

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 интермедиален 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 киномашини. Стреми се да впечатли зрителя не със сюжет или актьорска игра, а със силно въздействащи кадри и епизоди („ат-

¹³ Теплиц, Е. *История киноискусства. 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 аранжимент, 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, чиито 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 показането 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 предрешват като картини, а филмовите картини се предрешват 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.

Druhman, 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