

**СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ СВ. „КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”
ФАКУЛТЕТ ПО СЛАВЯНСКИ ФИЛОЛОГИИ
КАТЕДРА „СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ”**



ХРИСТО СТЕФАНОВ РАЯНОВ

**ГЕРОЯТ-ЗЛОДЕЙ – МЕЖДУ ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ И
СЮЖЕТНАТА ФУНКЦИОНАЛНОСТ**

*(ПОРТРЕТИ НА ДЯВОЛА, ДРАКУЛА,
МОРИАРТИ И ХУК В ЛИТЕРАТУРАТА И КИНОТО)*

АВТОРЕФЕРАТ

за дисертацията за присъждане
на образователната и научна степен „доктор“

*Професионално направление: 2.1. Филология (Литература на народите на
Европа, Америка, Азия, Африка и Австралия)*

**Научен ръководител:
Проф. дфн Боян Асенов Биолчев**

СОФИЯ
2021

Съдържание:

<i>Увод</i>	3
I. СЮЖЕТ В ЛИТЕРАТУРАТА И КИНОТО	10
1. Генезис на сюжета. Фабула и сюжет.....	10
2. Структура на сюжета.....	22
3. Форми на сюжета.....	34
4. Функции на сюжета.....	51
II. ПЕРСОНАЖИ В ЛИТЕРАТУРАТА И КИНОТО	53
1. Функции на персонажите.....	53
2. Художествен образ на персонажите.....	74
3. Някои важни аспекти в образа и функцията на злодея.....	82
III. ГЕРОЯТ-ЗЛОДЕЙ	91
1. Основни положения при адаптациите.....	91
2. Вечните злодеи.....	94
2.1. Дяволът.....	94
2.2. Дракула.....	104
3. Злодеите-хора.....	114
3.1. Джеймс Хук.....	114
3.2. Джеймс Мориарти.....	123
<i>Заключение</i>	137
<i>Библиография</i>	143
<i>Филмография</i>	150

УВОД

“Колкото по-успешен е злодеят, толкова по-успешен е филмът!”

Цитатът се приписва на един от най-именитите режисьори, сценаристи и продуценти на ХХ век – Алфред Хичкок – и може успешно да послужи за целта на настоящото изследване. То има за своя основна цел да изследва аспектите в изграждането и представянето на персонажа – злодей в литературата и киното.

Фикционалният злодей вдъхновява от десетилетия теоретици и практики на творческото и сценарното писане, литературоведи, културолози, изследователи и анализатори. Неговият художествен образ, както и функцията му в сюжета, са достатъчно любопитен предмет на изследване и е съвсем логично, че съществуват редица изследвания в областта на литературата и киното.

Как се вписва функцията на злодея във функцията на сюжета, как е изграден художественият му образ, как е представен злодеят в литературно произведение и неговите кино и телевизионни адаптации, кое прави злодеят запомнящ се и добре изграден – функцията му или образът му: тези въпроси са от съществена важност за настоящия дисертационен труд.

За да отговорим на тях, преди всичко ще трябва да бъдат систематизирани и анализирани основните понятия, характерни едновременно за литературата и сценарното писане, сходствата между тях, които способстват за изграждането на персонажите, и в частност на злодеите. Да бъдат очертани аспектите, по които тези понятия се обвързват както в литературния текст, така и в киносценария, за да се създаде нужната завършеност на произведението. След това ще се открие и анализира мястото, образа и функциите на персонажите в това произведение, а впоследствие вече – образът и функционалността на злодея.

За целта произведенията, които ще бъдат обект на настоящия дисертационен труд, ще бъдат литературно произведение (разказ или роман) и неговите филмови и телевизионни адаптации. Съчетавайки литературата с киното и телевизията ще имаме възможност задълбочено и изчерпатено да изследваме как са изградени и представени персонажите в разглежданите произведения, какви са промените, които претърпяват и кои

аспекти от функционалността и художествените им образи остават непокътнати и защо. Ще стане ясно защо някои от злодеите, които разглеждаме, са емблематични за литературата и киното заради своята функция в сюжета, и защо други са емблематични заради особеностите на художествените си образи.

Всичко това поставя изследването пред множество трудности, най-вече свързани със систематизирането на теорията, тъй като темите за сюжет и персонажи както в литературата, така и в киното, са изключително голямо поле за изследване. В този смисъл настоящият дисертационен труд се стреми да обхване най-важното от историческото развитие на теорията на литературата и теорията на киното, да ги систематизира и обясни, след което да се заеме с основната част от изследването, помагайки си с вече изведените и систематизирани дефиниции, класификации и изводи.

Подчертаваме, че всеки подобен опит за анализ би бил непълен, ако не проследим развитието на теми като „сюжет в литературата и киното, неговите видове и функции“, както и „генезис и функции на персонажите“. Тъй като работим с понятия, които имат вековно развитие, няма как изследването ни да е достатъчно задълбочено, ако не тръгнем от Античността и не видим появата и първоначално очертаните рамки от Аристотел и Хораций. Не може да наречем изследването ни „пълно“, ако не се допитаме до руската школа в теорията на литературата, до Томашевски, Шкловски и Проп. От друга страна няма как да говорим за сценарно писане и аспектите в него, ако не представим и не анализираме трудовете на Сид Фийлд, Робърт Маккий, Линда Сигър и Джон Труби. Относно изграждането на персонажите и тяхното място в сюжета от изключителна помощ ще бъдат изводите на Джоузеф Кембъл и Кристофър Воглър, както и на Карл Юнг.

Също така обаче голямо внимание ще се обърне на по-малко познати имена в България, хора които са работили в посока на изследване на подобен тип проблематика в литературата и киното, като Едуард Морган Форстър, Жорж Полти и Густав Фрайтаг (за литература) и Кели Уайланд, Джесика Морел, Джон Мълън и Дейвид Бордуел (за кино и телевизия). Подчинен на персонажа – злодей, дисертационния труд търси едновременно завършеност в полето на изследване, и конкретност и фокус именно към този персонаж в две посоки – литература и кино. В този смисъл настоящият дисертационен труд ще се опита да систематизира теоретичните основни на миналото с практическите аспекти от

настоящото в полето на литературното и кино-изграждане на злодеите, тяхното развитие в сюжета и основните черти от техните образи.

Искаме да подчертаем, че подобна концепция е нова от гледна точка на обединението на литература и кино и система на общото изследване на основните им аспекти и отново да припомним, че с това си поставяме една твърде амбициозна задача – да се намерят достатъчно добри паралели между литература и кино, за да може двете изкуства да бъдат изследвани успоредно. Първите две глави на настоящия дисертационен труд ще бъдат подчинени именно на това. Ще видим как разглежданите и анализирани данни от преди не се изменят, но се допълват и подреждат в нова система на изследване. Това ще се случи, благодарение на търсенето, намирането и анализиранията паралелите между литературата и киното (сюжет и персонажи). По този начин ще бъде възможно две различни средства за комуникация да бъдат разглеждани като общополе на изследване, в което се поставят общи въпроси, и се извеждат общи изводи, еднакво валидни и за литературата, и за визуалните изкуства.

Именно заради това ще бъдат използвани комбинации между разказ/роман и техните адаптации в киното и телевизията: в този случай паралелите между сюжетна функционалност и художествен образ на злодеите ще личат най-ясно и ще бъдат най-подходящи за анализ.

Четири са персонажите, които настоящият дисертационен труд ще изследва. Това са Граф Дракула, Капитан Джеймс Хук, професор Джеймс Мориарти и дяволът. Ще бъдат проследени както появата им в литературата, в рамките на различни (дяволът) или само едно (Дракула, Хук и Мориарти) произведения, след което ще бъдат анализирани различни телевизионни и кино адаптации. По този начин ще се види ясно как някои от тези персонажи са с устойчив художествен образ, който не се променя, дори когато има промени в сюжета според адаптацията; а други – напротив, остават с непроменена сюжетна функция въпреки промяната в образа им.

Избрани са именно тези четири персонажа, тъй като тяхната история в литературата и киното е дълга, достатъчно задълбочено са изследвани, а като кино-образи са едни от най-разпознаваемите и намиращи място на екран с десетки и дори стотици появи в различни адаптации на съответните произведения. В този смисъл ние, използвайки четирите персонажа, имаме възможност да проследим голямо количество

филми и телевизионни драматични сериали, които да дадат по-точен поглед върху проблематиката на образа и неговите функции. Условно четирите персонажа са разделени в две двойки: свръхестественото зло (дявола и Дракула) и злодеите-хора (Хук и Мориарти). Във всяка от двете двойки ще се видят ясно разликите в изграждането на образа, които го обуславят като един от най-емблематичните за литературата, киното и телевизията. При Дракула и Капитан Хук това е художественият образ, докато при дявола и професор Мориарти това е функционалността им.

В **първата глава** на дисертационния труд нашата задача ще бъде да очертаем полето на изследване, като преди всичко изясним понятието „сюжет“. Това най-общо би се изразило в исторически поглед върху развитието на сюжета, като се започне от античността. Започвайки от теориите за естеството на наратива в текстове на Цветан Тодоров и Ролан Барт, на Росица Миленкова-Киен, както и на Келог и Скоулс, виждаме огромния обем, който трябва да стесним само до нужното за настоящото изследване.

Много важен аспект в тази глава ще е отделянето на понятията „сюжет“ и „фабула“. За фабула използваме трудовете на Аристотел и Хораций, от които съвременните понятия водят началото си, дължат развитието си и дефинициите на много от частите си. Впоследствие ще се използват трудовете на руските формалисти, като отправна точка именно за разделението на фабула и сюжет. Следва анализ и на написаното от Виктор Шкловски и Борис Томашевски, като по този начин ще успеем да навлезем в желаната територия, която искаме да изследваме.

Заедно с това ще се проследим и противопоставянето на теориите на Веселовский и Владимир Проп, докато стигнем до кръга „Блумсбъри“ и един от неговите най-изявени представители – Е. М. Форстър. В края най-сетне ще сведем изследването си именно до модерните дефиниции на „сюжет“. В контекста на сценарното писане ще се разгледаме теориите на Джон Труби, Робърт Маккий и Дейвид Бордуел относно същността на сюжета. По-нататък в главата ще се проследят различните аспекти на представянето на сюжета, структурата и видовете сюжети, които ще ни послужат за изследването. Ще се обърне и голямо внимание на близостта на структурата при Густав Фрайтаг с написаното от Сид Фийлд, като по този начин ще докажем същностния паралел между естеството на сюжетното изграждане в литературата и киното.

Подробно ще бъдат обяснени и тридесет и шестте форми на сюжета, изведени от Жорж Полти, четирите сюжетни цикъла на Хорхе Луис Борхес, трите вида сюжети на Норман Фридман, седемте основни сюжета според Кристофър Букър.

За финал на главата щесе обърнем към труда на Валентин Евгениевич Хализев, който структурирано и ясно извежда основните функции на сюжета, към които ще добавим и досега изследваните и формулирани наши.

