

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Факултет по славянски филологии

Катедра по руска литература



Константина Русланова Пунева

**Л. Н. Толстой като екранен сюжет:
литературна и кинопоетика**

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертация

за присъждане на образователната и научна степен „доктор“

Област на висше образование: Хуманитарни науки

Професионално направление 2.1. филология

Научна специалност: руска литература и литература на народите на ОНД,

Руска литература на XIX век

Научен ръководител:

Проф. д-р Людмил Димитров

СОФИЯ

2017

НАУЧНО ЖУРИ

Рецензенти:

Проф. д-р Ренета Ванкова Божанкова,
СУ „Св. Климент Охридски“ (председател)

Проф. д-р Петко Енчев Троев,
СУ „Св. Климент Охридски“

Автори на становища:

Проф. д-р Христо Петров Манолакев,
ВТУ „Св. Св. Кирил и Методий“

Доц. д-р Николай Михайлов Нейчев,
ПУ „Паисий Хилендарски“

Проф. д-р Людмил Иванов Димитров,
СУ „Св. Климент Охридски“

Дисертационният труд „Л. Н. Толстой като екранен сюжет: литературна и кинопоетика“ е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедрата по руска литература при Факултета по славянски филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, проведено на 28 юни 2017 г.

*Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на **8 ноември 2017 г.** от **11 часа** в Нова конферентна зала на Софийския университет „Св. Климент Охридски“.*

Дисертационният труд е с общ обем 241 стандартни страници и се състои от увод, три основни глави, заключение, филмография и справка за използваната литература, съдържаща 144 библиографски единици. По темата на изследването са осъществени 12 публикации в научни издания в България, Русия, Австрия, Унгария и Словения.

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Формулировката на „*Л. Н. Толстой като екранен сюжет: литературна и кинопоетика*“ предизвестява, че изследването се фокусира върху проблема Толстой и киното като разглежда интереса на кинематографистите към руския класик и неговите произведения. Определящата граница са трите големи романа на автора, очертаващи най-плътен контур в кинодискурса. Преосмислянето на фикционалните творби чрез визуалните им версии предлага нов, често полемичен, но полезен ракурс към тях, акцентира върху (забелязва) нова страна от многопластовата им проблематика, от устойчивите им (наложени) интерпретационни модуси и задълбава под повърхността на поетологичните им и семиотични полета. В основата на дисертационното изследване е, от една страна, трансмисията на сюжета / идеите от текста към екрана, а от друга, компаративистичната проекция на отделните филмови версии на романите, както и „екранен портрет“ на личността на самия автор, озовал се през последните години от живота си в позицията на една от първите медийни личности с глобален обхват.

Подходът не се спира единствено на чисто амбивалентното тълкуване на литературните източници и екранните им варианти. Темата на изследването предполага социоисторически, културологичен и литературоведски подход, за да бъдат обхванати различни аспекти на проблема за ролята на кинодискурса Толстой и киното. Текстът се включва в тенденциите за интердисциплинарни изследвания през последните години, в които се стимулират сложните симбиози между литература, история, социология, психология и пр. Стъпвайки в интердисциплинарното поле, дисертационният текст се задълбочава в актуална тема, по която липсват цялостни изследвания. **Гласък на изследването** дава празната ниша, откриваща се по набелязаната проблематика, тъй като по нея е писано твърде малко, а проучванията по въпроса в по-голямата си част се спират на един от романите или разглеждат ограничена извадка от адаптациите, което провокира необходимостта от **конструиране на изследователското поле и реконцептуализиране на нагласите спрямо ролята на филмовите версии**. Логиката на дисертацията следва парадигмата автор – текст – адаптация.

Целта на изследването е да се проследят причините седмото изкуство непрекъснато да се завръща към Толстой и да се **оформи цялостна, обобщаваща картина за явлението Толстой и киното**. Чрез кинодискурса се изследват начините на възприемане на сюжетите през годините, отношението към класиката, трансформацията на образите и съдбата на големите романи на Лев Толстой в епохата на седмото изкуство. Дисертационният текст е насочен към близостта на екранното изкуство с литературата, продиктувана от общ генезис – текста – и възможността чрез киното да се изследват прозаически творби чрез тяхното възприемане през годините.

Сред поставените **задачи на изследването** са:

1. Да се проследи и анализира вниманието около Толстой през последните години от живота му: обсемя, която го поставя в позицията на медийна личност от световна величина;
2. Да се очертае базисен корпус, обхващащ етапните екранни версии и режисьорски стилове, попадащи в основата на сравнително изследване на взаимодействието между романите и адаптациите по тях;
3. Да се изясни доколко кинопроспекцията функционира като своеобразно различително на литературното произведение, не само илюстриращо го, но и надграждащо го, въвеждайки го и набавяйки му съвременен / актуален рецептивен контекст;
4. Систематично да се изследва отражението на романите на Толстой в киното. Вниманието на дисертацията е насочено към творби, оформящи екранния облик на писателя (на неговата личност и творчество);
5. Да се съизмерят словесният и визуалният език и да се изследват базисните ракурси, вълнуващи режисьорите (обществото) през годините;
6. Да изведе концепция за кинематографичното съзнание на Лев Толстой;
7. Да се съпоставят руските и неруските екранни прочити на произведенията на Толстой и да се представят техните специфики;
8. Да се открият основните тенденции при екранизациите, водещите теми и мотиви, на които залагат режисьорите и др.

Поставените изследователски задачи позволяват представянето на основните проблеми през различни ъгли и методи на изследване. Изследването съчетава историческия генеративен подход с аналитичен, сравнително-съпоставителен принцип и семиотиката на контекстуалния киноанализ. Екранният прочит налага и компаративистичен анализ на литературното произведение и филмовия му еквивалент.

