се появяват не само в киното, телевизията и компютърните игри, а и в литературата, която независимо от хилядолетната си практика да заимства сюжети и мотиви, доскоро не познаваше явлението „римейк“, т. е. опит да се разкаже наново сюжетът на някой предхождащ текст, следвайки цялостното решение на оригинала и най-важното – извеждащо връзката си с него като важен конституитивен принцип.

И все пак има един забележителен случай, на който би трябвало да обърнем внимание – четирилогията на Томас Ман „Йосиф и неговите братя“. Както самият автор отбелязва, замисълът съвсем не е нов – в „Поезия и истина“ Гьоте споделя, че и на него му се е искало да разкаже библейския сюжет, за да го „види“ в по-големи подробности.

ти, и дори го е направил, на след това унищожил ръкописа. Мотивацията на Томас Ман обаче е съвсем различна. С написването на тези романи той иска да се противопостави на наложената от нацистите тенденция да се използва митологията като средство за манипулация:

Думата „мит“ се ползва днес с лоша слава – достатъчно е да си спомним заглавието, с което „философът“ на германския фашизъм Розенберг, идейният наставник на Хитлер, е сложил на своя злостен учебник. Твърде често през последните десетилетия митът беше използван от мракобесници контрареволуционери като средство за постигане на политически цели, така че такъв митологичен роман като „Йосиф“ не можеше да не възбуди на първо време при появата си подозрението, че и авторът му се носи от водите на същия мръсен поток. Това подозрение скоро се разсея, защото при по-основно вникване в книгата веднага се видя, че в нея митът е така променил своите функции, както дотогава не бе смятано за възможно. Случило се беше нещо подобно на това, което става в сражението, когато едно завладяно оръдие се обръща и насочва срещу врага. В тази книга митът е изтръгнат от ръцете на фашизма и е до последното кътче в езика *хуманизиран* и ако потомците намерят един ден в нея нещо значително, то то ще бъде именно това.²³

А като основен творчески принцип писателят издига идеята да направи историята достоверна, тя да застане пред очите на читателя така, сякаш наистина се е случила.

Томас Ман не успява да даде по-задълбочено теоретично обяснение как е постигнал онази промяна в социалната функция на библиейската история, за която говори в цитирания пасаж. Ние обаче можем да го направим. За целта особено голяма помощ ни оказва съпоставката между двата художествени принципа, предложена от Сергей Аверинцев в статията му „Древногръцката литература и близкотоизточната словесност“.²⁴

На първо място трябва да отбележим, че, използвайки дума-

²³ Ман, Т. Йосиф и неговите братя. – В: Ман, Т. *Литературна есеистика*. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1975, с. 246.

²⁴ Аверинцев, С. С. Древнегреческая „литература“ и ближневосточная „словесность“. – В: Гринцер, П. А. (отв. ред.). *Типология и взаимосвязь литератур древнего мира*. Москва: Наука, 1971, с. 206–266.

та „мит“, Томас Ман допуска сериозна не само терминологична, но и същностна грешка. Не само неговата романова поредица, но и старозаветната история всъщност не са „мит“, а разказ, т. е. организирано поднасяне на историята по определен начин. Този сюжет ще бъде „мит“, само ако изпълнява ролята на „език“ и формира цялостната менталност на общността, сред която функционира. В този смисъл митът действително е това, което искат да постигнат както книгите на Стария завет, така и нацистката пропаганда – едно пълна, непротиворечива и емоционално привързваща система от чувства, убеждения и нагласи, изграждащи основата на цялостното социално поведение на човека.

Това е и основната характеристика на блискоизточната словесност според Аверинцев – в нея словото функционира като свещено писание, поднесено от статусен авторитет, то е слово *в* живота, организирано по иносказателния принцип на притчата и е насочено към директно поучение, функционирайки в рамките на един свещен ритуал. Томас Ман обаче се стреми да превърне тази словесност в „литература“, другия основен принцип за построяване на художествено произведение според Аверинцев. Вместо от статусен авторитет повествованието се води от иронизиращ разказвач; словото на разказа не е слово *в* живота, а е слово *за* живота; героите не са субекти на действието, а обекти на описанието; повествованието не произтича от непосредствената житейска ситуация, а е резултат на дистанцирано („вненаходимо“) наблюдение, и оценка; смислообразователният принцип на повествованието не се подчинява на иносказателната поетика на притчата, а на съзерцателния екфразис; преследва се не пряко поучение, а естетическо въздействие; словото функционира не като част от свещен ритуал, а като средство за предизвикване на свободно морално съждение. Само трансформирайки библейския разказ, построен върху принципа на „словесността“, в „литература“, Томас Ман може да „хуманизира“ сюжета. А това значи, че той вече ще изпълнява не функцията на „мит“, а на модерно художествено предизвикателство, поставящо всяка норма на проблематизация и преоценка.

И тук най-сетне стигаме до отговора на въпроса, който си поставихме в началото – каква е функцията на повторението в човешката култура. То, особено когато се афишира като римейк, насочвайки към първоизточниците, изпълнява едновременно две изключително важни роли. От една страна, да постави на преоценка и проблематиза-

ция съществуващия ред, съпоставяйки го с нуждите на променящата се среда. Или, казано с афористичния език на Атанас Натев – да осигури човешката мяра на обществената норма. От друга страна обаче, посочвайки своите древни корени, водещи обикновено чак до митологичните първоизточници, повторението осигурява идентичността и континуитета на света, в който живеем. Или, другояче казано, осигурява обществената мяра на индивида. А явлението „римейк“, рожба на постмодерната епоха, въведе едно много ефективно правило: нека не се заблуждаваме, че нашият начин да виждаме света е единствено верният, по-добре е да съпоставим различни начини и тогава може би ще имаме по-добра основа за свободно морално съждение, съхранявайки устойчивостта и идентичността на света. Стига, разбира се, да не се ръководим само от целите на маркетинга.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев, Сергей. Древнегреческая „литература“ и ближневосточная „словесность“. – В: **Гринцер**, П. А. (отв. ред.) *Типология и взаимосвязь литератур древнего мира*. Москва: Наука, 1971, с. 206–266.

Богатырев, Петр. *Вопросы народного искусства*. Москва: Искусство, 1971.

Веселовский, Александр Н. *Историческая поэтика*. Ленинград: Художественная литература, 1940.

Живков, Тодор Ив. *Фолклор и съвременност*. София: Наука и изкуство, 1981.

Крейно, Ричли. *Културна антропология. Как да разбираме себе си и другите*. София: ЛИК, 2000.

Лиотар, Жан-Франсоа. *Постмодерната ситуация*. София: Наука и изкуство, 1996.

Лосев, Алексей. *Диалектика на мита*. София: Славика, 2003.

Лотман, Юрий М. *Структура художественного текста*. Москва: Искусство. 1970.

Лотман, Юрий М. *Семиотика кино и проблема киноэстетики*. Таллин: Эсти раамат, 1974.

Лотман, Юрий М. Память в культурологическом освещении. – В: Лотман, Ю. М. *Избранные статьи. В трех томах*. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992, с. 200–202.

Ман, Томас. Йосиф и неговите братя (Доклад). – В: Ман, Т. *Литературна есеистика*. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1975, с. 242–257.

Натев, Атанас. *Беседи върху самотитността на изкуството*. Со-

фия: Партиздат, 1988.

Пропп, Владимир Я. *Морфология сказки*. Ленинград: Academia, 1928.

Тодоров, Цветан. *На предела*. София: Народна култура, 1994.

Търнър, Виктор. *Ритуалният процес*. София: ЛИК, 1999.

Фрейденберг, Ольга М. *Миф и литература древности*. Москва: Наука, 1978.

Aarne, Antti. *Verzeichnis der Märchentypen*. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia, 1910.

Aarne, Antti, Thompson, Stith. *The Types of the Folktale*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961.

Carlei, Carlo. *Il generale Della Rovere. Note di regia*. <http://www.ilgeneraledellarovere.rai.it/di/poetali/site/articolo/Contentitem-9c9c8c6d-4181-7654-ba7a-3425a-665c694.html?homepa>

Hankiss, Elemer. *Abenteuer Menschheit*. Budapest. Helikon, 1999.

Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1999.

Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1999.

Monaco, James. *Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache, geschichte und Theorie des Films*. Reinbek: Rowolt Verlag, 1980.

Thompson, Stith. *Motif-index of Folk literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1955.

REFERENCES

AARNE, A. *Verzeichnis der Märchentypen*. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia, 1910.

AARNE, A., THOMPSON, S. *The Types of the Folktale*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961.

AVERTSEV, S. S. Drevnegrecheskaya „literatura“ i blizhnevostochnaya „slovesnost“. In: P. A. GRINTSER (ed.). *Tipologiya i vzaimosvyaz literatur drevnego mira*. Moskva: Nauka, 1971, pp. 206–266.

BOGATIRYV, P. *Voprosy narodnogo iskusstva*. Moskva: Iskusstvo, 1971.

CARLEI, C. *Il generale Della Rovere. Note di regia*. <http://www.ilgeneraledellarovere.rai.it/di/poetali/site/articolo/Contentitem-9c9c8c6d-4181-7654-ba7a-3425a-665c694.html?homepa>

FRENZEL, E. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 1999.

FRENZEL, E. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag,

1999.
FREYDENBERG, O. M. *Mif i literatura drevnosti*. Moskva: Nauka, 1978.
- HANKISS, E. *Abenteuer Menschheit*. Budapest: Helikon, 1999.
- KREIPO, R., *Kulturna antropologiya. Kak da razbirame sebe si i drugite*. Sofia: LIK, 2000.
- LIOTAR, Zh.-Fr. *Postmodernata situatsiya*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1996.
- LOSEV, A. *Dialektika na mita*. Sofia: Slavika, 2003.
- LOTMAN, Y. M. Pamyat v kulturologicheskom osveshtenii. In: Y. M. LOTMAN. *Izbranie stat'i: V treh tomah*. T. 1. Stat'i po semiotike i tipologii kultury. Tallinn: Aleksandra, 1992, pp. 200–202.
- LOTMAN, Y. M. *Struktura hudozhestvennogo teksta*. Moskva: Iskusstvo, 1970.
- LOTMAN, Y. M. *Semiotika kino i problema kinoestetiki*. Tallin: Eesti raamat, 1974.
- MAN, T. Yosif i negovite bratya (Doklad). In: T. MAN. *Literaturna eseistika*. T. 1. Sofia: Nauka i izkustvo, 1975, pp. 242–257.
- MONACO, J. *Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache, geschichte und Theorie des Films*. Reinbek: Rowolt Verlag, 1980.
- NATEV, A. *Besedi varhu samobitnostta na izkustvoto*. Sofia: Partizdat, 1988.
- PROPP, V. Y. *Morfologiya skazki*. Leningrad: Academiya, 1928.
- TARNAR, V. *Ritualniyat protses*. Sofia: LIK, 1999.
- THOMPSON, S. *Motif-index of Folk literature*. Bloomington: Indiana Uni-versity Press, 1955.
- TODOROV, T. *Na predela*. Sofia: Narodna kultura, 1994.
- VESELOVSKII, A. N. *Istoricheskaya poetika*. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1940.
- ZHIVKOV, T. I. *Folklor i savremennost*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1981.

REPETITION AS A PROBLEM OF CULTURE

Abstract. The article tries to answer the question of what are the reasons for the emergence of repetition as a sustainable cultural practice. The need for it is derived first of all from the fact that culture is a phenomenon that is not inherited biologically, and therefore in the process of its transmission from generation to generation its norms must be constantly recalled and updated. Hence the need for each new idea to be legitimized as inherited from tradition. However, in the epoch of modern literature and culture, which raises the individual-creative

principle as its main principle, this need for repetition is a paradox. And especially a manifestation of repetition, known as a remake. Moreover, the definition of this phenomenon is based not simply on the development of sustainable motifs and plots, but on their processing in previous works of art, building a specific fund of culture, which the German researcher Elizabeth Frenzel defined with the term *Stoff*.

To find an answer to this paradox, the article analyzes two typical cases: The two film adaptations of Indro Montanelli's novel "Il Generale della Rovere" made by Roberto Rossellini in 1959 and Carlo Carlei in 2011, on the one hand, and on the other – the famous novel quatrain of Thomas Mann "Joseph and his brothers", written on a famous biblical story.

As a result of the analysis of these typical cases, the article comes to the answer to the question what is the function of repetition in culture. On the one hand, it aims to bring the existing order of problematization and revaluation in line with the needs of the changing social environment. On the other hand, pointing to the ancient roots of the developed motif, repetition provides identity and continuity of the world. And the phenomenon of remake, as a child of the postmodern era, introduces a very effective rule: Let us not be deceived that our way of seeing and appreciating the world is the only right one. It is much better to compare different ways, which provides a much more reliable basis for free moral judgment, while preserving the stability and identity of the world.

Keywords: repetition, remake, identity, *Stoff*, film adaptation

Alexander Panov, Prof. DSc.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
52, Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia, 1113

E-mail: lapnisharan@hotmail.com

Николина Делева, докторант

Институт по философия и социология – Българска академия на науките

РИМЕЙКЪТ – МЕЖДУ ПОДРАЖАНИЕТО И ТВОРЧЕСТВОТО

Резюме. Повторението и подражанието са неизменна част от развитието на познанието и цивилизацията. Статията „Римейкът – между подражанието и творчеството“ проследява генеалогията и историята на практиките на повторение и обновление в историята на изкуството, както и приложението им в по-широк контекст в други области. Изследват се практиките на римейка в различните изкуства – неговите мотиви, похвати и функции. Концептуализирани са въпросите за същността на римейка през призмата на антиномиите оригинал – копие, оригинал – фалшификат, подражание, заимстване и творчество. Засегнати са въпросите за автентичността и авторството.

Ключови думи: подражание, копиране, повторение, заимстване, автентичност, авторство, оригинал.

Според някои източници¹ понятието „римейк“ съществува от 1630 г., но широко разпространение като термин и понятие в изкуството придобива след 1936 г. и се свързва главно с киното. Различни речници² дефинират „римейк“ като глагол, означаващ „правене наново, преправяне на нещо старо с внасяне в него на промени, модернизиране, обновяване, модифициране, пре моделиране“ и др., и като съществително име, обозначаващо „обект или предмет който е преправен, нова версия на нещо старо, вариация, преработка, възстановка, правене на филм наново, презаписване на музика“ и др. В различните изкуства практиките на римейка се обозначават и като ремикс и кавър в музиката, сикуюъл, прикууъл и спин-оф в киното, и т. н.

Повторението е механизъм на културата – то изгражда устойчиви матрици в паметта, което е предпоставка за съществуването на

¹ <https://www.etymonline.com/word/remake>

² <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/remake>

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/remake_2

познанието и цивилизацията. Практиките на повторението, подражанието и заимстването са широко разпространени във всички епохи и водят началото си от древните устни форми на народното творчество. Преди изобретяването на писмеността, която фиксира определен вариант на текст или музика, е невъзможно да се установи авторството и оригиналността на произведението на изкуството.

До началото на Романтизма същността на изкуството се разбира като подражание – мимезис според идеите на Платон и по-късно на Аристотел. Художникът е занаятчия-подражател, който наподобява и копира, а единствено Бог е истински творец и създател. Индивидуалното авторство се появява в епохата на Ренесанса, когато човекът се самоосъзнава като творец и започва да подписва творбите си. Изкуството на Класицизма следва каноните на нормативната естетика, която подражава на изкуството на Античността. Едва при Романтизма изкуството се пренасочва от подражание на външния свят към изразяване на субективния вътрешен свят на твореца.

Във всички епохи изкуството не е само обект на естетическа наслада. Притежаването на предмети на изкуството е белег на богатство, престиж и социален статус. Оригинално изкуство е рядко и скъпо, а това предизвиква търсенето на фалшификати и имитации. Фалшивото изкуство-римейк процъфтява във всички исторически епохи. Неговата цел е създаването на копия, които да бъдат неразличими от оригинала.

Фалшификати на произведения на изкуството, предназначени за търговия, се появяват за първи път при разцвета на Римската империя. Възниква цяла индустрия, занимаваща се със серийно производство на статуи, фризове, корнизи, колони, плочи с йероглифи, които са имитации на предмети от Египет, Гърция и Мала Азия. По време на европейското Средновековие работилниците на майсторите фалшификатори се занимават с изработването на религиозни реликви, култови предмети, ръкописи, украсени с миниатюри. По-късно настъпва период на фалшифициране на картините на Джото, Дюрер, Джорджоне, Холбайн, Ботичели и др. Много заможни семейства се задоволят с копия на търсените от тях картини, рисувани в германските и италианските школи. Голяма част от картините от епохата на Ренесанса са дело не само на един майстор, а и на неговите ученици.

Специалистите по изобразително изкуство често се двоумят дали дадена картина е оригинал, рисуван от Джорджоне, или е картина от младия Тициан, попаднал под негово влияние. Дали е произведение на неизвестен венециански майстор, повлиян от таланта на Джорджоне, или е отлично изработен фалшификат.

Много художници с известни имена са заимствали композицията или други елементи на чужди произведения. Например Винсент ван Гог преразказва със своя характерен почерк „Пиета“ на Йожен Дьолакроа в своя картина със същия сюжет. Пабло Пикасо се вдъхновява от картините на старите испански майстори и прави свои версии на картини от Веласкес. Трудно ще се намери художник, оставил своя следа в историята на изкуството, който да не е бил имитиран, копиран и заимстван. Според експертите поне половината от творбите на световния арт пазар може да са фалшиви. Резонно възниква въпросът каква е разликата между оригинал и копие ако тя не е видима за зрителите, а само за шепа тесни специалисти?

Римейкът е широко разпространен в музиката под формата на ремикс – заимстване на отделни елементи от първообраза и вграждането им в нова структура. Много от литературните произведения, признати за оригинална класика, се оказват римейк на материал преди тях – така е например с пиесите на Шекспир. Успешните сюжети в литературата се превръщат в странстващи и биват многократно мултиплицирани и използвани.

С появата на средствата за техническо възпроизводство и тиражиране в края на XIX век – фотографията и киното – изкуството се освобождава от необходимостта да възпроизвежда реалността. Произведенията подлежат на тиражиране, стават лесно достъпни и изчезва тяхната „аура“ – понятие, въведено от Валтер Бенямин³, което обозначава култовата стойност на изкуството, свързана с идеите за майсторство, талант, оригиналност, неповторимост и автентичност. Тиражирането на напълно идентични копия на оригинала проблематизира противопоставянето на оригинал и копие. Институциите на галериите, музеите и частните колекции се опитват да запазят статута на отделеност, различност, високопоставеност, уникалност. Както

³ **Бенямин**, В. *Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост*. Е-сп. LiterNet, 14.04.2006, № 4 (77), https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm

пише Красимир Терзиев: „Бенямин отбелязва механизма, който Холивуд изобретява, за да компенсират изчезващата „култова стойност“ на тиражираното произведение: конструирането на „изкуствена аура“ на големите звезди. Така системата на филмовите звезди се утвърждава като модел на икономиката на образа в киното.“⁴

От авангарда в началото на XX век насам започва тоталното отпласкване на творците от всякакви правила и ограничения. Променят се възгледите за същността, средствата и функциите на изкуството. Светът става все по-иррационален, забързан, фрагментарен, което прави невъзможно и неактуално изобразяването му в монолитни, строго структурирани форми. Съмнението във високото изкуство и своеобразното смесване на елитарна и масова култура се осъществява в постмодерното рециклиране и пародийно използване на класическите шедьоври, колажирани с дискурсивни практики на поп културата. На мястото на „новото“ идват „преработка“, „преструктуриране“ и т. н. Творчеството се превръща все повече в съчетаване на фрагменти, в трансформация на вече съществуващи дадености, в рециклиране и игра с цитати. Премахват се кавичките от използваните цитати и произведенията се превръщат „в мрежа от референции, реминисценции, алюзии, препратки, скрити и явни цитати. Размиват се границите между оригинален и вторичен текст, след като всеки текст е произведен на вече съществуващи. Постмодерната текстуалност се разполага изцяло върху идеята за интертекстуалността“.⁵

Новото схващане на отношението автор–творба се изразява в децентрирането на авторството и субективността до степен на отстраняването им от творбата и загубата на явното им присъствие в произведението. Акцентът върху невидимото авторство, характерен за модернизма, става съвсем явен в постмодернизма при анализа на самозаличаващото се авторство в работите на Барт и Фуко. „През 60-те години на XX в. теоретици като Ролан Барт и Мишел Фуко налагат тезата за автора като идеологически конструкт, побиращ множество почерци и кодо-

⁴ Терзиев, Кр. Маневри на добрата стара аура: художественото произведение в културата на конвергенцията. – Семинар, бр. 6, 03.08.2011. Retrieved: <https://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy6/item/333-маневри-на-добрата-стара-аура-художественото-произведение-в-културата-на-конвергенцията.html>

⁵ Тодорова, М. *Драматургични адаптации в постмодерното изкуство*. София: ИК Петко Венедиков, 2004, с. 79.

ве с различни източници.“⁶ В „Смъртта на автора“ Ролан Барт пише: „Сега ние знаем, че един текст не е направен от поредица думи, които излъчват някакъв единствен теологичен смисъл (нещо като „послание“ на Автора-Бог), а многомерно пространство, в което се съчетават и отблъскват различни начини на писане, и никой от тях не е първичен: текстът е изтъкан от цитати, създадени в хиляди културни огнища.“⁷

XX век заменя идеята за твореца като проводник на божественото с представата за автора като „производител“ (producer), аналогичен на всеки друг производител. „Под натиска на комерсиалното търсене всеки успял на пазара артист с пост-дюшанианска практика – от Джеф Кунс до Олафур Елиасон – се превръща в собственик на фабрика за производство на изкуството си. В нея работят асистенти и работници, които изпълняват произведенията му по модел, не по-различен от което и да е друго индустриално производство. Произведенията са просто серийни продукти на запазената марка на автора, отчуждени от физическото му тяло семиотични знаци, носещи в себе си мита на създадения brand.“⁸

Римейкът става факт в киното скоро след първите прожекции на изобретеният от братя Люмиер кинематограф през 1895 г. Прочутият късометражен филм „Пристигането на влака на гарата“ е презаснет отново от Жорж Мелиес една година по-късно. С това започва и богатата история на филмовия римейк.

Филмовите адаптации на едно литературно произведение за театър, кино или друга медия също се смятат за вид римейк. Според някои статистики⁹ съществуват 100 филмови варианта на „Пепеляшка“, 80 на „Хамлет“¹⁰, повече от 60 на „Кармен“¹¹ и т. н. Това се случва не само с класическите сюжети. Италианският филм „Перфектни непознати“ от 2016 г. има вече 15 римейка на различни езици.¹² Различ-

⁶ *Литературата в медийна среда: терминологичен онлайн речник*, Автор, <https://litmedia.wordpress.com/речникови-страници/161-2/>

⁷ Барт, Р. Смъртта на автора. – *Литературен клуб*, 25.06.2003, <http://www.litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html>

⁸ Терзиев, Кр. Цит. съч.

⁹ <https://www.comingsoon.net/movies/news/402597-list-of-cinderella-movies#/slide/1>

¹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Hamlet_on_screen

¹¹ https://books.google.bg/books/about/Carmen_on_Screen.html?id=YI3cwxX2s_oC&redir_esc=y

¹² <http://www.karana.bg/karana-likes/item/13086-филмовият-феномен-с-адапта->

ни римейкове през годините са били номинирани за наградата „Оскар“ – например филмът „Роди се звезда“ от 2018 г. с Брадли Купър и Лейди Гага, който е римейк на римейка на мюзикъла – адаптация на оригинала. Той е четвъртият филм с такова заглавие и сюжет. Всеки от предишните три филма е бил номиниран за „Оскар“, а два от тях даже са го печелили.¹³

В киното римейкът винаги актуализира първообраза, защото дори и когато почти буквално го повтаря, той го представя в друго време, в нов социално-политически и исторически контекст. Оправданието на един римейк е свързано с отговорите на въпросите „Какво ново ни казва за познатото произведение или сюжет?“, или „Какво ново ни казва това произведение за самите нас тук и сега?“ Важно условие за успеха или провала на един римейк, независимо от художествените му качества и всички останали фактори, е въпросът за неговата актуалност спрямо времето и мястото на правенето и на показването му. Римейкът трябва да е в синхрон с обществените фантазми на своето време, за да прави произведения съзвучни с тях, които да задоволяват някаква обществена нужда и да привличат хората и съответно парите им.

През 1998 г. режисьорът Гас ван Сант прави покадров римейк на класиката на Хичкок „Психо“ от 1960 г. с други актьори, но сцените са буквално отражение на оригиналните. Резултатът е мъртво кино без отзвук в днешния ден и днешната публика.

Алфред Хичкок снима два пъти филм по един и същи сценарий – прави две версии на „Човекът, който знаеше твърде много“, през 1934 г. в Англия и през 1956 г. в Холивуд. Тази практика на създаването на холивудски римейк на европейски филм е масова и досега.

В съвремието ни се откроява тенденцията да се правят римейкове в услуга на политкоректността – преснимат се стари филми само за да бъдат заменени героите мъже с жени или белите с цветнокожи. Така в приказката на Андерсен русалката става чернокожа, а „Момчетата от бандата на Оушън“ се превръща в „Момчетата от бандата на Оушън“. Изискването за политкоректност в наши дни се превръща в нов вид цензура, която прави трудно създаването на интересна конфликтна история с пиперлив хумор, от която да няма нито един

ция-в-15-държави

¹³ <https://webcafe.bg/kino/113454804-filmoviyat-hit-na-leydi-gaga-rimeyk-na-rimeyka-na-adaptatsiyata.html>

обиден. „Фабриката за сънища“ на Холивуд активно налага на света своите митологии и ценности. Съвременната комерсиализация на киното търси всеобща разбираемост и приложимост на сюжета, транснационалност и транскултурност на използваните сюжети. Това води до използване на едни и същи схеми и материали и изчерпва оригиналните сюжети в киното.

Римейкът прескача през епохи, жанрове и изкуства. Жанрът не се определя от автора, а от употребата на текста. Всеки текст става за всичко – компютърна игра, мюзикъл, театър, телевизионно предаване, анимация. Всичко подлежи на повторение – правят се римейкове на телевизионни предавания, сериали, тв-шоута, риалити формати, видео игри и т. н. Повторното правене и употреба се прилагат не само към традиционните изкуства, но и към тези, които се гордеят със своята уникалност и неповторимост, каквито са пърформансите. Има млади артисти, които правят художествени пре-създавания (reenactments) на прочути пърформанси от миналото.¹⁴

Особен вид римейк в днешно време е цифровизацията на стари произведения с цел да бъдат запазени след като излязат от употреба първоначалните им технически носители. Някои от съвременните филмови римейкове нямат друг мотив освен използването на нови технически средства, които не са били открити преди това – звук, цвят, монтаж, компютърни ефекти, добавена или виртуална реалност. Например в последното повторение на анимацията „Цар лъв“ като компютърна графика няма нищо ново освен използването на различна техника.

Многократните преправяния и версии на един и същи творчески първообраз могат да послужат като запис от колективната памет и документиране на развитието на обществото, културата и технологиите. Някои от римейковете използват носталгията по отминалото време на първата версия, когато част от сегашните зрители са били млади и за тях римейкът е като пътешествие във времето на тяхната младост, но от друга страна се съобразяват с новите реалности и поколения, с техните приоритети и ценности. В този смисъл понякога римейкът може

¹⁴ Улай. Художникът създава усещания, които по друг начин не биха могли да съществуват. Интервю на Владия Михайлова. – *Портал за култура, изкуство и общество*, 02.03.2020, <http://kultura.bg/web/художникът-създава-усещания-който-по/>

да играе роля за запазване и предаване на информация между поколенията и създаването на връзка между тях. В основата на тези похвати отново е комерсиалният интерес – търсенето на универсалност и достъпност за различните поколения с цел получаване на приходи от всякакви възрастови групи и аудитории.

Творческото използване на римейка го превръща в памет на времето, но едновременно с това той може да изпълнява и трансформираща функция като променя идеологията на настоящето и бъдещето. Масовото изкуство се стреми да бъде актуално, разбираемо и споделимо, за да създава чувство на общност и идентичност, споделени ценности и принадлежност към общество или група. Световната култура и глобализацията налагат универсализирани ценности и критерии за оценка, уеднаквяване и унифициране за сметка на разнообразието и уникалността.

Идеята за новост е спорна в съвременният свят – всичко ново се обявява за вторично, дори се обявява невъзможността на каквато и да било новост въобще, копията, повторенията и заимстванията се множат непрекъснато и са непроследими до своя първообраз и оригинал. Безкрайните римейкове на римейкове се превръщат в симулакрум без първоначален референт, водят до самозаличаване на реалността и превръщането ѝ във фикционалност. Изкуството се е превърнало в митичната змия уроборос, захапала опашката си, до безкрай преработваща и възпроизвеждаща себе си.

Световната компютърна мрежа дава възможност на всеки свой потребител да стане автор на съдържание, което с един клик стига до милиони потребители по цял свят. Любители и професионалисти правят свои версии на хитове от музиката и киното и ги пускат за свободно гледане и сваляне. Известни произведения на изобразителното изкуство се променят или колажират с образи от масовата култура. Творчеството се демократизира и в сферата на литературата – появява се съвременната практика на литературен римейк, наречена „фен фикшън“: фенове на определено произведение заимстват от него герои, ситуации, идеи и ги доразвиват в свои произведения, които публикуват в интернет за свободно четене.¹⁵ Според някои статистики една трета от книгите в мрежата са фен фикшън.¹⁶ Един от най-големите компютърни архиви на фен фик-

¹⁵ <http://www.potter-mania.com/?page=20>

¹⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Fan_fiction

шън произведения от различни жанрове е платформата *fanfiction.net*.¹⁷

Много нашумял през последните години е фен фикшън романът „50 нюанса сиво“ на писателката Ерика Ленард, който първоначално се появява като фен фикшън разкази по сагата „Здрач“ на Стефани Майер. Тези разкази, обединени в роман, се превръщат в тотален международен бестселър. Романът е екранизиран от Холивуд и последван от две продължения, издадени в над 70 милиона екземпляра по света.

Различно е отношението на авторите на оригиналните произведения към техните фенове, които „дописват“ книгите им – някои от тях нямат нищо против и дори възприемат фен фикшъните като безплатна реклама на собствените им произведения, докато други са твърдо против, но няма как да се преборят с Интернет.

Масовата култура премахва опозицията оригинал–копие. Копието и преправянето понякога са трудно определими къде се намират върху оста плагиат–творчество. Въпросът „коя е границата, след която римейкът загубва връзката си с първообраза и вече не е подражание и заимстване, а творчество?“ извежда на преден план амбивалентността на римейка като повторение и творчество, тъждество и отдалечаване от оригинала.

Дори при повторното възприемане на едно и също произведение на изкуството всеки път се откриват нови връзки между елементите в него и така то се явява свой собствен римейк – след време, когато се възприема от различни хора или дори от същия човек след няколко часа. Преводът на един текст или дублажът на един филм на друг език променят звученето и нюансите на смисъла. По същият начин трансферът на едно произведение от една медия в друга променя оригинала, неговото възприятие и значение.

Всяко пресъздаване в някакъв смисъл е нова интерпретация на оригинала. Няма ясни критерии, по които може да се различат дали това премисляне и прекодиране е само смяна на външното лице, кражба или творчество. Всички автори черпят от една и съща съкровищница със сюжети, мотиви, протофабули, странстващи и вечни сюжети и е трудно да се отсъди къде е границата между плагиатстването и използването на тази сбирка от мотиви. Съвременната култура до безкрай възпроизвежда, клонира и реинкарнира образите в безкрайни мутации – на единия полюс те са огледален образ на оригинала, а на

¹⁷ <https://www.fanfiction.net/>

другия толкова са се отдалечили от него, че са се превърнали в нещо абсолютно ново.

Обикновено римейкът се смята за по-нисш, вторичен като качество спрямо оригинала, но дали е така ако преправеният вариант превъзхожда първообраза? В международната филмова база данни са изброени много такива римейкове.¹⁸ Друг случай, който затруднява оценката и разграничаването на ново и старо, е когато римейкът „обновява“ първообраза, като замества старите значения в него с още по-стари – например митологични и архетипни.

Глобалното разпространение и достъпност на Интернет поставят нови предизвикателства пред дефинирането на авторство и оригиналност. В световната компютърна мрежа властва колективното тотално, непроследимо, стихийно и анонимно авторство. Един клик дели всеки потребител от безкрайното и често непроследимо споделяне на сюжети, изображения и идеи с целият свят. Всичко, което попадне в мрежата, може да бъде преправяно, пародирано, променяно, споделяно, препращано и т. н. Много лесно престава да бъде единично, уникално, оригинално, авторско.

Класическото разбиране за римейк е отношение между две отразени, изкуствено създадени фикционалности, докато сега римейкът е разширил значението си до отношение между всякакви две същности – реални или фикционални. Еднопосочната връзка в „мимезис“ – изкуството като подражание на действителността – еволюира и се превръща в двупосочна.

В съвременният свят често е трудно въобще разграничението на изкуство и реалност – те се преплитат в интерактивните форми на изкуството, в ready made обектите на концептуалното изкуство, в смесването на технокултурата и автентичността, на виртуалното и телесното и т. н. Реалност и изкуство са в непрекъснат „римейк“ помежду си, осъществявайки обмен на гледни точки, значения и практики. Употребата на понятието „римейк“ се разраства от обозначаване на частна практика, отнасяща се до технически възпроизводимите изкуства фотография и кино, до всеобщ закон и принцип на съвременната култура, приложим не само в изкуството, но и в много други области – лайфстайл, компютърни игри, дизайн, мода, политика, наука, техника и т. н. Говори се за „римейк на идентичности“, „политически

¹⁸ <https://www.imdb.com/poll/GAsEYXbaxQg>

римейк“ и др. „Римейк“ е понятие, което може да се приложи едва ли не към всичко. За него е в сила заключението на австрийския философ Паул Файерабенд, че съвременното знание пребивава в състояние на „епистемологичен анархизъм“.¹⁹

Полюсните мнения за значимостта на римейка в съвременната култура се движат от обвиненията в негативно влияние върху изкуството, в кич и профанизиране на сюжети и смисли, така че да бъдат масово разбираеми и продаваеми, в засилване на комерсиалното и потребителското, до приемането, че деконструкцията на текстове и смисли, както и реинтерпретацията и реконцептуализацията на стар и предишен културен материал са неизбежни в съвременната култура.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Барт, Ролан. Смъртта на автора. Прев. Албена Стамболова. – *Литературен клуб*, 25.06.2003, <http://www.litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html>

Бенямин, Валтер. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. Прев. от немски Венцеслав Константинов. – *LiterNet*, 14.04.2006, № 4 (77).

Терзиев, Красимир. Маневри на добрата стара аура: художественото произведение в културата на конвергенцията. – *Семинар*, бр. 6, 03.08.2011, <https://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy6/item/333-маневри-на-добрата-стара-аура-художественото-произведение-в-културата-на-конвергенцията.html>.

Тодорова, Мирослава. *Драматургични адаптации в постмодерното изкуство*. София: ИК Петко Венедиков, 2004.

Улай. Художникът създава усещания, които по друг начин не биха могли да съществуват (интервю на Владия Михайлова). – *Портал за култура, изкуство и общество*, 02.03.2020, <http://kultura.bg/web/художникът-създава-усещания-които-по/>

Feyerabend, Paul 1988. *Against Method. Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. Revised Edition. London: Verso, 1988.

REFERENCES

BART, R. & A. STAMBOLOVA (trans.). Smartha na avtora. In: *Literaturen club*, 25.06.2003. Retrieved: <http://www.litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html>

BENYAMIN, V. & V. KONSTANTINOV (trans.). Hudozhestvenoto

¹⁹ **Feyerabend**, P. *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. Revised Edition. London: Verso, 1988.

proizvedenie v epohata na negovata tehniicheska vazproizvodimost. In: *LiterNet*, 14.04.2006, № 4 (77).

FEYERABEND, P. *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. Revised Edition. London: Verso, 1988.

TERZIEV, K. Manevri na dobrata stara aura: hudozhestvenoto proizvedenie v kulturata na konvergentsiata. In: *Seminar*, br. 6, 03.08.2011, <https://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy6/item/333-маневри-на-добрата-стара-aura-художественото-произведение-в-културата-на-конвергенцията.html>.

TODOROVA, M. *Dramaturgichni adaptatsii v postmodernoto izkustvo*. Sofia: IK Petko Venedikov, 2004.

ULAY & V. MIHAYLOVA (interv.). Hudozhnikat sazdava useshtania, koito po drug nachin ne biha mogli da sashtestvuvat. In: *Portal za kultura, izkustvo i obshtestvo*, 02.03.2020. Retrieved: <http://kultura.bg/web/художникът-създава-уещания-които-по>

THE REMAKE – BETWEEN IMITATION AND CREATIVITY

Abstract. Repetition and imitation are an integral part of the development of knowledge and civilization. The paper “The Remake – Between Imitation and Creativity“ researches the genealogy and history of the practices of repetition and renovation in art history, as well as their application in a broader context in other fields. The paper discusses practices of remake in different arts – Its motives, techniques and functions. The questions about the essence of a remake are conceptualized through the prism of the antinomies original-copy, original-forgery, imitation, borrowing, and creativity. Issues of authenticity and authorship are discussed as well.

Keywords: imitation, copying, repetition, borrowing, authenticity, authorship, original.

Nikolina Deleva, PhD Student

Institute for Philosophy and Sociology – Bulgarian Academy of Sciences

13 a, Moskovska Str., Sofia, 1000

E-mail: nikideleva@gmail.com

Огнян Ковачев, доц. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

РИМЕЙК И АДАПТАЦИЯ. МРЕЖАТА НА ФИЛМОВИТЕ ПРЕНАПРАВИ

Резюме. В първата част на статията съпоставям филмови практики като римейк и адаптация в двойното им качество на процеси и продукти. Проследявам възникването и значенията на първото понятие, появата и развитието му като дейност в киното и теоретичното му осмисляне чрез изследвания на Ж. Садул, Т. Гънинг, Т. Лийч, К. Веревис, Дж. Форест, А. Уилямс и др. Откроявам концептуално и с примери разлики спрямо адаптацията и защитавам необходимостта от разграничаване на явленията, независимо от сходствата помежду им. Във втората част разглеждам мрежата от сродни формати за пренаправяне на филмови продукти и тяхната роля в популярната култура.

Ключови думи: римейк, адаптация, Томас Лийч, филмов сериал, продължение (sequel)

Success breeds imitation.
Alan Williams

Римейкът, като явление от света на киното, а и по-общо, като естетическо взаимодействие между творби и метод за тяхното пренаправяне, привлича вниманието на изследователите едва от няколко десетилетия.¹ Основна причина за този закъснял интерес е възгледът за неговата „вторичност“, който, дори съвсем интуитивно, задейства съпоставката между оригинала и негово повторение, копие или ре-

¹ Началото на по-сериозното изучаване на римейка поставя Майкъл Дръксман с книгата си „Направи го отново, Сам“, съдържаща аналитичен предговор, представяне на 33 холивудски филма, по които са правени римейкове и обширен списък с още такива филми: **Druxman**, M. *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. South Brunswick and New York: A. S. Barnes and Company, 1975.

плика. Независимо от качествата на съотнасящите се произведения, оценъчната интуиция е предпоставена в полза на най-ранното от тях, докато римейкът се възприема като едва ли не иманентно подчинен на първосъздаденото. В този ред на мисли, практиката и продуктите на римейка често погрешно биват отъждествявани с тези на друг вид преработващо взаимодействие – художествената адаптация. Ето защо в настоящата статия си поставям за цел да открия съществени характеристики на римейка и разликите между двете дейности, както и особености на сродни нему филмови преработки.

В началото бе римейкът

Според речника на английския език „Merriam-Webster“ най-ранната употреба на съществителното име римейк (*remake*) със значението на „нещо пренаправено, по-специално, нова версия на филм“ е установена през 1936 г.² У нас, доколкото успях да проследя, думата се появява за първи път като речникова единица в тълковен речник от 1995 г.: „Римейк м. спец. Повторно филмиране на стар филм“.³ Дословно същото значение се цитира и в речник на чуждите думи от 1997 г.⁴ По-широко разбиране, основателно или не, предлага Емилия Пернишка: „Нова версия, обикновено на филм, музикално или литературно произведение“.⁵ Сродно, но леко редуцирано, е и тълкуването на Василка Радева: „Римейк м. (англ.). Нова версия на музикална или филмова творба“.⁶ Тук бих добавил, като синоними на така възприетата в езика ни дума, глагола „пренаправлям“ и сравнително по-рядко употребяваното съществително име „пренаправа“.

Цитираните речникови примери преди всичко свидетелстват, че понятието възниква и се свързва трайно с филмовото производство

² „Remake.“ *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/remake>. Accessed 13 Feb. 2021. Всички преводи на цитирани в статията откъси от английски и френски източници са мои.

³ **Буров**, Ст. и др. *Съвременен тълковен речник на българския език: с илюстрации и приложения*. (Второ преработено и допълнено издание). Велико Търново: Елпис, 1995, с. 657.

⁴ **Габеров**, Ив. *Речник на чуждите думи в български А–Я: 40000 думи*. Велико Търново: Gaberoff, 1997, с. 698.

⁵ **Милев**, Ал. и др. *Речник на чуждите думи в българския език*. Пето издание. Допълнено и осн. преработено от Емилия Пернишка. София: Наука и изкуство, 2000, с. 666.

⁶ **Радева**, В. *Български тълковен речник*. Пловдив: Хермес, 2004, с. 622.

и филмовата индустрия като цяло. Що се отнася до разоряващите се в най-различни области негови употреби, те често имат метафорични, противоречиви и дори произволни конотации. От друга страна, то попада в семантична мрежа от понятия, свързани с филмови продължения, преработки, сериализации, както и с трансмедиялен пренос на мотиви, персонажи и произведения.

За съжаление, „Merriam-Webster“ не посочва конкретен източник или контекст, в който думата е регистрирана. Ала косвено потвърждение на датирането се съдържа в комедията „Дубльорът“ („Stand-In“, 1937), определян като филм за или пародия на кинопроизводствената система в тогавашния Холивуд. Епизодичен актьор, превъплъщаващ Абрахам Линкълн – с брадата, цилиндъра и фрака, казва на бивша звезда в нямото кино, че от седем години чака римейк на филма на Томас Инс „Битката при Гетисбърг“⁷, за да се снима в него. Самата увереност, че такъв римейк ще има, макар никога да не е бил осъществен, подсказва, че през 1930-те създаването на обнови версии не е новост в американското кино. А повторителността на мотиви и сюжети, свързани с исторически събития и/или културни стереотипи, му е придала устойчивост, поставяйки го редом със „стандартни производствени формули, от жанрови филми до сериали и продължения“.⁸

Казаното навежда на поне два извода. Първо, римейкът е още едно явление *avant la lettre* в историята на изкуството – то съществува на дело, при това десетилетия, както ще видим по-нататък, преди да бъде названо и да започне концептуалното му осмисляне. Второ, съпоставимостта му с други видове кино поражда въпроси относно неговото възникване, морфология, възможна разнородност и еволюция към художествена автономност. Какви по-конкретни основания имат тези изводи? Кога начева практиката да се пренаправят съществуващи, обичайно създадени от друг екип, филми?

Авторитетни историци на киното я откриват още в прощъпулните му години. Ето какво казва Жорж Садул, макар и без понятието *римейк*, за „Игра на карти“ („Parti de cartes“, 1896), първия филм на

⁷ Смятан за изгубен, с изключение на няколко замъглени кадъра, този филм е тематичен и жанров предшественик на „Раждането на една нация“ на Д. У. Грифит, който учи филмовия занаят от Инс.

⁸ Forrester, J. and Koos, L. (ed.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany, NY: State University of New York Press, 2002, p. 2.

Жорж Мелиес: „Не може да се отрече, че първият филм копира Люмиер, а освен това почти всички филми, които Мелиес вписва през 1896 г. в своя каталог, не представляват нищо оригинално. Всичките са вдъхновени, повече или по-малко непосредствено, от произведения на съперници зад кинетографа“.⁹ Историкът посочва над 15 реплики на Люмиерови филми, не по-дълги от 90 секунди. Между тях изпъкват „Поливачът“ („L'arroseur“) и „Пристигане на влак на гара Венсан“ („Arrivée d'un train gare de Vincennes“). Но преди да се спре на подражанията, които повтарят късометражните етюди на двамата братя, Садул насочва поглед към възможния хипотекст (в термините на Ж. Женет) на техния първи сюжетен филм¹⁰ – „Полетият поливач“ („L'arroseur arrosé“). Според него идеите за немалко от първите филми във Франция са заимствани от детски илюстрирани книжки, между които е албум от 1887 г., издание на библиотека Quantan. Той съдържа история в картинки, чийто автор Херман Фогел е нарисувал с типична за комикса техника *petit carrés* („квадратчета“). Малките разлики, които Садул вижда спрямо филма, са че действието протича не в градината, а на улицата и редом с поливача и малкия шегаджия има няколко мъжки и женски фигури. Художникът разполага своя разказ в 9 квадратчета, чиято последователност впоследствие неизбежно поражда асоциации с реда от кадри на филмовата лента. За Садул е вън от съмнение, че тази история „съставлява точния сценарий на филма на Луи Люмиер“¹¹, независимо че в последното интервю между двамата самият кинематографист твърди: „Въпреки че не си спомням много ясно, струва ми се, че идеята за сценария ми беше подсказана от една шега на по-младия ми брат Едуар [...] Тогава той беше много малък, за да може да изпълни ролята на хлапето, което поставя крака си върху маркуча“.¹² Всъщност двата източника не се изключват взаимно. Как днес да мислим това тъй ранно отношение на повторение и обновление между комикса и филма: като първия интермедиялен римейк или като първата филмова адаптация? Анализът

⁹ Sadoul, G. *Histoire générale du cinéma. Tome I: L'invention du cinéma 1832–1897*. Paris: Éditions Denoël, 1946, p. 323.

¹⁰ Ibid., p. 249: „ce film est le premier qui comportât une action dramatique“.

¹¹ Ibid., p. 250: „On verra qu'elle constitue le scénario exact du film de Loius Lumière“.

¹² Садул, Ж. Последно интервю с Луи Люмиер. – В: Знеполски, Ив. (съст.). *Из историята на филмовата мисъл. От Луи Люмиер до Кристиян Мец*. Антология Част I. София: Наука и изкуство, 1986, с. 30.

на разликите между двете понятия предстои, ала засега ще останем в ранните години на киното.

Не закъсняват и „заемките“ от филми на братя Люмиер отвъд океана. Сред първите американски подражания на „Пристигането на влак на гара Сиота“ са „Empire State Express“ (1896), дело на създадената от Уилям К. Диксън и съдружници компания „Biograph“ и „The Black Diamond Express“ (1896) на Томас Едисън. През същата година Едисън прави още „Clark’s Thread Mill“, реплика на „Излизане на работниците от фабриката на Люмиер“ (1895). И Йежи Теплиц не пропуска да изтъкне този родилен белег на киното: „В Париж, Лондон, Ню Йорк, Петербург, в столици и малки градове без край показвали „Пристигането на един влак“ (както лентата, заснета от Люмиер, така и множество подражания, направени от техни конкуренти)...“¹³

Още веднъж уточнявам – цитираните историци на киното не използват понятието римейк. Причина може да бъде неутвърдеността и незавидната му репутация през 1950-те и 1960-те години, както между критици и теоретици, така и сред практиците. Друго основание може да бъде фактът, че до 1906–1907 г. подбудите да се пренаправят филми са изключително технически, а не естетически. Те са свързани с цялостния статут на киното, не само на отделна дейност като филмовото производство. Най-непосредствен повод е бързото износване на лентата и необходимостта от направа на нейн дубликат. Като пример бих отбелязал парадокса на Алън Уилямс, че първият филм на Люмиер „Излизане на работниците от фабриката“ е и първият римейк в историята на киното.¹⁴ В периода на своето прохождение „движещите се картинки“ обичайно биват възприемани или като чудо на техниката или като панаирджийско зрелище и евтино развлечение за тълпата. Показването им не цели да демонстрира качествата на филма или уменията на снимачия екип, а да рекламира новите конкуриращи се киномашины. Стреми се да впечатли зрителя не със сюжет или актьорска игра, а със силно въздействащи кадри и епизоди („ат-

¹³ Теплиц, Е. *История киноискуства. 1895–1927*. Том 1. Москва: Прогресс, 1986, с. 27–28 и др.

¹⁴ Williams, A. The Lumière Organization and ‘Documentary Realism’. – In: Fell, J. (ed.). *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983, p. 159: “The importance of [...] the Lumières’ project may be seen already in the fact that their “first“ film, *Workers Leaving the Lumière Factory*, was also the first “remake“ in the history of cinema“.

ракциони“ в термините на Айзенщайн) и да постави ударение върху забавлението от самото движение на оживели фотографии. Трето основание – до 1906 г. филмът се смята за обществено достояние и не попада в обхвата на авторското право, поради което и неговата „свободна“ пренаправа не нарушава юридически, търговски или етически норми. Промяната, по-точно отмяната на този негов статут начева тогава, когато в очите на обществото филмовата лента започва да се превръща в художествена творба, а киното – в изкуство. Както често се случва, промяната не идва изведнъж. Тя е плод на съдебни процеси срещу филмовото пиратство в САЩ, на появата на необвързана с киноиндустрията филмова критика изпод перото на Ричото Канудо¹⁵, на така нареченото от Том Гънинг *наративизиране* на филма след 1907 г.¹⁶ и на много други обстоятелства.

Нова страница в историята на римейка разгръща звуковото кино. До неговото начало през 1927 г., с „Джазовият певец“ на Алън Кросланд¹⁷, седмото изкуство претърпява множество промени от двете страни на Атлантика. С оглед на изследваната тук тема ще открия само някои от тях. Пълнометражният филм вече се е наложил като основен формат, но речта на екрана създава нови възможности за изграждане на филмовото повествование. Все по-често сюжетът е въз основа на литературно произведение, а това проправя пътя на филмовата адаптация. Киното се еманципира от родилното си родство с театъра и разработва все повече собствени изразни средства. Утвърждава се ролята на продуцента, преразпределя се творческият ресурс – залязват звездни имена от епохата на нямото кино, изгряват звездите на нови режисьори и актьори.

¹⁵ Вж.: **Аристарко**, Г. *История на кинотеорията*. София: Наука и изкуство, 1965, с. 19–23, и **Канудо**, Р. Из Фабриката за картини. – В: Знеполски, Ив. Цит. съч., с. 54–69. Канудо е първият, който определя киното като изкуство; той е, който го кръщава и „седмото изкуство“.

¹⁶ **Gunning**, T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. – In: *Wide Angle* 8.3-4 (Fall 1986), p. 68: “The period from 1907 to about 1913 represents the true *narrativization* of the cinema, culminating in the appearance of feature films which radically revised the variety format”.

¹⁷ Самият филм поражда редица римейкове, било със същото заглавие, било със сходни сюжети, било „несъзнателни или непризнати“, според Крин Габард (**Gabbard**, K. The Ethnic Oedipus: *The Jazz Singer* and Its Remakes. – In: Horton, A. et al. *Play It Again Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 95–114.

Говорещият филм дава тласък, макар и косвено, на римейка поради необходимостта от прежеждане на чуждестранните продукции. Тази нужда изглежда свързана главно с разпространението и показ на филмите, но засяга същностни аспекти на тяхната естетика и възприемане. Още от края на 1920-те в Европа се налагат технологиите, познати до ден днешен – изписване на превода чрез субтитри и дублиране на оригиналните актьорски гласове от местни озвучители. Основни недостатъци на първата се оказват нетрайността на лентата с надписите и трудното ѝ синхронизиране с филмовата лента, а на втората – загубата на автентичната дикция и асинхронът между гласа/езика на озвучителя и движението на екранните образи, който разрушава филмовата илюзия за тяхната реалистичност. Във връзка с ролята на звука в киното Томас Елзесер пише: „спомогайки за създаване на третото измерение на спектакъла, диалогът става сценичен елемент, наред с по-непосредствено визуалните средства на мизансцена. Всеки, който е имал лошия късмет да гледа някога холивудски филм, дублиран на френски или на немски, знае колко важна е дикцията за емоционалния резонанс или драматическата цялостност. Дублирането прави и най-добрия филм да изглежда плосък и лишен от синхрон – то руши онази плавност, върху която се гради единството на илюзионисткия спектакъл“.¹⁸ Докато европейският зрител все пак се приспособява към тези „причинени неудобства“, за публиката отвъд океана те остават неприемливи до степен, която налага трайно практики като преснимане на успешни чуждестранни филми от американски екипи или паралелно заснемане на английска и чуждозикова версия. Произвеждат се и говорещи римейкове на касови неми филми. Преработките не се стремят към точно копиране на „оригиналите“ – обичайно те са дело на различни режисьори, с различни актьори, с различен музикален и звуков аранжирмент, с редакции на дължината и реда на епизодите. Така в Холивуд през 1930-те години се създават римейкове на неми филми като „Д-р Джекил и г-н Хайд“ (1931), „Малки жени“ (1933) и „Клеопатра“ (1934). Пак там през 1930 г. Йозеф фон Щернберг снима „Синият ангел“ с Марлене Дитрих на английски и на немски, а Алфред Хичкок във Великобритания – „Убийство!“ на

¹⁸ **Elsaesser**, Th. *Tales of Sound and Fury: Observations on Family Melodrama*. – In: Landy, M. (ed.). *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 75.

английски и на немски под заглавие „Мари“ (1931). Фурорът на първия „Кинг Конг“ (1933) пък води до неговото продължение (sequel) „Синът на Конг“ още същата година.

Филмова адаптация

Преди да навляза в съпоставянето на римейк и филмова адаптация, ще се спра накратко на историята и еманципирането на втората от адаптираните източници. Ще спестя обзора на речникови статии, тъй като те обичайно са посветени на по-общото понятие адаптация, а и наскоро направих подобно проследяване в друго изследване.¹⁹ Като отправна точка ще подчертая, че въпросното словосъчетание назовава преди всичко естетическото взаимодействие между различни среди на съществуване (медии) на една творба, нейния преход от едната към другата медия и преобразуването ѝ в нова творба. Докато смисловата интуиция на римейк насочва повече към процеса на преработване на дадено произведение в рамките на една среда, която търпи хронологични, но не и съществени технологични изменения. Взаимодействията между различни изкуства и киното, средоточие на които е филмовата адаптация, са предмет на много съпоставки, анализи и спорове. Няма да навлизам в тях, а ще предложа своя, отчасти доближаваща се до широкото схващане на Линда Хъчън²⁰, работна дефиниция на понятието: приспособяване изцяло или на част от съдържанието на книга, театрална пиеса, опера, балет, комикс, видеоигра и др. към естетиката, похватите и условията на филмовото производство.

Приспособяването на литературни произведения (първоначално само на откъси от тях) за екранен показ е най-често срещаната и рпознаваема форма на филмовата адаптация. Тя не остава по-назад от римейка във времето. Томас Едисън и Жорж Мелиес са може би първите кинаджии, които посягат към книгите в търсене на източници на покоряващи въображението и примамващи погледа сюжети за своите движещи се картини. Вдъхновяват ги класически образци като „Одисея“ и „Фауст“, но и родоначалници на модерни митове, като „Франкенщайн или новият Прометей“ на Мери Шели и „От Земята до Луната“ на Жул Верн. С появата на пълнометражните филми и

¹⁹ **Ковачев**, О. По стъпките на адаптацията към хетеротопиите на литературния канон. – В: *Colloquia Comparativa Litterarum*, 1, 2020, с. 79–80.

²⁰ **Hutcheon**, L. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, p. xiv.

специално построените киносалони бързо нарастват броят и дължината на филмовите адаптации. Най-ранната известна е „Клетниците“ (САЩ, 1909), а скоро след нея в Италия се появяват „Ад“ (1911) и „Quo vadis“ (1913). Любопитно е, че при реставрирането на „Ад“ през 2007 г. са използвани междукадровите надписи от оригинално копие, съхранявано във фонда на Българската национална филмотека.²¹ Във Франция и Германия по същото време биват създадени детективски филмови сериали, но същински родоначалник на този формат става Луи Фьояд през 1913–1914 г. с петсерийния „Фантомас“. Сериалът е реставриран през 2006 г. от далечен потомък на режисьора. Питам се не е ли лабораторното обновяване на стари ленти още една практика на римейка? Най-сетне, в „Раждането на една нация“ (1915), по романа на Томас Диксън „The Clansman“, Д. У. Грифит синтезира вече постигнатото, не само от него, в изграждането на филмовия разказ и търси неговото еманципиране спрямо литературната творба.

Все пак едва в епохата на звуковото кино филмовата адаптация става пълноценен посредник между литературата и киното. От една страна, такива филми пренасят не просто книжното съдържание в нова форма, пренасят и модели на словесни жанрове в новата медия. По този начин придобиват екранен живот както творби от класически жанрове, като епоса, трагедията и комедията (има предвид техните филмови преработки, а не заснети сценични постановки), така и от наложили се в модерните времена на XIX и XX век, като романа и романса, научна фантастика и фентъзи, литературата на ужаса, криминалният роман и др. Както изтъква Томас Шац, към 1920 г. е очевидно смесеното наследство на игралния филм, който „има своите корени в „класическата литература и в бестселърите на най-продаваните булевардни романи (pulp romances), в порядъчния театър и във водевила и мюзикхола“.²² Съзнателно спестявам примерите с конкретни филми, тъй като читателят сам би могъл да посочи такива от своя зрителски опит. От друга страна, адаптациите се интегрират в собствената система от нови жанрове, които класическият Холивуд между 1930 и 1960 г. изгражда. Такива са, ако отново се позовем на труда на Шац,

²¹ Обновеното копие е достъпно онлайн на <https://www.youtube.com/watch?v=bhcyGT0vv6Q> (прегледан на 21.02.2021). В самото му начало е отбелязан приносът на БНФ.

²² **Shatz, Th.** *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981, p. 5.

уестърнът, гангстерският филм, детективският и черният филм (film noir), мюзикълът и др. Очевиден е стремежът към строго спазване на техните жанрови правила и граници, но не естетическите основания са основен аргумент. Тъй като филмовите студиа контролират почти изцяло веригата на производство-разпространение-показ на даден филм, удовлетворяването на зрителските очаквания, породени от жанра, е водещо за тях. Въпреки всичко, не липсват адаптации, при това много успешни, които нарушават границите, пребивавайки в повече от един жанр.

Пример за това може да бъде „Вълшебникът от Оз“ (В. Флеминг, 1939), определян едновременно и като мюзикъл, и като фентъзи, и като комедия. Втората и третата съставка на неговата многожанровост са заложени от романа „Чудният вълшебник от Оз“ (*The Wonderful Wizard of Oz*) на Лаймън Франк Баум от 1900 г.²³, а тази на мюзикъла е добавена... но не за първи път. Скоро след публикуването на книгата Баум пише сценарий за нейна сценична адаптация като музикална феерия. Продуцентът Фред Хемлин и режисьорът Джулиън Митчъл коренно изменят съдържанието ѝ, срещу което Баум първоначално възстава. Впрочем, двамата налагат и по-краткото заглавие, под което по-нататък се преиздава и превежда романът. Въпреки или благодарение на промените феерията има огромен успех. Премиерата е в Чикаго, на 16 юни 1902 г., поставена е в Канада и в Ню Йорк през 1903 г., пътуващи трупи я представят и в други градове, така че 8 години тя не слиза от сцената.²⁴ Следват неми филмови адаптации от 1910 г., 1914 г. и следващи години, някои от които, както и музиката към феерията – са частично или изцяло изгубени. През 1914 г. приятели създават Oz Film Manufacturing Company, с директор Франк Баум. Първият от произведените няколко филма по негови книги няма ус-

²³ Отново се изправяме пред парадокса оригиналът да е същевременно и римейк. Франк Келетер изтъква, че историята на Дороти е позната като част от американския фолклор много преди Баум да я превърне в „модернизирана вълшебна приказка“. С нея авторът лансира в американската литература трети подход към фолклора, след „преноса на европейски фолклор върху американските пейзажи“ от Уошингтън Ървинг и „метафизичните реинтерпретации на местни легенди“ от Натаниел Хоторн (Kelleter, Fr. 'Toto, I Think We're in Oz Again' (and Again and Again): Remakes and Popular Seriality. – In: Loock, K. and Verevis, C. *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 19, 21, 39 n. 6).

²⁴ Rogers, K. L. *Frank Baum: Creator of Oz. A Biography*. New York: St. Martin's Press. 2002, p. 108–109.

пех, а за следващите вече няма разпространители.²⁵ През 1925 г. синът на Баум е съсценарист на пълнометражна филмова адаптация „Вълшебникът от Оз“, с добавени персонажи и усложнен сюжет, с цветове, но все още без звук и музика от екрана.

Така се връщаме към филма от 1939 г., смятан за най-добрата до днес адаптация на „Чудният вълшебник от Оз“. Въз основа на романа в продължение на близо четири десетилетия се оформя съвкупност от произведения, създадени със средствата на различни изкуства. Към нея спадат също така продълженията и разклоненията на приказката за приключенията на Дороти и приятелите ѝ, които Л. Франк Баум не спира да пише. Между всички тях се разстила мрежа от междутекстови и интермедиялни отношения. Те са и контекстуално обусловени от динамиката на исторически, обществени, културни и политически обстоятелства. Книгата вижда бял свят в навечерието на новия ХХ век, а филмът с Джуди Гарланд – в навечерието на Втората световна война. Между тях избухва Първата световна война, последвана от икономическа криза, в САЩ настъпва Голямата депресия, в изкуствата изгряват и залязват модернистични стилове и групи, киното навлиза в своята зрялост. Всичко това оказва влияние и върху творците, и върху публиките, но основният въпрос за мен тук е как да определим отделните творби, тръгващи от една отправна точка по свои разклоняващи се пътеки. Може ли да ги разпределим категорично между двата лагера: на римейка и на адаптацията? А дали тези лагери имат строго установена граница или зоните им частично се припокриват? Ето и по-конкретен въпрос: как да мислим филма от 1939 г., който е предшестван от други филмови адаптации на книгата от 1900 г.: като нейна адаптация или като техен римейк? За да намерим отговор на въпроса за границата, ще анализираме кое е общото и кое – различното между двете понятия. А за да опишем конкретните отношения ще въведем и други термини, назоваващи такива разновидности.

Римейк или адаптация?

По какво римейкът и адаптацията си приличат? Отговорът изглежда очевиден: и двете са подражания, преработки, пренаправления на по-ранни произведения. Добре, но какво от това? Да кажем, че

²⁵ Ibid., p. 202–205.

така обединени, те може да бъдат определени като видове междухудожествен (*interart*) мимесис, ако пренебрегнем засега критерия за еднородност или разнородност на отправния и крайния продукт. Второ, и двете понятия може да обозначават както продукта, така и самия миметичен процес. А той обхваща не само работата по уподобяване, оттласкване от и (пре)създаване на една творба в друга, но и възприемането на новата в преднамерена или несъзнателна съпоставка с предходната. Изтъквайки ролята на възприемането в процеса, искам да наблегна върху съотношението – диалогично и динамично – помежду им, за сметка на тяхната отделност и самодостатъчност. Ако перифразираме прословутата фраза на Джон Дън, то никоя творба не е остров. Двойното значение на процес и на продукт в понятията подчертава взаимната обусловеност на техните две страни, както и факта, че са части от по-обхватна цялост. Така въпросът доколко един филмов римейк или адаптация вярно претворява „оригинала“ отстъпва на заден план, тъй като самият възглед за претворяване отстъпва пред съзнанието за ново сътворяване. В процеса на междухудожествения мимесис такова съзнание е възлово общо място между автора и възприемателя, даряващо и на двамата радостта от творчеството. Последната прилика между двете понятия, която ще изтъкна тук, също е очевидна: и двете принадлежат на речника на киното.

По какво римейк се различава от адаптация? Отбелязах по-горе една широко приета разлика. Накратко: при *римейка* се съотнасят произведения от едно и също изкуство/медия, а при адаптацията – от различни изкуства/медии. При римейка може да се говори за интертекстуален мимесис или за пренаправа на филма, а при адаптацията – за интермедиален мимесис или за пренаправа във филма. Доколко това на пръв поглед прегледно разделение ще се запази при по-подробното им разглеждане? Да се спрем на анализа, предложен от Томас Лийч в „Добре познати истории: дезавуиране и реториката на римейка“. „Само римейковете са римейкове“, неведнъж аксиоматично изтъква той. Според него римейкът няма аналог в киното, нито в което и да е друго изкуство – принципно е различен от филмовите адаптации, от нови сценични версии на театрални, оперни и балетни произведения, от преработки на комикси и др.²⁶ Така обособен, той

²⁶ **Leitch**, Th. Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. – In: Forrest, J. Op. cit., p. 37. За първи път статията е публикувана в *Literature/Film*

образува особена тристранна свързаност, в която съотношенията се предоговарят. Новият филм взаимодейства както с предишен, чийто римейк е, така и с общ за двата филма първоносител на авторските права, като сценарий, разказ, роман, драма или друг словесен жанр. Тази триада съществено го отличава от адаптацията, при която стандартна е диадата „книга–филм“. Обичайно продуцентите на римейка не заплащат нищо на създателите на по-ранния филм, а откупуват правото за адаптиране от автора на първоосновата. Така се извършва въпросното дезавуиране²⁷ на първия филм, в което Лийч вижда интертекстуално отношение: „съчетанието от признание и отрицание в един двузначен жест подхожда по далеч по-специфичен начин на римейковия модел на интертекстуалност, тъй като римейкът по дефиниция доказва своите качества, призовавайки по-ранни текстове, чийто потенциал едновременно остойностява и опровергава чрез редица реторически ходове“.²⁸

В зависимост от отношението на римейка към предходниците му критикът се опитва да разграничи няколко негови разновидности. Така например паразитирайки върху първия филм, римейкът заличава връзката си с него и прави реадаптация на сценария или на книгата, по която и двата са заснети. Това може да бъде основание за новия филм да претендира, че е не само актуалната, но и „истинската“ версия. Като характерни примери за такъв истински римейк Лийч разглежда два нео-ноар филма в съпоставка с техните класически образци: „Телесна топлина“ (Л. Каздан, 1981) с „Двойно обезщетение“ (Б. Уайлдър, 1944) и „Пощальонът винаги звъни два пъти“ (Б. Рафълсън, 1981) с едноименния филм на Тей Гарнет от 1946 г. Литературна основа и на четирите филма са съответните едноименни романи на Джеймс М. Кейн²⁹. Впрочем в „Телесна топлина“ липсва дори формалното споменаване на романа „Двойно обезщетение“ в надписите, но пък личат търсени аналогии с филма на Уайлдър. Ако ли по

Quarterly 18 (1990–91): 138–149.

²⁷ Дезавуирам – отменям, сменям доверието си от някого, когото по-рано съм упълномощил.

²⁸ Leitch. Op. cit., p. 53.

²⁹ Пространен анализ на отношенията между римейка и оригинала в двете двойки филми, между филмите и адаптираните романи, както и коментар на тезите на Лийч предлага К. Вевевис: Verevis, C. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 106–118.

някаква причина връзката остане явна, римейкът ще представлява обновена версия (*update*), която не крие характера си. Тогава той се стреми да представи класическия филм като свой предходник, но не и като оригинал. В традиционните представи оригиналът е носител на несравнима и непреходна ценност, а това го прави труден съперник. Римейкът възкресява неговата аура, не толкова детайлния спомен за него, находчиво отбелязва Лийч. Поради това: „Фундаменталният реторически проблем на римейковете е да свържат две непримирими твърдения: че римейкът е досущ като своя образец и че е по-добър от него“.³⁰

Да се върнем към въпроса кога дадена творба е римейк и кога – адаптация. „Само римейкът е римейк“, твърди Лийч, разграничавайки го от всички други формати. Но включва адаптацията в неговия арсенал, доколкото новият филм адаптира, подобно на предшественика си, вече съществуващо писмено произведение. Дали по този начин не размива границата между двете понятия, дали съюзът „и“ не измества „или“ в горната формулировка? Нека да потърсим отговор от другата гледна точка – тази на филмовата адаптация. В края на своята „Теория на адаптацията“ Линда Хъчън пита провокативно: „Какво не е адаптация?“. Тя изключва от обхвата ѝ единствено „кратките между-текстови алюзии към други произведения и музикални мостри“. Еха! Нима всичко останало е адаптация? Аксиоматичността не е чужда и на нейни формулировки: „не всяка адаптация е по необходимост ремедиация“ и „римейковете неизменно са адаптации поради смените на контекста“.³¹ Като примери за първата теза Хъчън посочва пиесата на канадеца Робер Льопаж „Елсинор“, въз основа на „Хамлет“ и романа на Дж. М. Кутси „Господин Фо“ въз основа на „Робинзон Крузо“. Безспорно и двете по-нови творби черпят съдържание от велики предшественици. Но както трагедията на Шекспир, така и романът на Дефо отдавна са утвърдени класически, канонични и безсмъртни творби, което покрай другото означава, че са породили немалко следващи драматични и романови произведения. Следва ли да определим всяко от тях като адаптация? Въпросът се отнася не толкова до отделни артефакти, колкото до термина, с който ги определяме, до неговите граници и тяхното нарушаване или разширяване.

³⁰ Leitch. Op. cit., p. 44.

³¹ Hutcheon. Op. cit., p. 170.

Терминът „адаптация“ навлиза в хуманитаристиката като биологична метафора със значението „приспособяване към нова или променяща се среда“. Той може да назовава дейност, която е част от по-обхватни дейности или процеси, както изтъква Томас Лийч във връзка с римейка. Това обаче едва ли дава основание да се постави знак за равенство между двете понятия, пренебрегвайки тяхното различие, както прави Хъчън. В стремежа си да утвърди автономността на адаптацията, малко по-нататък тя я определя като „повторение, но без копиране (*replication*), събиращо ведно удобството на ритуала и познатото (*recognition*) с насладата от изненадата и новото“.³² Но ако „римейковете неизменно са адаптации“, не виждам причина цитираното определение да не се отнася и до тях. Само че такова отъждествяване, дори да е чисто реторическо, би затруднило както теоретика и изследователя, така и зрителя, който мисли филма чрез тези понятия. Затова се връщам към своята отправна точка: адаптацията осъществява преход между разнородни среди, римейкът – в една и съща среда. Вариациите и граничните случаи подлагат на изпитание, но не отменят, а, както се казва, потвърждават правилото. Колкото и да се сближават в процеса на работа двете дейности, в колкото и сложни взаимодействия да влизат техните дейтели, възприемателят трябва да умее да различи, дори само интуитивно, кой краен резултат е римейк и кой – адаптация.

Мрежа на филмовите пренаправи

Освен с адаптация, понятието римейк се съотнася с цяла мрежа от названия на филмови формати, които са концептуално, но преди всичко практически, отчетливо разграничени. Формати като продължение (*sequel*), предистория (*prequel*), по мотиви от (*spin-off*), поредица (*franchise*), трилогия, телевизионен сериал и др. заемат трайни места в киносалона на нашия зрителски опит и памет. Всички са форми на разказване, обединени от принципи като повторение, обновление, пренареждане и преобразуване на сюжети, мотиви или функции, персонажи или актанти, гледна точка или фокализация и т. н., в термините на наратологията. Техни варианти откриваме във всички епохи на разказа – от древния епос до съвременните видеоигри. Може би най-чести са продълженията (за симетрия ги наричам още следисто-

³² Ibid., p. 173.

рии) от същия или от друг автор, каквито предлагат „Одисея“ и „Дон Кихот“, „Тримата мускетари“ и „Умирай трудно“, „Под прикритие“ и „Принцът на Персия“. Предисторията – филм „преди началото“, заснет впоследствие разказ за събития, предхождащи оригиналния филм, – се среща по-рядко. За мен най-ярък пример е трилогията, започваща с „Епизод 1 – Невидимата заплаха“ (Дж. Лукас, 1999) от сагата „Междувездни войни“. Интересна смес от предистория и продължение предлага „Кръстникът 2“ (Ф. Ф. Копола, 1974), където разказът за семейство Корлеоне след смъртта на дон Вито се преплита с разказ за неговото детство в Сицилия, бягството и идването му в Америка. И понятието *prequel* не е лишено от знатни литературни прароднини, като например романа „Гаргантюа и Пантагрюел“. Рабле първо пише втората поред книга – за сина, следва „предисторията“ за бащата Гаргантюа и години по-късно – продълженията за „по-нататъшните приключения“ на Пантагрюел. Що се отнася до формата по мотиви от (*spin-off*), той е сходен с филмовата адаптация, но позволява по-волно отношение към адаптирания текст. Тук бих посочил филма „Мери Райли“ (Стивън Фриърс, 1996), адаптация на едноименен роман от Валъри Мартин. Главната героиня Мери е прислужница на д-р Джекил от „Странният случай на д-р Джекил и г-н Хайд“. Само че в романа на Р. Луис Стивънсън тя е без име и с кратка поява в един епизод. Така и романът, и филмът „Мери Райли“ свободно прекрояват литературния си източник.

Понастоящем създаването, широката популярност и възпроизводството на тези формати са обусловени главно от развитието на визуалните технологии, глобализирането на разпространението и показва им чрез новите технологии, растящите възможности за въздействие на рекламата и динамиката на филмовия пазар. Но продуктивността на материалните движещи сили в киното, както и в другите изкуства, е обвързана с естетически и духовни търсения както днес, така и в наследеното от традицията. Затова ще проследя накратко още един корен на разстилащата се днес ризоматична мрежа от формати в началото на филмовото повествование и в неговия по-стар литературен брат.

Примерът със сценичните и филмовите адаптации, продълженията и римейковете на „Чудният вълшебник от Оз“ в близо четири десетилетия (а те не спират и до ден днешен), е показателен за класическия Холивуд. Сега ще се спра на генеалогията на формат, чието

възникване погрешно се приписва на телевизията. Сериалът – поредица от филми с общи персонажи и сюжетна линия – прохода на немия екран (ако отново се доверим на Садул) през септември 1908 г. с шестте 15-минутни серии на „Ник Картър, царят на детективите“. Те са адаптация на американски сериален роман за подвизите на едноименния детектив, придобил популярност и в Европа. Трисерийният „втори сезон“ излиза през февруари 1909 г. Сериалът е дело на просъществувалата за кратко (в съответствие с името си) компания *Éclair* (мълния), а режисурата – на Викторен-Иполит Жасе. Той прави и други сериали за същата компания³³, но днес името му е потънало в забравата. Не такава е участта на Луи Фьояд, чиято звезда в киното също изгрява под знака на залязващата *Belle Époque*.

През 1913 г. френската компания „Гомон“ започва производство на екранни адаптации по романите на Марсел Ален и Пиер Сувестр за страховити серийни престъпления на неуловимия злодей Фантомас. Фьояд, който вече има опит с филмови поредици, режисира две едночасови серии и трета, с дължина 97 минути, като всяка е подразделена на епизоди. Следващата година той заснема още две 60-минутки от сериала „Фантомас“, със същата структура и същите актьори в главните роли. Фьояд създава не просто печеливши продукции, но и своя формула за криминален филмов сериал: изобретателен ексцентричен престъпник извършва дръзки обири и жестоки, наглед безпричинни, убийства, ловко се измъква от неумолимо преследващия го инспектор Жув и остава ненаказан, а краят на серията обичайно го заварва в напрегната безизходна ситуация. Формулата бива затвърдена с 10-серийния „Вампирите“ (1915)³⁴, където вездесъщият злодей е жена, и с 12-серийния „Жюдекс“ (1916). В тях изгрява звездата на Мюзидора (Жан Рокес) – първата жена-вамп в киното.

Равносметката на времето показва, че „Фантомас“ е най-успешният сериал на Фьояд. За това свидетелстват възторженият отклик на сюрреалисти като Гийом Аполинер, Робер Деснос, Рене Магрит и др., на Холивуд през 1920-те, продължението му във Франция от 1932 г. и мексиканската комиксова поредица от началото на 1960-те. У нас

³³ **Sadoul.** Op. cit. *Tome II: Les pionniers du cinéma (de Méliès a Pathé) 1897–1909.* Paris: Les Éditions Denoël, 1947, p. 390.

