

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 размива 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 разнообразното 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 превръща 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

върщане 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 световите“ 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 труповете 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 – съзнателен 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://literaturensviat.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