СТРУКТУРА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯТ ТЕКСТ

В *Увода* (стр. 1–9) се формулира концептуалната рамка на изследването и се изясняват основните етапи, през които предстои да премине дисертационният текст. Извеждат се **обектът на изследването** – Толстой и екранизациите по романите му „Война и мир“, „Ана Каренина“ и „Възкресение“, **предметът на изследването** – екранната гледна точка към произведенията на автора (кинодискурсът), подходите и целите на текста. Направен е обзорен поглед на предходните изследвания върху проблема *Толстой и киното*, непълни в основата си. Научният интерес към кинематографичността на романите на Толстой се активира още с първите теоретични книги за киното. Айзенщайн и Балаж дават редица примери за сходствата между модерния и проникновен език на руския класик и новото изкуство. Книгата на Лев Анински от 1980 г. „Лев Толстой и кинематографът“ обобщава документалните филми за автора и прави обстоен преглед на адаптациите по творчеството на Толстой до този момент. Това е и единственото цялостно изследване по темата, но поради отдалечеността му във времето, актуалността му вече изглежда поизбледняла. Интересът към Толстой и киното се възражда няколко десетилетия по-късно, като днес по темата се пише все по-обстойно. Сред приносните монографии и статии са книгата на И. Маковеева от 2007 г. (*Visualizing Anna Karenina*), в която се разглежда обстойно митът за прелюбодеянието във филмовите версии на „Ана Каренина“. Темата Толстой на екрана е разгърната от Лорна Фитцсимънс и Майкъл Денерис в едноименната им книга („*Tolstoy on Screen*“). В нея е са разгледани отделни адаптации не само по големите романи на писателя. Подходът е фрагментарен, но целта е чрез адаптациите да се открият различните кинопрактики, използвани през годините. Приносен в тази посока е дисертационният труд на Наталия Кроликевич „Категория монтажа по отношению к структурированию жанровой формы романа „Анна Каренина“ Л. Н. Толстого“. Важни са статиите на Н. Изволов („*Русская Золотая Серия*“, 1993), Сергей Николски („*Нравственные искания героев Л. Н. Толстого: экранные образы*“, 2009), С. Мохлер („*War and Peace Visualized: From Page to Stage and Screen*“, 2013), Неделчо Милев („*Толстой и киното*“, 2006). В глобалната мрежа присъстват редица статии за екранизациите по романите на Толстой, проблематизиращи предимно образа на Ана Каренина, но в тях рядко присъства задълбочен и многоаспектен поглед върху темата за кинопреноса.

Що се отнася до отразяването на кинохрониката за Толстой, приноси са книгите на Лев Анински (*Лев Толстой и кинематограф*, 1960), на Семьон Гинзбург

(„Кинематография дореволюционной России“, 1963), както и статиите на С. Лурие („Толстой и кино“, 1939), Людмила Иноземцева („Ранние документальные фильмы о Л. Н. Толстом, 1908–1913. Из опыта работы архивиста“ (1999) и Людмила Сараскина („Лев Толстой в раннем российском кинематографе“, 2017).

Направленият преглед на литературата по темата потвърждава необходимостта от преосмисляне, нова рефлексия и цялостно конструиране на единен корпус, занимаващ се с кинодискурса Толстой.

Приноси за изследването са и книгите на В. Ждан, С. Айзенщайн, Вл. Игнатовски, О. Маркова, В. Найденова, Вл. Катаев, Холбрук, Н. Ростова, Ейкок, Тинянов, Ев. Костин и др.

В увода са изведени **основните екранни произведения**, определени за етапни от авторката. Набелязани са двайсет кинематографични творби, от които седем са по „Война и мир“, десет по „Ана Каренина“ и три по „Възкресение“.

Глава първа, „Романът и киното: творчески аспекти“ (стр. 9–28), е разделена на две вътрешни подглави, формализиращи отделни пунктове в теоретичното обосноваване на темата.

В първия фрагмент, „Влиянието на литературата върху развитието на киното“ (стр. 9–19), се поставят първоначални уточнения, маркиращи изследователското поле. Необходимо е да се уговорят аспекти около понятията екранизация и адаптация. Ако в източноевропейските страни е зает / наложен руският термин *екранизация*, англоезичните и изобщо западните общества предпочитат да говорят за *адаптация* с уверението, че никога не може да има точно пресъздаване на едно литературно произведение – то винаги е фрагментарно (по мотиви). Филмите претворяват образите от първоизточника, доизграждат (през визуализацията) тяхната идентичност. Тук дисертацията разглежда различни изследователски становища, обвързани с понятията. Прави се уточнението, че двата термина – адаптация и екранизация – са използвани като синонимни, доколкото в основата си става въпрос за възпроизвеждане на произведение посредством кинематографичния език, запазващ съдържанието и заряда на литературния първоизточник.

Въпреки сериозната мобилност на киножанра екранизация, **теоретично е възприета дефиницията** на д-р Олга Маркова, според която за екранизация може да се говори, когато „филмите се стараят да възпроизведат максимално плътно и точно цялостното съдържание на литературния първоизточник, неговата атмосфера, дори стил“ (Маркова 1981: 11–12), авторката допълва, че за екранизация се говори, „когато се

съхранява духът, идейният заряд, основните мисли и тенденции в развитието на действието, съществените черти на образите“ (Маркова 1981: 16).

Сходна теза развива и проф. Вера Найденова в книгата си „Екранизацията – вечен спор?“. Авторката изтъква връзките между филмовата интерпретация и литературния образ с уточнението, че „творческата екранизация не е просто повторение, а продължение на художественото дело“. В допълнение идва и схващането на Ролан Барт, че „Филмовото във филма е онова, което не може да се опише, изображението, което не може да се изобрази с думи. Филмовото започва там, където спира словесният език и метаезикът.“ (Барт 1991: 558).

Според Джефри Вагнер има **три категории екранизации**. Това са транспортиране (романът се пренася директно на екрана с минимални намеси), коментарно (оригиналът умишлено или поради невнимание е изменен в някои отношения, има различна цел на моменти) и аналогично (разминаванията между текст и екранен еквивалент са значително по-големи, като целта е да се направи друго произведение на изкуството). Кинематографистите, обърнали се към Толстой и руската класика, обикновено се придържат към текста и го прехвърлят с минимални промени на екрана.

За целите на дисертационния труд се разглежда развитието на киното – от техническо откритие до изкуство със свои език и изразни средства. Игнатовски посочва, че за да стане изкуство, „способно да общува пълноценно със своята аудитория, киното следва да „разказва истории“, да съгражда екранни „текстове“ с послания, структурирани като художествени артефакти, а за да може да ги разказва, му е необходимо да разполага с динамиката на филмовата камера и с градивните възможности на монтажа“ (Игнатовски 2009: 16). Смяната на места, гледни точки, възможността за пресъздаване на минали събития, фокусирането върху определен детайл и т. н. са характеристики, близки до белетристиката и **правещи литературата удачен източник на сюжети**.

Наративността в киното до голяма степен произлиза от влиянието на „разказа“ в епоса и драмата. По въпроса за адаптирането на художествено произведение Айзенщайн изтъква, че трябва „да се ползваме от литературното наследство, от културата на образа и от езика на предишните епохи“ (Айзенщайн 1972, 2: 144). През първите години след откритието на братя Люмиер през 1895 г. **значителен дял от филмите са адаптации на класически романи**. Режисьорите черпят идеи не само от сюжетите в литературата, но и от начина на водене на повествованието, стилистичните форми, едрия план, монтажното, фрагментарно мислене, метафората, символиката и т. н., като екранният образ означава и сугестира много повече поради своята синкретична природа.