Втората глава на дисертационния труд ще се фокусира върху изграждането на художествения персонаж. Отново, това няма как да бъде пълно изследване, без да се обърнем към античността, към Аристотел и неговите основи, които – както става ясно – се използват като отправна точка на теоретиците както на творческото, така и на сценарното писане и до днес. В исторически план ще проследим развитието на теориите за функцията на персонажите в рамките на сюжета – и отново ще се допитаеме до трудовете на Аристотел, на Томашевски и Форстър, и на Владимир Проп.

Оттам изследването ще се задълбочи, като се проследяват различни трудове на Уилям Харви, Сиймор Чапман, и най-вече на Джоузеф Кембъл. „Героят с хиляди лица“ е впечатляващ като обем и естество труд, на който ще обърнем нужното внимание, защото именно той е от изключителна важност за нашето изследване, тъй като върху него стъпва като литературата, така и киното. „Пътуването на героя“ е неотменна част от изследователския труд, и в настоящия дисертационен труд.

Заедно с това ще се спрем и на Кристофър Воглър, който – основавайки се на Проп и Кембъл – доразвива теориите за функциите на персонажа, и предлага нова парадигма, която надгражда тази на Кембъл в контекст на сценарното писане. Кели Уайланд, Робърт Маккий и Майкъл Хейг и техните изследователски трудове ще допълнят разглежданите от нас функции на персонажа.

Относно художествения образ, няма как един дисертационен труд в тази област да бъде пълен, без да сме проследили зараждането на архетипите като отправна точка за изграждането на един персонаж. В този смисъл Карл Юнг и неговите трудове ще бъдат много подходяща отправна точка за изследването ни. Тъй като настоящият дисертационен труд няма за цел да навлезе в психологията обаче, написаното от Юнг ще даде начало, но формулираното от Джон Труби ще бъде от голямо значение за нас, тъй като Труби

поставя архетипите във филмовия контекст. Заедно с неговите изводи, ще анализираме теориите на добре познати имена в сценарното писане като Нанси Крес и Блейк Снайдр.

В последната част на втората глава ще се фокусираме върху някои от по-важните аспекти във функцията и художествения образ на злодея в литературата и киното. Тъй като е персонаж, злодеят носи онова, което вече сме изследвали, в своя генезис; но заради естеството си, има определени уникални черти както от художествения му образ, така и от функцията му в сюжета, които сме подчертали. Тук ще се обърнем към теоретиците Енрике Камара-Аренас, Джон Мълън, Джесика Морел, Алисън и Готълс, както и – разбира се – към определени пасажии от книгите на Кристофър Волгър и Джоузеф Кембъл. В края на тази глава – точно както в края на първата – ще очертаем по-важните изводи както за изграждането на персонаж в литературата и киното – образ и функция – така и за изграждането на злодей.

В **третата глава** на настоящия дисертационен труд нашето изследване до момента ще влезе в употреба, като анализираме четирима от най-емблематичните за световната култура злодеи в литературата и тяхното пресъздаване в киното и телевизията – дявола, Граф Дракула, капитан Джеймс Хук и професор Джеймс Мориарти. Първите двама условно сме нарекли „вечните злодеи“ заради свърхестествените способности, които тези персонажи притежават. Вторите двама са „злодеите-хора“ заради липсата на такива способности. След всяка анализирана двойна персонажи, ще излагаме съответните изводи.

Дявола ще разглеждаме не от религиозна гледна точка, а чисто от кино и литературна, макар и да се налага да очертаем произхода и основните аспекти, заложиени в Библията. Основната част в нашата теза относно изграждането на персонажа „дявола“ ще бъде фокусирана върху неговия образ на „изкусител“. Този анализ направим с три произведения – романите „Майстора и Маргарита“ и „Адвокат на дявола“, както и разказа „Дяволът и Даниел Уебстър“. Заедно с това ще анализираме кино и телевизионните адаптации на тези текстове, като ще изведем приликите и разликите между представянето на дявола във всички тях. Основната теза, която ще се стремим да докажем, е, че образът на дявола в различните литературни и кино интерпретации се променя, но функцията му остава една и съща. От своя страна в образа на Дракула както в романа на Брам Стокър, така и в различните адаптации, ще търсим обратния вариант – неговата функция е променяща се в различните кино-адаптации, но художественият му образ остава

непроменен. За да докажем това, ще използваме редица примери от световното кино, като с тяхна помощ ще разграничим двата различни начина за изграждане на персонаж – дявола и Дракула, образът срещу функцията.

По същия начин ще се анализират и образите на Капитан Хук и Джеймс Мориарти, като в изводите, до които ще достигнем, ще докажем, че има същата картина, каквато в предишните примери. При Капитан Хук имаме налице романа „Питър Пан“, както и редица филмови и телевизионни адаптации, които ще изследваме, за да докажем, че персонажът променя своята функция в различните сюжети. Но образът му като цяло остава непокътнат от промени. При Мориарти, разказа „Смъртна схватка“ и филмовите и телевизионни адаптации ще видим, че функцията остава непроменена, докато персонажът се променя коренно

В заключението ще се опитаме да синтезираме и представим генералните изводи за злодеите в литературата и киното – по какъв начин анализираните литературни произведения и техните екранни адаптации представят своите злодеи, как са изградени образите им, каква е функцията им, и кое е запомнящото се у тях и защо. Наред с това настоящият дисертационен труд е изграден на базата на паралелно разглеждане на различни области, различни изкуства, различни типове персонажи. Анализът ще следва ясна и дуалистична структура, в която – преплитайки се – ще има симбиоза между литература и кино, между герои и злодеи, между свръхестествените и смъртните злодеи. Този тип разказване е благодатен за редица сравнения, от които ще произтекат нужните за тезата изводи.

Приносът на този труд е насочен именно в това – систематизиране и структуриране на основните принципи за изграждане на злодеи в литературното и сценарното писане.

I. СЮЖЕТ В ЛИТЕРАТУРАТА И КИНОТО

1. ГЕНЕЗИС НА СЮЖЕТА.ФАБУЛА И СЮЖЕТ

За пръв път в историята за фабула говори Аристотел в своята „Поетика“. Той разделя драмата на шест основни части: фабула,характери, език, мисъл, зрелищна постановка и музикална страна¹. Това разделение обаче, освен да отдели компонентите, има и за цел да ги подреди по важност. Най-важна според Аристотел е фабулата. В шеста глава на книгата той дефинира *mythos* – или „фабулата“ – като „съчетанието на събитията“, подреждането им в хронологичен ред. Аристотел нарича фабулата „душата на трагедията“² – нещо, без което тя не може да съществува. Фабулата позволява на персонажите да разкрият качествата си, да предприемат определени действия, както и позволява на читателите да бъдат емоционално обвързани със съдбата на персонажите. Аристотел отбелязва, че характерите на героите в една история се определят от действията им, качествата изпъкват като резултат от постъпките. А самите действия вече са подчинени на фабулата.

През 1916 г. в Санкт Петербург се основава Общество за изучаване на поетическия език (ОПОЯЗ). Именно в рамките на тази школа на руските формалисти се разграничават понятията „фабула“ от „сюжет“. Пръв за това разграничаване пише Виктор Шкловски. В книгата си „Тристрам Шенди“ на Сърн и теорията на романа”³той отделя фабулата от сюжета по следния начин:“Идеята за сюжет често се бърка с описанието на събитията – които предлагам да наречем фабула. Фабулата всъщност е само материалът за формирането на сюжета.Следователно сюжетът на „Евгени Онигин“ е не любовната история междуглавния герой и Татьяна, а оформянето (представянето) на тази история, което се създава чрез въвеждане на пречки“.

В своята „Теория на литературата“ Борис Томашевски разграничава фабула от сюжет много по-категорично и много по-ясно от Шкловски дефинира тази разлика.

¹Аристотел. Поетика. Изток-Запад, София, 2016, с. 39

²Пак там, с. 41

³Шкловский, Виктор, Стерн, Лоренс. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. "Тристрам Шенди" Стерна и теория романа, Инапресс, Санкт-Петербург, с. 90

„Съвкупността на събитията с техните вътрешни връзки се нарича фабула.“⁴, пише Томашевски. Подредените събитията въвеждат героите и техните връзки и интереси (желания).

Според руските формалисти сюжетът не се ръководи от фабулното време и пространство. Той може да представи различен поглед върху случващото се с персонажите, техните действия и конфликти, може да използва различни похвати, за да разбере читателят (или зрителят) как точно са се развили събитията, какво се е случило с героите и защо.

А.Н. Веселовский също поддържа сходна теза с тази на ОПОЯЗ. Сюжетът според него представлява съвкупността от различни мотиви, вплетени в единна история. В сюжетите различните мотиви се комбинират по различен начин, за да се изгради цялостната легенда за слънцето, например, или цялостната битова история за сватба, отвличане и връщане на младоженката при нейния любим.

До подобни на руските формалисти заключения стига и един от най-изтъкнатите представители на кръга „Блумсбъри“ – Едуард Морган Форстър. През 1927 г. излиза неговата книга „Aspects of the Novel“ – изследване за англоезичната литература, включващо седем най-важни аспекта на романа според автора: фабула, персонажи, сюжет, фантазия, пророчество (предсказание), модел и ритъм. Форстър равива идеята на Аристотел за разликата между инцидент и сюжет, като поставя разлика между фабула и сюжет, дефинирайки фабулата като „наратив на събитията, подредени в тяхната времева последователност“⁵. Докато сюжетът според него разказва събитията в тяхната причинно-следствена връзка. „Кралят умря, а кралицата умря след това“ – е фабула, пише Форстър, но „Кралят умря, а кралицата умря след това от мъка“ – това вече е сюжет. Времева последователност в този негов пример е спазена, но в случая е засенчена от причината.“⁶

Американският сценарист и преподавател по сценарно писане Джон Труби дава малко по-различен поглед върху определението за „сюжет“. В своята книга „Anatomy of Story“ Труби започва с разликата между фабула и сюжет, която той обяснява по начин, подобен на Томашевски, Шкловски и Форстър⁷. Впоследствие обаче продължава със

⁴Томашевский, Б.В. Теория литературы, Аспент Пресс, Москва, 1996, с. 180

⁵ Forster, E.M. Aspects of the Novel, RosettaBooks LLC, New York, 2002, с. 23

⁶Пак там, с. 62

⁷Truby, John. Anatomy of Story, Faber and Faber Inc., London, 2008, с. 296

своя собствена дефиниция за „сюжет“, която дава малко по-различен поглед върху понятието и приложението му в съвременното писане. Сюжетът, пише Труби, е комбинация от различни линии на действие [от страна на героите], за да може една история да бъде разказана от началото, през средата, до края, имайки нужната стабилност в изграждането на разказа. По-конкретно, сюжетът проследява сложния „танц“ на героя и неговите опоненти в битката за една и съща цел. Това е комбинация от това какво се случва и как тези случки се разкриват за аудиторията.