³⁴ *Les vampires*, dir. Louis Feuillade, 1915, Full Movie in HD (прегледан на 11.11.2021), <https://www.youtube.com/watch?v=8GascXtP-o&t=41s>

героят е известен най-вече благодарение на едноименната трилогия на Анри Юнбел, с Жан Маре и Луи дьо Фюнес, дори заглавието на единия филм – „Фантомас се развихря“ – става пословичен израз. Но успехът е заложен още в сериалната схема на сензационните романи на Сувестър и Ален. Първата книга излиза през октомври 1911 г., като всеки месец двамата трябва представят нов том. Така за три години са публикувани 32 тома. Садул изтъква разнообразни причини за успеха на романа и на сериала: те допадат на масовия вкус и на ширещите се анархистични нагласи; „Фантомас е последното въплъщение на романтическия герой“, наследник на Мелмот на Матюрин, Вотрен на Балзак и т. н., а по отношение на сериалната си композиция – на „Рокамбол“ от Понсон дю Терай. Последният е препечатан в поредицата *Le Livre populaire*, в която излиза и „Фантомас“.³⁵

Публикуването на роман на части – като литературен подлистник във вестник, в поредни броеве на списание или в отделни книжки – е разпространена практика през втората половина на XIX век. От нея се възползват и Балзак, Юго и Дюма-баща, и Текъри и Дикенс. Очевидно тази литературна „технология“ се разработва успоредно с изобретяването и усъвършенстването на нови и нови средства за създаване и възпроизвеждане на движещи се образи. Нещо повече, мнозина романисти през XIX век, като двамата англичани, цитирани по-горе, полагат грижа за илюстрирането на своите романи с картинни композиции или винетки. Тази загриженост показва, че викторианският роман осъзнато започва да забавлява читателя не само с разкази, но и чрез съчетаването им със зрими образи. Дори го информира с рекламни обяви по начин, познат от излъчването днес на телевизионните сериали.³⁶ Хипотезата, че такива интратекстови аналогии придават „кинематографичност“ на илюстрираните романи, едва ли е нещо повече от публицистична метафора. Как те биха могли да съдържат признак от бъдещето? Обаче съпоставката между романовия разказ, допълнен с рисувани образи, и разказа с движещи се образи, допълнен от украсе-

³⁵ **Sadoul**. Op. cit. *Tome III: Le cinéma devient un art (1909–1920). Premier volume: l'avant-guerre*. Paris: Denoël, 1951, p. 328–330; **Walz**, R. *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*. Berkeley: University of California Press, 2000, p. 47.

³⁶ **Smith**, G. Dickens and Adaptation: Imagery in Words and Pictures. – In: Reynolds, P. (ed.). *Novel Images: Literature in Performance*. London and New York: Routledge, 2013, p. 5–52.

ни с рисунки междукадрови надписи в немия филм, установява наличие на интерарт аналогии, които формират ранната кинематографична изразност.³⁷

Но аналогията е много повече инструмент на филмовата адаптация, отколкото на римейка. Да се върнем към мрежата от негови сродни практики в наши дни. Филмите продължения, предистории, по мотиви от и т. н. все повече завладяват филмовия и телевизионния екран, а различията между двете медии и индустрии допринасят за умножаването и разнообразяването на такива произведения. Форматите играят решаваща роля във визуалната индустрия, чиято продукция трябва да удовлетвори масовия вкус, да му осигури удоволствието, отново и отново, на срещата с добре познати истории и персонажи в нови варианти и ситуации или пък с нови герои и истории в лесно разпознаваеми ситуации и контексти. Ала това, че познатото или „същото“ е доминанта в тези формати, благодарение на структурата и ролята им в съвременната култура, не е достатъчно основание за тяхното априорно естетическо или идеологическо (доколкото можем да разделим едното от другото) низвергване. Не приемам негативния патос в критиката на Хоркхаймер и Адорно, на Бенямин и Джеймисън по отношение на киното, популярната култура и нейните жанрове, независимо колко обосновани или предвзети са техните доводи. Но тук съм далеч от намерението да се боря с вятърни мелници. Културната индустрия едва ли би просъществувала дълго, ако залагаше единствено на еднообразни повторения, имитации, реплики и репродукции.³⁸ Аурата на творбите в мрежата на (не само) филмовите пренаправи става видима благодарение на двойната оптика на „старото“ и „новото“. Чрез нея познатото и очакваното се съчетава с непознатото и неочакваното, оригиналът бива вярно следван и цитиран,

³⁷ Камила Елиът находчиво изтъква, че „знаците и жестовите на актьорите във филмовите сцени превръщат картинния образ в език. Пръстите сочат „Вън!“ или „Отиде натам“, главата се поклаща за „да“ или „не“ [...]; а целувката казва „обичам те“. В тези условности на ранните филми филмовите слова се предreshват като картини, а филмовите картини се предreshват като слова“ (Elliott, K. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 17). Тя изследва в цялата книга това равнище на приспособяване на словото към образа и обратно при взаимодействията между двете изкуства.

³⁸ Klein, A. A. and R. Barton Palmer (ed.). *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes and Reboots: Multiplicities in Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2016, p. 3–5.

но и предаван и пародиран, а копието се домогва до неговото място. Тази игрова оптика е валидна не само за постмодерната или за популярната култура, ако приемем тезата на Барт, „че истинската същност на всеки текст е не в неговата индивидуалност, а в играта му“.³⁹ Не пише ли Пруст всеки път един и същ роман? Не снима ли Айзенщайн всеки път един и същ филм?

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Аристарко, Гуидо. *История на кинотеорията*. София: Наука и изкуство, 1965.

Барт, Ролан. *S/Z*. – В: Барт, Ролан. *Въображението на знака*. София: Народна култура, 1991.

Буров, Стоян и др. *Съвременен тълковен речник на българския език: с илюстрации и приложения (Второ преработено и допълнено издание)*. Велико Търново: Елпис, 1995.

Габеров, Иван. *Речник на чуждите думи в български А–Я: 40000 думи*. Велико Търново: Gaberoff, 1997.

Канудо, Ричото. *Из Фабриката за картини*. – В: Знеполски, Ивайло (съст.). *Из историята на филмовата мисъл. Антология Част I*. София: Наука и изкуство, 1986.

Ковачев, Огнян. По стъпките на адаптацията към хетеротопиите на литературния канон. – В: *Colloquia Comparativa Litterarum*, 1, 2020.

Милев, Александър и др. *Речник на чуждите думи в българския език*. Пето издание. Допълнено и осн. преработено от Емилия Пернишка. София: Наука и изкуство, 2000.

Радева, Василка. *Български тълковен речник*. Пловдив: Хермес, 2004.

Садул, Жорж. Последно интервю с Луи Люмиер. – В: Знеполски, Ивайло (съст.). *Из историята на филмовата мисъл. Антология Част I*. София: Наука и изкуство, 1986.

Теплиц, Ежи. *История киноискуства. 1895–1927*. Том 1. Москва: Прогресс, 1986.

Druxman, Michael. *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. South Brunswick and New York: A. S. Barnes and Company, 1975.

Elliott, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Elsaesser, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on Family Melodrama*. – In: **Landy**, Marcia (ed.). *Imitations of Life: A Reader on Film and*

³⁹ **Барт**, Р. *S/Z*. – В: Р. Барт. *Въображението на знака*. София: Народна култура, 1991, с. 434–435.

Television Melodrama. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

Forrest, Jennifer and Koos, Leonard (ed.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany, NY: State University of New York Press, 2002.

Gabbard, Krin. *The Ethnic Oedipus: The Jazz Singer and Its Remakes*. – In: Horton, Andrew et al. *Play It Again Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Gunning, Tom. *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. – In: *Wide Angle* 8.3-4 (Fall 1986).

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Kelleter, Frank. 'Toto, I Think We're in Oz Again' (and Again and Again): Remakes and Popular Seriality. – In: Looch, Kathleen and Verevis, Constantine. *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Klein, Amanda Ann and Palmer, R. Barton (ed.). *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes and Reboots: Multiplicities in Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2016.

Leitch, Thomas. *Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake*. – In: Forrest, Jennifer and Koos, Leonard (ed.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany, NY: State University of New York Press, 2002.

Merriam-Webster Dictionary *Merriam-Webster.com*, Accessed 13 Feb. 2021, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/remake>

Reynolds, P. (ed.). *Novel Images: Literature in Performance*. London and New York: Routledge, 2013

Rogers, K. L. *Frank Baum: Creator of Oz. A Biography*. New York: St. Martin's Press. 2002.

Sadoul, G. *Histoire générale du cinéma. Tome I: L'invention du cinéma 1832–1897*. Paris: Éditions Denoël, 1946.

– *Tome II: Les pionniers du cinéma (de Méliès a Pathé) 1897–1909*. Paris: Les Éditions Denoël, 1947.

– *Tome III: Le cinéma devient un art (1909–1920). Premier volume: l'avant-guerre*. Paris: Denoël, 1951.

Shatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.

Smith, Grahame. *Dickens and Adaptation: Imagery in Words and Pictures*. – In: Reynolds, Peter (ed.). *Novel Images: Literature in Performance*. London and New York: Routledge, 2013.

Verevis, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Walz, Robin. *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twen-*

tieth-Century Paris. Berkeley: University of California Press, 2000.

Williams, Alan. The Lumière Organization and 'Documentary Realism.'
– In: Fell, John (ed.). *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983.

REFERENCES

ARISTARKO, G. *Istoriya na kinoteoriyata*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1965.

BART, R. S/Z. In: R. BART. *Vaobrazhenieto na znaka*. Sofia: Narodna kultura, 1991.

BUROV, S. et all. *Savremenen talkoven rechnik na balgarskiya ezik: s ilyustratsii i prilozheniya (Vtoro preraboteno i dopalнено izdanie)*. Veliko Tarnovo: Elpis, 1995.

GABEROV, I. *Rechnik na chuzhdite dumi v balgarski A–Ya: 40000 dumi*. Veliko Tarnovo: Gaberoff, 1997.

KANUDO, R. *Iz Fabrikata za kartini*. In: I. ZNEPOLSKI (ed.). *Iz istoriyata na filmovata misal. Ot Lui Lyumier do Kristiyan Mets. Antologiya Chast I*. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1986.

KOVACHEV, O. Po stapkite na adaptatsiyata kam heterotopiite na literaturniya kanon. In: *Colloquia Comparativa Litterarum*, 1, 2020.

MILEV, A. et all. *Rechnik na chuzhdite dumi v balgarskiya ezik. Peto izdanie*. Dopalнено i osn. preraboteno ot Emiliya Pernishka. Sofia: Nauka i izkustvo, 2000.

RADEVA, V. *Balgarski talkoven rechnik*. Plovdiv: Hermes, 2004.

SADUL, Zh. Posledno intervyu s Lui Lyumier. In: I. ZNEPOLSKI (ed.). *Iz istoriyata na filmovata misal. Ot Lui Lyumier do Kristiyan Mets. Antologiya Chast I*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1986.

TEPLITS, E. *Istoriya kinoiskusstva. 1895–1927*. Tom 1. Moskva: Progress, 1986.

DRUXMAN, M. *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. South Brunswick and New York: A. S. Barnes and Company, 1975.

ELLIOTT, K. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ELSAESSER, T. *Tales of Sound and Fury: Observations on Family Melodrama*. In: M. LANDY (ed.). *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

FORREST, J. and L. KOOS (ed.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany, NY: State University of New York Press, 2002.

GABBARD, K. *The Ethnic Oedipus: The Jazz Singer and Its Remakes*. In: A. HORTON et all. *Play It Again Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: Uni-

versity of California Press, 1988.

GUNNING, T. *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: *Wide Angle* 8.3-4 (Fall 1986).

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

KELLETER, F. 'Toto, I Think We're in Oz Again' (and Again and Again): Remakes and Popular Seriality. In: K. LOOCK and C. VEREVIS. *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

KLEIN, A. A. and R. B. PALMER (ed.). *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes and Reboots: Multiplicities in Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2016.

LEITCH, T. *Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake*. In: J. FORREST and L. KOOS (ed.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany, NY: State University of New York Press, 2002.

MERRIAM-WEBSTER Dictionary Merriam-Webster.com, Accessed 13 Feb. 2021, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/remake>

REYNOLDS, P. (ed.). *Novel Images: Literature in Performance*. London and New York: Routledge, 2013

ROGERS, K. L. *Frank Baum: Creator of Oz. A Biography*. New York: St. Martin's Press. 2002.

SADOUL, G. *Histoire générale du cinéma. Tome I : L'invention du cinéma 1832-1897*. Paris: Éditions Denoël, 1946.

– *Tome II : Les pionniers du cinéma (de Méliès a Pathé) 1897-1909*. Paris : Les Éditions Denoël, 1947.

– *Tome III : Le cinéma devient un art (1909-1920). Premier volume: l'avant-guerre*. Paris : Denoël, 1951.

SHATZ, T. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.

SMITH, G. *Dickens and Adaptation: Imagery in Words and Pictures*. In: P. REYNOLDS (ed.). *Novel Images: Literature in Performance*. London and New York: Routledge, 2013.

VEREVIS, C. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

WALZ, R. *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*. Berkeley: University of California Press, 2000.

WILLIAMS, A. *The Lumière Organization and 'Documentary Realism.'* In: J. FELL (ed.). *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983.

ФИЛМОГРАФИЯ

Ad // L'Inferno. Реж. Франческо Бертолини, Адолфо Падован, Джузепе де Лигуоро, Milano Film и SAFFI-Comerio, 1911.

Vampurute // Les vampires. Реж. Луи Фьояд, Société des Etablisse-

ments L. Gaumont, 1915.

Вълшебникът от Оз // Реж. Виктор Флеминг, Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

Вълшебникът от Оз // *The Wizard of Oz*. реж. Лари Симън, Chadwick Pictures Corporation, 1925).

Двойно обезщетение // *Double Indemnity*. Реж. Били Уайлдър, Paramount Pictures, 1944.

Д-р Джекил и г-н Хайд // *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Реж. Рубен Мамулян. Paramount Pictures, 1931.

Дубльорът // *Stand-In*. Реж. Тей Гарнет, Walter Wangr Productions, 1937.

Епизод 1 – Невидимата заплаха // *Episode I – The Phantom Menace*. Реж. Дж. Лукас, Lucasfilm, 1999.

Жюдекс // *Judex*. Реж. Луи Фьояд, Société des Etablissements L. Gaumont, 1916.

Кинг Конг // *King Kong*. Реж. Мериън Купър и Ърнест Шодзак. RKO Radio Pictures, 1933.

Клеопатра // *Cleopatra*. Реж. Сесил Б. ДеМил, Paramount Pictures, (1934).

Кръстникът 2 // *The Godfather: Part II*. Реж. Франсис Форд Копола, Paramount Pictures, The Coppola Company и American Zoetrope, 1974.

Малки жени // *Little Women*. Реж. Джордж Кюкор, RKO Radio Pictures, 1933.

Мари // *Mary*. Реж. Алфред Хичкок, British International Pictures Ltd., 1930.

Мери Райли // *Mery Reilly*. Реж. Стивън Фриърс, TriStar Pictures, 1996.

Полетият поливач // *L'arroseur arrosé*. Реж. Луи Люмиер, 1895.

Пощальонът винаги звъни два пъти // *The Postman Always Rings Twice*. Реж. Тей Гарнет, Metro-Goldwyn-Mayer, 1946.

Пощальонът винаги звъни два пъти // *The Postman Always Rings Twice*. Реж. Б. Рафълсън, CIP Filmproduction GmbH, Lorimar Film Entertainment, Northstar International, 1981.

Раждането на една нация // *The Birth of a Nation*. Реж. Д. У. Грифит, David W. Griffith Corporation, Epoch Producing Corporation, 1915.

Синът на Конг // *Son of Kong*. Реж. Ърнест Б. Шодзак, RKO Radio Pictures, 1933.

Убийство! // *Murder!*. Реж. Алфред Хичкок, British International Pictures Ltd., 1930.

Телесна топлина // *Body Heat*. Реж. Л. Каздан, The Ladd Company, 1981.

Фантомас // *Fantômas*. Реж. Луи Фьояд, Société des Etablissements L. Gaumont, 1914–1915.

Фантомас се развихря // *Fantômas se déchaîne*. Реж. Андре Юнбел, Société Nouvelle des Etablissements Gaumont, Production Artistique et Ciné-

matographique, Da.Ma. Cinematografica, Victory Film, 1965.

Quo vadis // Quo vadis. Реж. Енрико Гуацони, Società Italiana Cines, 1913.

REMAKE AND ADAPTATION. FILM REWORKINGS NETWORK

Abstract. In the first part of this paper, I juxtapose film practices such as *remakes* and *adaptations* in their dual quality of processes and products. I trace the origin and meanings of the first concept, its appearance and development as a cinematic activity and its theoretical elaboration through studies of G. Sadoul, T. Gunning, T. Leitch, C. Verevis, J. Forrest, A. Williams et al. I highlight conceptually and with examples the difference between the two phenomena and defend the need to distinguish them, regardless of their similarities. In the second part, I discuss the network of related formats for reworking film products and their role in popular culture.

Keywords: remake, adaptation, Thomas Leitch, film series, sequel

Ognyan Kovachev, Assoc. Prof. Dr.

ORCID ID: 0000-0002-2239-4173

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504

E-mail: o_kovachev@yahoo.co.uk

Силвия Петрова, гл. ас. д-р.

Югозападен университет „Неофит Рилски“

ЛАЙФСТАЙЛ ТЕХНИКИ В ДИГИТАЛЕН КОНТЕКСТ: ОТ УНИКАЛНОСТ КЪМ ПОВТОРЕНИЕ

Резюме. Статията се фокусира върху понятието лайфстайл и съвременните техники за изграждането му. Изследва се преходът от концепцията на Антъни Гидънс за лайфстайл (базирана върху рефлексивния проект за Аза) към новите форми за конструиране на проекта за себе си с помощта на интернет и новите технологии. Индивидуалността в дигиталната епоха се преживява като поредната фикция – всеки иска да бъде различен, точно защото всеки е един и същ. Същевременно обаче търсенето на уникалност се постига единствено чрез познати, повтаряни до безкрайност форми. Лайфстайлът днес неизбежно е комбинация от реални и виртуални елементи, в които новото се постига чрез непрестанни повторения и „подобрения“ на вече съществуващото.

Ключови думи: медии, лайфстайл, идентичност, социални мрежи, виртуална култура

В българските теоретични изследвания понятието лайфстайл е недостатъчно проучено, а липсата на пълноценна дефиниция води до деформирани употреби. Това, от своя страна, замъглява потенциала на термина да се използва като инструмент за изследване на съвременната култура. Текстът си поставя за цел да проследи основните пунктове на пресичане на понятието лайфстайл с рефлексивния проект за Аза в текстовете на Антъни Гидънс, както и промените в конструирането на лайфстайла в ерата на социалните мрежи. Основната теза е, че лайфстайлът може да се разбира като стратегия за оформяне на идентичност, в която стават видими не само моделите за външен вид, мислене и поведение (налагани като актуални от популярната култура и медиите), но и властовите механизми, функциониращи в

съвременното общество. Обвързването на концепцията за лайфстайл с начините за изграждане и демонстриране на идентичността може да се проследи назад във времето. Социологическите анализи първи се фокусират върху лайфстайла, макар и разглеждат го като вторично понятие. Макс Вебер¹ и Торстайн Веблен² мислят лайфстайла като видимата проява на престиж в контекста на класите и статусните групи. Пиер Бурдийо³ го обсъжда във връзка с понятията хабитус и културен капитал, акцентирайки върху способността на лайфстайла да очертава пространства на потребление. След Втората световна война разсъжденията върху лайфстайла остават в полето на консумацията и се свързват с желанието на притежание на нови, модни вещи, както и с престижните начини за прекарване на свободното време. В този смисъл понятието вече не се свързва с класите и групите в обществото, а с желанието на индивида да усъвършенства себе си, използвайки консумативни техники.⁴

Ключова роля за критичното осмисляне на термина лайфстайл има текстът на Антъни Гидънс „Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age“. Британският социолог поставя понятието на водещо място в своите теории за избор, идентичност, риск и рефлексивен индивидуализъм в посттрадиционното общество. Според Гидънс в културния контекст на късната модерност⁵ идентичността на Аза става все по-неопределена и рефлексивна. Индивидите реагират на този контекст, като участват в рефлексивен проект на себе си – с непрекъснато подреждане на разкази и практики на начина на живот в рамките на разширяващите се субективни възможности в късномодерното общество.

Под лайфстайл Гидънс разбира не само фантазиите за работа,

¹ **Weber, M.** Class, status and party. – In: Gerth, H. and C.W. Mills (ed.) *From Max Weber*. New York: Oxford University Press, 1948, p. 187.

² **Веблен, Т.** *Теория на безделната класа*. София, Изток-Запад, 2016.

³ **Bourdieu, P.** *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

⁴ По-подробно за конструирането на лайфстайла във връзка със зараждането на младежката култура вж.: **Gilleard, Ch., Higgs, P.** *Contexts of ageing: class, cohort and community*. Cambridge (UK): Polity Press, 2005, pp. 152–153.

⁵ Антъни Гидънс използва понятието късна модерност за същия период, който Жан-Франсоа Лиотар нарича постмодерност, а Жил Липовецки – хипермодерност. Гидънс обаче не приема понятието постмодерност, твърдейки че става дума не за нов, а за късен период от модерността, свързан с глобализацията, индивидуализацията, усещането за риск.

свободно време и показна консумация – терминът се отнася до поведението, начина на мислене и вярванията. Може да се каже, че лайфстайлът е модел на наративи за себе си. Но изборът на един лайфстайл не означава частен тип житейска история. Лайфстайлът е по-скоро жанр – както филмите биват комедии, уестърни, хоръри, така и в наративите на собствения си живот можем да изберем традиционен или модерен, градски или провинциален лайфстайл, лайфстайл, фокусиран върху успех в работата, или акцентиращ върху спорта, дискотеките, романтиката или сексуалните завоевания. Днес всеки не само притежава, но и преживява биография, рефлексивно организирана от гледна точка на огромни потоци от информация за възможните начини на живот. Така лайфстайлът става все по-свободен от външни фактори, свързани с предварително установени връзки с други индивиди и групи.⁶ Макар че изборът е важен компонент, лайфстайлът зависи все пак от конкретната биография, която не може да бъде напълно измислена. Част от техниките за конструиране на лайфстайла произтичат от това, което Гидънс нарича „колонизация на бъдещето“ – днес сме свикнали с идеята, че имаме известен контрол над своето бъдеще чрез специфични практики, базирани върху изчисляване на рисковете и застрахователни логиките. Пренасянето на бъдещето в настоящето по познати и изчислими методи е важен аспект от начина, по който моделите за здравословен живот и стареене се възприемат като постижими чрез потреблението и лайфстайла. Така Гидънс твърди, че посттрадиционното общество освобождава индивидите от предварително установените идентичности на жизнения път и отваря пространство на възможности за нови начини на живот, нови типове лайфстайл.⁷

В рефлексивната модерност лайфстайлът непрекъснато се изследва, допълва и редактира в съответствие с входящата информация. Азът в теорията на Гидънс се мисли като рефлексивен проект, който трябва да бъде постоянно подобряван. Днес, поради отвореността на социалния живот и многообразието (или липсата) на авторитети, изборът на лайфстайл се оказва все по-важен при конституирането на идентичността и всекидневната дейност. Въпреки това в свят, в който всичко е отворено за контрол, усещането за несигурност и риск също

⁶ Giddens, A. *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age*. Cambridge (UK): Polity Press, 1991, p. 14, p. 147.

⁷ Пак там, с. 147.

се увеличава и в този смисъл изборът на лайфстайл модели може да се използва с терапевтична функция – като реакция в ерата на риско-вото общество.

Изборът на наративи за себе си при сглобяването на биографията е относително свободен, като моделите идват почти изцяло от масовата култура – тя е огромният резервоар на типове лайфстайл. Медиите, популярната култура, технологиите дават идеалните форми, които всеки може да приспособи към собствения си проект за Аза. Както свободата, така и разнообразието от възможности обаче често са илюзорни. Медиите предлагат широк обхват от образци за идентификация, но в същото време интерпретацията на основните типове лайфстайл остава тясна.⁸

Днес лайфстайлът не е просто видимата, дескриптивна проява на определени групи в обществото. В работата си „The power of life style“ Шейс твърди, че лайфстайлът е система на набор от символи или символни действия и поведения, свързани с различни престижни групи в обществото.⁹ Системите от ценности, които са критериите за преценка на нивата на престиж, се определят от тези личности в обществото, които имат културна власт. Следователно лайфстайлът според Шейс не е просто въпрос за модели на поведение, отразяващи други социални процеси, а самият механизъм, чрез който в обществото се упражнява диференцираща власт.

Доколкото в късната модерност Азът¹⁰ е флуиден, неустойчив, податлив на моделиране, същото се отнася и за тялото. Тялото вече не е просто биологична даденост – то се възприема като външен израз на Аза, поради което е необходимо да бъдат полагани постоянни усилия

⁸ Разглеждам детайлно моделите на женственост, предлагани от популярната култура, в: **Петрова, С.** *Лайфстайл преса и женственост*. Благоевград: ЮЗУ, 2016.

⁹ **Scheys, M.** The power of life style. – *Society and Leisure*, 10, No. 2, 1986, pp. 249–266.

¹⁰ Понятието за „Аз“ има дълга традиция в западната философия, очертана от трудовете на Рене Декарт, Джон Лок, Имануел Кант, Дейвид Хюм, Георг Хегел, Зигмунд Фройд, Карл Юнг, Ерих Фром и др. Струва ми се удачно да се използва в концепцията за лайфстайл в смисъла на наративната теория за Аза, въведена от Маря Шехтман и Хилде Нелсон, според която Азът се изгражда в непрестанен процес на интерпретация на преживяното от индивида, което се поставя в хронологична история. В допълнение, според социалния конструктивизъм основа на изграждането на Аза са взаимоотношенията в обществото. Относно теориите за Аза, вж. повече в: **Бъчваров, М.** и др. *Философски речник*. София, Партиздат, 1978.

за усъвършенстването му. По думите на Гидънс, тялото постоянно трябва да бъде „рефлексивно мобилизирано“ – захвърлено в разширяващата се сфера на персоналните изисквания, които подлежат на контрол.¹¹

Лайфстайлът като фантазия за постоянно подобряване

Ако някои от изследователите на концепцията за лайфстайл (Вебер, Веблен, Бурдийо, Шейс) акцентират върху ролята на общността при конструирането на лайфстайла, по-късно понятието започва да се свързва на първо място с полагането на индивидуални усилия. Гидънс се фокусира върху постоянната работа на Аза върху разказите за себе си, като отбелязва, че все пак тази дейност е обвързана с познаване и боравене с общоприети модели, включващи не само външния вид, но и определени възгледи и ценности. Днес, в ерата на Уеб 2.0 и високите технологии, лайфстайл идентичността е все по-малко свързана с класи, групи, престиж – тя е предимно лична отговорност на индивида; и наред с това е лишена от ясни очертания, доминирана от усещането за свобода, пребиваваща в презентизма – времето, в което, според терминологията на Франсоа Артог, миналото и бъдещето са се слели в едно безкрайно настояще.¹² Парадоксално, макар че лайфстайлът е индивидуален проект, той все пак не е уникален, а по-скоро обратното – затворен в повтарянето на познати (от медиите) модели. Социалните мрежи, които са основно поле и резервоар за конструирането на лайфстайл, използват алгоритми за персонализиране на съдържанието, като по този начин атрофират уникалността. Т. нар. news feed на социалните мрежи е конструиран на подобен принцип – алгоритмите следят предпочитанията на конкретния потребител и му предоставят още от същото. Така безкрайното „обновяване“ на страницата води до съобщения и реклами, които по нов начин сглобяват вече познати неща. По същия начин функционират и т. нар. „филтърни балони“ и „ехо стай“ – в профилите си в социалните медии виждаме и чуваме хора и медии, които отговарят на предварителните ни нагласи. В този смисъл културата на Уеб 2.0 стимулира съществуването ни в среда, в която въпреки илюзията за неспирен, обновяващ се поток от новини, наблюдаваме и участваме в безкрайни повторения на все едно и също.

¹¹ Giddens, A. Op. cit.

¹² Артог, Фр. *Режими на историчност*. София: НБУ, 2007.

Заедно с това съвременният лайфстайл е изграден върху консумативни мании¹³ – фитнес, диети, медикализация, здравословен живот и т. н. Консумацията на образи също е техника за конструиране на лайфстайл. Интернет е място на „собственоръчно“ конструирани и на приписани идентичности, но и виртуална сцена, на която си едновременно и автор, и герой на себе си.¹⁴

Моделите на лайфстайл се пораждат, усвояват и представят в медийна среда. Днес лайфстайлът вече се сглобява дори не от самите нас, а от алгоритми, „бисквитки“, изкуствен интелект, технологиите на виртуалната и добавена (augmented) реалност. Изискването на рефлексивната модерност за постоянна работа над проекта за Аза е делегирано на технологиите. В резултат от влиянието им човешкото тяло (и образът му) днес също е подложено на постоянна рефлексивна мобилизация – не само чрез диети, физически упражнения, естетическа хирургия, фармацевтични средства, но и чрез технологични подобрения, обработване на изображенията, приложения за редакции. Тази „свобода“ обаче в крайна сметка се оказва принуда за никога несвършващо усъвършенстване.

В подобна посока Никълас Роуз отбелязва процеса, при който индивидът днес подлага себе си и тялото си доброволно на контрол – дейност, която в епохата на модерността е упражнявана от държавата. Става дума за форма на самоконтрол, декларирана като отговорност и грижа за себе си – използването на фармацевтични продукти, на алтернативна и традиционна медицина, на високите технологии в опит за подмладяване, оздравяване, подобряване на телата, са станали съществена част от изграждането на идентичността. Знанието за използването на тези средства е в ръцете на индивида и обществото очаква от него, че ще прояви отговорност и ще ги използва разумно.¹⁵

По този начин съвременният лайфстайл се оказва неразривно свързан с утопиите за изграждане на „идеална“, „свършена“ идентичност – това е фантазията за постоянно подобряваното тяло. Днес лайфстайлът е проект за Аза, които трябва да бъде непрестанно усъвършенстван. Контекстът на този фантазмен, неспокоен, вечно неза-

¹³ Лозанов, Г. *Земното щастие*. В. Търново: Фабер, 2020, с. 29.

¹⁴ Пак там, с. 42.

¹⁵ Rose, N. *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*. Oxford: Princeton University Press, 2007, pp. 5; 23.

вършен лайфстайл е епохата на Уеб 2.0, в която всеки е не просто медия, а медия, която действа на телевизионен принцип – в социалните мрежи потребителят излъчва образи (включително и на себе си), преследва рейтинг (т. нар. лайкове), съобразява се с прайтайма на публикуваната информация. Селфи културата налага телевизионния принцип при избора и демонстрацията на лайфстайла. Собственото тяло трябва да се променя непрекъснато, да бъде допълвано с информация, да бъде вечно превръщано в новина и публикувано, направено видимо за колкото се може повече потребители в социалните мрежи.¹⁶

Именно в този план обаче се появява един парадокс: индивидът, разполагащ със знания и техники да подобрява до безкрай лайфстайла си, се оказва в капан. Дигиталното общество, технологиите, социалните мрежи поставят нов акцент – „различността“ от другите може да се постигне единствено чрез пре-повтаряне, чрез деформация, чрез възкресяване на стари форми. Различието е именно в постоянното обновяване, а то се постига чрез нови сглобки от познати парчета. Свободата да бъдеш различен се е превърнала в принуда да бъдеш като другите, постоянно да актуализираш цитати, които да налагаш върху собствения си проект за лайфстайл.

От стремежа към различие до самозаробването

Докато Антъни Гидънс разглежда понятието лайфстайл от позицията на рефлексивния проект за Аза и свободата на индивида да оформи сам наративите за себе си, в дигиталната ера тази свобода се оказва атрофирана. Днес свободата да изобретяваш и усъвършенстваш идентичността си е трансформирана в нов тип (само)заробване – на конкуренцията на Аза със самия себе си. Такава гледна точка развива философът и теоретик на културата Бюнг-Чул Хан, който в книгата си „*Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*“¹⁷ твърди, че западната концепция за свобода се е провалила до такава степен, че се е превърнала в робство. Макар че Хан не дефинира конкретно понятието лайфстайл, в текстовете му може да се прослед-

¹⁶ Тази тема развивам по-подробно в: **Петрова, С.** Усилени тела: съвършената красота и технологията на добавената реалност. – *Пирон* 18, 2019 [прегледан 14.09.2021], chrome-extension://oemmndcblldboiebfnladdacbfmadadm/http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2019/10/15-petrova-augmented-bodies.pdf

¹⁷ **Han, B.-Ch.** *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*. London; NY: Verso, 2017.

дят важни анализи на техниките за изграждане на идентичността в съвременната епоха на социалните мрежи и Големите данни. В „The Transparency Society“¹⁸ германският философ от корейски произход описва настоящото преживяване на индивидуалността като поредната фикция: всеки иска да бъде различен, точно защото всеки е един и същ. Това желание в аргументацията на Хан е доказателство за хомогенността в мисленето на индивидите. Резултатът е радикален конформизъм – хората приемат и се стремят да живеят „като всички“. Човек постоянно се върти около наложените (лайфстайл) идеали – модели за успех, които са обратната страна на различните форми на депресия и тревожност.

Хан развива понятието на Фуко за биополитика¹⁹, говорейки за психополитика. Днес, твърди германският философ, контролът се упражнява без налагане на контрол. Накратко, няма нужда държавата и институциите да налагат контрол, тъй като индивидите се самоконтролират доброволно. Желанието да се представиш, да се покажеш, да бъдеш информиран генерира нов тип контрол, базиран на зависимост. Основна характеристика на обществото на пърформанса е позитивизацията – да бъдеш изложен на показ, да можеш да се справиш без бариери. Позитивизацията на обществото на пърформанса нахлува в сферата на комуникацията благодарение на новите технологии на дигиталната ера. Парадоксалното е, че липсата на бариери, пълната свобода и неограничените възможности за комуникация стават средство за контрол и наблюдение. Технологиите на себе си, които Фуко²⁰ разбира като определени практики на собствен стил, и ги изучава,

¹⁸ Han, B.-Ch. *The Transparency Society*. Stanford University Press, 2015.

¹⁹ В анализите си Мишел Фуко разбира под понятието биополитика форма на власт, която става актуална от XVII и XVIII век в западните общества. За разлика от суверенната власт, функционирала до този момент, която действа чрез заплахата за отнемане на живота, биовластта се стреми да управлява живота – да го контролира, регулира, подобрява. От своя страна, биовластта притежава две форми: анатомополитика (дисциплиниране на индивидуалното тяло – в училището, фабриката, затвора) и биополитика (фокусирана върху тялото като вид – контрол над начина и условията на живот, върху раждаемостта, смъртността, продължителността на живота). Вж повече по този въпрос в: **Христов, М.** Биополитика и социални неравенства. – *Годишник на Софийския университет „Климент Охридски“*, Философски факултет, книга Социология, том 102, 2010.

²⁰ **Фуко, М.** *История на сексуалността. Т. 2 Употребата на удоволствията*. Плевен, ЕА, 1994.

отделяйки ги от властта и господството, са се превърнали в средство за господство над собствената психика. Индивидът действа по такъв начин, че сам възпроизвежда за себе си мрежата от господство, която се тълкува като свобода.²¹

Хан изследва ефектите от този тип оформяне на идентичността и в книгата си „The Burnout Society“.²² В резултат от генералното превръщане на живота и разказите за себе си в проект, отговорността за който пада изцяло върху плещите на индивида, идеалният Аз, твърди Хан, започва да експлоатира сам себе си. Така рефлексивният проект за идентичност, който Гидънс определя на първо място през свободата на Аза да твори разказите за себе си, в ерата на социалните мрежи и високите технологии се е модифицирал в своята противоположност: свободата се е трансформирала в самоналожено робство. Макар че днес целта на хиперактивността на индивида е максимално ефективно, идеално представяне на себе си пред света, в крайна сметка се постига обратното – пълна неефективност: от предварително обречената на неуспех цел да завършиш проекта за идеалния Аз се раждат неврозите, депресията, прегарянето (burnout).

В обществото на ефективността и самоконтрола индивидите са конкуренти на себе си и доброволно излагат на показ дори най-интимните подробности своя живот, без да е необходим изричен външен контрол. В тази конкуренция със себе си лайфстайлът на непрекъснатото преследване на съвършенство се превръща във водеща характеристика. Перфектният лайфстайл е този, който постоянно се грижи да се усъвършенства. Единственото неизменно условие, императивът е да се подбраваш, но в предвидими форми – такива, които да те направят „като другите“. Достигането на уникалността е блокирано от условието тя да се постигне във вид, вече познат от екрана – от видеа, сериали, профили на инфлуенсъри в социалните мрежи. „Уникалността“ вече не означава неповторимост, а точно обратното – повтораемост на вече видени шаблони. Индивидът е свободен да избере сам своята идентичност, но тази свобода е свързана с възможността му да продължи играта с познатите модели, които ще събудят предвидима (позитивна) реакция у околните.

Лайфстайлът на постоянното доброволно излагане на показ изисква вписване в разпознаваеми образци, които бързо ще предиз-

²¹ Han, B.-Ch. *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*.

²² Han, B.-Ch. *The Burnout Society*. Stanford University Press, 2015.

викат харесване (често сведено просто до реакция like в социалните мрежи). Изискването за прозрачност поражда принуда за съответствие – не-вписването в общоприетите стандарти може да означава социална изолация, подигравки, загуба на работа и т. н. Така в „прозрачното общество“, за което пише Хан, лайфстайлът се конструира на принципа на постоянната видимост – не само фантазиите за работа и прекарване на свободното време са изложени на показ; същото се отнася и до телесността, която днес се възприема като сбор от реалната и виртуалната си хипостаза, както и като непрекъснато разслояване и циркулиране между физическата и виртуалната реалност.

В заключение:

Ако в ранните изследвания на лайфстайла понятието отпраща към видимите характеристики на определена групова или класова принадлежност – с което става маркер на престиж, уважение и власт, днес лайфстайлът е индивидуален проект, който трябва да направи Аза видим, като по този начин го впише в нормите на „обществото на прозрачността“. Изискването за прозрачност обаче поражда принуда за съответствие. Властта, която лайфстайлът трябва да онагледява, е свързана с власт над себе си, със самозаробване.

Работата върху проекта за Аза наподобява подреждане на парчета от пъзел, което трябва да доведе до добре „изглеждащ“, идеален краен резултат. Неизменният императив за нещо ново се допълва от изискването на дигиталната епоха за непрекъснато усъвършенстване, с подобряване не само на уменията на работното място и начините за прекарване на свободното време, но и на собственото тяло. Медицината, фармацията, високите технологии създават илюзията, че сме в състояние постоянно да обновяваме себе си, да градим лайфстайл на основата на винаги актуалното, поддържането на младостта, подобряването на здравето, усъвършенстването на красотата. Непрестанното усилие на психическия и физическия аз обаче ражда един метамодел на лайфстайл, който осъществява неспираща конкуренция със самия себе си. Този мета-модел на лайфстайл трябва да събужда асоциация с нещо лесно разпознаваемо, известно от преди – и в този смисъл е полезно да се следват сигурните образци – вече видени на екрана в сериали, видеа, „сторитата“²³ в социалните мрежи. Вечни-

²³ В социалните мрежи story е кратко видео, което изчезва след определен период и потребителите имат ограничено време да го прегледат.

ят стремеж към „уникалност“ (популярна дума от градския сленг с положителна конотация) се изразява в крайна сметка в рециклиране, повторение, диктат на все-едно-и-същото. Лайфстайлът се оказва ремикс от познати детайли, а новината е в начина на сглобяването и налагането им към собствената индивидуалност. Самозаробването, за което говори германският философ Бюнг-Чул Хан, е в доброволното приемане на този тип лайфстайл като единствения възможен и превръщането му в (само)дисциплинираща практика.

В контекста на социалните мрежи се наблюдава постоянно изискване за нещо ново, което, парадоксално, ражда единствено игра с познати стереотипни модели. Новите технологии създават илюзията, че сме в състояние постоянно да обновяваме Аза, да градим лайфстайл на основата на винаги новото, поддържането на младостта, здравето, красотата. Но безкрайният демиургичен акт, при който Азът е творец на тялото, на живота, на социалните си контакти, ценностите, вярванията си, е атрофиран от изискването идентичността да се сглобява от вече познати парчета – защото само така ще бъде разпозната и одобрена в ситуацията на масовата прозрачност.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Артог, Франсоа. *Режими на историчност*. Прев. Галина Вълчинова. София: НБУ, 2007.

Бъчваров, Минчо. *Философски речник*. София: Партиздат, 1978.

Веблен, Торстайн. *Теория на безделната класа*. Прев. Росен Люцканов. София: Изток-Запад, 2016.

Лозанов, Георги. *Земното щастие*. В. Търново: Фабер, 2020.

Петрова, Силвия. *Лайфстайл преса и женственост*. Благоевград: ЮЗУ, 2016.

Петрова, Силвия. Усилени тела: съвършената красота и технологията на добавената реалност. – В: *Пирон 18*, 2019, chrome-extension://oemmnndcblldboiebfnladdacbfmadadm/http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2019/10/15-petrova-augmented-bodies.pdf

Фуко, Мишел. *История на сексуалността. Т. 2 Употребата на удоволствията*. Прев. Антоанета Колева. Плевен: ЕА, 1994.

Христов, Момчил. Биополитика и социални неравенства. – В: *Годишник на Софийския университет „Климент Охридски“*, Философски факултет, книга Социология, том 102, 2010.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

Giddens, Anthony. *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age.* Cambridge (UK): Polity Press, 1991.

Gilleard, Chris, Higgs, Paul. *Contexts of ageing: class, cohort and community.* Cambridge (UK): Polity Press, 2005.

Han, Byung-Chul. *The burnout society.* Stanford University Press, 2015.

Han, Byung-Chul. *The transparency society.* Stanford University Press, 2015.

Han, Byung-Chul. *Psychopolitics: neoliberalism and new technologies of power.* London; NY: Verso, 2017.

Rose, Nikolas. *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century.* Oxford: Princeton University Press, 2007.

Scheys, Micelline. The power of life style. – In: *Society and Leisure*, 10, No. 2, 1986, pp 249–266.

Weber, Max. Class, status and party. – In: **Gerth, H.** and **C. W. Mills** (ed.) *From Max Weber.* New York: Oxford University Press, 1948, pp. 180–195.

REFERENCES

ARTOG, F. & G. VALCHINOVA (trans.). *Rezhimi na istorichnost.* Sofia: NBU, 2007.

BACHVAROV, M. *Filosofski rechnik.* Sofia: Partizdat, 1978.

BOURDIEU, P. *Distinction: a social critique of the judgement of taste.* London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

FUKO, M. & A. KOLEVA (trans.). *Istoria na seksualnostta. T. 2 Upotrebatata na udovolstviata.* Pleven: EA, 1994.

GIDDENS, A. *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age.* Cambridge (UK): Polity Press, 1991.

GILLEARD, Ch, HIGGS, P. *Contexts of ageing: class, cohort and community.* Cambridge (UK): Polity Press, 2005.

HAN, B.-Ch. *Psychopolitics: neoliberalism and new technologies of power.* London; NY: Verso, 2017.

HAN, B.-Ch. *The burnout society.* Stanford University Press, 2015.

HAN, B.-Ch. *The transparency society.* Stanford University Press, 2015.

HRISTOV, M. Biopolitika i sotsialni neravenstva. In: *Godishnik na Sofijskija universitet „Kliment Ohridski“*, Filosofski fakultet, kniga Sotsiologia, tom 102, 2010.

LOZANOV, G. *Zemnoto shtastie.* V. Tarnovo: Faber, 2020.

PETROVA, S. *Laifstail presa i zhenstvenost.* Blagoevgrad: SWU, 2016.

PETROVA, S. Usileni tela: savarshenata krasota I tehnologiatata na dobavenata realnost. In: *Piron*, 18, 2019. Retrieved: <chrome-extension://oem-mnncbldboiebfnladdacbfmadadm/http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2019/10/15-petrova-augmented-bodies.pdf>

ROSE, N. *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*. Oxford: Princeton University Press, 2007.

SCHEYS, M. The power of life style. In: *Society and Leisure*, 10, No. 2, 1986, pp. 249–266.

VEBLEN, T. & R. LIUTSKANOV (trans.). *Teoria na bezdelnata klasa*. Sofia: Iztok-Zapad, 2016.

WEBER, M. Class, status and party. In: H. GERTH, C. W. MILLS (ed.). *From Max Weber*. New York: Oxford University Press, 1948, pp. 180–195.

LIFESTYLE TECHNIQUES IN A DIGITAL CONTEXT: FROM UNIQUENESS TO REPETITION

Abstract. The text focuses on the concept of lifestyle and the contemporary techniques for its construction. It traces the transition from Anthony Giddens' concept of lifestyle (based on the reflective project of the Self) to the new forms of constructing the project for oneself with the help of the Internet and new technologies. The digital individuality is experienced as a fiction – everyone wants to be different, precisely because everyone is the same. At the same time, however, the search for uniqueness is achieved only through familiar, infinitely repeated forms. Today's lifestyle is inevitably a combination of real and virtual elements, in which novelty is achieved through constant repetition and “improvement“ of what already exists.

Keywords: media, lifestyle, identity, social media, virtual reality

Silvia Petrova, Chief Asst. Prof.
South-West University “Neofit Rilski”
66, Ivan Mihailov Str., Blagoevgrad 2700
E-mail: petrova.silvia@abv.bg

Стефан Д. Стефанов

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

РЕМИКС ИЛИ ПОВТОРНАТА УПОТРЕБА НА НАМЕРЕН МАТЕРИАЛ ЗА ТВОРЧЕСКИ ЦЕЛИ

Резюме. Текстът разглежда разпространената днес творческа стратегия на ремиксирането и един от продуктите ѝ – Ремикс. За изясняване естеството му се прави съпоставка с понятията „римейк“, „кавър“ и „ремикс“ (с малка буква). Проследява се историческото развитие на ремикса и превръщането му в двигател на претворяването на културата през XXI век.

Ключови думи: ремикс, семплиране, интерполация, ремикс култура, псевдодокументалистика

В началото на XXI век създаването на съдържание чрез преработването на съществуващо такова е стандартен начин на претворяване на културата. Макар културата винаги да се е пресъздавала чрез заимстване, сега то е много по-видно и по-лесно, защото се извършва посредством нови технологии. Принципът на семплирането, стоящ в основата на преработката на съществуващи творби в технологичната епоха, поставя началото и на важен продукт на ремиксирането – Ремикс или създадената чрез повторното използване на намерен материал уникална и независима творба.

Дефиниции

За да разберем какво представлява Ремиксът първо ще видим какво той не е. Ремиксът не бива да се бърка с термина „римейк“ (от англ. „повторна направа“), който се ползва предимно в киното за обозначаване на нова версия на филм; заглавието и сюжетът на римейка обикновено са идентични с тези на първообраза. Напоследък видяхме десетки римейкове, напр. „Цар лъв“ от 2019 г., който е фотореалистична компютърно-анимирана повторна направа на едноименния филм

от 1994 г; сериалът „Хавай 5–0“, чийто първообраз се излъчва в САЩ между 1968 и 1980; британският сериал „Светецът“ (1962–1969), по който е направен игралният филм от 1997 г. Независимо дали римейкът е на филм във филм, сериал в сериал, сериал във филм или обратното, първообразът следва да съществува в *същата* медия; като римейк не може да се категоризира поредната киноадаптация на литературно произведение – такива примери също изобилстват.

Макар в два от шестте водещи речника на английския език да се посочва, че „римейк“ се използва и в музиката¹, там точният терминологичен еквивалент е „кавър“. Характерно за кавъра е представянето на песента в друг аранжирмент, стил или жанр, за да се хареса на различна, вкл. отдалечена от оригиналното изпълнение, публика. Запомнящи се скорошни примери са кавърите на Postmodern Jukebox, които поставят съвременни поп парчета в жанрове като джаз или блус, или на 2Chellos, които с две виолончела (понякога акомпанирани от оркестър) изпълняват поп и рок музика като класически композиции.

Когато музикална творба се преработва чрез редактиране на неин запис или чрез вземане на фрагменти („семпли“) от него, се използва терминът „ремикс“. Ключова разлика между римейка и кавъра, от една страна, и ремикса, от друга, е, че при последния не се налага цялостно пресъздаване на произведението първообраз. На това се дължи и „модерният“ аспект на ремиксирането, защото то е невъзможно без високите технологии на възникнали след края на 1960-те. Водещият теоретик на ремикса Едуардо Навас нарича този опосредстван от новите медии стадий на технологично развитие „трети хронологичен етап на семплирането“.² В него фундаменталните

¹ В **Oxford (n)**: „a new or different version of an old film or *song*“; в **MacMillan (n)**: „a film or *song* that uses the same story or music as one made before“ (курс. мой, Ст. Д. Ст.).

² Първият етап, „светът семплира себе си“, започва с изобретяването на фотоапарата, на звукозаписните устройства и на кинокамерата (между 1850-те и 1890-те). Вторият етап започва в началото на ХХ век, когато механичният запис става общоприет, и се характеризира с първите форми на изрязване и поставяне. В третия етап, в епохата на новите медии, предходните два се съчетават на едно метаниво и дават на потребителите възможността да изрязват и копират въз основа на естетиката, а не на ограниченията на носителите (Navas, E. *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. New York: Springer, 2012, p. 17).

принципи на ремикса – изрязването/копирането и поставянето (cut/copy and paste) – са улеснени до такава степен, че ако съществуват ограничения, то те са от естетическо, а не от практическо естество. В документалната си видео поредица „Everything Is a Remix“ Кърби Фъргюсън парафразира тези принципи като „копиране, преобразяване и съчетаване“.³ Фъргюсън обаче развива границите на понятието, като заключава, че „всичко е ремикс“ – от древността до наши дни, за което и бива критикуван от Навас.⁴ В изследванията си ще се придържам към строго очертаната от Навас теоретична рамка и ще говоря за ремикс и Ремикс само когато е налице материално вземане (чрез семплиране или интерполация⁵) от първоизточник. Фъргюсън все пак допринася за популяризирането на проблемите на ремикса, защото се интересува не просто от преработките на по-ранни творби, а коментира и как вече съществуващите вдъхновяват създаването на независими такива чрез повторното използване на части от тях – практика, която аз наричам Ремикс. За изясняване на прехода от ремикс към Ремикс се налага кратък обзор на историческото развитие на похвата и прилежащите му практики.

Кратка история на ремикса

До 1950-те диджеят е просто някой, който пуска плочи; своеобразно продължение на грамофона. Това се променя в Ямайка, където повсеместната бедност прави човека с много плочи и импровизирана озвучителна система предпочитан избор пред местните състави, които освен това не можели да се сравняват с харесваните американски групи и изпълнители, достигащи острова върху винил. Около 1956, докато пуска музика на поредното улично парти, известният селектор (както се нарича там диджеят), Уинстън „Каунт“ Мачуки, решава

³ Ferguson, K. *Everything is a Remix*. – EverythingIsAremix.info, 2010–2011 [прегледан 7.11.2021], <http://everythingisaremix.info/watch-the-series/>

⁴ Navas, E. *Notes on Everything is a Remix, Part 1, 2, and 3*. – RemixTheory.net, 3.9.2011 [прегледан 7.11.2021], <https://remixtheory.net/?p=480>

⁵ Интерполация в музиката е нематериалното вземане на мелодия или вокална секция чрез презаписване. Практиката тръгва от жанра хип-хоп, като целта първоначално е била намаляване размера на лицензионните такси. Популярен пример е парчето „I’ll Be Missing You“ на Puff Daddy feat. Faith Evans and 112, в което основната мелодия и текст са интерполация на „Every Breath You Take“ на The Police.

вместо да говори *между парчетата*, както било обичайно, да вкара *вътре в тях* звукоподражателни звуци, за да украси или подсили местата, които му се стрували слаби или тихи. Публиката реагира възторжено на песните, които Мачуки подобрявал по този начин. И хората се тълпели по музикалните магазини, за да си купят тези плочи – само за да ги върнат по-късно, защото в тях липсвали добавките, които ги „разкрасявали“.⁶

Проумявайки потенциала на тези подобрения, селекторът влиза в звукозаписното студио и започва да *деконструира* записаните на плочи песни – да ги разглобява на съставните им части, като отделя вокалите от ритъм секцията, а нея от духовите инструменти и т. н. Това става възможно благодарение на многопистовите студийни магнетофони и еквайзери, които се появяват по същото време. След това продуцентът можел свободно да смеси отделните писти по различен начин (re-mix), като приглуши или махне части от едни и усили или промени други. Така се появяват първите „дъб“ (от англ. dub, съкр. от double – втори) версии на песни. Навас нарича тези първи стъпки в преправянето на музикални композиции „първи етап на ремикса“ и отбелязва, че той съвпада с края на втория етап на механичното възпроизвеждане/семплиране.⁷

Вторият етап на ремикса започва, когато похватите за промяна на вече съществуващи записи се разпространяват извън Ямайка и стигат до Ню Йорк, където „биват дефинирани принципите на ремиксирането“.⁸ През 1970-те нещата се усъвършенстват както благодарение на подобрената и по-достъпна апаратура за разглобяване и повторно смесване на парчета, така и на бурния клубен живот в Ню Йорк с несекващата му нужда от танцувална музика, която кани диджеите и продуцентите да експериментират още повече. Появява се първият от трите фундаментални типа ремикс, които Навас дефинира: удълженият (extended). Негов създател е продуцентът Том Молтън, който през 1971 изолира и преповтаря т. нар. „брейк“⁹

⁶ Brewster, B., Broughton, F. *Last Night a DJ Saved my Life*. London: Headline, 2006, p. 125.

⁷ Navas, E. Op. cit., p. 20–21.

⁸ Ibid., p. 20.

⁹ Инструменталната или перкусионна част от песента, през която вокалът „си почива“. Целта му е да създаде очакване за нов раздел или за разнообразеното за-

в диско парчетата и поставя един от крайъгълните камъни на денс културата.¹⁰ Пример тук е хитът на Глория Гейнър от 1978 г. „I Will Survive (Extended Remix)“, чиято дължина е 7:57 минути, докато радиOVERсията е 3:18 мин.

В третия си етап, през 1980-те и 1990-те, „ремиксът се връща в стил и следователно се комодифицира“ и в САЩ започва масовата продажба на „музика, чиито качества са формирани от естетиката на ремикса“.¹¹ Тогава се появява вторият вид ремикс, изборителният (selective), при който от оригиналната композиция се изважда материал или към нея се добавя такъв, но „същността“ (essence) или „въздействащото излъчване“ (spectacular aura) на оригинала остават непокътнати.¹² Например ремиксът от 2010 на датския продуцент и диджей Трентмюлер на „Wicked Games“ на Крис Айзък от 1989: ремиксът е танцувален, в стил дъб, но меланхолията на оригинала присъства отчетливо.

Интересен заради пределното си отдалечаване от изходната творба е третият дефиниран от Навас вид ремикс, рефлексивният (reflexive), при който „естетиката на семплирането се алегоризира и разширява, ремиксираната версия „оспорва „въздействащото излъчване“ на оригинала и обявява себе си за автономна, дори когато носи името на оригинала“.¹³ Интригуващ пример е обявената за „най-тъжната музика в света“¹⁴ композиция „Адажио за струнен оркестър“ от 1938 на Самюъл Барбър, кавър на която прави Уилям Орбит, като интерполира инструментите на оркестъра с изцяло синтезирани звуци. Кавърът след това е ремиксиран първо от Фери Корстен, а после от диджея суперзвезда Тиесто – темпото е ускорено, добавен е транс бийт. Резултатът е енергично танцувално парче, същински епитом на радостта, под чиито звуци хиляди танцуват в екстатичен транс.¹⁵

връщане на предходния.

¹⁰ Brewster, B., Broughton, F. Op. cit., p. 182–185.

¹¹ Navas, E. Op. cit., p. 20.

¹² Ibid., p. 66.

¹³ Ibid.

¹⁴ From Sadness to Joy: Barber's 'Adagio for Strings'. BBC, [Б.г.] [прегледан 7.11.2021], <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/4Bh0sKnsptNxyWLwJvnDqp6/from-sadness-to-joy-barber-s-adagio-for-strings>

¹⁵ Стефанов, С. Бързо адажио: Самюъл Барбър в нов прочит. – *Литературен*

От изключителна важност за превръщането на ремикса в Ремикс е случилото се в Ню Йорк още по време на втория етап на ремикса, през 1970-те. Тогава роденият в Ямайка и повлиян от експериментите там диджей Куул Хърк започва да пуска в синхрон еднакви плочи с джаз или фънк на два грамофона и с бързи движения придвижва брейк секциите им напред-назад, като непрекъснато преминава от едното към другото парче. Така, докато борави с грамофоните и смесителния пулт на живо, от отсечените фрагменти Хърк конструира музикална подложка, върху която може да говори бързо в рима (рапира) – той е бащата на музикалния жанр хип-хоп.¹⁶ Грамофонът вече става продължение на диджея и от инструмент за пасивно възпроизвеждане на музика се превръща в музикален инструмент. Появяват се и първите примери за Ремикс (с главна буква) – произведения, построени от взет от съществуващи творби материал. Свърхпопулярен пример е „Pump Up the Volume“ на M.A.R.R.S. от 1987, което съдържа семпли от тринадесет различни парчета.¹⁷

Навлизането в ежедневието на компютърните технологии през 1990-те и лекотата на боравенето с тях правят възможно изнасянето на принципите на ремикса (семплиране = изрязване/копиране и поставяне) в аматорската фотография, кино и новите медии, т. е. това, което преди е било достъпно до тесен кръг от специалисти, разполагащи със скъпоструващо оборудване, сега става достояние на безпрецедентно голяма аудитория с активно отношение към правенето на култура. Според Навас именно изнасянето на принципите на ремикса извън музиката и превръщането им в „концептуални стратегии“ го превръща в Ремикс.¹⁸ Тогава материалната му практика се разширява до „културна рамка“ и го превръща в дискурс, в Ремикс, в който първообразът е едно далечно ехо. За да бъде разбран като такъв обаче, Ремиксът продължава да „разчита на авторитета на първоначалната композиция“. Той е последваща версия на нещо

свят, март 2011, бр. 27 [прегледан 7.11.2021], <http://literaturensviat.com/?p=34729>

¹⁶ Brewster, B., Broughton, F. Op. cit., p. 230–232.

¹⁷ *Tracks Sampled in Pump Up the Volume*. WhoSampled.com. [Б. г.] [прегледан 7.11.2021], <https://www.whosampled.com/M%7CA%7CR%7CR%7CS/Pump-Up-the-Volume/samples/>

¹⁸ Navas, E. *Regressive and Reflexive Mashups in Culture, 2010 Revision*. RemixTheory.net, 13.08.2010 [прегледан 7.11.2021], <https://remixtheory.net/?p=444>

вече съществуващо – ако изходният материал е неразпознаваем, ако в него липсва „следа от историята му, ремиксът не може да бъде Ремикс“ твърди Навас.¹⁹ Какво обаче се случва, когато историята липсва не защото е заличена целенасочено (плагиатство), а защото е маловажна и не играе смислообразуваща роля в новата творба, или просто е непроследима в океана от информация? Всеки софтуер за композиране на музика днес разполага със „звукова банка“ (от англ. sound bank), съдържаща хиляди семпли от всевъзможни инструменти и гласове. Тези семпли са взети отнякъде, някой някога ги е изсвирил, но информация за авторството им не е налична и не играе смислова роля в новото произведение, в което те ще бъдат инкорпорирани. Същевременно преобладаващият подход към съществуващите творби вече не се вмества в рамките на пародията, пастиша, алюзията, цитата и други средства на междутекстовостта, защото при вземането (семплирането или интерполацията) се заличава напълно смисълът на взетия фрагмент в изходното произведение. Авторът на Ремикса се интересува единствено от смисъла, който той иска да вложи в творбата; вълнува се единствено от собствените си цели – за него предходните произведения не са нищо повече от това, което представлява гората за дърворезбаря.

Така достигахме до третия хронологичен етап на механично-то възпроизвеждане/семплиране, в който творците „привилегироваха вече съществуващ материал пред реалния свят“²⁰ като източник. Тук се появява формата на изразяване на творческия импулс, която е във фокуса на настоящия текст.

Примери за ремикс

В музиката откриваме прекрасен пример в парчето от 1991 „I Want You (Forever)“ на диджея и продуцент Карл Кокс. Вокалната секция в него е изградена от три различни семпла, взети от две напълно различни парчета – съответно от 0:01 и 0:16 мин на песента от 1989 „Love Will Find a Way“ на Victor Romeo feat. Leatrice Brown, слети в една музикална фраза²¹, и напевът *ooh-oh-oh-ooh-oh*,

¹⁹ Navas, E. *Remix: The Bond of Repetition and Representation*. RemixTheory.net, 16.01.2009 [прегледан 7.11.2021], <http://remixtheory.net/?p=361>

²⁰ Navas, E. *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. New York: Springer, с. 17.

²¹ Целият вокален семпъл е: „I want you in my life, you make my life go right, and

взет от 1:34 мин на парчето от 1987 „You Used to Hold Me“ на Ralphi Rosario feat. Xaviera Gold. Към тези вокални екстракции Карл Кокс е добавил два брейк семпла – първият от песента „Amen, Brother“ на The Winstons²² (1:28 мин) от 1969, а вторият от песента „Hot Pants (Bonus Beats)“ на Bobby Byrd (0:08 мин) от 1987. А към тях пиано и цигулка, също семплирани, дръм машина, секвенсер, модулатор и други звукогенериращи машини (вж. фиг. 1). И произвел един от големите хитове от ранните години на електронната музика.



Фиг. 1: Студиото от 1990-те на друго голямо име в електронната музика, Хуан Аткинс. Мястото, където Карл Кокс е изработил своето парче, е било подобно.

На практика музикалният продуцент Карл Кокс използва семплите от вече съществуващите парчета така, както диджеят Карл Кокс използва плочите – за да конструира едно цяло изпълнение, но мащабът е различен. Авторите на историята на диджейството Бил Брюстър и Франк Браутън пишат, че диджеят също е импровизиращ музикант, но „вместо ноти, той използва песни, вместо клавишите на пианото

whenever you need me, I'll be here for you, and *forever* you will be a part of me“. (Подчертани в курс. са взетите фрази.)

²² „Amen, Brother“ е най-семплираното парче на всички времена; официално регистрирани са близо 5000 вземания (*Samples of “Amen, Brother“*. WhoSampled.com. – <https://www.whosampled.com/The-Winstons/Amen,-Brother/sampled/>).

или струните на китарата, той използва плочи“; че „умението [му] се състои в това как ги подбира и подрежда в едно цяло“ и че за да бъде разбрано изпълнението му, то трябва да се разглежда „в компресирана времева рамка“; и заключават, че „[д]иджеят е музикален редактор, *метамузикант* – той прави музика от друга музика“.²³



Фиг. 2: В цифровата епоха студиото се побира на екрана на компютъра; Fruity Loops – популярен софтуер за създаване на музика.

Този начин на творене – чрез използването на (фрагменти от) съществуващи творби като градивни елементи за създаване на органично ново и независимо произведение – става възможен само в една културна среда на изобилие от творби. Той изисква както неограничени възможности за съхранение и достъп до творбите, така и инструментариум, който опосредства такова използване. А те са налични само в нашата технологично силно развита епоха и затова Ремиксът съществува само в нея. Днес са нужни броени минути, за да влезете в интернет, да откриете генератор на мими и да сътворите изображение като това:

²³ Brewster, B., Broughton, F. Op. cit., p. 22.



Фиг. 3: Героят на Джон Траволта е объркан от липсата на тялото на Исус в гробницата

Този мем е създаден чрез смесването на две семплирани изображения. Едното е статично и служи за фон; показва гробницата, в която е бил положен Исус след свалянето му от кръста. Функцията му е да позиционира „действието“ във времето и пространството – в Йерусалим, в деня на възкресението на Божия син. Върху фона е монтиран движещият се семпъл на „объркания Джон Траволта“ – изрязани от „Криминале“ на Тарантино кадри. Емблематичността на някои сцени и реплики от филма го правят харесван източник на съдържание за семплиране, а сцената с Траволта е най-предпочитаната.

Забележителен с разностранните си източници и умелото преплитане на пет самостоятелни наратива пример за повторната употреба на намерен материал за създаване на филм е „Великата марсианска война“, излъчен по History Channel на 8.12.2013 по случай „стогодишнината от [войната] от 1913–1917“.²⁴ В жанрово отношение филмът спада към псевдодокументалистиката, за чийто основоположник се сочи Орсън Уелс²⁵ с адаптацията си в радиопиеса на „Война на световоете“ на Хърбърт Уелс. В псевдодокументалните продукции позна-

²⁴ *The Great Martian War*. Directed by Mike Slee. Impossible Pictures, 2013.

²⁵ **Rosenbaum, J.** *Discovering Orson Welles: Jonathan Rosenbaum*. University of California Press, 2007, с. 144.

тата реалност се подменя, като фикционални събития се моделират в естетиката на медия, която по условие представя неподправената действителност. Алтернативната реалност на „Великата марсианска война“ е построена от семплиран материал – автентични документални кадри, показващи както военните действия, така и предшестващото ги напрежение между Антантата и Централните сили, което прераства не в Първата световна война, а в борба за спасяването на Земята от марсиански нашественици. В някои кадри с военни действия чрез компютърна графика са добавени марсиански бойни машини. Борави се с редактиран снимков материал на автентични вестници и плакати, напр. показаните във фиг. № 4 американски плакат от ПСВ.



Фиг. 4. В ремикса (вдясно) върху лицата на войниците са поставени противогazi, американският флаг е подменен с британския, добавен е марсиански трипод. Запазена е първата част на оригиналния текст – „За да направим света едно добро за живеене място“, но втората – „дай своя принос – купи държавни облигации на САЩ“ и *Third Liberty Loan* – е заменена с призива „Стани доброволец сега“.

Традиционните за документалните филми интервюта с оцелели/свидетели тук са заснети през 2013 с актьори, но постановъчните сцени са състарени така, че да изглеждат като от 1990-те, 1987, 1970 и 1960. „Архивните“ материали се редуват със съвременни псевдо-документални кадри на коментиращи събитията учени, на музей на войната, на пленена марсианска бойна машина и др.

Ремиксирани са и исторически личности, събития и места, напр. прототипът на главния герой в „Английския пациент“ граф Ласло Алмази тук се казва граф Ласло Андразовски и е пилотът, който спасява Лондон от прекосила Ламанша марсианска бойна машина. Изследванията върху трупове на пленените нашественици се извършват в измислената лаборатория „Раундуей Даун“ в Англия – в

реалността името е на биологичен резерват, на чиято територия през 1643 се провежда най-решителната битка от Първата английска гражданска война. Във филма през 1914 марсианска подводница потапя американския лайнер „Аквитания“ – в реалността през 1915 германска подводница потапя „Лузитания“, а „Аквитания“ е британски кораб, плавал между 1914 и 1950. В алтернативната история планът на германския граф Фон Шлифен за завладяване на Франция се прилага за спасяването ѝ; нарича се „Маневрата на Хинденбург“ и е микс от отбранителната линия „Хинденбург“ от 1916–1917 и реалния план „Шлифен“. В реалността на филма след потапянето на американски миноносци в Мексиканския залив избухват протести, водещи до оставката на Удроу Уилсън, който е против влизането на САЩ във войната – и президент става Теодор Рузвелт. В нашата действителност Уилсън управлява до 1921 и е този, който иска от Конгреса САЩ да влязат във войната, а Т. Рузвелт е президент между 1901 и 1909.

Ремиксиране има и на ниво наративи – филмът е смесица от пет различни. Очаквано, първият е романът на Уелс – „метеоритът“ обаче пада на германска територия и кара страните от Антантата да мислят, че кайзерът е изпробвал ново свръхмощно оръжие; това допълнително изостря напрежението. Вторият разказ е този за Първата световна война; както стана ясно по-горе, сценаристите използват факти, събития и личности от нея изключително свободно. Трета е историята за „марсианския грип“ – също както във „Война на световите“, марсианците са покосени от земен вирус, но в случая това е специално създаден – в експериментална лаборатория в Раундудей Даун – щам на конската чума. Той действително избива нашествениците, но после мутира, разпространява се по цял свят и отнема над 100 милиона живота; паралел е на испанския грип от нашата реалност. Четвъртата сюжетна линия е за индианец от племето анишинабе, благодарение на чиито дневник от войната през 2013 са разшифровани марсиански текстове. Индианци действително помагат за разкодирането на съобщенията на германците по време на двете световни войни, но приносът им през Втората световна война е по-добре документиран и запомнен. Най-важна се оказва обаче петата история, която е заимствана от събитието в Розуел от 1947 – според конспиративни теории огромният ни технологичен напредък се дължи на технологии (интегрални чипове, фиброоптика, лазери и др.), намерени в разбилите

се там извънземни кораби. Във филма това е виктисайтът – създателен самовъзпроизвеждащ се органичен метал, на който „се дължи напредъкът в телекомуникациите, науката и машиностроенето, медицината – дори пътуването“²⁶. Става ясно обаче, че марсианците всъщност са жертви – виктисайтът е вирус, променящ поведението на своя гостоприемник с цел по-нататъшното си разпространение – дава на човечеството високи технологии, за да може да опосредства разпръскването си из вселената.

Заклучение

Не бихме могли да разберем „Великата марсианска война“, ако я разглеждаме просто като поредната филмова адаптация по Уелс (както е разгледана от повечето англоезични филмови критици и коментатори). Тя далеч надхвърля „Война на световите“ и другите сюжети, събития и личности, които преплита в едно кохерентно цяло, за да разкаже една нечувана досега история. От перспективата на Ремикса те са просто градивните елементи, с които разказваме свои собствени истории. Характерното за нашето време изобилие от „строителен материал“, наред с други фактори като интереса към познатото и пр., логично води до предпочитането му като източник и до налагането на Ремикса като все по-популярна форма на творческа експресия, а в понятието Ремикс култура все по-често се използва за описание на нашето време – от 1990-те насам.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Стефанов, Стефан. Бързо адажио: Самюъл Барбър в нов прочит.– В: *Литературен свят*, март 2011, брой 27 [прегледан 7.11.2021], <http://literaturnensviat.com/?p=34729>

Brewster, Bill, **Broughton**, Frank. *Last Night a DJ Saved my Life*. London: Headline, 2006.

Ferguson, Kirby. *Everything is a Remix*. EverythingIsAremix.info, 2010–2011. [прегледан 7.11.2021], <http://everythingisaremix.info/watch-the-series>

From Sadness to Joy: Barber's 'Adagio for Strings'. BBC. [Б. г.] [прегледан 7.11.2021], <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/4Bh-0sKnsptNxyWLwJvnDqp6/from-sadness-to-joy-barber-s-adagio-for-strings>

²⁶ *The Great Martian War*.

Navas, Eduardo. *Notes on Everything is a Remix, Part 1, 2, and 3*. RemixTheory.net, 3.09.2011 [прегледан 7.11.2021], <https://remixtheory.net/?p=480>
Navas, Eduardo. *Regressive and Reflexive Mashups in Culture, 2010 Revision*. RemixTheory.net, 13.08.2010 [прегледан 7.11.2021], <https://remixtheory.net/?p=444>

Navas, Eduardo. *Remix: The Bond of Repetition and Representation*. RemixTheory.net, 16.01.2009 [прегледан 7.11.2021], <http://remixtheory.net/?p=361>

Navas, Eduardo. *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. New York: Springer, 2012, pp. 17–66.

Rosenbaum, Jonathan. *Discovering Orson Welles: Jonathan Rosenbaum*. University of California Press, 2007.

Samples of “Amen, Brother”. WhoSampled.com, [Б. г.] [прегледан 7.11.2021], <https://www.whosampled.com/The-Winstons/Amen,-Brother/sampled/>

Tracks Sampled in Pump Up the Volume. WhoSampled.com, [Б. г.] [прегледан 7.11.2021], <https://www.whosampled.com/M%-7CA%7CR%7CR%7CS/Pump-Up-the-Volume/samples/>

REFERENCES

BREWSTER, B., F. BROUGHTON. *Last Night a DJ Saved my Life*. London: Headline, 2006.

FERGUSON, K. *Everything is a Remix*. EverythingIsAremix.info, 2010–2011. [Retrieved 7.11.2021]. Retrieved: <http://everythingisaremix.info/watch-the-series/>

FROM Sadness to Joy: Barber’s ‘Adagio for Strings’. BBC. [s. a.]. [Retrieved 7.11.2021]. Retrieved: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/4Bh0sKnsptNxyWLwJvnDqp6/from-sadness-to-joy-barber-s-adagio-for-strings>

NAVAS, E. *Notes on Everything is a Remix, Part 1, 2, and 3*. RemixTheory.net, 3.09.2011 [Retrieved 7.11.2021]. Retrieved: <https://remixtheory.net/?p=480>

NAVAS, E. *Regressive and Reflexive Mashups in Culture, 2010 Revision*. RemixTheory.net, 13.08.2010 [Retrieved 7.11.2021], <https://remixtheory.net/?p=444>

NAVAS, E. *Remix: The Bond of Repetition and Representation*. RemixTheory.net, 16.01.2009 [Retrieved 7.11.2021]. Retrieved: <http://remixtheory.net/?p=361>

NAVAS, E. *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. New York: Springer, 2012, pp. 17–66.

ROSENBAUM, J. *Discovering Orson Welles: Jonathan Rosenbaum*.

University of California Press, 2007.

SAMPLES of "Amen, Brother". WhoSampled.com, [s. a.] [Retrieved 7.11.2021]. Retrieved: <https://www.whosampled.com/The-Winstons/Amen,-Brother/sampled/>

STEFANOV, S. Barzo Adagio: Samuel Barber v nov prochit. In: *Literaturen Sviat*, March 2011, Issue 27 [Retrieved 7.11.2021], <http://literaturesviat.com/?p=34729>

TRACKS Sampled in Pump Up the Volume. WhoSampled.com, [s. a.] [Retrieved 7.11.2021]. Retrieved: <https://www.whosampled.com/M%-7CA%7CR%7CR%7CS/Pump-Up-the-Volume/samples/>

ФИЛМОГРАФИЯ

Великата марсианска война // The Great Martian War. Реж. Майк Слий. Impossible Pictures, 2013.

Криминале // Pulp Fiction. Реж. Куентин Тарантино. Miramax, A Band Apart, Jersey Film, 1994.

REMIX OR THE CREATIVE REUSE OF FOUND MATERIAL

Abstract. This text reviews today's commonplace creative strategy of remixing and one of its products – Remix. To clarify its nature, it is juxtaposed with the concepts of 'remake', 'cover' and 'remix' (lower case). The historic development of remix is traced and its becoming a driver of culture's re-creation in the 21st century.

Keywords: remix, sampling, interpolation, remix culture, pseudo-documentary

Stefan D. Stefanov

St Cyril and St Methodius University of Veliko Tarnovo

2, T. Tarnovski Str., Sveta Gora, Veliko Tarnovo 5003

E-mail: s.d.stefanov@ts.uni-vt.bg

ОТ МИТА ДО ЛИТЕРАТУРАТА

Георги Герджиков, гл. ас. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ПРЕРАБОТВАНЕТО НА ФОЛКЛОРНИ МОТИВИ В КЪСНАТА МОДЕРНОСТ

Резюме. Западната модерност дължи своето влияние като културно-политически модел на строгите разграничения, които прокарва между природата и културата, както и между техните подразделения. Творческата преработка на митологични и фолклорни мотиви, която често откриваме в късномодерната литература и популярна култура, позволява да бъдат намирани начини за преодоляване на тези разграничения. Такава преработка показва различни възможности за обединяването на езическото с монотеистичното наследство, на традиционните сюжети и представи с модерната наука и култура, на точните науки с другите области на културата, на „изкуството заради самото изкуство“ с политическата ангажираност. Строгото разделяне на тези области е модерен конструкт, който е бил много полезен за технологичния и политически прогрес, но който в глобалната епоха все повече се оказва психологически и екологически вреден, както се оказват вредни и строгите разграничения между интересите на отделните индивиди.