Филмовото изкуство провокира нови наративни възможности, които извеждат пред зрителя **различен модел на действителността**. Чрез собствения си визуален език добрите филми подчертават композицията на творбата и насочват към същностните моменти. Балаж съзира три основни изразни елемента, които определя като отличителни черти на киното. Това са *едрият план, монтажът и ракурсът*. Те са основополагащи за цялостното разгръщане на екранния наратив. Важна основа и техники за подчертаване в киното и уплътняване на историите са и осветлението, музиката, костюмите, динамиката и ритъма на кадрите, предметите и заобикалящите героите детайли, декорите и др. И тук съвсем естествено идва заключението, че сред предпоставките филмовото изкуство да придобие широка популярност е пряката му, базисна връзка с романови сюжети. В своята книга „Игра с отломъци“ Владимир Катаев стига до заключението, че „руската класика продължава да бъде основата, базата, резервоарът, откъдето съвременната култура черпи сюжети, образи и мотиви“ (Катаев 2006: 26).

Изследването се спира на **пресечните точки и отликите между филмовата и писателската практика**. В литературния текст, статичен от една страна, е заложено движението, конфликтните ситуации, промяната, многопластово проследяване на развитието на героите, като тези характеристики биват предадени посредством авторските описания и диалога. В много по-голяма степен от автора, който „води“ читателя по канава от оценки. От друга страна, в текста се открива илюзия за реалност, разчитаща предимно на детайлното регистриране на романовата действителност, а в киното на друга, базираща се на визуално-звукото пресъздаване. Литературата предполага индивидуално съпреживяване, докато киното е колективно изкуство, що се отнася до направата и споделянето му. Тоналността и моделът на словесното поведение в литературата са тромави за киноезика. За целите на една екранизация те трябва да бъдат пренаписани, като във филмовия дискурс се набляга на кинематографичните (действените – външно, но и вътрешнодинамични) моменти. Режисьорите изграждат във филмовите творби малко на брой основни идеи и проблеми, които да са в центъра на наратива. Запазват централните събития, а второстепенните (вторични) се изобразяват, за да се пренесе атмосферата, духа на творбата.

В съвременността киното и медиите имат съществена роля в комуникацията на различните социокултурни пластове – както вътре в себе си, така и помежду им. В този смисъл **адаптацията са мост, свързващо звено между ниската и високата култура**. През XX и XXI в. отношението към литературата и нейното възприемане не е строго затворено, границите все повече се размиват. Благодарение на киното литературата

засилва своята панхронност, т. е. излиза от литературния жанр, времето на написване, **прекращава рамката на текста** (книгата) и придобива нови смисли и разнообразни тълкувания / визии. Киното (екранизациите) придават нова форма на текста, различен прочит и подход за художествено му изследване. **Адаптациите в своята същност са субективна визуална интерпретация на прозаичен текст**, в която литературният език бива преформулиран (прекодифициран) в киноезик. Филмовите версии разширяват погледа към моментите, които лесно могат да бъдат трансформирани чрез езика на киното и в същото време да запазят своето въздействие и емоционален заряд. Спазвайки плътното илюстриране на текста, в адаптациите често личи отказ да се преследва постигането на художествена стойност, характерна за елитарното кино, за сметка на придържането към съществени моменти от сюжета. В този смисъл адаптациите не могат да се причислят към високото кино, а по-скоро заемат средишно място, където **високата и масовата култура се опитват да се сговорят**.

Чрез решенията на кинематографистите произведението заживява нов живот, идейният код е видян през друга призма. В екранната версия *се отразяват огледално* съвременни (на създаването ѝ) течения, естетически вкусове, чувства и социални нагласи. В ХХІ век адаптациите са свързващо звено между подрастващото поколение и литературата. Те популяризират първоизточника, придават му ново, актуално значение и провокират към (за)връщане към оригиналния текст. Художественото произведение губи от своята аура, но чрез визуалните средства и киното репродукциите успяват да постигнат нещо, което е все по-трудно в модерното ни общество – да **провокират интерес към литературния първоизточник**.

Важно условие при адаптациите за привличане на общественото внимание е спектакълът. Режисьорите се интересуват от провокативните моменти в човешките взаимоотношения, а спектакълът е издигнат в култ. Мотивацията на персонажите е важна за идейния заряд на екранизациите, като тя лесно може да бъде подменена, преакцентирана, за да се засили зрелищността, да се внесат проблеми табу, водещи до възмущението на пуристите, но и привличащи любопитството на масовия зрител. Темата за изневярата, публичните домове, инцеста намират своята екранна визия, като скандалът, повдигането на неудобни теми са моменти, правещи Толстой автор, любим на киното.

Във втория фрагмент от първа глава, „Толстой на големия екран“ (стр. 19–27), дисертационният текст се спира върху феномена Толстой и търси отговор на въпроса **защо авторът е сред предпочитаните от киното класици**. Първото и най-очевидно

гледнище е **култът към творчеството му и към неговата личност**. Графът е сред най-знаменитите писатели в историята и безспорен гений на руската литература. Водещата му позиция в културния и литературен свят го прави важен за киното, което, привличайки популярни сюжети в своето лоно, притегля към себе си и техните почитатели. Култът към автора на „Война и мир“ и значението на белетристиката му не са единствените причини да бъде така обичан от киното и романите му да превземат света на седмото изкуство. Толстой **смело престапва границите на класическите романи парадигми**. В същото време проблематиката, заложена в творбите му, завладява със своята **актуалност и задълбочено познаване на индивидуалната психика** – преди всичко с предпоставките за формирането на вътрешни импулси, стимулиращи човека към действие.

Важен момент е и силното **визуално съзнание**, което притежава Лев Толстой. В неговите произведения кинематографистите открояват детайлните описания, представянето на персонажите в често сменящи се ракурси и умението да се покажат вътрешните противоречия чрез езика на тялото. М. Ром пише, че авторът е „неоценимо нагледно пособие за изучаване началата на киномонтажа, мизансцените и цялата композиция на киноепизода“ (цит. по Ждан 1976: 26). Още първите критици на „Война и мир“ обръщат внимание на всеобхватния поглед на автора, реалистичните описания, панорамните картини, преплитачи се с душевните импулси на героите и плътното действие, елементи, които няколко години по-късно са в основата на изграждането на филмите. Павел Аненков¹, Николай Соловьев², Дмитрий Писарев³ подчертават ярките и разнообразни картини, епическия размах и плътното действие на „Война и мир“. Без да имат досег до киното, ранните критици оценяват именно изключителната визуалност на граф Толстой. Той внимателно работи върху структурата на романите си, изгражда тяхната плът чрез похвати, близки до визуалните изкуства, като по този начин литературният свят придобива почти обозрими, конкретни детайли. Авторът успява да се фокусира върху един момент, за да го представи описателно и детайлно, както близкия план в киното. Описвайки действията на конкретен герой, той не се интересува от случващото се встрани. В същото време близките планове, концентрирането спрямо

¹ Павел Аненков (1813–1887) е руски литературен критик и мемоарист. Принадлежи към естетическото критическо направление, възприело възгледът за необходимостта изкуството да се подчинява на красотата.