Подобни са и случаите с не по-малко успешни сценаристи, специалисти в своята област дотолкова, че да успеят да създадат свои собствени „кръгове“ и „течения“, каквито са Сид Фийлд и Робърт Маккий. И двамата са доайени в сценарното писане и благодарение на книгите си (съответно „Киносценарият“ на Фийлд и „Story“ на Маккий) разглеждат сценарното писане във всички негови аспекти. И двамата са структуралисти в същността на своите изследвания, но дефинициите, които дават са доста по-различни като формулировка от тези на изследователите – да речем – от ОПОЯЗ или Владимир Проп.

„Сюжетът е навигиране в опасния терен на фабулата и способността, когато – изправен срещу редица възможности – да избереш най-добрата. Сюжетът е авторовият избор на събитията и тяхната проекция във времето.“⁸, пише Маккий в своята „Story“.

Линда Каугил добавя още към „кино-дефиницията“ на сюжет.⁹Надграждайки Маккий в своето обяснение на понятието (взаимносвързани действия и събития), тя добавя и, че това свързване на действията преминава през сблъсък на противоположни сили.

Когато говори за сюжет в киното, филмовият теоретик Дейвид Бордуел набляга на ролята на зрителя като част от наратива. Уповавайки се на ОПОЯЗ, Бордуел не смята, че цялата фабула на една история трябва да бъде представена в рамките на един филм.¹⁰

2. СТРУКТУРА НА СЮЖЕТА

⁸ Mckee, Robert. Story. ReganBooks, New York, 1997, с. 44

⁹ Cowgill, Linda. The Art of Plotting. Lone Eagle Publishing, Los Angeles, 2010, p. 21-22

¹⁰ Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. University of Wisconsin Press, Madison, 1985, p. 50

В глава 7 на „Поетика“ Аристотел заявява, че една добре структурирана история има начало, среда и край. Началото „не се явява по необходимост след друго“. Следователно началото не може да бъде сложено от нещо извън фабулата. То е действие, което започва без външно влияние, извършва се от някого от героите в историята и дава началото на събитията. Средата не може да се появи по друг начин, освен като част от причинно-следствената връзка, поставена от началото. В нея героите действат според зададеното начало, създадените проблеми и борбата за тяхното разрешаване. А края по същия начин се появява като следствие от средата. В края проблемите биват разрешени, борбата спира с определен победител и конфликтите се изясняват. А след края, както пише Аристотел, няма нищо. Историята свършва с последната песен, фраза или дума.

Трите действия, описани от Аристотел в „Поетика“, хилядолетия наред очертават структурата на литературни, драматургични, а впоследствие и на сценарни и филмови произведения. Именно тази схема се превръща в основа, която изследват и по която работят редица учени, поети, писатели, драматурзи и сценаристи.

Близо три века по-късно, през първи век пр. Хр., в своето съчинение „Ars Poetica“ Хораций се съгласява с Аристотел, завещавайки следното: „Всяка пиеса да има ни повече, ни по-малко, действия пет, ако искаш на сцената да се задържа.“¹¹

През 1863 година немският драматург, поет и литературен теоретик Густав Фрайтаг прави цялостен анализ на драматургичното изкуство в изследване, което служи за отправна точка на редица теоретици на литературата и киното. Фрайтаг следва аристотеловия начин за разделяне на разказа на три части – начало, среда и край. Тези части обаче той описва чрез пет т.нар. „арки“, създавайки по този начин може би първата диаграма на сюжетна структура в света, която и до днес се нарича „Пирамидата на Фрайтаг“.¹²

Фрайтаг разделя наратива на драмата на пет части: експозиция (начален инцидент), нарастващо напрежение (завръзка), кулминация, затихващо напрежение и развързка (катастрофа). Можем да твърдим, че Фрайтаг обединява аристотеловото „начало-среда-край“ с хорациевото „пет действия“.

¹¹ Хораций, Боало, Никола. Поетическо изкуство, изд. Наука и изкуство, София, 1983, с. 21

¹² Freytag, Gustav, MacEwan, Elias. Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art [<https://archive.org/details/freytagstechniq00macegoog/page/n135>]

Как става това?

Схемата на Аристотел с началото, средата и края можем да намерим в движението на Пирамидата на Фрайтаг. Движение нагоре, кулминация, движение надолу. Структурата на пирамидата е идентична с аристотеловата. Отделно от това петте елемента на Фрайтаг кореспондират с посланието на Хораций за петте действия във всяка една пиеса.

През 1979 година излиза книгата Screenwriting на сценариста и сценарен теоретика Сид Фийлд, едно от големите имена в съвременното сценарно писане. Книгата представлява едно пространно изследване на методологията в изграждане на филмовия сценарий, като същевременно описва, обяснява и допълва основните елементи на сценарното писане, като структура на сюжета. За Сид Фийлд структурата е „основата на сценарното писане – неговият гръбнак, скелетът, който държи всичко заедно“.¹³Трите действия Сид Фийлд нарича „въведение“ (set up), конфронтация и разрешаване.

В “Writing Your Screenplay” Лиса Детридж дефинира сюжета като „организацията на събития, действие и диалог в определена времева рамка от фабулата“.¹⁴Според нея, в съгласие с парадигмата на Сид Фийлд структурата на киносценария е наративна конструкция, която следва схемата „начало-среда-край“ със съответните прилежащите им повратни точки.

За разлика от Сид Фийлд, Робърт Маккий създава различно структуриране на сюжета в сценарното писане. „Структурата, пише Маккий, е подбор от събития от живота на героите, които са стратегически подредени, за да въздействат и да изразяват специфичното виждане за света.“¹⁵

3. ФОРМИ НА СЮЖЕТА

Освен че дефинира и подрежда за пръв път в историята основите на драматургичното писане, Аристотел за пръв път класифицира онова, което завбъдеще ще

¹³Фийлд, Сид. Киносценарият. Колибри, 2016, с. 20

¹⁴Dethridge, Lisa. Writing Your Screenplay. Allen & Unwin, Sydney, 2003, p. 49

¹⁵Mckee, Robert. Story. ReganBooks, New York, 1997, p. 34

се изследва като форми, или „видове сюжети“. Аристотел отличава четири вида трагедии според тяхната фабула.¹⁶ Първата е заплетената, която е сложна, с много перипетии и разпознаване. Втората е на страданията, третата – на характерите, а четвъртата е простата.

Густав Фрайтаг прави друго разделение на сюжетите, в което личи и упоаване на онова, което Аристотел прави. За него има два вида драматургична подредба на сюжета. В първия вид действие на главния герой задвижва сюжета и събитията в него.¹⁷ Вторият вид драматургична подредба, която се явява втори вид сюжет, според Фрайтаг е онази, в която героят е воден, вместо той самият да води.

Френският писател Жорж Полти обобщава друг вид разделение на сюжета. В едноименната си книга той извежда 36 драматични ситуации (или основата на 36 драматични сюжета) според тематиката, проблематиката и конфликтите в самата история. Според критика Джон Хауърд Лоусън работата на Полти е силно повлияна от творилите преди него Карло Гоци и Йохан Волфганг фон Гьоте¹⁸. Полти основава своето разделение на сюжетите на теорията си, че в света съществуват точно 36 различни емоции. Най-интересното, пише Лоусън, в теорията на Полти, е, че той слага знак за равенство между „емоция“ и „ситуация“: вместо да се опита да класифицира видове действия в тяхната последователност (като сюжет), Полти просто ни представя „каталог“ от различни нелогични поведения. Емоциите, които Полти описва, според Лоусън са толкова неясни и противоречиви, че съвсем спокойно френският писател е можел да опише само шест, или шест хиляди.¹⁹

Други автори обаче свеждат сюжетите до много по-малък брой. В краткото си есе „Четирите цикъла“ Хорхе Луис Борхес прави едно друго разделение на сюжета. Според него съществуват само четири вида сюжетни цикъла²⁰. Първият цикъл сюжети се отнася за обсада и защита на град. Вторият цикъл сюжети се отнася за завръщането. Третият цикъл е за пътешествието на героя към нещо значимо и бленувано. Четвъртият сюжетен цикъл се отнася до смъртта на Бога.

¹⁶Аристотел. Поетика. Изток-Запад, София, 2016, с. 74

¹⁷ Freytag, Gustav, MacEwan, Elias. Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art [<https://archive.org/details/freytagstechniq00macegoog/page/n107>]

¹⁸Lawson, John Howard. Theory and Technique of Playwriting. Hill and Wang, New York, 1936, p. 125

¹⁹Пак там

²⁰ Borges, Jose-Luis, El Oro del Los Tigres. Emece Editores, Buenos Aires, 1996, p. 33

„Историите са четири. И без значение колко време ни остава, ще ги преразказваме – в един или в друг вид“, заключава Борхес.²¹

През 1955 Норман Фридман прави друг вид тематично разделение на видовете сюжети. Вместо да слага всички структури и истории в един общ списък, Фридман разделя сюжетите на три вида – сюжети на съдбата, сюжети на героя и сюжети на мисълта.²²

Робърт Маккий пък категоризира сценарните сюжети в три категории: класически дизайн, минимализъм и анти-структура. Това сюжетно разделение за разлика от всички останали до момента е чисто структурно, а не тематично или функционално.

4. ФУНКЦИИ НА СЮЖЕТА

Руският теоретик и литературовед Валентин Евгениевич Хализев структурира и извежда три функции на сюжета.²³ На първо място, пише той, сюжетът има конструктивна функция. Втората функция на сюжета е свързана с персонажите. Вече установеният от сюжета ред на събитията разкрива полето за действие пред персонажите, позволява им да се развиват пред читателите, да създадат чувството за реализъм на човешкия характер.

Третата функция на сюжета според Хализев е създаването на конфликт.

Към тези три функции трябва да добавим и изведените до момента в нашето изследване. Най-важното в случая е фактът, че сюжетът се отличава с установена структура, която трябва да се следва.

II. ПЕРСОНАЖИ В ЛИТЕРАТУРАТА И КИНОТО

²¹Пак там, р. 34

²²Friedman, N. Forms of the Plot. – Journal of General Education №8, Penn State University Press, University Park State Collage, 1955, pp. 241-253

²³Хализев, В. Сюжет. – Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. Высшая школа, Москва, 1997, с. 261.

1. ФУНКЦИИ НА ПЕРСОНАЖИТЕ

В своята „Поетика“ Аристотел изразява отношението си към художествените персонажи, описвайки ги като подкрепящи сюжета. Аристотел извежда четири основни критерия, по които се изгражда персонажът²⁴ - моралният избор, важноста характерът да бъде „подходящ“ на съответния персонаж, съответността и последователността в действията.

Виктор Томашевски дефинира основния аспект, по който може да се анализира един персонаж, а именно неговата „характеристика“.²⁵ Под „характеристика“ в случая той има предвид „система от мотиви, неразривно свързани с дадения персонаж“. Спомагателното обобщение в случая е, че под характеристика Томашевски разбира мотивите, определящи психологията на персонажа, неговият характер.