Ключови думи: фолклорни мотиви, литературна преработка, популярна култура, късна модерност, Бруно Латур.

Как се различава западната модерност от всички останали човешки култури? Този често обсъждан въпрос има както научно и културологично, така и политическо значение, тъй като именно западната модерност е водещ културно-политически модел в епохата на глобализацията. Един възможен отговор се крие в начина, по който с напредване на времето модерността започва да преработва и реинтерпретира митологични и фолклорни мотиви, наследени от по-стари епохи.

Общата светогледна ориентация на индивидите, повлияни от мо-

дерността, все повече се осигурява не от традиционни митологични разкази, а от постоянно напредващите *точни науки*, както и от *просвещенската политическа мисъл*, довела постепенно до артикулиране на основни права и свободи на индивида, и изобщо до модела на либералната демокрация. Тези два източника на ориентация обаче не се съчетават в някакъв единен светоглед, а по-скоро функционират независимо помежду си. Причината за това е посочена през 90-те години от социолога Бруно Латур, според когото модерността се развива и разпространява с помощта на строгите разграничения, които тя прокарва във всички социални и научни сфери.¹ Основното разграничение е между *природа* и *култура*, тъй като само по отношение на *природата* са се оказали възможни точни измервания и формулиране на математически изразими принципи. В сферата на *културата* (която все повече се мисли политически, през противоборството между различни несъвместими помежду си идеи) всички ценности – морални, религиозни, естетически – са обявени за относителни, т.е. влияещи се от опита и гледната точка. Либералната демокрация изисква взаимна толерантност между тези различни ценности и подчинява *практическите решения* на абстрактния принцип, че всички засегнати от дадено решение индивиди трябва да имат възможно най-много свободи да избират кои ценности да следват в собствения си живот, стига да не ограничават свободите на останалите.

В *традиционните* общества разграничението между природа и култура като че ли не е толкова строго. Културата действително е символно и ритуално отделена от външния свят, но все пак се стреми да следва някакъв природно установен ред; често се схваща като негово продължение или разновидност.² *Модерността* разделя природата и културата *изцяло*, независимо дали говорим за субстанциалната разлика между мислещи души и протяжни предмети във философията на Декарт, за различаващите се изследователски подходи към зрението на естественика Нютон и писателя Гьоте, или за съвременното методологично разминаване между природонаучни и хуманитарни дисциплини. Впоследствие всяка от двете области претърпява допълнителни разделения: между отделните точни науки; между разклоненията им (все по-тясната специализация на учените); между

¹ Латур, Бр. *Никога не сме били модерни*. София: Критика и хуманизъм, 1994.

² Елиаде, М. *Сакралното и профанното*. София: Хемус, 1998.

висока и популярна култура; между литературата и другите видове словесност; между изкуството и теориите за него и пр. Парцелирането на модерния опит е особено очевидно в хуманитаристиката, където различните подходи към интерпретирането на дадена творба или историческа реалност редовно се оказват несъвместими помежду си и влизат в „конфликт на интерпретациите“, според сполучливия израз на Пол Рикъор.³ Този проблем щеше да е чисто теоретичен, ако от него не зависеха кариери, професионални и лични взаимоотношения, репутацията на самата хуманитаристика, финансирането ѝ, а съответно и съдбите на младите ентусиасти, които все още ѝ се посвещават. Рикъор апелира за диалектично съвместяване на различни интерпретативни модели⁴, но вместо това в културните и литературните изследвания твърде често се стига до спорове, подобни на тези в политическия дискурс. (Тук е важно да се добави, че несъгласията в самия политически дискурс все повече се определят от разделението между консервативни и либерални лагери, което повтаря разделението между традиция и модерност: едните яростно отричат, а другите упорито утвърждават разделението между природа и култура-политика.)

Защо модерният светоглед, разкъсан между природонаучната и културно-политическата области, вече не разчита на традиционни сюжети, а най-много ги изследва, или пък ги превръща в източници на забавление? От една страна, защото природонаучните открития и надградените върху тях теории все по-добре се потвърждават опитно, докато за обясненията на реалността, предлагани от традиционните сюжети, няма критерий за опитна проверка (а където има, тези сюжети често биват опровергани). От друга страна, събитията в западната *история* също правят традиционните гледища към реалността все по-неприемливи. Езическите представи с тяхното многобожие и преобладаващ цикличен модел за историята са били изместени от монотеизма, предполагащ *едно* божествено първоначало и *еднопосочен* ход на историята. Той също се е оказал съвместим с някои митологични и фолклорни представи; но след отделянето на протестантство от католицизъм (и последвалите катастрофални международни конфликти), земетресението в Лисабон, Френската революция и най-вече двете световни войни, геноцидите и тоталитарните режими на ХХ

³ Рикъор, П. *Конфликтът на интерпретациите*. София: Наука и изкуство, 2000.

⁴ Пак там, с. 178.

век – след всички тези събития монотеистичните сюжети, описващи един разумно и добре устроен свят, са силно разколебани; и то по такъв начин, който пречи да се върнем към по-старите езически представи. В XIX век има мащабни опити за връщане към езическия тип традиционни сюжети, най-вече чрез изграждането на национални идентичности, претендиращи за изконен произход (именно тези проекти първоначално мотивират фолклористиката и изследването на народното творчество). Забележителен е и опитът на Ницше да съживи езическото светоусещане (но по свойствено модерен начин, с прокарване на *разграничение* – в случая между Дионис и Аполон⁵) и да преутвърди митологичната картина за вечно повтарящия се свят.⁶ Самият Ницше претендира, че до тази картина го е довело историческото развитие на модерната култура, но той по-скоро възражда древния цикличен модел за историята, както показват редица по-късни изследователи, включително Карл Льовит⁷, Валтер Бенямин⁸, Мартин Хайдегер и Мирча Елиаде⁹. Тук може да се спомене и ранната социология, която обяснява обществените явления не с някакъв единен божествен замисъл, а с множество „богове и демони“ (по изразу на Макс Вебер), т. е. различни социални тенденции, конкуриращи се за надмощие подобно на езическите богове.¹⁰ Всички тези проекти – национализмите, философията на вечното завръщане, сравняването на наиндивидуални тенденции с демонични сили – са опити по наукообразен начин да се възродят езическите традиционни сюжети и мотиви, след като християнските се оказват недостатъчни за ориентиране в разграфения, парцелирания, разединения модерен свят. След трагедиите на XX век редица критично настроени автори заключават, че и на езическите сюжети и мотиви не можем да разчитаме за ориентация, защото те се оказват подвеждащи. Историческите катастрофи

⁵ Ницше, Фр. *Раждането на трагедията и други съчинения*. София: Наука и изкуство, 1990.

⁶ Ницше, Фр. *Воля за власт*. София: Захарий Стоянов, 2009, с. 712–713 (част 4: §1067).

⁷ Löwith, K. *Nietzsche's Philosophy of the Eternal Recurrence of the Same*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.

⁸ Benjamin, W. *The Arcades Project*. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press, 1999, pp. 101–119.

⁹ Елиаде, М. *Митът за вечното завръщане*. София: Захарий Стоянов, 1994, гл. 4.

¹⁰ Вебер, М. *Ученият и политикът*. София: ЕОН–2000, 2000, с. 105.

са компрометирали национализма; опровергали са цикличната представа за времето; и са възродили апокалиптичните копнежи за едно божествено начало, което да надвие демоничните сили. Някои от теоретиците в ХХ век дори приписват митологичен характер на модерни идеи, за да ги изобличат като заблуди – включително очакването за безусловен прогрес¹¹ и просвещенския идеал за овладяване на природата чрез разума¹².

Разгледаните по-горе исторически промени довеждат не само до голямата разлика между западната модерност и останалите култури, но и до все по-силното влияние на модерността върху традиционните общества в хода на глобализацията.¹³ Изместването на митологични и фолклорни картини за света от по-убедителните природонаучни обяснения и по-всеобхватните либерално-политически стремежи е станало водеща черта на съвременните общества. Но фундаменталното отделяне на природа-и-наука от култура-и-политика създава редица противоречия в самото модерното светоусещане, които водят до всякакви локални съпротиви срещу глобализацията. Разделението се оказва и несъвместимо със забелязаните в съвременната епоха екологични проблеми, показващи, че *в реалните, практически ситуации* природата, науката, културата и политиката са преплетени и неизбежно си влияят взаимно.

Историческото задълбочаване на противоречията, залегнали в модерния проект, е особено добре уловено от формите на словесност, които обобщено наричаме „литература“. През късната модерност авторовата литература усвоява митологични и фолклорни сюжети и мотиви, като обаче ги преработва, преобръща, преправя, раждайки по този начин вариации, чужди на митологичното мислене, но далеч по-адекватни на модерната ситуация.

В митологичните и фолклорните разкази на различни култури се срещат общи структурни елементи, типове сюжети и повествователни мотиви, както знаем от анализи като тези на Владимир Пропп¹⁴ и от класификации като тази на Аарне и Томпсън¹⁵. Но с течение на

¹¹ Benjamin, W. Op. cit., p. 101–119.

¹² Хоркхаймер, М., Адорно, Т. В. *Диалектика на Просвещението*. София: Гал-Ико, 1999.

¹³ Латур, Бр. Цит. съч.

¹⁴ Пропп, Вл. *Морфология на приказката*. София: Захарий Стоянов, 2001.

¹⁵ Uther, H.-J. *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*.

времето модерната литература все повече съзнателно експериментира с базовите елементи на традиционния тип сюжет и ги трансформира, така че да обрисова по-добре реалностите и потенциите, които са ѝ били разкрити от науките и историческите събития. Мисленето на реалността през базови сюжетни схеми е станало проблематично, но все още е възможно трансформиране на самите сюжетни схеми съобразно новите видове светоусещане, които реалността е наложила на късномодерния човек.

Като рѐнен пример могат да бъдат посочени приказките на Оскар Уайлд, които елегантно интегрират многобройни утвърдени мотиви, но и включват необичайни авторови решения, отклоняващи сюжета от традиционната му форма, за да стигнат понякога до пълното му преобръщане. Особено ярко се отличава приказката „Звездното дете“, съчетаваща редица традиционни фолклорни сюжети: *Кралят открива непознатия си син* (ATU No. 873), *Завръщането на блудния син* (ATU No. 935) и *Нещастие, последвано от щастие* (ATU No. 936). Главният герой е изоставен като дете; намерен е и бива отгледан от беден дървар; израства нарцистичен, арогантен и жесток. Научава се да измъчва както горски животни, така и човешки същества (в случая просяци). Впоследствие претърпява поредица от мъчения и изпитания, включително бива продаден в робство, и в крайна сметка се научава на скромност и милосърдие, след което се оказва, че е син на цар и наследява престола му. Финалът на приказката започва по предвидим начин:

„С голямо правосъдие и милост се отнасяше към всички, пропѣди злия магьосник, изпрати богати дарове на дърваря и жена му [...]. Не допускаше никой да бъде жесток към птица или звяр, а учеше на обич, нежност и милосърдие, на бедните даваше хляб, на голите даваше дрехи и в страната настѣпи мир и благоденствие.“

Всяка нормална приказка би свършила тук. Но Уайлд добавя още един абзац, състоящ се само от три изречения:

„И въпреки всичко не царува дълго. Толкова големи бяха по-ранните му мъки и толкова силен огънят на неговото изпитание, че само след три години той умря. А дошлият след него властваше с жестокост.“¹⁶

Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson. Vol. 1-3. FF Communications no. 284–286. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2004. (По-нататък съкр. ATU.)

¹⁶ **Wilde, O.** *The Happy Prince and Other Stories.* Berkshire: Penguin Books, 1994.

Подобно развитие не се открива в никой традиционен сюжет. В самия край на приказката наративът и посланието му са преобърнати изцяло. Изведени сме извън митологичните представи, продължени във фолклора, и се оказваме близо до обитаваната от нас реалност, в която мъките и изпитанията невинаги имат смисъл; уроците, които те носят, не намират устойчиво приложение; а моралният и политически прогрес могат да са краткотрайни и неочаквано да бъдат заменени от своята противоположност. Можем да разпознаем и намеци за политическата съдба на Христовото послание, както и за жестокостта на модерното човечество, намиращо все нови оправдания за социалните неравенства и провеждащо мъчителни експерименти с животни, което постепенно се научава на състрадание, но с всяко ново поколение бързо забравя наученото. (Показателно е, че в оригиналното издание приказката е посветена на съпругата на тогавашния премиер на Обединеното кралство.)

Други начини за преработване на традиционни сюжети и мотиви откриваме в романите на модернизма. Най-очевидният пример е „Вълшебната планина“ на Томас Ман, където традиционните мотиви присъстват в обичайния си вид в първата глава, а и още в заглавието. В класификацията на митологични, фолклорни и легендарни мотиви на Томпсън¹⁷ „вълшебната планина“ е мотив D932, поместен след „вълшебното камъче“ и преди „вълшебния кладенец“. Но планината, която главният герой изкачва в началото на първата глава, въпреки че го отдалечава от прозаичната късномодерна реалност, в крайна сметка го довежда в един санаториум, където цари не по-малко прозаична в своята повторителност рутина от завиване, взимане на лекарства и мерене на температура – все в строго определени часове.¹⁸ Ситуацията в „горната земя“, в планината, не изглежда особено вълшебна или приказна. Въпреки това, след като изоставя изричната употреба на фолклорни и митологични мотиви, Ман продължава да вплита в сюжета загадъчни и будещи размисъл елементи, за да създаде усещането, че издигането до санаториума със сложните му правила, също

Прев. мой; срв. бълг. изд.: О. Уайлд. *Гранатовият дом*. Прев. Сидер Флорин. София: Профиздат, 1977.

¹⁷ Thompson, St. *Motif-Index of Folk-Literature*. Rev. and enl. edn, 6 vols. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1955-58.

¹⁸ Към момента на съставяне на настоящия текст (март 2021 г.) рутината в болничните ковид-отделения е забележително сходна.

като еволюцията от нежива материя към живи организми и накрая към мислещи същества, е в някакъв смисъл магия, необяснимо чудо, което може би води към някаква цел. Но то не води към целите, които митологичното мислене ни е предразположило да очакваме – или най-малкото не се движи по очаквания път; не се характеризира със същата предвидимост. Както Адорно настоява, че да се пише поезия след Аушвиц е варварщина, така и писатели като Ман отхвърлят употребата на утешаващи приказни сюжети, но не ги изоставят напълно, а ги изменят, редактират, за да ги съотнесат по-добре с типа реалност, в която се е оказало, че живеем.

Други модернистки романи и разкази също асимилират фолклорни сюжети и мотиви от езическите и монотеистичните традиции, за да ги преработят творчески съобразно неочакваните събития от късната модерност и предизвиканите от тях представи. Лесно могат да се посочат примери от Улф, Бекет, Джойс и Хесе; пословични са и противоречивите, неокончателни интерпретации, до които води лабиринтът от преплетени и изкривени традиционни мотиви в множество произведения на Кафка.

По-късните примери изобилстват. Научната фантастика често възобновява и изменя митологични и фолклорни сюжети. Постмодерната литература ги сглобява по неочаквани и объркващи начини. Дори популярната култура все повече се вижда принудена да експериментира с традиционните наративни форми, тъй като простото им повтаряне вече не задържа вниманието на публиката, добре запозната с по-ранните им итерации. Филмите с продължение, сериалите и комиксите преутвърждават познатото и търсено от потребителя наративно статукво, но правят това по все нови начини, които постепенно изместват познатите композиционни структури като „борбата между доброто и злото“, „пътешествието на героя“ и окончателния „хепи-енд“. Очевиден пример е сагата Star Wars, чиято най-ранна серия е вдъхновена от универсалните героични сюжети, обобщени в трудовете на Джоузеф Кембъл, но която изцяло преобръща повечето им елементи във финалната си трилогия. „Справедливи“ общества биват разядени от вътрешните си противоречия; „непобедими“ герои умират; възрастни „мъдреци“ отхвърлят натрупаното догматично знание в полза на живото му продължаване от по-млади и *морално по-сложни* персонажи. Подобно развитие откриваме и в трилогията „Матрица-

та“, която не завършва с победа на доброто над злото, а с оспорването на тези лишени от гъвкавост категории и с търсенето на възможност за по-траен мир. Дори филмите на Дисни си позволяват все повече волности с приказните сюжети, които разгръщат, за да отговорят на променящия се политически контекст, в който биват произвеждани.

Заслужават да бъдат споменати и романите за Хари Потър, чийто пълен интерпретативен потенциал като че ли още не е достатъчно изследван. В тази поредица, въпреки че на пръв поглед е очевидно разграничението между положителни и отрицателни герои, в крайна сметка всички персонажи се оказват проблематични и двойствени. Дори най-смелите или мъдри застъпници на доброто са по някакъв начин компрометирани и взимат редица съмнителни решения; а зловредните и често глупави представители на „тъмната страна“ редовно (и невинаги непреднамерено) снабдяват своите опоненти с ценни сведения и оръжия, които иначе не им достигат. Внимателният прочит на романите на Дж. К. Роулинг е способен да разкрие, че повечето злини в сюжета са резултат от погрешни решения и представи, натрупани вследствие на вече съществуващи разграничения и йерархии: между различните същества, между магьосници и немагьосници, управляващи и управлявани, господари и слуги, млади и стари, учители и ученици, както и между представителите на различни училища или на домове в рамките на едно и също училище. Моментите, в които „доброто“ има надмощие над „злото“, са именно тези моменти, в които въпросните граници са размити и различните персонажи намират поводи за сътрудничество – но старите строги разграничения постоянно намират начин да се преутвърждават, създавайки условия за нови опасни грешки. По този начин поредицата поставя под въпрос както митологичните представи, съхранени в собствените ѝ фолклорни елементи, така и социалната полезност на модерния стремеж към създаване на безусловни разделения.

В този контекст заслужава да се спомене един по-малко известен, но особено ценен детски роман – „Призрачната бариера“ (*The Phantom Tollbooth*) на Нортън Джъстър.¹⁹ Книгата е издадена за първи път през 1961 г., но запазва своята актуалност и в съвременната ситуация. През 2020 г. излиза на български под заглавието „Вълшебната

¹⁹ Norton Juster. *The Phantom Tollbooth*. New York, Toronto, London, Auckland, Sydney: Knopf, 1961.

будка“.²⁰ Романът използва поредица приказни мотиви, съчетани със забавни игри на думи в духа на „Алиса“, но целият сюжет представлява алегория за модерното разделение между култура и природа. Отегчено от училище момче попада по магически начин в Царството на мъдростта, в момента разделено на две половини – Речникополис и Цифрополис – от двамата скарани синове на стария крал. След като научава, че това разделение е позволило на Демоните на невежеството да станат по-силни и че демоните са готови да опустошат земите на мъдростта, момчето си поставя за цел да помири двамата крале, като спаси от изгнание и върне в царството техните сестри – Принцесата на чистия разум и Принцесата на нежната хармония. (Очевидни са препратките към Кант като представител на Просвещението и към Романтизма като негов антипод/допълнение.)

Подобни произведения, изменящи приказни мотиви, за да тематизират разделенията в модерния свят, стават все по-многобройни в популярната култура от последните десетилетия и вече често правят препратки помежду си. Нека споменем например сериала „Legion“ (2017), създаден по комиксите на Marvel, който представлява плетеница от препратки към западни философски и литературни творби, както и към филмите на братята Коен и към повечето произведения, цитирани по-горе. В духа на Дантевата „Божествена комедия“ сериалът на Ноа Хоули алегорично изобразява със своята сюрреалистична естетика съвременните социо-културни разделения и показва взаимната им обусловеност с все по-честите психични заболявания като депресията и шизофренията.

Успоредно с това развитие се множат и опитите за интердисциплинарни проекти в точните науки и в изследванията върху културата и политиката. При тях обаче, както и в масовата култура, занимаваща се с индивида, с неговото тяло и външен вид, водещите интуиции често идват от постмодерните реакции срещу модерността. За тях е характерно сглобяване на елементи, които действат заедно, но остават независими помежду си, *разглобяеми*. Съвременният Аз изгражда своята идентичност, като съчетава в кратковременни конструкти различни елементи, плаващи в културната му среда. Това напомня за постмодерната техника на бриколажа и за разкритите чрез нея връз-

²⁰ Нортън Джъстър. *Вълшебната будка*. Прев. Радостин Желев. София: Прозорец, 2020.

ки между капитализъм и шизофрения²¹ – тук като че ли все така не участват принцесите на хармонията и чистия разум. Не се осъществява немската идея за Bildung, за *образуване* на личността чрез пълноценното ѝ *образование*, правещо от Аза едно свързано, организирано цяло с вътрешна кохерентност. Ако по времето на Гьоте и на Хегел водеща метафора е тази за организма, чиито части взаимно се поддържат, то днес почти всичко, включително Азът, се мисли като механизъм, като агрегат от случайно напаснати части, а резултатът често е твърде произволен, за да бъде (изцяло) сполучлив.

Литературните произведения, трансформиращи традиционни сюжети, ни разкриват възможна алтернатива: плавното, органично съчетаване на разнородни елементи *без* резки прекъсвания, водещо до образуването на свързано цяло. Идеалът в случая е да се намери някакво място за всичко, което различните традиции са приемали за важно, защото приносят на всяка от тях може да се окаже важен. Втвърдената през модерността логика на различията „вътре–вън“, „аз–другите“, „ние–те“, „природа–култура“, тук бива превъзможната. Творческата преработка на митологични и фолклорни мотиви помага да бъдат намирани начини за обединяването на езическото с монотеистичното наследство, на традиционните сюжети и представи с модерната наука и култура, на точните науки с другите области на културата, на „изкуството заради самото изкуство“ с политическата ангажираност. Строгите разграничения между тези области са модерен конструкт, който е бил много полезен за технологичния и политически прогрес, но който в глобалната епоха все повече се оказва вреден, както се оказват вредни и строгите разграничения между интересите на отделните индивиди.

Всичко това не означава, че могат да бъдат снети всякакви разделения – очевидно изложеният по-горе идеал на свой ред се разграничава от всички проекти, които все още държат на разграниченията. Но дори спрямо такива проекти може да бъде съхранена надеждата, че е възможно след време, след взаимно опознаване, взаимодействие и взаимна трансформация да бъдат намерени нови начини за съчетаване на досега непримирими полюси.

²¹ Делъоз, Ж., Гатари, Ф. *Анти-Едип. Капитализъм и шизофрения*. Том 1. София: Критика и хуманизъм, 2004.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

- Вебер**, Макс (представен от Реймон Арон). *Ученият и политикът*. Прев. Иво Георгиев и Румен Даскалов. София: ЕОН–2000, 2000.
- Делъоз**, Жил, Ф. Гатари. *Анти-Едип. Капитализъм и шизофрения*. Том 1. Прев. Антоанета Колева. София: Критика и хуманизъм, 2004.
- Джъстър**, Нортън. *Вълшебната будка*. Прев. Радостин Желев. София: Прозорец, 2020.
- Елиаде**, Мирча. *Митът за вечното завръщане*. Прев. Лидия Денкова, Галина Вълчинова. София: Захарий Стоянов, 1994.
- Елиаде**, Мирча. *Сакралното и профанното*. Прев. Георги Ангелов. София: Хемус, 1998.
- Латур**, Бруно. *Никога не сме били модерни*. Прев. Доминика Асенова-Янева. София: Критика и хуманизъм, 1994.
- Ман**, Томас. *Вълшебната планина*. Прев. Тодор Берберов. София: Народна култура, 1972.
- Ницше**, Фридрих. *Раждането на трагедията и други съчинения*. Прев. Харитина Костова-Добрева. София: Наука и изкуство, 1990.
- Ницше**, Фридрих. *Воля за власт*. Прев. Пламен Градинаров. София: Захарий Стоянов, 2009.
- Проп**, Владимир. *Морфология на приказката*. Прев. Елена Германова, Владимир Германов. София: Захарий Стоянов, 2001.
- Рикъор**, Пол. *Конфликтът на интерпретациите*. Прев. Иванка Райнова. София: Наука и изкуство, 2000.
- Уайлд**, Оскар. *Гранатовият дом*. Прев. Сидер Флорин. София: Профиздат, 1977.
- Хоркхаймер**, Макс, Теодор В. Адорно. *Диалектика на Просвещението*. Философски фрагменти. Прев. Стилиян Йотов. София: Гал-Ико, 1999.
- Benjamin**, Walter. *The Arcades Project*. Trans. by H. Eiland & K. MacLaughlin. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press, 1999.
- Juster**, Norton. *The Phantom Tollbooth*. New York, Toronto, London, Auckland, Sydney: Knopf, 1961.
- Löwith**, Karl. *Nietzsche's Philosophy of the Eternal Recurrence of the Same*. Trans. by J. H. Lomax. Berkeley, Los Angeles, London: 1997.
- Pippin**, Robert. Nietzsche, Heidegger, and the metaphysics of modernity. – In: *Nietzsche and Modern German Thought*, ed. by K. Ansell-Pearson. New York: Routledge, 1991, pp. 282–310.
- Thompson**, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature*. Rev. and enl. edn, 6 vols. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1955-58.
- Uther**, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales: A Classification*

and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson. Vol. 1-3. FF Communications no. 284–286. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2004.

Wilde, Oscar. *The Happy Prince and Other Stories*. Berkshire: Penguin Books, 1994.

REFERENCES

HORKHEIMER, M., T. W. ADORNO & S. YOTOV (trans.). *Dialektika na Prosveschteniето*. Sofia: Gal-Iko, 1999.

BENJAMIN, W. & H. EILAND and K. MACLAUGHLIN (trans.). *The Arcades Project*. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press, 1999.

DELEUZE, G., F. GUATTARI & A. KOLEVA (trans.). *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofreniya*. Vol. 1. Sofia: Kritika i humanizam, 2004.

ELIADE, M. & L. DENKOVA, G. VALCHINOVA (trans.). *Mitat za vechnoto zavrashthane*. Sofia: Zahariy Stoyanov, 1994.

ELIADE, M. & G. ANGELOV (trans.). *Sakralnoto i profannoto*. Sofia: Hemus, 1998.

JUSTER, N. *The Phantom Tollbooth*. New York, Toronto, London, Auckland, Sydney: Knopf, 1961.

JUSTER, N. & R. ZHELEV (trans.). *Valshebnata budka*. Sofia: Prozorets, 2020.

LATOUR, B. & D. ASENOVA-YANEVA (trans.). *Nikoga ne sme bili moderni*. Sofia: Kritika i humanizam, 1994.

LÖWITH, K. & J. H. LOMAX (trans.). *Nietzsche's Philosophy of the Eternal Recurrence of the Same*. Berkeley, Los Angeles, London: 1997.

MANN, T. & T. BERBEROV (trans.). *Valshebnata planina*. Sofia: Narodna kultura, 1972.

NIETZSCHE, F. & H. KOSTOVA-DOBREVA (trans.). *Razhdaneto na tragediyata i drugi sachineniya*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1990.

NIETZSCHE, F. & P. GRADINAROV (trans.). *Volya za vlast*. Sofia: Zahariy Stoyanov, 2009.

PIPPIN, R. Nietzsche, Heidegger, and the metaphysics of modernity. In: K. ANSELL-PEARON (Ed.). *Nietzsche and Modern German Thought*. New York: Routledge, 1991, pp. 282–310.

PROPP, V. & E. GERMANOVA, V. GERMANOV (trans.). *Morfologiya na prikazkata*. Sofia: Zahariy Stoyanov, 2001.

RICOEUR, P. & I. EAYNOVA (trans.). *Konfliktat na intepretatsiite*. Sofia: Nauka i izkustvo, 2000.

THOMPSON, S. *Motif-Index of Folk-Literature*. Rev. and enl. edn, 6 vols. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1955-58.

UTHER, H.-J. *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Vol. 1-3. FF Communications no. 284–286. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2004.

WEBER, M. & I. GEORGIEV, R. DASKALOV (trans.). *Ucheniyat i politikat*. Sofia: EON–2000, 2000.

WILDE, O. & S. FLORIN (trans.). *Granatoviyat dom*. Sofia: Profizdat, 1977.

WILDE, O. *The Happy Prince and Other Stories*. Berkshire: Penguin Books, 1994.

REWORKINGS OF FOLKLORIC MOTIFS IN LATE MODERNITY

Abstract. Western modernity owes its global influence as a cultural and political model to the rigid distinctions it makes between nature and culture, as well as between their subdivisions. The creative reworkings of mythological and folkloric motifs that we frequently find in late modern literature and popular culture allow us to identify ways of overcoming these distinctions. Such reworkings show different possibilities for the uniting of the pagan and Christian heritage, of traditional narratives and ideas with the modern scientific worldview, of the exact sciences with other areas of culture, of “art for art’s sake“ with political engagement. The rigid separation of these spheres is a modern construct which has been immensely useful for technological and political progress, but which in the globalized era also reveals itself as psychologically and ecologically harmful.

Keywords: Folklore Motifs, Literary Reworking, Popular Culture, Late Modernity, Bruno Latour.

George Gherjikov, Chief Asst. Prof.

Orcid ID: 0000-0003-4693-3917

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504

E-mail: george_gherjikov@phls.uni-sofia.bg

Гергана Фъркова, доц. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ПРЕВОДЪТ КАТО РИМЕЙК

Резюме. Всяко литературно произведение носи в себе си историческия контекст на епохата, в която е създадено, но в нея се наслаждава и контекстът на епохата, в която то се чете и става популярно. Франц Кафка е от най-анализираните автори заради безспорната му значимост за модерната литература, но и поради необикновената метафоричност и многозначност на текстовете му. Кафка е интересно явление, защото неговите текстове не остаряват, но в същото време се превеждат и препревеждат неуморно в цял свят. Най-известният му разказ „Die Verwandlung“ („Преображението“/„Метаморфозата“) има тридесет и един превода на испански, двадесет и пет на английски, на български – три. Настоящото изследване се фокусира върху въпросите кое налага възникването на нов превод и кога новият превод е нов?

Ключови думи: Кафка, превод, Метаморфозата, литература, кабала

Художественият превод е основният инструмент на световния литературен обмен и сполучилият трансфер е главна заслуга на преводача. Истинският характер на неговия труд обаче се разкрива през разбирането за превода като вторичен продукт. Именно затова в широк смисъл преводът може да бъде определен и като своеобразен римейк, доколкото той винаги е вид пресъздаване на оригинала, към който добрият преводач по правило се отнася с респект. Проклятието на преводача, но и неговият най-голям шанс е в това, че преводът никога не може да бъде двойник на оригинала. Той винаги си остава добра или не толкова добра версия на оригиналното произведение. За да илюстрирам тезите си, избрах примери от българските преводи на знаковото произведение на Франц Кафка „Die Verwandlung“, познато на българския читател като „Преображението“ и „Метаморфозата“.¹

¹ „Метаморфозата“ (Димитър Стоевски, 1974/2003) „Преображението“ (Венцес-

По-нататък в текста ще се придържам към оригиналното немско заглавие.

Преводът не е нищо повече от опит да се въведе езиковата общност, от която произхожда преводачът, в света на превеждания автор, което означава и пренаправата на този свят. Затова е работеща формулата, че колкото повече преводи на едно и също произведение съществуват, толкова по-добре. Особено когато говорим за автори като Кафка, многозначността на чиито творби е неизчерпаема. Нито едно тълкуване не разкрива смисъла на неговите истории до край. Тази многовалентност кара изследователите непрекъснато да говорят и спорят помежду си, а рецепцията на Кафка да се изменя динамично. Но за да се постигне тази фасетност на интерпретациите трябва да имаме качествени нови преводи с респект към оригинала. Само тогава вложените усилия и средства са наистина оправдани. Безсмислено от гледна точка на общия интерес в науката и културата е създаването на пореден превод, който е пресъздаване не на оригиналното произведение, а просто римейк на по-стар вече съществуващ превод.

Езиковото осъвременяване на вече преведено произведение в утвърдените световни практики не се определя като нов превод, тук се запазва авторството на първоначалния преводач, особено когато става дума за доказано качествен превод. Ще илюстрирам различния начин на действие в България с един паралел. Последният български превод на „Die Verwandlung“ излиза 2018 г. с името на нов преводач, който е редактор на предишния превод отпреди почти 40 години. В Германия през 2016 г. на немски език е публикуван отново класическият превод на „Бай Ганьо“ от 1974 г., осъвременен от Румен Милков.² Той е дело на Норберт Рандов и Хартмут Хербот, като за създаването му двамата преводачи са стъпили върху работата на Георг Адам от 1905 г. и 1906 г., превел за първи път отделни глави от произведението на Алеко Константинов. При всичките етапи, през които минава немската версия на този класически текст на българската литература, всеки следващ вариант използва постиженията на предходния в стремеж към по-мо-

лав Константинов, 1982) и „Метаморфозата“ (Любомир Илиев, 2018).

² Aleko Konstantinow. *Bai Ganju, der Rosenöhländler*. Aus dem Bulgarischen übersetzt von Georg Adam, Hartmut Herboth und Norbert Randow. Herausgegeben von Rummen Milkow. Wieser Verlag, 2016.

дерно звучене, за да може всяко ново поколение да бъде активно въввлечено в общуването с текста.

Такава традиция в България не съществува. Най-много да се посочват с бележка в новия превод отделни изрази, добили междуременно широка известност чрез определен предходен превод. У нас всеки преводач поставя името си като създател на нов превод независимо колко сходства се откриват в текстовете – и не само в интерпретацията, езика, но дори и в неточностите, защото във всеки превод неизбежно има грешки.

В конкретния случай с най-новия превод на „Die Verwandlung“ трудно може да се говори дори за езиково осъвременяване. Неговият автор целенасочено използва архаизми, за да сигнализира, че тук става дума за стогодишен текст. Доколко уместно е обаче изкуственото архаизиране, когато превеждаме творбите на Кафка, които и днес не губят своята модерност и актуалност дори по отношение на езика? Най-новият превод на места дори се възприема като най-стар.³ Когато един превод е правен преди десетилетия патината в звученето е естествена и органична, старите изрази не дразнят читателя. Смущаващ е сблъсъкът между архаичен и модерен език. Такъв подход не само не съответства на естетиката на Кафка, но го превръща в антимодернист.

По-важна предпоставка за нов превод на творбите на Кафка би било не толкова остаряването на езика на досегашните преводи, колкото промененият исторически контекст, особено когато предишните преводи са възникнали в една авторитарна система, допускаща само един удобен за нея прочит. Особено неотложна нужда от нов превод възниква и заради качествено нов етап в разбирането и цялото знание за личността на Кафка и неговото творчество. Ние винаги асоциираме един римейк с модерност и актуализиране на прочита.

По света новите преводи се коментират именно от гледна точка на приносяния момент за рецепцията на автора и произведението, а самите преводачи обикновено са хора, които изследват творчеството на съответния автор и включват в новите издания ценни коментари. Творчеството на Кафка е един от най-добрите примери в световната практика за огромно количество нови преводи. Най-известният му раз-

³ Според резултатите на анкета, проведена от мен през октомври 2019 г. сред 70 млади непредубедени читатели, студенти по икономика в Софийския университет на възраст между 19 и 22 години.

каз „Die Verwandlung“ има например десетки преводи на английски, а Испания е страната с рекорден брой преводи – тридесет и един.⁴ Интересен факт е, че първият превод (на унгарски) излиза приживе и Кафка научава за него.⁵

Наличието на многобройни версии на различни езици говори, разбира се, както за безспорната значимост на Франц Кафка за модерната литература, така също за това, че той наистина е един от най-анализираните автори. Необикновената метафоричност и многозначност на текстовете му провокира силно желание за тяхното разгадаване от читатели и учени. Около самия Кафка и неговото литературно наследство в годините след смъртта му са се натрупали доста мистификации и легенди. През последните две десетилетия обаче се извършиха изключително задълбочени изследвания на цялото му литературно наследство включително и на необработени доскоро негови ръкописи. С излизането на критическото издание на неговото творчество⁶ в средата на 90-те години се създадоха предпоставки всички, които се занимават с Кафка, да надникнат буквално в писателската му лаборатория. Ръкописите разкриват особено ясно стила на работа на Кафка и неговата изключителна пунктуалност. Той е много внимателен към всеки детайл и пише с почти „бюрократична педантичност“. „От редакциите на текстовете става ясно, че писането при Кафка е силно контролирано: от една страна, той отваря подсъзнанието си, но от друга – стриктно контролира процеса на писане.“⁷

Най-високото стъпало в съвременното знание за Франц Кафка е публикуваната между 2002 и 2016 г. в немското издателство „Фишер“ тритомна биография на писателя от литературния критик и философ Райнер Щах. Този труд от две хиляди страници съдър-

⁴ Според Сусане М. Кадера това е една от най-превежданите новели от XX век в Испания. Почти половината от новите преводи (14) излизат след 2000 г. (Cadera, S. M. Franz Kafkas Die Verwandlung and its Thirty-One Spanish Translations. – In: Cadera, S. M., Walsh, A. S. (eds). *Literary Retranslation in Context*. Oxford – New York: Peter Lang, 2017, pp. 177–180).

⁵ A változás [Трансфигурацията], Szebadtság (Kaschau), 1921. Преводът е на младия тогава унгарски писател Шандор Мараи.

⁶ Franz Kafka. *Drucke zu Lebzeiten. Schriften Tagebücher Briefe*. Kritische Ausgabe. 15 Bände. Hg. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1994.

⁷ Райнер Щах. Из интервю с литературоведа и биограф на Кафка в радио-предаване: Alpha Forum, 25.4.2016.

жа както философски и психологически интерпретации, така също много ценни исторически факти, очертаващи цялостната рамка на епохата. Райнер Шах има възможност да работи върху критическото издание като редактор в издателство „Фишер“ при подготовката му за публикуване. Освен цялото литературно наследство на Кафка той изследва още дневниците на Макс Брод, както и цялата преса от епохата – не само чешката, но така също австрийската и германската. Неговата детайлна панорама от ключовите събития в света по онова време през техния резонанс в Прага до психологическото им преработване в написаното от Кафка съчетава в единен сюжет цялата биографична фактология и дава отговорите на редица „неразбираеми загадки“.

Много съществена обективна информация може да бъде почерпена, разбира се, от писмата и дневниците на писателя от времето на създаване на разказа, предвид категоричния факт, че творчество на Кафка е дълбоко автобиографично. Ценна помощ за преводача представляват и собственоръчните поправки в оригиналния ръкопис на „Die Verwandlung“, който, за щастие, е запазен и включен в критическото издание.

Няма съмнение, че през 2018 г. беше крайно време да се появи нов превод на шедьовъра на Франц Кафка на български, в който да се съдържа и най-адекватното съвременно знание за творбата. Но очакванията не се оправдават, тъй като преводът от 2018 г. е по-скоро реплика на по-старите български версии; в него не само че не се съдържа новата рецепция, но дори се саботира възможността на читателя за един по-актуален прочит.

За да се валидира оригиналният момент в последващия превод, преводачите често влагат усилия в намирането на ново заглавие. Изборът на „Метаморфозата“ на пръв поглед трябва да ни доближи до световната практика, тъй като на английски и в повечето преводи на испански е използвано именно това заглавие. Модата на „Метаморфозата“ тръгва от първия анонимен превод на испански, публикуван през 1925 г. във влиятелното списание „Revista de Occidente“ на Хосе Ортега и Гасет и приписван на Хорхе Луис Борхес. Едва в края на 60-те години се появяват филологически и исторически изследвания, изказващи съмнение, че това произведение идва от перото на известния аржентински писател. През 1974 г. и самият Борхес признава в интер-

вю пред писателя Фернандо Сорентино, че преводът не е негов.⁸ Ако погледнем към дългия списък с преводите на испански, се вижда, че в края на XX век заглавието се ревизира на „Трансформацията“ (*La transformación*) дори в преиздаването на някои вече излезли като „Метаморфозата“ преводи.⁹

Няма никакво съмнение, че Кафка не избира случайно думата *Verwandlung*, в която е кодирана притчата за превръщането на човек в животно като вид наказание. В писмата и дневника на Кафка често се среща думата *Verwandlung*, но и нейният антипод *Rückverwandlung* (= възвръщане към предишния образ, ретрансформация) и тъкмо на тази надежда се гради цялата фабула на разказа. Българският Грегор Замза обаче е обречен от самото начало, той е насекомо от събуждането си една сутрин след кошмарни сънища до смъртта си. Грегор Замза на Кафка представлява постепенно осъзнаване на обречеността. Той попада и доста дълго остава затворен в ничията зона между човешкото и нечовешкото. „Може да се каже, че „субектът“ е в състояние на постоянно разпадане (*Spaltung*) на самосъзнанието след като навлиза в символния домейн.“¹⁰ Доста елементи в текста на Кафка подчертават тази проблематична раздвоеност: нежеланието да напуснеш човешкото и страха да приемеш нечовешкото битие. Мъчителното в трансформацията на Грегор е, че той загубва човешкото си тяло и човешкия говор, но съзнанието и човешката му същност остават непокътнати. Липсата на адекватно тяло и реч са достатъчно основание да бъде избутан от човешкия свят в „долната земя“. Неговата твърда черупка изключва възможността за връзка и разбиране с хората, за които той продължава да мисли и да се тревожи. Неговото Аз е заточено и е в тотална изолация. И това състояние на безнадеждност се подхранва още повече от нестихващата вяра, че има път назад за него. Точно това емоционално богатство напълно липсва в българския вариант и това е видно още в заглавието.

Не някаква метаморфоза, а тоталната дехуманизация и невъзможност за принадлежност дори с най-близките си, е основна тема въобще в творчеството на Кафка, а тук тя е доведена до своята край-

⁸ Sorrentino, F. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.

⁹ По данните в публикацията на Сусане М. Кадера.

¹⁰ Lee, Ch.-Y. *Beyond the Body: Kafka's The Metamorphosis and Gibson's Neuro-mancer*. – In: *Concentric: Literary and Cultural Studies*. Taipei, 30.2/2004, p. 204.

ност. Кафка добре познава мотива с превръщането от еврейската литература и вмъква в разказа си много елементи от еврейския мистицизъм, които са от съществено значение за разбирането на текста.

Превръщането в нещо друго като изгнание на душата трябва да я пречисти и да даде на сгрешилия възможност чрез новото изпитание да подобри своите дела. Животът в заточение е свързан с нечистотата. И в третата част на разказа тази нечистотата достига пълното си проявление. Така както и скептицизмът относно възможното изкупление. Това е крахът, окончателният провал на желанието на Грегор да бъде приет обратно от общността, като „член от семейството“.

Записките в дневника и писмата на Кафка разкриват, че представата за трансформацията в животно, в някакво най-низше същество всъщност е централна екзистенциална метафора за него. „Die Verwandlung“ маркира началото на серия творби, в които има мислещи, говорещи и страдащи животни. Корените на този топос очевидно достигнат до големи психологически дълбини.¹¹ Описанието на човешкия свят през очите на животно е особено „примамлива метафора, защото чрез нея Кафка достига кулминацията на себеотрицанието и постоянството, с което проектира себе си извън човешкото общество“.¹²

Едно от големите предизвикателства за преводачите по цял свят е да се намери подходящо определение за съществото, в което се превръща Грегор Замза. „Ungeheuer Ungeziefer“ (унгехойер унгецифър) е съвършена композиция както в акустично, така и в смислово отношение. И двете думи поотделно са многозначни, а в съчетанието им се наслагват още повече пластове. *Ungeheuer* значи огромен, чудовищен. *Ungeziefer* е отрицателната форма на *Geziefer* (жертвено животно) и назовава обобщаващо негодното да бъде „жертвено животно“, което в съвременния език съдържа имплицитното значение на нечисто, болно, гнусно, безплодно. Немският израз *ungeheures Ungeziefer* изтъква нечистата (греховна) природа на Грегор още в първото изречение и отдавна не се превежда като „насекомо“. Конкретизирането на *Ungeheuer Ungeziefer* и свеждането му до известен вид насекомо прави историята тривиална, в някакъв смисъл умилителна

¹¹ Stach, R. *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. (3. Auflage). Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2014, S. 214.

¹² Ibid.

и разваля търсения от самото начало шоков ефект като в класически хорор сюжет. Самият Кафка го заявява недвусмислено и е бил против на корицата да бъде изобразено насекомо. Това въображаемо чудовище е събирателен образ на физическото отвращение и ужас, на смразяващата представа какво би било, ако си отвратителен и неспособен да помръдваш, ако ти е отнета жизненоважната за всяко човешко същество потребност да принадлежиш към общността. То е символ на тотално отчуждение и тотална изолация.

Редица съвпадения в последните два български превода говорят за очевидна близост в рецепцията, въпреки, че ги делят близо 40 години. Описвайки например стаята на героя, Кафка използва измислената дума *Menschenzimmer* (букв. „стая за хора“, т. е. предназначена за човек в очите на животното), за да даде категоричен знак от самото начало за раздвоението на идентичността на Грегор Замза и опитите му да се дистанцира от новото си същество.

*ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer*¹³ (Kafka 1994: 115): истинска, само че за човек прекалено малка стая (Константинов 1982: 203)¹⁴ обикновена, но сякаш малка за човек стая (Илиев 2018: 5)¹⁵

Българските преводи прибъгват до описания, които навяват клаустрофобично усещане, те искат да внушат образа на един притиснат в тесния си бит човечец, смазан от работата си, който деградира до бръмбар. Дори преводът от 2018 г. повтаря това старо тълкувание, напълно попътно на социалистическата рецепция на Кафка, според която неговият главен герой е малкият човек, смазан и деформиран от жестоката капиталистическа система. Една комфортна за социализма перспектива, която навремето е направила възможно повдигането на завесата към дълго забранявания Кафка. Днес, разбира се, такава рецепция е съвсем неадекватна.

Преводът е изграден изцяло в тази тоналност на дълбоко съчувствие към героя-жертва. Подбраната лексика буди жалост и симпатия: „писукане“, „крачета“, „краченца“ и пр. Комично абсурдното от оригинала е превърнато от превода в мелодраматично преувеличе-

¹³ Немските цитати са от цит. изд.: Franz Kafka. Kritische Ausgabe. Band 6, S. 113–201.

¹⁴ Франц Кафка.. Преображението. Избрани разкази. Прев. Венцеслав Константинов, Пловдив: Христо Г. Данов, 1982.

¹⁵ Франц Кафка. Метаморфозата. Прев. Любомир Илиев. София: Фама+, 2018.

ние: героят не затаява дъх (erstarrte, S. 124), за да дочуе нещо, а направо се „вцепенява“ (с. 15); не го обзема нелепа надежда (befangen in irgend einer unsinnigen Hoffnung, S. 124), а „е обладан от безумна надежда“ (с. 15); не го гризе съвестта (vor Gewissensbissen närrisch wurde, S. 125), а „обезумява напълно от угризения на съвестта“ (с. 16); тишината не е неловка (eine peinliche Stille, S. 127) а „тягостна“ (с. 18). Примерите за пресиления драматизъм в последния превод са много, на места се стига до маниерност, която е дълбоко чужда на хладния стил и болезнената отстраненост на описанието при Кафка. Защото не гръмките думи и крясъкът, а почти невидимите подробности и внимателно подбраните думи превръщат този разказ в модерен „зов за „хуманно“ отношение към различния“¹⁶.

Кафка иска да внуши ужас и отвращение и възмущението на това отчаяние е животното, осъдено да остане нямо и отблъснато.¹⁷ Авторът безмилостно натрупва физически детайли, нагнетява първоначалния шок и поддържа будно чувството на ужас в читателя. Лишаването от човешки образ е радикална материализация на отчуждението, на срама от себе си и то започва с детайлното вглеждане и описание на новото тяло, което Кафка наблюдава в характерния си маниер на прецизност и отстранение. Деконструкцията на тялото е много характерно за стила на Франц Кафка. От една страна, Грегор Замза наблюдава своето тяло с дълбока отчужденост, от друга, то сякаш е сбор от отделни независими елементи. Частите на тялото при Кафка често са самостоятелни и неконтролируеми субекти, които той описва с отстранението на документалист.

Чрез описание на тялото се изобразяват двете отделни идентичности и непрекъснато се подчертава дистанцирането и неприемането на новата същност. Чувството на външен и вътрешен дискомфорт се внушава именно чрез начина, по който се описва тялото. Отношението, вглеждането в собственото тяло винаги става през призмата на скептицизъм и тревожно учудване, дори недоверие. В „Die Verwandlung“ това отношение ескалира до погнуса. Тази емоция

¹⁶ Stach, R. Op. cit., S. 215.

¹⁷ В писмата си до Фелице Кафка често описва невъзможността да общува с хората, себепревръщайки се в куче, скитащо безцелно, отчаяно, нямо. В писмото от 1 април 1913 г. той пише: „ще целуна небрежно отпуснатата към мене ръка като безчувствено вяро куче не в знак от любов, а знак на отчаяние на осъденото на безмълвие и вечна раздалеченост животното“.

обаче е в детайлите, които за жалост убягват на преводача. И когато подробностите при Кафка се пренебрегват, цялата необикновеност и символика се свежда до банална разбираемост. Изоляцията, отблъскването, отчуждението, безполезността, изключването и безмълвието са състоянията, които Кафка внушава толкова добре чрез подложения на трансформация Грегор Замза. Те са внушени чрез дребните детайли и простия рисунък на познати метафори, които се разгръщат във веществени истории, отекващи в ума на читателя.

Ако се проследят поправките в ръкописа на разказа, можем да разберем особено отчетливо кои значения са била важни за автора и какви асоциации са търсени. Една от честите корекции например е на представките в глаголи за движение, които означават насам и нататък чрез което се изтъква дистанцирането или пък опита за приближаване към човешката общност.

Друг важен детайл, който сигнализира отчуждението, е отказът от притежателни местоимения. Авторът използва неутрално „тялото“, „главата“, „гърбът“, в българския превод обаче Грегор Замза се е слял окончателно с „насекомото“, решение, което ни отдалечава от мотива за превръщането като изгнание на душата, като наказание и период на изкупление, изпълнен с наивна вяра, че превръщането е обратимо.

В контекста на римейка е ясно, че не всеки превод гарантира добра пренаправа на оригиналното произведение, нито че всеки последващ е задължително още по-добър. Жалкото е, че разминаването със съвременната рецепция на Кафка и фундаменталната за него тема – съзнанието, че си различен и до отчаяние безполезен – превръща новия превод в римейк на стар и удобен за една авторитарна система прочит. В тази нова, но не осъвременена версия трудно се открива актуалната за нашето време емоционална катастрофа на различния, на отвратителния в очите на другите, на отблъснатия от обкръжението си човек, който не може да отговори на утвърдения и строго следван от общността стандарт за нормалност. Значима и болезнена тема, която „Die Verwandlung“ предава с ненадмината до ден днешен от литературата радикалност.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Кафка, Франц. *Метаморфозата*. Прев. Любомир Илиев. София: Фама+, 2018.

Кафка, Франц. *Преображението*. Избрани разкази. Прев. Венцеслав Константинов, Пловдив: Христо Г. Данов, 1982.

Albrecht, Jörn. *Franz Kafka auf Englisch und in einigen romanischen Sprachen*. – In: *Slovo a smysl* 33, 2020, pp. 135–150.

Cadera, Susanne M. Franz Kafkas *Die Verwandlung* and its Thirty-One Spanish Translations. – In: Cadera, Susanne M., Walsh, Andrew Samuel (eds). *Literary Retranslation in Context*. Oxford–New York: Peter Lang, 2017, p. 169–194.

Кафка, Franz. *Briefe an Felice Bauer: und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit*. Hans-Gerd Koch (ed.). Frankfurt/Main: Fischer Klassik Plus, 2015.

Кафка, Franz. *Drucke zu Lebzeiten. Schriften Tagebücher Briefe*. Kritische Ausgabe. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit (eds.). Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1994.

Konstantinow, Aleko. *Bai Ganju, der Rosenöhländler*. Aus dem Bulgarischen übersetzt von Georg Adam, Hartmut Herboth und Norbert Randow. Herausgegeben von Rumen Milkow, Wieser Verlag, 2016.

Lee, Chia-Yi. Beyond the Body: Kafka's *The Metamorphosis* and Gibson's *Neuromancer*. – In: *Concentric: Literary and Cultural Studies*. Taipei, 30.2 /2004, pp. 201–222.

Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.

Stach, Reiner. *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. (3. Auflage). Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2014.

REFERENCES

ALBRECHT, J. Franz Kafka auf Englisch und in einigen romanischen Sprachen. In: *Slovo a smysl* 33, 2020, pp. 135–150.

CADERA, S. M. Franz Kafkas *Die Verwandlung* and its Thirty-One Spanish Translations. In: S. M. CADERA, A. S. WALSH (eds). *Literary Retranslation in Context*. Oxford – New York: Peter Lang, 2017, pp. 169–194.

KAFKA, F. & V. KONSTANTINOV (trans.). *Preobrazhenieto. Izbrani razkazi*. Plovdiv: Hristo G. Danov, 1982.

KAFKA, F. & H.-G. KOCH (ed.). *Briefe an Felice Bauer: und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit*. Frankfurt/Main: Fischer Klassik Plus, 2015.

KAFKA, F. & J. BORN, G. NEUMANN, M. PASLEY, J. SCHILLEMEIT (eds.). *Drucke zu Lebzeiten. Schriften Tagebücher Briefe*. Kritische Ausgabe. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1994.

KAFKA, F. & L. ILIEV (trans.). *Metamorfозата*. Sofiya: Fama+, 2018.

KONSTANTINOW, A. *Bai Ganju, der Rosenöhländler*. Aus dem Bulgarischen übersetzt von Georg Adam, Hartmut Herboth und Norbert Randow. Herausgegeben von Rumén Milkow. Wieser Verlag, 2016.

LEE, Ch.-Y. Beyond the Body: Kafka's *The Metamorphosis* and Gibson's *Neuromancer*. In: *Concentric: Literary and Cultural Studies*. Taipei, 30.2 /2004, pp. 201–222.

SORRENTINO, F. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.

STACH, R. *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. (3. Auflage). Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2014.

THE TRANSLATION AS A REMAKE

Abstract. Each literary work carries in itself the historical context of the era in which it was created, but the context of the time in which it is read and becomes popular is also superimposed onto it. Franz Kafka is one of the most analyzed authors because of his undeniable importance for modern literature, but also because of the extraordinary metaphorical nature and ambiguity of his texts. Kafka is an interesting phenomenon because his texts not only do not become obsolete, but they keep being tirelessly translated all over the world. His most famous short story, „Die Verwandlung” (“The Metamorphosis”), has thirty-one translations in Spanish, twenty-five in English, and three in Bulgarian. The current study focuses on the questions why we need a new translation and what makes a new translation actually new.

Keywords: Kafka, translation, Verwandlung, literature, Kabbalah

Gergana Fyrkova, Assoc. Prof.
ORCID ID 0000-0002-6094-5829
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504
E-mail: g.fyrkova@uni-sofia.bg

Ирен Александрова, доц. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ИЗВОРИТЕ НА ОБНОВЛЕНИЕТО В „КЪРВАВА ПЕСЕН“ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Резюме. Изследването представя идеи, отнасящи се до новите аспекти на националния дух, отношението между личността и народа и също до възможностите на образната система, в поемата на Пенчо Славейков „Кървава песен“. Пренаписването на познати в историята и литературата образи и събития надхвърля обичайното вписване в общ дискурс или обикновен римейк. Пенчо Славейков сам е учредител на дискурс с нова проблематика и решения, в центъра на които стои различна идея за човека. Изворите на обновлението отвеждат към Платоновата метафизична основа на света и към възможното в разбиранията на Аристотел и те са включени в новия дух на Индивидуализма.

Ключови думи: Пенчо Славейков, обновление, римейк, възможно, колективна памет

Значимостта на поемата „Кървава песен“ е известна както с оценката ѝ от Пенчо Славейков като дело на живота му, така и с признанието ѝ като основен труд при опита за предложение за Нобелова награда за 1912 година. От друга страна, тя споделя участието на не една творба, приемана за класика – мнозина биха искали да са я чели, но малцина са го направили наистина. Писана близо двадесет години, тя е с огромен обем, съдържа над 10 000 стиха, по примера на романтическата епическа поема, а освен това е с усложнена проблематика, която допълнително затруднява рецепцията.

Основната тема е тази за Априлското въстание и освобождението, за значимото, което осигурява непреходност и ценност, една добавена стойност от страна на съдържателната тъкан, но заедно с очакваното, разпознаваемото като историческа достоверност, акцен-

тът е върху една нова идеология, натрапчива, неприятна и неприета. Тя руши основни ценности и представи, за да въведе абстракцията на индивидуализма, идваща от мрака и хаоса и отвеждаща към „другия бряг“ на също така неясното, но свръхценно светло бъдеще. Свободата, обновлението, движението напред, младостта са всъщност онези компромисни, приемливи и дълбоко обосновани категории в критическото и разрушително начало, които стават посредник между темата за въстанието и тоталния бунт срещу миналото. Възвестяват се нов свят, нов възглед за човека, за народа и за идеала. Самите слова на въстанието светят от възторг и са обобщени така:

*История кога
ще пишат, всичкото което до сега
е станало, ще го претупат с две-три думи:
плюгавци хората, делата им за глуми.....
Започна се от днес историята!¹*

Пенчо Славейков не е претупал с две-три думи своя разказ, самите обеми са знак за значимост и те успяват да включат битови ескизи, размисли, множество монолози, великолепни описания, чудовищни батални сцени. В сюжетен план обединяваща е фигурата на Младен, тя е и централен образ в идеологията на поета, пророчеството и смъртта на този герой са финал на поемата, а името му, Младен, отвежда към концепцията за обновлението, премислен е като предтеча на избаника. Младостта е изведена като събирателен образ на ценности, основният говорител на тези ценности в поемата е дядо Дивисил, на когото „сърцето му е младо, макар да се белее / косата като сняг“ (с. 17), а думите му са цветя „с мъдростта на опит оросени“ (с. 17). В темата за младостта рефлектира не само поколенческият и литературен спор на млади и стари, а и универсалната идея за обновлението.

Поемата е емблематична за творческия образ на Пенчо Славейков и затова литературната наука открива в нея предимно потвърждение и повторение на създадени в творческия път на поета представи: за твореца и живота, за пластичния образ, за Вожда и народа. Целта на Пенчо Славейков обаче е да ги надхвърли, да изведе на ново ниво творческото и идейното си развитие и заедно с това да бъде верен на

¹ Цит. по: П. П. Славейков. *Събрани съчинения*. Т. 3. София: Хемус, 1939, с. 148. (По-нататък стр. се посочва в текста.)

себе си. Това рефлектира в непрестанния диалог на множество нива между познатото и новото.

Прологът на поемата огласява централната тема така:

*На миналите дни, тъй дивни, поестта
невидима ръка изтри из паметта,
и поест кървава написа там отново –
на нови времена апокалипсно слово. (с. 6)*

.....
Нарасва други род, за други съдбини... (с. 8)

Пренаписването на познатото е в новото, различното време – една епическа, а също и идеологическа дистанция, като стабилизиращата функция на първата е проблематизирана от втората, носеща не само различна, но и подвижна, творческа в основата си ценностна система. Още в пролога темата за саможертвата и безсмъртието, която чрез семантични маркери преминава през поемата и се утвърждава в сюжетната развръзка, нееднозначно се вплита в пренаписването не само на историята, но и на поезията ни:

*Когато песента си спомням на незнайний
певец – и думите, и прости и омайни,
в забрава скръбна ми душата унесат:
„Когато падне нощ и ясни затрептят
звезди на тъмния безкраен свод небесен,
и стария Балкан запей хайдушка песен...“ (с. 7)*

После за втори път се разгръща образът на Балкана, а неговата песен надмогва всяка друга, камо ли тази на незнайния певец Ботев. В гласа на Балкана са „невидими вълни из вековечний мрак“ (с. 6), „свещения завет“ (с. 7), „говорещ на света за волята на Бога“ (с. 7). Всички отбелязват внушителния и разгрънат неведнъж образ на Балкана в поемата, в духа на пантеизма на Пенчо Славейков той е събирателен образ на тайнствените божествени сили, вместилище на времена и безвреимие, на съзидателност и неизменност. Добре е да отбележим преливането на гласа на Балкана с този на лирическият говорител, усещането за посветеност и овластеност в тъмните тайни. От подобна позиция всяко друго слово в литературата ни е недостатъчно автентично и трябва да се обнови – Ботев, Вазов, Захари Стоянов очевидно са включени и променени, проблясват отпратки, за да бъдат надстроени.

Самият Пенчо Славейков се променя, представя динамика и пластични възможности в поетическите образи, каквито не само той, но и малцина са достигали. Седма песен на поемата, където се представят сраженията, и части от осма песен, със сраженията в погрома, които не са публикувани приживе, съдържат над хиляда стиха, оправдаващи заглавието „Кървава песен“. Смесовият и изобразителен акцент не е върху сюжета, а върху детайлите, боят е чудовищно напрегнат, пренаситен с действия и въображение за войнски бяс, може само да смайва с разнообразие, изобретателност и сетивност. Няма нищо общо с олимпийската овладяност, която винаги приписваме на поезията на Пенчо Славейков, вакханалия от зверства и на свои, и на чужди залива поемата. Хоризонтът на правдоподобие е напълно заличен в името на онзи образ на апокалипсиса, обещан от пролога. Няма свой и чужд в боя и това е казано нееднократно, при първия бой, напоително кървав, труповете на врага са безчет и на това се настоява, за да се внуши като хипербола силата на българина. Стихията на боя обаче заличава човешките черти, няма и помен от познатите героични жестове, а само жестокост, случващото се е непоносимо интересно зло, пълна демистификация на енергиите на бунта. Дори в разказа, включващ много имена, на преден план не е общото, а изключителното, призвано да смайва свои и чужди:

*Върбан от Стрелча сви – увисна му ръката
откастрена, а с вик се пъргавий юнак –
и тъй, с една ръка, на лютия читак
нахвърли – срита го, с коляно го притисна
в косматите гърди и гърлото му стисна
на здравата ръка с ноктете... Чер феллах
върху Върбана се изпъна и с замах
натъкна острий щик на своята мартина
под левата плеща в юнашката гърбина –
изохка, сгърчи се, отметна се Върбан
и дръпна той ръка – и кървавий гръклян
на мъртвия читак в ръката му увисна... (с. 261–262)*

Неслучайно всички премълчаваме това новото в кървавата песен на боя, в отпадането на всякаква позната поетическа и човешка мярка. Отчасти тук личи образецът на епопеята, която разполага с

поетическото време да разкаже боевете в епизодите на отделните единборства, но личи и отместване от образа в посока на повишената сетивност на детайлите и в липсата на разпознаваем героичен модел. Пролятата кръв се превръща в самоцел за чужди и свои. Така се създава образът на мрак и хаос, на апокалипсиса, потребен, за да възникнат новото време и новият човек. Те не идват с възторженото празнично възвестяване и с готовите истини, имат своята висока цена.

Това рефлектира в идеята за героя, за водача. Конфликтът между Младен и Войводата, който има и конкретна историческа референция, трябва да оформи образната основа на индивидуалистичната концепция за личността. Индивидуалистът не се подчинява на готовите истини, потокът на обновлението трудно може да приеме ограниченията на наложени от другаде или от друг решения. Войводата олицетворява тази външна сила, която организира, но и спира живия импулс на решения и промени. За него дядо Дивисил казва:

*И ясен е и прек, когато той говори,
че той ни с себе си, ни с другите се бори
и всякой чувствува и казва: той е прав.
Реч болна, спривава – но разумът е здрав
и глупав. Бръчката на мисъл вдъхновена
не мръдва челото... (с. 218)*

Нов тип човек се създава в новото време, а „Младен е първия от онзи рой безчетен /борци, които днес се раждат от сега...“ (с. 219). Творческото начало в Младен е в неспокойната, търсеща истините мисъл, в раздвоението между позиция и дело, между възгледите и повелята на времето. Както пише Оскар Уайлд, „разсъждаваме във Вечността, но се движим бавно през времето...“.²

Пенчо Славейков се опитва да подчини Времето на Вечността, да убеди, че в най-дълбоките и тъмните извори на тайната на живота, на народния дух ще се роди очакваната личност, Единий, Вожда, който ще поведе всички през синура на времето към „другий бряг“. Истинското обновление е невъзможно без водачеството на избраната личност, а тя носи в себе си цялата сила и творчески потенциал на народа, историята, а може би и на вечността. Тя е:

² Уайлд, О. *De Profundis. Глас от бездната*. София: Персей, 2009, с. 95.

съсъда драгоцен
зарад народната и свят и мощ върховна. (с. 219)

.....
На всякой е творец
народ задачата да създаде единий,
подир когото той ще тръгне... (с. 219–220)

Този идеален образ е образ на бъдещето, а Младен е припознат като подобен и претеча, защото действителността, дори и във фикционалния поетически свят, не може да понесе идеала. Но може и трябва да понесе критическия дух към историята и героичното. Разговорите, или по-точно монолозите, в първа част на поемата включват имената на Левски, Раковски, дядо Ильо войвода, Хаджията, Панайот, Войводата (Бенковски), но функцията им е да бъдат само исторически фон, на който се утвърждава образът на Младен с творческата вдъхновена мисъл.

Вероятно времето на Пенчо Славейков е още младо, за да разпознае край себе си значимото в случващата се пред очите му история. Мирча Елиаде пише: „Колективната памет е безисторична. [...] ...споменът за историческите събития и автентичните персонажи се променя, след като минат две или три столетия така, че да влязат в шаблона на древното мислене, което не може да възприеме индивидуалното и запазва само свързаното с образа. Това свеждане на събитията до категории и на индивидуалностите до архетипи, което прави съзнанието на народните европейски слоеве почти до наши дни, се извършва по начин, отговарящ на архаичната онтология.“³ Можем да добавим, че явно се извършва избистряне на ценностите и пример е почитта към Левски, която расте и все по-ясно век и половина по-късно променя йерархията в паметта за героите. Но още Вазов е прозрял и възвестил мястото му да бъде начело на рояк апостоли и мъченици на свободата, докато Пенчо Славейков, може би преднамерено, не го разпознава.

Обновлението според него може да принадлежи само на бъдещето, макар да подозираме, че в това неопределено бъдеще се провижда собственото му време и собствената му месианска роля. Във всички времена въображението се нуждае да субстантивира идеала в човешки образ, религиите го правят, народната памет, а и идеологиите разчитат на това. Проблемът с идеала за личност на Пенчо Славейков е друг, индивидуализмът му, колкото и да настоява за генезис

³ Елиаде, М. *Митът за вечното завръщане*. София: Захарий Стоянов, 2002, с. 51.

на избраната личност от недрата на народа и на тайнствените сили на вечността, е концентриран около единия, както го нарича той. Идеалните черти не отменят неповторимото и уникалното, а „народната памет трудно задържа „индивидуални“ събития и „автентични“ лица“.⁴ Неопределеният образ от бъдещето и по-определеният образ на предтечата Младен от поемата „Кървава песен“ може да носят обновителното творческо начало, но няма да бъдат припознати като значими модели на подражание и преклонение, а като изключението, различното и в този смисъл чуждото. Неслучайно дядо Дивисил в поемата трябва да разясни и утвърди ценността и на Младен, и на Единия, защото тя не е очевидна.

Драмата на мисълта, най-сигурен белег за творчество, поетическият талант, защото Младен е и поет, провиденчеството, че Войводата обещава бунт, но не и свобода, долавянето на тиранични амбиции на Войводата в бъдещето не оставят трайна следа върху изградената от сюжета действителност. Те остават думи и идеи, а идеите не създават действителност, според Аристотел, напротив, според Платон те именно са действителност. Идеал и действителност се нуждаят от друг тип среща и човекът е разпънат между тях. Копнежът, потребността от спасител и водач не е само в българската народопсихология, има известни архетипови черти, на които разчита Пенчо Славейков, затова прави съпоставка с Моисей; но тези архетипови черти не включват индивидуалистичната концепция, в която всички сме материал и енергия, за да се създаде свръхценния Единия. Подобна самопожертвователност не е присъща на хората, дори в името на брод към „другия бряг“. Част от конфликта между Младен и Войводата има подобна индивидуалистична основа, независимо от аргументите. Колективът или човечеството според К.-Г. Юнг са една абстракция, реално съществува само отделният човек, но това не е индивидуализъм, а уважение към човека, към другия, какъвто абстракцията и енергията на индивидуализма не познават. Заклинателно звучат думите на Пенчо Славейков, че:

*Зарад Войводата – аз неведнъж видях-
са нищо другите. Глава разгорещена...*

Напротив – другите са всичко за Младена... (с. 219)

⁴ Пак там, с. 50.

Нищо и всичко не се различават много като битие, а и двете в случая са хипербола, и двете не са подкрепени с нещо повече от разказани мисли в поемата. Затова и идеите в поемата, и образът на Младен са предимно умозрителни.

Крайно време е да си припомним, че Пенчо Славейков не просто не е реалист, а е водач на модернизма в нашата литература. Жанрът на епическата поема, и то с такива обеми, не е характерен за модернизма, поемите са предимно лирически или лироепически заради епическото стабилизиране на художествен свят, което противоречи на изворите на обновлението в модернизма. Но Пенчо Славейков е доказано майстор на епически поеми, макар и с други, по-близки до традицията обеми. Жанровите очаквания в поемата „Кървава песен“ задават определен хоризонт, който е надхвърлен. Пенчо Славейков атакува в поемата си историческата и реалистична достоверност като в замяна налага творческото начало като не по-малко значимо и в изграждането на поетически свят, и в извеждането на важните прозрения за живота, истината и обновлението на света. Докосва се до метафизиката, до материята на възможното, която може да бъде реализирана в поетически форми. Затова вдъхновената мисъл, драмата на противоречията носят творческата енергията на обновлението, те са мост между света на идеалното и този на действителното. Възможното е поле на известна неопределеност и затова е творческо в своята природа, условията на Аристотел за вероятност и необходимост са само указания, които не отнемат свободата, а именно в нея е и обновлението.

Пенчо Славейков не прави точно римейк на големия националноосвободителен наратив, задачата му не е само да го преосмисли, да пренареди парадигмата му – той го превръща в гигантски пролог към бъдещето, където се очаква истинският наратив, превръща културната памет в образна основа на нови идеологически послания, които се оттласкват от известното, снемат интереса от конкретиката на фактите и събитията, за да акумулират общите внушения за енергията на промяната. „Кървава песен“ не може никога да се превърне в национална епопея – при цялата типизация на образите липсата на вътрешна монолитност в тях, несъобразяването с колективната памет, липсата на епическа дистанция противоречат на условията за епопея. Огромни са възможностите на твореца, но индивидуалното усилие не

може да се противопостави на колективното съзнавано и несъзнавано, Славейков може да използва митове, суеверия, спомени, епична разгърнатост, но не може да създава митове, поведенчески модели, история, епопея. Те никога не са индивидуални, въпреки че индивидуализмът, представен в поемата като цел на битието, би искал точно това. И се опитва.

Изворите на обновлението носят характеристиките на онова „За благо“, което е разгърнато в неписаното учение на Платон и което тръгва от метафизиката на Едното. Това е изначалната хармония, сведена до своя извор, онова, за което пише Славейков в своя „Химн“ от „На острова на блажените“ и е побългаряване на ведически химн – Михаил Арнаудов го счита за оригинален, но на немски език тези химни вече са били преведени. Яворов е привидял това метафизично начало в своите „видения“ в „Една дума“, а Пенчо Славейков го персонифицира в образа на Единий, на Водача, който ще се появи. Това е стабилна философска основа на индивидуализма и персонализма – вярата, че съвършената битийна хармония може и непременно ще се реализира в човека, ще създаде Човека на новото време, но както метафизиката е хоризонтът на основата на битието, така и реалната поява на Единий е в хоризонта на бъдещето време. Между тях е онова, което е предчувствие и следи от промяната.

Славейков намира идеологически една идеалистична основа, вярата, че идеята е в основата на битието и се реализира в света, както е у Платон. Аристотел в своята „Метафизика“ убедително доказва, че това не е вярно, че има един друг пласт, който създава действителността, този на възможното, „а възможното може и да бъде действително, и да не бъде“.⁵ Възможното е различна категория във философията му от това, което се представяме обикновено. Добре е да си спомним, че определението за поетическо изкуство е говоренето „за възможното по вероятност или необходимост“.⁶ Поезията може да говори за възможното дори когато не е действително и така създава една друга действителност, защото тя принадлежи на възможното. Славейков съчетава вярата в Платон със средствата на Аристотел, а те фундаментално не са съвместими, идеологически си противоречат. Представата за Единий е идеалистическа, но реализацията по прин-

⁵ Аристотел. *Метафизика*. София: Дива 2007, 2017 (XIV, II, 1088 b 15).

⁶ Аристотел. *За поетическото изкуство*. София: Наука и изкуство, 1975, с. 76.

ципа на възможното я прави поетическа действителност. Това е много смело решение, но със съмнителна убедителност. И възможното, и понятието за едното са с творчески потенциал, но в два различни мисловни свята.

В „Кървава песен“ Пенчо Славейков на множество нива променя утвърдени представи за събития, личности и за възможностите на поетическия свят, а „пренаписването“ не е само римейк, който използва същата форма, жанр или материал, а се опира на общото поле на възможното, на изворите на битието, на най-дълбоките основания на съществуването. Всичко друго са само средства.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Аристотел, *Метафизика*. Прев. Николай Гочев. София: Дива 2007, 2017.

Аристотел. *За поетическото изкуство*. Прев. Александър Ничев. София: Наука и изкуство, 1975.

Елиаде, Мирча. *Митът за вечното завръщане* (Архетипи и повторение). Прев. Лидия Денкова, Галина Вълчинова. София: Захарий Стоянов, 2002.

Славейков, Пенчо. *Кървава песен* – В: Пенчо Славейков. *Събрани съчинения*. Т. 3. София: Хемус, 1939.

Уайлд, Оскар. *De Profundis*. Глас от бездната. София: Персей, 2009.

REFERENCES

ARISTOTEL & N. GOCHEV (trans.). *Metafizika*. Sofiya: Diva 2007, 2017.

ARISTOTEL & A. NICHEV (trans.). *Za poeticheskoto izkustvo*. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1975.

ELIADE, M. & L. DENKOVA, G. VALCHINOVA (trans.). *Mitat za vechnoto zavrashhtane* (*Arhetipi i povtorenie*). Sofiya: Zahari Stoyanov, 2002.

SLAVEYKOV, P. *Karvava pesen*. In: P. SLAVEYKOV. *Sabrani sachineniya*. Vol. 3. Sofiya: Hemus, 1939.

WILDE, O. *De Profundis*. *Glas ot bezdnata*. Sofia: Persey, 2009.

SOURCES OF RENUAL IN PENCHO SLAVEIKOV'S “SONG OF BLOOD”

Abstract. This research presents some ideas concerning the new aspects of the national spirit, the relation between person and people and also the potentialities at the figurative language within Pencho Slaveikov's poem “Song of Blood”. The rewrite of the familiar, in literature and history as figures and events, goes beyond the usual insert to common discourse

or ordinary remake. Pencho Slaveikov himself is a founder of discourse – with new problems and decisions, in the center of which stays a different idea of the Human. The sources of the renovation within “Song of Blood” lead to Plato’s metaphysical foundation of the world and Aristotle’s concept of potential and they are included in the new spirit of the Individualism.

Keywords: Pencho Slaveikov, renewal, remake, potential, collective memory

Iren Alexandrova, Assoc. Prof. PhD
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504
E-mail: alexandrova@slav.uni-sofia.bg

Маргарита Станева, докторант
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

РИМЕЙК НА ФОЛКЛОРНИТЕ МОТИВИ И СЮЖЕТИ В БЪЛГАРСКАТА БЕЛЕТРИСТИКА ОТ ОСВОБОЖДЕНИЕТО ДО ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА. ИДЕОЛОГИЧЕСКИ УПОТРЕБИ НА ФОЛКЛОРА

Резюме. Обект на изследването са фолклорните и митологични сюжети, които биват претворени по различни начини в българската белетристика от Освобождението до Първата световна война, както и идеологическите призми, през които тези сюжети са пречупени.