² Николай Иванович Соловьев (1831–1874) е руски критик, сътрудник на Ф. М. Достоевски в сп. „Епоха“. Заедно с Аненков издават тритомник с критически статии „Искусство и жизнь“.

³ Дмитрий Писарев (1840–1868) е публицист и критик. В статията си „Старое братство“ (1868), посветена на първите три тома на „Война и мир“, внимателно анализира главните действащи лица, без да се спира на проблема за историческата достоверност, характерен за първите критически оценки на романа.

определени събития се редуват с панорамни пасторални картини, автори размишления, като чрез тези наслагвания, подобно на киното, се добива многопластов визуализиращ наратив. Натрупването на перспективни изображения, играта със светлосенките води до въздействаща и приковаваща екранна картина. Чрез контрастите, противоположностите и децентрализацията се постига ефектът на градацията на изображението, ефект, който се вижда както в романите на граф Толстой, така и в техните адаптации.

Руският класик не само осъзнава изчерпването на познатите жанрови модели, но и излиза отвъд рамките им. В текстовете му се редуват различни гледни точки, оценки, непрекъснат поток от „живи“ картини и описания, които изграждат плътно и многопластово повествование. Особено **кинематографични епизоди** са баловете и бойните битки, където има ясна композиция на кадъра, колорит, движение и разнообразни ракурси към събитието.

Освен култа към Толстой и визуалното му съзнание, се откроява и друга черта, **определяща неделимата симбиоза между киното и романите му – възможността чрез тях да се представят различни съвременни проблеми**, вълнуващи обществото. Така например основна тема за дискусии през миналия век е *еманципацията на жената* и ролята ѝ в социума. Открива се и друг важен прерогатив в творчеството на писателя – *темата за войната*, или по-точно антивоенният патос. Реално, втората криза на европейското кино идва с избухването на Втората световна война. След нея се появяват филми за влиянието на войната върху индивида. Двете световни войни и редица конфликти и битки предизвикват необходимостта от противопоставяне на разпада и разрухата и едновременно с това насочват интереса на обществото към **темите за независимостта и смисъла на живота**. Свободолюбието на Толстоевите герои, жизнерадостта и хармоничността им дават възможност на режисьорите да задоволят тези търсения.

Филмовите версии по романите на Лев Николаевич **придават нова перспектива на текста**, един различен прочит, нов подход за художествено изследване. Възниква и следният парадокс – съществуват изключително много адаптации, но сполучливите са по-скоро изключения. Това противоречие произхожда от факта, че пренасянето на детайлната образност и мащабния размах на романите на Толстой на екрана е **технически невъзможно**. Силно **импрегнираното действие, многопластовото повествование, психологическото задълбочаване** не могат да бъдат възпроизведени на езика на киното без да се направят съкращения.

При екранизирането на произведенията на автора се забелязва ясно очертана тенденция – интересът към „Възкресение“ е особено висок в първите години на киното, адаптациите на „Война и мир“ са предимно след 50-те години на ХХ век, а „Ана Каренина“ буди най-силна провокация в режисьорите през целия период след откритието на седмото изкуство.

Героите на Толстой са представени детайлно, с подчертани и открояващи се контури в паметта на читателя. Въпреки това техните екранни еквиваленти са диференцирани един спрямо друг. Изследването тук се спира върху образа на Ана Каренина. В адаптациите се открояват различни превъплъщения на образа, но в крайна сметка **всички те не са Ана от страниците на романа**. Затруднява нейната неуловима руска красота и психологическа сложност, съчетанието между „чуждо, дяволско и прелестно“ (Толстой 1956, 8: 104). Непрекъснатата промяна на възприятието ѝ към света, противоречията, заложен в образа и коренното различие между Ана в началото на повествованието и Ана в неговия край, са тънки моменти, които в адаптациите не успяват да намерят правдоподобно и мотивирано тълкуване. При избора на актриси режисьорите се спират на популярни имена, които се превръщат в център на филма. Адаптациите по „Ана Каренина“ залагат на известни личности, сред които са Грета Гарбо, Вивиан Лий, Татяна Самойлова, Кийра Найтли и др., но значително по-рядко около самия сюжет и проблематиката, заложена в него. „Ана Каренина“ се превръща в **представителен сюжет** и абсолютен феномен в киното.

Сюжетът за прелюбодеянието, чрез който се поставят темите за социалните конвенции, семейството, брака и любовта, бива претворен над трийсет пъти. Любовният дискурс е водещ, а епицентърът във всички версии е изневярата на Ана. Някои филми залагат на пълно противопоставяне на младата и жизнена Ана и нейния сух, безразличен мъж, докато при други не разликата между двамата е причина за изневярата на героинята. **Мотивацията е различна** – пренебрежението, нуждата от любов, водещата емоция на страстта и т. н. Влизането в образа на Ана се оказва трудна задача, особено що се отнася до крайните ѝ емоционални състояния преди да сложи край на живота си. Барт пише, че „в полето на любовта желанието за самоубийство е често: предизвиква го нищо и никакво“ (Барт 2013: 275). Но на екрана това „нищо и никакво“ трябва да е добре мотивирано. Взривът от противоположни емоции не може лесно да се визуализира. Адаптациите разгръщат състоянието на тревожност, страха на Каренина да не бъде изоставена и заменена, отровата на ревността, за да обосноват решението на героинята да напусне „рая“, който сякаш е съградила с Вронски.

Изследването извежда още една черта, правеща текстовете на Толстой примамливи за киното – **вниманието към тялото и сексуалността**. Във всеки от романите има изобилие от примери за разкрепостения живот на руските аристокрсти, някъде намекнати, а другаде ясно поднесени. Плътските удоволствия, вниманието към тялото от тема табу в миналото, през ХХ в. се превръщат в задължителни елементи на визуалните изкуства. Р. Лебланк, позовавайки се на Мережковски, сравнява повествованието на Достоевски с хищничеството, а това на Толстой със сладострастието, като дава определения на писателите: *seer of the spirit* и *seer of the flesh* (съответно първият е ясновидец на духа, а вторият – ясновидец на плътта). Тялото е „машина на желанието, която по някакъв начин трябва да бъде насочвана и контролирана от инструкциите на съзнанието и / или от душата“ (LeBlanc 2009: 99). Така например Наташа печели бързо всеки със своята жизнерадостност. Първоначално тя е водена от емоциите, които след любовния крах с Анатоли се научава да контролира, в последствие се извисява, за да стигне до морално добрия живот на съпруга и майка. Ситуацията със семейство Курагини е съвсем различна. Там грехът, похотта и низкото са взели връх над духовното и чистото. Провокативността на персонажите ги прави и задължителен елемент във филмовите версии. Прелюбодеянието, както вече бе подчертано, е водеща черта в екранизациите на „Ана Каренина“. Грехът, прелъстяването и пропадането на душата, за сметка на телесните удоволствия, е тема прерогатив във „Възкресение“.