В „Aspects of the Novel“ Едуард Морган Форстър написва две глави под общото наименование „People“. Форстър откроява пет основни аспекта от човешкия „реален“ живот („раждане, хранене, спане“, „любов и смърт“)²⁶, след което ги сравнява със същите аспекти, но вече като част от живота на фикционалните образи. Отделно от това Форстър, точно както Томашевски, прави разделение на персонажите в романа, като ги обособява в две категории – плоски (flat) и завършени (round).²⁷

В изчерпателния си труд „Character and the Novel“, публикуван през 1965 година, Уилям Дж. Харви прави по-усложнен анализ на създаването на персонажите. За да направи това, той задава въпроса „Какво прави персонажите реални“. С цел да отговори на този важен въпрос, Харви пречупва изследването си през призмата на разказвача, който – според текста “Character and the Novel” – има огромна роля в това дали читателят реагира, независимо дали с добро или не, върху съответния персонаж.

Друг поглед върху художествените персонажи ни дава американският литературен и филмов теоретик Сиймор Чапман. В своя труд “Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film“ той обръща голямо внимание на чертите на характера на персонажите.

²⁴Аристотел. Поетика. Изток-Запад, София, 2016, с. 62

²⁵Томашевский, Б.В. Теория литературы. Аспент Пресс, Москва, 1996, с. 199

²⁶Forster, E.M. Aspects of the Novel. RosettaBooks LLC, New York, 2002, p. 36

²⁷Пак тамр. 48

За него чертите от характера са онези хуманизиранни психологически качества, които са стабилни, повтаряеми и верни на образа. Тоест, постоянни величини, които могат да бъдат разгърнати, да се появят или да изчезнат през историята, и които се различават от чувства, настроения, мисли и мотиви.

В „Морфология на приказката“ Владимир Пропп заявява, че елементите на вълшебната приказка може да изменят, но действията (или функциите, както той ги нарича) са непроменящи се. Под „функции“ Пропп разбира „постъпката на действащо лице, определяна от гледната точка на неговата значимост за хода на действието“²⁸.

В „Героят с хиляди лица“ Джоузеф Кембъл изследва приликите в митовете около основен художествен персонаж – „героят“, който се появява в различни периоди, епохи и на различни континенти. За да направи това, Кембъл се обляга на идеите на Карл Густав Юнг, и по-специално, теорията за колективното несъзнавано. Стъпвайки върху основата на Юнг относно архетипите, Джоузеф Кембъл описва паралели от митове от различни култури с единствената цел да изведе общи принципи. И успява, написвайки „Героят с хиляди лица“, в която описва как определени символи и архетипи се разкриват в различни митове, образувайки универсални теми.

Можем да твърдим, че между трудовете на Владимир Пропп и Джоузеф Кембъл има редица прилики относно функционалното представяне на персонажите. И при двамата наблюдаваме подобни елементи, които са от изключителна важност за развитието на персонажите както в литературата, така и в киното. Едно от доказателствата за това можем да намерим в книгата “Writer’s Journey” на Кристофър Воглър.

В тази книга Воглър използва труда на Джоузеф Кембъл, за да докаже, че функциите и изводите, направени от Кембъл, могат да бъдат приложени в киното. Според Воглър филмите, които са базирани на митовете за героя, са универсални в своята същност и в този смисъл са изключително добре приети от зрителите.

Кристофър Воглър акцентира върху пътуването на героя, следвайки изведените посоки от Джоузеф Кембъл, за да изследва влиянието на архетипния образ на героя върху

²⁸Пропп, Владимир. Морфология на приказката. Захарий Стоянов, София, 2016, с. 31.

зрителската аудитория. За да направи това, той извежда дванадесет стъпки в своето „пътуване на героя“²⁹.

Почти няма теоретик на съвременното кино, който да не се обръща към Проп, Джоузеф Кембъл и Кристофъв Воглър в желанието си да опише и анализира фабули, сюжети и персонажи, техните основни характеристики, форми и функции, както различните методи за тяхното изграждане и представяне в страниците на сценария.

В книгата си „Story” Робърт Маккий изтъква, че в основата на добрия филмов разказ стои персонаж (главен герой, или протагонист), който иска нещо.³⁰ В друг момент от книгата той обяснява как точно целта (или съзнателното желание на персонажа) движи историята напред. Това съзнателно желание става „гръбнакът“ на историята в традиционния филмов наратив.

Филмовият теоретик и автор Майкъл Хейг изтъква подобно виждане спрямо това на Робърт Маккий. Той заявява, че „онова, което вашият персонаж иска, определя за какво точно е вашият разказ“³¹. Разбира се, Хейг не остава само с това твърдение. Мотивацията на персонажа той обяснява като сбор от два основни аспекта – вътрешна и външна. Външната мотивация е онова, към което персонажът физически се стреми, той я нарича „видима“. Вътрешната мотивация се отнася към развитието на характера и отстраняването на недостатък или духовно усъвършенстване, която според Хейг е „невидима“.

В по-съвременен вариант функционалността на персонажите е обяснена от К.М. Уайланд в книгата “Creating Character Arcs” (2016). Там тя се основава на трудовете на Маккий, като подчертава, че героят не може да получи онова, което иска, и това тласка историята напред.³² Уайланд обаче задава въпроса „Защо“. Отговорите, до които достига, са: персонажът иска нещо грешно (Уайланд го дефинира като „лъжа“) или начините му за постигане на целта са грешни.

²⁹ Vogler, Christopher. The Writers Journey: Mythic Structure for Writers. Michael Wiese Productions, Los Angeles, 2007, p. 81

³⁰ Mckee, Robert. Story. ReganBooks, New York, 1997, p. 138

³¹ Hauge, Michael. Writing Screenplays That Sell. CollinsRef, London, 1991, p. 50

³² Weiland, K.M. Creating Character Arcs: The Masterful Author's Guide to Uniting Story Structure, Plot, and Character Development. PenForASword Publishing, 2016, p. 6

Точно както Проп и Кембъл, Уайланд прави разбива функцията на героя на основни точки, очертавайки арката на развитие, като разделя това развитие на персонажите на „положително“, „отрицателно“ и „плоско“³³.

2. ХУДОЖЕСТВЕН ОБРАЗ НА ПЕРСОНАЖИТЕ

Карл Густав Юнг открива и формулира поведенчески модели и образи, с които си служат независимо една от друга различни цивилизации през различни периоди от историята – архетипите. Архетипите са от полза за героя да установи своята идентичност, както Юнг пише, цитиран от Антъни Стивънс:

„Тези категории, съществуващи априори [архетипите], имат колективен характер; това са образи на родители, съпруга, и деца по принцип, и нямат конкретни очертания. Следователно ние трябва да мислим за тези образи като лишени от съдържание, тоест, като несъзнавани. Те се материализират и въздействат, следователно влизат в съзнанието ни, едва при емпирична среща с фактите, която им дава живот. Те са в известен смисъл наследството от опита на предците ни, но не самият опит.“³⁴

В книгата си „Анатомия на критиката“ Фрай изследва развитието на литературата и твърди, че взаимоотношенията между персонажите могат да бъдат категоризирани в пет основни типа: митичен, романтичен, високоподражателен, нископодражателен и ироничен. Митичните персонажи са онези полубожествени персони, или богове, като Херкулес, Меркурий и др.³⁵

Изключително важно е тук да отбележим, че за разлика от архетипите, за които говори Юнг, в литературата и киното критици и теоретици говорят за съзнателно създадени образи, т.е. излиза се от мита и съня в посока на създаването на изкуство.

³³Пак там, с. 7

³⁴Stevens, Anthony. *Archetype Revisited: An Updated Natural History of the Self*. Routledge, Abingdon, 2015, P. 50

³⁵Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, Princeton, 2000, pp. 41-44

Много подробно и добре подплатено с примери обяснение на архетипите в киното и литературата ни дава Джон Труби в “The Anatomy of Story”. Труби извежда девет основни архетипа на персонажи в митологията, литературата и киното заедно с техните прилежащи характеристики, положителни и отрицателни черти от характера, както и подходяща мотивация. Това са: крал (баща), кралица (майка), мъдрец (учител), воин, магьосник (шаман), хитрец, артист, любовник, бунтовник.

И Томашевски, и Воглър насочват към нещо изключително важно – че архетипът *не определя* мястото на персонажа в сюжета от гледна точка на противопоставянето „добро-зло“. Архетипът подпомага, но не определя дали героят е „добър“ или „лош“, нито какви са посланията, които внушава у зрителя/читателя и как образът му въздейства върху тях.

Сценарният теоретик Блейк Снайдеробръща внимание на още един много важен аспект от образа на художествените персонажи – действията. В книгата си “Save the Cat” той описва различни похвати и тънкости на сценарното писане, но заедно с това дава формулировка на нещо много важно.

„Наричам го „Сцена “Спаси котката“. Вече не я слагат във филмите. А тя е много проста. Това е сцена, в която ние виждаме как героят прави нещо – например да спаси котка – и това определя какъв е той и кара нас, зрителите, да го харесваме.“³⁶

3. Някои важни аспекти в образа и функцията на злодея

Американският изследовател Джефри Джером Коен анализирайки образа на чудовището в културата, митологията, литературата и киното, стига до следния извод: според него чудовището (образът на което в литературата той слага в събирателния образ

³⁶Snyder, Blake. Save the Cat!: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. Michael Wiese Productions, Los Angeles, 2005, p. 12

на злодея) е „въплъщение на конкретен културен момент – на време, чувство, място, които символизируют нещо повече от това, което изглеждат“³⁷.

На тезите на Коен се противопоставя филологът Енрике Камара-Аренас. В сборника есета, посветен на образа на злодея в литературата и киното „Villains and Villainy Embodiments of Evil in Literature, Popular Culture and Media“ извежда нещо много интересно и полезно за изследването ни. Според него дефинициите за „злодей“ са две – слаба и силна³⁸. Слабата дефиниция според него би се отнасяла към всички метафорично изведени описания на злото. Силната дефиниция според Камара-Аренас започва от това да се формулира, че злодеят преди всичко е персонаж. Той прави ясно разграничаване между персонаж и роля с идеята, че ако на героя трябва да преодолее пречка, то предмети, събития и феномени могат да играят ролята на пречката в наративната структура.

Джон Мълън в „Now Novels Work“ пише следното: „В злодея има нещо не съвсем човешко.“³⁹ По нататък Мълън обяснява кои точно аспекти от художествения образ на злодея го правят „не съвсем човек“: интелект, наблюдателност, чуждост/другост,

Джесика Морел разширява този кръг, добавяйки още повече характеристики към образа на злодея, най-вече свързани с поведението му.⁴⁰ Тя успява да подреди основните аспекти, описани от Мълън, като добавя още с уговорката, че не е необходимо всички те да бъдат изпълнени, за да се класифицира персонажът като злодей.