Ключови думи: фолклор, римейк, идеология, литература, митология

За българския писател фолклорът често е източник на вдъхновение, служи му като мост към културата на народа и изграждането на представа за народния човек, както и за неговия бит, мечтите му, възприятията му за света. Като такова средство, фолклорът попада в полето на различни идеологически употреби. Бихме могли да наречем тези употреби „римейк“¹, като ще видим как при различните писатели се запазват отделни елементи от фолклора – сюжет, герои, стилистика, а други елементи биват променени с оглед на идеологическата ситуация, в която биват употребени. От една страна, бихме могли да поставим писатели като Цанко Церковски, Антон Страшимиров, Тодор Влайков, Елин Пелин, чието творчество винаги съдържа повече или по-малко социална критика, състрадание към бедните и онеправданите, към селянина, към обикновения малък човек – жертва на социалната несправедливост и на бързите и неумолими процеси на

¹ Под „римейк“ в настоящия труд ще се разбира не преправянето (в буквален смисъл) на дадено произведение (макар да има и точно такива примери за римейк на фолклорни произведения), а по-скоро заимстването на отделни елементи от народното творчество и частичната промяна на тяхното значение.

развитие, към които му е трудно да се адаптира и които преобръщат света му, ценностите му. От друга страна, имаме за пример писателите модернисти от кръга „Мисъл“, които искат да създадат модерната българска литература, но като ѝ придадат уникален, български облик, и за целта се обръщат именно към народното творчество. Петър Динев пише по въпроса следното:

Привнасянето на новото, на „своето“, осмисля контакта и общуването с фолклора. Славейков вижда това ново в осъществяването на една основна естетическа задача: разкриване на дълбоката национална същност на нашия народ, в неговата душевност, създаване на оригинална, самобитна литература чрез съчетаване на народното творческо начало с едно по-модерно, европейско отношение към света, живота, човека.²

Фолклорът служи за изграждане на национална идентичност на българската литература. Той е средството, което следва да отличава модерното българско творчество, да го направи разпознаваемо. За разлика от изброените по-горе белетристи, като Влайков, Церковски, Елин Пелин, чиято цел е да изобразят света на българина в неговите трудности и несправедливости, като придадат образност на вътрешният му свят, на желанията и мечтите му чрез песните, които пее, и легендите, които разказва, при модернистите фолклорът е поетическо средство, придаващо уникалност на модерните творби. Най-ясно това си личи в творчеството на Петко Тодоров:

Твърде ясно по неговия път тръгва Петко Тодоров: тематиката и образният свят на цялото му творчество (идилии и драми) идат от света на народната поезия. Както сам посочва, той напълно съзнателно е работил с фолклорните сборници. П. Ю. Тодоров извежда на първо място идейното съвременно осмисляне на тоя претворен поетически свят.³

Интересен е и случаят с Иван Вазов, който ще бъде коментирани по-обстойно по-нататък в статията. „Римейкът“ при него също е свързан с оформянето на представа за националното, за родното. Той употребява фолклора именно като част от културата на българина,

² Динев, П. Фолклор и литература. – В: *Българска литература и народно творчество. Сборник*. София: Народна просвета, 1977, с. 32.

³ Пак там.

допълвайки представата за живота и характеристиките му. Също така, той заимства герои и сюжети от народното творчество, изравнявайки ги с тези от чуждестранния фолклор, като по този начин им придава универсалност.

Идеологическото поле на авторовото съзнание⁴ определя каква идеология ще „произведе“ употребата на фолклора в крайния литературен продукт. Това, от една страна, ще зависи донякъде от вижданията и разбиранията на въпросния писател, а от друга страна – от идеологическата ситуация, в която се създава творчеството (не само актуалната политическа ситуация, но и ситуацията на естетическите търсения). При всички положения фолклорът служи за изграждането на художествения свят на даден писател, като или е основен за този художествен свят, или го украсява, внасяйки някаква конкретика на преживяването, или е средството, което отличава произведението именно като българско. Милена Цанева коментира връзката между Вазов и народното творчество по следния начин:

Но поетът не възпроизвежда илюстративно народните поверия – той само черпи от тях художествен материал така, както би черпил от самата действителност. Излезлите от тях митически образи тук са творчески избистрени, подчинени на стила на поемата и характера на художествения замисъл. Авторът ги е изчистил от суровите варварски краски, от суеверния ужас на тъмни сили. Неговите самодиви не градят кули от човешки кости, неговите русалки не завличат коварно в зелените глъбини на езерото.⁵

Самодивите и русалките във фолклора са преобладаващо демоници, но при Вазов, тъй като са свързани с българската природа, с поверията на българите и с тяхната фантазия, неминуемо придобиват образ на положителни герои. Те са художествени елементи, изпразнени от същинското си митологично⁶ съдържание и употребени само в своя естетичен характер. Според Милена Цанева Вазов придава на

⁴ Има се предвид какви идеологически схващания има писателят и каква художествена рамка на своето произведение изгражда.

⁵ Цанева, М. Иван Вазов и народната песен. – В: *Българска литература и народно творчество*, с. 166.

⁶ Понятията „фолклорно“ и „митологично“ в случая са употребени почти като синоними. Приемаме митологичното за част от фолклорното и за основа, върху която се градят множество фолклорни представи.

българските митични същества „класическите очертания на митологичните образи от световната романтична поезия“ и смесва родните названия с „феи, нимфи и наяди“.

Някои от писателите заимстват само отделни елементи от фолклора, докато други претворяват изцяло дадени фолклорни жанрове. При втория случай е по-логично да говорим за римейк. На първо място обаче е добре да се спомене защо даден автор избира определен фолклорен жанр, който да употреби в своето творчество, с други думи, да се разгледа въпросът каква мотивация стои зад конкретната употреба на фолклора. Ето как Стефан Елевтеров коментира подбора на фолклорните жанрове от страна на българските писатели:

Основният фактор, който определя активността на фолклорните жанрове, е идейно-художествената им проблематика, тяхната способност да обслужват художествени процеси на духовно и национално самоопределение и борбите за национално освобождение.⁷

Според Елевтеров най-слаб е интересът към най-старинните фолклорни жанрове като обредните песни. Той прави връзка между интереса към фолклора, естетическите интереси на романтизма и опитите му да се противопостави на „ограничените естетически принципи на класицизма“: „Търсейки във фолклора необикновеното, екзотичното, романтично-извисеното, те [българските писатели] всъщност ратуваха за връщане на литературата към отразяване на народния живот.“⁸

Фолклорното творчество се приема като някаква тайнствена врата към света на народа, разкриваща представите му за заобикалящия го свят, мечтите му, нуждите му. Писателите, употребявайки фолклорното, му придават национален характер, превръщат го в белег на националното. Изборът на конкретни фолклорни жанрове, които да бъдат вплетени в творчеството на писателите, зависи от социални, нравствени и идеологически фактори:

...интересът към трудовите народни песни нараства, когато се руши патриархалната цялост на българското село, когато се разрушава хармонията между човешката личност и труда и последният загубва

⁷ Елевтеров, Ст. Елин Пелин и фолклорната традиция. – В: *Българска литература и народно творчество*, с. 170.

⁸ Пак там, с. 171.

своето значение като основен императив в нравствените и хуманистични схващания на българина.⁹

Характерен пример в това отношение според Елевтеров е поезията на Цанко Церковски.

Що се отнася до прозата, според Елевтеров тя е по-слабо засегната от въздействието на фолклора:

...Освобождението на България налага нови, актуални теми и нов подход. Писателите са сред водовъртежа на живота, нямат време да чакат неговите проблеми да се избистрят в застиналите фолклорни форми. Те все повече осъзнават своята роля като духовни водачи на нацията, гражданската отговорност на творческата личност става основен подтик на творчеството.¹⁰

Прозаичното творчество на Церковски обаче в немалка степен черпи от фолклора. Много от разказите на писателя са близки по сюжет и стилистика до народни песни или приказки, като същевременно социалната действителност е представена критично: изтъкнати са несправедливостите, които сполитат селянина, бедния български жител, често виждаме жестокостта на бирниците и лихварите. Фолклорната стилистика и социалната тематика се сливат по интересен начин. Пример за това е разказът „Продадени съвести“:

В някое си царство имало един цар – и хитър, и зъл, и ненаситен. Живял той разпуснато: носил златни дрехи, ял скъпи гозби, разхождал се по чужди царства. Бил голям пакостник, ала умее да прикрива своите пакости. Подбутвал други да ги вършат, а той се ползувал. И тъй едни хора, които минавали за честни, дали, а по-право продали съвестта си за власт, слава и богатство. Така и другарите им, старите крадци и разбойници, едно време от честни хора достигнаха до това положение: останаха без съвести.¹¹

Целият разказ е алегория на политическите игри, сделки, „шуробаджанащина“ и друг вид нечисти взаимоотношения. Засяга и темата за „покваряването“ на честните в света на политиката. Всичко това е представено в приказно-притчов разказ.

⁹ Пак там, с. 172 – 173.

¹⁰ Пак там.

¹¹ Цанко Церковски. *Избрани произведения*. София: Издателство на БЗНС, 1975, с. 157–159.

Времето, в което Церковски пише, е свързано с идеологическите влияния на народничеството, а малко по-късно и на социализма, широко разпространени сред българските интелегентски среди в онзи период. Писателят е повлиян и от двете. Интересен обаче е подходът му в избора на наратив и стилистика. За разлика от други, сходни по виждания писатели, като Тодор Влайков, Елин Пелин, Михалаки Георгиев, при Церковски употребата на фолклорни елементи и похвати при изграждането на художествения свят на творбите му е много по-силно застъпена, много по-осезаема. Има и такива, в които социалната драма почти не присъства. Те са като любовни песни, разгърнати белетристично, които потапят читателя само в драмата на любовните взаимоотношения и страсти на селяните. В други негови произведения обаче ясно личи критиката, свързана най-вече с експлоатацията на бедните и неспособните да отстояват някакви свои права. Церковски изобразява експлоатация на детския труд, което би могло да бъде възприето като отглас от социалистически влияния:

И двамата бяха те клетки сирачета без бащи и роднини в селото на своя господар Анто, който ги беше уловил през пролетта у себе си. Малки бяха те още, но той, по примера на фабрикантите, предпочиташе техния износен труд пред труда на възрастните, понеже и с тях можеше да си кара земеделските работи!...¹²

Откъсът е от разказа „Воловарчета“. Със силна ирония е подчертано лицемерието на Анто. Въпреки жестокостта му към клетите сирачета, той пролива „крокодилски сълзи“ за „милият народ“, за „бедното население“, за „безбожната експлоатация на работниците от господарите им“. Това театрално представление на героя е обект на внимание и доверие от съселяните му, тъй като „Анто беше патриот“.

Ако при Церковски народните песни и обичаи се съчетават хармонично със социалната критика, то при Елин Пелин подходът е друг. Елевтеров противопоставя белетристиката на Елин Пелин и прозата на други, предхождащи го писатели, насочени към селската тематика. Той изтъква, че контрастът между двете е в отношението им към бита. При въпросните автори присъстват „прекалено дълги описания на различни народни обичаи, на носия и домашна наредба, които понякога така се разрастват, че изпълват целия разказ.“ Според

¹² Пак там, с. 113.

него интересът към етнографското в живота на народа често измества чисто художествените проблеми:

Той съжителства с прекаленото внимание към бита – идиличната селска любов, отношението към животните, труда на селянина. Човекът е само една страна от тези отношения, неговата личност е показана опростено и едностранчиво.¹³

Въпреки че героите на Елин Пелин са селяни, те според Елевтеров са представени по различен начин: „Те са пълнокръвни човешки образи със сложен духовен и емоционален живот, с богата душевност, способни на най-фини преживявания. Творчеството на Елин Пелин представлява едно изключително изследване на духовната същност на човека, взет както в своя интимен свят, така и в съприкосновенията с природната и социална среда.“

Да вземем за пример един разказ, който показва именно съчетаването на фолклора и социалната критика при Елин Пелин, и да видим как се получава то, а именно разказът „Самодива“. В него ни се разкрива омайният образ на горската самодива в цялото му изящество и пленителност. И тук, както при Вазов, самодивата не е представена като демонично същество или в някаква негативна светлина, което би отговаряло на фолкорния ѝ образ. Напротив, тя е символ на природата, на нейното съвършенство и дива красота. Тя е свързана също и с детските спомени, с някогашните обичаи:

Моля ти се, постой, постой, прекрасно горско момиче, постой да те погледам – извиках аз умолително и заговорих:

– Още от люлката си бедна аз съм слушал за тебе чудни приказки и песни и съм се обайвал, и съм жадувал да те видя.¹⁴

Самодивата е алегоричен образ на самата природа, чиито красота и изящество контрастират спрямо бурното индустриално развитие, спрямо алчността на човека и неговото неуважение и грубост към същата тази природа, както и спрямо бързата и стремителна промяна в начина на живот, която е представена като негативна:

¹³ Елевтеров, Ст. Цит. съч., с. 178–179.

¹⁴ Елин Пелин. Самодива. – В: Елин Пелин. *Съчинения*. Т. 1 (*Разкази 1901–1906*). София: Български писател, 1972 (<https://chitanka.info/text/5279-samodiva>).

Ти си от градовете, а? – учудено извика горското момиче и ме погледна презрително. Устата му се свиха злобно. – От градовете, а? Ти си от ония хора, дето ни пропъдиха из горите? Хубаво! Падна ми в ръцете... На теб ще си отмъстя зарад всички. Казвай! Защо ни отнехте овчарите, защо прокарахте в канали горските реки, защо ни изсичате горите, защо ни проглушихте планините с пищенията на железници, защо развалихте с фабричен дим въздухът, защо отнехте радостта и безгрижието из сърцата на хората, защо ги направихте неспособни да обичат? Защо?¹⁵

Градовете са демонизирани като място на поквара и лош начин на живот – нещо, което присъства на много места в творчеството на Елин Пелин. Чистотата и красотата на гората са в контраст с дима от фабриките и градската мръсотия. Самодивата е персонализирана форма на природната стихия, отмъщаваща на хората за тяхното поведение.

Близостта с фолклора в разказите „Мечтателят“ и „Самодивските скали“ според тълкуването на Елевтеров е привидна, външно формирана, а не същностна: „Разковничето на Рустем или самодивските скали на Магдалина и Перун са по-скоро символи на мечтата за щастие или на влечението към непостижимото, отколкото магически фолклорен образ“.¹⁶

Според същия изследовател разказите от сборника „Под манастирската лоза“ приличат на фолклорна проза, тъй като протичат в художествено неопределено време. С това обаче приликата се изчерпва, смята Елевтеров, тя остава само външна, тъй като в приказния свят употребата на това време е свързана с „устойчивостта на народния мироглед“ и с „относителната незаменяемост на жизнените форми“. Бихме могли да се съгласим, че при разказите на Елин Пелин не е така, а „обобщеността на времето е израз на обобщената идея, на философския характер на тяхната проблематика“.

Тук би била интересна една съпоставка с идилията на Петко Тодоров, при които сякаш не само външно е заимствана формата на фолкорните творби, но и съдържанието е много по-близко до това на някои народни песни и разкази. Ако при Елин Пелин и Цанко Церковски фолклорните елементи служат за това да се разобличи някаква

¹⁵ Пак там.

¹⁶ Елевтеров, Ст. Цит. съч., с. 181.

социална неправда или за да се изрази дадена философска идея, то Петко Тодоров се опира на фолклора и по отношение на сюжета и оформянето на персонажите. Какво обаче отличава неговите идилии от народното творчество? Според Цветан Ракъовски разликата е в следното:

В сюжет и образи с фолклорен генезис се влага нова идея, която най-често поставя в центъра индивидуалната съдба на отделния, самотния, неразбрания човек. Това е другото и новото, защото фолклорният сюжет се движи не по фолклорни мотиви (силата на общността, моделирането на света по архетипния образец на цикличното време, родът създава пространства за отделния човек). Мотивацията на творбите с фолклорна основа е неоромантическа. Мотивите са породени от личността, от психиката на индивида, неговите мечтания, блянове, неговите драматични състояния на самота, отчаяние и любовни трепети.¹⁷

До каква степен тези модерни идеи успяват да си проправят път в силно стилизираните творби на П. Ю. Тодоров, подлежи на обсъждане, защото, както отбелязва д-р Кръстев по отношение на „Слънчова женитба“, цитиран и от Ракъовски, „от много думи и образи едвам се долавят омыслилите на поета“.¹⁸

Съпоставяйки подходите към фолклора в поемата „Псалом на поета“ от Пенчо Славейков и в идилията „Молба“ на П. Ю. Тодоров, Ракъовски изтъква, че при Славейков модерните, неоромантическите идеи си проличават в много по-голяма степен: „Сменяйки персонажа, Славейков сменя и идеологията на фолклорния текст, защото надгражда тезата за силата на изкуството. То е породено от красивата природа и се завръща пак в нея (...). Иначе казано, изкуството и природата са в постоянен обмен на високите си образи, заради това посланията на изкуството са вечни“.¹⁹

В „Молба“, продължава Ракъовски, П. Тодоров съхранява в максимална степен фолклорната основа, включително запазва и име-

¹⁷ **Ракъовски**, Цв. *Образът на автора и образите на езика*. Петко Ю. Тодоров (1879–1916). – *LiterNet*, № 12 (109), 20.12.2008, https://liternet.bg/publish4/crakiovski/p_todorov.htm

¹⁸ **Кръстев [Миролюбов]**, К. *Христо Ботев, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пею К. Яворов*. II изд. София: Ал. Паскалев, 1917, с. 128.

¹⁹ **Ракъовски**, Цв. Цит. съч.

то на девойката: „Новото е в това, че Злата умира от любов. Славейков и П. Тодоров имат различни пътища за работа върху фолклора. „Псалом на поета“ променя изцяло идеята, защото е променен мотивът (безсмъртието на женската красота е заместено с безсмъртието на красотата на поезията); „Молба“ не променя нищо, като дори езикът на текста се опитва максимално да се доближи до песенния слог.“²⁰

В примерите, които Раковски дава, и в съпоставката, която прави, можем да видим, че дори в рамките на една естетическа програма може да се открият сериозни разлики в употребата на фолклора и в целите, на които служи.

Фолклорното може да бъде пречупено през различни идеологически представи, когато навлиза в литературното поле. От една страна, може да бъде приемано като спонтанното творчество на „народа“, което изразява някаква негова мъдрост, или просто като мост към неговия свят, чрез който се достига до нещо автентично, невинно, недокоснато от външни влияния. От друга, народното творчество често е вплетено в националния мит, употребява се за изграждането или допълването на представата за националното. Фолклорното може да бъде идеализирано като такова, но може и само да придава национален характер на личното творчество, както е при модернистите. Във всички случаи подлежи на някаква специфична форма на възприятие, която отчасти изменя първоначалните употреби на някои негови елементи. Фолклорът много често е обект на интерес от страна на литературата и в по-късни времена от тези, за които стана дума, той продължава да подлежи на различни видове употреби.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Динев, Петър. Фолклор и литература. – В: *Българската литература и народното творчество. Сборник.* София: Народна просвета, 1977.

Елевтеров, Стефан. Елин Пелин и фолклорната традиция. – В: *Българската литература и народното творчество. Сборник.* София: Народна просвета, 1977.

Елин Пелин. Самодива. – В: *Елин Пелин. Съчинения.* Т. 1 (*Разкази 1901–1906*). София: Български писател, 1972 (<https://chitanka.info/text/5279-samodiva>).

Кръстев [Миролюбов], К. *Христо Ботев, П. П. Славейков, Петко*

²⁰ Пак там.

Тодоров, Пею К. Яворов. II изд. София: Ал. Паскалев, 1917.

Ракъовски, Цветан. *Образът на автора и образите на езика. Петко Ю. Тодоров (1879–1916)*. – В: *LiterNet*, № 12 (109), 20.12.2008, https://litenet.bg/publish4/crakiovski/p_todorov.htm

Цанева, Милена. Иван Вазов и народната песен. – В: *Българската литература и народното творчество*. Сборник. София: Народна просвета, 1977.

Церковски, Цанко. *Избрани произведения*. София: Издателство на БЗНС, 1975.

REFERENCES

DINEKOV, P. Folklor i literatura. In: *Balgarskata literatura i narodnoto tvorcestvo. Sbornik*. Sofiya: Narodna prosveta, 1977.

ELEVTEROV, S. Elin Pelin i folklornata traditsiya. In: *Balgarskata literatura i narodnoto tvorcestvo. Sbornik*. Sofya: Narodna prosveta, 1977.

KRASTEV [MIROLYUBOV], K. *Hristo Botev, P. P. Slaveykov, Petko Todorov, Peyu K. Yavorov*. 2 ed. Sofiya: Al. Paskalev, 1917.

ELIN PELIN. Samodiva. In: ELIN PELIN. *Sachineniya*. Vol. 1 (*Razkazi 1901–1906*). Sofiya: Balgarski pisatel, 1972.

RAKYOVSKI, Tsv. *Obrazat na avtora i obrazite na ezika. Petko Yu. Todorov (1879–1916)*. In: *LiterNet*, No 12 (109), 20.12.2008 [seen 22.04.2021]. Retrieved: https://litenet.bg/publish4/crakiovski/p_todorov.htm

TSANEVA, M. Ivan Vazov i narodnata pesen. In: *Balgarskata literatura i narodnoto tvorcestvo. Sbornik*. Sofiya: Narodna prosveta, 1977.

TSERKOVSKI, Ts. *Izbrani proizvedeniya*. Sofiya: BZNS, 1975.

THE REMAKE OF FOLKLORE MOTIVES AND PLOTS IN BULGARIAN FICTION FROM LIBERATION TO THE FIRST WORLD WAR. IDEOLOGICAL USES OF FOLKLORE

Abstract. The main objects of this study are the folklore and mythological motives and narratives which can be found in Bulgarian fiction prose from the period between the Liberation and World War I, as well as the ideological form that they are taking.

Keywords: folklore, remake, ideology, literature, mythology

Margarita Staneva, PhD Student
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504
E-mail: megstaneva@gmail.com

Мария Пилева, д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

БОТЕВАТА МОЛИТВА – ВРЪЩАНЕ КЪМ АВТЕНТИЧНИ МОДЕЛИ ИЛИ ПРЕОБРЪЩАНЕ НА ЖАНРА

Резюме. Статията разглежда потенциала на духовната енергия, вложен в една от творбите на големия поет – т. нар. „молитва на Възраждането“, ролята на отделната личност и нейната отговорност пред Бога. Централно място в „Моята молитва“ заемат образи, теми и мотиви от Библията наред с актуални за времето проблеми на институционалната религия, отдалечила се в редица аспекти от същинската грижа за човека. Обърнато е внимание на структурата на молитвата и всичките ѝ компоненти – от мотото до финалната метафора, но и на преобръщането и играта с жанра, породили множество противоречиви тълкувания на текста. Засегнат е въпросът за някои религиозни мотиви, повтарящи се в други Ботеви творби, вкл. идейните внушения на новия завет на поета.

Ключови думи: Христо Ботев, поезия, Бог, молитва, религия, жанр, мотив

Да се пише за Христо Ботев след неговия гърмящ глас и стотиците критически гласове на творчеството му е не само предизвикателство, но и мисия твърде отговорна. Реабилитирането на тезите за Ботевото отношение към Бога може да се случи едва след 1989 г. В учебни помагала „атеистичните нотки“ особено в „Моята молитва“ вече се определят като художествен похват за поставяне на по-широк кръг проблеми или пък се актуализират философските и деистични прочити, тъй като за поета революционер не може да се каже, че отхвърля по принцип идеята за Бога; всъщност той не приема институционално наложената представа за него.¹ „Не е трудно да се открие,

¹ По това свое виждане Ботев се доближава до редица европейски класици, като Даниел Дефо, Чарлз Дикенс, Джон Бъниан и др., които, възпитани в религиозен дух, чрез творчеството си възстават срещу организираната религиозна система

че в поезията си Ботев по един или друг начин използва ред библейски цитати (в широкия смисъл на думата), чието съдържание отдавна се е превърнало в част от общочовешкия език, граден върху познати на християнските културни епохи символи и митологеми [...], трансформира ги по своеобразен начин“.² Не всички обаче са префункционализирани и атакувани, някои са приети и отстоявани безрезервно в неговите творби и нерядко специалистите изпитват трудности да отделят библейския пласт от фолклорния интертекст, тъй като те са се срастнали с времето и са придобили утвърдени значения.

В „Речник на езика на Христо Ботев“³ може да се открие изобилие от библейски лексеми, конструкти и фразеологизми: *песента на Сион; плачът за Йерусалим; имай милост от Бога; на кой бог въздигам олтар; да вкуся от дървото за познание добро и зло; помози Бог; живея о Господе* и т. н. Специфични църковни понятия, като *бдение, кандило, благодат, богоявление, изстъпление*, също се срещат в цялото му творчество, както и *вяра, спасение, жертва*, видовете *грехове, благословии*, имената на *църковни празници* и на *библейски пророци, царе, апостоли*, вкл. и по-малко известни религиозни герои. „Наистина се иска изключително задълбочено познаване на Свещеното писание, за да дадеш път не само на широко популярни притчи и образи, превърнали се още в практиката на възрожденската ни публицистика в клишета, а и на поуки, извлечени от откровенията на рядко използвани пророци като Неемия [...], примери с Товий“ и др.⁴ Понякога употребите на религиозни образи и мотиви при Ботев са в комичен, сатирично-хумористичен план, като творецът мистифицира и се заиграва с християнски и дори с мюсюлмански клишета, за да пародира тяхната сакралност; опитва се да излезе от буквата на написаното и провокира читателя за контекстуален прочит на постулатите. Основателно ботевоведът Александър Панов се позовава на предходни интерпретации и обобщава, че „за разлика от другите универсални сюжети на световната култура, евангелският сюжет не

(вж.: Пилева, М. *Бунт, надежда, изкупление*. София: Кралица Маб, 2018).

² Пилева, И. Трансформации на общочовешки културни модели в поезията на Ботев. – В: Ботев, Хр. *Поезия и проза*. Съст. Ив. Радев. В. Търново: Слово, 1995, с. 155.

³ Божков, Ст., З. Генадиева. *Речник на езика на Христо Ботев*. Т. 1. София: БАН, 1960.

⁴ Радев, Ив. Библията и Ботевата публицистика. – В: Ботев, Хр. *Цит. изд.*, с. 179.

е подложен на трансформация и преоценка. Той си остава валиден във всичките му измерения. И фактът, че срещаме негови елементи в цялото творчество на Ботев, потвърждава извода на Радосвет Коляров, че историята на саможертвената смърт на Христос е своеобразен растер, върху който се налагат всички останали мотиви и сюжети, призвани да изградят образа на света.⁵

От множеството коментаторски гласове няколко се опитват да примирят противоречията в прочита на „Моята молитва“. Написана като благослов, като монолог изповед, творбата носи внушения на „най-убедителното доказателство за християнската същност на Ботъова, за когото Бог е в „сърцето и душата“ на човека! Та тъкмо тая молитва е една от най-вдъхновените човешки молитви не само в българската, а в световната поезия“.⁶ И въпреки това творбата „има нещастие да бъде твърде тясно, доктринерски тълкувана от мнозина, непосветени в съотношението между критическо познание и инстинктивна вяра, и в този смисъл бива ту величана, като позив на някакъв атеист, ту осъждана като документ, дошел в разрез с мисията и традициите на църквата“.⁷ Критикът настоява още, че: „Молитвата е поезия и религията там е поетическа, сиреч искрена и правдива религия. Ботъов се кланя на един бог, хуманен и деятелен за доброто [...]; въпреки всичко има бог, вярва в бога [...]; като публицист и общественик има своите определени възгледи, тук е надхвърлил своя прозаически мироглед, за да ни уведе в мистерията на поетическия си, пророческия си дух“.⁸ Именно този профетизъм на Ботевото слово го превръща в легенда след смъртта му.

За Катя Станева Ботевата молитва безспорно е молитвата на Възраждането, „боравенето с евхемния модел; себеотстояващият жест, посочващ не надпоставен адресат, както е в християнската култова молитва, а Бог, положен в „сърцето и душата“; звателната умалителна форма „защитниче на робите; благоговейните просби („вдъхни“, „подкрепи“, „не оставяй“), както и съзнателно огрубената като смис-

⁵ **Панов**, Ал. *Песни и стихотворения от Христо Ботев*. София: Александър Панов, 2012, с. 148.

⁶ **Константинов**, К. Отворено писмо. – *Литературен глас*, IV, № 134, 20 дек. 1931, с. 4.

⁷ **Арнаутов**, М. Ботъов в поезията си. – В: Христо Ботъов. *Съчинения*. София: Вестник на жената, 1940, с. 25.

⁸ Пак там, с. 21–22.

лово съдържание и стилъв регистър реч; отричането на религиозните догми, травестирането на християнските норми за знаково поведение, за ритуално действие (паленето на свещ, поклонът); гневното заклеймяване, развенчаването на сакралните, институционализираните, „помазаните“ фигури на „царе, папи, патриарси“; откровената пейоративност („не ти“) – всичко това дава израз на сложното, амбивалентно Ботево отношение към религията, явява българската разтерзаност, разпнатостта между протеста и смирението“.⁹

„Моята молитва“ е анализирана в интертекстуален диалог с „Гергьовден“, а ако се вгледаме в симетриите, на които обръща внимание Александър Панов в своето изследване на Ботевата поезия, тя е ситуирана непосредствено след „Хаджи Димитър“ – идейния център в първото издание на Ботевата част от стихосбирката. „Молитвата“ образува с „В механата“ най-вътрешния тематичен кръг, третиращ проблема за верността към дадения свещен обет, със съответния положителен и отрицателен знак. Двете са свързани с различни фази на ритуалния процес: „В механата“ въвежда в ритуала на разкаянието, а „Моята молитва“ – на причестяването, приобщаването към лиминалната ценностна система.¹⁰

Повечето Ботеви стихотворения са написани като обръщения-монолози, т.е. използват диалоговата форма и остават дълбоко изповедни, вкл. „Моята молитва“. Още в заглавието се подчертават комуникативната цел и жанрът на творбата. Но според Йордан Ефтимов „в Ботевите стихотворения става дума не за отпратка към жанрова класификация, а към функционално (защо не и дискурсивно) поле, което се държи като литературен жанр, без да е“, а писмото и молитвата критикът разглежда като мега-, прото- или паражанрове, между които може да се ситуира цялата Ботева лирика.¹¹ Заглавието, от друга страна, стои като контрапункт на Господнята молитва, в която обръщението е „Отче наш“. Ако обаче погледнем отделните детайли в творбата, е видно, че те не се отклоняват от средновековния религиозен жанр и включват най-важните му компоненти – прослава/благодарност, обръщение, същинска молитва. Тук с функцията на прослава присъства мотото „Благосло-

⁹ Станева, К. *Гласове на Възраждането*. София: Полис, 2001, с. 201.

¹⁰ Вж.: Панов, Ал. Цит. съч., с. 59, 332.

¹¹ Ефтимов, Й. Експромпт върху една притча за празника. – В: *Словесност и литература*. Съст. Цв. Ракъовски. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2003, с. 147.

вен бог наш...“¹² – възглас, с който започват православните богослужения¹³ и ежедневни молитви и който в случая предзадава модела как да се чете творбата. Известно е, че рецепцията на всеки текст зависи от предхождащите го паратекстове. Затова следва да се обърне подобаващо внимание на присъствието на съответното мото, особено след като за десетилетия интерпретации то изобщо не е споменавано. Множественото число в епиграфа към „Моята молитва“ опонира на последвалото обръщение „мой Боже“, което вече става конкретно и лично и чрез което се заявява недвусмислено, че човек сам може и трябва да потърси Бога, без да се осланя на църквата. Това е и началото на поредицата противопоставяния в текста, съвпадащи до голяма степен с протестантските възгледи за личната връзка с Бога. Настоящият текст е подстъп към подобно настояване.

Ако приемем, че Ботевата поезия, както забелязва Кирил Топалов, притежава „своя специфична композиционна схема, различна от останалите поети, които довеждат лирическото развитие до идейно обобщение едва в поантата, той чрез подобно обобщение най-често въвежда темата, в развитието ѝ конкретизира идеята, за да я доведе накрая до една много по-висока степен на синтез“¹⁴, ще трябва да подчертаем – началният стих тук звучи именно като поанта: „О, мой боже, правий боже!“ (с. 71) и съвпада с персонализирания още в първите заповеди на Декалога Бог. С него започва Ботевият своеобразен „Символ на вярата“, сочейки в какво се вярва, а гневното отрицание, с което продължава разширеното обръщение в седем строфи, конкретизира, сигнализира за изкривената представа за Бога като далечен, едностранчив бог на голите надежди, на лъжците, на духовниците и властниците, който, в противовес на библейския си образ, се е превърнал в идол и не изпълнява ролята си.¹⁵ Именно поради тези строфи

¹² Ботев, Хр. *Събрани съчинения*. Т. 1. София: Български писател, 1958, с. 71. Всички цитати от Ботев по-нататък са по това издание; стр. се посочват в скоби.

¹³ Едва след прозвучаването на този възглас се отваря олтарната завеса и богослужението започва. Панов напр. обръща внимание, че фразата може да се прочете двузначно – като иронично насочване към театрализиран, лишен от съдържание ритуал или като свещен акт на разграничаване между профанния свят и света на вярата – но при всички случаи отваря възприемателя към самия ритуал на молитвата (Панов, Ал. Цит. съч., с. 335).

¹⁴ Топалов, К. *Ботев в пътя на възрожденската поезия*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, с. 100.

¹⁵ Някои издания обаче изпускат или съкращават умишлено част или всички от

Ботев е обвиняван в „най-голямата гавра с Бога, която съществува на български език“.¹⁶ Противопоставянето всъщност не е между общото и частното, а между правия Бог и наложения от институцията образ, допринесъл за оскобяването на народа. Старозаветните събития като цяло не са в идейните приоритети на Ботев, докато отношението му към новозаветната образност и сюжетика е по-сложно. Обръщайки се към Бога – защитник на робите, поетът всъщност актуализира извечния смисъл на Христовото учение, а именно да даде надежда на най-онеправданите и така се доближава до философията на Ранната църква. Затова отрицанието е противопоставено на любовта и грижата към „братя сиромаси“, както повелява Бог на милосърдието. А любовта към свободата не е модерна идея, а новозаветна.

В седмия стих Бог¹⁷ отново е утвърден – провидян като символ на правдата и разума и се доближава до библейските представи за Божеството, чийто ден приближава¹⁸ – ден на разкриване, на падане на завесите, който се свързва с Пришествието и Страшния съд. Всъщност и в тази поредна своя творба Ботев се опълчва срещу псевдохристиянството, чрез което се замазват очите на невежите, за да могат да бъдат контролирани, като някои критици прозират тук идеите на Просвещението и рационализма. С основание Валери Стефанов пише като за „речникова статия“: „Ботевият бог не е институционален подарък, културно-интегриращо пособие, той е заченат като собствена рожба [...]. Отказвайки се от институционалността на Бога, „Моята молитва“ го връща в полето на интимното човешко осезаване. Единствено

тези отрицания. В „Народна песнопойка с готварска и лекарска наука“ на Х. М. Гребенаров (1889) е съкратен вторият стих, който явно е звучал богохулствено, а заглавието е променено на „Молитвата на Христо Ботев“; в читанката на Тодор Влайков са поместени само два стиха със заглавие „Ботева молитва“, петият стих пък липсва в изданията на Д. Манчов, З. Стоянов, Ив. К. Томба, Я. Якимов и Ю. Иванчов (вж.: **Тодоров**, Ил. *Над Ботевия стих. Текстологически изследвания*. София: Български писател, 1988, с. 233, 239, 245).

¹⁶ Вж.: **Макдъф**. *Чий е Ботев? Нравствения лик на тая зловеца личност. Ботев или Левски е хероя на България?* София: Печатница на Армейския военноиздателски фонд, 1929, с. 44.

¹⁷ Интересно е и наблюдението за употребата на главни букви при изписването на Бога при Ботев. В стихосбирката от 1888 г., освен в „Борба“ и в „Гергйовден“, главни букви се появяват частично в „Моята молитва“: на местата „Благословен Бог наш“, „мой Боже, правий Боже“. В изданията с творбите на поета, публикувани след 1944 г., изписването е изцяло с малки букви поради властващата идеология.

¹⁸ Вж. Библия, 2 Петр. 3: 9–10.

така, слязъл от небесния престол, изпитал страданията човешки, той ще се превърне в императив на откликване“; „Богът на „разума“ тук и като цяло в Ботевата поезия не е „хладният баща“ на рационалистическите построения, а благословителят на човешката „отвъдност“, на протегнатостта към „мета“. Той е свободата-корен, от която покълва осмислеността на съществуването“.¹⁹ Именно Бог е Този, Който дарява с мъдрост, разум, ум човешките същества (тези лексеми се срещат в Библията общо над 450 пъти) и Който по никакъв начин не ограничава свободата на тръгналите да търсят мъдростта²⁰, като изисква от тях съответно да Го възлюбят с „цялото си сърце, с цялата си душа, с всичката си сила и всичкия си ум и ближния си както себе си“.²¹ Всеки от тези елементи може да се открие в молитвата на Ботев. А повелите на предците „и тез, що в мен дух свободен, / дух за борба завещаха“ („В механата“, с. 69) биват тясно следвани от поета, който е готов да се бори за една своеобразна българска религия и да пази докрай нейния завет.

В същинската част на Ботевата молитва се проси благоволение за всеки, т.е. молитвата не е насочена към постигането на егоистични желаниа и задоволяването на собственически нужди (8-ма строфа) – „Вдъхни всекиму, о, боже! / любов жива за свобода“ (с. 72).²² Именно това „Вдъхни!“ е явна препратка към Битие 2: 7, където се посочва как след сътворението Господ вдъхва от Своето дихание, за да оживотвори човека от пръст, т.е. не го е създал, за да го остави в калта, и го призовава да бъде не роб, а „да господарува над морските риби, и над небесните птици, (и над зверовете) и над добитъка, и над цялата земя“.²³ Това вдъхновение е в приоритетите на истинния Бог и в него са заложени възможностите за избор. В този момент Господ не е

¹⁹ Стефанов, В. *Лабиринтите на смисъла. Критически речник за поезията на Христо Ботев*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993, с. 61, 153.

²⁰ Повече за концепта *мъдрост* в библейските книги вж. у: **Топалска, Н.** *Мъдростта си съгради дом*. В. Търново: Фабер, 2020. В нейното изследване се обръща внимание на старозаветната премъдростна традиция, която е практическа, трезва, оптимистична (с. 92); на израилската школа на мъдростта, на съсловието на мъдреците (с. 97). Топалска разглежда метафоричната репрезентация на понятието (като *страх от Бога, път, дърво за живот, дом, съкровище, oikonomia*), както и метонимичните употреби с компоненти *сърце, ухо, уста, ръце, нозе* и др.

²¹ Лука 10: 27.

²² Срвн. Галатяни 5: 1, 13; 2 Коринтяни 3: 17.

²³ Битие 1: 26.

откъснатият от хората недостъпен владетел и богоборческите нотки, ако изобщо тук има такива, остават само на повърхностно ниво. В последните строфи присъства и личната молитва с пророческото прозрение: „Подкрепи и мен ръката, / та кога въстане робът, / в редовете на борбата / да си найда и аз гробът!“ (с. 72). В такъв „час на върховна лична жертва за отечеството бива призоваван само истинският християнски Бог и Ботйовата молитва трябва да се схваща не като някаква плоска дидактична поезия, отрекла божественото начало, а като изповед на дълбоко религиозно настроение, хуманитарно и патриотическо в основата си“.²⁴ В края на творбата се открива и библейският мотив, свързан с мисията на Йоан Предтеча, оставащ „глас в пустиня“. Тук гласът е единичен, на лирическият говорител, докато в последната творба на поета „Обесването на Васил Левски“ става глас на родината. „Молитвата“ се стреми да сумира някои от най-важните за Ботевата лирика мотиви – освен свързаните с гласа и словото, и тези за любовта и свободата, противопоставени на мотива за стадото скотове. Така се разкрива философията на Ботевата религия – човек да изпълни святата цел, мисията, за която е дошъл на земята, дори с цената на живота си. Това е и същността на религията на възвишената любов, християнската религия, и без нея не може да се обясни зарядът в творчеството на Ботев. Поезията му звучи безпощадно към всеки, който (се опита да) оскверни тази светиня. „Когато той нападнаше някои фалшиви религиозни прояви, той нападнаше не религията, а безрелигиозността... Изобличението не е отричане, отхвърляне, разрушение. Напротив: по своята крайна цел то е разкритие, утвърждаване и тържество на доброто [...]. Ботьов има религия, има Бог, и неговата Молитва е поетическото верую на бореца за тържеството на правдата.“²⁵ Самият автор с радост съобщава от парахода „Радецки“ на 17 май 1876 г.: „Аз съм весел и радостта ми няма граници, като си наумя, че „Моята молитва“ се сбъдва“ (с. 512). Синтезът в края на стиха е постигнат – и в поезията, и в живота.

Ако погледнем по-широкия контекст на Ботевите творби, ще открием белези на истинско посвещение пред Бога и дълбоки интертекстуални връзки с Библията. Твърдения като „И глава ний няма да

²⁴ Вж.: Арnaudов, М. Цит. съч., с. 26.

²⁵ Архим. Борис. Христо Ботйов 1876–1926. – *Църковен вестник*, XXVII, 1926, № 24, с. 251.

сложим / пред страсти и светски кумири“ („Дялба“, с. 32) напълно синхронизират с библейските постулати, а тезите за Ботевата (и на лирическият му герой) атеистичност остават напълно безпочвени. Анна Алексиева разглежда подробно доводите на социалистическата критика за скалъпването на мита за „вероломния духовник“ и колко удобен става Ботев да бъде издигнат начело на литературно-героичния канон, да се отсече, че поетът „отрича религията и монархизма“, че е атеист с марксистически мироглед.²⁶ Тя разглежда и начините как подобни теоретизации се вклиняват в учебния процес в услуга на „атеистичното възпитание“, чрез което да се премахнат „религиозните заблуди“ по пътя на убеждението.²⁷

Останалото писмено наследство на Ботев, като фейлетоните например, също използва библейски образи и жанрове – съновидения, послания (от небето), притчи и др. Поради публицистичните нотки творчеството му може да се разглежда и като изобличителна проповед, в която цветовете са черни и бели, има любов и омраза, свобода и смърт, добро и зло, поради което някои критици обявяват Ботев за деист. Съчетаването на крайности обаче служи на Ботев да усили докрай парадоксалното послание, да жегне сърцата на оглушалите и ослепели за проблемите на съвременното сънародници. Силното присъствие на архаично слово, съчетано с „романтическа модерност“, прави Ботев *модерен* и влияе върху възприемането на творчеството му. Безспорно – както обобщава Александър Панов – това творчество се „опира върху познати мотиви, сюжети и образи, които черпи от

²⁶ Алексиева, А. Разногласия около възгледите на Ботев за религията. – *Дзяло*, VIII, 2020, № 16 [прегледан 13.09.2021], http://www.abcdar.com/magazine/XVI/08_Aнна%20Alexieva.pdf.

²⁷ Интересно е наблюдението на Георги Чобанов, че анархистите четат Ботев марксизиран (Чобанов, Г. Анархистите четат Ботев. – В: *Словесност и литература*. Съст. Цв. Ракъовски. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2003, с. 143), като по тази логика можем да продължим, че комунистите го четат идеологизиран, атеистите – като богоборец. Да отбележим, че съвременните изследователи не откриват текстове от Възраждането, дори късното, изразяващи атеистично съзнание (вж.: Аретов, Н. Отношението религиозно – светско и възникването на новобългарската белетристика. – *Български език и литература*, 1998, № 1, с. 24). Самият Ботев смята християнството за „хуманно-човеческо отношение“ и неговото приемане – като едно от великите събития в българската история. Поетът се прекланя пред делото на Кирил и Методий и разделя християнската религия на чиста, свята, доближаваща са до тази на Ранната църква, и институционална – опорочена от недобросъвестни църковни служители.

фолклора и свещените книги на християнството и успява така да ги трансформира, че сякаш органично, точно от тях излизат тези модерни идеи. Това е уникален по своята гениалност ход – така че хората да разпознаят бързо мотива, който се разработва, и с учудване да разберат, че точно този мотив, който им е познат от религиозната книжнина, изведнъж се превръща в един извод, характерен за модерността²⁸. Той обаче на места използва ирония и относно модернизацията, язвителен е и към самия прогрес, затова е определен от Бойко Пенчев и като „контра-модернист“²⁹.

В „Моята молитва“ е видян опит за преобразуване на жанра, като целият жанр според цитираните литературоведи не може да бъде разколебан, а само отделни формули и фрази чрез играта със смислови паралели и преобръщането на закоравели постулати. Библейският тип образност, позната на възрожденските читатели в своето пряко традиционно значение, освен при Ботев, и при Петко Славейков и Любен Каравелов започва да служи и на сатиричното изображение, като в нея се влага противоположно съдържание. „Така от изобразително средство библейските образи се обръщат в тропи с подчертано експресивна функция.“³⁰ Понякога обаче е трудно да се разчете дали едно твърдение при Ботев е алегория или буквализъм (и как се е възприемало по негово време). Посредством съчетаването на различни художествени средства и пластове Ботев изразява критичното си отношение към религиозната догма, както и към компрометираните духовни авторитети и примиренческата инертност на българския човек с робско самосъзнание.

В Ботевата поезия може да се открие система от променени акценти, но не и засегнато ядрото на вярата; пренареждане, изместване на фокуса на живота на християнина, но не и отричане; поставяне на злободневни въпроси, но не разбиване на целостта на християнската религия. Чрез написаното в „Моята молитва“ Ботев се опитва

²⁸ Вж. интервюто с Ал. Панов: **Теодосиева, Хр. Доц. Александър Панов: Ботевата поезия е в основата на цялостната система на възраждащата се българска нация** [интервю за ИА „Фокус“]. – Информационна агенция „Фокус“, 2 юни 2021 [прегледан 13.09.2021], <http://www.focus-news.net/opinion/0000/00/00/21381/>

²⁹ **Пенчев, Б.** Контра-модерният Ботев. – В: Пенчев, Б. *Тъгите на краевековието*. София: Литературен вестник, 1998 [прегледан 13.09.2021], http://www.slovo.bg/old/bpenchev/tagite/bp-t_217.htm

³⁰ **Топалов, К.** Цит. съч., с. 36.

да подтикне читателя да се срещне със самия себе си, да види чрез докосването до поезията собствената си слепота и предразсъдъци. Ботев задава нов код на молитвата, различаващ се от средновековния модел, с апел към всяка отделна личност да поеме отговорност и да заеме мястото си в Божието мироздание. Религията на лирическият герой в „Моята молитва“ се разкрива като огнена, различна от традиционното християнство. В Ботевите писма се откриват същата „нравствено-духовна извисеност, която дава отпечатък на всички негови мотиви, идеи, постъпки, действия, определя отношенията му към хора, събития и пр.“, както и изконните християнски ценности и максими.³¹ На базата на тези наблюдения София Филипова опонира на опростенческото и ограничено заключение за атеистичността на Ботев и допуска с право, че не само в последните дни от живота си той се е обърнал към християнската религия, а че никога не е бил далеч от нейните високонравствени принципи и етични норми.³²

В Ботевата поезия изригва събираната в продължение на векове национална духовна енергия, а „Моята молитва“ е съществена част от метатекста „Ботев“. Сред богатството от поетически идеи, както се вижда, поетът използва множество познати от християнската религиозна книжнина образи и символи, без да се съобразява със санкционираното от църквата тълкуване. Освен богата на такива мотиви, неговата поезия, както я определя Пламен Дойнов, „е в ядрото на фонда от знаци на българската национална идеология – крилатите фрази, визионерските образи, експресивните реторически формули, характерни за говоренето във „високи“ български гранични ситуации. Ботев (и след него Вазов) държат първия речник на българския сублим, българския срам и българския смях. Не е случайно, че „Моята молитва“ е сред най-предпочитаните за пренаписване творби на Ботев“.³³ Дори за ботевоведи като Унджиеви тя няма аналог в световната литература.³⁴ Ботев, наред с Г. С. Раковски и Л. Каравелов, благодарение

³¹ Филипова, С. Човекът Ботев в неговата кореспонденция. – В: *Нов прочит на българската литература*. София: Век 22, 1992, с. 64–66.

³² Пак там, с. 67.

³³ Вж.: Дойнов, Пл. Ботев: пренаписвания в поезията от края на XX век. – В: *Ботев и българската литература. Нови изследвания*. Варна: LiterNet, 2018–2019 [прегледан 13.09.2021], <https://litenet.bg/publish/pdoynov/botev.htm>

³⁴ Унджиев, Ив, Цв. Унджиева. *Христо Ботев – живот и дело*. София: Наука и изкуство, 1975.

най-вече на непреходните библейски и религиозни мотиви, на които стъпва, се вписва достойно и в европейската култура и история. Така поетът войвода успява да издигне Родината до пиедестала на Бог.

Благодарности и финансиране

За финансирането по време на изготвянето на статията за сборника изказвам благодарност на програмата на МОН „Млади учени и постдокторанти“.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Алексиева, Анна. Разногласия около възгледите на Ботев за религията. – В: *Дзяло*, VIII, 2020, № 16 [прегледан 13.09.2021], http://www.abcdar.com/magazine/XVI/08_Aнна%20Alexieva.pdf

Аретов, Николай. Отношението религиозно – светско и възникването на новобългарската белетристика. – В: *Български език и литература*, 1998, № 1, с. 23–27.

Арнаудов, Михаил. Ботйов в поезията си. – В: Христо Ботев. *Съчинения*. Ред. Ал. Бурмов. София: Вестник на жената, 1940.

Архим. Борис. Христо Ботйов 1876–1926. – В: *Църковен вестник*, XXVII, 1926, № 24, с. 249–252.

Божков, Стойко, Зара **Генадиева**. *Речник на езика на Христо Ботев*. Т. 1. София: Издателство на БАН, 1960.

Ботев, Христо. *Събрани съчинения*. Т. 1. София: Български писател, 1958.

Дойнов, Пламен. Ботев: пренаписвания в поезията от края на XX век. – В: *Ботев и българската литература. Нови изследвания*. Съст. и ред. А. Велкова-Гайдаржиева, В. Русева. Варна: LiterNet, 2018–2019 [прегледан 13.09.2021], <https://litenet.bg/publish/pdoynov/botев.htm>

Ефтимов, Йордан. Експромит върху една притча за празника. – В: *Словесност и литература*. Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на проф. д.ф.н. Енчо Мутафов. Съст. Цв. Ракъовски. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2003.

Константинов, Константин. Отворено писмо. – В: *Литературен глас*, IV, № 134, 20 дек. 1931.

Макдъф. *Чий е Ботев? Нравствения лик на тая зловеца личност. Ботев или Левски е хероя на България?* София: Печатница на Армейския военноиздателски фонд, 1929.

Панов, Александър. *Песни и стихотворения от Христо Ботев*. София: Александър Панов, 2012.

Пелева, Инна. Трансформации на общочовешки културни модели в поезията на Ботев. – В: Ботев, Христо. *Поезия и проза*. Съст. Ив. Радев.

Велико Търново: Слово, 1995, с. 155–174.

Пенчев, Бойко. Контра-модерният Ботев. – В: Пенчев, Бойко. *Тъгите на краевековието*. София: Литературен вестник, 1998 [прегледан 13.09.2021], http://www.slovo.bg/old/bpenchev/tagite/bp-t_217.htm

Пилева, Мария. *Бунт, надежда, изкупление. Англоезичните преводи от българския XIX век*. София: Кралица Маб, 2018.

Радев, Иван. Библията и Ботевата публицистика. – В: Ботев, Христо. *Поезия и проза*. Съст. Ив. Радев. Велико Търново: Слово, 1995, с. 174–185.

Станева, Катя. *Гласове на Възраждането*. София: Полис, 2001.

Стефанов, Валери. *Лабиринтите на смисъла. Критически речник за поезията на Христо Ботев*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993.

Теодосиева, Христина. *Доц. Александър Панов: Ботевата поезия е в основата на цялостната система на възраждащата се българска нация* [интервю]. – В: Информационна агенция „Фокус“, 2 юни 2021 [прегледан 13.09.2021], <http://www.focus-news.net/opinion/0000/00/00/21381>

Тодоров, Илия. *Над Ботевия стих. Текстологически изследвания*. София: Български писател, 1988.

Топалов, Кирил. *Ботев в пътя на възрожденската поезия*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, Съюз на филолозите българисти, 1992.

Топалска, Нина. *Мъдростта си съгради дом*. В. Търново: Фабер, 2020.

Унджиев, Иван, Цвета Унджиева. *Христо Ботев – живот и дело*. София: Наука и изкуство, 1975.

Филипова, София. Човекът Ботев в неговата кореспонденция. – В: *Нов прочит на българската литература*. София: Век 22, 1992, с. 60–68.

Чобанов, Георги. Анархистите четат Ботев. – В: *Словесност и литература: Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на проф. д.ф.н. Енчо Мутафов*. Съст. Цв. Ракъовски. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2003.

Acknowledgments & Funding

For the funding during the preparation of this article I express my gratitude to the program of the Ministry of Education and Science “Young scientists and postdoctoral students“.

REFERENCES

ALEKSIEVA, A. Raznoglasiya okolo vazgledite na Botev za religiyata. In: *Dzyalo*, VIII, 2020, Iss. 16 [seen 13.09.2021]. Retrieved: http://www.abcdar.com/magazine/XVI/08_Ann%20Alexieva.pdf

ARETOV, N. Otnoshenieto religiozno – svetsko i vaznikvaneto na novo-balgarskata beletristika. In: *Balgarski ezik i literatura*, 1998, No 1, pp. 23–27.

ARNAUDOV, M. Botyov v poeziyata si. In: BOTEV, H. & A. BURMOV

(Ed.). *Sachineniya*. Sofia: Vestnik na zhenata, 1940.

ARHIM. BORIS. Hristo Botyov 1876–1926. In: *Tsarkoven vestnik*, Vol. 27, 1926, Iss. 24, pp. 249–252.

BOTEV, H. *Sabrani sachineniya*. Vol. 1. Sofia: Balgarski pisatel, 1958.

BOZHKOVA, S., Z. GENADIEVA. *Rechnik na ezika na Hristo Botev*. Vol. 1. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1960.

CHOBANOV, G. Anarhistite chetat Botev. In: Tsv. RAKYOVSKI (ed.). *Slovesnost i literatura: Yubileen sbornik v chest na 60-godishninata na prof. d.f.n. Encho Mutafov*. Blagoevgrad: UI „Neofit Rilski“, 2003.

DOYNOV, P. Botev: prenapisvaniya v poeziyata ot kraya na XX vek. In: A. VELKOVA-GAYDARZHIEVA, V. RUSEVA (eds.). *Botev i balgarskata literatura. Novi izsledvaniya*. Varna: LiterNet, 2018–2019 [seen 13.09.2021]. Retrieved: <https://litenet.bg/publish/pdoynov/botev.htm>

EFTIMOV, Y. Ekspromit varhu edna pritcha za praznika. In: Tsv. RAKYOVSKI (ed.). *Slovesnost i literatura: Yubileen sbornik v chest na 60-godishninata na prof. d.f.n. Encho Mutafov*. Blagoevgrad: UI „Neofit Rilski“, 2003.

FILIPOVA, S. Chovekat Botev v negovata korespondentsiya. In: *Nov prochit na balgarskata literatura*. Sofia: Vek 22, 1992, pp. 60–68.

KONSTANTINOV, K. Otvoreno pismo. In: *Literaturen glas*. Vol. 4, Iss. 134, 20 Dec. 1931.

McDUFF. *Chiy e Botev? Nравstveniya lik na taya zloveshta lichnost. Botev ili Levski e heroya na Balgariya?* Sofia: Pechatnitsa na Armeyskiya voennoizdatelski fond, 1929.

PANOV, A. *Pesni i stihotvoreniya ot Hristo Botev*. Sofia: Aleksandar Panov, 2012.

PELEVA, I. Transformatsii na obshtochoveshki kulturni modeli v poeziyata na Botev. In: BOTEV, H. & I. RADEV (ed.). *Poeziya i proza*. Veliko Tarnovo: Slovo, 1995, pp. 155–174.

PENCHEV, B. Kontra-moderniyat Botev. In: B. PENCHEV. *Tagite na kraevokovieto*. Sofia: Literaturen vestnik, 1998 [seen 13.09.2021]. Retrieved: http://www.slovo.bg/old/bpenchev/tagite/bp-t_217.htm

PILEVA, M. *Bunt, nadezhda, izkuplenie. Angloezichnite prevodi ot balgarskiya XIX vek*. Sofia: Kralitsa Mab, 2018.

RADEV, I. Bibliyata i Botevata publitsistika. In: H. BOTEV & I. RADEV (ed.). *Poeziya i proza*. Veliko Tarnovo: Slovo, 1995, pp. 174–185.

STANEVA, K. *Glasove na Vazrazhdaneto*. Sofia: Polis, 2001.

STEFANOV, V. *Labirintite na smisala. Kriticheski rechnik za poeziyata na Hristo Botev*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1993.

TEODOSIEVA, H. *Dots. Aleksandar Panov: Botevata poeziya e v*

osnovata na tsyalostnata sistema na vazrazhdashkata se balgarska natsiya [interview]. In: Informatsionna agentsiya "Fokus", 02.06.2021 [seen 13.09.2021]. Retrieved: <http://www.focus-news.net/opinion/0000/00/00/21381>

TODOROV, I. *Nad Boteviya stih. Tekstologicheski izsledvaniya*. Sofia: Balgarski pisatel, 1988.

TOPALOV, K. *Botev v patya na vazrozhdenskata poeziya*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, Sayuz na filolozite balgaristi, 1992.

TOPALSKA, N. *Madrostta si sagradi dom*. Veliko Tarnovo: Faber, 2020.

UNDZHIEV, I., T. UNDZHIEVA. *Hristo Botev – zhivot i delo*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1975.

BOTEV'S PRAYER – RETURN TO AUTHENTIC MODELS OR TRANSFORMATION OF GENRE

Abstract. The article examines the potential of spiritual energy invested in one of the works of the great Bulgarian poet – the so-called “Revival prayer“, the role of the individual and his responsibility to God. Central to “My Prayer“ are images, themes, and motifs from the Bible, along with contemporary issues of institutional religion, which have been moved away in many aspects from genuine human care. Attention is paid to the structure of the prayer and all of its components – from the motto to the final metaphor, but also to the reversal and play with the genre, which gave rise to many contradictory interpretations of the text. A question has been touched on some religious motifs, repeated in other works of Botev, incl. the ideological suggestions of the poet's new testament.

Keywords: Hristo Botev, poetry, God, prayer, religion, genre, motif

Maria Pileva, PhD
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504
E-mail: marywinny@abv.bg

Николай Генов, докторант

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

**ВИРТУАЛНОТО ПРЕНАПРАВЯНЕ:
ЗА ОПТИМИЗМА И ПЕСИМИЗМА НА УИЛЯМ ГИБСЪН
В КОНТЕКСТА НА СЪВРЕМЕННАТА ФАНТОМАТИКА**

Резюме. Настоящата статия поставя един от новите романи на Уилям Гибсън – „Периферни тела“ – в позиция на сравнение, границите на което биват определени от фантомологията на Станислав Лем. Целта на изследването е да се установи доколко проектът на Гибсън може да бъде вписан в традицията на фантоматичното. Компаративният анализ се основава върху мотива за римейка, който е ключов за анализирания текстове.

Ключови думи: научна фантастика, римейк, фантоматика, Гибсън, виртуалност

Подробното конципиране на така наречената фантоматика, която Станислав Лем разработва в шеста глава на своята „Сума на технологията“, съдържа потенциала да урони значима част от противоречивите интелектуални седименти на едно далеч по-проблематично понятие, каквото е понятието за виртуалност. Посредством серия от внимателни уговорки, уточнения, налудни съмнения и мисловни експерименти полският фантаст съумява да достигне до една проста и работеща дефиниция, способна да изпълни функцията на категориална решетка по отношение на научнофантастичните сюжети за машинна симулация, като заявява, че фантоматизирането е „изкуство, създаващо двустранна връзка между „изкуствената реалност“ и реципиента¹, една задънена фикционална ситуация без ясен „изход“.²

¹ **Lem, S.** *Summa Technologiae*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2013, с. 194–195.

² Пак там, с. 195.

По този начин се заражда разбирането за фантоматизирана фикция, теория, способна да задоволи конкретните философски търсения в сферата на жанра, работейки с неговите различни по задълбоченост художествени реализации.³

Но ходът на времето е, ако не нещо друго, то поне със сигурност генератор на разнообразни, макар и често еднородни, натрупвания – както в критически, така и във фикционален план. От тази нагласа следва, че за годините след написването на шестата глава на „Сумата“ – близо 60⁴ – и въпреки многобройните корекции, които Лем нанася върху своите текстове⁵, все пак се е появило нещо друго; някое ново предизвикателство, което да се изплъзне от вече постановеното; да преобърне утвърдилата се матрица и да очертае по-различна визия за нейната същност. Такава алтернатива има и тя навлиза в научната фантастика през творчеството на Уилям Гибсън, за да продължи своя устойчив ход и да се запази в неговия предпоследен роман – „Периферни тела“, публикуван в началото на миналото десетилетие.⁶

Гибсън е добре познат на читателите и коментаторите на научна фантастика. Възприеман от мнозина като пророк на мрежовата комуникация, той може да бъде реципиран чрез силния си контраст с Лем⁷. Двамата обаче не са диаметрално противоположни автори, тъй

³ За по-подробно изложение на теорията и коментар върху нейните слабости вж.: **Генов, Н.** Фантомологията – един маргинализиран проект и неговите ползи за литературознанието. – *Verba Iuvenium* (Годишник на Националната научна конференция за студенти и докторанти, Пловдив, 2020), кн. 3, с. 249–261, и: **Генов, Н.** Фантоматиката: сън в съня или сън наяве? – В: *Познание и трансхуманитарна р/еволуция*. София: ИЦ „Боян Пенев“, с. 35–48.

⁴ „Сума на технологията“ излиза за пръв път през 1964 г., претърпява второ издание на полски през 1967, бива преведена два пъти на руски – през 1968 и през 2002 – и веднъж на немски – през 1976. Отделни нейни глави са преведани на английски през 1997 и 1998 година. Цялостен английски превод ѝ е направен през 2013 г.

⁵ Към заниманията си с фантомологията Лем се връща поне три пъти – с материал на всеки десет години от първия тираж на „Сумата“. Освен това в периода 1993-1998 той публикува различни есета по темата в списание „PC Magazine po polsku“. Язневич говори и за още една статия на Лем, написана през 1973 година и публикувана в полския седмичник „Literatura“. Вж.: **Язневич, В.** Фантоматиката (virtual reality) на Станислав Лем. – *Тера фантастика*, бр. 1, с. 45-49. София, 2001.

⁶ „Периферни тела“ излиза в Канада през 2014 г. Книгата е преведена на български и се появява на нашия книжен пазар в началото на 2019 г.

⁷ Подобен ход предлага Томас Бейли в рамките на медийния дискурс, но по-задълбочено научно изследване по темата все още липсва. Една от вторичните цели на настоящата статия е да направи опит по запълването на тази ниша. Вж.: **Bailey,**

като в техните подходи могат да бъдат открити множество допирни точки. Известна е например склонността им да изработват оперативни неологизми, макар и тези на Гибсън – поради привилегированите позиции на английския език – да се домогват до по-широка популярност, както свидетелства случаят с думата „киберпространство“, станала част от ежедневието ни речник. И Лем, и Гибсън работят последователно върху темата за виртуалната реалност, но Гибсън го прави по-усърдно от количествена гледна точка и докато Лем се стреми да бъде прецизен, достоверен и логичен, то западният му колега прибегва до известна мистика, за да прикрие абсолютното си неразбиране на технологията и начина, по който всъщност работи тя. Не е за пренебрегване също така фактът, че конвенционалната кодировка на техните текстове е различна – Лем се придържа към по-класически теми и образи, докато Гибсън се превръща в един от родоначалниците на киберпънка; опитва се да пренаправи конвенциите на полето, да преработи неговите инструменти и да модифицира характерните му послания. Може би точно затова не е изненадващо, че изключението от общото правило, или от това, което бихме могли да определим като теоретичен завет на Лем, е именно самият Гибсън.

Настоящата статия си поставя не една, а няколко взаимодопълващи се цели; тя възнамерява да впише творчеството на Уилям Гибсън в предварително разграфена констелация от няколко добили популярност научнофантастични произведения, за да очертае новото в „Периферни тела“ по отношение на фантоматиката. Романите, които ще бъдат разгледани в хода на анализа, са „Друг свят“ на дуото Кирстен Милър и Джейсън Сийгъл и „Играч първи, пригответи се“ на Ърнест Клайн. Общото между трите художествени текста може да бъде открито както във времето на тяхното написване – началото на второто десетилетие на XXI век, така и в мотива за римейка, който те – къде по-гръмко, къде не – заявяват като съществен за работата на фантоматичната машина. Основната теза, която статията ще се опита да защити, е, че с последния си роман Гибсън прекроява някои наложили се като подразбиращи се до този момент презумпции по отношение на фантоматиката и измества фокуса на теорията на

Th. The Literary Legacy of Stanislaw Lem: Beyond “Psychemization”. [прегледан на 24.09.2021], <https://thomasbeywilliambailey.medium.com/the-literary-legacy-of-stanislaw-lem-beyond-psychemization-62ae659e6b76>

Лем от оригиналния ѝ замисъл, от значението ѝ на изследване на симулираната реалност, към това на средство за историческа корекция и заинтересовано, интерактивно наблюдение. В инерцията на своето творчество Гибсън сякаш неусетно пре моделира и собствения си почерк; превръща себе си в обект на пренаправа.

И трите романа – „Периферни тела“, „Друг свят“ и „Играч първи, пригответи се“ – използват мотива за римейка като крайъгълен камък, около който изграждат сюжетите си.

„Друг свят“ разказва тийнейджърската история на разглезеня геймър Саймън и неговата приятелка Кет, които стават жертва на нова и все още недобре разработена фантоматична машина. Тя е дело на ексцентричния предприемач Майло Йолкин – IT специалист и страстен гийк, който е погълнат от носталгия по любимата си компютърна игра. За да я пресъздаде в по-голям детайл от този, с който тя се е отличавала в неговото детство, гениалният техник разработва матрица, позволяваща на участниците в играта непосредствено взаимодействие с фантастичния свят. Самият Майло, обсебен от собственото си творение, се фантоматизира в него до такава степен, че губи контрол над компанията си; превръща се в пленник на корпоративна диктатура, тъй като не успява да запази натиска на авторитета си върху аналоговата действителност. С други думи, визионерът се вражда в маниачено в оживелите си блянове и сам, превърнал се в нещо сходно на тях, отказва да ги напусне. Затова и новият модел на фантомата, все още тестван нелегално върху пострадали хора, застрашава не просто физическото тяло, причинявайки му реална смърт чрез пресиленото възприемане на играта⁸, но и пропилява символния капитал, тъй като не може да го удвои. Двата свята, оказва се, черпят ресурс

⁸ „Шлемът на ужаса“ на Виктор Пелевин – обратно – се лишава от лукса да излъчи фигурата на един единствен демиург, погълнат от собственото си творение, и не разчита на напрежението между двете тела. Книгата е част от проекта на Cappongate Books за римейк на митологията, или за създаване на една неомитология чрез актуализирането на популярни митологични сюжети и преразказва по един крайно оригинален (и постмодерен) начин мита за Тезей и Минотавъра. Вж.: **Traweek**, Al. Theseus Loses his Way: Viktor Pelevin's Helmet of Horror and the Old Labyrinth for the New World. – *Dialogue. The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy*. [прегледан на 24.09.2021], <http://journaldialogue.org/issues/issue-1/theseus-loses-his-way-viktor-pelevins-helmet-of-horror-and-the-old-labyrinth-for-the-new-world>. Поради особената си структура и спецификата на своите интенции обаче тя няма да влезе в настоящия анализ.

от един и същ залеж и мултипликацията на определена реалност е просто синкатегорематична операция. Автономността на фантоматизираната фикция не може да бъде произведена, не може да бъде комодифицирана, което в известен смисъл обрича фантоматичния проект на сигурен провал.⁹

Не по-малко морбиден е сюжетът на „Играч първи, пригответи се“. Романът ни представя един разграден свят, удържан единствено от спояващите пластове на тоталната медиалност, предлагана от системата „ОАЗИС“. Тя е дело на друг ексцентричен предприемач, софтуерен иноватор и страстен гийк, Джеймс Донован Холидей¹⁰, познат на геймърската общност и като Анорак. Холидей, подобно на Майло Йолкин, страда от остра фиксация, от вкопчване в нещо, което се възприема като безвъзвратно загубено. В неговия случай обаче не става въпрос за конкретна компютърна игра, а за цяло едно десетилетие, за нагласа и визия; за култура, или по-точно – за културен сегмент от историята на САЩ – седемдесетте години на XX век. Увлечен в опита си да пресъздаде впечатленията и представите на своето детство, да побере цялата позната попкултура на онова време под един дигитален покрив, Холидей проектира фантоматична вселена и залага в нея ключовете на собствения си бизнес. Вписването му в тази претрупана фикция е почти буквално; неговият аватар остава след смъртта му и възпрепятства корпоративните амбиции на ИОИ и техните опити да монетизират симулационната система. Двата романа – „Друг свят“ и „Играч първи, пригответи се“ – си приличат и по редица други приложни елементи: главният герой в романа на Клайн е тийнейджър, чийто живот бива застрашен, макар и не толкова поради технологичната специфика на фантомата, колкото поради възцарилото се безредие след изобретяването му. В същото време – и като възможна междутек-

⁹ Да се филтрират фантоматичните продукти чрез концептуалното сито на проблеми като този за автономията, ми се струва ползотворно, защото по този начин могат да се тълкуват някои на пръв поглед произволни художествени решения и моменти от научнофантастичните сюжети. В случая на „Друг свят“ бихме могли да открием лесна корелация между технологията и нейния имплицитен ползвател – кататоничните пациенти, чието състояние позволява на аналоговите им тела да бъдат отделени от заобикалящия ги свят. Там, под жизнените стимулатори на машините, умовете на пострадалите могат да се фокусират необезпокоявано върху една имажинерна реалност.

¹⁰ Всъщност името на персонажа в оригинал е James Halliday (Джеймс Халидей), но тук избирам да се придържа към българския превод на романа.

стова разлика – тази технология, оказва се, е и съвсем парадоксално единствената бариера, която възпира тоталния крах на обществото, изправено през сериозни глобални проблеми, като дългогодишната енергийна криза, катастрофалните климатични промени, глада и бедността, ядрените войни и пандемииите.¹¹ Всичко това потъва в кратера на несполучливото и обезсмислилото се държавно администриране; бива сметено под килима на развлекателната индустрия с нейния неизчерпаем арсенал от сапунени опери и комедийни сериали. Липсата на стабилна структура е именно това минимално и необходимо условие, което позволява на фантомата, или на машината за генериране на симулации, да подмени аналоговата действителност със собствените си правила; да зададе нов (игрови) ред на света.

Дори на този дистопичен фон, „Периферни тела“ на Уилям Гибсън все пак успява да се открие със своя съдържан песимизъм. Макар и в трите романа да се говори за нещо сходно и добре познато, за един райски проект, който се е травестира в своята диаметрална противоположност, случаят на периферното тяло е наистина радикален по силата на своите импликации. Това се дължи не толкова на някаква специфична образност, която в никакъв случай не бихме могли да наречем оригинална, колкото на самото осмисляне на виртуалността, отказващо да се вмести дори в разширените граници на фантоматичното. При Гибсън възможната (фантоматична) алтернатива просто липсва, тъй като „другото“ е практически непостижимо, то е безвъзвратно загубено, необновимо – и в това се състои самата пренаправа на понятието. Романът нарушава традицията да се говори за опиумни фантомати и предлага машина за пролифериране на време; мистериозен китайски компютър, който позволява на богатите хобисти от далечното бъдеще да си играят безцелно със самата история на човечеството. Тяхната намеса в едно безвъзвратно загубено и непроменимо минало не означава превъртане на хода на събитията, а отклоняване от линейната ос на протичането, частично преминаване

¹¹ Корона-вирусът показва колко правдоподобна е една такава визия за бъдещето, която указва виртуалното пространство като спасителна стая, бункер, приютяващ хода на живота, без да регистрира неговата осакатеност. Фантоматичният проект може да се мисли именно като такъв опит – стремеж да се редуцира неизбежната в други условия редукция на сетивата, причинена от дигитализацията, доколкото сме склонни да възприемем последната като непълна чернова на по-пълната и тотална виртуализация.

в действителен, а не в симулиран свят, който за сметка на това е твърде отдалечен от познатия. Фантоматът, с други думи, се превръща в контакт, в точка на засичане; престава да бъде генератор или платформа и се налага като конспиративен комуникатор, като връзка между алтернативни вселени. Това попадение, макар и непреднамерено, открива своя теоретичен ръкав в едно иначе трудноудържимо деление на Лем, който заявява: „Изправени сме пред следния проблем: как да проектираме реалности за интелигентни създания, които биха могли да съществуват в тях, реалности, които биха били абсолютно неразличими от стандартната действителност, но които да се подчиняват на съвсем различни правила? По логиката на встъплението ще си поставим по-скромна задача. Ще попитаме: възможно ли е да създадем изкуствена реалност, която е много сходна на нашата, но не може да бъде различена от нея по никакъв начин? Първата тема касае създаването на светове, а втората – създаването на илюзии. Но ние тук говорим за съвършени илюзии. Всъщност дори не знам дали изобщо можем да ги наричаме илюзии. Моля да прецените сами.“¹² Казано по друг начин, творбата на Гибсън само привидно се интересува от виртуалността; тя всъщност изобщо не говори за фантоматизираната фикция, а напротив – занимава се със сближаването и материалното прекрояване на вселени. Какво обаче поражда заблудата, бихме могли да разберем едва след като резюмираме произведението и направим няколко допълнителни коментара върху него.

Главни действащи лица в „Периферни тела“ са Флин, брат ѝ Бъртън, неговият боен другар Конър, алкохоликът Недъртън, инспектор Лоубиър, Лев, Аш и Осиян. Сюжетът на романа е поделен между две времена – първото скицира близкото бъдеще на САЩ и разказва за държава, затънала до гуша в бедност, беззаконие и синтетична дрога, а от второто наднича една далечна, футуристична, санитаризирана Англия, управлявана от наследствени милиардери. Това са плюсите на две социално-икономически екстензии; преките резултати от американската империалистична милитаризация и автоматизираните (дронові) военни действия, от една страна, и плутократичната финансова колониализация, от друга.¹³ Темпоралните разминавания

¹² Lem, S. Op. cit., p. 191.

¹³ Higgins, D. The Cutting Edges of SF Scholarship. – *Science Fiction Studies*, Vol. 42, No. 3 (November 2015), p. 574.