Адаптациите **допълват, обогатяват визуално романите на Толстой**, за сметка на отстраняването на елементи от повествованието, които са сметнати за ненужни в цялостната концепция на филмовата творба. В това отношение „Война и мир“ е текстът, при който се налагат най-много намеси поради неговата епическа необходимост. През първите години на киното филмовият език не е бил особено развит, а и бюджетите на продукциите не са били достатъчни, за да се възпроизведе автентично светът на романа. Дефицит за първите екранни опити е и времето. Тогава филмите са се снимали предимно в павилиони, екстериорните снимки са били рядкост. Снимачният период е продължавал около седмица – време твърде недостатъчно, за да се пресъздаде многопластовият свят на „Война и мир“.

Освен финансовата страна, неизбежно необходима за мащабните продукции по романите на Толстой, изпъква и друга закономерност. **Киното се нуждае от време, за да постигне руския класик**. Постепенно екранизациите стават все по-верни и адекватни на романовото повествование. Оказва се, че не само технически филмите трябва да наваксат, за да изобразят правдиво Толстой на екрана. Филмът избира, той не е длъжен

да представи всеки епизод, персонаж и проблем на романите. Обхватността на белетристиката, темпоритъмът не могат да влязат в новото екранно произведение. Тук възниква и едни от основните проблеми. Толстой изпреварва не само своите съвременници. Темите в романите му са дълбоко социални и философски задълбочени в човешката същност, като разнопосочните ракурси **не намират пълноценен отзвук в първите адаптации по тях**. Киното, респективно обществото, се нуждаят от време, за да проумеят и се задълбочат в многоаспектната проблематика.

Глава втора, „Толстой като медийна личност“ (стр. 28–58), се занимава с екранния портрет на Лев Толстой. Разделена е на три части, които проследяват разгръщането на облика на автора в киното. В подглавата „Личността на Лев Толстой в черно и бяло“ (стр. 28–44), се изследва мястото на притегателният образ на Лев Николаевич в етапа на развитие на киното. Благодарение на техническите постижения, чрез които става възможно пренасянето на информация и образи, **фигурата на Толстой се превръща в една от най-популярните за своето време**. Дисертационният текст разглежда предпоставките неговата личност да се превърне в публичен феномен. Сред причините за вниманието е изключителната ангажираност на Толстой с всеки наболял обществен и политически проблем. Той изразява мнението си по философски, исторически, педагогически, етични и народнопсихологически теми, води непрекъсната кореспонденция с писатели, критици, обществени личности от цял свят, заобиколен е от привърженици и дори успява да „трансформира името си в нарицателно за самостоятелна тенденция в духовността и културата“ (Димитров 2002: 293), създавайки „толстоизма“. Свръхекстравертният граф в края на живота си получава възможност за нечувана изява до този момент – **трибуната на черния екран**. Духовният прелом, отказът от материални придобивки и блага, отлъчването от църквата през 1901 г., проблемите в семейството, идеите за деконструкция на обществените порядки, бягството от дома са сред основните моменти, които провокират фокусирането върху живота на Толстой.

Като основно средство за масова комуникация, медиите залагат на специфики, чрез които се упражнява силно влияние върху обществото. Отделно, интерес представляват сензациите, светските събития, личности и институции, около които има провокативност. В стремежа си да удовлетворят потребностите на социума, медиите се опитват да набавят информация, която вълнува и въздейства. Тъкмо в този контекст Толстой се оказва **образ, силно провокиращ и скандализиращ с действията си обществото**. Отричайки се от художествените си произведения, отлъчен от църквата, не

премълчавайки нито един социален проблем, дворянин, живеещ като човек от народа, по думите на Бердяев той има всичко, към което хората се стремят, но в последните ги години иска да се откаже от него. Аристократ от стар род, „истински грансенъор, той не може да понесе привилегированото си положение, бори се с него през целия си живот“ (Бердяев 2001:115).

Отлъчването от църквата на 24 февруари 1901 г. придава нова популярност на яснополянския старец. Новината се разпространява светкавично из цяла Русия и Западна Европа. Въпреки явните провокации и критики от страна на Толстой, православната църква изненадва със своето радикално решение. Подобно действие изключително изостря интереса към фигурата на Лев Николаевич.

Възможностите, които открива киното за съхраняване на паметта на времето, изведнъж провокират издирването и планирането да бъдат увековечени значими обществени личности според логиката на една нова йерархия: с оглед възрастта на Толстой очевидно е трябвало да се побърза. В този смисъл obsesивният стремеж за досег до обаятелната му и противоречива индивидуалност дава основание да се твърди, че той се превръща в **първия публичен феномен** от световна величина. Култът към него достига изумителен обхват, още докато е жив именно благодарение на медиите. Фактически за Лев Николаевич се знае всичко – от това какво е ял, как се движил, с кого е говорил, до това какво е казал, как се е чувствал, какво е здравословното му състояние. Семейната криза в дома му придобива статус на (пераства в) публично събитие. Обществото проявява жив интерес към взаимоотношенията между София Андреевна и съпруга ѝ. Авторът в последните години от живота си стига и до идеята за отрицание на брака. Неговите критики идват във времена, когато в руското семейство се наблюдава криза, изразяваща се във все по-голямата му неустойчивост и разпадане. Неразбирателството и отдалечаването между писателя и София Андреевна се дължи предимно на променените възгледи на Толстой, които не са приети добре в дома му. Разривът в отношенията им със съпругата му не остава скрит за модерната медия.

Първоначалното нежелание от страна на графа да се снима още повече стимулира интереса към него. Кинематографистите добавят допълнителна апологичност на образа му. Станал свидетел на бързото развитие на фотографията и откритието на киното, Толстой е от малкото привилегировани класици, увековечени на филмова лента. Или по-скоро привилегията е изцяло наша. Самият той не придава голямо значение на тези открития, дори демонстрира негативно отношение към тях. Това твърдение се

потвърждава от оскъдното място, което отделя в дневниците си на събития, обвързани със заснемането му (такива почти няма).

Гледна точка към отношението на Лев Николаевич спрямо усиления медиен интерес и непрекъснатите опити на операторите да се доберат до него, се получават и от дневниците на жена му София Андреевна и секретаря му Валентин Булгаков. Булгаков работи с Толстой в последната година от живота му, като през това време се стреми да запише всички подробности от всекидневието на писателя. В дневника си описва семейството, атмосферата в Ясна поляна, гостуващите приятели и почитатели на Толстой⁴. Изследването съпоставя дневника на Толстой и този на Булгаков. Сред разгледаните моменти е срещата на класика с Леонид Андреев, с когото обсъждат кинематографа. От паралелното съпоставяне на дневниците се вижда как Толстой избягва да описва с подробности обичайното си всекидневие. Много по-голямо внимание отделя на философските и религиозните си възгледи, особено силно тревожещи духа му.