В „Героят с хиляди лица“ Джоузеф Кембъл дефинира злодея по следния начин:

„Фигурата на чудовището-тиранин е добре позната в митологиите, традициите, легендите и дори кошмарите на света; неговите характеристики са в основата си едни и същи навсякъде. Той е крадецът на общото благо. Той е чудовището, жадно за правото на „аз и моето“. [...] Голямото его на

³⁷ Cohen, Jeffrey Jerome. *Monster Theory: Reading Culture*. University Of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, p. 4

³⁸ *Villains and Villainy: Embodiments of Evil in Literature, Popular Culture and Media*. (At the Interface / Probing the Boundaries). Rodopi B.V., New York, 2011, p. 7

³⁹ Mullan, John. *How Novels Work*. Oxford University Press USA, New York, 2006, p. 94

⁴⁰ Morell, Jessica Page. *Bullies, Bastards And Bitches: How To Write The Bad Guys Of Fiction*. Writer's Digest Books, Cincinnati, 2008, pp. 174-177

тирана е проклетие за самия него и неговия свят – без значение как привидно просперира.“⁴¹

Написаното от Воглър вдъхновява двама психолози да анализират огледален образ на пътуването на героя – пътуването на злодея.⁴²В статията Алисън и Готълс стигат до заключението, че и героят, и злодеят в една история са изправени пред едни и същи изпитания:

1. И героят, и злодеят получават призив за приключение.
2. И героят, и злодеят получават помощ и/или магически предмети.
3. И героят, и злодеят имат победи и поражения по време на пътуването си.

В книгата си „Vader, Voldemort and Other Villains: Essays on Evil in Popular Media“ Джейми Хейт обобщава конфликта между доброто и злото в популярната култура със силните връзки на голяма част от сюжетите в съвременното кино с юдео-християнската култура – борбата между Бога и дявола.⁴³В тази борба дяволът (или иначе казано – злото) има моменти на превес, но в края винаги е победен от добрите хора и добрите ценности. По-нататък Хейт посочва, че е злодеят се създава през избори, т.е. персонажът прави своите избори, които определят неговото място в борбата между доброто и злото. В този смисъл повечето от добре изградените персонажи имат в себе си част „добро“ и част „зло“ и в развитието на сюжета, препятствията и преодоляването им, се обособяват като герои или злодеи.

III. ГЕРОЯТ-ЗЛОДЕЙ

1. ОСНОВНИ ПОЛОЖЕНИЯ ПРИ АДАПТАЦИИТЕ

⁴¹ Campbell, Joseph. *The Hero with A Thousand Faces*. Princeton University Press, Princeton, 2004, p. 15

⁴²Allison, S. T., Goethals, G. R. Does the Villain's Journey Mirror the Hero's Journey? University of Richmond Blogs, 2014, <https://blog.richmond.edu/heroes/2014/08/29/does-the-villain%E2%80%99s-journey-mirror-the-hero%E2%80%99s-journey/>

⁴³ Heit, Jamey. *Vader, Voldemort and Other Villains: Essays on Evil in Popular Media*. McFarland & Company, Jefferson, 2011, p. 5

Преди да започнем да анализираме литературните произведения и филмовите и телевизионните адаптации на четиримата злодеи, трябва да обърнем внимание на същността и видовете адаптации, които можем да срещнем.

През 50-те години на XX век излиза трудът на Джордж Блустоун “Novels Into Film”. От него тръгва съвременната теория за кино-адаптация, същността и аспектите, концепциите, добрите и лошите страни на подобен тип кино. В книгата Блустоун пише:

„В тази книга стигнах до извода и се опитах да демонстрирам как тези два различни типа комуникация имат същностни различия, които ги отделят в различни артистични жанрове. Въпреки че филмите и романите до известна степен имат доста подобни аспекти, човек може да открие сериозни разлики. [...] Тези разлики произтичат от факта, че романът е лингвистична комуникация, докато филмът е визуална.“⁴⁴

Според Блустоун филмът ангажира различна част от капацитета на съзнанието, и в този смисъл трябва да бъде лишен от някои от литературните си елементи, за да успее да изпълни своята цел – да бъде разбран. Тоест, няма как една филмова адаптация да бъде възприета по абсолютно същия начин, както романа, и затова трябва да се търси „перефразиране на романа, да се гледа на него като на суров материал“.

В книгата си “Literature into Film” критикът Линда Кейхир анализира различните промени, които се правят при адаптация на литературно произведение. Според нея филмите по романи, повести и разкази са „преводи“⁴⁵ на тези произведения. Превод тя нарича адаптациите заради промяната от едно средство за комуникация към друго – точно както Блустоун.

Блустоун и Кейхир обаче говорят за чисто механичното пресъздаване на сюжет и персонажи, заобикаляща среда и конфликти, от едно средство за комуникация – литература – към друго: кино. В този смисъл тази информация не е достатъчна, за да направим ясно заключение по какъв начин бихме могли да приравним кино и телевизионните произведения с литературните им оригинали.

⁴⁴ Bluestone, George . Novels into Film. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2003, vi

⁴⁵ Cahir, Linda. Literature into Film. Theory and Practical Approaches. McFarland & Company, Jefferson, 2006, p. 14

Линда Сигър също е на мнение, че адаптираното за екран произведение се различава от литературата и се налага оригиналният текст да бъде променен. Според нея някои адаптации налагат промени в художествените образи на персонажите, или пък добавянето или премахването на персонажи, за да се изясни и поднесе ясно основната история.⁴⁶ Други подобни варианти според нея са обединението на персонажи – от няколко в литературното произведение, до един в кино-адаптацията. Тя допълва обаче, че при адаптацията основните художествени образи, основните конфликти, и „гръбнакът“ на сюжета трябва да бъдат запазени, за да може адаптацията да бъде вярна на оригиналния текст. Тоест, промените, които се изискват, трябва да бъдат в услуга на това по-ясно да бъде представен оригиналният сюжет с оригинално изградените образи.

Можем да обобщим, като кажем, че повечето изследователи и критици смятат, че заради естеството на визуалните изкуства се налага адаптираното произведение да бъде променено. Други предлагат начини, по които това да се случи, както и различни видове адаптации.

Джой Гулд Баум смята, че съществуват много различни посоки, в които може да се тръгне, когато се адаптира литературно произведение. В същото време тя смята, че само определени адаптации могат да се класифицират като „валидни“, и това са онези, които носят „органичната цялост на оригинала“, а самите те са „кохерентни и последователни“⁴⁷.

Джефри Вагнер разделя адаптациите по следния начин:

1. Транспозиция – когато романът е пресъздаден по възможно най-точния начин с минимум промени.
2. Коментар – когато оригиналният текст е променен в по-голяма степен.
3. Аналогия – когато оригиналният текст се използва само като отправна точка заради „създаването на съвсем друго произведение“.⁴⁸

По подобен начин стоят нещата и с теориите на други изследователи. Дъдли Андрю разделя адаптациите също на три, наречени „заемане“, „интерсекция“ и

⁴⁶ Seger, Linda. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. Henry Holt and Company, New York, 1992, p. 119

⁴⁷ Boyum, Joy Gould. *Double Exposure: Fiction into Film*. Berkley Books, New York, 1989, p. 32

⁴⁸ Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. AUP, Plainsboro, 1975, p. 222-226

„трансформиране“⁴⁹. Критиците Джон Дезмънд и Питър Хоукс също разделят адаптациите на три, като при тях фазите са „близка“, „средна“ и „свободна“⁵⁰.

Линда Кейхир дава полезно обяснение как точно да се преценява степента на използване на литературното произведение в адаптацията, нейната „вярност“ с оригинала и качествата, запазени и предадени от романа, повестта или разказа на екран. Според нея, за да бъде една филмова адаптация адекватна и „добра“, трябва да притежава следните качества.

1. Филмът трябва да комуникира същите идеи, както оригиналният текст на литературното произведение.

2. Филмът трябва да демонстрира колаборация между оригиналният текст и кинематографските похвати по начин, който да е естетически и фактологично издържан.

3. Филмът да не може да бъде абсолютно независимо от оригиналният текст произведение.⁵¹

Следвайки описаните тези и видове адаптации, подобрите примери в настоящото изследване са такива, каквито Вагнер би описал като „транспозиция“, според Дезмънд и Хоукс биха били „близки“, а според Баум – „валидни“. Тоест, изследваните филми са възможно най-близки до оригиналният текст като същност, художествени образи, сюжет и конфликти. Там, където някои от тези аспекти се разминават с оригиналният текст, е обяснено как и защо, както и какво произтича от това разминаване. По този начин най-ясно биха могли да се очертаят рамките на художествените образи, които разглеждаме, както и да се види промяната или устойчивостта на сюжетната функционалност на персонажа.

2. ВЕЧНИТЕ ЗЛОДЕИ

Ако сравним персонажите Дракула и дявола в различни литературни и кино произведения, можем да видим ясно очертани прилики в тези злодеи. Прилики както в

⁴⁹ Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, Oxford, 1984, p. 99-101

⁵⁰ Desmond, John, Hawkes Peter. *Adaptation: Studying Film and Literature*. McGraw Hill, New York, 2015, p. 3

⁵¹ Cahir, Linda. *Literature into Film. Theory and Practical Approaches*. McFarland & Company, Jefferson, 2006, p. 99

художествените образи, така и във функционалността им в сюжета. Голямата разлика обаче идва от акцента на персонажа: злодей с устойчив художествен образ и злодей с акцент към сюжетна функционалност и неустойчив художествен нобраз.

1. И Дракула, и дяволът са надарени със свръхестествени способности.

Това включва нарушаване на правилата на заобикалящия ги свят – промяна на реалността, промяна на самите себе си, промяна на околните. Двамата могат да променят външния си вид. Разликата е там, че за дявола това е начин да привлече вниманието към себе си, начин да упражни влиянието си и да изпълни функцията си; докато за Дракула това е част от образа, при него свръхестественото е черта, а не функция – мистерията и преобразяването са нещо, без което този образ не може да съществува по същия начин и в този смисъл Дракула и дяволът използват тези свои способности по съвсем различен начин.

2. И Дракула, и дяволът са много трудни за унищожаване или побеждаване.

Дяволът, разбира се, не умира, в екранизациите е най-много победен или изгонен. Дракула може да умре, но това става след изключително тежки изпитания за героите. Като прибавим и факта, че в романа не се споменава възрастта на Дракула, но има препратки към времето на Атила, можем да предположим, че злодеят живее векове, т.е., можем да предположим, че и дяволът, и Дракула са „вечни“. Имайки предвид, че и двата образа произхождат от религия и фолклор, те са надраснали самите себе си, защото олицетворяват злото – както стана ясно от различните адаптации – в различни епохи (дявола) или в различни сюжети (Дракула).

3. По Алисън и Готълс: И Дракула, и дяволът започват като господари на два свята.

И двата персонажа се появяват в сюжетите като изключително властни, изключително мощни. Първото впечатление от тях е, че изглеждат абсолютно неуязвими на върха на социалната йерархия. Заради комбинацията от свръхестествени способности и огромното его, с които си служат, дяволът и Дракула следват модела за „пътуването на

злодея“ – започват от много високата позиция на персонажи с власт и вървят по пътя към отслабване и изгубване на тази власт: от абсолютната мощ към абсолютната загуба.

4. По Джесика Морел: И Дракула, и дяволът са мистериозни, обаятелни, чаровни, и в същото време егоцентрични.