диктуват и структурната логика на книгата, която редува двете перспективи във всяка глава и постепенно преплита техните ходове. Под маската на заможна чуждестранна корпорация, носеща името „Милагрос Колдайрън“, Недъртън назначава брата на Флин като пилот на охраняващ дрон. Длъжността се извършва дистанционно, чрез приложение за телефон. Това, бързо става ясно, е някаква прищявка, ненужно съображение за сигурност, с което пропадналият публицист Недъртън се опитва да впечатли гаджето си, макар че неговото решение може да бъде разчетено и като белег за манталитета на бъдещите хора, използващи своята напреднала машинна мощ, за да се забавляват с алтернативните светове, които създават. Детайлите, спестени на новоназначения Бъртън, касаят пробив в пространствено-времевия континуум; неговата работа се извършва не просто в Лондон, а в постапокалиптичната версия на града, в която пребивават и работодателите му. Поради сблъсък с религиозни фанатици обаче момчето бива задържано от полицията и сестра му – принудена от тежкото финансово положение на семейството си – поема някои от неговите смени, което я превръща в неволен свидетел на високотехнологично убийство, заличаващо всички потенциални следи. Случаят бива подет от лондонските полицейски служби и така момчето неволно се озовава на кръстопътя между две невидими сили, които постепенно премазват икономиката на света и в опит да го заличат или съхранят, докато трае разследването.

Трудно е да се обобщят техническите аспекти на предложена-та от Гибсън метафизика, тъй като самият той никога не се е ангажирал с уж научния дял от крайно фантастичните си текстове. Знае се, че мистериозният китайски компютър, който бива споменат, работи на заден план и позволява на богатите, на които им е твърде скучно, да претворяват миналото на своя свят, преди той да бъде засегнат от така наречения Джакпот¹⁴. Техният контрол е чисто икономически; милиардерите играят на борсата, човъркат някои променливи, назначават и уволняват кадри, правят си експерименти и изобщо прекро-яват онези показатели, които биха тласнали събитията в „правилна-

¹⁴ Така Гибсън нарича конфигурацията от проблеми, които водят до апокалипсиса. От особено значение е това, че в романа не се говори за един голям катаклизъм, а за сума от малки социални, икономически, природни и културни грешки, чието натрупване се оказва фатално за по-голямата част от човечеството.

та посока“. Зад привидно безцелните им занимания обаче прозира и нещо смущаващо – автентичен оптимизъм, че нещата могат да бъдат направени по-добре; оптимизъм, преплетен, разбира се, с отрезвяващото съзнание, че за това вече е твърде късно. Връщането в романа не е идеално пътуване назад, а косвена (материалистична) симулация, която не касае тази действителност, защото е нейна история, поела по свой собствен път. Не създава ли това обаче противоречие с вече казаното до момента?

Отговорът е отрицателен. Предходното твърдение, че при Гибсън липсва алтернатива, е все още валидно, защото алтернативата може да бъде само виртуална, каквато е и в другите два романа. За разлика от тях обаче тук тя не е пряко фантоматична. „Периферни тела“ се лишава от инстанцията на един OASIS или на един „Друг свят“, в който човек би бил в състояние да избяга от своята идентичност. Напротив, виртуалността на Гибсън е съвършено различна; тя е прозрачна, онтологично равнопоставена на това, което в останалите случаи би могло да се квалифицира като аналогова (отправна или първична) действителност. Големият въпрос съответно трябва да бъде друг – доколко в „Периферни тела“ изобщо може да се говори за фантоматизация и дали не сравняваме литературните реализации на две качествено различни явления. Подобно заключение изглежда твърде вероятно, но и плашещо непродуктивно, тъй като то носи в себе си опасността от разграждането на вече и без това пренебрегваната теория на Лем. Освен това притискането на този нерв лесно би надхвърлило възможностите на настоящия текст. Затова се налага друг подход – да се приеме едно съвременно (постмодерно¹⁵) схващане за фантоматичното, което би отхвърлило илюзорното и би оголило неговите предпоставки до процесите на самото умножение. Именно математическото умножение е критерият, който удържа различните фантоматични чертежи в литературата. Тази стратегия обаче предполага и следните предизвикателства – да се мисли фантоматът не по отношение на неговото участие в създаването на халюцинаторни заблуди, а само във връзка с потенциала му да се пресъздават и претворяват

¹⁵ Писането на Гибсън е заявено постмодерно и това не е първият път, в който той тласка научната фантастика в тази посока. Вж.: **Hollinger**, V. *Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980–1999*. – *Science Fiction Studies*, Jul., 1999, Vol. 26, No. 2, *A History of Science Fiction Criticism* (Jul., 1999), pp. 232–262.

светове, които биха били копия без ясен оригинал. Само така Гибсън ще запази своя статут на своеобразен Антилем, без да напуска очертаванията на фантомологията, а изследователят на научна фантастика ще си откъдне от мъглявото и до голяма степен несъществуващо питане относно това, дали в края на краищата не живеем в симулация.

Дори след предприетото усъмняване в границите на реалното и сближаването на фантоматизираната фикция с производството на действителни светове обаче остава индивидуалният и някак вторичен проблем за заряда на „Периферни тела“. Оптимистичен ли е този роман, който твърди, че времето може да бъде пренаправено, или песимистичен, като заявява, че подобна реконструкция така или иначе не би могла да бъде достъпна за нашите аналогови тела? Носталгичен ли е Гибсън, или профетичен, като ни говори за апокалиптичната посока, по която сме поели, и загубите, които ще претърпим, ако не се обърнем навреме? Целомъдрен ли е, като не ни дава достъп до фантоматизиращи устройства, или критичен, като ги заменя с телетаксични протези? Вероятно е по малко и от двете, бидейки сам пренаправен от една теория, с която не се съобразява, и влизайки в разговор, който не възнамерява да води. При всички положения обаче неговите „Периферни тела“ са от „Друг свят“, за който първият играч трябва да се приготви.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Генов, Николай. Фантомологията – един маргинализиран проект и неговите ползи за литературознанието. – В: *Verba Iuvenium* (Годишник на Националната научна конференция за студенти и докторанти, Пловдив, 2020), кн. 3, с. 249–261.

Генов, Николай. Фантоматиката: сън в съня или сън наяве? – В: *Познание и трансхуманитарна революция*. София: ИЦ „Боян Пенев“, с. 35–48.

Гибсън, Уилям. *Периферни тела*. София: Изток-Запад, 2019.

Клайн, Ърнест. *Играч първи, пригответи се*. София: Intense, 2015.

Пелевин, Виктор. *Шлемът на ужаса*. София: ИНК, 2007.

Сийгъл, Джейсън, Кирстен Милър. *Друг свят*. София: Бард, 2017.

Язневич, Виктор. Фантоматиката (virtual reality) на Станислав Лем. – В: *Тера фантастика*, бр. 1, с. 45–49. Съст. Силвана Миланова, Владимир Зарков, Дилян Благоев. София, 2001.

Bailey, Thomas. *The Literary Legacy of Stanislaw Lem: Beyond “Psychemization”* [прегледан на 24.09.2021], <https://thomasbeywilliambailey.medium.com/the-literary-legacy-of-stanislaw-lem-beyond-psychemization-62ae659e6b76>

Higgins, David. The Cutting Edges of SF Scholarship. – In: *Science Fiction Studies*, Vol. 42, No. 3 (November 2015), pp. 574–582.

Hollinger, Veronica. Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980–1999. – In: *Science Fiction Studies*, Jul., 1999, Vol. 26, No. 2, A History of Science Fiction Criticism (Jul., 1999), pp. 232–262.

Lem, Stanislaw. *Summa Technologiae*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2013.

Traweek, Alison. Theseus Loses his Way: Viktor Pelevin's Helmet of Horror and the Old Labyrinth for the New World. – In: *Dialogue. The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy* [прегледан на 24.09.2021], <http://journaldialogue.org/issues/issue-1/theseus-loses-his-way-viktor-pelevins-helmet-of-horror-and-the-old-labyrinth-for-the-new-world>

REFERENCES

GENOV, N. Fantomologiyata – edin marginaliziran proekt i negovite polzi za literaturoznaniето. In: *Verba Iuvenium* (Godishnik na Natsionalnata nauchna konferentsiya za studenti i doktoranti, Plovdiv, 2020), vol. 3, pp. 249–261.

GENOV, N. Fantomatikata: san v sanya ili san nayave? In: *Poznanie i transhumanitarna r/evolyutsiya*. Sofiya: ITs „Boyan Penev“, pp. 35–48.

GIBSON, U. *Periferni tela*. Sofiya: Iztok-Zapad, 2019.

KLEIN, A. *Igrach parvi, prigotvi se*. Sofiya: Intense, 2015.

PELEVIN, V. *Shlemat na uzhasa*. Sofiya: INK, 2007.

SEGAL, D, K. MILLER. *Drug svyat*. Sofiya: Bard, 2017.

YAZNEVICH, V. Fantomatikata (virtual reality) na Stanislaw Lem. In: *Tera fantastika*, vol. 1, pp. 45-49. Sofiya, 2001.

BAILEY, T. The Literary Legacy of Stanislaw Lem: Beyond “Psychemization” [seen 24.09.2021]. Retrieved: <https://thomasbeywilliambailey.medium.com/the-literary-legacy-of-stanislaw-lem-beyond-psychemization-62ae659e6b76>

HIGGINS, D. The Cutting Edges of SF Scholarship. In: *Science Fiction Studies*, Vol. 42, No. 3 (November 2015), pp. 574–582.

HOLLINGER, V. Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980–1999. In: *Science Fiction Studies*, Jul., 1999, Vol. 26, No. 2, A History of Science Fiction Criticism (Jul., 1999), pp. 232–262.

LEM, S. *Summa Technologiae*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2013.

TRAWEEK, A. Theseus Loses his Way: Viktor Pelevin's Helmet of Horror and the Old Labyrinth for the New World. In: *Dialogue. The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy* [seen 24.09.2021]. Retrieved:

VIRTUAL REMAKING:

**TOWARDS WILLIAM GIBSON'S OPTIMISM AND PESSIMISM
IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY PHANTOMATICS**

Abstract. The current paper aims to put one of William Gibson's latest novels – "The Peripheral" – in the position of comparison, the boundaries of which are set by Stanislaw Lem's phantomology. Its main goal is to determine how much of Gibson's work fits into the traditional notion of phantomatics. The parallel is built on the motif of remaking which is considered crucial for the analysis of the chosen works.

Keywords: science fiction, remake, phantomatics, Gibson, virtuality

Nikolay Genov, PhD Student
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504
E-mail: nk.genov@gmail.com

Пламен Антов, проф. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

ЕМИЛИЯН СТАНЕВ – ТОМАС МАН: ДИАЛОГЪТ МЕЖДУ ДВЕ ТВОРБИ – МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРНАТА ТИПОЛОГИЯ И КУЛТУР-ЦИВИЛИЗАЦИОННИЯ РИМЕЙК

Резюме. Статията предлага сравнителен прочит на две новели – „Скот Рейнолдс и непостижимото“ от Емилиян Станев (1973) и „Смърт във Венеция“ от Томас Ман (1913) – „сравнителен“ преди всичко в едър култур-цивилизационен мащаб, при което новелата на Станев подема и доразвива основни теми и мотиви от Томас-Мановата. А именно глобалният проблем за края на западната хуманистична култура под натиска на модерната Техника/*Machenschaft* (Хайдегер), колабираща към природно-чудовищното. Разглеждат се сходната структура и общите символни топови на двете творби: ‘старец – дете’, ‘Север/Запад – Юг/Изток’...¹

Ключови думи: Емилиян Станев, Томас Ман, Фауст, Германия – Италия, Европа – САЩ; култура – (ново) варварство, хуманизъм – *Machenschaft/Gestell*

1. Емилиян Станев и Томас Ман

Ще предложа една идея за сравнителен поглед върху две творби – новелата на Томас Ман „Смърт във Венеция“ и един от т. нар. „последни разкази“ на Емилиян Станев – „Скот Рейнолдс и непостижимото“. Първата, писана през 1912 г., излиза през следващата, в самото навечерие на някои важни за Европа събития, които предстои да се случат. Другата – доста по-късно. Замислен през 1965, разказът е написан основно през втората половина на 1970 г. и е публикуван в сп. „Пламък“, 1973, кн. 3.

¹ Статията фокусира и доразвива една основна теза, разгърната в монографичното изследване „Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми, критика на политическото. Станев и Хайдегер“ (София: Books4all, 2019).

Тази асинхронност предполага възможни подозрения в едноречен диалог от страна на по-късно появилата се творба към по-ранната. Но бързам да заявя, че не разполагаме с никакви по-определени основания за такива подозрения. (За римейк, разбира се, и дума не може да става – поне не в тривиалния смисъл на понятието.)

Т. Ман, разбира се, е сред активно четените от Станев автори. „Активно“ означава диалогизиращо – както писател чете писател. Респектът е налице, но не кой знае колко; Станев изобщо трудно се респектира от когото и да било.

Все пак съществуват някои свидетелства. Ето най-емилиян-станевското от тях: „фавн, който разперва блестящите си пера“. А ето и друго, по-строго: „Приповдигната немска лирика с философия, най-буржоазна в същността си, а уж против нея, но демократична!... Всеки образ се разтапя многостранно във всестранно обглеждане и показване така, че накрая изчезва като дим. Остава само идеята“ (Дневник, 5 февр. 1976)².

Няколко изречения от дневника на Надежда Станева³ ни подтикват да се попитаме за възможни преки импулси от новелите на немския писател, „изящни, с дълбока мисъл“, към новелата „Язовецът“ на Станев (която, от своя страна, си взаимодейства по интересен начин със „Скот Рейнолдс и непостижимото“ – т. е. „Язовецът“ като своеобразен посредник, мост между „Скот Рейнолдс“ и „Смърт във Венеция“; ще стане дума за това по-нататък).

Но засега ни интересува тъкмо „Скот Рейнолдс“ – някои важни, стратегически съответствия не само от формален характер, а на по-дълбоки равнища – в едрия контекст на „епохата“. Епохата на късната, кризисна модерност.

2. Германският субстрат: Айнщайн и другите

Да започнем от едно най-външно приближение, което обаче ще ни въведе директно – *in medias res* – в същината на проблема. Това е германският субстрат, който лежи под видимия „американски“ сюжет в разказа на Станев.

Номиналният герой, да припомним, е американски учен, физик

² Станев, Ем. *Дневници от различни години*. Съст. и предг. Радка Пенчева. София: ЛИК, 2003, с. 70.

³ Станева, Н. *Дневник с продължение*. София: Партиздат, 1979, с. 176.

от най-високо равнище. „От най-високо равнище“ – това означава обслужващ пряко правителствени „проекти“ като американската ядрена програма или НАСА. Имаме сериозни основания – имплицитни и експлицитни – да смятаме, че Скот Рейнолдс е събирателен образ на онези учени-физици от европейски, предимно германски произход, които емигрират по време на нацисткия режим в Европа и се поставят в услуга на американското правителство и Пентагона.

Тази услужливост по естествен начин продължава и след това – по времето на Студената война. Ако идването на Хитлер на власт през 30-те години предизвиква първата вълна на масово изтичане на мозъци от Германия към Съединените щати, то втората, по-мощна вълна е свързана с края на войната, когато 1600 немски учени, предимно физици, работили за Третия райх, са експроприирани от задокоеанските победители. Това ще се окаже решаващ фактор за бързия технологичен, оръжеен и космически напредък на САЩ през 50-те и 60-те години.

Героят Скот Рейнолдс е събирателен образ на този тип учен-физик. Той е представен като бивш студент в Гьотинген и настоящ преподавател в Чикагския университет, но в CV-то му се срещат и топоси като Принстън, Лос Аламос, Аламогордо⁴, емблематични за американската ядрена програма в края на горещата и началото на Студената война. Нещо повече, представен е като сътрудник на самия Опенхаймер – сам възможен прототип на героя, наред с учени като Айнщайн и Вернер фон Браун. Опенхаймер също е с немски корени и също като Скот Рейнолдс учи в Европа, а докторската си степен получава именно в Гьотинген, преди да се върне в САЩ, за да се стане всепризнатият „баща на атомната бомба“. Именно в това обстоятелство е заложена основната тенденция на Емилиян-Станевата творба: героят не просто е представител на западния научен рационализъм, на технологичния разум сам по себе си, той персонифицира този рационализъм в неговия най-краен, дехуманизиран вид – науката, превърната в обслужваща сфера на най-едрия военнопromишлен капитал, пряко милитаризираната наука. Атомната бомба като абсолютното оръжие, като оръжието/оръдието *non plus ultra* – абсолютният връх на технологичния разум по пътя на прагматичното му усвояване; практическа-

⁴ Неголям град в пустинята на Ню Мексико, близо до който на 16 юли 1945 г. е извършен първият в света ядрен опит.

та му реализация в чист вид.

Условният идеален прототип на Скот Рейнолдс би могъл да бъде самият Айнщайн с оглед специалния интерес на писателя към неговата фигура през този период, пък и собствените му признания („...прочетох за Айнщайн няколко книги и поразмислих върху тъй наречените учени. Много пъти те ни се показват като най-хуманни, най-благовъзпитани, даже наивни хора. И написах „Скот Рейнолдс“ по-особено, без да съм го търсил като форма, написах го като „жесток реалист“...“⁵).

По времето, когато пише „Скот Рейнолдс“, Станев е изцяло потопен във философията на науката, и специално на „новата“ квантова физика, терзае се от нейната морална отговорност, или по-скоро безотговорност. Според Надежда Станева⁶ работата върху разказа е непосредствено импулсирана от руския превод на книгата на Роберт Юнг „По-ярко от хиляда слънца“⁷ („Ярче тысячи солнц“, 1961), а също от книги за Айнщайн, Нилс Бор и Робърт Опенхаймер.

Тези нравствени терзания от най-едър, буквално планетарен мащаб активно го вълнуват по това време – съдбата на човечеството и на планетата в световноисторическия контекст на ядрената надпревара. Това личи както в личните му дневници за „споделяне със себе си“, така и в част от художествените творби, които пише през този последен период от живота си, завършени или не.

В най-чист вид тези вълнения са налице тъкмо в „Скот Рейнолдс и непостижимото“. Идеята, формулирана от самия писател, е невъзможността ученият да запази моралната безкористност на собственото си откритие. Волно или неволно той се оказва прелъстен и въввлечен в лукавата и брутална прагматика на Властта, на етатисткия институционализъм. Невъзможността за „чиста“ наука, особено когато става дума за „приложна“ наука като физиката; за науката *science* в чист вид.

Реалната история на прототипите показва широк спектър на този колаборационизъм. В единия му край са учени като Опенхаймер и Вернер фон Браун, които доброволно и съзнателно се поставят в услуга на правителството. Някъде в меката среда е Айнщайн. Извест-

⁵ Сарандев, Ив. *Емилиян Станев*. [Литературна анкета]. София: Изд. на БАН, 1977, с. 65.

⁶ Станева, Н. Цит. съч., с. 233.

⁷ Jungk, R. *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*. Stuttgart: Scherz & Goverts Verlag, 1956.

но е, че тъкмо той пръв разкрива на американското правителство огромния потенциал на ядреното оръжие – стъпка, която по-късно сам определя като най-голямата грешка в живота си. А в разгара на войната – 1943-44 г. – работи за правителството. (Съществуват сведения, че преди смъртта си изгаря ръкописи, върху които е работел през последните си години, опасявайки се, че откритията му биха имали гибелни последици за човечеството.) Една друга, още по-мека картина описва в спомените си Норберт Винер, бащата на кибернетиката (която през 60-те години е последният писък на технологичния разум, на науката в строгия смисъл на *science*) – за неволното, несъзнавано участие на голяма част от учените в различни военни проекти посредством силно скъсения оперативен хоризонт, до който са били допускани в работата си, без да им се предоставя поглед върху цялото: работа на сляпо и на парче, по отделни „подпроекти“, невинни сами по себе си, които обаче са част от нещо по-голямо и далеч не толкова невинно – нещо, чиято цялост е сглобявана на други, най-високи равнища.

И така, Скот Рейнолдс е типичният американски учен-физик от немски произход, деец на науката в строгия смисъл на *science*, чиято мощ изглежда вече безгранична. А за хора с хуманистични илюзии като Станев или Хайдегер – ужасяващо, антиутопично безгранична.

Но Скот Рейнолдс е персонафикация не просто на модерния технологичен разум, той е критическото самосъзнание на този разум. Моментът на преосмисляне от алтернативната позиция на хуманистичните ценности. Този конфликт между „двете култури“ (Ч. П. Сноу), рационално-технологичната и хуманистичната, е художествено разигран в образа на героя чрез отношението „старост – младост“, което има и своите презентации в антитезата „наука – поезия“: „старият“ технологичен разум (в сюжетното настояще на възрастния учен-физик) непрестанно се връща към собствената си „поетическа“ младост.

Макар и не особено коректна (ще стане дума за това), антитезата е нужна на Станев, за да очертае основната структурираща ос на творбата.

Мярва се в разказа и готическата сянка на Гьотинген, където героят някога, в младостта си, е учил и дори е писал стихове (важни кодове за смислопроизводството на творбата).

3. Д-р Фауст

А тук, покрай Гьотинген, изплува и легендата за д-р Фауст, емблема на германската култура и германския дух. За изкушенията на модерното познание, за удоволствията и властта, която дава то.

Образно казано – дървото на модерното познание срещу „зеленото дърво“ на живота.

Достатъчно е да погледнем по-внимателно, за да разпознаем тази най-германска легенда в архиструктурата на творбата. Героят е един Фауст на ХХ век, който е сключил опасния договор. Фигурата на Мефистофел е разпознаваема в образа на Генерала от Пентагона, с когото Скот Рейнолдс разговаря в нескончаемите си вътрешни монолози, съставляващи преобладаваща част от обема на творбата.

Но Мефистофел е колкото генерал от Пентагона, външна фигура на политическата Власт, толкова е и *alter ego* на самия герой. Обозначава единия от двата полюса, между които се мята той. Високият, социално престижният.

Другият, контраполюс във „вътрешния Аз“ на героя – зеленото дърво на живота – е ретроутопичната фигура на детето. На детето Скот Рейнолдс.

Всъщност точно това е сюжетната колизия на разказа, която, оголена до арматурата си, изглежда така: старецът Скот Рейнолдс, преуспелият учен, постигнал световна (да речем, Нобелова) слава, не и без цената на някои морални компромиси, копнее да се върне към една детска невинност – но не просто в моралния, а в онтологичния смисъл на понятието. Да избяга от кристалните, ала нечистооплътени, поробващи висини на Разума и да се потопи в онова първично усещане за живота в неговото чисто, природно състояние, до което единствен достъп е наивно-сетивната чувствителност – петте сетива (ключова формула, постоянен рефрен в творбата).

В сюжетното „вътрешно пространство“ на разказа тази радикална носталгия възниква и се разгръща някъде по Черноморието в онази „дива“ страна България, където американският учен се е озовал за кратко по време на някакъв международен симпозиум – страна едновременно източна (в „хоризонталния“ геополитически смисъл на Студената война) и южна (във „вертикалния“ култур-цивилизационен сюжет на развитието на западния Дух).

Именно този „вертикален“ сюжет е основното, което сближава

„Скот Рейнолдс“ и „Смърт във Венеция“ – медитеранските носталгии на Севера като копнеж по корените, по завръщане към началото, където е ядката на същността (онова, което Хайдегер обозначава като *ἀρχή*).

4. Сянката на Гьоте

Ако Гьотевият сюжет за Фауст присъства дълбоко и скрито, на структурно равнище в разказа на Станев, то присъствието му в „Смърт във Венеция“ е генеалогическо, макар и не по-малко скрито, а дори и повече.

Всички познаваме сюжета на новелата. Но вероятно не всички познават историята на замисъла, където здраво е вградена Гьотевата фигура.

Всъщност истинският прототип на писателя Густав фон Ашенбах – а за малко и герой на творбата вместо него – е самият Гьоте. (По-късно в ролята на прототип вместо Гьоте – или заедно с Гьоте – се включва и образът на композитора Густав Малер.)

В есето „За себе си“ (1940) Томас Ман разкрива, че в началото имал предвид старческото увлечение на Гьоте по Улрике фон Левеццов, „прелестно, невинно създание на живота“ (той е на 73 години, тя на 17). Тогава обаче не се осмелил да посегне на Гьоте.⁸ (Ще го направи по-късно, в „Гьоте във Ваймар“.)

Но сюжетът отправя към свой праобразец и в други персонификации, например стария Сократ и юношата Алкивиад (в едноименното стихотворение на Хьолдерлин⁹): на всяка стигнала до глъбините си култура не ѝ остава нищо друго, освен да се „върне“ към елементарното, към „живия живот“, към природата. В романтическата идеология тъкмо фигурата на гения е тази, която осъществява това затваряне на веригата (уроборос).

Макар и нереализиран, първоначалният замисъл на Т. Ман е извънредно важен с двумодалната фигура на стария Гьоте. Гьоте – това е старият, уморен европейски дух, неудържимо привлечен от младостта, от първичното естество като извор на живота (включително и в образа на Улрике фон Левеццов, взет в символния, отвъдбио-

⁸ Ман, Т. *За себе си*. – В: Ман, Т. *За себе си и за другите*. София: Захарий Стоянов, 2007, с. 376.

⁹ Вж.: Хьолдерлин, Фр. *Лирика*. София: Народна култура, 1966, с. 80.

графичния си смисъл).

У Ашенбах същността-*ἀρχή* на западния Дух е приела образа на класическия естетически идеал в образа на Тадзо. Това е пластичен (телесен) идеал, както изобщо е присъщо на античната култура, чийто представителен израз е скулптурата, младото, атлетически хармоничното тяло-природа (както и на Италианския ренесанс, възродил този пластичен идеал: натежалите от плът тела на Микеланджело). Сама по себе си красотата като чиста природна форма е благородна; естетиката е етика. (Кардиналното разделяне и противопоставяне ще бъде наложено по-късно от една друга, съвършено различна култура – християнството, абсолютизиращо духа за сметка на тленното.) Тадзо е една жива антична скулптура. Именно с това, не с възможната си интелигентност (за това новелата не ни говори) младежът привлича стария писател.

Висшият, стигнал предела си разум/Дух, копнеещ да се върне към „зеленото дърво на живота“, от което се е отдалечил (или към онтичното, казано с речника на имплицитно присъстващия Хайдегер).¹⁰

5. Гибелта на „стара“ Европа

Но ето че именно гибелта на изтощения хуманистичен дух ни рисува Т. Ман в лицето на Густав Ашенбах. Смята се, че новелата, излязла през 1913 г., е безпощадно предчувствие на онова, което е предстояло.

Днес, от привилегированата позиция на ретронаблюдатели, конструктори на сюжета, ние вече знаем какво е предстояло: не просото гигантската касапница на войната от 1914–1918 г. А войната като самоубийството на „стара“ Европа, на хуманистичната западна култура. Началото на края.

Именно Германия, германският „национален дух“, спекулативният теоретичен разум на Немския идеализъм по силата на сложна констелация ще се окаже в центъра на сюжета, на всичко, което ще се случи на Европа през започващия ХХ век. Онзи процес на саморазрушаване на Разума, който Лукач (но не по-малко и Попър) свързва в

¹⁰ Тук можем да припомним мнението на един прекурсор с огромно значение за Т. Ман – Ницше. За Ницше самият Гьоте е въплъщение на съвършено постигната хармония на западния хуманистичен дух – единство на разсъдъчно и природно. („С безкрайна самодисциплина той търсеше единството, той се *създаваше*“, пише за него философът в едно от последните си произведения – „Залезът на кумирите“.)

единна развойна нишка от Шелинг към Хитлер.¹¹

От друга страна, тъкмо „немският дух“ е особено чувствителен към безвъзвратната загуба на „стара“ Европа, на „европейското“: Музил, Брехт, Стефан Цвайг, самият Томас Ман, разбира се.

В по-едър цивилизационно-исторически план това, което реално се случва тогава, през 1914–1918 г. – колективното хакари на Европа, на „старата“ хуманистична култура – е, че тя предоставя водещата роля на Америка, на една млада и жизнена технологична цивилизация. На една дехуманизирана социална машинария – *Machenschaft* в чист вид, както ще я нарече един от най-проницателните критици на епохата, на късната кризисна Модерност.

Сведено в плана на науката, това означава, че хуманитаристиката, науките за духа (*Geisteswissenschaften*), и в частност философията – в Хегеловото ѝ значение като максимален израз, само-рефлексия и самоартикулация на Духа – отстъпват първенстващата роля на т. нар. „точни“ науки, на строгия математически разум. Със собствено философски авторитет се натоваарват нови науки като биологията, биохимията и преди всичко новата квантова физика. Както е известно, именно философите първи разпознават собствено философския потенциал на Айнщайновата теория на относителността още с появата ѝ (според Ортега-и-Гасет тя универсализира смъртта на субекта¹²). „Науките за духа“ като класическо наследство на европейския хуманизъм завинаги и радикално преотстъпват водещата роля на науката-*science* в строгия „американски“ смисъл на понятието.

От друга страна, в практически план, именно войните – Първата и Втората – непосредствено стимулират силно ускореното, бурното, гигантско развитие на технологиите през ХХ в. по целия диапазон на онова, което наричаме морален, собствено хуманистичен критерий – от Гагарин до Хирошима, образно казано. (Това са ключови топоси в езика на епохата: например едно есе на Левинас срещу Хайдегер от 1963.¹³) Известно е, че американската програма за космически изследвания, НАСА, кацането на Луната и т. н. са пряко

¹¹ Lukács, G. *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.

¹² Ортега-и-Гасет, Х. *Темата на нашето време*. София: Панорама, 2002, с. 141.

¹³ Levinas, Em. *Heidegger, Gagarine et nous*. – In: *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*. Paris: Albin Michel, 1963.

продължение на германските разработки в тази насока по време на Втората световна война, пряк резултат от привличането на германски учени отвъд океана; именно те стават „бащите“ на американските космически изследвания, но и на ядрената бомба.

Впрочем амбивалентността е привидна. Както ще ни каже самият Хайдегер, става дума за едно и също явление, в което не може да се отдели едната страна от другата. Това са двете неделими страни на един процес, а именно – хипертрофиращото господство на Техниката, рамкиращо цялото човешко битие. Техниката като онтологичен фактор, като *Gestell*.

6. Скот Рейнолдс и Густав Ашенбах – копнежът по ставането-пак-дете

И ето го моментът, в който стигаме отново до Скот Рейнолдс.

Да си спомним сюжета, или по-скоро идеята на разказа в резюме: възрастен американски учен, ядрен физик, който копнее по „изгубения рай“ на простата сетивност. По онази картина на света (в строгия смисъл на *Weltbild*, ‘светоглед’), която не научният/математически разум, а „простата“ сетивност единствено е в състояние да осигури – светът на „петте сетива“, лайтмотивна формула в творбата. Авторската идея (както сам Станев я формулира) гласи, че „човекът, който е изгубил вече способността да усеща или възприема света с петте си сетива, не може да бъде щастлив“.¹⁴ Ето я онтологичната кауза на творбата.

Тоталният разрушител на тази наивно-първична връзка с природата, единствено способна да направи човека онтологично щастлив (т. е. отвъд консуматорската задоволеност), е модерната наука, носител на рационалното познание. Тя е унищожила и морала. Казано е пак от самия Станев – в един разговор със Стоян Каролев, запазен за нас от Надежда Станева. Обсъждайки току-що написания разказ, Каролев отбелязва глобалния песимизъм на автора, който не вярва „в спасителната роля на нравствеността“. Станев потвърждава: да, той не вижда изход чрез морала, затова е озаглавил разказа по този начин. „Непостижими остават вече за човека както нравствеността, така и чистите радости, получени от петте човешки сетива, недостижима е спокойната идилия на миналото. Науката разрушава всичко това, а на-

¹⁴ Сарандев, Ив. Цит. съч., с. 73.

уката е неудържима“.¹⁵ („Спокойната идилия на миналото“ тук няма локален, котловинен, етно-патриархален смисъл, а именно глобален, културноисторически, цивилизационен.)

Споделеното пред Каролев и Сарандев има своя „художествен“ аналог в самия разказ: „Привидният свят на сетивата е единствено възможен климат за човека!“. Това е реплика от безкрайния вътрешен монолог на героя. По-точно диалозите, които води с двете си alter ego, негови „продължения“ в две противоположни посоки – Детето и Генерала. (Детето като фигура на наивното естество, близко до истината на битието; Генералът като персонифицирана алегория на *Machenschaft*.)

Фантазменият „обект на желание“ в разказа – единственият обладател на онтологичното щастие – е детето – детето Скот Рейнолдс. Желанието на стареца Скот Рейнолдс за „завръщане“ в детството като *modus* на „чистата“, сетивна природа. Ретроутопичният копнеж на стария западен човек по ставането-пак-дете.

Или, ако уедрим компаративистката схема между двете творби – екстранасоченият еротизъм на писателя Ашенбах към момчето Тадзо у Станев е приел формата на скрит, дълбоко законспириран авторотизъм.

Но по-съществена е друга отлика, която се откроява именно в рамката на близостта, на общата структурна схема. Ако Ашенбах е фигура на европейския хуманистичен дух, стар и уморен, то Скот Рейнолдс половин век по-късно – това вече е техническият разум в чист вид. Ако Ашенбах е европейски (немски) писател, то Скот Рейнолдс е американски ядрен физик, макар и с немска генеалогия. Макар и „с гьотингенски дух захранен“, макар и писал стихове някога в гьотингенската си младост.

Това са основни сюжетни *topoi* в двете творби. Но те работят далеч отвъд сюжета.

Нарочно избягвам лесните, епидермални контексти на Студената война у Станев, които са ясно експлицирани в творбата. Интересува ме реставрацията на едрия световноисторически сюжет отдолу, който е същинският. И тъкмо в неговата рамка двете творби се включват в диалог, в общ сюжет. А именно сюжетът на късната, кризисна-

¹⁵ Станева, Н. Цит. съч., с. 235. (Пунктуацията е минимално коригирана от мен.)

та западна Модерност, която е осъзнала опасната граница, до която е стигнала – собствената си безперспективност, и копнее по „завръщане“ към собственото си начало-и-същност (ἀρχή). Към наивното сетивно-интуитивно познание – регенериращо потапяне в извора на „вечната младост“ на западния Дух.

Което, разбира се, е радикална форма на утопизъм – старата русоистка утопия, която възниква като иманентната „друга същност“ на западната рационалност. Рождено петно на самата Модерност – онова „*друго*“ в центъра на самата ѝ същност, което ще е неизменният конститутивен „обект на желание“.

7. Поетът Скот Рейнолдс („с гьотингенски дух захранен“)

Ако се взрем по-отблизо в сюжета на двете творби, ще открием някои важни за смислопроизводството им детайли, фигури и ситуации, които са близки, функционално тъждествени в архитектуриката на двете творби. Такъв детайл например е гьотингенската младост на Скот Рейнолдс, когато бъдещият ядрен физик е писал стихове – важен акцент в биографията на героя.

...Но преди да продължим по същество, да вметна, че тук се сблъскваме с една фундаментална инверсия.

Станев е жертва на една тривиална, общосподелима представа – че поетът по презумпция е млад, докато ученият е стар. Всъщност това е метафорично огрубяване, настойчиво моделирано тъкмо от литературата; фактите сочат по-скоро една обратна истина, особено в строго рационалните науки: Айнщайн, Бор, Дирак, Хайзенберг правят най-важните си открития в младежка възраст („старият“ Айнщайн е безнадеждно изостанал от времето си, дори сам е престанал да разбира собствената си релативна теория)... Варварите, разрушителите на статуквото, на „старите светове“ винаги са млади и здрави, пребиваващи, подобно на старите гърци – тази „вечна младост“ на западния дух, – в модуса на тялото.

И тук се връщаме към скрития германски субстрат в „Скот Рейнолдс и непостижимото“ – хуманистичната сянка на Гьотинген и легендата за д-р Фауст.

Математическият разум е сам по себе си несаморефлективен, лишен от самосъзнание. Прагматично ориентиран към Реалното, към овладяване на „външната реалност“. Самият той, образно казано, е в

активния модус на телесното; той е действащ разум. Разум-тяло. Социална машина в чист вид.

Като такъв той може да бъде рефлектиран само отвън, откъм собственото си друго – т.е. от хуманистичния разум на „стара“ Европа.

В CV-то на Скот Рейнолдс хуманистичният разум (или анти-разум) – това е гьотингенската младост на героя, когато настоящият физик е писал стихове. Тя е своеобразен мост, преход към идеалната, утопична фигура на детето, която героят желае и търси в сюжетното „сега“ на творбата по време на краткия си случаен престой в България. Скитайки по морския бряг на тази полудива южна страна, Скот Рейнолдс си спомня стихотворение, което сам е писал някога, в гьотингенската си младост. В него става дума за стар лъв, който е ранен от стрелата на черния ловец и умирайки бавно в нощта, се заиграва с лунния лъч. Ето точния цитат:

Размекна се, обзе го сладостта на възпоминанията от младостта – младият Скот Рейнолдс, възторженият студент говореше в тая топла, тиха августовска нощ, все едно дали го разбират, и декламира стихове за лъва, когото черният стрелец ранил с отровна стрела...

*Гореше гневът, яростта,
и раната гореше лъва...
В тревата се стрелна лунен лъч,
утеши се лъва, с лунния лъч заигра...*

Стихотворението е предсмъртното сънуване на умирация лъв. То е автобиографично във вътрешното фикционално пространство на творбата: старият сънуващ лъв – това е самият Скот Рейнолдс.

Скот Рейнолдс, също като Густав фон Ашенбах, е пристигнал в южната полудива страна, за да умре. Но ако Ашенбах умира действително там, на морския бряг в своята Венеция, то смъртта на Скот Рейнолдс постоянно е символично отмествана – първо в стихотворението за стария лъв, а накрая и окончателно – в кошмарния сън за една самолетна катастрофа.

Според безценните свидетелства на Надежда Станева именно смъртта на героя е била първоначалният, базисен мотив, задвижил идеята за разказа. Тъкмо затруднението на писателя да намери конкретно сюжетно решение за тази смърт задълго блокира работата по творбата и едва когато му хрумва, че тя може да бъде символично представена във вид на кошмар, той се връща към раз-

каза и го довършва за броени дни. Нека припомним, че разказът е замислен (дълго преди да бъде написан) под заглавие „Катастрофа“ и според първоначалната идея героят е трябвало да умре в края на творбата, в самолетна катастрофа на връщане от България. Именно неизяснеността на този финал е една от причините, които забавят завършването на разказа (другата се отнася до характера на научното откритие¹⁶): такъв фантастичен финал смущава, по думите на Н. Станева, писателя-реалист; едва в последния момент му хрумва да промени фабулата – катастрофата да бъде изнесена извън художествената реалност на творбата, във вид на сън/кошмар; с това финалът се изяснява и разказът е завършен само за двадесетина дни.¹⁷

В предприятията тук режим на сравнително четене да вметна, че сходна сцена на предсмъртен сън-халюцинация е налице и в „Смърт във Венеция“. Дълбоко символична, с мощен смислов потенциал, тя представлява видение за дивашка, варварска оргия. В текста този сън-кошмар на героя е разгърнат на цели две страници, ето част от него:

А в раздраната светлина на един горист връх между дънери на дървета и мъхясали раздробени скали се търкаляше и падаше един вихрен въртоп от хора и животни – цял рояк, бясно пълчище, което заля склона с тела, пламъци, гълчава и шеметни хора. Жени, които се препъваха в прекалено дългите си кожени поли, закрепени на коланите им, блъскаха дайрета над отметнатите назад глави и стени, въртяха буйно горящи, искрометни факли и обнажени мечове, държаха в средата на телата им съскащи с езичетата змии или носеха гърдите си в двете ръце и крещяха. Космати мъже с рога на челото и препасани с кожени престилки, навеждаха вратовете си, дигаха ръце и бедра, дрънкаха с железни легени и бясно биеха тъпани, а голи момчета, яхнали козли, за рогата на които се държаха, ги мушкаха с пръчки, накичени със зелена шума, и пищяха от радост, когато козлите подскачаха високо и ги хвърляха на земята...¹⁸

¹⁶ За това Станев предприема специални консултации с професионални физици (Станева, Н. Цит. съч., с. 233).

¹⁷ Пак там, с. 234.

¹⁸ Цит. по: Т. Ман. *Новели*. София: Народна култура, 1964, с. 291. (Прев. Д. Стоевски.)

8. Смъртта, катастрофата

Тази варварска вакханалия в предсмъртния сън на европейския хуманист Ашенбах има съответ в кошмара на символичната смърт на американския физик – самолетната катастрофа обратно на път за Америка. Сюжетно кошмарът е представен като глобален, буквално космически поглед отгоре върху планетата Земя. Той е с глобални измерения не само в пространствен (планетарен) аспект, но още повече във времето, събирайки в едно, колабирайки полюсите му – предчовешкото абсолютно минало (праисторията) и постчовешкото абсолютно бъдеще (постисторията). А именно: в момента на катастрофата героят поглежда през илюминатора надолу и това, което вижда, е праисторически океан, сред който проблясва покритият с железни плочки гръб на допотопно чудовище. Това бронирано чудовище, разбира се, е алегорична фигура в ониричния „дискурс“ на кошмара, позволил на писателя да отвори една втора реалност в художествения обем на творбата. Модерната Машина, фигура на технологичната цивилизация, на ядрената бомба, на Техниката изобщо в Хайдегеровия смисъл на понятието, е колабирала в допотопно Чудовище.

И така, ако обобщим, и двамата „стари“ герои умират; но умират по различен начин. Ако писателят, европейският (немски) хуманист Густав Ашенбах умира действително там, на южния медитерански бряг, то американският физик Скот Рейнолдс умира символично посредством кошмара на една самолетна катастрофа над Северния Атлантик, приел образа на праисторически океан.

Именно смъртта е важното общо място в схемата на двете творби – тяхната върхна точка, идейна и структурна: интерфериранието (самата граница между сливане и недостижимост) на смърт и живот: смърт при изворите на живота, на регенериращата младост/начало (ἀρχή). Ашенбах, носител на изконната германска носталгия по медитеранския Юг (Гьоте, Хайне) – класическият извор на изтощения западен дух, е пристигнал във Венеция, за да умре, упоен в мига на смъртта си от невъзможната любов-копнение към момчето Тадзо. Около собствената си смърт през цялото време кръжи и Скот Рейнолдс. Но в крайна сметка смъртта му е антиутопично отложена – отместена в бъдещето под формата на сън-кошмар и във вид на „техническа“ (самолетна) катастрофа.

Двете смърти говорят на различни равнища. В единия случай – „класическата“ (бокачовска) метафора на чумната зараза и смърт в медитерански декор à la Бьоклин (Италия, Адриатика) при изворите на живота, при корените/ἀρχή на западната култура и западната същност. В другия – антиутопичен кошмар във вид на самолетна катастрофа: взривяване на Машината, която се оглежда в собствения си субститут/аналог – праисторическото Чудовище с брониран гръб.

9. Гротесковият двойник

И тук се появява една друга, привидно случайна, периферна, но извънредно важна фигура. (Знаем, че в една художествена творба нищо не е случайно, дори случайното.) Една отявлено гротескова фигура, която се явява пародийният двойник на протагониста и на „неговия“ трагически патос.

У Станев това е пияният поляк, случаен пасажер в самолета, който с отвертка пробива корпуса на машината и предизвиква катастрофата. Поместена в quasi-реалния модус на халюцинацията, случката е толкова нелепа, абсурдна, че няма как да не е подплатена с втори, алегоричен смисъл. Пияният поляк, това е вулгарната, профанна версия на технологичния Разум. Разумът в кривото огледало на пародийния си двойник. Она сън/кошмар на просвещенския разум, за който още Гоя предупреждава, а Хоркхаймер и Адорно (подир Сад и Ницше) ще постановят като неговата неразлъчна, иманентна „сянка“ – мрачната сянка, която той през цялото време е влачил след себе си.

Сходна гротескова фигура *mutatis mutandis* присъства и у Т. Ман – окаяно пияният гримиран старец, който гуляе сред група младежи, без да съзнава жалката си роля на шут. Именно той е първата гледка, която посреща Густав Ашенбах при пристигането му във Венеция; впоследствие отново ще се мерне в една ключова сцена. Това е гротесковият, пародиен двойник на самия Ашенбах. (Неслучайно по-късно, малко преди смъртта си, героят ще отиде на бръснар, за да боядиса косата и мустаците си в желанието си да се хареса на момчето Тадзо.) Появата на пияния гримиран старец в началото на сюжета, при самото стъпване на Ашенбах на венецианския бряг е специфичен *flash-forward* – гротесков анонс, предварителна пародия на целия трагичен сюжет за старост и смърт, който предстои да се случи.¹⁹

¹⁹ Тук нескромно отпращам към една поема, следваща/конструираща същия кул-

10. Цивилизационно-историческият римейк

Но в по-едрия мащаб на западния цивилизационно-исторически сюжет този гротесков образ подсеца за края на Римската империя, на класическата Античност, когато сенилното изтощение е маскирано – буквално гримирано като изкуствена, вакханална виталност и педерастия. Последните римски императори, някогашни воители, завоювали с меч половината свят, сега – пияни, гримирани и облечени в женски дрехи – копнеят, фигуративно казано, да бъдат изнасилени от младите, здрави и силни тела на прииждащите от север германски варвари. Случило се е, както добре знаем.

Нещо подобно – цивилизационно-исторически римейк (ето че стигнахме до заветната думичка, макар и не точно в литературен смисъл) – ще се случи през Късната модерност на ХХ в. – това, което двете творби ни разказват. А именно гибелта на „стара“ Европа, когато класическият хуманизъм (хуманистичният разум) се самоубива, отстъпвайки световноисторическата роля на бруталния прагматизъм (на технологичния разум). На една нова, млада, брутална сила, която заедно с Хайдегер ще започнем да мислим като *Machenschaft*, или като американизъм: американизмът като абсолютната форма на *Machenschaft*. Хипертрофиралото тяло на социалната машинария.

В протекание на ХХ в. това антиутопично бъдеще ускорено се превръща в „жива“ реалност. В актуалност, която продължаваме да обитаваме дори когато кошмарните визии на Хайдегер отдавна са дезактуализирани, надминати от технологичната реалност. Само няколко десетилетия по-късно, в един компютризиран свят, Техниката в смисъла на Хайдегер ще е вече недостатъчно понятие. Към двете култури на Сноу – хуманистичния и технологичния разум – се е прибавила и трета, синтезна – новите ИТ-технологии, развили се на базата на кибернетиката през 60-те.²⁰

11. Смърт във Фьортшау, или една възможна пародия

Накрая – във вид на *post scriptum* или добавка – да се върнем за кратко в полето на литературата, а и по-близо до същността на тема-

тур-цивилizationsен сюжет в собственото си време – „Орфей, или самотата“ (кн. „Поетът е хтонично същество“, София: Ерго, 2015).

²⁰ Стайнър, Дж. *Моите ненаписани книги*. София: Изток-Запад, 2013, с. 159–161.

та за римейка, и по-точно за пародията, доколкото тъкмо пародията е чистата форма на римейк. За целта ни се налага да изоставим Емили-ян Станев и да се затворим в полето на немската литература. Не знам дали вече не е отбелязвано (вероятно е; не съм си правил труда да проверя), но в немската литература съществува поне една пародийна реплика, или ако предпочитате – римейк на класическата едромашабна величаво-трагична новела на Томас Ман, и това е веселият разказ на Лион Фойхтвангер „След сезона“ (1936)²¹.

Сюжетът накратко е следният: прочут, уморен от славата поет в доста напреднала възраст (Роберт Викерсберг, един от малцината истински поети на нацията, а за мнозина – и най-големият) решава – по-скоро във вид на тщеславен каприз – да замине за известно време *incognito* в малко курортно градче край езеро някъде в Каринтия (Фьортшау), където в една пасторално-идилична обстановка се отдава на съзерцание на красив и спокоен пейзаж сред „мудни грубовати, алчни и простосърдечни хора подобно на владетел, чието величие никой не подозира“. Но както знаем, в литературата рядко има курортна история без роман и нашият човек очаквано се... – не, „влюбва“ не би била уместната дума; по-скоро е суетно привлечен от една саксонска девойка (Илзе), по-скоро привлекателна, отколкото интелигентна. В опит да я впечатли той предприема непосилно за възрастта си плуване до отдалечено островче в езерото. В резултат на което пипва двойна пневмония и скоропостижно умира.

Нарочна или не, пародийната напрегнатост към Томас-Мановата новела е активна на различни равнища. Най-напред тя работи в географски план, например в отношението Германия – Австрия: Австрия едновременно като изтока и юга на Германия (в изтъкнатия по-горе смисъл), и по-специално Каринтия – най-южната, гранична с Италия област на Австрия, която, без да престава да е Австрия, е почти Италия, неин собствено немски заместител. Асоциацията е съвсем пряка: курортът Фьортшау буквално е някъде по пътя към Венеция, над него прелита самолетът Виена – Венеция; впрочем намеква се, че първото желание на поета е било да замине тъкмо за Венеция и ако не го е направил, то е, защото е търсил достатъчно диво, непокуварено от

²¹ Под това заглавие може да бъде намерен на български в една богата антология на немскоезичния разказ в съставителство и превод на Венцеслав Константинов: „До границите на виреене“, София: Издателство на БЗНС, 1983, с. 194–210.

цивилизацията място, където да не бъде разпознат.

Това желание за анонимност е силно двусмислено – отношението на „великия човек“ към себе си е всякакво друго, само не и скромно (а и цялостното отношение на писателя към героя му е нескрито иронично).

Пародийно е и половото „изправяне“ на патологичното увлечение на Ашенбах по момчето Тадзо. Античната красота на Тадзо, привлякла Ашенбах, се отнася към здравата саксонска привлекателност на Илзе, възбудила старческите мераци на Викерсберг, така, както Венеция като символ на чиста духовност и култура се отнася към дълбинния еснафски провинциализъм на Фьортшау.

Ала що се отнася до „духа на мястото“, или буквално до местния гений (*genius loci*), най-сериозно покушение върху самочувствието на поета е нанесено от вулгарната фигура на местната знаменитост Матиас Лайшахер, посредствен съчинител на пошли песнички, чийто бронзов монумент се извисява в центъра на градчето като олицетворение на собствения му духовен ръст. Финалното тържество на този местен гений е тотално. Едва когато вездесъщата преса научава за последните часове на Викерсберг и репортери от цяла Европа, че и от други континенти се струпват в селцето (в този момент Фьортшау се превръща във второ Астапово), местните жители разбират какъв велик човек е пребивавал сред тях. В този момент най-високата чест, която могат да му засвидетелстват, е – да го издигнат до *своя* Лайшахер: местното певческо дружество отбелязва тъжното събитие с „някои по-тържествени песни на композитора Лайшахер“; песен от Лайшахер си спомня и хотелският градинар, изпращайки букет на умиращия, а директорът на хотела с умиление разказва как знаменитият гост молел да му покажат местната реликва – ръкопис на самия Лайшахер. И накрая, погребението на „великия покойник“ се превръща в събитие, което, както може да се очаква, „по своята значимост напомняше погребението на композитора Лайшахер“. В резултат на всичко това, на всесветския шум, вдигнат от медиите, местният туристически бизнес преживява небивал подем дори след края на сезона (тази неочаквана смърт във Фьортшау „спасява сезона“, казано по нашему) и местният Общински съвет, трогнат до дъното на душата си, решава да издигне бюст на виновника срещу бюста на самия Лайшахер.

Но най-трогната, или по-скоро най-безутешна заради пропуснатия, по-скоро неразпознатия шанс е Илзе. Хитро-простоватата саксонска девица се задоволява само със символния капитал да е „последната любов на великия поет“, за каквато на бърза ръка е произведена от медиите, а едно литературно списание дори я сравнява с Улрике фон Левецов („великолепен трамплин“ за нейната бъдеща светска кариера, уточнява авторът).

Но разказът на Лион Фойхтвангер не е само пародия на „Смърт във Венеция“ (ако приемем, че изобщо е бил такъв в намеренията на писателя), а има и собствен, автономен смисъл преди всичко с романтичния финален спомен за „синеоката девойка“ – прототип на героинята от последната, незавършена поема на Викерсберг, както и с финалния жест на поета да изпрати ръкописа на келнера еди-кой си – единствения неповярвал в призиванието на всепризнатия гений. Два носталгични сюжетни хода, обединени от мотива за „последната/завършена творба“, които излизат както от общата иронична тоналност на разказа, така и от общата схема на интертекста със „Смърт във Венеция“, поради което и няма да им обръщаме специално внимание, задоволявайки се само с отбелязването им.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Ман, Томас. *Смърт във Венеция*. – В: Ман, Томас. Новели. Прев. Димитър Стоевски. София: Народна култура, 1964.

Ман, Томас. *За себе си*. – В: Ман, Томас. *За себе си и за другите*. София: Захарий Стоянов, 2007.

Ортега-и-Гасет, Хосе. *Темата на нашето време*. София: Панорама, 2002.

Сарандев, Иван. *Емилиян Станев*. [Литературна анкета]. Българска академия на науките, Институт за литература. София: Издателство на Българската академия на науките, 1977.

Стайнър, Джордж. *Моите ненаписани книги*. София: Изток-Запад, 2013.

Станев, Емилиян. *Дневници от различни години*. Съст. и предг. Радка Пенчева. София: ЛИК, 2003.

Станева, Надежда. *Дневник с продължение*. София: Партиздат, 1979.

Фойхтвангер, Лион. След сезона. – В: *До границите на виреене*. Съст. и прев. Венцеслав Константинов. София: Изд. на БЗНС, 1983, с. 194–210.

- Хьолдерлин**, Фридрих. *Лирика*. София: Народна култура, 1966.
- Jungk**, Robert. *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*. Stuttgart: Scherz & Goverts Verlag, 1956.
- Levinas**, Emmanuel. *Heidegger, Gagarine et nous*. – In: *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*. Paris: Albin Michel, 1963.
- Lukács**, Georg. *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.

REFERENCES

- FEUCHTWANGER, L. *Sled sezona*. In V. KONSTANTINOV (ed., trans.). *Do granitsite na vireene*. Sofiya: Izdatelstvo na BZNS, 1983, s. 194–210.
- HÖLDERLIN, F. *Lirika*. Sofia: Narodna kultura, 1966.
- JUNGK, R. *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*. Stuttgart: Scherz & Goverts Verlag, 1956.
- LEVINAS, E. *Heidegger, Gagarine et nous*. In: *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*. Paris: Albin Michel, 1963.
- LUKÁCS, G. *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.
- MANN, T. *Smart vav Venecia*. In: T. MANN & D. STOEVSKI (trans.). *Noveli*. Sofia: Narodna kultura, 1964.
- MANN, Thomas. *Za sebe si*. In: T. MANN. *Za sebe si i za drugite*. Sofia: Zahariy Stoyanov, 2007.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Temata na nasheto vreme*. Sofia: Panorama, 2002.
- SARANDEV, I. *Emilijan Stanev*. [A literary interview]. *Balgarska akademiya na naukite, Institut za literature*. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1977.
- STANEV, E & R. PENCHEVA (ed.). *Dnevniitsi ot razlichni godini*. Sofia: LIK, 2003.
- STANEVA, N. *Dnevnik s prodalzhenie*. Sofia: Partizdat, 1979.
- STEINER, G. *Moite nenapisani knigi*. Sofia: Iztok-Zapad, 2013.

EMILIAN STANEV—THOMAS MANN: THE DIALOGUE BETWEEN TWO WORKS – BETWEEN THE LITERARY TYPOLOGY AND THE CULTURAL-CIVILIZATIONAL REMAKE

Abstract: The article offers a comparative reading of two short novels – “Scott Reynolds and the Unattainable” by Emilian Stanev (1973) and “Death in Venice” by Thomas Mann (1913) – ‘comparative’ primarily on a large cultural-civilizational scale, in which Stanev’s novel raises and further develops the main themes and motifs of Thomas-Man’s one. Namely, the global problem of the end of Western humanistic culture

under the pressure of modern Technique/*Machenschaft* (Heidegger), collapsing towards the natural-monstrous. The similar structure and the common symbolic *topoi* of the two works are considered: ‘old man—child’, ‘North/West—South/East’...²²

Keywords: Emilian Stanev, Thomas Mann, Faust, Germany—Italy, Europe—USA, culture — (new) barbarism, humanism—*Machenschaft*/Gestell

Plamen Antov, Prof. DSc.

ORCID ID: 0000-0002-7156-7536

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52, Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113

E-mail: plamenantov@mail.bg; plamen.antov@abv.bg

²² The article focuses and develops a main thesis, developed in the monographic study “The Animalistics of Emilian Stanev. Biopolitical and philosophical problems, critique of the political sphere. Stanev and Heidegger” (Sofia: Books4all, 2019).

Ралица Люцканова-Костова, постдокторант
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ПРЕПРАВЯНЕ/ПРАВЕНЕ НА ЖЕНСКОТО: ВЕЩИЦАТА

Резюме. В литературните, филмовите и компютърните реалности женското „се облича“ в различни проекции. Едно от тези претворявания на женското е вещицата. Вещата жена е обект на редица табу-та и (пре)направи от дълбока древност. Творците вплътяват разнообразни варианти на вещицата в творбите си, за да направят от образа устойчив модел. Независимо дали е подхранвана от митологичното, готическото или популярното, вещицата вплъщава онази женскост, която буди страх, която не може да бъде докрай рационализирана. Писателките, опиращи се по косвен или директен начин на образа, използват вещицата като особен тип женскост – ту наказвана заради същността си („Цирцея“ на Маделин Милър), ту успяваща да надмогне табу-та и забрани (Анджела Картер). Как тези „стари“ и в същото време „нови“ същности успяват да съжителстват в модерната проза, какви внушения и интерпретационни модели се задават за образа на женското и вещицата, са въпросите, които настоящият доклад цели да постави и разгърне в контекста на преправянето като културна практика.

Ключови думи: вещица, Картер, Милър, практики на преправянето, мит, женскост

Вещицата е продуктивен реликт от архаичен период в развитието на човечеството. В условията на матриархата жената се е радвала на водеща позиция в обществото. Родовите ѝ функции са били почитани и това неизменно я е свързвало с природата. Жената е била жрица, обслужваща древни култове. Различните ритуали, табу-та и жертвоприношения, спазвани стриктно от древните, в техните очи са били гаранция за възраждането на природата и растителността през пролетта. За древния човек е било естествено да вярва, че родовите функции на жената влияят върху тези на природата и че самата

природа е раждаща жена. Като жрица на богинята-майка, свещенодействащата жена е имала способността да влияе на стихииите. Обвързаността ѝ с хтоничните сили, познаването на лечебните треви и билки са ѝ отреждали специално място в култовата система на архаичния човек. Но освен като жрица, която е свързана с езическите ритуали на една първична религия, вещицата може да се възприеме и като профанизация на самата богиня-майка. Последното твърдение се изяснява при по-подробно вглеждане в образния свят на вълшебната приказка, където вещицата е представена като граничен образ, като медиатор между отвъдното и живота, с важна роля в инициационния ритуал при приобщаването на героя към „друго“, „по-висше“ знание.

Коренът на думата вещица – „вещ“, т. е. знаещ, осведомен – директно сочи към първоначалното разбиране за вещицата като лечителка и жрица. В същото време, в един архаичен период от развитието на човечеството, когато неговият бит се е състоял в спазването на редица табути с родово-общинна, а понякога и с космическа важност, преминаването на детето в жена е предизвиквало страх и опасения у древния човек. Менструалната кръв и менструиращата жена са се схващали като заплаха за реда и добруването и са били отделени и държани в изолация, за да не навредят на другите членове на общността или на поминъка и развитието на растителността и различните видове култури. Кръвта се е възприемала като „мръсна“, „нечиста“. Червеният цвят носи двойната символика между живота и смъртта и обема и тъмното начало. Освен това менструалната кръв прилича на тази от спонтанен аборт и е признак на умъртвения живот и неслученото рождение. Древните са се бояли, че попадайки върху земята, тази кръв би предизвикала всякакви пагубни последици, като в представата на архаичния човек загубата на реколтата означава глад и смърт. От особен интерес е практиката при народите, които държат менструиращите жени в изолация, да не позволяват на последните да стъпват на земята, а някои стигат толкова далеч, че държат жените в специално направени хамаци, опънати между небето и земята. Фрейзър, който разглежда богат емпиричен материал, свързан с табутията за менструация, обяснява, че „момичето се смята заредено с могъща сила, която, ако не се контролира, може да се окаже разрушителна както за него, така и за всичко, с което то влиза в контакт“.¹ Така мис-

¹ Фрейзър, Дж. *Златната клонка*. София: Изд. на ОФ, 1984, с. 751.

тичната енергия, която жената обладава и древният човек е способен да си обясни, се превръща в добра основа за израждането на образа на жената жрица и лечителка в богато семантичната категория вещица.

С навлизането на християнството като религиозен регулатор, жриците на богинята майка се превръщат в обект на гонения. Средновековието се отличава с преследването на вещици, превръщайки кладите и масовите убийства в ритуал за изчистване на общността от силите на злото. Религията удобно иззема символи на суеверен страх като дълбоко вкорененото вярване, че белязаните с някакъв недъг хора са докоснати от злото или са в съюз с дявола. В своята монография за образите на другостта в българския фолклор Албена Георгиева цитира легенда, според която бог е белязъл всички „лоши“ хора с „нишан“. Тя акцентира върху връзката между физическия и нравствения недъг в народното мислене като тъждествени категории.² За фолклорния човек злото неизменно се проявява като недъг у лошия. В приказките на голяма част от световните литератури, вещицата е представена като гърбава, покрита с брадавици, с голям нос или с друга отличителна физическа черта, която издава нейния „зъл“ характер. Приказката, като профанизиран мит, не само деформира първоосновата на митологичния образ, но и дава отражение на широкоразпространените вярвания и страхове у суеверния човек. От друга страна, визията, която приказките ни дават за вещицата, говори и за идеята, лансирана от Проп та до днес, за ролята на вещицата като медиатор и основен участник в инициацията на героя. Нейната маргиналност и владеенето на особено познание, както и помощта или вредата, които тласкат героя напред, неизменно дават повод на изследователите да мислят вещицата като рудимент от митичното. Обвързаността на персонажа с отвъдното също може да оправдае отблъскващата външност. По презумпция страшното, смъртта са изобразявани като ужасяващи видения, които са резултат от дуполюзното мислене за света в категориите добро–зло. Образува се здраво заплетено кълбо от връзки, алюзии и внушения, в които попада и образът на вещицата – страшилището от вълшебните приказки.

Докато вешерството в славянската демонология е дълбоко

² Георгиева, А. *Образи на другостта в българския фолклор*. София: Гутенберг, 2003, с. 67–68.

вкоренено явление с обяснение в мита и приказката, то западноевропейското вещерство е почти изцяло теологично в своята същност и с неясни корени във фолклора. През Средновековието – епохата на процеси и кладни – злото по логиката на религиозната етика е дело на дявола. Сатаната също белязва тези, които са били в досег с него и този белег според медиативния човек е доказателство за грях. Така например червенкосите жени често са ставали жертви на широко разпространените суеверия и фанатичния страх през този период. Жените с рижи и червени коси са били съдени и горени на кладни като вещици. Разбира се, не са били единствени. Цветът на косите им прави впечатление и можем да го обвържем с едно от битуващите апокрифни предания за съдбата на Луцифер, чието лице обгаря, погрознява и се нажежава до червено при падането му от небето в недрата на земята. Агресивността на червения цвят и обвързаността му с греховното и дяволското се превръщат в белег за разпознаване на грешницата (книгата на Хоторн „Алената буква“, канонична за западноевропейската традиция, илюстрира връзката грях – червен цвят. Като буквата, носена за назидание от грешницата, има и превантивната мярка да пази и предупреждава общността за греха/злото). В корпуса на християнската митология, жената изконно е виждана като податлива на съблазън и грях и най-емблематичен за това виждане е първородният грях. При акта на въставане на първите хора срещу волята на бога се крие желанието им да се изравнят със своя създател и това става възможно единствено и само чрез придобиването на знание (за добро и зло). Ключов момент е узнаването, приобщаването към друг модус на осъзнаване. Ядейки от дървото на живота, Ева става веща, осведомена.

Християнството адаптира множество езически вярвания, ритуали и символи и ги инкорпорира в тялото на своя катехизис. Дървото на познанието от райската градина лесно може да се припознае като вариант на световното дърво – гръбначният стълб на хоризонтално обусловените вярвания на човечеството. Змията е увита около дървото като крепител на мирозданието. Тя е древната пазителка на световното дърво и е част от древни култове към богинята-майка. Змията е хтоничен символ, обожествявана заради символичното ѝ прераждане (смяната на кожата). Обвързаността ѝ с водата я свързва с първичните води на хаоса. Джоузеф Камбъл разглежда змията в същия аспект на библейско-митологичното и за него тя е превъплъщение на първич-

ни култове. Той я характеризира като двойствен символ и счита, че змията е хипостаз на богинята – даваща и отнемаща, приобщаваща и отлъчваща.³ В този аспект документираните от Фрейзър обичаи на традиционните огньовете, ритуално горени в Европа, да се гори змия (или котка или др.) замества символично изгарянето на вещицата (тоест човешкото жертвоприношение). Библейската история за грехопадението преобръща до известна степен наследените архаични ритуали, в които змията богиня дарява и по този начин инициира жената в култовете на богинята майка с отрицателния знак на добиване на нещо забранено. Така змията се превръща в дяволско превъплъщение и слуга на вещицата в нейното забранено от условностите на патриархалното мислене знание.

Лилия Старева изтъква, че магиите са се извършвали от магьосниците посред нощ, под сребърната светлина на луната. Те са се събличали голи и са изпълнявали своите ритуали и заклинания. Водата е чудесно средство за магии, а луната с нейната власт над приливите и отливите е покровителката на всички магии и магьосници.⁴ Луната, както поетично я нарича Камбъл, също така е „господарка и мерило за животворящия ритъм на утробата“.⁵ Водата, змията, луната, вещицата – всички те са елементи, оцелели от праисторически култове към богинята-майка. Те са женскост, обвързани са ритуално и буквално с живота и раждането.

Литературата, подобно на приказката, синтезира този образ, като го видоизменя и експлоатира по различни и разнообразни начини. Но докато в митологията вещицата е хипостаза на богинята майка, която в центъра на матриархалното мислене е творец на света, във фолклора – граничен образ, обладаващ особено знание и олицетворяващ опасността от отвъдното, то в литературата вещицата е много по-разнообразен типаж. Но независимо дали се придържа към архетипа, или под влияние на романтизма представя вещицата като коварна съблазнителка, литературата, в частност западноевропейската, допълва и доразвива нейния стереотип, използвайки калъпа на вековно кристализирали представи за вещицата (жената).

³ Камбъл, Дж. *Маските на бога. Том 3: Западна митология*. София: Рива, 2005, с. 21–42.

⁴ Старева, Л. *Български магии и гадания*. София: Trud Publishers, 2007, с. 459–460.

⁵ Камбъл, Дж. Цит. съч., с. 21.

От „Макбет“ на Шекспир, където прерогатив на трите вещици са пеенето (като особен вид словестност, магичност) и знанието за бъдещето/прорицанието, с явните митологични препратки, до Тери Пратчет и Роалд Дал например, вещицата е образ, вълнуващ поколения писатели и читатели. Според изследователката на средновековна литература Хайди Бюър, представата за вещицата в литературата, а и в културата, която я обуславя, търпи видими промени. В книгата „Правенето на вещицата“ тя застъпва идеята, че докато в текстове от XII–XIII в. можем да открием вещицата като практикуваща „положителна“ магия, то текстовете през XIV столетие и после включват по-често образа на злата вещица, която борави със зловредна магия. Тезата на авторката е, че от XVI век насетне всяка нова възможност (в икономически план) за жената, засилва негативните конотации в представянето ѝ в литературата и в частност в представянето на вещицата. Тоест жената вещица претърпява множество преправяния в корпуса на литературата, за да онагледя тенденции, свързани с битувачи представи за женскост през столетията.

Очевидно анализът на Бюър борави с феминистка теория и използва теории за пола, за да онагледя това, което текстът нарича „трансформираща сила“ – представянето на магията и в частност на вещицата като лице на другостта, не-нормативността. Изследователката проследява тази трансформация на лечителката в демон през един конкретен пример, а именно образът на Моргана. От литературата, през изобразителното изкуство и киното образът търпи редица превъплъщения, които можем да разглеждаме като „продукт“ на епохата, която ги създава. Интересно разбиране, залегнало в книгата, е как силите, които притежава жената, определят полюсите на възприятието ѝ като добра или зла.

Друга англоезична изследователка, Даян Пъркис, също се фокусира върху вещицата, но я анализира през историчността и се насочва към модернистичните представи за образа. В нейния анализ вещицата се възприема и като отправна точка към теории за пол и раса. Изследователката лансира твърдението, че всяка история, разказана, преразказана, измислена и преиначена, пренаправена от жени (и не само) преосмисля вещицата като опит да се установи собствена идентичност и да се разбулят скрити желания и страхове, които по принцип биват репресираны. В тази връзка тя отделя два типа ис-

тории за вещицата. От една страна, вещицата и нейните проекции в патриархалната традиция (често това е злата магьосница), а от друга страна, вещицата, сътворена от историите на жени писателки или на обикновени жени, които придават на образа освобождаващата сила да изразява техните собствени потиснати идентичности.

Тази двойственост на вещицата е до голяма степен експлоатирана при направата на женските образи от Анджела Картър в ранните ѝ романи. Използвам съвсем целенасочено думата „направа“, защото за британската писателка от началото на 70-те години е характерно именно това почти техническо „сглобяване“ и изработване на образи. Прохождайки като писателка, за Картър е важно да демитологизира, да пре-направя, да пре-кроява, въобще тя превръща практиките на пренаправата в свое творческо кредо. От една страна, като начеваща писателка, Картър се опитва да противостои срещу една вековна традиция на литература, доминирана от мъже, за да си извоюва свое собствено място на литературната сцена, от друга – като творец тя има нужда да намери своя собствен глас, за да „огласи“ възгледите и настроенията си, дори своята собствена женскост. Този импулс към експеримент кара Картър изначално да пре-написва и пре-направя сюжети и образи, като един от най-обичните ѝ опити в римейка е преиграването на грехопадението и получаването на знанието от девойката. Картър не пренаправя непременно вещицата в творчеството си, ала прекроява женското в контекста на полученото забранено знание, което най-често при британската писателка е узнаване на плътското. И Мелани от „Вълшебният магазин за играчки“, и Мариан от „Герои и злодеи“ получават силата да манипулират своята женскост, едва-що превърнали се в жени – веднъж узнавайки своята женска сила, те вече могат да моделират света. Мелани изгаря патриархалния репресор на клада, а Мариан се превръща в едноличен водач на варварско племе. При късната Картър тази тенденция за пренаправа ескалира до пренаписване на цели сюжети от класически приказки – опит в това отношение е и преведеният на български сборник „Кървавата стая“. Жената от едноименния разказ не само е белязана заради своето забранено знание, но и носи този ален белег по подобие на Хестър, героинята на Хоторн. Защо тази жена от творчеството на Картър припознаваме като вещица? Главно заради нейното отдаване на знанието, на хаоса, а не на реда, на нуждата да канализира силите

си извън стагнацията на реда, наложен отвън. Чрез образа на вещата жена Картър въстава срещу патриархалния ред и традиции.

Силното влияние на гръцките митове и най-вече на епосите на Омир, в частност „Одисея“, извайва мисленето за жената магьосница, което има своя дълбок резонанс в западноевропейската литература. Кирка, съблазнителката вълшебница, преобразила мъжете на свине, чудесно пасва на по-късното мислене за жената магьосница като грехоносителка, идея, която е в основата на гоненията срещу вещици през средните векове.

Любопитен опит в римейка на образа на вещицата представлява романът на американската писателка Маделин Милър – „Цирцея“. Наративът в книгата следва аз-говоренето на едноименната героиня, проследявайки превръщането ѝ от незначително божество в една от най-прочутите митологични магьосници. До голяма степен книгата може да се определи и като роман за съзряването и себеоткриването, акцентувайки именно върху „новото раждане“ на героинята от старото ѝ Аз. Същият мотив откриваме и у Картър – девойката се превръща в жена, когато придобива знание, т. е. става веща.

Това пре-правене на себе си при Цирцея е обусловено от статута ѝ на необичано дете, което търси одобрението на бащата-Слънце (очевидна еманация на фалическото и патриархално начало). Едва щом героинята открива магическите си способности и ги признава пред всички (най-голямата дарба на Цирцея е превъплъщението, тя превръща едно нещо в друго), тя символично и буквално излиза от сянката на бащата и неговият гняв я изгаря до степен, в която прогорената ѝ кожа се смъква, за да порасне наново. Смяната на кожата е и първата легитимация за това, че се е родила магьосницата. Сякаш не актът на превръщането на обикновен рибар в морско божество или превъплъщението на нимфата Сцила в ужасяващото митологично чудовище правят от Цирцея истинска магьосница, а това, че бащата признава деянието ѝ. Второто признание идва от още един „баща“ – Зевс, който пък отсъжда каква ще е съдбата ѝ на магьосница – заточена на самотен остров, където необезпокоявана Цирцея развива дарбата си и играе своята роля в един от двата големи древногръцки епоса.

Фокусът върху откриването на себе си, върху важността да се осланяш на собствената си преценка и дарби, се оказва водещият мотив в книгата „Цирцея“. Жената, която със собствен глас и воля

решава съдбата си, е изведена на преден план. Изглежда, че за пре-направата на митологични сюжети и пре-сътворяването на образи от културния фонд е важно да се изтъкнат онези качества, черти, ключови моменти, които можем да съотнесем със „сегашното“. Практиките на римейка в „Цирцея“ са ръководени от актуалността на образа в съвременната литература. Въпреки някои художествени качества на романа, не може да не го причислим към популярната култура и литература, където последните години митологичното доби ново звучене в много примери за пре-написване – от Пърси Джаксън до много други, предназначени за аудитория от тийн читатели.

Преправянето на вещицата е съвременният начин да се преосмисли този толкова богат на конотации образ. Не случайно двете цитирани изследователки, Брюър и Пъркис, които проследяват трансформациите на вещицата в литературата, имат сходна отправна точка – личната история за това как те самите са възприемали вещицата от едно или друго произведение за деца и как са осмислили своя изследователски опит през собствените превъплъщения в образа.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Георгиева, Албена. *Образи на другостта в българския фолклор.* София: Гутенберг, 2003.

Камбъл, Джоузеф. *Маските на бога. Том 3: Западна митология.* София: Рива, 2005.

Милър, Маделин. *Цирцея.* София: Егмонт, 2018.

Старева, Лилия. *Български магии и гадания.* София: Trud Publishers, 2007.

Фрейзър, Джеймс. *Златната клонка.* София: Издателство на ОФ, 1984.

Breuer, Heidi. *Crafting the Witch: Gendering Magic in Medieval and Early Modern England.* London: Routledge, 2009.

Carter, Angela. *The Magic Toyshop.* London: Virago. 1987.

Purkiss, Diane. *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations.* London: Routledge, 2013.

REFERENCES

BREUER, H. *Crafting the Witch: Gendering Magic in Medieval and Early Modern England.* London: Routledge, 2009.

CARTER, A. *The Magic Toyshop.* London: Virago. 1987.

FRAZER, D. *Zlatnata klonka.* Sofia: Izdatelstvo na OF. 1984.

GEORGIEVA, A. *Obrazi na drugostta v balgarskiya folklor*. Sofia: Gutenberg, 2003.

KAMPBELL, D. *Maskite na boga. Tom 3: Zapadna mitologiya*. Sofia: Riva, 2005.

MILLER, M. *Tsirtseya*. Sofia: Egmont, 2018.

PURKISS, D. *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*. London: Routledge, 2013.

STAREVA, L. *Balgarski magii i gadaniya*. Sofia: Trud Publishers, 2007.

REMAKING FEMININITY: THE WITCH

Abstract. In literary, film, and computer realities, a woman is projected in different ways. One of these transformations of the feminine is the witch. The knowledgeable woman is subjected to a number of taboos and (re)makings since ancient times. Creators embody diverse variants of the witch in their works to turn the image into a sustainable model. Whether nurtured by the mythological, the gothic, or the popular, the witch embodies femininity that arouses fear because it cannot be completely rationalized. Female writers use the witch as a special type of femininity – sometimes punished for her nature (Madeleine Miller’s *Circe*), sometimes able to overcome taboos and prohibitions (Angela Carter). How these “old” and at the same time “new” essences manage to coexist in modern prose, what implications and interpretive models are set for the image of the woman and the witch: these are some of the questions that this paper aims to raise and unfold in the context of the remake as a cultural practice.