Толстой с привидна неохота позволява да го снимат. В запазените кадри с него се вижда как с течение на времето **привиква с кинематографа** и започва да се държи все по-естествено пред обектива. Това обиграване се дължи и на непрекъснатото присъствие на репортери и фотографи в имението му. Чертков често го снима, обсебен от идеята ликът на писателя да бъде запечатан за бъдещето. Оказва се, че колкото повече Толстой (уж) се изплъзва на киното, бяга му, толкова повече то се опитва да го фиксира, да го пресрещне, устройва му засади, „вербува“ го: едно истинско „екшън сафари“ – с камера *на лов за Лев*. Печелившият е Толстой, но както винаги, успява да внуши на другия (на киното), че той (то) е спечелил(о).

Интересът към руския класик силно нараства след напускането му на Ясна Поляна. От публикациите и филмовите ленти се знае всяка негова стъпка – разговори и действия. Аристократ, отказал се от състоянието, творчеството и семейството си и решил да открие свободата и душевния мир в бягството от установените порядки, са жестове, в които **набиращата скорост медия „надушва“ силно провокативен сюжет**. От тази гледна точка намерението на Толстой да замине на място, където никой не го познава и ще може да прекара в усамотение последните си дни, се превръща **в напълно диаметриален акт**. Мотивите за действията му са събирателни и продиктувани от редица събития, както е във всеки добър сценарий. Противоречията в жизнения му път,

⁴ Дневникът на Булгаков се издава за първи път през 1911 г. В последствие бива допълнен от автора и преиздаван няколко пъти.

самовгълбяването, отрицанието, отстояването на истината, опитите да преодолее себе си, но никога не постигнал изцяло търсените мир и свобода, **са черти, които правят Толстой особено привлекателен за киното.**

Устремът на руския класик да избяга от заобикалящия го свят, от публичното вглеждане в личния му живот претърпява провал. Астапово, малка провинциална гара, се оказва последната му спирка. На пустата гара едва ли до този момент са виждани такива маси от журналисти, фотографи и близки. **Благодарение на запазените филмови ленти** ставаме свидетели на тълпите в Астапово, които напрегнато чакат да разберат последната информация за състоянието на Толстой. Чрез телеграфа журналистите осведомяват общността за хода на болестта на потомствения граф и взаимоотношенията му с близките. Взимат се интервюта с всички приближени, описва се всеки детайл в медиите. **Позицията на камерата е отвън**, за това което се случва в стаята на писателя, се знае единствено от думите на допуснатите до него хора.

Хроникарането на всеки момент, кинокадрите с Лев Николаевич на смъртното му ложе, изнасянето му от стаята, фотографиите с положеното му в ковчеза тяло са свидетелство за **прекрачването в интимния свят и експонирането на факта като обществено събитие от грандиозен мащаб.** Тези толкова лични и сакрални мигове се превръщат в атракция за обществото. Подобно на спектакъл (зрелище), добре обмислен сценарий, преминава последната година от живота на писателя, чиято кулминация е именно неговото бягство.

Погребението на Толстой е **първият публичен ритуал**, който се провежда без одобрението на църквата, свещеници, молитви и свещи. На 9 ноември 1910 (стар стил) в Ясна Поляна тялото на великия автор бива съпроводено от хиляди привърженици – приятели, студенти, поклонници, крепостни, всички заедно отдават своята почит. Шествието е щяло да придобие още по мащабен вид, но много от хората са останали на гарите, защото правителството забранило извънредните влакове и направило всичко възможно да ограничи събитието. От кадрите от погребението експлицитно се вижда **всеобщата скръб от загубата на човека и художника**, преклонението пред личността му, когато всички вкупом коленичат до гроба му. Самият гроб се намира на мястото, където писателят изрично е посочил, „в Бранището – гората, която навремето заповядал да не се сече, близо да падинката, където според чутата в детството легенда, била заровена зелената пръчица“ (Шкловски 1987: 645).

Следващата подглава, „Толстой като субект / обект в киното“ (стр. 44–58), последователно разглежда и коментира кинохрониките, документалните и игралните филми за Толстой.

От самото начало кинематографистите усещат нуждата от документирането на лица, оставили своя отпечатък в историята. Желанието на обществото да се докосне до великите хора, макар и на черно-белия екран, бързо преминава границите на познатите до момента величини, особено що се отнася до първия голям медиен обект – Толстой. Никое друго изкуство не може да се „вгледа“ в действителността по начина, по който го прави киното. Кинематографистите успяват да уловят образа на Лев Николаевич отдалеч и да го проследят в непринудени ситуации. Досегът до личността на Лев Николаевич, до неговото всекидневие, семейство и прекрочването на най-личното и съкровено пространство – дома, съдържа нещо непозволено и невъзможно за обикновения човек, докато е още жив. В днешно време запазените кадри с Толстой **са културна ценност и златен фонд не само на руското, но и на световното кино**. Описанията на писателя, фотографиите и портретите не биха дали толкова реална, близка и достоверна представа, колкото кадрите с него.

Фирмата на Дранков е сред основните, които снимат живия писател. През 1908 г. на 27 и 28 август снима кадри по случай 80-годишнината на Лев Толстой. Следващият филм е „Лев Николаевич Толстой у Чертков в Москва“, заснет от оператора Александър Осипович на 18–19 септември 1909 г. Третият филм на компанията е „Последните дни от пребиваването на Л. Н. Толстой в Ясна Поляна“, като тук са запазени моменти на автора със съпругата му, дъщеря му Александра и неговите внуци, заснет е, докато разговаря със селяните, своя доктор и много други. Братята Дранкови увековечават и погребалното шествие в Ясна Поляна през 1910 г.⁵ Друга известна компания, заснела 9 филма за Толстой, е „Пате“, като в повечето случаи кадрите са снимани без неговото разрешение. Благодарение на тях обаче днес имаме запазени моменти от отпътуването на Толстой от Москва, срещите му с роднини и приятели, събитията на гара Астапово, пренасянето на тялото на писателя от гарата в Ясна Поляна, както и от погребението.

През 1910 г. се прожектират избрани документални кадри с Толстой, заснети в периода 1908–1910 г.⁶, и прожекциите предизвикват голям публичен интерес.

⁵ Информацията е взета от статията на Людмила Иноземцева „Ранние документальные фильмы о Л. Н. Толстом (1908–1913). Из опыта работы архивиста“

⁶ Лев Толстой – Кинохроника 1910 г. – <https://www.youtube.com/watch?v=tk4whJ2aURY>

При кинохрониките са се монтирали последователно различни кадри от всекидневието на Толстой, като **липсва наративна последователност и сугестивно сюжетостроене**. За да бъдат по-добре възприети, кадрите са били синхронизирани с музикален съпровод. Музиката, придружавала кинохрониката от 1910 г., е на Чайковски (Голямата соната в сол мажор / Соната за пиано, опус 37). Кинолентата е разделена на 3 части – „Последните посещения на Толстой в дома му в Москва“, „Лев Толстой в Ясна Поляна“ и „Смъртта на гара Астапово и погребението в Ясна Поляна“. Разграничение между отделните моменти се поставя чрез типичните за кинохрониките и немите игрални филми черно-бели надписи. Хронологията на кадрите е объркана на места, така например датата от снимките на Толстой в Ясна Поляна, е отбелязана като 1909 г., но всъщност те изцяло са направени през 1910 г.