При дявола образът е подчинен на функцията – той трябва да бъде привлекателен за околните, за да изпълни това, за което е там – да изкуси. Той трябва да привлича вниманието с външния си вид, държанието си, директността си или хитростта си. Но това е единствено и само заради функционалността на злодей. Докато при Дракула чарът и егоцентризмът произлизат от епохата: мистерията, обгръщаща образа е сама по себе си интригуваща, добрите обноски и маниери са неизменна част от викторианския злодей, а егоцентризмът в случая се проявява по най-ужасяващия начин.

5. По Мъльн: И Дракула, и дяволът са интелигентни „чужденци“

Интелектът се проследява по време на техните действия в сюжета, тяхната наблюдателност и съобразителност, техните планове за надделяване на героите. И дявола, и Дракула се проявяват свръхинтелигентни злодеи, чиито планове са колкото ужасяващи, толкова и добре обмислени. Нито дяволът, нито Дракула, биват победени заради свои собствени грешки – което говори много за образите на тези злодеи. Отделно от това, и двамата са „чужденци“. Дракула, разбира се, няма нищо общо нито с Англия, нито със западния свят въобще. Дяволът от своя страна показва недвусмислено – особено в „Майстора и Маргарита“ – отдалечеността си от руската земя и руските хора.

Голямата разлика между тези два персонажа обаче идва от противопоставянето на художествения им образ и сюжетната им функционалност. Докато дяволът „променя“ външния си вид в различните литературни и кино произведения, функцията му като цяло не се променя. Той винаги намира „жертва“ в лицето на персонаж, който е слаб духом и/или физически, който е подвластен на своите страсти и слабости, който има идея фикс, накратко – персонаж, който може да плати най-високата цена, без да се замисли, и то в името на нещо несъществуващо или мимолетно. След намирането на жертвата дяволът действа скоростно, като първо привлича вниманието, бързо печели симпатии и доверие,

въвежда жертвата в изкушение, след което следва осъзнаването на измамата от нейна страна. И тогава борбата започва (за всички, освен за зрителите от театър „Вариате“).

При Дракула имаме налице точно обратното – промяната на сюжета и на функцията му е факт, но образът му остава постоянен. Или, както видяхме по-горе от Проп, да преследва герой или героини може всеки злодей, защото това е част от неговата функция. Но по този начин, с този набор от способности и този външен вид, това е само Дракула. Съчетанието между фолклорния образ на кръвопиеца, свръхестественото същество с дълги кучешки зъби, което спи в ковчег, превръща се в прилеп или вълк, може да се подмладява, може да създава нови същества като себе си, и мистериозният чуждестранен благородник, който знае английски по-добре от англичаните и зад лицемерните му маниери блести унищожително ето – това само по себе си е предпоставка за изключително устойчив на всякакви промени на сюжета образ.

В този смисъл когато говорим за свръхестествените, или „вечните“ злодеи, можем да заключим, че тяхната вечност се дължи на едно от двете неща – постоянен художествен образ или постоянна сюжетна функционалност.

3. ЗЛОДЕИТЕ-ХОРА

Професор Мориарти и Капитан Хук имат редица общи черти, които ги нареждат сред най-изявените злодеи от литературата и киното.

1. И Мориарти, и Капитан Хук са хора

Никой от тях няма свръхестествени способности и те могат да разчитат единствено на себе си и влиянието си върху другите. При Капитан Хук влиянието се дължи донякъде

на ранга му, донякъде на жестокост и безскрупулно поведенеи. При Мориарти това се дължи на добре използват много висок интелект.

2. И Мориарти, и Капитан Хук са много трудни за унищожаване или побеждаване

Шерлок Холмс и Питър Пан, еднакво както в литературата, така и в адаптациите, срещат огромни трудности в битките си с тези злодеи. При Питър Пан краят е щастлив – все пак след много усилия, Капитан Хук е победен и изяден от крокодила. При Шерлок Холмс обаче нещата не завършват по подобен начин, поне в книгата. В адаптациите Мориарти се показва като почти непобедим противник и в онези, които следват канона на разказа, и в онези, които се отдалечават от него.

3. По Джесика Морел: И Мориарти, и Капитан Хук са егоцентрични, но с джентълменско поведение

Джеймс Мориарти е добре прикрит злодей, който крие най-тъмните страни от своя характер зад маската на благоприличието. Тихият тон, с който разговаря, въздържането от визуално показване на емоции (като изключим интерпретацията на образа на Андрю Скот), дава измамното усещане за джентълменско поведение, зад което обаче прозира голямото его, което подхранва престъпната наклонност на персонажа. Капитан Хук от своя страна е обсебен от „добрия тон“, като невинаги успява да го задържи, след което следва неизбежното укоряване. При срещата си с Уенди обаче, Хук се държи изключително галантно, като зад тази маска също прозира злото, подхранвано от егоцентризма му.

4. По Мълън: И Мориарти, и Капитан Хук са интелигентни „чужденци“

Капитан Хук има няколко проблясъка на хитрост, които успяват да го издигнат над злодеите от неговия калибър – пирати или злодеи в детски книги. В никакъв случай не можем да го наречем комичен герой, именно заради интелекта му. Най-голямото доказателство за това не е просто надхитрянето на Питър Пан в Лагуната на сирените или откритието как да се добере до момчето, което не пораста, и да се опита да го отрови, а нещо друго: осъзнаването на своите собствени недостатъци, осъзнаването на собствените

си провали и осъзнаването, че няма да успее да спечели битката с Питър Пан. Всичко това говори за достатъчно добър интелект, с който персонажът да успява да изпълнява функциите си в сюжета. Мориарти е олицетворение на престъпния ум, наблюдателност, креативност и комбинативност се преплитат в неговите планове както в разказа, така и в различните адаптации и е неоспорим факт, че това е един от най-интелигентните злодеи в литературата и киното.

Точно както при сравнението между Дракула и дявола, при злодеите-хора основната и най-голяма разлика е, че прилагането на тези общи черти в модела на изграждане на съответния персонаж е различно.

При Джеймс Мориарти имаме налице промяна на външния вид с различните кино и телевизионни адаптации. Образът му се променя по възраст, пол, външен вид, поведенчески особености, черти на характера. Ако следваме модела на Джон Труби, не можем да сложим Мориарти в един-единствен архетип. Ако ранните адаптации на разказа, както и в самия разказ, имаме налице „мъдрец“ или може би „магьосник“ в смисъла на това, че умствените му способности са толкова развити, че осъществяването на плановете изглежда неестествено. Докато в по-късните адаптации можем да открием „воин“ („Елементарно“), и дори „шут“ („Шерлок“).

Променя се моделът, по който злодеят изпълнява своята функция – дали сам, както в случая с Джим Мориарти от „Шерлок“ или Джейми Мориарти от „Елементарно“, или следва канона – както са съветският и руският вариант на адаптация, а и филмът на Гай Ричи. Онова, което не се променя при професор Мориарти, е функцията. Той инициира сблъсъците с Шерлок Холмс, той е преследваният, той е активният злодей. Функцията на Мориарти е да създава пречки на Шерлок Холмс, да създава конфликтни ситуации, но само чрез сложни и добре обмислени планове – и точно това се случва в разглежданите филмови и телевизионни примери.

При Капитан Хук наблюдаваме другия стил на изграждане на злодей – през художествения образ. Образът му е непроменен от гледна точка на външния му вид и вътрешните му противоречия, на мотивацията му, на поведението му и на чертите на характера му като цяло. За разлика от Мориарти, който няма зададен колорит във външния си вид, сякаш за да се слива с масата или да не привлича внимание към вида си, а към действията си (отразено както в разказа, така и в адаптациите), Хук се отличава и то

не само по канон. Единственият обитател на Земята Никога, който се облича като британския крал Чарлс II – за разлика от всички пирати, всички изгубени момчета и индианците. В адаптациите ясно се вижда промяна на не само на вид на функцията му, но и на самата функция. В „Neverland“, например, Хук и Питър Пан са почти приятели в началото, като една малка част от топлите им чувства остава до самия край. Но образът на Хук в същността си остава непроменен.

Неговият образ трябва да се откроява заради естеството си, колкото и да се изменя функцията му в сюжета. Дали съюзник, работодател или просто съперник на Питър Пан (както стана ясно в разгледаните примери), Капитан Хук остава склонен по-скоро към измама, отколкото към пряк двубой; по-скоро готов да жертва невинните, за да постигне целта си; по-скоро криещ злото и завистта си към Питър Пан зад псевдоизисканост; по-скоро жесток и емоционален, отколкото хладнокръвен.

В този смисъл Капитан Хук и Джеймс Мориарти са различно изградени персонажи: устойчивият художествен образ на пирата, и викторианският перстъпен гений с устойчивата сюжетна функция. Факт е, че добре изграденият образ дава възможност за редица интерпретации в различните кино и телевизионни адаптации, които обаче не увреждат нито образа на Хук, нито функцията на Мориарти. Тоест, налице е отличен пример за изграждане на емблематични злодеи-хора, които посвоему са неподвластни на времето.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В „Хамлет“ Уилям Шекспир формулира следното на финала на I действие: „...някой може да ти се усмихва и пак да е злодей“⁵². Как един човек може да се усмихва и да е злодей спокойно можеше да бъде перефразиран на въпроса „Как е изграден художественият образ и какви функции в сюжета изпълнява литературният и филмов злодей“. Именно това се опитахме да опишем в настоящия дисертационен труд.

⁵²Шекспир, Уилям. Хамлет. Отечество, София, 1985, с. 67.

За целта първо описахме развитието на основните понятия и техните най-важни аспекти, за да можем да работим с ясен инструментариум с цел по-задълбочено изследване. Систематизирахме и анализирахме генезиса на понятието „сюжет“ в контекста на литературния и филмовия наратив. Докоснахме се до първите формулировки за теория на разказа на Аристотел и изводите, които той прави относно фабулата. Впоследствие разграничихме „сюжет“ от „фабула“ благодарение на руските формалисти, както и на Е.М. Форстър. Доверихме се на изследванията и на Томашевски, и на Шкловски, и на Форстър за литературата, както и на Маккий и Труби за киното, от които успяхме да изведем нужните за това изследване дефиниции на сюжет. Обърнахме голямо внимание на основните аспекти на сюжета – причинно-следствените връзки между отделните елементи, последователността на разказване (която, както стана ясно, не е задължително да е последователност във фабулата), конфликтите и събитията, които водят действието напред.

Това послужи за по-задълбоченото разбиране на работното ни поле, от което впоследствие успяхме да обособим различните структури на сюжета, формулирани от различни изследователи, като започнем от триактовата структура на Аристотел, минем през пирамидата на Фрайтаг и парадигмата на Сид Фийлд. Разгледахме и анализирахме и различните видове сюжети, формулирани от Полти, Борхес, Фридман и Букър. Всичко това ни даде достатъчно информация, освен за да се съгласим с някои от изводите на Хализев, така и да обособим нашите, относно сюжета.