Keywords: femininity, Carter, Miller, the witch, myth, remake

Ralitsa Lyutskanova-Kostova, postdoctoral student

ORCID ID: 0000-0003-1213-3209

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504

E-mail: lyutskanovaralitsa@gmail.com

Regina Koycheva, Maître-assistante Docteur
Institut de littérature – Académie Bulgare des Sciences

**LE CYCLE DE POÈMES « SURSUM CORDA ! »
DE STOYAN MIHAYLOVSKI ET SON PRÉDECESSEUR
LITTÉRAIRE : LA PSYCHOLOGIE DE LA RÉÉCRITURE¹**

Résumé. Une des premières œuvres religieuses de Stoyan Mihaylovski est un cycle de poèmes, publié pour la première fois en 1884. À l'époque, il faisait partie du recueil de psaumes et de paraboles « Le Pope Bogomile ». En 1889, sa variante fort remaniée a été publiée deux fois – dans le recueil de poèmes « Novissima verba » sous le titre de « Sursum corda ! » et puis, toute seule, sous la dénomination « Dieu (poèmes bibliques) ». L'objectif de la présente étude est de comprendre les raisons pour lesquelles Mihaylovski a procédé à ce remaniement de son œuvre. Une analyse attentive des corrections faites par l'auteur révèle qu'elles sont le résultat du désir de l'auteur de perfectionner l'œuvre mais aussi celui du tournant décisif dans les positions religieuses de l'auteur notamment pendant les années entre les deux éditions. L'œuvre change d'orientation – de la croyance des bogomiles vers le culte chrétien. La christianisation est réalisée au niveau lexical mais aussi par l'incrustation de symboles et de formes médiévaux typiques dans la composition du cycle et du rythme du vers (du symbolisme chrétien des chiffres, des allusions à l'hymnographie). Cette technique fait de la création religieuse de Stoyan Mihaylovski une étape clé entre l'ancienne et la nouvelle littérature bulgare.

Mots clé : Stoyan Mihaylovski, réécriture, les bogomiles, la chrétienté, la composition.

¹ L'article est traduit du bulgare en français par Vyara Lyubanova.

СТИХОТВОРНИЯТ ЦИКЪЛ „SURSUM CORDA!“ ОТ СТОЯН МИХАЙЛОВСКИ И НЕГОВИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН ПРЕДШЕСТВЕНИК: ПСИХОЛОГИЯ НА ПРЕНАПИСВАНЕТО

Резюме. Една от първите религиозни творби на Стоян Михайловски е цикъл стихотворения, издаден отначало през 1884 г. като част от произведението „Поп Богумил“ и преиздаден два пъти през 1889 г. в значително преработен вид – със заглавието „Sursum corda!“ в стихосбирката „Novissima verba“ и под наслов „Бог (Библийски стихотворения)“ като самостоятелна публикация. Изследването цели да разбере основанията на Михайловски при прекрояването на творбата. Внимателният анализ на авторските поправки показва, че те са продиктувани, освен от стремежа към усъвършенстване на творбата, също и от настъпил остър завой в религиозната нагласа на писателя тъкмо в годините между двете издания. Произведението е преориентирано от богомилска към християнска вероизповедност. Християнизацията е осъществена както лексикално, така и чрез вграждане на типични средновековни символи и форми в композицията на цикъла и ритъма на стиха (християнска символика на числата, алюзии към химнографията). Тази техника разкрива религиозното творчество на Михайловски като ключово звено между старата и новата българска литература.

Ключови думи: Стоян Михайловски, пренаписване, богомилство, християнство, композиция.

Une des premières œuvres religieuses du poète bulgare Stoyan Mihaylovski (1856–1927) est un cycle de poèmes, publié initialement en 1884 dans le cadre du diptyque « Nos ancêtres » [« Nashite dedi »], puis sa version considérablement remaniée a été publiée à deux reprises en 1889. La première fois, sous le titre de « Sursum corda! » dans le recueil de poèmes « Novissima verba » et la deuxième fois – en tant que publication autonome dénommée « Dieu (poèmes bibliques) ». ² La nouvelle variante est

² [Михайловски, Стоян] Нашият дѣди (Боянъ магѣсникътъ, Попъ Богумиль). П. „Попъ Богумиль“ (Псалми и притчи). – In: *Периодическо списание на Българското книжовно дружество въ Сръдецъ*, 11, 1884, p. 116–118; id., *Novissima verba*,

radicalement différente de la plus ancienne tout d'abord par sa composition totalement renversée. Après une rédaction minutieuse des quatre premiers poèmes, ou plus précisément, des quatre premiers psaumes³, il forme six, en ajoutant entre eux trois nouveaux psaumes, alors le cycle remanié contient neuf parties numérotées par des chiffres. Ce nouvel arrangement des composants du texte montre d'une façon catégorique que dans le processus de remaniement de l'œuvre, l'auteur a été mené par une logique créatrice propre à lui. Pourquoi Mihaylovski arrange-t-il exactement de cette manière le texte de son cycle de poèmes et pourquoi y fait-il de nombreux changements ? Ce sont les questions dont je vais essayer de trouver les réponses, en commençant par la logique de la composition.

Dans la première édition, les poèmes sont groupés en deux parties, chacune ayant un destinataire différent. La première partie s'adresse à Satan, en le maudissant, et la deuxième – s'adresse à Dieu et comprend les psaumes qui deviennent la base du futur cycle « Sursum corda ! ». Ce n'est pas difficile de constater que l'ordre initial suit le principe thématique. Il suit la chronologie de la naissance et du développement de la conscience religieuse – le rejet du Mal dans la première partie („Проклинамъ те, о Демонъ, и тамо въ небесата (...), / И тука на земята, и въ дъното на Ада...“) [« Je te maudis, O, Démon, là-haut, dans les cieux (...), / et ici, sur terre, et au fond de l'Enfer... »], et dans la seconde partie, les quatre degrés de la conscience religieuse – un dans chacun des quatre poèmes:

1. Prise de conscience de la suprématie de Dieu :

*Сега вече разбирамъ (...),
Че Пръвъ и Послѣденъ, о Боже, си Ти!⁴
[Maintenant, je comprends (...),
Que le Premier et le Dernier; c'est Toi, Mon Dieu !]*

2. Acquisition de la connaissance sur le Créateur :

*Ти си Този що прощава,
Ти си Господъ, Ти си Богъ,*

стихотворения. Томъ първий. Руссе: Скоро-печатница на Ст. Ив. Роглева, 1889, р. 106–110; id., Богъ (Библийски стихотворения). Руссе: Скоро-печатница на Ст. Ив. Роглева, 1889.

³ Сф. Михайлов, Д. Бележки. – Ип: Михайловски, Стоян. Бог (Религиозни стихотворения). Състав. Димитър Михайлов. Велико Търново: Слово, 1996, р. 140.

⁴ Михайловски, Ст. Нашитѣ дѣди..., р. 116.

*Tu си Този що наказва, –
Богъ Всеблагъ, и Господъ строгъ!⁵
[Celui qui pardonne, c'est Toi,
Le Seigneur, le Dieu, c'est Toi,
Celui qui punit, c'est Toi –
Le Dieu miséricordieux et le sévère Seigneur !]*

3. Un choix libre et une consécration au Dieu :

*Къмъ Тебе прибѣзвамъ (...),
Принасямъ Ти въ жертва
Въ душата си сичко (...)⁶
[Je t'adresse à Toi (...)
Je sacrifie à Toi
Tout ce que dans mon âme il y a !]*

4. Acquisition d'expérience de prière :

*Прѣдпазвай ме, Спасе, отъ слѣпи сжжденья,
Отъ луди мечти...!⁷
[Protège-moi, Sauveur, de jugements aveugles,
De rêves fous !]*

Le fait que cet ordre thématique clair est complètement détruit dans la nouvelle variante de l'œuvre, où la composition est soumise à un principe tout à fait différent, structurel, est très intéressant. Ici, au premier plan, on voit l'alternance de deux types de mètre, caractéristiques pour la poésie de Rayko Zhinzifov et de Dobri Voynikov⁸: amphibraque (dans les parties impaires du cycle) et trochée (chorée) (dans les parties paires), qui s'enlacent dans le mètre combiné du septième poème. La mise du poème à structure combinée de chorée et d'amphibraque à la septième position dans le cycle, composé de neuf parties au total, montre que l'auteur n'a pas cherché une symétrie structurelle. Cela soulève la question si Mihaylovski n'a pas misé sur les significations symboliques du chiffre 7 dans la littérature chrétienne à laquelle appartient « Sursum corda ! ». Saint Augustin considère ce chiffre

⁵ Ibid., p. 117.

⁶ Ibid., p. 118.

⁷ Ibid., p. 118.

⁸ **Кунчева**, Р. *Метрика, свободен стих, сонет, стихознанието преди и сега*. [Б. м.]: Аура, 2000, p. 66.

en tant que symbole de l'unité, d'autres interprètes du christianisme précisent qu'il est le signe de la « synthèse de Dieu et du monde » parce qu'il résulte de l'addition du Chiffre divin 3 (La sainte Trinité) et du chiffre de l'Univers et de la Matière 4 (les 4 directions du monde, les 4 saisons etc.)⁹. Cette conception du Sept s'inscrit pleinement dans le tissu conceptionnel et thématique du cycle de poèmes de Mihaylovski. Hypothétiquement, elle pourrait expliquer la motivation de l'auteur de combiner les deux types de mètres dont le cycle est formé, notamment dans la partie mise sous le chiffre de l'unité, interprétée comme l'unité entre le Créateur et la création. Cela est encore plus valable, ayant en vue que le thème de ce poème est la dépendance directe de l'homme par rapport au Dieu – cf. :

7.

*Връхъ чловѣшкитѣ постѣви
Ти изливашъ благодать, –
Богатитѣ люди безъ Тебе сж бѣдни,
Съ Тебѣ сирмахѣтъ е богатѣ!...*

* *

*Ти насищашъ всички гладни,
Всички жедни сжщества,
И злитѣ Ти смазвашъ, о Адонай страшний,
Тривеличайший Ехова!¹⁰*

7.

*[Tu déverses ta grâce
Sur les semences humaines –
Les gens riches sans Toi sont pauvres,
Avec Toi le démuné est riche!...*

* *

*Tu assouvis la faim de tous les affamés,
La soif de tous les êtres assoiffés,
Les méchants tu écrases, ô redoutable Adonaï,
Yehova trois fois grand !]*

La supposition d'une référence à la chrétienté médiévale intégrée exprès est en harmonie avec la structure assez bizarre du poème en question. Nous remarquons qu'à part la combinaison entre le chorée et l'amphibraque, le

⁹ Петканова, Д. *Средновековна литературна символика*. София: Време, 1994, р. 49–50, 54–55.

¹⁰ Михайловский, Ст. Богъ..., р. 5.

troisième vers est considérablement plus long que les autres. Nous pouvons retrouver une pareille métrique hybride inégale dans l’hymnographie médiévale. Mihaylovski lui-même rapproche ses œuvres des hymnes médiévaux, définissant le genre de ses poèmes du cycle « Sursum corda ! » en tant que « hymnes ». ¹¹ Par exemple, le début d’un des hirmoi du deuxième ton (selon l’original byzantin) diffère des strophes citées plus haut de Mihaylovski presque seulement par le fait qu’au lieu d’utiliser l’amphibraque, il utilise le dactyle ; un de ses vers contient une syllabe de plus et les consonances finales des vers ne sont pas alternées, mais embrassées et suivies (cf. le tableau ou les différences sont soulignées dans la dernière colonne).

Comparaison entre les structures poétiques de : a) partie 7 du cycle « Sursum corda ! » de Stoyan Mihaylovski¹² et b) l’hirmos byzantin Ἐν βυθῶ

		κατέστροσε ποτέ... ¹³											
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I	Врѣх чло- веш- ки- те по- сѢ- ВИ												Chorée à 4 pieds, 8 syllabes
	[vrĕh tʃlo- vēʃ- ki- te po- sĚ- VI]												
	Ἐν βυ- θῶ κα- τέσ- τρο- σε <u>πρ-</u> <u>τέ</u>												[Chorée à 5 pieds], ¹⁴ 9 syllabes
	[en bi- θò ka- tèσ- tro- se <u>pρ-</u> <u>té</u>]												
II	Ти из- ли- ваш бла- го- дѣ т												Chorée à 4 pieds, 7 syllabes
	[ti iz- li- vaʃ bla- go- dĚ t]												
	τήν φα- ρα- ω- <u>νί:</u> <u>τι:</u> <u>δα</u>												[Chorée à 4 pieds], 7 syllabes
	[tin fa- ra- o- <u>vi:</u> <u>ti:</u> <u>da</u>]												
III	бо- га- ти- те лю- де без Те- бе са бѢД- НИ Amphibraque												à 4 pieds, 12 syllabes
	[bo- gâ- ti- te l’ù- de bes tè- be s^ bĚD- NI]												

¹¹ Михайловски, Ст. Нашитѣ дѣди..., р. 114.

¹² Михайловский, Ст. Богъ..., р. 5.

¹³ Hannick, Chr. Das Altslavische Hirmologion. Edition und Kommentar. (Monumenta linguae Slavicae dialecti veteris. Fontes et dissertationes. Seriem condiderunt Rudolf Aitzetmüller – Josef Matl – Linda Sadnik, nunc edendam curant Eckhard Weiher. Tom. L). Freiburg i. Br. : Weiher Verlag (Druck : Hubert & Co., Göttingen), S. 49, N° B α’3.

¹⁴ Les crochets sont signe de la relativité des définitions mentionnées qui correspondent aux règles contemporaines de la métrique et sont utilisés ici seulement pour les objectifs de la comparaison, car l’hymnographie obéit à d’autres règles par rapport au nombre des syllabes et de la distribution des accents.

Dans le cadre de ces réflexions, la question se pose bien sûr si les neuf parties du cycle « Sursum corda ! » ne font pas allusion aux neuf odes du canon – le genre hymnographique médiéval le plus compliqué. Dans la perspective de cette interprétation, on voit bien que presque tous les composants sémantiques de la première partie du cycle de 1889 se répètent et sont développés dans les parties suivantes, comme dans les odes du canon, la première strophe (l'hirmos) sert de strophe-base dont la forme et très souvent le contenu, se voient répétés dans les autres strophes. Bien sûr, le cycle de Mihaylovski n'est pas élaboré suivant la structure du canon, il ne témoigne que de quelques ressemblances partielles dans la composition, avec lesquelles l'auteur suggère peut-être d'une manière symbolique, le lien avec le genre hymnographique. De cette façon, l'œuvre qui appartient à la nouvelle littérature bulgare, choisit comme contexte celui de l'ancienne littérature bulgare et enrichit son volume sémantique avec la résonance de toute la tradition chrétienne médiévale.¹⁵

Jusqu'ici, tout semble harmonieux et « rectiligne » sur le plan spirituel : la nouvelle lyrique chrétienne de Mihaylovski hérite des techniques de composition de la poésie ecclésiastique médiévale et les transforme. Mais si nous examinons de près les nombreuses petites et grandes rédactions qui ne sont pas liées à la composition, la réécriture du texte sortira catégoriquement de la monotonie religieuse innocente. C'est Aleko Konstantinov qui s'exprime le premier et il reste le seul jusqu'à présent à parler de cette transformation spirituelle essentielle. Dans sa critique du premier volume du recueil de poésie « Novissima verba », il mentionne d'une manière laconique qu'en effet, l'orientation chrétienne du cycle

¹⁵ Plamen Antov va plus loin dans son analyse des poèmes philosophiques de Stoyan Mihaylovski qu'il interprète comme une rencontre poétique entre la mystique chrétienne médiévale et la décadence moderne : **АНТОВ**, Пл. *Философският поет: П. П. Славейков, Ст. Михайловски? Казусът „Михайловски“ и въпросът за корените на декаданса и пораждането на сецесионния език.* – In: П. П. Славейков, д-р К. Кръстев, Ст. Михайловски. *Литература и социален опит. Сборник с доклади от едноименната национална научна конференция с международно участие.* 3–4 ноември 2016, СУ „Св. Климент Охридски“. София: Парадигма, 2018, p. 228–229.

Une première variante de l'étude sur la composition remaniée du cycle « Sursum corda ! » est publiée en bulgare : **Койчева**, Р. *Sursum corda! от Стоян Михайловски: прекроената композиция [Койчева, Р. « Sursum corda ! » de Stoyan Mihaylovski : la composition remaniée]*. Dans : *Ezik i literatura*, 2020, numéro 3-4 (*Bulgarskiat ezik i obrazovanieto*), p. 100–111. [Langue et littérature, 2020, numéro 3-4 (*La langue bulgare et l'enseignement*)] L'article est publié aussi sur Internet à l'adresse suivante : <https://www.ezik-i-literatura.eu/last.html>

est secondaire : « Quant au mysticisme, qui « souffle » dans le poème « Sursum corda ! » – écrit-il – il faut souligner que ce poème, dans sa première édition, faisait partie des extraits dans lesquels on représente le Pope Bogomile ». ¹⁶ Et, réellement, la deuxième partie du diptyque « Nos ancêtres » porte le titre « Le Pope Bogomile ». Nous remarquons aussi que dans ce texte précoce il n'est pas mentionné explicitement de quel dieu exactement il est question – on parle de « Dieu », du « Seigneur », du « Créateur », du « Père des pères » mais le Christ n'est mentionné nulle part, à la différence des nombreuses apostrophes nominatifs vers le Satan. Nous voyons des preuves irréfutables de l'intérêt de Mihaylovski envers la mystique non-canonique, toujours d'origine ancienne bulgare. Comme par exemple la dédicace des deux parties de « Nos ancêtres » notamment à deux symboles significatifs de l'hérésie ancienne bulgare – Boyan le Magicien (partie 1) et le Pope Bogomile (partie 2). La note introductive à la deuxième partie du diptyque, dans laquelle l'auteur qualifie le magicien ancien-bulgare et le fondateur de l'hérésie des bogomiles d'« honorables » et de « personnes notables », et seulement le Pope Bogomile en tant que « célèbre grand prêtre et réformateur bulgare » ¹⁷ est éloquente par rapport à cela. Mais ce n'est pas tout. Les psaumes de la deuxième partie du diptyque contiennent des références à certains postulats de l'hérésie des bogomiles qui sont surtout concentrés dans la première œuvre du cycle – la malédiction du Satan. ¹⁸ En voilà deux :

Le refrain de l'œuvre „Сатанъ, о Духъ нечистий, / На мойтъ окаянства творецъ единственъ ти си!“ [Satan, o Esprit impur, l'unique créateur de mes misères, c'est toi !] ignore la toute-puissance du Dieu sans la volonté duquel aucune misère („okayanstvo“) ne pourrait arriver aux humains. Cette conception est basée sur le culte dualiste des bogomiles, selon lequel Dieu et le diable sont des puissances égales, et le corps humain est pécheur de par sa nature, étant créé par le diable. ¹⁹

¹⁶ А. К. [Константинов, Ал.]. Ст. Михайловский – „Novissima verba“ – стихотворения. Томъ първий. Часть първа. 1889 год. [Рецензия]. – In: *Периодическо списание на Българското книжовно дружество въ Сръдецъ*, 32-33, 1889, p. 378.

¹⁷ Михайловски, Ст. Нашитъ дѣди..., p. 114.

¹⁸ Ibid., p. 114–116.

¹⁹ Ангелов, Д. Богомилство. – In: *Кирило-Методиевска енциклопедия*. Т. 1. София: БАН, 1985, p. 212; Павлова, Р. Петър Черноризец. Старобългарски писател от X век. – In: *Кирило-Методиевски студии*. Кн. 9. БАН–КМНЦ. София: БАН, 1994, p. 43.

„Ти който украшавашъ долинитѣ съ цвѣтята...“ [Toi, qui décores de fleurs les vallées...] – Le vers est un écho de la conviction bogomile que Dieu n’est pas le Créateur de tout – du monde visible et invisible, du matériel et du spirituel, comme cela est prôné par le judaïsme et le christianisme, mais qu’il a créé seulement le monde invisible, celui des cieux et c’est le diable qui « a fait le visible : les mers, les rivières, les animaux, les plantes ».²⁰

Pourtant, contrairement aux allusions de la doctrine des bogomiles, dans les psaumes de « Nos ancêtres II », dont le but selon la note introductive est de présenter la doctrine du Pope Bogomile, se seraient faufileés aussi des idées complètement chrétiennes qui ébranlent la base religieuse dualiste du texte. Prenons comme exemple :

Че Ти само, Творче, създавашъ, владѣешъ...

Че вънъ отъ Врѣмето Ти само живѣешъ...

Всички сили въ Тебъ сж, *Боже, / Само Твоята воля трай!*²¹

[*Parce qu’il n’y avait que toi, mon Créateur, qui créais, qui gouvernais...*

Parce que hors du Temps il n’y avait que toi qui vivais...

Toutes les forces, Mon dieu, en toi sont concentrées / Il n’y a de durable que Ta Volonté !]

Ces lignes qui représentent le Dieu en tant que Créateur unique et Seigneur de l’univers et du temps, révèlent que leur auteur pendant la moitié des années 80 du XIX^{ème} siècle n’était peut-être pas forcément un dualiste convaincu, adversaire de l’orthodoxie et adepte de la mystique obscure. Plutôt le jeune Mihaylovski, âgé de 28 ans au début de 1884, avait une vision religieuse encore non-établie – un mélange de son éducation orthodoxe et des modes spirituelles de l’époque. A peine cinq ans plus tard pourtant, quand le poète atteint l’âge du Christ, son mysticisme est évidemment déjà bien éclairci dans l’esprit de la doctrine chrétienne du surnaturel. Nous en trouvons la preuve dans la réécriture des psaumes de « Nos ancêtres II » dans le cycle « Sursum corda ! », où notamment le noyau mystique de l’œuvre se voit transformé.

Dans sa nouvelle variante, le texte du cycle ne contient plus de traces de la déviation spirituelle. L’orientation chrétienne de l’œuvre est

²⁰ Павлова, P. Ibid.

²¹ Михайловски, Ст. Нашитѣ дѣди..., p. 116, 117.

déjà annoncée dans le titre. Le digne appel *Sursum corda !* (« Haut les cœurs ! ») – traduction latine de l’original grec Ἄνω σχῶμεν τὰς καρδίας, est une exclamation du prêtre de la partie la plus importante de la Sainte Liturgie des premiers chrétiens, quand on prie pour la descente du Saint Esprit dans le saint calice. Ce titre s’oppose manifestement à l’hérésie bogomile qui dénie le service de Dieu et la sainte Communion²². Non seulement le titre, mais aussi tout le texte est minutieusement christianisé. Les passages hérétiques sont supprimés. Il manque le premier poème de « Nos ancêtres II », celui, où étaient concentrées presque toutes les références à la doctrine des bogomiles. Les nouvelles parties du cycle précisent à quel dieu notamment est dédiée l’œuvre. La concrétisation est réalisée par quelques noms propres venant de l’Ancien Testament : „Ти си Господъ, Избавитель / На избраний родъ Аврамовъ“, „Ти си (...) Вѣнценосний Богъ Исаковъ!“, „Ти си (...) Богъ Мойсеевъ“, „...о Адонай страшний, / Тривеличайший Ехова!“ [« Tu es le Seigneur, le Sauveur / De la lignée choisie d’*Abraham* », « Tu es (...) le Dieu couronné d’*Isaak* ! », « Tu es (...) le Dieu de *Moïse* », « ...o *Adonai* le Redoutable, / Trois fois puissant *Yehova* ! »]²³. De cette manière notamment, par la rédaction christianisante, est née une des premières œuvres chrétiennes de Stoyan Mihaylovski. Métaphoriquement dit, elle est née non comme la découverte de la sortie lumineuse du labyrinthe de la mystique sombre, mais en tant qu’expulsion de l’obscurité du labyrinthe.

Tout ce qui était dit jusqu’ici pose la question des raisons de ce tournant dans les concepts religieux du poète. Dans son analyse « Les métamorphoses des néo-gnostiques bulgares », Grazhina Shvat-Galabova souligne le fait que la base de la « réhabilitation » du mouvement des bogomiles a été préparée pendant « les deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle quand, après la courte euphorie après la Libération de la domination ottomane, les idéaux de la Renaissance nationale bulgare sont détruits. (...) En 1884, D. Petkov, dans sa brochure « Concernant les Bogomiles et les protestants en Bulgarie » [„Za bogomilite i protestantite v Balgaria“], exprime l’opinion que notamment la simplicité et la pureté des coutumes des bogomiles et des pavlikyans ont attiré des adeptes parmi les moines

²² Ангелов, Д. Op. cit., p. 213; Павлова, Р. Ibid.; Szwat-Gylybowa, Gr. *Bogomilism: The Afterlife of the “Bulgarian Heresy”*. Translated by Piotr Szymczak. Warsaw: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, 2017, p. 26.

²³ Михайловский, Ст. Богъ..., p. 4, 5.

qui à l'origine étaient dévoués au Christ) ».²⁴ Visiblement, l'œuvre de Mihaylovski « Nos ancêtres », paru pendant cette même année 1884, devient victime notamment de l'opinion publique qui idéalise l'Antiquité bulgare – même dans ses enclins hérétiques, – voyant en elle le contre-point des idéaux détruits de la Renaissance.

Les documents prouvent qu'au début du nouveau siècle, l'attitude de Mihaylovski est déjà profondément changée. En 1908, il publie son œuvre « Nouveaux bogomiles » – un surnom péjoratif qu'il donne à « ces petits maîtres d'école qui (...) ont manifesté leur désir de chasser la Loi Divine des programmes scolaires ». ²⁵ Et l'année suivante (1909), en se repentant, il appelle avec mépris son ancien engouement spirituel « une petite philosophie » : « Il existe un dieu mais c'est un dieu incomplet, imparfait. Il voit le Mal – il ne l'aime pas – mais il n'est pas capable de l'éliminer (...) ! C'était ma petite philosophie de l'époque »²⁶. En effet, c'est une description notamment d'un dualisme lors duquel le Bien personnalisé n'a pas de pouvoir sur le Mal autonome.

Même si l'année 1905 est toujours désignée en tant que moment décisif du grand tournant spirituel de Mihaylovski²⁷, la rédaction dans l'esprit chrétien des psaumes de « Nos ancêtres II », grâce à laquelle entre 1884 et 1889 est né le cycle « Sursum corda ! », montre bien que le fait de repenser la doctrine des bogomiles s'est produit exactement dans la période entre les deux publications.

Tout ce qui a été dit jusqu'ici nous mène finalement à la question comment le cas littéraire examiné s'inscrit-il dans le cadre conceptuel du présent recueil thématique. Le cycle « Sursum corda ! » est un « remake », une réécriture, une nouvelle variante des psaumes du diptyque « Nos an-

²⁴ Шват-Гълъбова, Гр. *Метаморфозите на българските неогностици (към проблема за свръхинтерпретацията)*. – In: *Балкански идентичности в българската култура*. Т. 4. София: Кралица Маб, 2003, р. 209–228: https://balkansbg.eu/bg/content/b-identichnosti/474-metamorfozite-na-balgarskite-neognostitzi.html#_edn32

²⁵ Михайловски, Стоянь. Новитѣ Богомили. Поема. – In: *Църковенъ вѣстникъ*, IX, 1908, № 29 (18 юлий), р. 331.

²⁶ Михайловски, Стоянь. Отвѣждь осонтѣ на слѣпата страсть и отвѣждь присонтѣ на модната идея. – In: *Църковенъ вѣстникъ*, X, 1909, № 28 (18 юлий), р. 333, 334.

²⁷ Cf. par. ex. Михайлов, К. *Оцелостяването на човека в късното творчество на Стоян Михайловски*. – In: П. П. *Славейков, д-р К. Кръстев, Ст. Михайловски. Литература и социален опит. Сборник с доклади от едноименната национална научна конференция с международно участие*. 3–4 ноември 2016, СУ „Св. Климент Охридски“. София: Парадигма, 2018, р. 254.

цѣtres ». Ce qui est particulier, c'est la réorientation religieuse de l'œuvre qui témoigne d'un tournant dans la conception et dans le chemin spirituel de l'auteur. Dans ses deux variantes, le texte combine l'archaïque et l'innovation – des allusions au Moyen Âge dans une lyrique du Nouveau temps. Ce qui est pourtant intéressant, c'est que dans la nouvelle variante, Mihaylovski augmente le nombre des références à la littérature médiévale surtout à l'hymnographie, en remplaçant le culte ancestral des bogomiles par la tradition chrétienne qui est encore plus ancienne. Formulé d'une manière paradoxale, l'auteur renouvelle son texte en remplaçant le vieux par le plus vieux encore.

BIBLIOGRAPHIE UTILISÉE

Hannick, Christian. *Das Altslavische Hirmologion. Edition und Kommentar. (Monumenta linguae Slavicae dialecti veteris. Fontes et dissertationes. Seriem condiderunt Rudolf Aitzetmüller – Josef Matl – Linda Sadnik, nunc edendam curant Eckhard Weiher. Tom. L).* Freiburg i. Br.: Weiher Verlag (Druck : Hubert & Co., Göttingen), 2006.

Szwat-Gylybowa, Grażyna. *Bogomilism: The Afterlife of the “Bulgarian Heresy”*. Translated by Piotr Szymczak. Warsaw: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, 2017. [Consulté le 17 septembre 2021]. Disponible à l'adresse : https://ispan.waw.pl/ireteslaw/bitstream/handle/20.500.12528/83/G_Szwat-Gylybowa_-_Bogomilism_The_Afterlife_of_the_Bulgarian_Heresy.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ангелов, Димитър. Богомилство. – В: *Кирило-Методиевска енциклопедия*. Т. 1 (А–З). Гл. ред. Петър Динеков. Ред. Лиляна Грашева, Светлина Николова. София: БАН, 1985, с. 212–216.

Ангов, Пламен. Философският поет: П. П. Славейков, Ст. Михайловски? Казусът „Михайловски“ и въпросът за корените на декаданса и пораждането на сецесионния език. – В: П. П. Славейков, д-р К. Кръстев, Ст. Михайловски. *Литература и социален опит. Сборник с доклади от едноименната национална научна конференция с международно участие*. 3–4 ноември 2016, СУ „Св. Климент Охридски“. Състав. Бойко Пенчев, Сирма Данова, Надежда Стоянова, Кристина Йорданова. София: Парадигма, 2018, с. 250–266.

А. К. [Константинов, Алеко]. Ст. Михайловский – „Novissima verba“ – стихотворения. Томъ първий. Часть първа. 1889 год. [рецензия]. – В: *Периодическо списание на Българското книжовно дружество въ Сръдецъ*, 32-33, 1889, с. 376–389.

Кунчева, Рая. *Метрика, свободен стих, сонет, стихознанието пре-*

ди и сега. [Б. м.]: Аура, 2000.

Михайлов, Димитър. Бележки. – В: Михайловски, Стоян. *Бог (Религиозни стихотворения)*. Състав. Димитър Михайлов. Велико Търново: Слово, 1996, с. 140–154.

Михайлов, Калин. Оцелостяването на човека в късното творчество на Стоян Михайловски. – В: *П. П. Славейков, д-р К. Кръстев, Ст. Михайловски. Литература и социален опит. Сборник с доклади от еднотименната национална научна конференция с международно участие*. 3–4 ноември 2016, СУ „Св. Климент Охридски“. Състав. Бойко Пенчев, Сирма Данова, Надежда Стоянова, Кристина Йорданова. София: Парадигма, 2018, с. 250–266.

[**Михайловски**, Стоян]. Нашите дъди (Боянъ магѣсникътъ, Попъ Богумиль). П. „Попъ Богумиль“ (Псалми и притчи). – В: *Периодическо списание на Българското книжовно дружество въ Сръдецъ*, 11, 1884, с. 114–122.

Михайловский, Стоянъ. *Богъ (Библийски стихотворения)*. Руссе: Скоро-печатница на Ст. Ив. Роглева, 1889.

Михайловский, Стоянъ. *Novissima verba, стихотворения. Томъ първий*. Руссе: Скоро-печатница на Ст. Ив. Роглева, 1889.

Михайловски, Стоянъ. Новите Богомили. Поема. – В: *Църковенъ вѣстникъ*, IX, 1908, № 29 (18 юлий), с. 331–333.

Михайловски, Стоянъ. Отвждъ осоиѣ на слѣпата страсть и отвждъ присоиѣ на модната идея. – В: *Църковенъ вѣстникъ*, X, 1909, № 28 (18 юлий), с. 332–334. [прегледан 17.09.2021], <http://digilib.nalis.bg/xmlui>

Павлова, Румяна. Петър Черноризец. Старобългарски писател от X век. – В: *Кирило-Методиевски студии*. Кн. 9. БАН–КМНЦ. София: БАН, 1994.

Петканова, Донка. *Средновековна литературна символика*. София: Време, 1994.

Шват-Гълъбова, Гражина. Метаморфозите на българските неогностици (към проблема за свръхинтерпретацията). – В: *Балкански идентичности в българската култура*. Т. 4. София: Кралица Маб, 2003, с. 209–228. [прегледан 17.09.2021], https://balkansbg.eu/bg/content/b-identichnosti/474-metamorfozite-na-balgarskite-neognostitzi.html#_edn32

REFERENCES

ANGELOV, D. Bogomilstvo. In: DINEKOV, P., L. GRASHEVA, S. NIKOLOVA (éds.). *Kirilo-Methodievska entsiklopediya*. Vol. 1 (A–Z). Sofia: BAN, 1985, pp. 212–216.

ANTOV, P. *Filosofskiyat poet* : P. P. Slaveykov, St. Mihaylovski? Kazusat „Mihaylovski“ i vaprosat za korenite na dekadansa i porazhdaneto

na setsesionniya ezik. In : PENCHEV, B., S. DANOVA, N. STOYANOVA, K. YORDANOVA (éds.). *P. P. Slaveykov, d-r K. Krastev, St. Mihaylovski. Literatura i sotsialen opit. Sbornik s dokladi ot ednoimennata natsionalna nauchna konferentsiya s mezhdunarodno uchastie. 3–4 noemvri 2016, SU „Sv. Kliment Ohridski“*. Sofia: Paradigma, 2018, pp. 250–266.

HANNICK, C. *Das Altslavishe Hirmologion. Edition und Kommentar*. (Monumenta linguae Slavicae dialecti veteris. Fontes et dissertationes. Seriem condiderunt Rudolf Aitzetmüller – Josef Matl – Linda Sadnik, nunc edendam curant Eckhard Weiher. Tom. L). Freiburg i. Br.: Weiher Verlag (Druck: Hubert & Co., Göttingen), 2006.

A. K. [KONSTANTINOV, A.]. St. Mihaylovskiy – „Novissima verba“ – stihotvoreniya. Tom parviy. Chast parva. 1889 god. [compte-rendu]. In: *Periodichesko spisanie na Balgarskoto knizhovno druzhestvo v Sredets*, 1889, n° 32-33, pp. 376–389.

KUNCHEVA, R. *Metrika, svoboden stih, sonet, stihoznaniето predi i sega*. [sans lieu]: Aura, 2000.

MIHAYLOV, D. Belezhki. In : MIHAYLOVSKI, S. *Bog (Religiozni stihotvoreniya)*. Mihaylov., D. (éd.). Veliko Tarnovo: Slovo, 1996, pp. 140–154.

MIHAYLOV, K. Otselostyavaneto na choveka v kasnoto tvorchestvo na Stoyan Mihaylovski. In: PENCHEV, B., S. DANOVA, N. STOYANOVA, K. YORDANOVA (éds.). *P. P. Slaveykov, d-r K. Krastev, St. Mihaylovski. Literatura i sotsialen opit. Sbornik s dokladi ot ednoimennata natsionalna nauchna konferentsiya s mezhdunarodno uchastie. 3–4 noemvri 2016, SU „Sv. Kliment Ohridski“*. Sofia: Paradigma, 2018, pp. 250–266.

[MIHAYLOVSKI, S.]. Nashite dedi (Boyan magēsnikat, Pop Bogumil). II. „Pop Bogumil“ (Psalmi i pritchi). In : *Periodichesko spisanie na Balgarskoto knizhovno druzhestvo v Sredets*, n° 11, 1884, pp. 114–122.

MIHAYLOVSKIY, S. *Bog (Bibliyski stihotvoreniya)*. Russe: Skoro-pechatnitsa na St. Iv. Rogleva, 1889.

MIHAYLOVSKIY, S. *Novissima verba, stihotvoreniya*. Vol. 1. Russe: Skoro-pechatnitsa na St. Iv. Rogleva, 1889.

MIHAYLOVSKI, S. Novite Bogomili. Poema. In: *Tsarkoven vestnik*. Vol. 9, n° 29, 18 juillet 1908, pp. 331–333.

MIHAYLOVSKI, S. Otvad osoite na slyapata strast i otvad prisoite na modnata ideya. In: *Tsarkoven vestnik*. Vol. 10, n° 28, 18 juillet 1909, pp. 332–334. [Consulté le 17 septembre 2021]. Disponible à l’adresse: <http://digilib.nalis.bg/xmlui>

PAVLOVA, R. *Petar Chernorizets. Starobalgarski pisatel ot X vek*. In: *Kirilo-Methodievski studii*. Vol. 9. BAN–KMNTS. Sofia: BAN, 1994.

PETKANNOVA, D. *Srednovekovna literaturna simbolika*. Sofia: Vreme, 1994.

SHVAT-GALABOVA, G. Metamorfozite na balgarskite neognostitsi (kam problema za svraherentatsiyata). In: *Balkanski identichnosti v balgarskata kultura*. Vol. 4. Sofiya: Kralitsa Mab, 2003, pp. 209–228. [Consulté le 17 septembre 2021]. Disponible a l'adresse: https://balkansbg.eu/bg/content/b-identichnosti/474-metamorfozite-na-balgarskite-neognostitzi.html#_edn32

SZWAT-GYLYBOWA, G. *Bogomilism: The Afterlife of the "Bulgarian Heresy"*. Traduit par P. SZYMCAK. Warsaw: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, 2017. [Consulté le 17 septembre 2021]. Disponible a l'adresse: https://ispan.waw.pl/ireteslaw/bitstream/handle/20.500.12528/83/G_Szwat-Gylybowa_-_Bogomilism_The_Afterlife_of_the_Bulgarian_Heresy.pdf?sequence=1&isAllowed=y

THE “SURSUM CORDA!” POETIC CYCLE BY STOYAN MIHAYLOVSKI AND ITS LITERARY PRECURSOR: THE PSYCHOLOGY OF REWRITING

Abstract. One of the first religious works by the Bulgarian author Stoyan Mihaylovski is a poetic cycle issued initially in 1884 as part of a text named „Поп Богумил“ [“Priest Bogumil”]. The cycle was republished twice in 1889 in a significantly revised version and under two different titles – “Sursum corda!” /in the “Novissima verba” book of poems by Mihaylovski/, and „Бог (Библийски стихотворения)“ [“God (Biblical Poems)”] /a separate publication/. The aim of the study is to trace Mihaylovski’s reasons to recast his own work. A careful analysis of the author’s corrections in the text shows that they are prompted not only by his desire to improve the work, but also by a sharp turn in his religious positions exactly in the years between the two editions. The poetic cycle is reoriented from the Bogomil creed to the Christian one. The Christianization of the text is carried out both lexically and by embedding typical mediaeval symbols and forms in the contexture of the cycle and in the rhythm of the verse (Christian symbolism of numbers, allusions to hymnography). This technique reveals Mihaylovski’s religious literary art as a key link between old and new Bulgarian literature.

Keywords: Stoyan Mihaylovski, rewriting, Bogomilism, Christianity, contexture.

Regina Koycheva, Asst. Prof. PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52, Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113

E-mail: r-k@abv.bg

Фотини Христакуди, доц. д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Симеон Михалков, д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ПРАКТИКИ НА РИМЕЙКА В (ПРЕ)СЪТВОРЯВАНЕТО НА ГРЪЦКАТА ИДЕНТИЧНОСТ (ВЪРХУ „АЛЕКСИС ЗОРБАС“ И „КОЛОСЪТ ОТ МАРУСИ“)

Резюме. Мотивите за пътуването и приятелството са в основата на сюжета на знаменития роман на Н. Казандзакис „Алексис Зорбас“, те движат и перото на Х. Милър в световноизвестния му пътепис, станал символ на филелинизма – „Колосът от Маруси“. Двете настолни творби анализират проблемите на идентичността (на гърка, но и не само) от индивидуална и социокултурна гледна точка. В статията римейкът е разбран като (пре)направа или (пре)сътворяване на гръцката идентичност в контекста най-вече на общочовешките морални категории, дарили с едно неподозирано дълговечие книгите „Алексис Зорбас“ и „Колосът от Маруси“.

Ключови думи: римейк, гръцка идентичност, „Алексис Зорбас“, Н. Казандзакис, „Колосът от Маруси“, Х. Милър.

Мотивите за пътуването и приятелството са в основата на сюжета на знаменития роман на Н. Казандзакис „Алексис Зорбас“, те движат и перото на Х. Милър в световноизвестния му пътепис, станал символ на филелинизма – „Колосът от Маруси“. Двете настолни четива анализират проблемите на идентичността (на гърка, но и не само) от индивидуална и социокултурна гледна точка. В нашия текст ще тръгнем по стъпките на римейка като (пре)направа или (пре)сътворяване на гръцката идентичност в контекста най-вече на общочовешките морални категории, дарили с едно неподозирано дълговечие както станалия любим на множество изкуства „Алексис Зорбас“, така и „Колосът от Маруси“, отвел ни в омагьосващата вселена на

проникновено философско-историческо пътешествие из света на древна и нова Гърция. Изследването ни се разклонява в две посоки – от една страна, ще направим паралели между гръцката и американската творба, обогатяващи представите за знаците на повторението като акт на културно (пре)осмисляне (можем да ги наречем литературни трансфигурации, касаещи понятието за римейк на идентичността, или identity remake, но и не само), а от друга страна, ще изброим някои от най-ярките адаптации на романа на Казандзакис в различните изкуства.

Римейк, интертекстуалност, трансформация на познати мотиви

Идентичността на един народ се определя от неговата традиция, култура, история, език, мироглед и др. В този смисъл гръцката идентичност се явява не само гръцка, а принадлежи и на целия свят в качеството си на извор, захранвал хилядолетия наред потоците на световната хуманитаристика чрез наследството на класическата древност, а по-късно и чрез византийското християнско Средновековие. Така по стечение на историческите обстоятелства постиженията на многовековната гръцка култура се оказват първичен източник и за съвременната духовна история на човечеството.

Мотивите за пътуването и за осъщественото чрез него (пре)откриване и (пре)написване на колективните и индивидуални ценности са в основата на сюжета на „Алексис Зорбас“ и „Колосът от Маруси“. Всъщност всяко пътешествие – реално или имагинерно, е повод за самоопределяне, то променя нашата позиция в света и спрямо света. Всяка от двете творби посвоему разширява и обогатява разбиранията за (пре)направа и (пре)създаване.

Романът на Никос Казандзакис – „Живот и битие на Алексис Зорбас“ (Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμλά), започнат през 1941 г. и отпечатан през 1946 г., и романизираният пътепис „Колосът от Маруси“ (The Colossus of Maroussi) на американския писател Хенри Милър, публикуван през 1941 г., с подзаглавие на първото си издание „Книга за Гърция“, се появяват в началото на Втората световна война и може би затова в тях са доловими симптомите на разболяващия се и разклатен хуманизъм, чиято общочовешка валидност разказвачите на

тези истории призовават да бъде преоткрита.

След деветгодишен престой във Франция американецът Милър случайно попада в Гърция в навечерието на войната по покана на своя приятел от остров Корфу – писателя Лорънс Даръл. Милър прекарва по гръцките земи само девет месеца, но те са достатъчни, за да бъде запленил от Гърция завинаги. Неговият пътепис изповед е иновативен – според критиката американският автор разчупва познатите до този момент литературни форми, развивайки един вид полубиографичен роман, основан на изследване на характери, социална критика, философска мисъл, разкрепостен език и открита сексуалност, свободни асоциации и мистицизъм.¹

Гръцката страна е описана като един свят, където почти всичко е магия, всяка среща крие изненади, а хората са естествени и приятелски настроени: „Където и да отидеш в Гърция, хората се разтварят като цветя. Скептиците биха казали, че то е, защото Гърция е малка страна и се стреми да привлече посетители и прочее... Гърция не е малка – тя е поразително огромна... Размерът не винаги се мери в километри. В известен, недостижим за моите сънародници смисъл, Гърция е безкрайно по-голяма от Съединените щати. Би могла да погълне и Съединените щати, и Европа. Гърция прилича на Китай или Индия. Тя е един свят на илюзии...“² Разсъжденията на Милър са съвсем съзвучни с изреченото в „Алексис Зорбас“ – странно нещо е човекът – „пълниш го с хляб, вино, риба и репички, и излизат въздишки, смях и мечти“.³

Романът на Казандзакис, от своя страна, е не само пътеводител из невроните на гръцката идентичност, а я преоткрива и задава параметрите на нейните съвременни измерения. Да не забравяме, че първоначалното заглавие на романа съдържа думата „житие“, „Житие на Зорбас“.⁴ Творбата, станала популярна със заглавие „Зорба гръкът“ („Zorba the Greek“), се превръща в синоним на „гръцкото“. С това променено от преводачите заглавие тя излиза на английски през 1952 г. в Лондон, а на следващата година в Ню Йорк и под това име бързо

¹ Shifreen, L. J. *Henry Miller: A Bibliography of Secondary Sources*. Metuchen, N.J. & London: Scarecrow Press, 1979, p. 75–77.

² Х. Милър. *Колосът от Маруси*. София: Колибри, 2014, с. 56.

³ Н. Казандзакис. *Алексис Зорбас*. Пловдив: Христо Данов, 1984, с. 259.

⁴ <https://www.kazantzaki.gr/gr/muthistorima/bios-kai-politeia-tou-aleksi-zormpa-139>, (2.03.1021).

добива международна слава. Част от пълното заглавие на романа – „Живот и битие на Алексис Зорбас“ – е пропусната в преводите на доста езици, включително и на български, на който книгата излиза в превод на Г. Куфов през 1973 г. и неколkokратно е преиздавана със заглавие „Алексис Зорбас“ от различни български издателства („Народна култура“, „Христо Г. Данов“, „Анубис“, „Ентусиаст“).

И докато едната творба се явява вътрешен за гръцката идентичност извор на информация, другата може да сметем за външен (авторът ѝ е чужденец, макар и да не се чувства изобщо такъв по време на престоя си). Съпоставяйки двете произведения като различни и независими източници, можем да очертаем сравнително обективна панорама на гръцката душевност от средата на ХХ в., нарисувана от един критски писател и от един американец, гост в страната. В картината на гръцкото общество, която двамата автори пресъздават независимо един от друг, могат да се намерят забележителни сходства, които са доказателство за обективността на техните наблюдения върху съвременния гръцки народ. Изхождайки от споделеното на страниците на двете творби, можем да твърдим с положителност, че съзидателната потенция на гръцкия дух е жива.

„Божията магия в Гърция е все още жива и без значение какво човешкият род би могъл или би се опитал да натвори, Гърция си остава свещено място – и аз вярвам, че ще е така за вечни времена“, пише Хенри Милър в романа си, изпълнен с обич и преклонение към гръцкия народ и неговите ценности.⁵ Един творец модернист, новатор и в литературата, и в живота, е толкова впечатлен от атмосферата на страната, че я описва сякаш е неин национален възрожденски писател. Как да го обясним? Този феномен според нас се дължи на факта, че от антични времена до наши дни проблемите на гръцката цивилизация винаги са били тясно свързани с проблемите на една общочовешката идентичност, изучавана от хуманитаристиката. В историята на човечеството гръцкото културно наследство отдавна се използва като парадигма за идейно-естетически преосмисляния, отнесени към обновяването на представите за значимото и стойностното, заложили в духовната приемственост и в основата на изкуствата. Така още чрез древногръцката художествена продукция това наследство е формирало базата на една универсална културна идентичност, особено ярко

⁵ Х. Милър. Цит. съч., с. 20.

трансформирана и илюстрирана в идейните рамки на разглежданите произведения.

И двете книги са написани с огромна любов към Гърция, но без излишна патетика. Фабулата и на двете творби следва една новаторска и нетрадиционна форма. И двете белетристични произведения (принадлежащи към различни жанрове) са разказани от първо лице единствено число, което създава усещането за близост с читателя, белязани са от силен автобиографизъм, но не са чужди и на понятието автофикционалност. И в двете наративни структури забелязваме ефекта на слепените двойки герои, структуриращ диалога между Аз и Другия: между Зорбас и писателя интелектуалец (за романа „Алексис Зорбас“) и между колективния образ на гръцкия народ и образа на разказвача/образа на човека от Запада (Франция, САЩ) за пътеписа очерк „Колосът от Маруси“.

След като заминават за остров Крит, Зорбас и писателят интелектуалец, въпреки различията си, завързват постепенно необичайно и изненадващо, но истински силно приятелство помежду си. Философските измерения на характера на гърка, както и неговата съвременна съдба, чиито дълбоки корени са в гънките и на античната традиция, са изведени именно чрез героя Алексис Зорбас, който умее по неповторим начин да съхрани човешкото си достойнство, свободата на духа, но и да се наслади на красивото.

И в двата случая става въпрос за творби, вдъхновени от съвременни личности, които силно са впечатлили авторите им. И двамата творци срещат на пръв поглед обикновени, но истински хора, които бързо стават значими за тях, по начина, по който откривателят обича своето откритие. Самият Казандзакис посочва във встъплението си към романа индивидите, които са оставили най-дълбоки следи в душата му – Омир, Бергсон, Буда, Ницше, а наред с тях и приятеля си – Зорбас.

Прототип на литературния герой Алексис Зорбас е гръцкият революционер и миньор – Йоргос Зорбас. През 1915 г. той тръгва да се замонаши в Атон. Там обаче се среща с Никос Казандзакис и стават близки приятели: „Ако би трябвало днес да избира измежду всички хора някого за свой духовен водач, „гуру“, както го наричат индусите, „старец“, както го наричат монасите в Света гора, сигурно щях да избира Зорбас“⁶.

⁶ Н. Казандзакис. Цит. съч., с. 5.

Подобно на Казандзакис Милър поставя в заглавието на книгата си име на свой любим приятел. „Колосът“ от Маруси всъщност е гръцкият издател и писател Георгиос Кацимбалис⁷:

Приятелят ми Кацимбалис, за когото написах тази книга, за да изразя благодарността си към него и към сънародниците му, надявам се, ще ми прости, че съм го възвеличал и поставил на една нога с Колос... Има обаче нещо исполинско във всеки индивид, когато той стане наистина и напълно човек... Има хора, които са толкова пълни, толкова богати, отдават себе си така безрезервно и докрай, та всеки път като се сбогуваш с тях, чувстваш, че няма абсолютно никакво значение дали раздялата е за ден или завинаги... Не искат нищо, освен да споделиш преизобилната им радост от живота. Никога не питат от коя страна на границата си, понеже в света, който обитават, граници няма.⁸

Срещата и раздялата с този човек, който за кратко време успява да впечатли Милър, оставя силен отпечатък у него. Това е нещо типично за гръцката култура на ежедневието – гърците са приятелски настроени, бързо се сприятеляват с всички. Затова раздялата с такъв човек е трудна и Милър се опитва да задържи и увековечи по някакъв начин спомена за него. По подобен начин е описана раздялата и от Казандзакис: „Горчива е бавната раздяла с хората, които обичаш, по-добре да отрежеш изведнъж като с нож и да останеш отново сам в естествения климат на човека – самотата“.⁹

Романът „Алексис Зорбас“ и другите изкуства

Когато говорим за идентичност обикновено имаме предвид в съзнанието си нещо утвърдено с годините, някакъв изпитан мироглед. Идентичност означава най-вече начина, по който разпознаваме и определяме една реалия. С тази конотация обаче тя може да граничи с понятието за стереотип. Наред със спечелилите туристическа популярност гироси, сувлакия, евзони, Партедон, Санторини, сиртаки (което впрочем става популярно именно благодарение на филма за

⁷ Георгиос Кацимбалис (1899–1978) е гръцки интелектуалец, литературен критик, писател и издател, съставител на основополагащи библиографски трудове и духовен ментор на талантливото литературно поколение от 30-те години на XX в.

⁸ Х. Милър. Цит. съч., с. 250.

⁹ Н. Казандзакис. Цит. съч., с. 12.

Зорбас) и други подобни образи, изникващи в съзнанието на човек при мисълта за Гърция, се нарежда и един литературен герой – Алексис Зорбас. В известна степен, неговият клиширан, поради едно повърхностно възприятие, вариант на употреба може би е станал част от една изопачена и опростена представа за „новогръцка идентичност“, без разбира се, отговорност за това да носят творците от световен калибър Н. Казандзакис, М. Какоянис и М. Теодоракис.

Като оставим настрана проблемите, свързани с „маркетинговия“ популизъм, и най-вече на база на споделените до момента наши мисли, можем всъщност с увереност да заявим, че митологизирането на фигурата Zorba the Greek в голяма степен е заслужено и за това допринася и екранизацията на романа от 1964 г. под режисурата на М. Какоянис. Образът на героя е изигран от актьора Антъни Куин, а филмът се радва на огромен успех, подсилвайки литературната слава на творбата на Казандзакис. Филмът се нарежда и в списъка на номинациите за награди „Оскар“ в седем категории, от които печели статуетки за операторско майсторство, за най-добър дизайн на продукция и поддържаща женска роля за Л. Кедрова.

Освен на екран романът на Никос Казандзакис е представен и чрез мюзикъл, поставян на сцената на Бродуей, а филмовата музика, която Микис Теодоракис добавя, и конкретно песента, върху която в сцена от филма Зорбас танцува зейбекико, се превръща в гръцки културен символ. Една от най-големите разлики между филма, вдъхновен от романа „Алексис Зорбас“, и книгата се крие в националността на единия от главните герои. В книгата разказвачът е грък, докато във филма Алън Бейт се превъплъщава в образа на писателя интелектуалец като англичанин от гръцки произход под името Базил. „Писарушката“ е преобразен в чужденец, който не говори гръцки език, а диалогът между него и Зорбас се води на английски език.¹⁰

Запомняща се и наситена със смисъл е финалната сцена във филма, в която предприятието с възената линия се сгромолясва от планината към брега на морето, след което Зорбас учи Базил как се танцува зейбекико – солов танц, станал метафора на изтръгването на

¹⁰ Димова, Д. *Литературни превъплъщения на гръцката идентичност. Образът на Другия през погледа на Н. Казандзакис и Х. Милър в романите „Алексис Зорбас“ и „Колосът от Маруси“* (дипломна работа, научен ръководител доц. д-р Ф. Христакуди, 2020, с. 31).

човешкия дух от тежестта на материалното, изгодите и мимолетните печалби в човешкия живот, които в един кратък миг могат да се изгубят. Може би именно чрез този танц, излязъл от недрата на душата, се опровергава и тезата за „негативната идентификация“. Лакомник и женкар, Зорбас не е герой, който се отрича от земното, но също и нищо човешко не му е чуждо (образът му е изграден с изкуството на завиден реализъм и обективност); независимо дали е превърнат в клише от съвременната развлекателна индустрия, за всеки читател на романа или зрител на филмовия шедевър той остава незабравим – загледан в морето, загледан в звездите, открил най-красивия зелен камък на света и почувствал, че зад истинското щастие стои най-вече „едно просто и скромно сърце“.¹¹ Неслучайно Милър, който бяга от задушавания материализъм на западния свят, смята, че „светът трябва отново да стане малък, какъвто е бил древният гръцки свят, достатъчно малък, за да обхване всеки един“.¹²

Доказателства за нестихващия диалог между изкуствата получаваме и от дългогодишния интерес на българската театрална сцена към гръцкия роман за Алексис Зорбас. През 2020 г. в театър „Зад канала“¹³ е поставен спектакълът „Зорба“ (реж. Б. Хараламбиева), като липсата на етническият определител „гръкът“ насочва недвусмислено към универсализма в търсените послания. Малко по-рано през 2017 г. „Зорба гръкът“ (реж. С. Спасов) е поставен на сцена в град Добрич като „спектакъл по безсмъртния роман на великия гръцки писател Никос Казандзакис и едноименния култов филм“.¹⁴ Балетната постановка „Зорба гръкът“ е сред любимите постановки от сцената на Софийската опера и балет.¹⁵

На гръцка почва можем да намерим и други оригинални примери, касаещи възкресяването на романа чрез средствата на други изкуства. Павлос Сидиропулос (1948–1990) е известен рок музикант и правнук на Йоргос Зорбас. В музиката си през 90-те години той иновативно съчетава стила ребетико и блус. През 1985 г. издава диска „Zorba the freak“ („Чудакът Зорба“). Пример за това, че посланията на Казандзакис интригуват все още не само читателите, но и съвре-

¹¹ Н. Казандзакис. Цит. съч., с. 89.

¹² Х. Милър. Цит. съч., с. 247.

¹³ <https://zadkanala.bg/spektakli/zorba>, (2.03.2021).

¹⁴ <http://dramadobrich.com/zorba-gyrkyt>, (2.03.2021).

¹⁵ <https://www.operasofia.bg/repertoire/298>, (2.03.2021).

менните писатели, е излезлият през 2007 г. роман на съвременния гръцки автор Филипос Филипу „Смъртта на Зорбас“. В него авторът проследява съдбата на Зорбас от историческия момент, когато Йоргос Зорбас се появява в Егина с предложение към Казандзакис да разработят отново лигнитната мина в Мани до последните тъжни дни на голямата личност в Скопие, всичко това на фона на драматичните дни на август 1941 г., срещнали Казандзакис с едни от най-известните творци на епохата в дома му (А. Сикелйанос, К. Варналис, Од. Елитис, М. Меркури, Н. Кавадиас).

Взаимопроникването на античната, средновековно-византийската и фолклорната традиция формират матрицата на гръцката идентичност в по-ново време, но наред с всичко това литературните образи, изградени в „Алексис Зорбас“ и „Колосът от Маруси“, за сетен път ни убеждават, че непресъхващият извор за духовните послания на „гръцкото“ се корени в етиката, наложена от антропоцентризма и хуманизма. Към тях най-вече е насочен и творческият потенциал на римейка като похват на (пре)откриването в двете литературни творби.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Казандзакис, Никос. *Алексис Зорбас*. Пловдив: Хр. Данов, 1984.

Милър, Хенри. *Колосът от Маруси*. София: Колибри, 2014.

Shifreen, Lawrence J. *Henry Miller: A Bibliography of Secondary Sources*. Metuchen, N.J. & London: Scarecrow Press, 1979.

REFERENCES

KAZANTZAKIS, N. *Aleksis Zorbas*. Plovdiv: Hr. Danov, 1984.

MILLER, H. *Kolosat ot Marusi*. Sofia: Kolibri, 2014.

SHIFREEN, L. J. *Henry Miller: A Bibliography of Secondary Sources*. Metuchen, N.J. & London: Scarecrow Press, 1979.

REMAKE PRACTICES IN THE (RE)CREATION OF GREEK IDENTITY

(BASED ON “ALEXIS ZORBAS“ AND “THE COLOSSUS OF MARUSSI“)

Abstract. Travelling and friendship are the foundation narrative motives of N. Kazantzakis' famous novel “Alexis Zorbas”. But they give strong impetus to H. Miller's pen in his world-famous travelogue “The Colossus of Maroussi”, which became a symbol of philhellenism. The two classical literary works analyze the problems of (Greek, but not only) identity from both individual and socio-cultural point of view. In this article the

concept of the remake is understood as a (re)making or a (re)creation of the Greek identity mostly in the context of universal moral categories, which unexpectedly gave the books “Alexis Zorbas” and “The Colossus of Maroussi” a long lasting popularity.

Keywords: remake, Greek identity, “Alexis Zorbas”, N. Kazantzakis, “The Colossus of Maroussi”, H. Miller.

Fotiny Christakoudy, Assoc. Prof. Dr.
Sofia University Saint Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504
E-mail: fotiny_hr@slav.uni-sofia.bg

Simeon Mihalkov, PhD
Sofia University Saint Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504
E-mail: simeonmihalkov@gmail.com

ОТ ЛИТЕРАТУРАТА
ДО АУДИОВИЗУАЛНАТА ПРОДУКЦИЯ

Александър Донеv, доц. д-р
Институт за изследване на изкуствата –
Българска академия на науките

СЕРИАЛЪТ „BABYLON BERLIN“ И „РИМЕЙКЪТ“ НА ЕДНА ЕПОХА

Резюме. Германският сериал „Babylon Berlin“ е може би най-реномираната телевизионна продукция в края на второто десетилетие на XXI век след „Игра на тронове“. Той е типичен пример за съвременното „комплексно“ телевизионно повествование и в същото време предлага идеален материал за изследване на „римейка“ не толкова като чисто филмова практика, а по-скоро в културологичен контекст.

Първият етап на „пренаправа“ при сериал „Babylon Berlin“ е екранизирането на романите на Фолкер Кучер за един криминален инспектор от берлинската полиция. Самият автор обаче признава, че се е вдъхновявал не толкова от литературата, колкото от телевизията и киното.

Основният аспект в практиката на римейка, реализиран от сериала, е не просто трансформацията на литературните сюжет и характери в нова медия, а цялостно ново възпроизвеждане на света, от който са породени и в който действат те. Това е залезът на Ваймарската република, белязан от социални брожения, политически и икономически катаклизми. Берлин по същото време е най-американизираният европейски метрополис, в който героинът се продава в аптеките, проституцията е масова професия, а подземният свят обслужва висшата политика.

Ключови думи: екранизация, Фолкер Кучер, Ваймарска република, Зигфрид Кракауер, Мьобиус

Досега под заглавието „Babylon Berlin“¹ на телевизионен екран (въпреки че според мен по-голямата част от публиката на поредицата

¹ *Вавилонски Берлин* (известен още под заглавия *Берлински Вавилон* /HBO/, *Вавилон Берлин* /БНТ/, *Вавилон в Берлин* /Epic Drama, във VIASAT World Bulgaria/) – *Babylon Berlin*. Сценаристи и режисьори: Хенк Хандльогтен, Том Тиквер, Ахим фон Борийс. X Filme Creative Pool/ARD Degeto/Sky/Beta Film. 2017 – първи сезон /16 серии/; 2020 – втори сезон /12 серии/.

се е срещнала с нея пред компютъра) са се появили общо 28 серии. Те са средно по 45 минути, равни по продължителност на 14 игрални филма по 90 минути. Само година след появяването си през ноември 2017 г. сериалът се превърна в световен феномен и редом с „Игра на тронове“² се счита за най-реномираната телевизионна поредица в края на второто, а сигурно и през следващото десетилетие на XXI век. Гледа се в повече от сто страни, въпреки че пълното възприемане на сюжета изисква известни познания по историята и културата на Германия от края на 20-те години на XX век.



1. Рекламен постер на „Вавилонски Берлин“ (първи сезон, 2017)

Струва ми се, че именно по тази причина поредицата все още не е широко популярна в нашата страна, за което говорят и разнообразните версии на заглавието: „Вавилон Берлин“, „Вавилон в Берлин“. Платеният канал НВО, който първи показва сериала, избра „Берлински Вавилон“ – което може би е най-неправилно, защото действието не се развива във Вавилон, който прилича на Берлин, а точно обратно. Най-вярното би било „Вавилонски Берлин“, защото „Вавилон“

² *Game of Thrones*. Сценаристи: Дейвид Бениоф и Д. Б. Уайс и др. (по романите на Джордж Р. Р. Мартин от серията „Песен за огън и лед“); режисьори: Дейвид Нътър, Алън Тейлър и др. НВО Entertainment. 2011 – 2019, 8 сезона, 73 епизода.

служи като атрибут, обозначаващ библейския размер на покварата, завладяла германската столица в края на 20-те години на миналия век. Най-голям принос за налагането на този метафоричен образ има Алфред Дьоблин чрез „Берлин Александърплац“³, появил се през същата 1929 г., в която започва действието на сериала. Дьоблин, като повтаря Йоан Богослов, заклеява големия град, назовавайки го „великата блудница Вавилонска“⁴, заради това, че прелъстява своите граждани – устремно модернизиращ се, той откъсва обитателите си от тяхната човечност, от природата и невинността. Впрочем романът на Дьоблин е пророчески и в още един смисъл, появявайки се само две седмици преди черния петък, с който настъпва крахът на Нюйоркската борса, и така моралният разпад, изобразен в „Берлин Александърплац“, става още по-видим.

Германският сериал „Вавилонски Берлин“ не е типична форма на римейк, което не му пречи да функционира като такъв. В случая става въпрос не за повторна реализация на конкретен сюжет, вече получил кинематографска форма, а за много по-мощна концепция, която използва принципите на римейка в по-широк смисъл. По принцип в културно-психологически аспект основният феномен, който „отключва“ римейкът, е „ефектът на разпознаването“. Именно той разграничава изкушената публика, за която има значение дали конкретното произведение е римейк, от широката маса потребители, за които това не е от особено важно. За познавачите обаче общуването с подобно произведение е заредено с много повече напрежение, не толкова в проследяване на действието, колкото в разпознаването на отклоненията от предишните интерпретации и търсенето на мотивите за тези нови тълкувания.

По същество пристъпването към реализация на нови версии на успешни филмови продукции е продиктувано както от търговски, така също от художествени причини. Първите са мотивирани от желанието да се възпроизведе за нова публика зрителски привлекателен сюжет, който е доказал ефективността си. Необходимостта от нова реализация е продиктувана от бързата промяна във филмовия език и изразни средства, както и от стратегията на осъвременяване, защото кинопубликата предпочита определени истории да се развиват в

³ Алфред Дьоблин. *Берлин Александерплац*. София, Народна култура, 1980.

⁴ Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008, S. 269.

нейната актуална действителност. Това позволява по-силен ефект на идентификация. В художествен план римейкът е предизвикателство за филмовия творец да влезе в спор с концепцията на своя предшественик, да я интерпретира по различен начин, но и да разкрие как съвременната реалност може да мотивира поведението на човешки типове и характери, получили определен класически статус.

В случая със сериала „Вавилонски Берлин“ принципите на римейка, разбран в по-широк смисъл, могат да бъдат открити в няколко основни направления. На първо място той е екранизация на поредица успешни романи, което означава специфичен вид „пренаправа“ или „римейк“ на съществуващо произведение по законите на нова медия. Този пренос на определен сюжет – от литературна във филмово-телевизионна форма – от една страна активизира аудиторията на сериалните романи, любопитна да се срещне с новото медийно битие на познатите ѝ персонажи, и в същото време привлича нова публика. От друга страна обаче, процесът на трансформация налага принципно различни методи за характеризиране и функциониране на сюжетния материал вече по законите на друго изкуство. Това неизбежно кара филмовите автори да търсят изконно кинематографични похвати за възпроизвеждане на литературния сюжет. Зрелостта на съвременния филмов език, резултат от дълга еволюция, им дава възможност да избират от богат арсенал изразни средства. Един от ключовите подходи, предпочетен от авторите на „Вавилонски Берлин“, е диалогът с образците на изкуството и популярната култура от епохата, която възпроизвеждат. Широкото прилагане на принципа на референцията към известни художествени явления, стилови решения, жанрови стереотипи превръща тяхната оригинална интерпретация в своеобразен колаж, съставен от римейк-фрагменти. Това са както изобразителни решения и стилови парафрази, така също вариации на известни филмови сцени и персонажи, родени от филмовия образ на епохата, която те възкресяват. Трезорът на киноисторията, от който черпят авторите на „Вавилонски Берлин“, е съхранил шедеври на класическото германско кино между края на Първата световна война и идването на Хитлер на власт, но и американското гангстерско кино на 1930-те, както и модерни интерпретации на жанрове и стилове, родени от същите класически филмови епохи. Всичко това е споено в удивително органична цялост, като основната причина е богатата кинокултура на

авторите и целия екип, допълнена от интензивно проучване на епохата в нейните разнообразни материални и художествени образци.

Разбира се, в основата на избрания подход за екранизация са елементи на римейк, разбран в най-широк смисъл, стоят някои отчетливи характеристики на серията романи. Техният автор Фолкер Кучер признава, че се е вдъхновявал за създаването на своя сюжет и персонажи не толкова от литературата, колкото от телевизията и киното.⁵

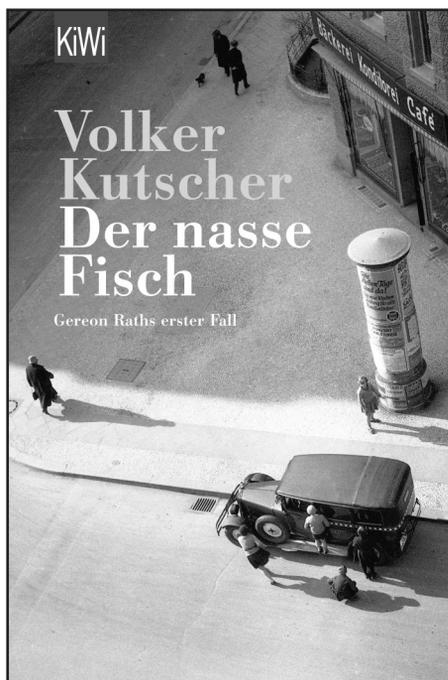


2. Фолкерт Кутчер

Следвал филология, история и философия, той е работил като журналист в провинциален ежедневник и започва писателската си кариера в средата на 1990-те. Успехът идва за него през 2008 г. с първия роман от поредицата за полицейския комисар Гереон Рат. По тази причина и популярното наименование на литературната серия, следвайки издателската традиция в криминалния жанр, е по името на главния герой. Вече са екранизирани първите два от общо девет, планирани от писателя, романа, като до момента са публикувани осем.⁶ В последния – „Олимпия“ (2020) – действието се развива по време на XI олимпийски игри в Берлин през 1936 г. Според авторите на сериала обаче те ще сложат край на своето произведение в първите месеци след идването на Хитлер на власт някъде през пролетта на 1933 г. По-нататък изборният от тях тематично-стилов ключ за филмово телевизионна интерпретация на епохата се обезсмисля и е невъзможно повече да се експлоатира „вавилонското“ в Берлин. В литературната серия с този период се занимава петият поред роман „Загинали през март“ (2014).

⁵ <https://babylon-berlin.com/en/about-babylon-berlin/the-setting/> [прегледан 09.09.2021].

⁶ Volker Kutscher: *Der nasse Fisch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008; *Der stumme Tod*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009; *Goldstein*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2010; *Die Akte Vaterland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2012; *Märzgefallene*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2014; *Lunapark*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2016; *Moabit* (Prequel). Berlin-Köln: Galiani, 2017; *Marlow*. Munich: Piper, 2018; *Olympia*. Munich: Piper, 2020.



3. „Мократа риба“ (2008), първият роман от серията на Герен Рат.

Самото заглавие на сериала не е просто маркетинг хрумване за диференциране от литературната поредица и по-лесно проникване на световния пазар. То подчертава съвременната тенденция за създаване на все по-комплексно телевизионно повествование. Това означава по-задълбочено (спрямо традиционните телевизионни стандарти), психологически нюансирано третиране на характерите, избор на нееднозначни, неелементарни тематика и методи на повествование с цел пресъздаване на един цялостен свят, чийто механизми са основният фактор за развитието на действието.

Споменатата комплексност може да бъде обяснена с поредица промени в създаването, потреблението и разпространението на аудиовизуално съдържание в дигиталната епоха. Оттук една от най-радикалните промени по отношение на телевизионната продукция е значително повишеният културен и художествен статус на сериалите. Тук трябва да направим уточнение, че тенденцията на комплексност и по-високи артистични характеристики все още не е намерила отражение в българското телевизионно производство.⁷

⁷ Един плах опит е „Порталът“ (2021), продукцията на Българската национална телевизия, в който присъстват някои принципни решения, повлияни от германския сериал.

В този смисъл много съществен е процесът на трансформация, на който са подложени романите на Кучер от тримата автори на телевизионната поредица – те са едновременно режисьори и сценаристи, известни имена в съвременното германско кино, за които ще стане дума по-нататък. Основният метод, който те прилагат, е преместването на акцента от простото екранизиране на литературните сюжети върху цялостното пресъздаване на света, от който е породено и в който се развива действието.



4. Томас Тиквер, Хенк Хандльогтен, Ахим фон Борийс

Не че интригата и персонажите на писателя са толкова елементарни, но много по-директната мултисетивност на киното и специфичната медийна природа на телевизията позволяват на сериала да постигне висока степен на комплексност при изграждане на повествованието и пресъздаване на епохата във всичките ѝ измерения. В същото време той е ориентиран към максимална достоверност, носеща не само външен, декоративен характер, но и е дълбоко същностна. Изцяло подчинен на принципа за автентичност е решението проект с толкова голям бюджет да бъде заснет на немски.

Още една съществена характеристика на комплексността е отказът от традиционния телевизионен похват всеки отделен епизод да притежава драматургическа завършеност. Във „Вавилонски Берлин“ повествованието е на принципа на непрекъснатостта на романа, което позволява един огромен списък от действащи лица – близо 200 в

първите 16 серии – да функционират едновременно в сюжета, присъствайки в неговия свят по модела на реалния. Този избор за структуриране на повествованието е повлиян много силно и от практиките за потребление на телевизионно съдържание в дигиталната епоха. Една голяма част от публиката се среща вече с него не като седмично излъчвани отделни епизоди на телевизионния екран, а като една непрекъснатост въз основа на достъпността на подобен род филмови повествования в съвременните интернет платформи. Този род възприемане е близък до практиките на четенето, класически модел за общуване с литературата и романа в частност.

Основен въздействащ фактор за „разпознаването“, който е сред ключовите мотиви, поддържащи интереса към сериала, е неговият специфичен реализъм. Не толкова в изграждането на действието и интригата, в които има купища препратки към булевардните жанрове на епохата, коментирани още навремето от Зигфрид Кракауер и Валтер Бенямин. Именно тези референции засилват усещането, че гледаме римейк без да можем да идентифицираме конкретното заглавие-първоизточник. Булевардността на сюжета обаче е неутрализирана, без това да намалява интереса на публиката, от високата степен на автентичност във възпроизвеждането на историческата материална среда. На първо място този ефект е постигнат от необичайно големия брой места на действието - над 300 отделни локации за първите два сезона, оформени с материални и дигитални средства, за да се предаде максимално достоверно епохата. Всички тези похвати осигуряват изграждането на исторически убедителна среда за представянето на един романен сюжет с пълния набор от средства на високобюджетната кинопродукция.

Това се дължи на още един принципен избор, извършен от авторите на сериала. Ако в романите – лично познавам по-добре само първия – действието е много по-центрирано в главния герой и останалите действащи лица, то в телевизионния сериал фокусът е поставен върху света, който те обитават. Впрочем трябва да се признае, че импулсът за това идва все пак от литературния материал. Кучер е много по-интригуващ като писател не в изграждане на криминалния сюжет и психологията на своите герои, а в пресъздаване на берлинския колорит и атмосферата на епохата въз основа на впечатляващи детайли от ежедневието. Това постижение се дължи на детайлното проучване на



5. Дигитално пресъздаденият Берлин, 1929

многобройни архивни източници, публикации от различни жанрове и видове на белетристиката и историографията, образци на киното, фотографията и т. н.

Действието в първите два романа, екранизирани досега, се развива съответно през пролетта и есента на 1929 г., близо четири години преди Хитлер да дойде на власт. Основният сюжетен принцип на писателя е ситуиране на криминалната интрига на фона на ключови исторически събития за Германия. В първия роман – „Мократа риба“ (полицейски жаргон за „студено досие“) – това е забранената първомайска демонстрация на комунистите в Берлин, разгонена с насилие от полиция, което предизвиква няколкодневни улични стълкновения. Във втория – „Нямата смърт“ (2009) – историческият контекст е създаден от немския вариант на борсовия крах, предизвикал първата световна икономическа криза.

