

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“<sup>1</sup> с различна степен на повторение, трансформиране и обновление. Предпоставките за високото ниво на „адаптируемост“<sup>2</sup> 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“<sup>3</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Ibid., p. 174.

<sup>3</sup> *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 диспозитив<sup>4</sup>, генериращ обрати и второстепенни сюжетни линии, както и степента на обновление и трансформация в разглежданите римейкове. Обособяват се формите на „транскултурна адаптация“<sup>5</sup> 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 Иглесиа<sup>6</sup>, френския римейк „Играта“<sup>7</sup> на Фред Кавайе и руската киновариация „На високоговорител“<sup>8</sup>, 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 (верижните<sup>9</sup> 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.

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Hutcheon, L. Op. cit., p. 145.

<sup>6</sup> *Perfectos desconocidos* (transl. Perfect Strangers). Directed by Álex de la Iglesia. Telecinco Cinema, Nadie es Perfecto, Pokeepsie Films, Mediaset España, Movistar+, Universal Pictures, 2017.

<sup>7</sup> *Le Jeu*. (transl. Nothing to Hide, lit. The Game) Directed by Fred Cavayé. Medset Film SAS, Mars Films, 2018.

<sup>8</sup> *Громкая связь*. Режиссёр Алексей Нужный. Марс Медиа Энтертейнмент Стрела, 2019.

<sup>9</sup> 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“<sup>10</sup>) 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“.<sup>11</sup>

Интегрирането на смартфона и неговите наративни употреби разчупват традиционните повествователни механизми и разкриват наратологичния потенциал на тази нова медия. Дженовезе споделя в

---

<sup>10</sup> Метафората за „черната кутия“ е част от реплика на Ева, домакинята на вечерята.

<sup>11</sup> 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.“<sup>12</sup> 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

---

<sup>12</sup> **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 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“<sup>13</sup>, чрез пренос на структури и мотиви, създаване на обстановка и изграждане на образи, по-близки до очакванията на зрителите. Понятието пренос или „трансфер“<sup>14</sup> е обосновано от преминаването на сюжета от една култура към друга, макар че трансформацията не е обусловена от преход към друга медия. Римейковете представляват вътремедиен<sup>15</sup> 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 хипофилма<sup>16</sup> 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 комикси<sup>17</sup> е доловим

---

<sup>13</sup> Hutcheon, L. Op. cit., с. 145.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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).

<sup>16</sup> 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).

<sup>17</sup> 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“.<sup>18</sup> Подобни „интрамедиални референции“<sup>19</sup> 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“.<sup>20</sup> 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

---

<sup>18</sup> *Psycho*. Directed by Alfred Hitchcock. Paramount Pictures, 1960.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> *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“.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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“)<sup>23</sup> някои типично италиански елементи от сценария и диалозите. Кавайе определя филма като „филм-система“<sup>24</sup> 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

---

<sup>21</sup> **Todorov**, Tzv. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 165.

<sup>22</sup> **Bouillé**, A. *Le Jeu: entretien avec le réalisateur Fred Cavayé*. Cinéséries, 17 octobre 2018.

<sup>23</sup> 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).

<sup>24</sup> 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“<sup>25</sup>, 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

---

<sup>25</sup> 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“<sup>26</sup> и етична „валоризация“<sup>27</sup> 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.

---

<sup>26</sup> Genette, G. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 483.

<sup>27</sup> 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](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/](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](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/](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"<sup>28</sup> are related to different degrees of repetition, transformation and renewal. The premises for the film's high "adaptative faculty"<sup>29</sup> 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

---

<sup>28</sup> **Hutcheon**, L. *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge, 2006, p. 145.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.174.