На лентите е документиран и балконът в Ясна Поляна, където Лев Николаевич обича да води своите дискусии с гостите на имението. Въпреки честите му боледувания и отпадналост през последната година от живота му, той не престава да приема съмишленици, писатели, философи, хора от народа, фотографи и т.н. Домът му се превръща в **средище на руската култура** – още една предпоставка битието му да бъде предпочитан киносюжет.

През 1911 г., след като Дранков продава негативите си, в Италия излиза филмът „Лев Николаевич Толстой“, който отново събира кадри от Москва и Ясна Поляна.

През 1960 г. е направена компилация от запазените фрагменти от кинохрониката, посветена на графа, която като времетраене е почти час. Така, 50-годишнината от Толстоевата смърт е почетена не само с връщане към неговото творчество, но и чрез завръщане към действителния му лик. Интересно е, че по повод 100-годишниния юбилей през 2010 г., отново е направен филм: „Лев Толстой: Живой гений“, който се връща към кинохрониката. Съхранената кинопамет привлича вниманието към най-големия хуманист в края на XIX и началото на XX в. и честванията около Толстой не минават без реминисценции именно с живия черно-бял образ.

Документалните филми **залагат на възпроизвеждане на биографични факти с реални кадри**. В множеството документални киноразкази за Толстой режисьорите и сценаристите използват различни подходи, за да направят лентата по-интересна, но при всички тях присъства елементът на жанрова трансгресия от документалистика и кинохроника. Изследването **концептуализира основните подходи в документалните филми**. Сред задължителните елементи е задкадровият глас, който запознава зрителите с отделни биографични факти от живота на Толстой. За примери са дадени филмите на

Вера Сторожева, Лев Анински, Алън Йентъб и др. В тях се набляга на противоречивите му деяния и предпоставките, довели до тях. Комбинират се съвременни кадри от Ясна Поляна, Астапово, Москва с такива от кинохрониките. В някои филми наслагването е последователно, липсва прехвърляне от настояще към минало. Камерата се фокусира на детайли от дома на писателя, картини, фотографии, моменти от живота му и т. н. Друга особеност е честото използване **на звукозаписи с гласа на Толстой**. Редуването на различни планове, както и оптичните намеси в кадъра са сред компонентите в документалните филми, създаващи впечатление за движение и задържащи вниманието на зрителите. В документалните поредици, посветени на велики личности, задкадровият глас се редува с фигурата на конкретен разказвач, който представя живота на Толстой през собствената си призма⁷. Документалните филми се опитват чрез различни подходи да представят сложния житейски път на Лев Николаевич и да преминат отвъд едноплановото осведомяване на зрителя за личността на твореца.

При **игралните филми** се откриват подобни подходи. Акцент отново са последните години от живота на писателя, като в тях са вградени кадри от кинохрониката. Изследването се спира на три филма – „Заминаването на великия старец“ (1912) с режисьор Яков Протазанов, „Лев Толстой“ (1984) с режисьор Сергей Герасимов и „Последната гара“ (2009), режисиран от Майкъл Хофман.

Първият игрален филм за Толстой, „Заминаването на великия старец“ („Уход великого старца“) е заснет две години след смъртта на автора. Толстой е изигран от Владимир Шатерников, София Андреевна – от Олга Петрова, а в ролята на Чертков се превъплъщава Михаил Тамаров. Киноразказът започва със самотния автор по време на разходка. Типично за лентите от началото на века и се използват надписи преди всеки епизод, които въвеждат зрителя в обстановката и действието. При пристигането на Толстой на гара Астапово са използвани и документални кадри. Друг интересен момент е метафоричният финал на лентата – Христос приветства Толстой на небето. Не трябва да се забравя, че игралният филм излиза през 1912 г., когато дискусиата за отлъчването на писателя от църквата и решението на Синода той да бъде погребан без опело е все още твърде актуална. Трийсетминутната лента не е приета добре от семейството, Чертков и други близки на класика, и се прожектира извън пределите на Русия.

Филмът на Герасимов „Лев Толстой“ е от две части – „Безсъници“ и „Заминаване“, акцентно обособяващи етапните моменти от късното битие на писателя.

⁷ За пример може да послужи документалната поредица „Гении и злодеи уходящей эпохи“ – <https://www.youtube.com/watch?v=2TaGrSChX9M#t=173> (последно видян на 27 май 2017)

Трябва да се изтъкне майсторството, с което Герасимов влиза в ролята на руския класик. Постигната е не само силна физическа прилика, но и е изграден задълбочен и широкоаспектен психологически портрет на Лев Толстой.

„Безсъници“ започва с вътрешните размисли и терзания на Толстой и София Андреевна (в ролята – Тамара Макарова), като чрез тях са предадени важните събития в живота им и проблемите, които занимават съзнанието им по цели нощи. Акцентира се върху голямото семейство на гения, всеобщата обич към него, становищата му спрямо изкуството, религията, новите течения в литературата, възгледите му за живота, въпросите, които го вълнуват и т. н. Чрез ретроспективни моменти се пресъздава миналото на автора – подход, валиден и за втората част. Герасимов не пропуска да отбележи и навлизането на технологията в бита на фамилията. Втората част се фокусира върху бягството от Ясна Поляна и последните дни на писателя. Герасимов плътно се придържа към действителните събития. Вътрешните състояния на графа са отразени освен чрез словото му, и с отделни метафорични сцени, засилен музикален съпровод и продължителни кадри. Финалът представя по внушителен начин погребението на Толстой. Герасимов използва с умение кинематографичния арсенал, за да представи в дълбочина същността на писателя. Във филма усилено се набляга на игра със светлината, като по този начин силно се акцентира върху лицата на персонажите, напрегната музика, отговаряща на вътрешните състояния, ярки контрасти, противопоставяне на вътрешният бунт с привидното спокойствие в дома на Толстой и др.