Главният герой, полицейски комисар Гереон Рат носи името на католическия светец, покровител на града Кьолн. Именно от там той е преместен в нравствения отдел на берлинската полиция. Тук спечелва

доверието на водещия европейски криминалист на епохата – шефа на отдел „Убийства“ Ернст Генат. Той е реална историческа личност със заслуги за въвеждането на ред научни открития в криминалистиката и авторски строго структуриран метод, наречен на негово име, за провеждане на разследването. Смесването на действителни и фикционални фигури, които активно си взаимодействат, е още един похват за симулиране на реалността на света, в който се развива действието.

Според романа Рат напуска Кьолн, защото неволно е убил човек и връзките на баща му, началник в полицията, го спасяват от кампанията на пресата. Авторите на сериала обаче обосновават преместването му със специална мисия: да неутрализира една престъпна мрежа, изнудваща кмета на Кьолн чрез тайно заснети порнографски кадри, на които се вижда той. А този кмет не е някой друг, а самият Конрад Аденауер – бъдещ канцлер на Федерална република Германия.

Изнудването с филмов материал не е исторически факт, но представлява важен ключ за разбиране как функционира светът на „Вавилонски Берлин“. В него политическото и криминалното, историческото и фикционалното, сензационното и задълбоченото са силно преплетени. Не че те не присъстват и в литературния първоизточник, но филмовите автори са много по-смели в полета на въображението, за да придадат на тези препратки много по-голяма плътност и връзки със съвременността.



6. Сцена в прочутото през Ваймарската епоха „Романско кафене“

Те не пропускат възможността да вмъкнат в диалога споменавания на личности като Айнщайн, Томас Ман, Бертолт Брехт, Марлене Дитрих, Валтер Бенямин и др., които по същото време творят в Берлин. Зрителят има усещане, че те седят на някоя маса в кафенето, недалеч от главните герои, или пък току-що са минали по коридора, по който вървят те.

Методът на екранизация обикновено се основава на съкращение и сгъстяване. При „Вавилонски Берлин“ често се случва точно обратното: разширяване и обогатяването на определени линии. По този начин се засилва документалният ефект, каквато например е целта на по-активното присъствие в сюжета на външния министър на Ваймарската република и носител на Нобелова награда Густав Щреземан.

Всъщност в никое свое изказване авторите на сериала не признават да са търсили директни аналогии между залеза на Ваймарската република и съвременната действителност. Те са постигнали този ефект по друг начин: „Трикът беше да се опитаме да създадем усещането, че хората в онова време не са подозирали какво ще се случи. На практика никой през 1929 г. не си е представял катастрофата, към която се е насочила Германия“.⁸

Това кара мнозина да търсят връзката между появяването на сериала, подкрепен от обществената телевизия ARD, и реакцията на обществото спрямо AfD – националистическата партия Алтернатива за Германия. Разработването на литературния материал в концепция за мащабна телевизионна поредица съвпада с възхода на десните популисти навсякъде по света. Основана през 2013 г. (когато започва и работата по сценария), Алтернатива за Германия още на следващата година печели места в европейския парламент, а през 2017 г. става третата по-големина фракция в Бундестага с над 90 депутати. В САЩ подобни алузии възникват от факта, че сериалът излиза на екран в края на първата година от управлението на Доналд Тръмп и постига успех, несравним с никой друг чуждестранен ТВ продукт.

Без съмнение една от причините за успеха на „Вавилонски Берлин“ е способността да се проследи почти неусетно как месец

⁸ Tykwer, T. – Interview for „Hollywood Reporter Magazine“: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/how-babylon-berlin-team-broke-all-rules-make-worlds-big> [прегледан 24.03.2021].

след месец либералното начало отстъпва на нацизма, а във висшата държавна администрация и полицията навлизат все повече поддръжници на Хитлер. Неговото име впрочем се споменава в първите 28 серии само веднъж и то иронично за това колко абсурдно е очакването в Германия да се появи личност, способна да извърши революция, подобна на руската.

Небрежността и късогледството на онова общество изглеждат, може би, обясними на фона на изобилието от забавления, които владеят германската столица и обясняват още веднъж библейската препратка в заглавието на сериала. Неслучайно като съществен елемент от сюжета в първите два романа присъстват аспекти на германската популярна култура от епохата. В първия („Мократа риба“) това са модните музикални клубове, прикритие за проституция и търговия с наркотици, във втория („Нямата смърт“) е процъфтяващата местна филмова индустрия, която през 1920-те години е най-големият конкурент на Холивуд. И в двата случая зад лъскавата фасада на шоубизнеса стои една и съща мафиотска групировка.

Разкриването на тези примамливи микросветове в цялата им пищност има двойствена функция. Едната е въодушевеното пресътворяване на бляскавата развлекателна индустрия на епохата. Другият аспект е подчертаване на опияняващата възбуда от забавлението, която вероятно е една от причините германците да не обърнат внимание на политическия и уличен възход на нацистите. Този подход е точно обратното на тягостното предусещане, надвиснало в „Кабаре“ на Боб Фоси с Лайза Минели, който все пак е ситуиран исторически две години по-късно.

В поредицата има многочислени филмови цитати, но също така и цяла сюжетна линия, вдъхновена от класическата монография на Кракауер „От Калигари към Хитлер. Психологическа история на германското кино“. Една от най-загадъчните фигури във „Вавилонски Берлин“, създадена специално за филма, е един лекар, с фамилно име Шмит, което може да се разшифрова и като д-р Никой. Свообразна версия на класическия за немското кино типаж на злонамерения луд гений д-р Мабузе, той се е специализирал в лечението на психически затормозени пациенти, завърнали се от фронтовете на Първата световна война. Те страдат от нещо, което днес бихме определили като посттравматично стресово разстройство (Posttraumatic stress disorder,

PTSD). Д-р Шмит прилага спрямо тях терапия, съчетаваща хероин, хипноза и окултизъм и има реална връзка с един от босовете на берлинския подземен свят, вероятно също негов бивш пациент, Едгар Касабян, собственик на музикален клуб, инцидентен филмов продуцент и главен антагонист в драматургията на сериала.

Наред с това мистериозният психотерапевт присъства активно и в хероиновите видения на протагониста, комисар Рат, знае тайни от миналото му и по необясним начин му въздейства психически. В неговите кошмари д-р Шмит извършва групови терапии на затормозени от спомените си бивши войници. Манипулира ги и предизвика у тях вид сомнамбулизъм, който Каракауер метафорично назовава основната причина за превръщането на германския народ в безволев изпълнител на маниите на Хитлер и нацистите.⁹

Д-р Шмит в същото време е домашен лекар на още един от ключовите герои в сериала – индустриалеца Алфред Нисен. Негов прототип най-вероятно е Фриц Тисен, който първоначално подкрепя Хитлер, но е против преследването на евреите и бива изпратен с цялото си семейство в концентрационен лагер. Нисен разпознава спекулацията в ненормалния ръст на борсовите индекси и манипулира пазара, за да предизвика финансова катастрофа, която носи на него и партньорите му, бленуващи възраждането на велика Германия, огромни печалби.

Според мен най-голямото постижение на „Вавилонски Берлин“ е способността му да обвърже в интригуващ единен сюжет една широка историческа панорама, която включва икономика, политика, морал, социални отношения, престъпност, култура, шоу бизнес. В същото време сериалът създава поле за идентифициране заплахите от онази епоха в съвременен контекст.

Но нищо от това не би могло да функционира без въздействието пресъздаване на материалния свят на епохата. Впрочем една от разликите между литературата и киното личи и във факта, че докато авторите на сериала живеят постоянно в Берлин, то писателят Кучер не е сменил къолнското си местожителство. Той посещава веднъж годишно германската столица и се разхожда из града, чието минало познава много по-добре от потомствени берлинчани.

⁹ Кракауер, З. От Калигари към Хитлер. Психологическа история на германското кино. София, Наука и изкуство, 1992.



7. Инспектор Рат и неговата асистентка пред вестникарска будка с най-популярните масови вестници и списания на епохата

Също като него и Дъблин не е роден в Берлин, а в Щетин, днешния Шчечин. Само че докато авторът на „Берлин Александър-плац“ интерпретира реалността като поле за религиозно-митологични проекции, то съвременният автор облича своя сюжет в плетеница от документално достоверни детайли. Причината е, че, освен от Дъблин, Кучер е заплепен от романите на Ерих Кестнер („Емил и детективите“, „Антон и Точица“). Кестнер също не е роден в Берлин, а в Дрезден, но ситуира сюжетите си с картографска прецизност по булевардите, площадите и пресечките, в известни сгради, кафенета, магазини и паркове на германската столица, за да предаде неповторимата атмосфера на града от края на 1920-те и началото на 1930-те.

Кучер и неговите филмови интерпретатори разбират много добре как функционира психологическия ефект на разпознаването, когато в едно произведение-фикция се срещнем с реални, места, лич-

ности, за които знаем, че действително са съществували. В акта на рецепцията ние проектираме върху тях цялото наше знание за последващата им съдба и значимост и в този процес измисленият сюжет придобива много по-висока степен на действителност и специфичен драматизъм.

Ефектът е още по-силен, когато видим улицата, по която минаваме днес, в един документален филм или кинопреглед отпреди 80–90 или повече години. Когато гледаме на екрана по нея да вървят хора, които може би нашите деди са познавали, разминавали са се с тях и са ги поздравявали. Този феномен рядко може да бъде изпитан в игралното кино, но чрез смесването на документално и фикционално „Вавилонски Берлин“ го постига в големи отрязъци от своето действие. Именно този ефект на киното има предвид Андре Базен – той го нарича „ефект на мумията“ – в своята статия „Онтология на фотографския образ“¹⁰. Той идентифицира същността на киното в способността да запечата и откъсне от непрекъснатия ход на времето фрагменти реалност, към които хората могат непрекъснато да се връщат, да разпознават, да преживяват чрез тях автентичността и битието на нещо, което вече не съществува.

Същият психологически ефект, който постигат отделните филмови кадри, късовете реалност, заснети между включването и спирането на камерата, е по силите и на по-комплексни кинематографични структури. В тях се крие отговора на един силно вълнуващ въпрос: не само как е изглеждал нашият свят тогава, но и какво точно се е случило, за стане той такъв, какъвто го мислим днес. Обикновено авторите на фикция дават по-смели и по-вълнуващи идеи, но, за да бъдат по-убедителни, те трябва да създадат автентична среда за функциониране на своите художествени персонажи. В сравнение с литературата киното по своята онтология притежава много по-висока степен на обективност и правдоподобност, която телевизията допълнително увеличава.

Действието във „Вавилонски Берлин“ започва десет години след края на Първата световна война, след премахването на монархията и основаването на Ваймарската република. В много отношения тази епоха може да се сравни и с края на 1990-те години – едно десетилетие след падането на Стената и тоталната трансформация

¹⁰ Bazin, A. *Ontologie de l'image photographique*. – In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1990.



8. „Бягай, Лола“

на обществото. И тримата автори на сериала (едновременно сценаристи и режисьори) не са родени в Берлин. Те идват от различни области на Западна Германия, но доколкото германската филмова индустрия след обединението на държавата и града се концентрира в новата стара столицата, всички те живеят след 1989 г. в нея.

Между другото същите трима автори са ангажирани в два от най-„берлинските“ филми, създадени в края на 1990-те и началото на следващия век – „Бягай, Лола!“¹¹ (режисьор и сценарист Том Тиквер) и „Сбогом, Ленин!“¹² (по сценарий и концепция на Ахим фон Борис и Хендрик Хандльогтен), и двата, продуцирани от фирмата X-Filme

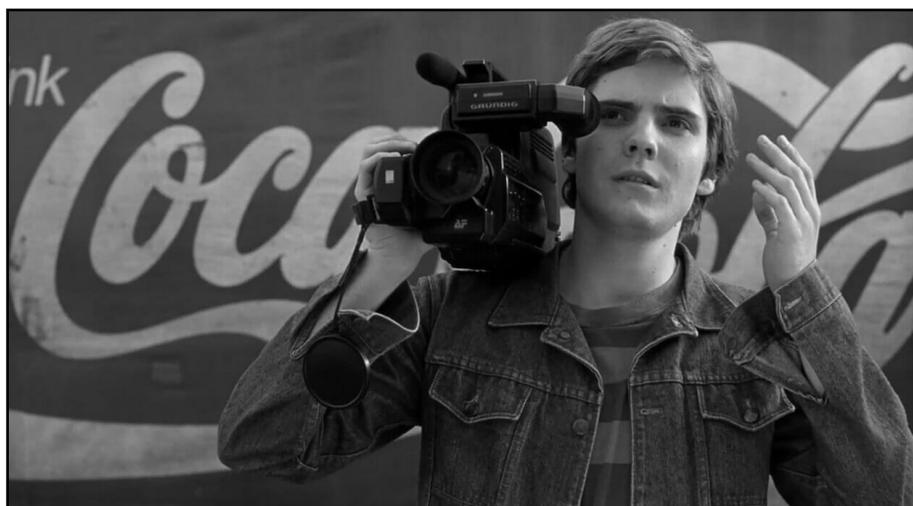
¹¹ *Lola rennt*. Режисьор Том Тиквер. X-Filme Creative Pool, 1998.

¹² *Good Bye, Lenin*. Режисьор Волфганг Бекер. X-Filme Creative Pool, 2003.

Creative Pool, на която Тиквер е съосновател. Любопитното е, че и двата филма в същността си се занимават с реконструкция и рециклиране на времето. (Ако ви прави впечатление римуването между заглавията, толкова директно то е възможно само на български.)

„Бягай, Лола!“ извършва това на ниво конструиране на разказа, изграждайки три алтернативни потока на времето, които предлагат различни, кинематографично еднакво убедителни версии на действителността. Те са в различна степен желани от публиката, която бленува хепиенд, но в интерпретационен план взаимно се допълват и коментират. Наред с това филмът реконструира във всяка от трите алтернативни версии единния образ на града, разделен само допреди 7-8 години от Стената.

От своя страна „Сбогом, Ленин!“ е насочен към реставрация на едно време, изплъзващо се на физическо и битово-ежедневно равнище, към опита да коригираш настоящото, съчетавайки го с любими аспекти на миналото. Нещо, колкото невъзможно в исторически план, толкова желано в психологически.



9. „Сбогом, Ленин“

Допълнителен аспект на темата за взаимовръзката между различни времеви пластове и „рециклирането“ на индивидуални личностни типове в битието им през различни епохи предлага и „Облакът Атлас“ (по едноименния роман на Дейвид Мичъл от 2004 г.). Тиквер е един от авторите на филма като режисьор и копродуцент

заедно със създателите на „Матрицата“¹³.

Всъщност и трите филма, наред със сериала „Вавилонски Берлин“, разчитат на нашата способност да възприемаме хода на времето като една лента на Мьобиус. Изправени пред нея, ние непрекъснато изживяваме как минало, бъдеще и настояще се застигат, преливат, сменят местата си, като историята не е просто фон, а основен двигател на действието. Тази история, която е колкото сляпа, абстрактна и неуправляема, толкова и зависима от ежедневните постъпки на всеки от нас – поотделно и на всички заедно. Впрочем това е основното послание на „Вавилонски Берлин“, а то е важно и за нас, тук и сега, в днешна София.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Дьоблин, Алфред. *Берлин Александерплац*. София: Народна култура, 1980.
Кракауер, Зигфрид. *От Калигари към Хитлер. Психологическа история на германското кино*. София: Наука и изкуство, 1992.

Мичъл, Дейвид. *Облакът Атлас*. София: Прозорец, 2019.

Bazin, André. *Ontologie de l'image photographique*. – In : *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1990.

Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008.

Kutscher, Volker. *Der nasse Fisch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008.

Kutscher, Volker. *Der stumme Tod*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009.

Tykwier, Tom – In: Interview for „Hollywood Reporter Magazine“:
<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/how-babylon-berlin-team-broke-all-rules-make-worlds-big> [прегледан 24.03.2021].

REFERENCES

BAZIN, A. *Ontologie de l'image photographique*. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris Éditions du Cerf, 1990.

DÖBLIN, A. *Berlin Aleksanderplats*. Sofia: Narodna kultura, 1980.

KRACAUER, S. *Ot Kaligari kam Hitler. Psikhologicheska istoriya na germanskoto kino*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1992.

KUTSCHER, V. *Der nasse Fisch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008.

KUTSCHER, Volker. *Der stumme Tod*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009.

MITCHELL, David. *Oblakat Atlas*. Sofia: Prosorets, 2019.

TYKWIER, Tom. In: Interview for „Hollywood Reporter Magazine“:

¹³ *The Matrix Trilogy*. Режисьори Анди Уашовски, Лари Уашовски. Warner Bros. Entertainment, 1999–2003.

<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/how-babylon-berlin-team-broke-all-rules-make-worlds-big> [прегледан 24.03.2021].

ФИЛМОГРАФИЯ

Бягай, Лола! // Lola rennt. Режисьор Том Тиквер. X-Filme Creative Pool, 1998.

Вавилонски Берлин (известен още под заглавия *Берлински Вавилон* / НВО/, *Вавилон Берлин* /БНТ/, *Вавилон в Берлин* /Еpic Drama, във VIASAT World Bulgaria/) // *Babylon Berlin*. Сценаристи и режисьори Хенк Хандлъогтен, Том Тиквер, Ахим фон Борийс. X Filme Creative Pool/ARD Degeto/Sky/Beta Film. 2017 – първи сезон /16 серии/; 2020 – втори сезон /12 серии/.

Игра на тронове // Game of Thrones. Сценаристи: Дейвид Бениоф и Д.Б. Уайс и др. (по романите на Джордж Р.Р. Мартин от серията „Песен за огън и лед“); режисьори: Дейвид Нътър, Алън Тейлър и др. НВО Entertainment. 2011 – 2019, 8 сезона, 73 епизода.

Кабаре // Cabaret. Режисьор Боб Фоси. Allied Artists Pictures, 1972.

Матрицата (трилогия) // The Matrix Trilogy. Режисьори Анди Уашовски, Лари Уашовски. Warner Bros. Entertainment, 1999–2003.

Облакът Атлас // Cloud Atlas. Режисьори Том Тиквер, Лана Уашовски, Лили Уашовски. Cloud Atlas Productions; X Filme Creative Pool; Anarchos Productions, 2012.

Сбогом, Ленин! // Good Bye, Lenin! Режисьор Волфганг Бекер. X-Filme Creative Pool, 2003.

“BABYLON BERLIN” AND THE “REMAKE” OF AN ERA

Abstract. The German series “Babylon Berlin” is probably the most renowned television production in the second decade of 21st century after “Game of Thrones”. It is a typical example of modern “complex” television storytelling and at the same time offers perfect material for studying the “remake” in a broad cultural context. The first stage of the “remake” is the adaptation of Volker Kutscher’s novels about a Berlin police inspector. The author himself admits that he was inspired not so much by literature as by television and cinema.

The main aspect in the practice of “remake”, introduced by the series, is not just the transformation of the literary plot and characters into a new medium, a completely new reproduction of the world from which they are generated and in which they are functioning. This is the twilight of the Weimar Republic, marked by social unrest, political and economic cataclysms. At that time, Berlin is the most Americanized European metropolis, where heroin is sold in pharmacies, prostitution is a mass profession,

and the underworld serves high politics.

Keywords: TV series, film adaptation, Weimar Republic, Siegfried Kra-cauer, Möbius

Alexander Donev, Assoc. Prof. PhD

ORCID ID 0000-0002-9852-1626

Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences

21, Krakra Str., Sofia 1504

E-mail: alexanderdonev@gmail.com

Антоанета Робова, гл. ас. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

РАЗНОВИДНОСТИ НА РИМЕЙКА В ТРИ ВЕРСИИ НА ФИЛМА НА ПАОЛО ДЖЕНОВЕЗЕ „ПЕРФЕКТНИ НЕПОЗНАТИ“: ИНТЕРМЕДИАЛНИ ОБНОВЛЕНИЯ И СТЕПЕНИ НА ИЗМЕНЕНИЕ

Резюме. Филмът на Паоло Дженовезе „Перфектни непознати“ от 2016 г. се радва на висок зрителски интерес, до месец юли 2019 г. има 18 римейка и влиза в „Книгата за рекорди на Гинес“. Сравнителният анализ включва италианския филм, испанската интерпретация, френския римейк и руската киновариация. Статията изследва интермедиялния заряд на оригиналния филм, в който смартфонът функционира като диспозитив, генериращ вторични разкази в обрамчващия кинонаратив. Обособяват се формите на римейка като „транскултурна адаптация“¹ с различна степен на повторение, трансформиране и обновление. Предпоставките за високото ниво на „адаптируемост“² на филма се свързват с новаторската интермедиялна композиция в съчетание с потенциал за авторско претворяване и адаптиране към локални контексти на рецепция.

Ключови думи: Паоло Дженовезе, римейк, интермедиялност, адаптация, кино

През 2016 г. се състои премиерата на „Перфектни непознати“³ на италианския режисьор и сценарист Паоло Дженовезе, като до юли 2019 г. филмът има 18 римейка и влиза в „Книгата за рекорди на Гинес“ като „филмът с най-много римейкове в историята на киното“. Кинотворбата продължава да предизвиква режисьорски и зрителски

¹ **Hutcheon**, L. *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge, 2006, p. 145. Предложените в тази статия преводи на понятия или откъси от цитираната литература на английски и френски език са мои.

² *Ibid.*, p. 174.

³ *Perfetti sconosciuti* (transl. Perfect Strangers). Directed by Paolo Genovese. Lotus Production, 2016.

интерес в редица държави и бива адаптирана към разнородни социо-културни контексти. Статията има за цел да анализира интермедиялния заряд на оригиналния филм, в който смартфонът функционира като диспозитив⁴, генериращ обрати и второстепенни сюжетни линии, както и степента на обновление и трансформация в разглежданите римейкове. Обособяват се формите на „транскултурна адаптация“⁵ в три от множеството версии на филма и се изследва степента на повторение, трансформиране и авторска интерпретация. Корпусът на изследването включва „Перфектни непознати“ на Паоло Дженовезе, едноименната испанска интерпретация на Алекс де ла Иглесиа⁶, френския римейк „Играта“⁷ на Фред Кавайе и руската киновариация „На високоговорител“⁸, осъществена от трупата на московския театър „Квартет И“.

Предмет на сравнителен анализ са формите на трансфер на сюжетни и структурни константи, жанровите изменения и авторски обновления. Процесът на серийна адаптация (верижните⁹ римейкове) се проследява, за да се изведат предпоставките за високото ниво на „адаптируемост“ на филма : новаторската интермедиялна композиция, смартфона като диспозитив и наративен конструкт, възможността за авторско претворяване и адаптиране към локални контексти на рецепция.

⁴ Използвам понятието „диспозитив“ в по-съвременната му дефиниция от Джорджо Агамбен, който заема термина на Фуко и го доразвива, за да обозначи „всичко, което по един или друг начин има способността да улавя, насочва, определя, прихваща, моделира, контролира и гарантира жестовете, поведенията, мненията и дискурсите на живите същества“ (Agamben, G. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Payot & Rivage, 2007, p. 31) Философът причислява телефона към диспозитивите, посредством които човек подлежи на контрол.

⁵ Hutcheon, L. Op. cit., p. 145.

⁶ *Perfectos desconocidos* (transl. Perfect Strangers). Directed by Álex de la Iglesia. Telecinco Cinema, Nadie es Perfecto, Pokeepsie Films, Mediaset España, Movistar+, Universal Pictures, 2017.

⁷ *Le Jeu*. (transl. Nothing to Hide, lit. The Game) Directed by Fred Cavayé. Medset Film SAS, Mars Films, 2018.

⁸ *Громкая связь*. Режиссёр Алексей Нужный. Марс Медиа Энтертейнмент Стрела, 2019.

⁹ Определям като „верижни“ римейковете, създадени за изненадващо кратко време, но съществува и терминът „синхроничен римейк“, който обозначава бързата поява на нови филмови версии. (Cuelenaere, Ed., Willems, G., Joye, St. *Film Remakes in the Context of European Cinema: an Introduction*. – In: Cuelenaere, Eduard, Willems, Gertjan, Joye, Stijn (eds). *European Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021, p. 2).

Интермедиялна хибридность на оригиналния филм

Новаторският сюжет, в съчетание с универсални теми, хибридната естетика и динамична структура на филма, е сред основните до-стойнства на тази творба с висока степен на театралност и разпознаваем авторски почерк. Централният наратив се разгръща в обособеното пространство на апартамента на Ева и Роко, домакини на традиционна приятелска вечеря, придобила неочакван обрат след началото на играта, повеляваща телефонните обаждания и съобщения да се оповестяват на всеослушание. Това наглед безобидно развлечение се превръща в катализатор на поредица от конфликти, а смартфонът надхвърля функциите си на кино-театрален реквизит, за да се превърне в диспозитив, обуславящ действията и взаимодействията на персонажите. Обрамчващата сцена с вечерята със седем телефона на масата активизира механизъм на раздробяване на киноразказа посредством вторичните сюжети, разкрити при всеки звън на устройството.

Употребата на телефона като инструмент за фрагментиране на киноразказа се съчетава с подхода в обрамчения наратив, при който всеки от приемащите обаждането персонажи става герой по неволя в сюжета, отключен от телефонния сигнал. Така метафората за телефона като „черна кутия на нашия живот“ („scatola nera della nostra vita“¹⁰) се разгръща в постепенно нагнетяване на напрежение, което превръща филма от ситуационна комедия в психологически трилър. Във все по-клаустрофобичната атмосфера на тази вечеря се разкриват тайни, свързани с извънбрачни или хомосексуални връзки, конфиденциални хирургически интервенции и психологически консултации. Смартфонът представлява нова медия в киномедията, генерираща разкази в разказа и екрани в екрана и така отключваща киноанакронните. Вътрешната интермедиялност, характерна за филма, обхваща взаимодействието на медиите в една медия или „процесите на производство на смисъл, свързани с медийни взаимодействия“.¹¹

Интегрирането на смартфона и неговите наративни употреби разчупват традиционните повествователни механизми и разкриват наратологичния потенциал на тази нова медия. Дженовезе споделя в

¹⁰ Метафората за „черната кутия“ е част от реплика на Ева, домакинята на вечерята.

¹¹ Müller, J. E. L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. – In: *Cinémas*, volume 10, numéro 2-3, printemps 2000, p.106.

интервю за вестник „Република“: „Има и по-хубави от този филм, но той успя да улови социално явление, с което всички се идентифицираха. Не знам дали това отново някога ще ми се случи, имах късмет.“¹² Сценарната драматургия обхваща своеобразна експозиция и епилог, изместващ наратива за злополучната игра на плоскостта на несъстояла се развръзка. Експозицията включва редуващите се сцени в домовете на отделните семейства, преди те да се съберат на съдбоносната вечеря. След надписите със заглавието, обективната камера се насочва към колите, в които пътуват двете семейни двойки, като в тази експозиция персонажът на Пепе остава извън обхвата на камерата.

В разговор в кола се застъпва и мотивът за предстоящото лунно затъмнение, който ще изиграе ключова роля при развръзката. Затъмнението е в основата на срещата на групата приятели. От драматургична гледна точка, луната се явява и повод за излизане на терасата и заснемане на групови сцени (като общото селфи) или на сцени с по-конфиденциално взаимодействие на отделни персонажи (като договарянето на Леле и Пепе да си разменят телефоните, за да не се компрометира Леле с извънбрачни взаимоотношения). Показателна е и повтарящата се реплика на Пепе относно раздвоената луна или препратката на Роко към албума на Пинк Флойд „Тъмната страна на луната“.

От тематична гледна точка, раздвояването на луната и противопоставянето тъмнина–светлина и видимо–невидимо отразяват двойствеността на персонажите и тяхната потайна страна. От структурна гледна точка раздвояването е предвестник на двойния финал, предложен след развръзката на първичния разказ. След кулминацията на конфликтите и разбулването на оказалите се непосилни за потърпевшите тайни, се оказва, че тази история всъщност не се е състояла, а е вариант за алтернативен завършек на вечерята. В епилога, предложен след напускането на дома и края на лунното затъмнение, животите на персонажите продължават сякаш нищо не се е случило, в привидното равновесие на техните измамни взаимоотношения.

Версиите на филма на Паоло Дженовезе се появяват в изключително кратък период от време, поради което не се числят към по-традиционната адаптация-модернизация, чийто основен залог е

¹² **Finos, A., P. Genovese:** Al nostro cinema in crisi servono sceneggiatori. – In: *La Repubblica* [прегледан на 14.07.2019]. Преводът от италиански език е мой.

времето на транспозиция на сюжета и неговото осъвременяване. От типологична гледна точка, разглежданите римейкове на италианския филм представляват адаптация към социокултурния контекст и към националните особености. В този смисъл, става дума за „транскултурна адаптация“¹³, чрез пренос на структури и мотиви, създаване на обстановка и изграждане на образи, по-близки до очакванията на зрителите. Понятието пренос или „трансфер“¹⁴ е обосновано от преминаването на сюжета от една култура към друга, макар че трансформацията не е обусловена от преход към друга медия. Римейковете представляват вътремедиен¹⁵ пренос с межкултурно претворяване на сценарен материал.

Римейкът като авторска интерпретация

В испанския римейк на филма ясно се откроява авторският почерк на майстора на черната комедия Алекс де ла Иглесиа. Заглавието експлицитно препраща към хипофилма¹⁶ и за разлика от другите две разглеждани адаптации не се стреми към разграничаване посредством обновеното заглавие на производния кинопродукт. Автори на адаптирания сценарий на „Перфектни непознати“ са традиционно работещите заедно Алекс де ла Иглесиа и Хорхе Герикачевария.

Опитът на Де ла Иглесиа като автор на комикси¹⁷ е доловим

¹³ Hutcheon, L. Op. cit., с. 145.

¹⁴ Mariniello, S. L'intermédialité : un concept polymorphe. – In: Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.) *Intermedia. Études en intermédialité*. Paris: L'Harmattan, 2010, p. 11.

¹⁵ Реми Бесон уточнява, че „в областта на културата, каноничната форма на пренос е адаптацията“, при която „първичната форма винаги е разпознаваема“ и използва понятието „вътремедиен“ („intramédiatique“), като посочва, че понякога „тези адаптации са вътремедиенни, като в случая на *римейк* в киното“. Той формулира термините „réemploi“ (когато отново се използва елемент от културна продукция, без да се променят формалните му характеристики) и „recyclage“ („recyclage“), когато при новата употреба се наблюдават изменения във формалните характеристики (Besson, R. Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité. – In: *Cinémadoc*, 29.04.2014).

¹⁶ Женет въвежда термините „хипофилм“ и „хиперфилм“ и разглежда като случай на „хиперфилмичност“ („hyperfilmicité“) филма на Уди Алън „Изсвири го отново, Сам“ (Genette, G. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, pp. 215–217).

¹⁷ Още на 13-годишна възраст бъдещият режисьор рисува комикси. (Rowan-Legg, Sh. *The Spanish Fantastic: Contemporary Filmmaking in Horror, Fantasy and Sci-fi*. London, New York: I. B. Tauris, 2016, p. 24.)

както в цветовата експресивност на интериора и костюмите, така и в усета за детайла при изграждането на персонажите. Акцентът върху яркочервеното в костюмите и грима на женските образи е в стилистичен разрез с по-естествените и безизразни тонове в италианския филм и загатва за предстоящо нажежаване на страсти, обостряне на тлеещи конфликти и динамика на резки обрати. Еклектичният подход на режисьора включва още преплитането на популярни жанрове, като фантастика, психологически трилър и криминален филм. Някои визуални цитати, като кадрите, в които кроткият наглед Антонио забива с нескрита агресия кухненски нож в масата са самоиронична алюзия за хорър филмите на Де ла Иглесиа, но и имплицитна препратка към емблематичния за жанра филм „Психо“.¹⁸ Подобни „интрамедиални референции“¹⁹ откриваме и в оригиналния филм. Въртящият се на масата пръстен може да се възприеме като препратка към знаковата сцена с въртящия се пумпал в „Генезис“.²⁰ И ако жанрови характеристики на черна комедия, трилър и фантастика са преплетени в хипофилма, то испанската адаптация подсилва и развива едва загатнатия фантастичен елемент при развързката.

Мотивът за лунното затъмнение е разгърнат, като символиката на червения цвят засяга и Луната, представена като злокобна „Кървава луна“. Затъмнението и неговата застрашителна сила се разкриват в предварителните знаци (лаещи кучета, катастрофа, снимка, от която са изчезнали заснетите хора, отварящи се от само себе си прозорци), предвестници на разкрития и обрати. Но развързката е сходна с тази в хипофилма, доколкото се осъществява приплъзване към състояние на привидно равновесие, при което играта не се състояла. Порив на вятъра поваля Ева и след отминаването на вихъра, луната отново е бяла

¹⁸ *Psycho*. Directed by Alfred Hitchcock. Paramount Pictures, 1960.

¹⁹ Ирина Райевски различава интермедиални и интрамедиални референции (или препратки) като пояснява, че при първите има пресичане на медийни граници, а при вторите препратката се извършва в една медия (**Rajewsky, I.** *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.* – In: *Intermédialités. Histoire et théorie des arts des lettres et des techniques*, no 6, automne 2005 p. 54). За синтезирано представяне на основните насоки в трудовете на Ирина Райевски за интермедиалността вж.: **Кирова, Д.** *Интермедиални форми в отношението кино – немска литература от началото на 20 век.* – В: *Годишник на Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“.* Факултет по хуманитарни науки. Шумен, 2019, с. 109–117.

²⁰ *Inception*. Directed by Christopher Nolan. Legendary Pictures Syncopy, 2010.

и обстановката в гостната е спокойна и нормална. Времето сякаш се е върнало назад, Ева отказва да се включи в играта под предлог, че е изпуснала телефона си от балкона. Зрителят остава в недоумение дали случилото се е необяснимо проявление на свръхестественото или плод на въображението на Ева. В този смисъл развръзката е в жанра на фантастиката, в духа на дефиницията на Цветан Тодоров, че фантастичното е именно в колебанието дали случилото се „принадлежи на реалността“ или е „плод на въображението или резултат на илюзия“.²¹ Испанската адаптация предлага оригинална авторска интерпретация на хипофилма, като общата структура и основната драматургична конструкция са запазени, но са въведени множество изменения и обновления.

Римейкът между вярност и оригиналност: „Играта“ на повторение и обновление

Фред Кавайе, режисьорът на френския римейк „Играта“, споделя в интервю, че е гледал само веднъж филма, за да не бъде повлиян от оригиналната режисура и да избегне имитацията.²² Стремещът му към авторска адаптация и пречупване през собствения кинематографичен стил е осезаем и в жанровите характеристики на римейка, който Кавайе определя като трилъър. Относно културния трансфер на сценария, режисьорът признава, че е „францизирал“ („franciser“)²³ някои типично италиански елементи от сценария и диалозите. Кавайе определя филма като „филм-система“²⁴ от гледна точка на формата и споделя, че я е запазил, но е въвел промени на ниво съдържание.

С промяната на заглавието на филма и преместването на акцента към играта, режисьорът заявява намерението си да представи авторска версия на филма, а не вярна кинорепродукция. Френската дума за „игра“ (jeu) впрочем е омофон на думата „аз“ (je) и еднаквото звучене в известен смисъл отразява психологическата игра, в

²¹ **Todorov**, Tzv. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 165.

²² **Bouillé**, A. *Le Jeu: entretien avec le réalisateur Fred Cavayé*. Cinéséries, 17 octobre 2018.

²³ Режисьорът говори за подхода си в интервю, включено в допълнителните материали към излезлия на диск филм (**Cavayé**, Fr. Supplément: Entretien avec Fred Cavayé. – In: *Le Jeu* [DVD], Directed by Fred Cavayé. Mars, 2019).

²⁴ Ibid.

която се нагнетяват личностни конфликти поради разминаването между личния и социалния Аз. Тази идея е в основата и на оригиналното заглавие, внушаващо идеята за невъзможността да опознаеш дори най-близките хора. Различните роли и животи са обявени и в оригиналния таглайн „Всеки от нас има три живота: публичен, личен и таен“ („Ognuno di noi ha tre vite: una pubblica, una privata e una segreta“).

Физическите характеристики и костюмите на персонажите обаче са сходни с тези в хипофилма, не се наблюдават съществени обновления като в испанската интерпретация. Основните елементи на францизирането или културния трансфер са доловими в кулинарен план, тъй като менюто на вечерята е съобразено изцяло в духа на френската традиция, като дори се наблюдава заиграване с някои гастрономически стереотипи. В менюто са включени гъши дроб, стриди, различни видове вино. Едър е планът върху платото сирена, като дегустацията представлява своеобразна пауза в кинонаратива преди кулминацията на разкритията.

От гледна точка на структурата и рамката на централния кино-разказ, можем да отбележим скъсяването на експозицията и удължаването на епилога. Сцената, представяща дома на отегчената двойка, двете им деца и свекървата, е транспонирана във вид на видео разговор. Този похват на заснемане на картина в картината и полагане на телефонната медия в киномедията представлява огледален „пролепсис“²⁵, предвестник за предстоящия хибриден киноразказ и неговите интермедииални разклонения. Множенето на екрани и вставянето на екран в екрана продължава и със застъпването на мотива за лунното затъмнение, обявено по телевизията. Луната впоследствие ще бъде оброчена и от екрана на телефона за общо селфи, а функцията ѝ като фантастичен елемент е запазена. Алтернативният финал обаче е разгърнат, като експлицитно са представени последиците от лъжите и самозаблудите. Лунното затъмнение е приключило, а привидното равновесие измамници–измамени е възстановено. Драматичната ирония се засилва, макар че зрителят е лишен от предизвикателството на по-отворения финал.

Френският римейк съчетава верността към сценарната форма

²⁵ Използвам термина на Жерар Женет за обозначаване на предварителна анахрония (вж. **Genette**, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972).

и основните характеристики на персонажите с францизиране на някои елементи от обстановката, диалога и поведението на героите. Макар филмът да е близо до имитацията, откроява се авторски подход при този до голяма степен верен прочит на сценария. Отделни промени в сегментирането на филма и по-отчетливото артикулиране на финала, както и някои интересни похвати при изграждането на кинонаратива и интермедиялния му характер, приближават тази киноверсия до вид римейк, който бихме могли да обозначим като до голяма степен вярна авторска адаптация.

„На високоворител“: вариация с елементи на дедраматизация

На 14 февруари 2019 г. е премиерата на руската адаптация на филма, озаглавена „На високоворител“. Римейкът е осъществен от трупата на московския театър „Квартет И“ под режисурата на Алексей Нужный. В случая не става дума за версия, при която режисьорът е и автор на адаптирания сценарий, а за киновариация, чието жанрово олекотяване е съобразено с комедийното амплоа на четиримата актьори, двама от които са и съсценаристи на адаптацията. И в този филм има жанрово изменение, но не по посока на подсилване на фантастичните елементи или визуалната естетика (Де ла Иглесиа) или чрез амплификация на кодовете на съспенса и трилъра (Кавайе), а посредством допълнително комизиране на диалозите и дедраматизация на второто действие, което в хипофилма е с по-сгъстена психологическа атмосфера.

В руския римейк ключовият мотив за лунното затъмнение е изцяло отстранен, клаустрофобичното пространство на апартамента е разчупено, а атмосферата не е мрачна и потискаща. Действието се развива в светлата част на деня в селската къща на домакините, поради което външните сцени не са заснети на терасата на апартамента, а в просторния и добре осветен двор на дачата. Пространствената транспозиция в тази версия най-отчетливо се отдалечава от оригинала, но е в съзвучие с общата насока на трансформациите, придаващи по-оптимистично звучене на сюжета. Премахнати са нагнетяващите напрежение и безпокойство ирационални или твърде драматични сегменти.

Културният трансфер в тази адаптация е особено ярък, тъй

като освен многообразието от елементи, характерни за руските бит и обичаи, са привнесени и своеобразни руски музикални паузи с функция на интермедии, които разреждат напрежението вместо да го сгъстяват. Трансформациите включват елементи, свързани с декорите, атмосферата, реквизита, хумора, характеризацията на героите. В панорамните планове в пролога на филма се извисяват урбанистични блокове, а основният декор е традиционна руска дача извън града, с уютна камина, просторна гостна, голям двор с печка и кът с насечени дърва за огрев. Менюто не включва тирамису или гъши дроб, а селъодка, мъжете се черпят с водка, печейки вечерята на двора. През това време жените пият вино и си бърбят по женски. В другите версии музиката е фонова и екстрадиегетична, докато в руския римейк под формата на интермедии са включени няколко музикални изпълнения със съпровод на китара или пиано, както и интелюдии с танци. Битовите компоненти в сценографията застъпват и традиционно пиене на чай, както и приготвяне на пилаф.

Най-съществена е трансформацията в развързката на драматичната втора част и промяната в цялостната тоналност на филма. След края на вечерята, разкриването на тайните и кулминацията на конфликтите в отделните двойки, домакинът Лев насочва погледа си към снимките на стената. Интермедиялната референция към приятелските преживявания, заснети на фотолентата, споделените общи мигове преpraщат към миналото на героите във филмовия диегезис, но и към миналото на четиримата актьори. По-старите снимки в кадър са архивни фотографии на състудентите и основатели на „Квартет И“, създаден през 1993 г. Така фотографските автореференциални реминисценции отключват алтернативен финал, утвърждаващ общочовешки ценности като съпругеска вярност, приятелство и семейно разбирателство. В противоречие с хипофилма, се осъществява „аксиологична трансформация“²⁶ и етична „валоризация“²⁷ на персонажите. Героите коригират поведението си, отказват се от извънбрачните си взаимоотношения и равновесието е възстановено реално, а не привидно. Епилогът представя, по време на финалните надписи, кадри с идилична приятелска среща на футбол сред природата.

²⁶ Genette, G. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 483.

²⁷ Ibid.

Заклучение

Филмът на Паоло Дженовезе „Перфектни непознати“ представлява оригинален киноразказ, в който като интермедиален диспозитив и наративен конструкт се използва смартфон, генериращ разкази в разказа и екрани в екрана. Смартфонът отключва постмодерно множество на сюжетни разклонения в кино-театралната макрорамка. Центростремителните привидно микронаративи разколебават обаче интерпретацията чрез раздвояване на развързката и нейното преливане в алтернативно сюжетно (пре)конструиране. Особено любопитен е процесът на верижно роене на адаптациите отвъд първичния разказ. Разгледаните римейкове разкриват семантичните и тематични залози при транскултурната адаптация, при която, освен диалозите, биват съотнесени към локалната среда на рецепция редица мотиви и елементи от атмосферата и сценографията. Оригиналната интермедиална макрокомпозиция е константа, както и по-универсалните микронаративи, но степента на жанрово и тематично изменение варира съобразно режисьорския почерк и подход. Универсалното сюжетно ядро около темата за „играта“ придобива характер на рефлексия относно същност и привидност, социални роли и маски в режим на екзистенциална театралност, при който персонажите се превръщат в актьори и(ли) зрители на своите и чужди тайни. Тази висока степен на театралност, заложена в централния наратив, е и сред предпоставките за неговата адаптируемост на базата на социокултурно обусловени обновления на сюжетна структура, декори, атмосфера и изграждане на образите.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Кирова, Даниела. Интермедиални форми в отношението кино – немска литература от началото на 20 век. – В: *Годишник на Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“*. Факултет по хуманитарни науки. Шумен, 2019.

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Trad. de l'italien par Martin Rueff. Paris: Payot & Rivage, 2007.

Besson, Rémy. Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité. – In: *Cinémadoc*, 29.04.2014 [прегледан 15.03.2021], https://cinemadoc.hypotheses.org/2855#identifiant_56_2855

Bouillé, Aubin. *Le Jeu: entretien avec le réalisateur Fred Cavayé*. Cinéséries, 17.10.2018 [прегледан 15.02.2021], <https://www.cineserie.com/>

news/people/interviews/le-jeu-entretien-avec-fred-cavaye-2068308/

Cavayé, Fred. Supplément: Entretien avec Fred Cavayé. – In: *Le Jeu* [DVD], Directed by Fred Cavayé. Mars, 2019.

Cuelenaere, Eduard, Willems, Gertjan, Joye, Stijn. Film Remakes in the Context of European Cinema: an Introduction. – In: Cuelenaere, Eduard, Willems, Gertjan, Joye, Stijn (eds). *European Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021, pp. 1–16.

Finos, Arianna. Paolo Genovese: Al nostro cinema in crisi servono sceneggiatori. – In: *La Repubblica*, 15.07.2019 [прегледан на 14/05/2020], https://www.repubblica.it/spettacoli/2019/07/15/news/paolo_genovese-300872447/

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge, 2006.

Mariniello, Silvestra. L'intermédialité: un concept polymorphe. – In: Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.) *Intermedia. Études en intermédialité*. Paris: L'Harmattan, 2010, pp. 11–29.

Müller, Jürgen Ernst. L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. – In: *Cinémas*, volume 10, numéro 2-3, printemps 2000, pp. 105–134.

Rajewsky, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. – In: *Intermédialités. Histoire et théorie des arts des lettres et des techniques*, no 6, automne 2005, pp. 43–64.

Rowan-Legg, Shelagh. *The Spanish Fantastic: Contemporary Filmmaking in Horror, Fantasy and Sci-fi*. London, New York: I.B. Tauris, 2016.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

REFERENCES

AGAMBEN, G. & M. RUEFF (trans.). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Payot & Rivage, 2007.

BESSON, Rémy. Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité. In: *Cinémadoc*, 29.04.2014 [seen 15.03.2021]. Retrieved: https://cinemadoc.hypotheses.org/2855#identifiant_56_2855

BOUILLÉ, A. *Le Jeu: entretien avec le réalisateur Fred Cavayé*. Cinéséries, 17.10.2018. [seen 15.02.2021]. Retrieved: <https://www.cineserie.com/news/people/interviews/le-jeu-entretien-avec-fred-cavaye-2068308/>

CAVAYÉ, Fred. Supplément: Entretien avec Fred Cavayé. In : *Le Jeu* [DVD], Directed by Fred Cavayé. Mars, 2019.

CUELENAERE, E., G. WILLEMS, S. JOYE. Film Remakes in the Context of European Cinema: an Introduction. – In: CUELENAERE, E., G. WILLEMS, S. JOYE (eds). *European Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

FINOS, A. Paolo Genovese: Al nostro cinema in crisi servono sceneggiatori. – In: *La Repubblica*, 15.07.2019 [seen 14/05/2020]. Retrieved: https://www.repubblica.it/spettacoli/2019/07/15/news/paolo_genovese-300872447/

GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GENETTE, G. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge, 2006.

KIROVA, D. Intermedialni formi v otnosheniyeto kino – nemska literatura ot nachaloto na 20 vek. In: *Godishnik na Shumenskiya universitet “Episkop Konstantin Preslavski”*. Fakultet po khumanitarni nauki. Shumen, 2019.

MARINIELLO, S. L’intermédialité: un concept polymorphe. In: VI-ERA, C, I. RIO NOVO (dir.) *Intermedia. Études en intermédialité*. Paris: L’Harmattan, 2010.

MÜLLER, J. E. L’intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l’exemple de la vision de la télévision. In : *Cinemas*, volume 10, numéro 2-3, printemps 2000.

RAJEWSKY, I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: *Intermédialités. Histoire et théorie des arts des lettres et des techniques*, no 6, automne 2005.

ROWAN-LEGG, S. *The Spanish Fantastic: Contemporary Filmmaking in Horror, Fantasy and Sci-fi*. London, New York: I. B. Tauris, 2016.

TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

ФИЛМОГРАФИЯ

На високоговорител // Громкая связь. Реж. Алексей Нужный. Марс Медиа Энтертейнмент Стрела, 2019.

Играта // Le Jeu. Реж. Фред Кавайе. Medset Film SAS, Mars Films, 2018.

Перфектни непознати // Perfectos desconocidos. Реж. Алекс де ла Иглесия. Telecinco Cinema, Nadie es Perfecto, Pokeysie Films, Mediaset España, Movistar+, Universal Pictures, 2017.

Перфектни непознати // Perfetti sconosciuti. Реж. Паоло Дженовезе. Lotus Production, 2016.

FORMS OF FILM REMAKING IN THREE VERSIONS OF PAOLO GENOVESE'S "PERFECT STRANGERS":

INTERMEDIAL RENEWALS AND DEGREES OF TRANSFORMATION

Abstract. Released in 2016, Paolo Genovese's well-received film "Perfect Strangers" has been remade 18 times by July 2019 and was included in the "Guinness Book of Records". This comparative case study analyses the Italian film, its Spanish version, as well as the French remake and the Russian variation. The paper explores the intermedial content of the original film representing the smartphone as a dispositive generating framed narratives in the main plot. The forms of remaking as "transcultural adaptation"²⁸ are related to different degrees of repetition, transformation and renewal. The premises for the film's high "adaptative faculty"²⁹ are therefore to be associated with the innovative intermedial structure and the potential of the plot devices to be reinvented and adapted to local reception areas.

Keywords: Paolo Genovese, remake, intermediality, adaptation, cinema

Antoaneta Robova, Chief Asst. Prof. PhD

ORCID ID: 0000-0001-7468-7675

Web of Science Researcher ID: AAK-1394-2021

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504

E-mail: arobova@uni-sofia.bg

²⁸ **Hutcheon**, L. *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge, 2006, p. 145.

²⁹ *Ibid.*, p.174.

Венцеслав Шолце, д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ЖАНР, ТЕРИТОРИЯ, ТРАНСФОРМАЦИЯ. РЕИТЕРАЦИИ НА УЕСТЪРНА

Резюме. Докладът разглежда жанрологичната проблематика на уестърна, като се опитва да деконструира заложената в названието му въображаема географска схематика посредством интерпретацията на разноречивите реитерации на жанрообразуващите му компоненти.

Ключови думи: уестърн, деконструкция, детериториализация, жанр, повторение

Названието „уестърн“ неизменно присъства в повечето разпространени жанрови класификации на художественото творчество и в частност, разбира се, на киното и литературата. Въпреки придобитата широка гражданственост обаче жанрологичните и лексикално-понятийните стойности на този класификант продължават да бъдат своеобразни, доколкото жанроопределящите му параметри са генеалогично обвързани с известна въображаема география и идентичностна митология. В разрез с други жанрови конвенции, които обикновено са се определяли преимуществено през особеностите на „формата“ или „съдържанието“, уестърнът се определя допълнително откъм известни времепространствени координати. Затова повторителната устойчивост и глобалната популярност на уестърна започват да изглеждат някак парадоксално от гледна точка на културната история и теорията на жанра: отдавна уестърнът е надхвърлил културния локус на зараждането си, както и началните си хронологични граници, запазвайки употребителността си като класификационен филтър. Посоката, в която настоящият текст ще разгръща предположенията си, засяга именно въпроса за траекториите и механизмите на реитерирането на жанровите структури на уестърна в контексти, различни от неговия „оригинален“. Взимайки реитера-

тивността¹ на уестърна и уестърн стилистиката като отправна точка, ще се опитам да предложа няколко нататъшни хипотези преди всичко относно отношенията между жанра и социокултурните ареали на функционирането му. В края на текста междуременно ще се опитам да набележа някои възможни хипотези относно общата теория на жанровете и функционирането на жанровете като класификационни дискурси. За целта анализът ми ще тръгне от опита за очертаването на разнопосочната множественост, която е белязала историческия развой на уестърна, за да потърси подстъп за интерпретирането на теоретичния въпрос за връзката между жанра и контекста и за свързвания с него въпрос за класификационната валидност на жанровете.

Ако се върна към отбелязаното по-горе, функционирането на уестърна като жанрова схема и класификационен маркер действително се оказва свързано с една парадоксална двойственост. От една страна, уестърните се свързват с едно отворено, многократно подлагано на модификации и деавтоматизации, но все пак някак трайно множество от типологични белези, които носят разпознаваемостта на жанра.² Най-близък до ума, разбира се, е едноименният културногеографски ареал на Американския Запад, граничните области при югозападното разширяване на САЩ през XIX век. Тяхното художествено възпроизвеждане обикновено носи със себе си определени „норми“

¹ В случая възприемам израза съобразно разработките му у Жак Дерида, в чиито теории понятията за итерабилността и реитерацията на езиковите единици добиват ключово значение. За справка препращам към два ключови текста, добре известни и в българска среда: **Derrida, J.** *Le loi du genre*. – In: Derrida, J. *Parages*. Paris: Galilee, 1986, 251–287; **Derrida, J.** *Signature événement contexte*. – In: Derrida, J. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972, 376–393. Относно значимостта на реитерабилността във философското творчество на Дерида вж. глава първа от: *Тенев, Д. Отклонения. Опити върху Жак Дерида*. София: Изток-Запад, 2013.

² Представителни изследвания на жанроструктурните елементи на уестърна, чрез които съм се ориентирал в настоящия текст и които нямам възможност да коментирам по-подробно, включват: **Карцева, Ел.** *Вестерн. Еволюция жанра*. Москва: Искусство, 1976; **Wright, W.** *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975; **Wright, W.** *The Wild West. The Mythical Cowboy and Social Theory*. London: SAGE Publications, 2001; **Hughes, H.** *Once Upon A Time in the Italian West: The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns*. New York: I. B. Tauris, 2006; **O'Connor, J. E., P. C. Rollins (eds.)**. *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television, and History*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2005; **Fridlund, B.** *The Spaghetti Western. A Thematic Analysis*. London: McFarland, 2007; **McVeigh, St.** *The American Western*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

при миметичното конструиране на пейзажа, ономастиката, речевата стилистика и пр. Вероятно (поне що се отнася до Европа) именно локално-екзотичният колорит на Запада е бил един от факторите за популяризирането на уестърна. Европейската рецепция на уестърна обаче прехвърля прага на възприятелската консумация и преминава към различни форми на усвояването, възпроизвеждането и претълкуването на уестърна с неговата специфична тропология. Преносът и пресаждането на уестърна на европейска почва преимуществено през втората половина на XIX век несъмнено могат да се разчетат като обусловени от комплексно множество от фактори, сред които и комерсиалната успешност на уестърните.³ Нещо повече обаче, от известен етап именно кодовете на уестърна – особено тези на киноуестърна, – се функционализират като своеобразен метаезик, чрез чиито операции се артикулира въображаемата география на Ориента, Евразийската степ или дори Сибир. Нееднократно са били разпознавани сходствата и генеалогичните връзки между уестърните и приключенските романи и впоследствие съветските киноинтерпретации, изобразяващи руския Туркестан или Северночерноморската степ по време на Гражданската война, поради което деривативният термин истърн се употребява за известни филми като „Бялото слънце на пустинята“ от 1969 г., класиката на Михаил Ром „Тринадесет“ от 1936 г., както и за по-малко известни като „Тачанка от юга“ на Евгений Шерстобитов и пр. Грубо казано, казаците заместват каубоите, средноазиатските скотовъди – индианците, белогвардейците или черносотниците – разбойниците и главорезите, червеногвардеецът или чекистът – доблестния шериф и т. н.⁴

Реитериранието на стилистичните похвати, които често се приписват на жанровия обсег на уестърна, в режима на съветските кинопродукции, които изобразяват митологизирания период на установяването на съветската държавност, представлява едно от най-свое-

³ Един от ранните канали, през които европейските публики се запознават с образа на Дивия Запад, бива именно симулакрумът, какъвто представляват например театрално-зрелищните постановки на Бъфало Бил, чиято трупа гастролира в Европа през 80-те и 90-те години на XIX век, вж. кратко изложение у: **Reis, R.** *Buffalo Bill Cody*. New York: Chelsea House, 2010, 71–82.

⁴ Повторението понякога стига и до най-тънки детайли, срв. как в „Шестият“ (1981) на Самвел Гаспаров се открива особена модификация на мотива стрелба-с-два-пистолета като стрелба с две скъсени винтовки.

образните културни взаимодействия между лагерите през Студената война. Разбира се, подобно влияние, особено осезаемо през 70-те и 80-те години, резонира с някои широкоразпространени тенденции, характерни за европейската популярна култура във и извън Източния блок. Те не подминават и българското игрално кино, в което също биха могли (по силата на жанрологичния експеримент) да се идентифицират известни влияния или дори заемки от вариациите на уестърна. Катоалозите обикновено посочват два примера за „български уестърн“: „Съдията“ на Пламен Масларов от 1986 г. и „Буна“ на Вили Цанков от 1975 г. Несъмнено и двата филма повтарят някои от гореизброените белези: затънтено-прашни селца, ездачи на фона на пустошта, сблъсък между правда и престъпност, престрелки с банда от главорези, герой отмъстител (в случая на „Буна“ това е колективният герой на селяните), фокусът върху револвера (последният, заедно с гроба като метонимия на отмъщението, е един от първите тематизирани мотиви в „Съдията“), във финала на „Буна“ Петър Слабаков дори пресъздава класическата каубойска стрелба с два револвера (същото телодвижение се среща и в две от престрелките в „Съдията“), широкополите шапки (чест костюмографски мотив в „Съдията“). Действието в двата филма се развива в българската провинция, съответно през 80-те години след Освобождението и през 20-те на XX век – времепространства на засилена разбойническа активност и съответно на отслабване или дори разпадане на монопола над насилието. Такива периоди предразполагат установяването на аналогии със законовата неуреденост и цивилизационната периферност на Дивия Запад, а поради това – и към артикулирането си през реитерацията на сюжетно-тематичната и визуалната идиоматика на уестърна. Подобни заемки не са твърде впечатляващи, тъй като са синхронни на широка тенденция в киното на Източния блок. Например покойният Джоко Росич, който изпълнява една от главните роли в „Съдията“, към 1986 г. вече си е създал трайно име на уестърн типаж с участието си в т. нар. унгарски „гулаш уестърни“ като „Под краката им свири вятъра“ (1976) и „Лоши хора“ (1979) на Дьорд Сомяш (доколкото действието и в двата се развива в средата на XIX век в Унгария, „гулаш уестърните“ с Джоко Росич се явяват някак типологично по-близки до вариантите на истърна). По-любопитното е, че повторението на такива мотиви се среща и другаде в българското кинопроизводство, най-вече през 70-те. Така

например, макар че е издържан преимуществено в жанра на съветския разузнавачески трилър, интродукцията и финалните надписи на сериите от „Демонът на империята“ (1971), режисиран от споменатия Вили Цанков, включват характерните за уестърна далечни и крупни планове на Левски, яздец кон насред пусто поле (в интродукцията на седми и девети епизод в квазисюрреалистичен стил Левски дори стреля с револвера от коня си против настъпващи османски пълчища). През епизодите се срещат сходни снимачни похвати редом с множество от гореизредените визуални акценти: странстване из прашни села; близък план на прицелване с револвер и престрелка с револвери край спряла в пустошта карета (пети епизод; сходно композирана сцена се среща в десети епизод); заснет в крупен („американски“) план, изпълняващият ролята на Левски Илия Добрев пресъздава очевидно обикнатата от Вили Цанков каубойска тропа „стрелба с два револвера“ при шумния „standoff“ между Левски и османците в Пловдив (седми епизод; тропата се повтаря и в девети епизод); целият девети епизод е структуриран около класическия сюжетообразователен уестърн елемент на пътуващия влак и пр. Елементи от жанровия резервоар на уестърна като далечни планове на ездачи в пусто поле, преследване с коне, престрелки с многозарядно оръжие, героичен отмъстител, борба срещу беззаконието, организирана засада и пр. оформят облика и на митологизирания хайдутин в дванадесетсерийния „Капитан Петко войвода“ от 1981 г. Класификационните потенциали на уестърна следователно позволяват разпознаването на жанровите му белези дори в кинообразите на бореца за свобода, вероятно най-тиражирания персонажен тип в България през последните два века.

Жанрови експерименти като горния демонстрират трансформационна обтекаемост, чиито следи разподобяват едновременно и семантиката на художественото произведение, и семантиката на жанровия белег: тропите на уестърна се откъсват от въображаемата география и идеологическите залози на Запада, присаждат се в разнородни идейно-понятийни и въображаемогеографски режими, възпроизвеждат се в различни снимачни обстановки и циркулират сред различни социокултурни ареали. Пределите на това разпиляване на уестърн бележите, което непрестанно изменя техните стойности, не се ограничава, разбира се, нито с истърните, нито дори с жанровете на киноизкуството. Добре известен и изследван от културната антропо-

логия е например социокултурният феномен на западно- и източногерманската индианомания, включваща карнавалното предрешаване, игрите „на индианци“, историческите възстановки и пр.⁵ Реитеративното пилене на усетърна решително надхвърля границите на киното, което в случая може да се счете по-скоро за „показателен“ случай по силата на масовата си достъпност. Още повече че тези тенденции се разгръщат нашироко в киноиндустриите на Западна Европа и ГДР, които вкупом вероятно се явяват и едни от най-мощните двигатели на утвърждаването на индианоманията, следователно – и на нарастването на нейните подривни аспекти спрямо „коренните“ форми на усетърна.⁶ Добре е известно, че от 60-те до края на 70-те години на XX век („класическия“ бум на европейските усетърни) и от двете

⁵ По въпроса вж.: **Sieg, K.** *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Michigan: University of Michigan Press, 2002. Предрешаванията действат като повторение на идентификационните белези на индианците и „индианското“, без това да означава обаче, че последните имат автентично изводимо първоначално значение. За многообразните преизобретявания на образа на индианеца вж.: **Deloria, Ph. J.** *Playing Indian*. Yale: Yale University Press, 1998.

⁶ Феноменът на източногерманските усетърни е действително добре изследван в перспективата на социокултурната си значимост и на конкретноисторическите контексти на кинокултурата в ГДР и Източния блок. При все това изследванията продължават да дебатираат около редица въпроси относно източногерманската киноиндустрия. Себастиан Хайдушке например, приемайки че „ГЕСП тясно контролира киното“ в ГДР, разчита „Апачите“ и оттук целия развлекателен жанр на „индианските филми“ като „израз на интернационална солидарност“ в духа на източнблоковата идеология и като успешен опит за „манипулиране на зрителите“ относно „автентичността“ на сюжета и персонажите (**Heiduschke, S.** *East German Cinema: DEFA and Film History*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 15, 96–97). Ивън Торнър например, от друга страна, интерпретира източногерманските „индиански филми“ (успоредно със сценично-филмовия образ на Гойко Митич) през сложната взаимовръзка между международната политическа ситуация, стратегиите на държавната власт, вътрешната структура на ДЕФА, трайните културни традиции и колективните нагласи („социалното въображаемо“) на източногерманските и източнблоковите публики през втората половина на XX век (**Torner, E.** *The DEFA Indianerfilm. Narrating the Postcolonial through Gojko Mitic*. – In: *Re-imagining DEFA: East German cinema in its national and transnational contexts*, edited by Sean Allan and Sebastian Heiduschke. New York: Berghahn Books, 2016, с. 227–244). Анализът на И. Торнър е продуктивен съобразно тезата на настоящия текст преди всичко с това, че предполага възможността на съвместяването на идеологическите функции на червените усетърни с известна „саморефлексивност“ на филмовата конструкция и свързаните с нея иронично-подривни, контраавтентични потенциали (нелишени от съответна комерсиална ефикасност, без да свеждат до нея смисловите си ефекти) (*Ibid*, p. 232–234, 242–244).

страни на Завесата на изключителна популярност се радват киноадаптацията на ранния пионер на индианоманията Карл Май, които по условие предполагат известно подражателно предрешаване. В западните екранизации с превъплъщението си в централната роля на Винету се прочува французинът Пиер Брис, а в червените уестърни на източногерманското киностудио ДЕФА – сърбинът Гойко Митич. Същото важи и за образа на стрелеца в част от италианските спагети уестърни.⁷ Такъв е например популярният персонаж Сартана, който се превръща в ядрото на мащабен цикъл от спагети уестърни и който е игран най-често от хърватско-италианския актьор Джани Гарко. Италианецът Франко Неро играе едноименния ветеран от Гражданската война в култовия „Джанго“ на С. Корбучи. В друг култов филм на Корбучи – „Голямото мълчание“ – германецът Клаус Кински изпълнява ролята на психопатичния престъпник Локо, а французинът Жан-Люи Трентинян – тази на немия отмъстител Сайлънс. В „Специалистите“ от същия режисьор американският стрелец се играе от френския попизпълнител Джони Халидей. Подобна разнородна конфигурация между етническият произход на персонажите и актьорите впрочем е някак характерна за филмите на С. Корбучи и по особен начин допълва техните ревизионистични и пародийни тяги (най-сложен е може би случаят с „Компанерос“, където споменатият Франко Неро играе ролята на шведа контрабандист Петерсон). Етнографското разминаване между актьора и персонажа се разгръща като вътрешносюжетен мотив в метафикционалния шедьовър на Робърт Олтман „Бъфало Бил и индианците“, където през една от репетициите Седящият бик се играе от чернокож актьор в качеството му на носител

⁷ В „доларовата трилогия“ на С. Леоне се среща обратният случай: в „Добрият, лошият и злият“ например ролите на безименния стрелец и безскрупулния убиец се играят от американски актьори (Клинт Истууд и Лий Ван Клиф), макар че, от своя страна, ролята на мексиканеца Туко се играе от Илай Уолък, американец от еврейски произход. Слабо известни имена като Робърт Уудс или Крейг Хил, както и попизпълнителят Дийн Рийд (в източногерманските уестърни) също могат да послужат като примери за американци, играещи роли на американци в европейски продукции. Такова съвпадение, макар и частично, се наблюдава при друг популярен актьор от спагети уестърните – кубино-американеца Томас Милиан, обикновено изпълняващ ролите на мексиканци (например Ел Васко в „Компанерос“ на Корбучи, Кучийо в „Голямото преследване“ на Солима и пр.). В този смисъл ни най-малко не трябва да се отрича небезизвестният стремеж към автентизъм, бележещ миметичното възпроизвеждане на уестърна в европейското кино.

на „най-голямата прилика“ с индианския вожд. Превъплъщаването на етнически разнородни актьори в ролите на индианец, мексиканец, американския стрелец и пр. демонстрира различието, несъвпадането между киноразказа и „реалността“, осветлява уестърна като симулакрум, като художественоусловна фикция и плетеница от реитеративни мотиви. Оттук се набелязва друга траектория на преobraженията на уестърна, при която ономазиологията, топонимията и етнографията на Запада/Мексико се запазват, но се присаждат в институционалните рамки на европейски кинокомпани, инсценират се из локации в Южна или Източна Европа, реализират се от европейски актьорски състав. Не е ли показателно, че самият Карл Май посещава Северна Америка за първи път чак през 1908 г., когато вече е добил световна слава с уестърните си, около тридесет години след публикуването на първите си текстове от поредицата за Винету? Тази трансплантация на Дивия Запад в Европа разкрива друг аспект от произволността на жанровата структура, от иманентното различие или изначалния разрыв между културния артефакт и социокултурния контекст: жанрът на уестърна не отразява и не съдържа автентичните културни следи на някакъв „Американски Запад“. Също както и съветският боевик за Гражданската война, и американският уестърн е винаги вече белязан от нестабилността на смисъла си, от възможността за де- и реконтекстуализацията си, за цитирането, преосмислянето и разподобяването си в разнопосочни дискурсивни формати. Реитеративността на уестърна разкрива несводимостта на жанровата форма до предзададен културен код или до принадлежност към даден културен ареал. Нещо повече, кодът или социокултурната територия се очертават като условност, създадена от определен културен дискурс. Кодът и територията, кодът територия представлява социален конструктор, резултат от семиологични операции без предзададени и сигурни смислови стойности.⁸

На този етап следователно биха могли да се очертаят, макар и напълно условно, две взаимопреплетени и взаимозависими посоки в реитерационните процеси, през които функционира уестърнът. Пър-

⁸ Що се отнася до полето на литературата, метафизично-езотеричната поетика на класическия ревизионистки роман на Кормак Маккарти „Кървав меридиан“, струва ми се, разработва именно тази смислова отвореност и незавършимост на жанровите елементи на уестърна (вж. К. Маккарти. *Кървав меридиан или вечерното зарево на Запада*. София: Пергамент прес, 2018).

во, жанроопределящите въображаеми географими и визуални структури на уестърна могат да се реитерират в различни среди и от различни институционални уредби – това са итерации от типа на червените уестърни по Карл Май, спагети уестърните, и пр. Тук би трябвало да спадат и пародийно-карнавализаторските пастиши на жанра като „Лимонаденият Джо“.⁹ Второ, самият жанр би могъл да се разглобява на съставните си части, на заготовъчни схеми или фрагменти, които да търпят видоизменяне, преобразуване и колажно преработване – това са реитерации от типа на съветския истърн, българските филми за Възраждането и следосвобожденското разбойничество, гулаш уестърните с Джоко Росич, някои югославски партизански филми и пр. Уестърнът е изначално несамотъждествен и множествен, поради което и жанровата му идентичност се очертава като изначално отворена и неподлежаща на недвусмислено определяне. Особено показателна в тази перспектива е вълната на американските ревизионистки уестърни, чиито корени се губят някъде в зората на „зараждането“ на самия жанр. Пример за това явление може да бъде и гореспоменатият ревизионистки проект на Р. Олтман в „Бъфало Бил и индианците“¹⁰, разглеждащ ранното фабрикуване на Дивия Запад (с прилежащата му персонажна система) като сценично зрелище и хиперреално преплитане на битовост и театралност, като семиологично удвояване на територията, което довежда до нейната изначална детериториализация: уестърнът произвежда собствения си Запад.¹¹ В „Убийството на

⁹ Най-радикалният пример в тази посока вероятно представлява сатирично-метафикционалният пастиш „*Touche pas à la femme blanche!*“ (1974) на Марко Ферери, целящ проблематизирането на автоматизмите на уестърна чрез абсурдистко-анахроничното им разиграване в съвременен Париж. Сходна, но наратологично усложнена „дехронологизация“ на уестърн мотивите чрез анахронично навързване на разновременни епизоди, се открива и в „Прах“ (2001) на Милчо Манчевски.

¹⁰ „Бъфало Бил и индианците“ е един от може би най-подценените образци на ревизионисткия уестърн, включително и доколкото метафикционалните аспекти на филма надхвърлят рамката на уестърн пастиша. Репетицията на Коуди пред огледалото, халюцинаторният му разговор с „привидението“ на Седящия бик, екфрастичният коментар на Коуди за собствения му портрет, нарцистичната водевилна сцена с преборването на играещия Седящия бик актьор и пр. оформят метадискурсивна серия, подриваща метафизическите опозиции между субект и обект, върху които почива залегналата в терминологичния код на уестърна херменевтична обратимост между текста и контекста.

¹¹ Ревизионистките уестърни биха могли да проблематизират самото понятие за семантика на пространствата. В неоуестърна „Грите погребения на Мелкиадес

Джеси Джеймс от мерзавеца Робърт Форд“ на Андрю Доминик разочарованията на Боб Форд започват именно от разوماгьосването на неговия кумир при разминаването между идеализирано-шаблонния персонаж от авантюрните романи и противоречиво-сложния жив човек. Идеята за това разминаване се задълбочава, когато впоследствие с един метафикционален жест филмът пресъздава нравствено-финансовия упадък на братята Форд, които започват да правят пари от пресъздаването на убийството на Джеси Джеймс на театрална сцена. При подобно изначално разминаване и несъвпадане между уестърна и Запада, между образността и „реалността“, между текста и контекста, съответно и текстове от рода на известното есе „Значението на границата в американската история“ на Фредерик Джексън Търнър следва да се тълкуват не толкова като народопсихологически етюди върху историята на американците, колкото като интерпретации на културни артефакти (от рода на пограничния фолклор, водевилите на Бъфало Бил или комерсиалните романчета за Джеси Джеймс).¹² Западът става Западът, Американският Запад става Дивият Запад в процеса на курсивното си артикулиране в определен семиозис, т. е. превръщането си в част от семиосферата. Оттук произтичат и ревизионистките залози, и метафикционалната нееднозначност на кинообрази като Бъфало Бил и Робърт Форд: те трептят в неопределена междина, на границата между фикция и реалност, между симулация и действие,

Естрада“ (2005) се проследява възвратното пътуване към точката на произхода, където според завещанието на Мелкиадес Естрада той трябва да бъде погребан в символния акт на съвпадане между начало и край, раждане и смърт. Координатите на свещеното пространство на произхода обаче се оказват неверни и родното място трябва да бъде изработено, изобретено от праведния шериф и изкупващия вината си граничар. Завръщането към изворите на произхода се оказва невъзможно, доколкото самият произходен топос се оказва конструирано допълнение, протеза, която се набавя за покойника постфактум и постмортем. Етногеографската връзка между пространството и човека, между територията и социокултурната система се очертава като произволна и неопределена, винаги вече белязана от различието и разминаването между обиталището и обитателя.

¹² Може би не е случайно, че публикуването на есето на Търнър през 1893 г. съвпада с разцвета на леките уестърн-романи в Щатите от края на XIX век (срв.: Agnew, J. *The Age of Dimes and Pulps*. Jefferson, North Carolina: Mcfarland & Company, 2018, pp. 145–157). За представителен сборник с есета на Ф. Дж. Търнър, посветени на разработването на една далеч не лишена от фини детайли концепция за Запада и културните функции на границата, вж.: Turner, Fr. J. *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt & Company, 1921.

рушейки самата отчлененост или разграничност на противопоставните двойки. В някакъв смисъл следователно още от изобретяването си уестърнът се очертава като смислово непредзададен, нееднозначен и множествен бриколаж от междутекстови следи, отворен за ревизионистко преосмисляне.

Къде обаче минават жанровите граници между уестърна, про-уестърна, квазиуестърна, псевдоуестърна, не-уестърните? Неустановимостта на жанровата граница и на обособителния предел на класификационния списък едновременно позволява и поставя под въпрос всички интерпретационни възможности.¹³ Дисеминацията на жанра винаги вече подкопава жанрологичните връзки и разкъсва контекстуално-историческата принадлежност на текстовете. Повторенията на уестърна нямат автентичен корен или оригинално начало, истинска „родина“ или „първо“ значение, доколкото уестърнът се оказва винаги вече детериториализиран. Каква е разликата между уестърн, неоуестърн и „обикновен“ екшън филм, между „стар“ Запад и „нов“ Запад?¹⁴ Итеративността на уестърн белега разтваря въображаемия Запад за нахлуването на не-Запада, разколебавайки разделите на жанровите таблици.¹⁵ При това тези дисеминативни ефекти по особен начин произтичат от каталогизирани като „традиционни“ черти на жанра уестърн. Уестърнът може би дължи разпространеността си на това, че представлява жанр на границата или граничността. Неговата поетика работи през темата за границите и разграниченията: между Градчето и Пустошта, „бели“ и „индианци“, добро и зло, лично и пуб-

¹³ С каква пертинентност например Николас Уиндинг Рефн определя като „уестърн“ своя филм „Only God Forgives“, където отсъства уестърн-орнаментиката и чието действие се развива в съвременен Банкок? Макар че е контраинтуитивно или дори контрафактично, даденото от Рефн определение очевидно остава напълно възможно.

¹⁴ Изчезналият днес, но популярен към края на ХХ век хибриден екшън-жанр „вампири-в-съвременния-(юго)запад“ („На смрачаване“, „От здрач до зори“, „Вампири“) например доколко следва да се числи към вавилонските списъци на уестърна?

¹⁵ „Wake in Fright“ (1971) отработва именно този аспект на граничността: разпадането на просветителско-образователния проект, метонимизиран от неговия деец (учителя), е успоредено с разпадатостта на социалния номос в пустошта. Карнавализиращият шок на насиетието, голотата, лудостта и пр. маркира и сюрреалистичната интерпретация на уестърна в „Къртицата“ на Ходоровски. Хорър-уестърнът „Dust Devil“ (1992) буквализира образа на деструктивното зло като бродещия из пустошта дявол.