Всичко анализирано до момента послужи за един генерален извод – че в контекста на дефинициите за „сюжет“, структурата, видовете и функциите му, можем да говорим за достатъчно много паралели между литературата и киното. Близките дефиниции на сюжет на Томашевски и Форстър от една страна, и на Маккий, Кагуил и Бордуел представляват единия паралел – сюжетът е структурирано представяне на свързани събития, между които има причинно следствена връзка и не е задължително хронологично линеен. Общите структури, формулирани от Аристотел и Фрайтаг, както и впоследствие от Сид Фийлд, Маккий и Линда Сигур – друг – триактовата структура стои в началото на всички тях. Що се отнася до функциите на сюжета открихме паралелите в обединението между литература и кино в няколко основни. Конструктивната функция, развитието на

персонажите и създаването на условия за конфликт (според Хализев) успяхме дадообогатим с наученото в сферата на киното – началния инцидент, градацията към емоция и промяна, както и наблюдението, че тематичните промени не влияят върху структурата на сюжета, т.е. установеният ред се следва независимо коя форма (по установеният Полти, Борхес, Фридман и Букър) се използва.

В този смисъл да изследваме образа и функцията на злодея в различни по същност видове изкуства, поне що се отнася до сюжета, вече не беше невъзможно трудна задача. Но ако първата глава и изводите от нея са решили само проблематиката около генезиса и развитието на сюжета в литературата и киното, втората предложи още по-трудна задача относно основните аспекти в изграждането и представянето на персонажите в двете изкуства.

Във втората глава на настоящия дисертационен труд успяхме да проследим развитието на концепцията за персонаж както в литературата, така и в киното. Намерихме редица допирни точки между теориите за литературния и филмовия персонаж, неговите функции и начините за изграждане на художествен образ. Отново започнахме с исторически преглед на понятията с цел да систематизираме и отсеем полезната информация.

Изводът, който можем да направим от филмовата и литературната теория е, че наблюдавахме и анализирахме редица паралели между изграждането и представянето на персонажите. Томашевски говори за персонажите като променящи се или не. Форстър ги разделя на плоски и завършени. От гледна точка на киното за развитие на персонажите говорят и Маккий, и Уайланд. Там именно е първият паралел между двете изкуства. Относно функциите на персонажите, разбира се, разгледахме и анализирахме трудовете на Владимир Пропп, Джоузеф Кембъл и Кристофър Воглър, в които също има редица сходни елементи, които можем да видим както в литературата, така и в киното. Към това трябва да прибавим и анализирането на Закона за конфликта на Маккий, който също се вписва като функция на персонажите.

От гледна точка на художествения образ на персонаж в литературата или киното, видяхме, че сходства между теориите на Карл Юнг и Нортръп Фрай за архетипи и типове персонажи, и теорията на Джон Труби за филмовите архетипи можем да открием и

обобщим, като прибавим и необходимото „обличане“ на архетипа (по Маккий) в оригинално представяне на познати черти. И при двете изкуства можем да говорим за дълбоки характери, основани, но не оставени до определен архетип, които претърпяват развитие по време на сюжета и основната им функция е тласкане на действието към конфликти, разрешаването им и равносметката.

Всичко до момента показваше недвусмислено, че в изграждане и представяне на персонаж в киното и литературата има достатъчно много общи точки, които да ни карат да сме уверени в по-нататъшното изследване.

Що се отнася до конкретното задълбочаване на полето от „персонажи“ към „злодеи“, отново можем да открием сходства между литературните и филмовите теоретици. Основните качества на злодеите, които те изтъкват, основните черти във външния вид, характера, мотивацията, както и основните функции отново са общи за двете изкуства.

Наред с всичко казано дотук относно персонажите, към същността на злодея трябва да добавим и негативната мотивация спрямо заобикалящия свят или ценностите на героя, преследването му и сблъсъкът с него (по Проп), конфликтът (по Маккий). Заедно с това злодеят и в литературата, и в киното притежава сходни черти – висок интелект, редица качества, с които превъзхожда останалите, липса на морал, константно, а не инцидентно зло. Всичко това с еднаква сила важи както в литературата, така и в киното, както става ясно от анализираната теория и същевременно ни дава шанс да навлезем в практиката.

В третата глава на настоящия дисертационен труд разгледахме четирима основни литературни злодеи и техните появи в различни кино и телевизионни адаптации. Започнахме от естеството на адаптациите и обособихме според трудовете на Баум, Андрю, Дезмънд и Хоукс три основни вида, наречени от всички тях по различен начин, но със сходни характеристики, които условно бихме могли да наречем – *близка до оригиналния литературен източник, основаваща се, но не следваща изцяло литературния източник, и претърпяла голямо изменение* на основните аспекти от литературната творба. Уповавайки се на изведеното като насоки от Линда Кейхир, решихме да разглеждаме само адаптации, които са близки с литературния източник, откъм фактология, естетически аспекти,

послания. Това направихме с цел по-добро анализиране на художествения образ и функциите на злодеите в съответните адаптации.

В рамките на главата се обособиха две двойки персонажи. Първата от тях нарекохме „вечните злодеи“ заради естеството на дявола и Дракула и тяхната свърхестественост и (почти) безсмъртие. Установихме както в текстовете, така и в адаптациите, че преди всичко тези злодеи са изключително интригуващи за киното и телевизията през XX и XXI век, като доказателство за това са многобройните адаптации на текстовете.

Освен вече споменатата прилика в свърхестествените способности на дявола и Дракула, успяхме да установим още няколко: деградацията им по време на сюжета (от господари на два свята, изглеждащи непобедими, се превръщат в губещи битката и в крайна сметка победени); чарът като маска, зад която се крие егоцентризмът и жаждата за злодеяния, интелектът и наблюдателността.

Разликата обаче се крие в изграждането и представянето им както в текстовете, така и в разгледаните адаптации и това стана ясно от анализа в тази част на главата. Докато за дявола като злодей се разчита на непроменящата се функция в сюжета – изкусител за сметка на променящия се образ, при Дракула е обратното: функцията му се променя, а образът остава константен.

Видяхме дявола и като мъж, и като жена, и като възрастен, и като млад, като уравновесен и спокоен, и като експресивно емоционален; дори като директен и прикрит. Всички тези противоположности по никакъв начин не повлияват върху изкушението като основната му цел спрямо останалите персонажи. Затова от гледна точка на фюжетната функционалност можем да заключим, че злодеят е емблематичен именно благодарение на нея. Тя остава непокътната, защото именно тя го определя като персонаж, и като злодей в частност.

При Дракула имаме налице сравнително сериозни промени в сюжета (придържайки се, разбира се, към „близките“ адаптации), които налагат и различни функции, особено любовни и сексуални линии на поведение, които липсват в оригиналния текст на Стокър.

Образът на графа обаче остава постоянен. Благодарение на него Дракула се запазва като емблематичен злодей за литературата и киното.

Другата двойка злодеи, които анализирахме, бяха Капитан Хук и Джеймс Мориарти. В тези персонажи – злодеите-хора – успяхме отново да видим на пръв поглед доста прилики: и двамата нямат свръхестествени способности, но въпреки това са изключително трудни за побеждаване; прикриват злото с джентълменско поведение, и се отличават от останалите с много висок интелект и проникателност. При все това обаче при тях имаме налице същата разлика, както при двойката дявола-Дракула, а именно: емблематични за литературата и киното персонажи, които обаче са изградени или върху устойчив художествен образ, или върху устойчива функция в сюжета.

Анализът на текст и адаптации за злодея Джеймс Хук показва, че образът му остава почти непокътнат, независимо колко далеч отива сюжетът (и съответно функциите му) от оригиналния текст. Като външен вид, черти на характера и мотивация, образът на Хук е константен в изследваните произведения. Независимо с каква функция е натоварен този персонаж, просто няма как да бъде заменен с друг художествен образ и в това се крие стабилността му като добър обект за адаптации и интерпретации.

От друга страна професор Джеймс Мориарти се изяви по съвсем различен начин в разгледаните филмови и телевизионни варианти, като се сменяха пол и възраст, външен вид и поведение, което варираше от пълна липса на емоция до инфантилна избухливост. В никакъв случай не можем да говорим за каквото и да е общо между различните интерпретации на този образ в киното и телевизията (изключението, разбира се, е интелектът). Функцията на Мориарти обаче навсякъде оставаше непроменена. Преследването на героя, поставянето на капани, развиването и изпълняването на различни добре обмислени и сложни планове за унищожението му, откритите зпалахи и физическата конфронтация – всичко това намираше място в адаптациите, развито по всички правила на сценарното писане. В този смисъл можем спокойно да заявим, че сюжетната функционалност е това, което отличава злодея Мориарти и го прави устойчив на различни интерпретации.

В първите две глави на настоящия дисертационен труд можем да определим приносните моменти като систематизиране и паралелно разглеждане на литературната

теория и на теорията на киното в контекста на изграждане на сюжет и създаване на персонажи. Историческият поглед върху трудовете на толкова много изследователи, подреждането им в структура даде възможност за паралелно разглеждане на злодеите и в този смисъл по-задълбочен и изчерпателен в своята теоретична част труд. В третата глава от една страна се разглеждаха двойки злодеи, а от друга – в анализа на всеки един от тях присъстваше дуализма на литературата и киното, както и тяхната симбиоза в рамките на изследването. Установяване на тенденция в изграждането на едни от най-адаптираните злодеи на XX и XXI век беше принос, към което настоящият дисертационен труд се стремеше от самото начало. И, както доказва третата глава, това се случи, като се обособиха два метода на това изграждане – злодеят, като проекция на художествения си образ, и като проекция на сюжетната си функционалност. Симетрията на анализ, която беше изградена в настоящия дисертационен труд, също можем да определим като приносен момент.

Този текст започна с мисъл, приписвана на Алфред Хичкок относно свързаността на качествата на един филм и неговият основен злодей. Ако успехът на един злодей се измерва в броя филмови адаптации, не бихме могли да се спрем на по-подходящи примери от гореизложените в настоящия дисертационен труд. Ако пък успехът на злодея зависи от изграждането му като персонаж, вече е ясно, че можем да видим или видим или устойчив художествен образ, или устойчива функция в сюжета. Тогава вече ще имаме налице удоволствие от персонажа както от гледната точка на читател и зрител, така и от гледната точка на изследовател.