лично, закон и беззаконие, култура и природа, порядък и хаос, престъпление и отмъщение, живот и смърт. Поетика на Пустошта, която се разгръща като пространство на граничността и в социо-политически, и в моралноценностен план; която радикално дисеминира самото понятие за граница (насред Великите равнини на Америка, Евразийската степ, Австралийския Outback, Унгарската равнина, Манджурия¹⁶, Стара планина, Банкок, спътник на Юпитер¹⁷ и пр.), самото схващане за разграничимостта между явленията и понятията и за тяхната разпределимост в структурно обособени жанрове. Жанровото название на уестърна съответно не маркира еднородно-завършено поле от знаци или пък генеративна матрица, а по-скоро функционира като „бутилково гърло“ от разнородни мотиви, през което се прегъва тяхното необратимо разпиляване. След като веднъж са съвпаднали и са били съединени в бутилковото гърло на една конкретно-единична социокултурно определена уредба с нейните прилежащи подсистеми (литературна, филмова, театрално-зрелищна, популярновестникарска), идиомите на уестърна няма как да не подлежат на възможното си припознаване навсякъде, където при допира си с другостта по границите на пустошта дадена културна система търпи дестабилизирането си и се изправя пред проблема за несигурността и разрушимостта на собствената си сглобка.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Карцева, Елена. *Вестерн. Еволюция жанра*. Москва: Искусство, 1976.

Маккарти, Кормак. *Кървав меридиан или вечерното зарево на Запада*. София: Пергамент прес, 2018.

Тнев, Дарин. *Отклонения. Опити върху Жак Дерида*. София: Изток-Запад, 2013.

Agnew, Jeremy. *The Age of Dimes and Pulps*. Jefferson, North Carolina: Mcfarland & Company, 2018.

Deloria, Philip J. *Playing Indian*. Yale: Yale University Press, 1998.

Derrida, Jacques. Signature evenement contexte. – In: Jacques Derrida.

¹⁶ Вж. „The Good, the Bad, the Weird“ (2008) на Ким Джи Ун.

¹⁷ В случая препращам към „Outland“ (1981), римейк на класиката „High Noon“ (1952). Показателна в случая бива и жанровата хибридность на телевизионния сериал „Firefly“ (2002), която детериториализира пограничния Запад до радикалните предели на отдалечени галактики, изобразява лазернотехнологични симулакуми на огнестрелно оръжие и т. н.

Marges de la philosophie. Paris: Minuit, 1972, pp. 376–393.

Derrida, Jacques. Le loi du genre. – In: Jacques Derrida. *Parages*. Paris: Galilee, 1986, pp. 251–287.

Fridlund, Bert. *The Spaghetti Western. A Thematic Analysis*. London: McFarland, 2006.

Hughes, Howard. *Once Upon A Time in the Italian West: The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns*. New York: I. B. Tauris, 2006.

Heiduschke, Sebastian. *East German Cinema: DEFA and Film History*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

McVeigh, Stephen. *The American Western*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

O'Connor, John E., Peter C. Rollins (eds.). *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television, and History*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2005.

Reis, Ronald. *Buffalo Bill Cody*. New York: Chelsea House, 2010.

Sieg, Katrin. *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Michigan: University of Michigan Press, 2002.

Torner, Evan. The DEFA Indianerfilm. Narrating the Postcolonial through Gojko Mitic. – In: *Re-imagining DEFA: East German cinema in its national and transnational contexts*. Edited by Sean Allan and Sebastian Heiduschke. New York: Berghahn Books, 2016, pp. 227–244.

Turner, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt & Company, 1921.

Wright, Will. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Wright, Will. *The Wild West. The Mythical Cowboy and Social Theory*. London: SAGE Publications, 2001.

REFERENCES

AGNEW, J. *The Age of Dimes and Pulps*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018.

DELORIA, P. J. *Playing Indian*. Yale: Yale University Press, 1998.

DERRIDA, J. Signature evenement contexte. In: J. DERRIDA. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972, pp. 376–393.

DERRIDA, J. Le loi du genre. In: J. DERRIDA. *Parages*. Paris: Galilee, 1986, pp. 251–287.

FRIDLUND, B. *The Spaghetti Western. A Thematic Analysis*. London: McFarland, 2006.

HEIDUSCHKE, S. *East German Cinema: DEFA and Film History*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

HUGHES, H. *Once Upon A Time in the Italian West: The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns*. New York: I. B. Tauris, 2006.

KARTSEVA, E. *Vestern. Evolyutsiya zhanra*. Moskva: Iskusstvo, 1976.

MAKKARTI, Kormak. *Karvav meridian ili vechernoto zarevo na Zapada*. S.: 2018.

MCVEIGH, S. *The American Western*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

O'CONNOR, J. E., P. C. ROLLINS (eds.). *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television, and History*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2005.

REIS, R. *Buffalo Bill Cody*. New York: Chelsea House, 2010.

SIEG, K. *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Michigan: University of Michigan Press, 2002.

TENEV, D. *Otkloneniya. Opiti varhu Zhak Derida*. Sofiya: Iztok-Zapad, 2013.

TORNER, E. The DEFA Indianerfilm. Narrating the Postcolonial through Gojko Mitic. In: S. ALLAN, S. HEIDUSHKE (eds.). *Re-imagining DEFA: East German cinema in its national and transnational contexts*. New York: Berghahn Books, 2016, pp. 227–244.

TURNER, F. J. *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt & Company, 1921.

WRIGHT, W. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975.

WRIGHT, W. *The Wild West. The Mythical Cowboy and Social Theory*. London: SAGE Publications, 2001.

ФИЛМОГРАФИЯ

Тринадесет // Тринадцать, реж. Михаил Ром. Мосфильм, 1936 г.

Точно по пладне // High Noon, реж. Стенли Крамър. United Artists, 1952 г.

Лимонаденият Джо, или конска опера // Limonádový Joe aneb Koňská opera, реж. Олдржих Липски. Československý Státní Film, 1964 г.

Добрият, лошият и злият // Il buono, il brutto, il cattivo, реж. Серджо Леоне. Produzioni Europee Associate, 1966 г.

Джанго // Django, реж. Серджо Корбучи. В.Р.С. Produzione Film Tecisa, 1966 г.

Голямото преследване // La resa dei conti, реж. Серджо Солима. Produzioni Cinematografiche Tulio Demicheli, 1967 г.

Великото мълчание // Il grande silenzio, реж. Серджо Корбучи. Adelfia Compagnia Cinematografica, 1968 г.

Специалистите // Gli specialisti, реж. Серджо Корбучи. Adelphia Compagnia Cinematografica, 1969 г.

Бялото слънце на пустинята // Белое солнце пустыни, реж. Владимир Мотил. Ленфильм, Мосфильм, 1970 г.

Къртицата // El Toro, реж. Алехандро Ходоровски. Producciones Panicas, 1970 г.

Компанерос // Companeros, реж. Серджо Корбучи. Tritone Filmindustria, 1970 г.

Демонът на империята, реж. Вили Цанков. Студия за игрални филми „София“, 1971 г.

Опасно пробуждане // Wake in Fright, реж. Тед Кочеф. NLT Productions, 1971 г.

Не докосвайте бялата жена! // Touche pas à la femme blanche!, реж. Марко Ферери. Produzioni Europee Associati-PEA, 1974 г.

Буна, реж. Вили Ценков. Българска кинематография, 1975 г.

Бъфало Бил и индианците // Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson, реж. Робърт Олтмън. Dino De Laurentiis Company, 1976 г.

Под краката им свири вятърът // Talbuk alatt fűtyűl a szél, реж. Дьорд Сомяш. Mafilm, 1976 г.

Тачанка от юг // Тачанка с юга, реж. Евгений Шерстобитов. Киностудия имени Довженко, 1977 г.

Лоши хора // Rosszemberek, реж. Дьорд Сомяш. Mafilm, 1979 г.

Далече от земята // Outland, реж. Питър Хаямс. The Ladd Company, 1981 г.

Шестият // Шестой, реж. Самвел Гаспаров. Киностудия имени М. Горького, 1981 г.

Капитан Петко войвода, реж. Неделчо Чернев. Българска национална телевизия, 1981 г.

Съдията, реж. Пламен Масларов. Студия за игрални филми „Бояна“, 1986 г.

На смрачаване // Near Dark, реж. Катрин Бигелоу. F/M Entertainment, 1987 г.

Демонът на пясъка // Dust Devil, реж. Ричард Стенли. Palace Pictures, 1992 г.

От здрач до зори // From Dusk Till Dawn, реж. Робърт Родригес. Los Hooligans Productions, 1996 г.

Вампири // Vampires, реж. Джон Карпентър. Columbia Pictures, 1998 г.

Прах // Прашина, реж. Милчо Манчевски. Alta Films, 2001 г.

Светулка // Firefly, създ. Джос Уидън. Mutant Enemy, 2002 г.

Трите погребения на Мелкиадес Естрада // The Three Burials of

Melquiades Estrada, реж. Томи Лий Джоунс. EuropaCorp, 2005 г.

Убийството на Джеси Джеймс от мерзавеца Робърт Форд // The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, реж. Андрию Доминик. Warner Bros., 2007 г.

Добрият, лошият и странният // The Good, the Bad, the Weird, реж. Ким Джи Ун. Varunson E&A, 2008 г.

Само Бог прощава // Only God Forgives, реж. Николас Уиндинг Рефн. Wild Bunch, 2013 г.

GENRE, TERRITORY, TRANSFORMATION.

REITERATIONS OF THE WESTERN

Abstract. The paper undertakes an inquiry in the genre studies of the Western. Interpreting the heterogeneous reiterations of its generic components, it aims at deconstructing the imaginary geography underlying the genre's name.

Keywords: western, deconstruction, iterability, genre, reiteration

Ventzeslav Scholtze, PhD

Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osвoboditel Blvd, Sofia 1504

E-mail: ventzeslav.stefanov@abv.bg

Йоана Панкова

Нов български университет

СОЦИОКУЛТУРЕН СБЛЪСЪК В АМЕРИКАНСКАТА SCREWBALL COMEDY. ТРАНСФОРМАЦИЯ НА ДИСКУРСА В ДВА ФИЛМА

Резюме. През т. нар. „Златната ера“ на Холивуд обменът на една и съща фабула, под мандата на различни студиа – всяко със своите характерни производствени модели, стилистика и идеологически пристрастия – е често явление. Самата практика предхожда понятието римейк. Определящ фактор при избора на произведение, което да послужи за отправна точка на нова творба е силата на значението му спрямо актуалните обществени процеси.

Романтичната среща/сблъсък между представители на различни класи е основен двигател на сюжета в *screwball comedy*. Тяхното помирение е крайна цел на дискурса на филма. Фокус на настоящето изследване са два филма от този жанр „Ярка дама“ от 1938 г., режисиран от Джордж Стивънс и „Огнено кълбо“ от 1941 г. с автор Хауърд Хоукс.

Представеният тук текст изследва идеологическите различия в начина, по който филмите разрешават вътрешните си противоречия, подчинени на императива за поддържане на обществения консенсус; анализира съществените наративни и стилистични отлики, които задават и разнопосочно идеологическо съдържание.

Ключови думи: Холивудски дискурс, комедия, архетипи, социокултурен сблъсък, патриархален ред

„Ярка дама“ (1938) с режисьор Джордж Стивънс и „Огнено кълбо“ (1941) на Хауърд Хоукс са два филма, които принадлежат към *screwball comedy* – жанр, който се ражда от кризата, разтърсила американското общество до основи по време на Голямата депресия, започнала през 1929 г. и продължила повече от десетилетие, заплашвайки социалния мир.

В сърцето на този поджанр на американската комедия е ро-

мантичната среща/сблъсък между представители, от една страна, на карикатурно изобразения финансов елит и от друга – на средната, работническата класа¹ или на маргинална група. Триумфът на любовта, постигнат на финала, съответства символно на така необходимото социалното помирение.

Тази приказка за спасението на общността е разказана през кодиран визуален и вербален хумор, работещ кохерентно за изразяване на забранено значение. Комбинацията е изградена така, че да бъде заобиколена цензурата на нововъведения Кодекс за производство на игрални филми², известен като Кодекс на Хейс. Всъщност появата на жанра с филма „Това се случи една нощ“ на Франк Капра съвпада с ефективното въвеждане на кодекса от 1 юли 1934 г., когато за първи път в историята на киното от всеки филм се изисква да притежава сертификат за одобрение. До голяма степен този жанр е „дете“ на цензурата, тъй като неговият специфичен екранен език е резултат именно от естетическите търсения на авторите, които се опитват да запазят своята автономност³ не само в системата на Холивуд, но най-вече спрямо морализиращите тенденции в обществото, които всъщност водят до институционализиране на автоцензурата във филмовата индустрия под формата на Кодекса. Придържайки се формално към „буквата на закона“, филмите принадлежащи към жанра *screwball comedy* успяват да го заобиколят. На екрана те взривят социалния ред, който е видян като несъвършен, отживял и несправедлив.

„Ярка дама“ от 1938 г. на Джордж Стивънс представлява матрицата за „Огнено кълбо“ от 1941 г. с режисьор Хауърд Хоукс. Всеки от авторите на двата филма, които ще бъдат разгледани тук, оставя върху фабулата своя разпознаваем стилистичен отпечатък, променяйки идеологическата ѝ рамка; как самият дискурс е трансформиран в процеса на римейка.

Това, което отличава двата филма един от друг, е отношението към патриархалната институция и степента на преобръщане на реда, наложен от нея. Изхождайки от еднаква начална ситуация, те илюстрират възможни варианти за социална еволюция. Настоящата статия

¹ Schatz, Th. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House,

² Motion Pictures Production Code / Hays Code

³ Sarris, A. *Sex Comedy without Sex*. – *American Film* (March 1978).

търси отговор на въпроса кои са тези варианти и изследва естетическите средства, чрез които те са постигнати, в рамките на специфичния холивудски дискурс, основан на система от кодове и мотивиран от търсене на социален компромис.

Анализът следва метода на *close reading* на кадри, сцени и епизоди; на композиция – кадриране и пространствената организация на снимачното поле; на декор и костюми; на жанровите специфики на музиката; на кастинга и диалога. Той на свой ред служи за основа за разбиране на съпротивляващия се на разкодирането холивудски дискурс. В първата част изследването адресира трансформациите на фабулата в двата филма и отношението им към установени жанрови модели и примери с висок престиж и зрителски отклик. Изследването на антропологични архетипи позиционира персонажите едни спрямо други и посочва функциите им в наратива. Теорията на Веблен за безделната класа⁴ изяснява механизмите на социалното взаимодействие и примирение, постигнатото в двата филма. Психоаналитичният прочит през вербалната интеракция и езика на тялото открива отношението на персонажите към патриархалната институция, конкретизирана през фигурата на бащата и рационалността.

Жанрови трансформации

Фабулата на двата филма е построена върху срещата между певица в нощен клуб и млад учен. Един ключов постулат на жанра е модифициран и тук класата на милиардерите е заменена от академичния елит, а вместо работещо момиче виждаме млада дама, която принадлежи към артистичния свят. Тази промяна не е произволна – интелектуалецът по своя статут, също като свръхбогатите, принадлежи към „безделната класа“, защото трудът му не е директно необходим за оцеляването на общността. Представителката на артистичната бохема, от друга страна е противопоставена на героя, тъй като принадлежи към маргинална група.

В „Ярка дама“ режисьорът Джордж Стивънс подхожда към наратива, без да въвежда жанрови трансформации и външни препратки. Филмът дори регресира към романтичната комедия, която е предшественик на *screwball comedy* и чиято структура е значително

⁴ Veblen, Th. *The Theory of the Leisure Class*. Oxford University Press, 2007, pp. 262–283.

по-константна. Игровият дискурсът на Хоукс трансформира и пародира познати наративи от фолклора, театъра, както и жанрови модели от киното. Най-напред той построява сюжета на „Огнено кълбо“ с „намигване“ към приказката „Снежанка и седемте джуджета“, но всъщност го преобръща. Главната героиня (Барбара Стенуик) пристига неканена в дома (научната резиденция) на „седемте джуджета плюс принца“ (седемте възрастни професори и един млад професор), в „гората“ (професорите са се отделили от всички светски изкушения), където те работят върху енциклопедия. Героинята е преследвана от „ловеца“ (градския прокурор, който ѝ е издал призовка за разпит). В новия си дом тя се превръща в лъч светлина за всички. Единствен неин открит противник е икономката (злата мащеха и вещица), тя разбира коя всъщност е героинята като поглежда в „огледалото“ (вестник). Между героинята и принца (единственият млад професор – Гари Купър) се заражда любов, но за да бъде реализирана тя, той, дълбоко заспал в комата на рационалността, трябва да бъде събуден за сетивните и емоционални аспекти от живота. Героинята го прави, като го целува. Хоукс се обръща и към съвременни еталони за своята жанрова игра. Той заема идеята за езиковия сблъсък между протагонистите от нашумялата пиеса „Пигмалион“ на Бърнард Шоу. В тази кинематографична версия обаче момичето от низините учи професора да говори на жаргон. Режисьорът се отдава и на самоирония, пародирайки собственото си творение, – зловещият гангстер Тони от „Белязания“ (1932) се превръща в Тони Люляка и, за да бъде шеговитата препратка разпознаваема, украсява лицето на новия персонаж с белег.

Социални опозиции, патриархат и социална кохезия

В „Огнено кълбо“ отношенията в романтичната двойка са основани на характерното за жанра буйно противоборство, мотивирано от принадлежността към различни социални и културни слоеве. Протагонистите на „Ярка дама“, напротив, се свързват емоционално почти мигновено, съвсем скоро и с брак. От тази гледна точка филмът спада към един поджанр на *screwball comedy* – *comedy of remarriage*, формулиран от Стенли Кавел⁵.

⁵ Cavell, St. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge (Mass.) and London (England): Harvard University Press, 1981

В него двойката вече е формирана, предизвикателството е дали тя ще успее да остане заедно. Но и в този поджанр романтично обвързаните протагонисти задължително поддържат огъня на напрежението помежду си. В „Ярка дама“ това напрежение е слабо, външно; предизвикателството за тях е да легитимират връзката си пред бащата на младия мъж, който е ректор на малък университет – фигура на авторитет и единствен източник на драматургичен конфликт във филма. Той не е типичният комичен, провален патриарх, познат от жанра, чието преодоляване от страна на героите е по-скоро ритуално. В „Ярка дама“ бащата първо активно игнорира, а впоследствие и се противопоставя на „неприличния/неравния“ брак. Тук патриархалната структура е жива и тя трябва да бъде преодоляна от героите с най-директни средства. В това отношение филмът е изключение в жанра, чиито персонажи „патриарси“ в решителния момент изиграват ключова роля за сбъждане на съюза между младите. В „Огнено кълбо“ няма бащина фигура. На нейно място откриваме персонажа на икономката, която ревностно отстоява патриархалните ценности. Начинът, по който го прави, е показан като комичен, опитите ѝ да използва висок езиков регистър са бутафорни и незабавно коригирани от протагониста езиковед, и това е първи негов акт на неподчинение спрямо патриархалния дискурс. В този филм общността не е оглавена от патриарх, а от негова жалка карикатура. Или патриархът се е превърнал в ревнива матрона, препасана с престилка и въоръжена с четка за прах? Единствена фигура на авторитет с реална власт, е младата наследница, която управлява богатството, от чиито ресурси се финансира работата по енциклопедията. Вероятно за това тя отговаря на типажа на сухата стара мома библиотекарка в жанра, далеч от бляскаво облечените, разглезени наследнички, излъчващи сексапил.

Противопоставянето на патриархалната структура се развива и в отношението към сексуалността. В „Ярка дама“ бащата е възмутен от сексуалното излъчване на бъдещата си снаха, наричайки я „онази блондинка“, припознавайки в перхидролената ѝ коса връзка с древната, но „непризната“ професия. Майката, от друга страна индиректно, но недвусмислено изразява възхищение от физическите качества на младата жена. Тя я забелязва за първи път в дамската тоалетна, докато нейната снаха коригира облеклото си, разкривайки строен крак: „Какви чудесни чорапи!“ – възкликва майката в типичен за жанра заобиколен хумор.



*Джинджер Роджърс и Бeула Бонди в „Ярка дама“
(Дж. Стивънс, 1938)*

Присъствието на майката тук е особено важно, защото в жанра, ако се появява, тя е изтласкана настрана, маркирана като умствено и морално непълноценна. Тук майката е развит в детайли персонаж, защото е необходима като „помагач“ (според теорията на Проп) на младата героиня. Двете тайно пушат цигари и тя изпитва удоволствие от това да нарушават заедно правилата, предписващи определено поведение за жените. По съвпадение (внимателно подготвено от филма) винаги се оказва, че в кутията е останала само една цигара. Така една цигара, счупена на две, е поделена от двете жени. На финала на филма, докато пътуват с влак, напускатки (временно) мъжете си, двете разделят един сандвич в символен акт на споделяне на *condition féminine*.

Двата филма привидно избират сходна стратегия, за да представят срещата между двамата протагонисти. Младият мъж посещава непривично за него място – нощен клуб, което съответства на слизане в подземното царство, където вижда бъдещата си любима, която пее пред публика и е привлечен по силен и необясним начин. Сцената в двата филма е заснета по аналогичен начин: общ план, движение от кран – посока дясно–ляво, което показва мястото. Но с една съществена разлика – в „Огнено кълбо“ камерата споделя погледа на протагониста, тя поема от неговата гледна точка и след това разкрива, описва сцената. В „Ярка дама“ камерата представя протагониста и неговото удивление, но не го споделя – вместо това ние, зрителите, му се дивим. Филмът ни дистанцира от емоцията, която публиката в клуба изживява. „Огнено кълбо“, от друга страна, държи да ни направи съпричастни към екстаза на публиката, превръща изпадането в това състояние в своя теза.

Разликите в декорите, представляващи двата нощни клуба, са смислово натоварени. В „Огнено кълбо“ всичко, което окото среща, говори за лукс и удоволствията от градския начин на живот. Името на оркестъра е обозначено лаконично с две букви – то явно е известно на посветените. „Ярка дама“ има декор, украсен тематично с изображения на каляски и колелета, мястото е аранжирано с тръстики и статуи на негърчета и индианци. Целият този инвентар съставлява кичозна реминисценция към отминалите колониални времена и ерата на пионерите, към на едно по-добро място, което е другаде. Двата филма утвърждават противоположни ценности, първият – на модерните времена, а вторият – на аграрното минало.

С кадрите от клуба „Огнено кълбо“ ни показва посетители от най-разнообразни социални прослойки, в „Ярка дама“ публиката е хомогенна, с изключение на младо момиче в ученическа възраст и униформа разположено на преден план, но неговото присъствие само подсилва впечатлението за порядъчност на мястото и отсъствие на всякакъв потенциал за трансгресия. Нощният клуб в първия случай е място за отпадане на бариери и за социална кохезия, във втория – то е изолирано, неорганично пространство.

Невинният герой на Джеймс Стюарт от „Ярка дама“ попада в клуба, търсейки братовчед си. Филмът се придържа към романтичен модел. Срещата между двамата влюбени е съдбовна, затова е случайна. Младият мъж не се интересува от развлеченията, които предлага мястото, бърза да си тръгне и докато привлекателната певица изпълнява песента си, той говори по телефона, глух за този вик на сирена. Тя завладява всички в нощния клуб, а в същото време героят отчаяно се опитва да се свърже с баща си по телефона и крещи в слушалката „Татко! Татко!“, сякаш призовавайки на помощ бащината фигура, откъсването от която би било санкционирано с наказание. Отново случайно поглежда към сцената и най-сетне е завладян. Сяда на масата при братовчед си и минута след това, там сяда и въпросната певица, която, оказва се, е поканена от братовчедата. Случайността ги събира за трети път.

„Огнено кълбо“ ни представя случката в друга светлина. Младият учен, в ролята Гари Купър, по своя собствена инициатива потегля на градска експедиция в преследване на жаргона, тема за която пише статия, след като установява, че не е в състояние да осъществи

пълноценна комуникация с кварталния боклукчия. Изисканият порядък в дома на учените е нарушен именно от боклукчията, влязъл през задния вход. Подобно на изтласканото в теорията на Фройд, нечистото, намира своя път до повърхността на общественото съзнаване – до елита. Социалното деление започва да се пропуква още от тази сцена в началото на филма. В края на деня, посветен на това „терено изследване“, той отива и в нощен клуб, където открива певицата по прякор „Сладка муцка“ (Sugarpuss) и фамилия О’Шей (O’Shea). Ирландският произход и прякорът несъмнено насочват към героините, любовници на гангстери от киното с хубави лица и неприличен език. След изпълнението ѝ той отива в нейната гримьорната и я кани да участва като експерт в кръгла маса по въпросите на жаргона, на следващата сутрин в градската резиденция, където живее и работи върху енциклопедията заедно с екипа от учени. Следователно героят на Купър е изцяло проактивен в създаването на драматургичната ситуация. Той вижда системата, на която е подчинен, като неадекватна и прекрива нейните ограничения. Закономерно осъзнаването става през езика.

Героинята на Стенуик първоначално отказва, но след като разбира, че е попаднала под прицела на градската прокуратура, бързо съобразява, че е добре да се скрие на последното място, където биха я потърсили. Нейното появяване посред нощ шокира младия лингвист и той прави всичко възможно, за да я отпрати, потискайки собственото си сексуално влечение.

Пространства на социалната йерархия

Действието на „Ярка дама“ се развива в университет. Университетът, исторически като институция, съдържа конотация на затворено пространство, но тук то е отворено. Това илюстрира епизодът в парка – докато двамата влюбени се целуват „тайно“ сред прибраните за нощта лодки, се оказва, че около тях има десетки двойки, които правят същото, епизодът в общежитието, където реално всеки може да влезе въпреки педантичния администратор на входа; както и достъпът на героинята до всички пространства в университетския кампус – лекционни зали, лаборатории, места за почивка, пансион. Тук пространствените отношения смекчават сблъсъка между социалните слоеве.

В „Огнено кълбо“ основната част от действието се развива в градската резиденция на групата учени, езотерично пространство за посветени. То е и строго сегрегирано: голям салон, до който героинята има достъп, зала за конференции, до която също има достъп, но присъствието ѝ на втория етаж където са спалните на професорите е забранено отначало – тя трябва да наруши това правило. Героинята постоянно се сблъсква със символични социални бариери и пристъпва към тяхното рушене. Самото ѝ пристигане в градския дворец е нарушаване на забрана – жена да посещава мястото след падането на мрака. Напомнянето за социалните бариери извежда срещата между различните социални прослойки на преден план. В „Ярка дама“ тази среща е по-скоро от анекдотичен характер. Филмът представя академичните среди като склерозирани и изолирани от обществото, без желание за промяна. Пресъздаден е един популистски дискурс от холивудското кино, наследен най-пряко от мелодрамата⁶, който гледа на интелектуалеца с недоверие и презрение, като към непълноценна личност лишена от виталност, подчинена на рационалността, и която като цяло е негативно конотирана.

Изненадващо в ключовия момент на нейното пристигане, представителите на академичната общност в „Огнено кълбо“ пледират за оставането на героинята в тяхната резиденция. В този филм интелектуалният елит се показва готов да отвори портите на „кулата от слонова кост“, която обитава, и да се учи във всяко едно отношение от „улицата“. Тази готовност се проявява отново, когато, за да спасят двамата влюбени от ноктите на мафията, професорите отвърщат на силата със сила, действат като гангстери и надделяват над истинските! Те влизат в ролята на бащината фигура, която помага на влюбените.



„Огнено кълбо“ (X. Хоукс, 1941)

⁶ Belton, J. *American Cinema / American Culture*. New York: McGraw-Hill Inc., 2012, p. 128.

Но има и нещо по-важно – в приключението си те са придружени от боклукчията, ревнивата матрона икономка, както и от младата наследница с нейния адвокат. Филмът държи да ги въвлече, за да бъде символичното социално помирение пълно и действително всеобхватно. При първото си пътешествие академичната група се проваля, защото им липсват умения – те катастрофират и са заловени от бандитите. При втория опит новосформираната команда е подпомогната от боклукчията, който ги транспортира с неговия камион. Накрая гангстерите буквално са изсипани в него. Това е и ироничен отговор към лидера на гангстерите, който в началото на действието подиграва опита на градския прокурор „да изчисти града“, както и потвърждение на лозунга, че социалното зло може да бъде изкоренено само с общи усилия; тук успехът има като условие премахване на съществуващата социална йерархия.

Езикови регистри и патриархат

Филмите се различават в отношението на двете главни героини към спазването на социалната йерархия, което се изразява през употребата им на езика. Героинята на Джинджър Роджърс от „Ярка дама“ се срамува от начина си на говорене, който я идентифицира като представител на простолюдието, и тя използва изкуствени, предвзети фрази. Персонажът въплътен от Стенуик, напротив, се гордее с богатия си жаргон и игнорира забележките към граматиката ѝ.

Освен отношение към класовата структура, употребата на езика у двете героини, определя и отношението им към рационалността, един от основните принципи на патриархалната система.

В музикалното си изпълнение Роджърс използва стандартен английски, придържа се към ясен наратив, пресъздаващ история за измамена девойка. Песента на Стенуик, напротив, има текст, почти непроницаем, изпълнен с жаргон, – следователно тя е предназначена за автономен от обществото кръг посветени, към който героите ще бъде присъединен, но и комбинации от срички – които съставят „удоволствието от безсмислицата“ (pleasure in nonsense), инфантилното предезиково удоволствие на субекта да бъде себе си⁷.

Същественото е, че текстът се съпротивлява на рационалното възприемане. Когато протагонистът се допитва до своите съседи по маса

⁷ Freud, S. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Penguin Books, 1991

какво означава дадена фраза, те клатят глава неодобрително. Неспособният да се отдаде на чистото детско удоволствие е видян като непълноценен.



„Огнено кълбо“ (Х. Хоукс, 1941)

Опитвайки се да рационализира значението на думите, като ги записва на хартия, „магията“ изчезва. В допълнение говоримата реч във филма измества писмената форма на езика като легитимна. Тя е неконстантна, тя притежава флуидността, с която се асоциира женското пречупване на света.

Героинята като гранична фигура

Героинята на Барбара Стенуик от „Огнено кълбо“ е истинска царица на нощта. Тя принадлежи към един опасен свят – любовница е на известен гангстер; това вече я посочва като принадлежаща към подземен свят, към скрита реалност. В своите характеристики тя се родее с фигурата на шамана, описана подробно от Елиаде⁸. Тя владее първични, ирационални енергии. Това също я противопоставя на главния герой, подчинен изцяло на рационалността. Нейното изпълнение на сцена е първичен ритуал за консолидация на общността. Тя пее джаз – жанр, базиран на импровизацията, на моментното и непредвидимо създаване на, всеки път ново, артистично произведение от група музиканти. Танцът ѝ е маркиран от кратки, овладени движения – както шаманът, тя контролира тялото си безотказно. Ритъмът на музиката е бърз. Необичайно за джаза, солов инструмент са барабаните. В сцената участва самият Джин Крупа. Това придава актуалност на сцената, въвлича извъндиегетичната публика в

⁸ Eliade, M. *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Penguin, 1989



Барбара Стенуик в „Огнено кълбо“ (Х. Хоукс, 1941)



Джинджър Роджърс в „Ярка дама“ (Дж. Стивънс, 1938)

изживяването на диететичната. Филмът избира барабана, който е използван в шамански ритуали, заради пряката му връзка с функцията на героинята да обединява общността и да служи за катализатор на първични енергии. И действително останалите музиканти и публиката са доведени до екстаз. Втората песен, която тя изпълнява, е алтернативна версия на първата, но е изпълнена не с барабани, а с кибритени клечки, които се възпламеняват накрая. Огнят също е един от инструментите на шамана, а заглавието на филма „Огнено кълбо“ съответства на огненото кълбо, което влиза в тялото на шамана, когато той е призован от духовете да стане техен посланик.

Лицето на Стенуик, видно в мътното отражение на стъклото, е сякаш в друго измерение; през вода – друга стихия, с която са свързани жените в жанра. Декорът на клуба в този филм затвърждава тази връзка – стените са покрити с абстрактни изображения на твари и растения от морското дъно, певицата стъпва върху огледална повърхност наподобяваща водна повърхност.



Барбара Стенуик в „Огнено кълбо“ (Х. Хоукс, 1941)



Джинджър Роджърс в „Ярка дама“ (Дж. Стивънс, 1938)

Изборът на изпълнителки на главните роли доизгражда персонажите. Двете актриси са познати на публиката първо като танцьорки. Това им качество е избрано заради конотацията на танца като еквивалент на хаоса, анархията, неконтролируемото поведение, неподвластно на разума. Начинът на кадриране на изпълненията им съответства на стиловите потребности на двата филма. Композицията на кадъра от „Огнено кълбо“ (с. 302, долу ляво) има три центъра, Барбара Стенуик е в долния ляв ъгъл, оркестърът е вдясно на кадъра и заема най-голяма част от него, а Джин Крупа е в горния ляв край на кадъра, на заден план, но осветен с прожектор. Само в един кадър от сцената героинята е кадрирана централно. Композицията отговаря на постоянно променящата се динамиката на креативната ситуация. В „Ярка дама“ (с. 302, долу дясно) Джинджър Роджърс е прикована на място през по-голямата част от изпълнението си, заема центъра на симетричната композиция на кадъра. Там е търсено внушение за хармония и съвършенство. Героинята е подчинена на един обединяващ център.



Барбара Стенуик и Гари Купър в „Огнено кълбо“ (Х. Хоукс, 1941)

Костюмът на Роджърс допринася за изграждане на романтичната аура на героинята – разголените ѝ рамене са обвити във воал, който целомъдрено ги обвива, останалата част от тялото е покрита от дълга рокля с деликатни проблясъци. Стенуик от „Огнено кълбо“ е облечена в ансамбъл от две части, покрит с едри пайети, който разкрива част от талията, а краката ѝ изцяло⁹. Когато Купър сваля палтото ѝ, той е заслепен и стреснат от блясъка на пайетите. Това заслепление от златен блясък, е сродно с това на героя от мита¹⁰ при срещата

⁹ Този провокативен костюм остава незасегнат от цензурата, попадайки в категорията „правдоподобно спрямо персонажа“.

¹⁰ Историята от Западна Ирландия за принца от Самотния остров и дамата от Табър Тинти.

с богинята¹¹.

Облеклото на Стенуик кореспондира и с конотирането на героинята като създание, принадлежащо към подводен/отвъден свят, зададено в първата сцена с появата ѝ. Изразителният костюм несъмнено препраща към по-ранни образи от историята на киното, превърнали се в архетипни – Мария от „Метрополис“ (1927) и Лулу от „Кутията на Пандора“ (1929), които също имат силата да подлудяват и подчиняват мъжете на волята си.

Хауърд Хоукс е режисьор, който във филмите си систематично подкопава патриархалната институция. Той създава женски персонажи, които успешно преобръщат патриархалния ред.

Заклучение

Парадоксално „Огнено кълбо“ (1941), следващ фабулата на „Ярка дама“ (1938), притежава оригиналност и енергия, които го позиционират като първообраз, вдъхновяващ подражание¹².

Защо всъщност е бил необходим римейк на филм, правен само три години по-рано? Проблемът за обединението на социалните слоеве, който е в центъра му, остава актуален, обществените нагласи се променят и публиката изпитва потребност от нов поглед, който дава нови възможности пред героите – това е редовият принцип на римейка. Но в конкретния случай има по-съществена причина – първият филм „Ярка дама“ разисква актуален социален казус, но не го прави по задоволителен начин. Съюзът между йерархично противопоставените слоеве на обществото, получен на финала на „Ярка дама“ е „по неизбежност“ и само по изключение, той не е взаимно продуктивен, в него няма показано желание за социална трансформация, няма никакъв знак, че социална трансформация е възможна. Не успява да постигне екстатичния анархистичен бунт, който гарантира припознаването от публиката. Този филм не се е състоял като „социологическо събитие“, защото не прави опит да прибави нещо ново към дебата и по този начин да го повлияе. „Огнено кълбо“ търси да възстанови на-

¹¹ Кембъл, Дж. *Героят с хиляди лица*. София: Елементи, 2021, с. 108.

¹² Седем години след успеха на „Огнено кълбо“ Хоукс, който е обвързан със Самюел Голдуин по договор, против желанието си прави почти буквален римейк на „Огнено кълбо“ под заглавие „A Song is Born“, използвайки същия сценарий и основната част от творческия екип, с изключение на изпълнителите на главните роли. Филмът е провал – както зрителски, така и сред критиката.

рушения баланс в социалните отношения и го прави, като се опира на мощни древни архетипи. „Ярка дама“ внимава да не навлезе в дълбини, заплашващи стабилността на холивудския дискурс. Развързката на филма е утвърждение на примирението с интимния партньор, без да успява да надхвърли анекдотичността на сюжета. На финала на „Огнено кълбо“ героите правят избор, който предизвиква социалния ред, но едновременно с това утвърждава прераждането на общността.

Дискурсът на *screwball comedy*, характерно, съдържа в себе си противоборстващи тенденции – консервативна и анархистична, но успява да ги балансира. Филмите, разгледани тук, съдържат и двете тенденции, но във всеки едната е силно преобладаваща. В този смисъл може да се каже, че „Огнено кълбо“ и „Ярка дама“ разсичат изключително устойчивия холивудския дискурс на две, в рамките на един и същ наратив, и правят видими вътрешните му противоречия.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Кембъл, Джоузеф. *Героят с хиляди лица*. София: Елементи, 2021.

Belton, John. *American Cinema /American Culture*. New York: McGraw-Hill Inc., 2012.

Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1981.

Eliade, Mircea. *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Penguin, 1989.

Freud, Sigmund. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Penguin books, 1991.

Sarris, Andrew. Sex Comedy without Sex. – In: *American Film*, March 1978.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.

Truffault, François. A Kind Word for Critics. – In: *Harpers*, October 1972.

Veblein, Thorsten. *The Theory of the Leisure Class*. Oxford University Press, Oxford World Classics, 2007.

REFERENCES

BELTON, J. *American Cinema /American Culture*. New York: McGraw-Hill Inc., 2012.

CAMPBELL, J. *Geroyat s hilyadi litsa*. Sofiya: Elementi, 2021.

CAVELL, S. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1981.

ELIADE, M. *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Penguin, 1989.

FREUD, S. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Penguin books, 1991.

SARRIS, A. Sex Comedy without Sex. In: *American Film*, March 1978.

SCHATZ, T. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.

TRUFFAULT, F. A Kind Word for Critics. In: *Harpers*, October 1972.

VEBLEIN, T. *The Theory of the Leisure Class*. Oxford University Press, Oxford World Classics, 2007.

SOCIO-CULTURAL COLLISION IN THE SCREWBALL COMEDY. DISCOURSE TRANSFORMATION IN TWO FILMS

Abstract. The practice of the remake in cinema precedes the notion. During the Golden Age of Hollywood, a plot often migrated from one film studio to another, and with that it was subjected to different production practices, style, and ideological bias. The defining criteria, according to which a story was chosen to be re-made, was its relevance to current social issues.

The romantic encounter / clash between representatives of different classes provides the drive of the plot in the screwball comedy. The discourse is organised so as to reach social reconciliation. I will focus on two films, belonging to the genre – “Vivacious Lady” (1938), directed by George Stevens and “Ball of Fire” (1941) authored by Howard Hawks.

The current text will study the ideological differences in the way the two films balance their internal contradictions on the route to social consensus. By means of close analysis, I will outline the key differences, which define the ideological paths that they take, and how these transform the discourse of the Hollywood film within the screwball genre.

Keywords: Hollywood discourse, comedy, language, archetypes, anarchy, class collision, patriarchal order

Ioana Pankova

ORCID ID: 0000-0003-4108-4901

New Bulgarian University

21, Montevideo Str, 1618 Ovcha kupel 2, Sofia

E-mail: joana_pankova@yahoo.com

Радостина Ташева, докторант

Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“

УСПЕШНИТЕ ФИЛМОВИ ПРОДУКЦИИ, ОСНОВАНИ НА ИСТОРИИ ОТ ВИДЕОИГРИ

Резюме. В статията са изследвани видеоигрите, начините, по които те влияят върху аудиторията си и привличат нови фенове, както и бързите темпове, в които се развиват, благодарение на социалната изолация, последствие от световната епидемична криза. Видеоигрите са поставени в контекста на дигиталния свят, в който живеем, като част от новия „социален организъм“ и неговите онлайн форми на комуникация. Направен е преглед на поредицата от видеоигри *Tomb Raider* и филмовите екранизации, вдъхновени от играта като е обърнато внимание на успешния изграден образ на главната героиня от поредицата Лара Крофт.

Ключови думи: видеоигри, филмови продукции, аудитория, сюжет, история, повторение

Достигнали сме етап, в който технологиите са неизменна част от живота ни не само като начин за забавление, но и като метод за алтернативно живеене. Изместването на общуването от реалната среда в онлайн пространството засяга всички сфери на живота ни и различните етапи в него като образование, работа и дори начините, по които прекарваме свободното си време. Това, разбира се, е добре дошло за онлайн развлекателната индустрия, процъфтяваща в периода на социална изолация, в който се намираме. Телевизията, интернет и социалните мрежи отдавна са част от живота ни и за да си напомним този факт е нужно само да се огледаме и да забележим как голяма част от времето ни преминава в безкрайно скролване на екрана и поглъщане на всякаква информация, независимо смислена ли е тя и имаме ли изобщо нужда от нея.

Но освен пасивното възприемане на информацията, с която сме

бомбардирани ежедневно, имаме възможност и да участваме активно в общуването без дори да хвърлим поглед през прозореца. Образно казано, разбира се, защото новият прозорец към света вече е екранът на компютъра, смартфона или другото умно устройство, което притежаваме. Именно през този нов прозорец попадаме (или пък пропадаме) във виртуалното измерение, което ни дава възможност изцяло да се потопим в една друга реалност. Макар и виртуална, тя изглежда съвсем действителна и обединява всички нови начини за общуване – от невинните шеговити туитове до революционните постове във Facebook, от сериозните блог постове, призоваващи към критично мислене до интернет троловете, печелещи изборни кампании.

Някъде измежду всички тези брънки от веригата на „социалния организъм“ се намират и видеоигрите, които примамват своите фенове с интересни сюжети, страховити герои, епични приключения и възможност за комуникация във и извън играта. Сега повече от всякога, имаме нужда от удовлетворението което ни предлагат видеоигрите. В този момент, в който не се знае в каква посока ще поеме светът в бъдеще и дали всичко онова, с което сме свикнали и сме възприели като нормално, ще се възвърне след отминаването на пандемията, усещането за потапяне в героична история с приказен сюжет и малките победи, които ни носи изпълнението на определени мисии, може да ни спаси от стреса, паниката и хаоса, заливащи ни ежедневно.

Видеоигрите не изчерпват възможностите, в които една интересна история може да бъде пресъздадена. Често успехът на видеоигри като *Assassin's creed*, *Prince of Persia*, *Tomb Raider* и интересът, който предизвикват сред широката публика, правят техните сюжети изключително привлекателни за филмова интерпретация. Това обаче е сериозно предизвикателство за сценаристите и режисьорите, които трябва да уловят духа на историята и да запазят ключовите моменти от историята на играта, за да спечелят верните фенове, но и същевременно да добавят нещо ново и уникално, с което да привлекат и хората, които все още не са играли видеоиграта. Филмовите продукции имат чудесната възможност да достигнат до повече хора и да привлекат още повече геймъри, вдъхновени от интересния сюжет. Успешните филми по видеоигри и последвалият интерес на масовата публика към видеоигрите след филмовата им интерпретация, сякаш представляват и своеобразно доказателство за причината, поради която игра-

чите прекарват толкова много време пред компютъра, потопени във виртуалната реалност. Затова и феновете са толкова чувствителни, когато важни части от играта са изрязани или променени. Нагласата на феновете пък е изключително важна, за да има филмът добро представяне. И това звучи съвсем логично – ако феновете, прекарвали дни в игра, не харесват начина, по който е пресъздадена историята, как тя да бъде привлекателна за хора, които никога не са чували за играта? Повечето филми по видеоигри, излезли досега, макар и станали известни, не удовлетворяват напълно очакванията на феновете, тъй като често превъплъщението на главния герой не пасва изцяло на образа на героя от играта и самата история претърпява доста големи промени, които разочароват геймърите (такъв например е случаят с *Assassin's creed*, който се смята за доста неуспешен филм по видеоигра, тъй като не следва истинската история на играта и не печели одобрението на феновете).

Дали филмите за видеоигри са по-успешни от игрите или пък е точно обратното? За мен това са два различни продукта, които са обединени от обща история и всяка нова форма, в която се превъплъщава тази история, цели увеличаване на аудиторията. Разбира се успехът е измерим в продажбите, но фактът, че дори самото съществуване на една измислена героиня каквато е Лара Крофт от поредицата *Tomb Raider* вълнува милиони фенове, а начинът, по който е нарисован външния ѝ вид, предизвиква спорове и промяна на обществените нагласи е достатъчно доказателство за стойността на историите от видеоигри сред публиката. Тъй като филмовата интерпретация на поредицата видеоигри *Tomb Raider* е пример за успешно представяне на история от видеоигра във филмовата индустрия, ще разгледам историята на играта и интересни факти за образа на главната героиня, изигран от изключително известната актриса Анджелина Джоли.

Tomb Raider са екшън-приключенски игри, които ни дават възможност да изживеем от първо лице приключенията на главната героиня Лара Крофт, която изглежда като женски съвкупен образ на Индиана Джоунс и Джеймс Бонд. Историята на играта следва пътешествията на Лара, в които тя се впуска в опасно търсене за някои от най-мощните и опасни артефакти в света, скрити на най-загадъчните места в историята на Земята. Лара често се надпреварва с други герои, търсещи същите артефакти (като луди религиозни култове, уче-

ни и дори богове) с цел реликвите да бъдат използвани за корисни цели и мисията на играта всъщност е Лара да осуети намеренията им и да спаси света.

Образът на Лара Крофт е един от най-популярните образи на герои от видеоигри. Освен в поредицата от игри и игрални филми, той е включен също и в кратки анимации и романи. Лара е представена като интелигентен английски археолог, който безстрашно се впуска в приключения, посещавайки древни гробници и опасни руини по целия свят.

Интересен факт е, че героинята Лара Крофт е включена в Книгата на рекордите на Гинес като „най-успешната героиня от видеоигри“. Въпреки че е известна като героиня, която възплъщава сила и борбен дух, медийният образ на Лара Крофт получава и критики заради сексуалния аспект, вложен в него, който също допринася за нейната популярност. В последните години визуалният ѝ образ се променя осезаемо, за да се вмести в новите обществени нагласи, според които твърде яркото представяне на сексуалността не е приемливо.

Поредицата *Tomb Raider* включва 12 игри, като първата от тях излиза през 1996 година, а последната през 2018 година:

1. *Tomb Raider I* (1996)
2. *Tomb Raider II* (1997)
3. *Tomb Raider III* (1998)
4. *The Last Revelation* (1999)
5. *Tomb Raider: Chronicles* (2000)
6. *Angel Of Darkness* (2003)
7. *Tomb Raider: Legend* (2006)
8. *Lara Croft Tomb Raider: Anniversary* (2007)
9. *Tomb Raider: Underworld* (2008)
10. *Tomb Raider* (2013)
11. *Rise Of The Tomb Raider* (2016)
12. *Shadow Of The Tomb Raider* (2018)

Игралните филми, създадени по историята на поредицата видеоигри, са три, като в първите два от тях (*Lara Croft: Tomb Raider*, 2001 и *Lara Croft: Tomb Raider – The Cradle of Life*, 2003) образът на Лара Крофт е изигран от актрисата Анджелина Джоли, а в последния филм Алисия Викандер се превъплъщава в Лара (*Tomb Raider*, 2018).

Според продуцента на първия филм от 2001 г. Лойд Левин иде-

ята на филмовата екранизация на видеоиграта е по-скоро да улови основните елементи от играта, а не да ги дублира в сюжета. За ролята на Лара е избрана именно Анджелина Джоли, тъй като е търсена актриса, която да съчетава едновременно актьорски умения и физически белези, подобни на нарисувания образ. Има слухове, че в кастинга за ролята са участвали също Памела Андерсън, Деми Мур и Джери Райън. За изиграването на ролята, Анджелина Джоли тренира ежедневно и преминава специално обучение, за да участва в екшън сцените. Усилията, които влага в образа, не остават напразни – ролята на Лара Крофт ѝ носи голям успех и дава началото на следващите успехи в кариерата ѝ.

Критиката не е особено ласкава към първия филм за Лара Крофт от 2001 г., въпреки добрата игра на Анджелина Джоли, но последният филм от поредицата, излязъл през 2018 г., получава повече положителни отзиви и се смята за успешен вариант на филм, базиран на видеоигра. За разлика от предишните екранизации, сценарият на *Tomb Raider*, 2018 наистина следва историята на играта *Tomb Raider* от 2013 г. и има минимални различия и добавени елементи по сюжета. Също така главната героиня Алисия Викандер изгражда по-реалистичен и по-раним образ на Лара в сравнение с този, който познаваме от филмите с Анджелина Джоли и с промяната се цели надграждане на образа в следващите филми и игри.

С какво обаче видеоигрите като *Tomb Raider* и приключенията на герои като Лара Крофт ни въздействат и тяхната история ни вълнува толкова много? Съпреживяването на историята, съпровождащо акта на играене, носи собствен емоционален заряд, който привлича все по-голяма аудитория. Затова и много истории заживяват нов живот, като се превръщат в основа на сюжета на видеоигри, а те впоследствие вдъхновяват успешни или не толкова успешни филмови продукции.

Видеоигрите задминават всички други форми на развлечение, защото задържат играчите с отворения си край, успяват да общуват с публиката въз основа на съпреживяването и въвличат играчите в креативния процес. Както твърди Дъглас Рушкоф в книгата си „Шок от настоящето“: „видеоигрите са съвременният отговор на разпадането на наратива“.¹ При четенето на книга или гледането на филм,

¹ Рушкоф, Д. *Шок от настоящето*. София: Виа Летера, 2018, с. 8.

ние не участваме в историята, а само наблюдаваме приключенията на главния герой. Разбира се всеки акт на интерпретация е и креация (знаем го, благодарение на всички теории за и против интерпретацията от Аристотел, през Пол Рикъор, Умберто Еко и Сюзан Зонтаг), но така или иначе в литературния текст и филмовия сценарий крайт е фиксиран. Докато традиционно разказаната история се стеснява към предопределения край, разиграната игра на екрана се разширява с нови клонове от възможности и оставаме с впечатлението, че сами взимаме решения за действията си в реално време.

И въпреки всичко феновете на видеоигрите чакат с нетърпение да видят филмовата екранизация на тяхната любима история, която обичат да преживяват като своя. Характерната за видеоигрите отвореност, която ни дава усещането, че участваме в креативния процес и ни задържа пред компютърния екран, не ни задължава да бъдем верни единствено на видеоигрите и да отричаме всички останали форми на изкуството, в които впечатляващата история може да бъде разказана. Изглежда, че докато играем не можем цялостно да се посветим на наблюдение и спокойно да се наслаждаваме на историята, заради непрестанната нужда да предприемем някакво действие, да отстояваме ролята си на играещи, а не наблюдаващи отстрани. И тъкмо в този момент ни помага киното, като ни предлага един по-различен поглед за историята на играта чрез нейната филмова интерпретация. Тази различна затворена форма ни дава възможност да се върнем в преживяванията си, но наблюдавайки отстрани, да ги оценим през призмата на филмовото изкуство.

Филмовите продукции достигат до по-широка аудитория, тъй като не изискват подготовка и предварителни умения, както и време за придобиване на опит в играенето (каквито са необходими при играенето на видеоигри). В този смисъл филмите представляват един своеобразен завършек – сътворение и повторение – на интересната история, която вече един път е била преживяна, чрез проиграване, а след това, може да бъде и разказана с езика на киното – тоест филмирана, кодирана завинаги. Защото сътворението е органично свързано с вечността, с устойчивото; повторението – с разрушението, края и новоначалото. Сякаш истинското приключение е заключено в самото играене, а разказът след него може да бъде предаден на онези, които нямат възможност (а в днешно време по-скоро желанието) да усетят силните емоции на преживяването.

Киното е интерпретация на реалния живот, имитация на заобикалящата ни действителност през погледа на кинорежисьора. За интерпретацията пише Сюзън Зонтаг в текста си „Против интерпретацията“.² Тя се противопоставя на установения начин, който приема, че произведенията на изкуството трябва да бъдат възприемани чрез определен код, определени „правила“ на интерпретация. Тя смята интерпретацията за „безвремева сфера от възможности“, а не „разбиране“ и я нарича „отмъщението на интелекта към изкуството“ и „към света“. Интерпретацията е „обедняване, изпразване“ на света от смисъл, „редуциране на произведението на изкуството до негово съдържание, опитомяването му“³, а то трябва да се чувства, „да се конструира призрачен свят от значения“⁴. „Истинското изкуство притежава способността да ни нервира“⁵ и тук Зонтаг сякаш чете мислите на всеки геймър, опитващ да премине към следващото ниво. Щом „играта на нерви“ е изкуство, то видеоигрите със сигурност са произведения на изкуството, защото нервирането е неизбежна част от играенето на видеоигри, особено в моментите, в които зацикляме в опитите си да преминем в следващото ниво и натискаме яростно клавишите на клавиатурата, управлявайки героя си.

Докато играем и преодоляваме вече заложените в играта трудности, ни обзема чувството, че сме се отправили на пътешествие в непознати земи. Пътуваме и се потапяме в атмосферата, губим представа за времето и усещаме, че благодарение на своите умения, сами преодоляваме всички препятствия, пред които ни изправя съдбата. Изглежда сякаш режисираме театрална пиеса, и всяко решение, което вземем в хода на играта, има силата да преобърне изцяло хода на действието и да пренапише творбата, която създаваме, играейки.

За изкуството като игра е писано много. Като авантюрно приключение, пътешестване – също. За романтичната страна на пътешествията пише Ювал Харари в своята книга „Sapiens. Кратка история на човечеството“. Според него има връзка между романтичната представа за приключение, на която се основава желанието на съвре-

² Зонтаг, С. Против интерпретацията. – В: *Либерален преглед*, 21.07.2008 [прегледан 25.09.2021], <http://www.librev.com/index.php/arts-theory-publishet/301-2009-06-16-06-24-15>.

³ Пак там.

⁴ Пак там.

⁵ Пак там.

менния човек за посещаване на други територии, и консуматорството, характерно за настоящето. Харари твърди, че „опитваме да запълним празнотата, която изпитваме и която не е свързана със задоволяването на основните ни потребности“⁶, като се отправяме на пътешествия с цел търсене на личностно развитие, планирайки например почивка на Бали, като героинята на Джулия Робъртс от филма „Яж, моли се и обичай“. Но за да осъществим нашия план, несъмнено ще имаме нужда от нови предмети и услуги (например по-добър смартфон, с който да запечатаме уникалните си моменти, съответните приложения за ориентация и самолетен билет, който да ни заведе там, накъдето сме се отправили). Същото усещане ни предлагат и видеоигрите – те задоволяват едновременно романтичната ни представа за пътешествия в непознати земи, докато бродим по стъпките на митични герои, откриваме тайнствени и могъщи артефакти, убиваме една по една главите на триглавите хидри, но също така ни предлагат и различни предмети и услуги, които да ни улеснят в хода на играта или пък неща, с които просто да допълним стила на героя си. В наратологията тези предмети се наричат вълшебни и са не просто маркери, които блуждаят около историята, а реални герои, наречени актанти: шапка невидимка, вълшебно килимче, магичен меч, ботуши скороходки и т. н. В постиндустриалното общество обаче (Проп, Мелетински и Леви-Строс няма как да знаят това) – това са предмети на хабитуса, които правят приключението постижимо и в тях няма нищо вълшебно, защото са предмети на познанието.

Но защо някои хора предпочитат да гледат на кино как някой друг се бори с дракони на фона на средновековни замъци, а други не могат да устоят на желанието да играят и да участват активно в приключението? Вероятно до някаква степен това зависи от темперамента на човека, както и от времето, което би могъл да отдели за развлечения пред екрана. Участието в приключението и възможността решенията, които вземаме, да променят хода на историята, изглеждат като по-привлекателната възможност за хората на действието. Геймърите се превръщат в режисьори, но не на веднъж завинаги кодиран неизменен продукт каквито са филмите, а на нещо като електронен театрален спектакъл.

⁶ Харари, Ю. *Sapiens: Кратка история на човечеството*. София: Изток-Запад, 2016, с. 111–112.

В историите от видеоигрите се преплитат емоциите на играещи по целия свят, чиито уникални преживявания се споделят непрекъснато в онлайн пространството и увеличават влиянието на тази игра. При достатъчно голям интерес на феновете, всяка игра би заживяла нов живот под формата на филмова продукция, а нейният успех зависи до голяма степен от начина, по който феновете на видеоиграта ще я възприемат. Дали режисьорите ще успеят да акцентират на уникалните моменти от играта, запазвайки оригиналния сюжет или ще тръгнат по пътя на създаването на една нова история по мотиви от играта, би имало коренна разлика във възприемането на филма от аудиторията. Пресъздаването на часове игра, прекарани пред компютъра, дори под формата на дълъг тричасов филм, несъмнено е трудно, а съчетано с огромните очаквания на феновете тази продукция да преповтаря и дори да надмине техните уникални преживявания, се превръща в почти невъзможна за изпълнение задача.

Времето, в което живеем, се променя непрекъснато и ни изправя пред все по-големи предизвикателства. Начините, по които сме свикнали да съществуваме и да възприемаме действителността, също не могат да останат статични. Ако познанието е част от действителността, то процесите, актовете, формите на учене и възприемане също се променят извънредно динамично, а в последната година и драматично. В този смисъл видеоигрите се превръщат в онзи особено популярен за широк диапазон възрастови групи начин на учене, информиране, усвояване, преосмисляне на митовете и историята. Те са игри на технологичните ни умения, интелект, съобразителност и въображение. Социалното взаимодействие чувствително се измества от живия контакт към онлайн общуването и, заедно с това, хората променят не само навиците в професионалната сфера, но и цялото си ежедневие. Забавленията, творчеството, разпускането с приятели, възприемането на информация за случващото се по света вече все повече се случва и ще се случва в онлайн света.

В тази динамична среда повторенията на вече разказани сюжети заемат своето място и в света на видеоигрите. Този свят, който досега изглеждаше твърде далечен и недостъпен, всъщност настъпва все повече в живота ни, за да ни предложи нови начини, по които да преживеем безкрайните варианти и решения на добре или не чак толкова добре познати истории.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Зонтаг, Сюзан. Против интерпретацията. – В: *Либерален преглед*, 21.07.2008 [прегледан 25.09.2021], <http://www.librev.com/index.php/arts-theory-publisher/301-2009-06-16-06-24-15>

Рушкоф, Дъглас. *Шок от настоящето*. София: Виа Летера, 2018.

Харари, Ювал. *Sapiens: Кратка история на човечеството*. София: Изток-Запад, 2016.

REFERENCES

HARARI, Y. *Sapiens: Kratka istoriya na chovechestvoto*. Sofia: Iztok-Zapad, 2016.

RUSHKOFF, D. *Shok ot nastoyashteto*. Sofia: Via Letera, 2010.

SONTAG, S. Protiv interpretatsiyata. In: *Liberalen preglad*, 21.07.2008 [seen 25.09.2021]. Retrieved: <http://www.librev.com/index.php/arts-theory-publisher/301-2009-06-16-06-24-15>

SUCCESSFUL MOVIES BASED ON VIDEO GAMES STORIES

Abstract. The article examines video games, the ways in which they influence their audience and attract new fans, as well as the rapid pace at which they develop, thanks to social isolation, a consequence of the epidemic global crisis. Video games are placed in the context of the digital world we live in, as part of the new social organism and its online forms of communication. A review of the *Tomb Raider* video game series and the film adaptations inspired by the game has been made, paying attention to the specifics of the image of the main character from the series Lara Croft.

Keywords: video games, film productions, audience, plot, repetition

Radostina Tasheva, PhD Student
Shumen University “Konstantin Preslavsky”
115, Universitetska Str, Shumen 9700
E-mail: radostina.tasheva@gmail.com

АВТОРИ

Александър Донеv, роден през 1961 г., е доцент в Институт за изследване на изкуствата при БАН. През 2016 г. защитава докторат на тема „Зрителският успех на българските игрални филми в началото на XXI век“. Неговите изследователски интереси са в областта на българското кино, историята на киното, изследването на публиките, киноиндустриалните практики, социологията на киното и независимото кино. Автор е на книгите „Картографиране на филмовата неопитоменост“ (2021), „Независимите в киното: от Едисон до „Нетфликс““ (2019) и „Помощ от публиката: българските игрални филми от началото на XXI век и техните зрители в кината“ (2018).

Александър Панов, роден през 1953 г. в гр. Перник, завършва Българска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ през 1978 г. Кандидат на науките (доктор) с дисертация на тема „Жанрове в българската лирика на прелома между двете столетия – очерк по историческа поетика“ (1985). Старши научен сътрудник (доцент) от 1997 г. Доктор на науките с дисертация на тема „Художествена система на Ботева поезия“ (2011). Професор по теория и история на литературата в Института за литература при БАН от 2012 г. Основните области на научните му интереси са: теория на литературата, литературна антропология, жанрова теория и историческа поетика на българската литература. Автор е на книгите: „Теория на литературата“ (1995 и 2000), „Културни проблеми на българското литературно развитие“ (1997), „Художествена система на Ботева поезия“ (2012), „„Песни и стихотворения“ от Христо Ботев – структура, основни сюжети и символични образи“ (2012), „Литературният образ извън пространството на книгата“ (2013), на многобройни статии и студии по теория на литературата, историческа поетика, литературна антропология, жанрова теория и др., както и на множество учебници и учебни помагала за средните училища.

Антоанета Рובהв е главен асистент в катедра „Романистика“ във ФКНФ, СУ „Св. Климент Охридски“. Завършва с отличие френска филология и пресжурналистика в същия университет през 2001 г. През 2012 г. защитава докторска дисертация под съвместно научно ръководство на тема „Митични фигури в съвременния френскоези-

чен роман“. Основните ѝ научни интереси са в областта на френската литература, сравнителното литературознание, литературната стилистика, митокритиката. Настоящите ѝ изследвания са съсредоточени върху френската литература на XX и XXI век, интермедиалността, творчеството на Ерик-Еманюел Шмит. Участвала е в национални и международни конференции (във Франция, Италия, Испания, Румъния и др.), публикувала е студии и статии в колективни монографии и научни издания. Била е редактор на списание „Франкофонски честоти“ (2003–2009) и съотговорник на Франкофонския център към СУ „Св. Климент Охридски“ (2012–2016). От 2021 г. е член на редколегията на списанието за Сравнително литературознание „Colloquia Comparativa Litterarum“.

Венцеслав Шолце, роден през 1992 г., е доктор по филология. Темата на неговия дисертационен труд, защитен във Факултета по славянски филологии на СУ „Св. Климент Охридски“ през 2020 г., е „Симеон Радев в българската култура от началото на XX век“, Автор е на изследвания в областта на литературната и културната история, семиотиката и философията на езика.

Георги Герджиков, роден през 1991 г., е главен асистент към Катедра „Философия“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Преподава по дисциплините филосоفسка антропология, социална философия и философия на политиката. През 2019 г. защитава дисертация на тема „Свят и светове. Съвременните културни нагласи и философията“, по-късно издадена със заглавие „Форми. Поглед върху съвременната философия през културните нагласи към историческото време“ (УИ „Св. Климент Охридски“, 2019 г.). Работи върху още два тома под заглавието „Форми“, които се очаква да бъдат посветени съответно на философията на символните форми и на онтологията. Научните му интереси включват история на западната култура, теория на популярната култура и социална философия. Занимава се и с течението „нов реализъм“, зародило се в рамките на съвременната немска и италианска философия.

Гергана Фъркова, родена през 1965 г., е преподавател във ФКНФ на СУ „Св. Климент Охридски“. Завършва немска филология в Софийския университет със специализация в Хумболтовия университет, Берлин,

и Европейски университет Виадрина, Франкфурт (Одер). През 2016 г. защитава докторат по приложно езикознание на тема „Лингвистични, паралингвистични и културноспецифични измерения на българо-немската комуникация в бизнес среда“ в СУ. Има богат опит като преводач от немски език, с акцент върху литературата от края на XIX и началото на XX век (Франц Кафка, Роберт Валзер, Йозеф Рот) и съвременната немскоезична литература (Илия Троянов, Димитър Динев, Бото Шраус, Клеменс Й. Зец, Марион Постман, Саша Станишич, Хайнц Хеле). Фокусът на научните ѝ интереси е ефективното използване на чуждите езици в професионална среда и в межкултурния трансфер. Член е на Съюза на преводачите в България, Съюза на германистите в България, Съюза на българските журналисти, Съюза на българските филмовите дейци и на Европейския преводачески колегиум (EÜK).

Ирен Александрова е доц. д-р по теория на литературата в Катедра „Теория на литературата“ към Факултет „Славянски филологии“ на СУ „Св. Климент Охридски“. Научните ѝ интереси са в полето на литературоведската методология, по-конкретно в изследването на смислопораждащите механизми и психологията на литературното творчество. Автор е на книгите „Приписки между изказа и смисъла. По полетата на Дебелянов“ (2004) и „Да влезе авторът. Художественият субект и литературоведската методология“ (2001). Създаването и прилагането на теоретични рамки в нейните изследвания са свързани с търсенето на нови възможности за субектен подход в разбирането за литературата.

Йоана Панкова, родена през 1979 г., е хоноруван преподавател в Нов български университет, където създава концепция и разработва курсове в програма „Мултимедия и компютърна графика“. Защитава бакалавърска теза на тема „Развитие на отношенията между българското кино и неговите зрители“ в университет Пантеон-Сорбона – Париж I и магистърска теза „Американски поп-арт и медийна комуникация“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Нейните научни интереси са в областта на филмовия език, жанрове, американско кино, писане на сценарий, антропология, психоанализа и социални изследвания на пола. Работи върху свободна докторантура на тема „Order and anarchy in the Screwball Comedy“. Работни езици: български, английски, френ-

ски. Има професионален опит във филмопроизводство, като помощник-асистент режисьор, кинопоказ (Дом на киното) и фестивална дейност, като съорганизатор и селекционер на фестивалите „Срещи на младото европейско кино, София“ и „Дни на българското кино, Париж“. Публикува във в. „Култура“ и сп. „Кино“.

Маргарита Станева, родена през 1992 г., е редовен докторант към катедра „Българска литература“ на Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Основните ѝ интереси и сфера на работа са свързани с белетристичните текстове от периода след Освобождението до Първата световна война. Дисертацията ѝ разглежда тези произведения от гледна точка на идеологията и нейната връзка с литературата. Има публикувани научни доклади и рецензии на книги в научни издания.

Мария Пилева, родена през 1972 г., завършва магистърската програма „Преводач-редактор“ към Факултет „Славянски филологии“ на СУ „Св. Климент Охридски“ през 2012 г. Специализира в Eberhard-Karls Universität, Тюбинген (2015), а през 2016 г. защитава докторат на тема „Религиозни мотиви в българските преводи на англоезична белетристика през XIX век“ в катедра Българска литература на СУ. Изследователските ѝ интереси са в областта на литературознанието, религията и теорията на превода. Занимава се с редактиране и превод, автор е на разкази, публицистични материали, статии и студии, публикувани в „Литературен вестник“, сп. „Литературна мисъл“, „Литературата“, „Littera et Lingua“, Годишник на СУ и др. Участва в съставителството на няколко сборника от научни конференции. Лауреат е на наградата на СБП за ярки постижения в областта на теорията, историята и критиката на превода за 2018 г. с книгата „Бунт, надежда, изкупление“.

Николай Генов, роден през 1994 г., е докторант по теория на литературата. Зачислен е към Катедра „Теория на литературата“, Факултет „Славянски филологии“ към СУ „Св. Климент Охридски“ през 2019 г. Неговите основни научни интереси са в областта на научна фантастиката, дигиталните медии и видеоигрите.

Николина Делева, родена през 1968 г., е докторант в секция „Култура, естетика, ценности“ на Института по философия и социология

при Българската академия на науките от 2020 г. Завършва НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ през 2006 г. като магистър по театрознание с магистърска теза на тема „Българският режисьор през 90-те като автор и съавтор на текста за театър“. През 2012 г. защитава докторска дисертация на тема „Българската драматургия на 90-те – нови естетически теории и драматургични практики“. Нейните основни научни интереси са в областта на съвременното изкуство, аксиологията и естетиката. Работи като театрален критик на свободна практика. Има публикации в сп. „Театър“, сп. „ЛИК“, „Литературен вестник“, сп. „Артизанин“, електронни платформи „Площад Славейков“, „Портал Култура“, Интернет и др. Научни публикации в сп. „Философски алтернативи“, сп. „Nota Bene“, международен алманах „Искусство в психологии“ и др.

Огнян Ковачев, роден през 1961 г. в гр. Варна, е доц. д-р по антична и западноевропейска литература в Катедра „Теория на литературата“, основател и съръководител на магистърска програма „Литература, кино и визуална култура“ към Факултет „Славянски филологии“, СУ „Св. Климент Охридски“. Специализира в колежа „Крайст чърч“, Оксфорд (2007), изследовател и гост-преподавател в Пенсилванския университет, Филадельфия, САЩ, с подкрепа на „Фулбрайт“ (2011), лектор по български език, литература и култура в Школата по славистика и източноевропейистика (SSEES) към Университетски колеж Лондон (2009–2013). Преподавал е в ИПКУ „Д-р Петър Берон“ – Варна, ШУ „Константин Преславски“, Нов български университет и ЮЗУ „Неофит Рилски“. Основни изследователски области: сравнителна литературна история, готически изследвания, филмови изследвания, литература и кино, литературен канон, теория на превода, Петър Увалиев. Автор е на над сто научни публикации, на монографиите „Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика“ (2004) и „Литература и идентичност: преображения на другостта“ (2005). Съставител и редактор на: Едмънд Бърк. „Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото“ (2001); „Четенето в епохата на медии, компютри и Интернет. Сборник с доклади от Международната конференция в чест на проф. Волфганг Изер“ (2003); „Идентичности. Отражения. Игри. Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Симеон Хаджикосев“ (2004); Петър Увалиев. „Пет минути с Петър Увалиев. Радиобеседи“, част I и II (2015, 2020). Член е на International

Gothic Association, Association of Adaptation Studies и Академичен кръг за сравнително литературознание.

Пламен Антов, роден през 1964 г., е проф. д. н. в Института за литература – БАН. Завършил е българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор на около 200 научни публикации и на монографичните изследвания „Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика“ (2009), „Поезията на 1990-те. Българско и постмодерно“ (2010), „Българският постмодернизъм XXI–XIX в. Към философията на българската литература“ (2016), както и на литературно-философското сравнително изследване „Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми“ (1 том, 2019) и „Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер“ (2 том, 2021). Най-новата му книга е монографичното изследване „„До Чикаго и назад“ отвъд пътеписа. Към генеалогията на Бай Ганю“ (2021). Съставител е на сборниците „Американците ни 1: Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка“ (2015), „Американците ни 2: САЩ като метафора на модерността. Българо-американски отражения (XX–XXI в.)“ (2017), „Магическият реализъм“ (2019). Автор е на 13 книги с поезия, разкази и пиеси. Член на Българско общество за проучване на XVIII век, Академичен кръг по сравнително литературознание и Сдружение на български писатели. Носител на национални награди за поезия и драматургия. Негови стихотворения и литературоведски статии са публикувани в чужбина.

Радостина Ташева, родена през 1990 г., е редовен докторант, специалност „Журналистика“ в Шуменския университет „Еп. Константин Преславски“ с тема на дисертационния труд: „Митологичните игри в социалната комуникация“. През 2018 г. защитава магистърска теза на тема „Знаци и концепти в прозата на Георги Господинов“. Основните сфери на научен интерес са журналистика, литература и психология. Основни публикации, свързани с темата на статията: „Електронните видеоигри – да завладееш света, играейки“, публикувана в сборника на Шуменския университет „Veni, Video, Vici“ (2019) и „Безсмъртието на автора и другият живот на героя във видеоигрите“, публикувана в изданието „Обществени комуникации“, тематичен брой „Автори, авторитети, авторитаризъм“ на ШУ (2020).

Ралица Люцканова-Костова, родена през 1987 г. в гр. Варна, е постдокторант, назначен по европейски проект към Факултет „Славянски филологии“, СУ „Св. Климент Охридски“. Защи­тава докторска дисертация на тема „Новата женска готика в творчеството на Карсън Маккълърс и Анджела Картър“ през 2018 г. Нейните научни интереси са в областта на литературата, историята и популярната култура. През 2019 г. публикува монографията „Жени и чудовища. Новата женска готика – Анджела Картър и Карсън Маккълърс“.

Регина Койчева, родена през 1974 г., е главен асистент в Института за литература при БАН и разработва интердисциплинарното поле между палеославистиката и теорията на литературата. Основният ѝ предмет на изследване са оригиналните старобългарски песнопения от IX и началото на X в., върху които има редица публикации с теоретичен, литературноисторически и лингвистичен профил. Заедно с проф. д. н. Анисава Милтенова е съставител и редактор на сборника „Смъртта и погребението в юдео-християнската традиция“ (*Studia Mediaevalia Slavica et Byzantina*, том I, 2011). Завършила е Българска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Докторската ѝ дисертация на тема „Ирмоси и словесни структури в триодните канони на Константин Преславски“ с научен ръководител проф. д. н. Георги Попов е защитена през 2005 г. Специализирала е при проф. Хайнц Миклас в Института по славистика към Виенския университет (2005–2006; 2009) и при доц. Любор Матейко в Братиславския университет „Ян Коменски“ (2018–2019). Повече за Р. Койчева е публикувано тук: <http://ilit.bas.bg/bg/koiceva-regina.html>

Силвия Петрова, родена през 1979 г., е главен асистент в катедра „Културология“ на Югозападния университет „Неофит Рилски“ и хоноруван преподавател в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Научните ѝ интереси са в областта на медиите, популярната култура и джендър изследванията. Била е гостуващ лектор в Университета в Палермо и в Департамента по политически и социални науки в Университета във Флоренция. През 2011 защитава докторат на тема „Новозаветни модели на женственост в българската лайфстайл преса“ във ФЖМК на СУ. Има редица публикации в полето на културата и медиите, сред които е монографията „Лайфстайл преса и женственост“ (2016).

Симеон Михалков, роден през 1993 г., е доктор по балканско езиковедие на СУ „Св. Климент Охридски“, защитил докторат на тема „Младежки социолекти в балканските езици“ (2021), автор е на статии в гръцкото научно онлайн списание „Balkans in-site“.

Стефан Стефанов, роден през 1978 г., е преподавател по специализиран превод, инструменти за компютърно подпомогнат превод и други преводачески ориентирани дисциплини към катедра „Англистиката и американистиката“ на Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“. Освен към превода и технологиите проявява академичен интерес към ремикс културата и авторството през XXI век. Публикувал е статии и в двете направления, автор е на учебника „Специализирани преводачески инструменти“ (2019) и му предстои да защити дисертация на тема „Авторството в ремикс културата“. Освен с преподавателска дейност се занимава и с преводаческа, автор е на кратка проза и поезия и е любител диджей.

Фотини Христакуди-Константиниду, родена през 1977 г., е доктор по литературознание и доцент по новогръцки език и литература в Катедра „Общо, индоевропейско и балканско езиковедие“ към Факултета по славянски филологии в СУ „Св. Климент Охридски“. Изследванията ѝ се простират в областта на рецепцията на символизма в новогръцката поезия чрез творчеството на няколко поредни поетични поколения, проблемите на диглосията и утвърждаването на димотики като език на художествената литература, на проблематика, свързана със сравнителното литературознание, а също така има публикации върху творчеството на Н. Вапцаров и В. Петров в гръцки научни списания. Автор е на книгите „Символизмът и новогръцката поезия от края на XIX и началото на XX в.“ (2020) и „Проблеми на гръцкия литературен развой 1880-1930 (етюди върху новогръцката поезия)“ (2020).

Studia Litteraria Serdicensia, кн. 1

Повторение, обновление – практики на римейка

Съставители и редактори Огнян Ковачев, Александър Донеv,
Антоанета Робова, Галина Георгиева, Гергана Фъркова,
Регина Койчева

Предпечат Михаил Новак

формат 16/70/100

печатни коли 20.38

тираж 100

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература – Българска академия на науките

Печат Дайрект Сървисиз ООД