БИБЛИОГРАФИЯ

ЛИТЕРАТУРА НА БЪЛГАРСКИ ЕЗИК

Аристотел. *Поетика*. София: Изток-Запад, 2016

Бари, Дж. М. *Питър Пан*, София: Изток-Запад, 2015

Барт, Р. *Увод в структурния анализ на разказа, В: Въображението на знака*. София: Народна култура, 1991

Булгаков, М. „Майстора и Маргарита“. София: Дамян Яков, 2012

Дойл, А. К. *Шерлок Холмс и морският договор*. София: Труд, 2000

Нидърман, А. *Адвокат на дявола*. София: Атика, 1998

Проп, В. *Морфология на приказката*. София: Захарий Стоянов, 2016

Стефанов, В.*Дяволът : Опити върху възмутителната история на злото.* София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“,2007

Стокър, Б.*Дракула.* София: Deja Book, 2015

Фийлд, С.*Киносценарият.* София: Колибри, 2016

Хораций., Боало, Н.*Поетическо изкуство.* София: Наука и изкуство,1983

Шекспир,У.*Хамлет.* София: Отечество, 1985

ЛИТЕРАТУРА НА РУСКИ ЕЗИК

Веселовский, А.Н.*Историческая поэтика.* Москва: Высшая школа, 1989

Томашевский, Б.В.*Теория литературы.* Москва: Аспект Пресс, 1996

Шкловский, В., Стерн, Л.*Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. "Тристрам Шенди" Стерна и теория романа.* Санкт-Петербург: Инапресс, 2000

Юнг, К. Г.*Архетипы и коллективное бессознательное.* Москва: АСТ, 2020

ЛИТЕРАТУРА НА АНГЛИЙСКИ ЕЗИК

Andrew, D.*Concepts in Film Theory.* Oxford: Oxford University Press, 1984

Barber, P.*Vampires, Burial, and Death: Folklore and Reality.* London: Yale University Press, 1988

Blackburn, W.*Peter Pan and the Contemporary Adolescent Novel.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982

Bluestone, G.*Novels into Film.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003

Booker, C.*The Seven Basic Plots.* London: Continuum Books, 2004

Bordwell, D.*Narration in the Fiction Film.* Madison: University of Wisconsin Press, 1985

Botting, F.*Gothic (The New Critical Idiom).* Abingdon: Routledge, 2013

- Boyum, J. G.***Double Exposure: Fiction into Film.* New York: Berkley Books, 1989
- Cahir, L.***Literature into Film. Theory and Practical Approaches.* Jefferson: McFarland & Company, 2006
- Campbell, J.***The Hero with A Thousand Faces.* Princeton: Princeton University Press, 2004
- Carpenter, H., Prichard, M.***The Oxford Companion to Children's Literature.* Oxford: Oxford University Press, 1999
- Chatman, S.***Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* New York: Cornell University Press, 1980
- Cheung, T.***The Element Encyclopedia of Vampires: An A-Z of the Undead.* New York: HarperCollins Publishers, 2010
- Cohen, J. J.***Monster Theory: Reading Culture.* Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1996
- Cowgill, L.***The Art of Plotting.* Los Angeles: Lone Eagle Publishing, 2010
- Desmond, J., Hawkes, P.***Adaptation: Studying Film and Literature.* New York: McGraw Hill, 2015
- Dethridge, L.***Writing Your Screenplay.* Sidney: Allen & Unwin, 2003
- Flitterman-Lewis, S., Stam, R., Burgoyne, R.***New Vocabularies in Film Semiotics: 1st (First) Edition,* Abingdon: Routledge, 1992
- Forster, E.M.***Aspects of the Novel.* New York: RosettaBooks LLC, 2002
- Freeman, K.***The World of Sir Arthur Conan Doyle and Sherlock Holmes. The Complete Sherlock Holmes, vol. 1.* New York: Barnes & Noble, 2003
- Friedman, L. D.***Second Star to the Right: Peter Pan in the Popular Imagination.* New Brunswick: Rutgers University Press, 2008
- Frye, N.***Anatomy of Criticism: Four Essays.* Princeton: Princeton University Press, 2000
- Harvey, W. J.***Character and the Novel.* London: Chatto and Windus, 1916

- Hauge, M.***Writing Screenplays That Sell*. London: CollinsRef, 1991
- Heit, J.***Vader, Voldemort and Other Villains: Essays on Evil in Popular Media*. Jefferson: McFarland & Company, 2011
- Herman, L., Vervaeck, B.***Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005
- Jones, J.***On Aristotle and Greek Tragedy*. New York: Oxford University Press, 1968
- Jung, C. G., Campbell, J.***The Portable Jung*. London: Penguin Classics, 1976
- Jung, C.G.***Man and His Symbols*. New York: Dell Publishing Co, 1968
- Kenney, W.***How to Analyze Fiction*. London: MacMillan Publishing Company, 1975
- Kress, N.***Dynamic Characters*. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2004
- Lawson, J. H.***Theory and Technique of Playwriting*. New York: Hill and Wang, 1936
- Mckee, R.***Story*. New York: ReganBooks, 1997
- Melton, J. G.***The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead*. Canton: Visible Ink Press, 2010
- Miller, E.***A Dracula Handbook*. Bloomington: Xlibris Publishing, 2005
- Morell, J. P.***Bullies, Bastards and Bitches: How to Write the Bad Guys of Fiction*. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2008
- Mullan, J.***How Novels Work*. New York: Oxford University Press, 2006
- Pagels, E.***The Origin of Satan*. New York: Vintage Books, 1996
- Polty, G.***The Thirty-Six Dramatic Situations*. London: Forgotten Books, 2010
- Potts, J F.***The Swedenborg concordance. A complete work of reference to the theological writings of Emanuel Swedenborg. Based on the original Latin writings of the author*. Charleston: Nabu Press, 2010
- Scholes, R., E; Kellogg R.***The Nature of Narrative*. New York: Oxford Univ. Press, 2006

- Seger, L.***Creating Unforgettable Characters*. New York: Henry Holt and Company, 1990
- Seger, L.***Making a Good Script Great*. Los Angeles: Silman-James Press, 2013
- Seger, L.***The Art of Adaptation: Turning Fact And Fiction Into Film*. New York: Henry Holt and Company, 1992
- Snyder, B.***Save the Cat!:The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2005
- Stevens, A.***Archetype Revisited:An Updated Natural History of the Self*, Abingdon: Routledge, 2015
- Todorov, T.***Diacritics, Vol. 1*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1971
- Truby, J.** *Anatomy of Story*. London: Faber and Faber Inc., 2008
- Vogler, C.***The Writers Journey: Mythic Structure for Writers*. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2007
- Von Franz, M.***Shadow and Evil in Fairy Tales*. Berkeley: Shambhala Publications, 1995
- Wagner, G.***The Novel and the Cinema*. Plainsboro: AUP, 1975
- Weiland, K.M.***Creating Character Arcs: The Masterful Author's Guide to Uniting Story Structure, Plot, and Character Development*, PenForASword Publishing, 2016

ЛИТЕРАТУРА НА ИСПАНСКИ ЕЗИК

- Borges, J.***El Oro del Los Tigres*. Buenos Aires: Emece Editores, 1996

СТАТИИ

- Хализев, В.** *Сюжет*. – Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. Под. ред. Л.В. Чернец. Москва: Высшая школа Академия, 1997

Arata, Stephen D. *The Occidental Tourist: 'Dracula' and the Anxiety of Reverse Colonization.* – Victorian Studies, 33: 4, Bloomington: Indiana University Press, 1990

Arenas, E. C. *Villains and Villainy: Embodiments of Evil in Literature, Popular Culture and Media.* New York: Rodopi B.V, 2011

Friedman, N. *Forms of the Plot.* – Journal of General Education №8, University Park State Collage: Penn State University Press, 1955

May, J P. *James Barrie's Pirates: Peter Pan's Place in Pirate History and Lore.* – J. M. Barrie's Peter Pan in and out of Time. Eds. D. White and A. Tarr. Lanham: Scarecrow Press, 2006

Phillips, A. *The Changing Portrayal of Pirates in Children's Literature.* – New Review of Children's Literature and Librarianship, London: Informa UK (Taylor and Francis). 2011

Rhodes, G. D. *Drakula halála (1921): The Cinema's First Dracula.* – Horror Studies 1: 1, Bristol: Intellect Books. 2010

ИЗТОЧНИЦИ ОТ ИНТЕРНЕТ

РЕЧНИЦИ И ЕНЦИКЛОПЕДИИ

Cambridge Dictionary. [онлайн]. Cambridge University Press. [прегледан 6 януари 2020]
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/rags-to-riches>

The American Heritage. Dictionary of the English Language [онлайн]. 5th Edition, 2020. [прегледан 2 февруари 2020].
<https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=old+scratch>

Encyclopaedia Britannica. [онлайн] Britannica Group. [прегледан на 8 май 2018]
<https://www.britannica.com/biography/Blackbeard>

СТАТИИ

Миленкова-Киен, Р. *За термините наратив, наратология и наративна семиотика.* Liternet [онлайн]. № 2 (27), 10.02.2002. [прегледан 18 май 2017]
<https://liternet.bg/publish4/kien/narativ.htm>

Allison, S. T., Goethals, G. R. *Does the Villain's Journey Mirror the Hero's Journey?* University of Richmond Blogs [онлайн] August 29, 2014 [прегледан на 2 декември 2017]
<https://blog.richmond.edu/heroes/2014/08/29/does-the-villain%E2%80%99s-journey-mirror-the-hero%E2%80%99s-journey/>

Barrie, J. M. *Peter Pan.* Project Gutenberg [онлайн] юли, 1991. [прегледан на 29 май 2018]
<https://www.gutenberg.org/files/16/16-h/16-h.htm>

Freytag, G., MacEwan, El. *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art.* New York Public Library [онлайн]. 1908. [прегледан 13 ноември 2017]
<https://archive.org/details/freytagstechniq00macegoog/page/n135111111>

Griffith, J. *Making Wishes Innocent: Peter Pan. – The Lion and the Unicorn,* Johns Hopkins University Press [онлайн] Volume 3, Number 1, 1979 [прегледан 8 май 2018]
http://www.sirjmbbarrie.com/archives/John_Griffith.pdf

Wyman, K. J. *The Devil We Already Know: Medieval Representations of a Powerless Satan in Modern American Cinema, - Journal of Religion & Film. University of Nebraska [онлайн]* Vol. 8 : Iss. 3 2004. [прегледан 14 май 2018]
<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol8/iss3/7>

ФИЛМОГРАФИЯ

Бортко, В. *Мастер и Маргарита*. Россия: Госкино, Телеканал „Россия“, 2005

Кавун, А. *Шерлок Холмс*. Россия: Central Partnership, Первый канал, 2013

Масленников, И. *Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона*. СССР: Ленфильм, 1979-1986

Нечаев, Л. *Литер Пэн*. СССР: Беларусьфильм, 1987

Baldwin, A. *Shortcut to Happiness*, USA: YFG, 2003

Browning Tod. *Dracula*. USA: Universal Pictures, 1931

Coppola, F. F. *Bram Stoker's Dracula*. USA: Columbia Pictures, 1992

Fisher, T. *Horror of Dracula*. UK: Hammer Films, 1958

Hackford, T. *The Devil's Advocate*. USA: Warner Bros, 1997

Hogan, P.J. *Peter Pan*. USA: Universal Pictures, 2003

Lajthay, K. *Drakula halála*. Magyarország: Corvin Film, 1921

McGuigan, P., Haynes, T. *Sherlock*. UK: Hartswood Films, 2010-2017

Ramis, H. *Bedazzled*. USA: Twentieth Century Fox, 2000

Ritchie, G. *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*. USA: Warner Bros., 2009

Robert Doherty. *Elementary*. USA: Hill of Beans Productions, 2012-2019

Sommers S. *Van Helsing*. USA: Universal Pictures, 2004

Spielberg, S. *Hook*. USA: TriStar Pictures, 1991

Werker, A.L. *The Adventures of Sherlock Holmes*. USA: Twentieth Century Fox, 1939

Willing, N. *Neverland*. Ireland: Parallel Film Productions, 2011