Във филма „Последната гара“ на Хофман събитията от залеза на живота на Толстой са представени през погледа на неговия млад секретар Валентин Булгаков (в ролята убедително се превъплъщава Джеймс Макавой). Лентата е екранизация по едноименния роман на Джей Парини. Започва с редуване на информация за писателя и кадри със София Андреевна (Хелън Мирън) и Толстой (Кристофър Плъмър). Хофман успява да представи основните конфликти и напрежението, витаещо в имението в Ясна Поляна, по един интригуващ и запомнящ се начин, като разчита на редица символни и метафорични елементи, препращащи към вътрешните състояния на персонажите и уплътняващи историята. В събитията, представени през субективната гледна точка на Булгаков, са внесени редица провокативни елементи. Дневниците, записките, вниманието на пресата и кинематографистите са силно подчертани, дори изведени до пределите на абсурда. Сценарият в редица моменти променя реалните факти, но действията на героите са добре разработени и обосновани, достоверно е показан духът

на времето. Филмът на Хофман завършва с кадри от кинохрониката за Толстой, които представят действителните исторически образи на писателя и семейството му.

От анализирани и представени дотук материали мога се формулира заключението, че личността и действията на Толстой провокират вниманието на режисьорите и биват експонирани в екранен свят, където водещи са възгледите на автора за **смисъла на живота** и необходимостта от любов. Наблюдава се сближаване до образа на руския класик – чрез публикуването на дневниците му в свободното уеб пространство, чрез игралните и документални филми. Това приближаване до Толстой не отнема от неговото величие и не го детронира от почетното място на един от най-добрите световни писатели. Напротив, интересът към него в съвременieto ни е поредното признание към делото му. Фигурата на Лев Толстой не губи от своята магнетична аура, но неизменно се променят отношението и възприятията спрямо нея. Съвсем няма да е пресилено твърдението за възкресението на автора, тъй като се налага тенденция за обръщане към документалистиката, житейските факти, дневниците, писмата, фотографиите. При Толстой важна роля играе и кинохрониката, чрез която се уплътнява образът му и се прави поредният опит да се „разгадае“ авторът.

Глава трета, „Текстът-Толстой като обект на киноизображение“ (стр. 58–217), е централна за дисертационния текст. Разделена е на шест подглави, в които се анализират и съпоставят проблемите около адаптациите по романите на писателя. В първия фрагмент (стр. 58–79) е застъпена тезата, че **художественото съзнание на Толстой предucesа появата на екранното изкуство**. Лев Толстой се оказва фигура, задаваща оригинални подходи при разкриването на образите, които са близки до сетивното им, зримо („видимо“) възприемане в киното. В основните му произведения ярко се открояват монтажно мислене, натуралистично пресъздаване на действието, експресивна публицистично-документална конкретност и ясна пространствена характеристика на персонажите. Според проф. П. Троев „сценичният епизод се оказва ключов фактор във фабулното изграждане и развитие на произведението, а съставните елементи са сценичният диалог, авторската ремарка и психологическата интроспекция“ (Троев 2012: 399). Майсторството на руския класик проличава и в прецизното, дори виртуозно боравене със светлината и цветовете, за да представи и уплътни душевните импулси на героите. Отделните движения, гласове и детайли от обстановката се сливат в една драматургична и динамична цялост. Устремът към правдоподобие в романите на Лев Николаевич, „заснемането“ на картини и сцени, плътността на действието и пресъздаването на физическото битие на изобразяваните обекти се наблюдават и в трите

му големи романа. Новите му търсения и натуралистично повествование идват броещи години преди братя Люмиер да демонстрират знаменитото си откритие през 1895 г.

В киното първоначално присъстват само *изображенията*, впоследствие се добавя *звукът*, по-късно *словото* и накрая *цветът*. По подобен начин в текстовете на Толстой се наблюдава стремеж към все по-силно съгъстяване на документалния и описателен пласт, полифоничност при организацията на словото, като в последния му роман присъства експлицитно живописно представяне на романовото действие. Кинодраматургията винаги е умеела да се възползва от силно емоционалните сцени в литературата, в които характерът на героите се разкрива в ретроспекции, постига се синтез между обстановка, природни картини и вътрешни състояния, вдъхновявала се е от монтажните преходи, метафорите, ретрадациите и лесните времеви преходи. Особености, които **са прерогатив в романите на Толстой**. Пренасянето на действието от едно събитие към друго, от военните действия към спокойния живот в столицата („Война и мир“), от луксозния дом към мизерните условия в затвора („Възкресение“) **наподобява монтажните преходи във филмите**. Кинотворците безспорно са извлекли полза от майсторството на писателя и въздействащата експресивност на романите му. Блестящото пресъздание на живота на персонажите в тях, натуралистичните описания, метафоричните и образните сравнения карат читателя да се гмурне в бурята от човешки емоции, перипетии и дълбочинни импулси, които преобразяват персонажите. Героите на „Война и мир“, „Ана Каренина“ и „Възкресение“ са **пластични, многоаспектни и акуратно обрисувани**.

Интересен подход е сюжетният паралелизъм, до който Толстой често прибегва във „Война и мир“, „Ана Каренина“ и „Възкресение“. В напрегатите моменти писателят рязко прекъсва разказа и преминава към друга сюжетна линия. Целта на този похват е увеличаването на напрежението и очакването.

В киното често се прибегва до метафорични, символни и метономични средства, за да се внушат вътрешните състояния на персонажите, като се придава на действието нов, по-задълбочен смисъл. Така например епизод със силна сугестивна натовареност, който получава акцент във всички екранни версии на романа, съвместявайки и преминаването на телесното към духовното и прекъсването на действието във важен момент, е раняването на княз Андрей при Аустерлиц. Моментът на катарзис, промяната на светогледа и дълбоката сугестивна натовареност на епизода го правят важен (дори централен) при мотивировката на преобразяването на княз Андрей във филмовите адаптации. Ролята на „високото небе“, заложената в него иконургичност и символика са

тема, която бива разглеждана през различни изследователски ъгли. Тук се открива друга важна характеристика на Толстоевата нарация – **преплитането на живота и смъртта, близкото им ситуиране.**

Синусоидна употреба на прекъсване на действието и преминаването от една сюжетна линия към друга е заложена в цялостната структура на „Ана Каренина“. Читателят е воден през сложните взаимоотношения на героите, преминава през целия спектър от душевни изживявания, като сюжетните линии са драматично накъсани. (Кити–Вронски–Левин, Ана–Вроски–Каренин, семейство Облонски, Лидия Ивановна и т. н.). Самият автор споделя, че се гордее с „архитектурата“ на произведението. В нея атмосферата и настроенята рязко се сменят, преплитайки се през действието, без да се следват закономерностите на фабулната логичност. **Внимателно обмислената композиция** съвместява емоционално наситени и достоверни характери, разгръща душевните им колизии, поставя въпросите за смисъла на живота и мястото на жената, като междуременно отправя остра критика към нравствените устои на обществото.

Киното е почерпило много от образно-изразителните средства, откриващи се в романите на Лев Николаевич. Стремещт на писателя към отразяване на непознати страни от действителността и нова гледна точка го тласка към съвременни открития и различна монтажна конструкция с подробни ремарки и детайли и др. Текстовете на автора **наподобяват режисьорски сценарии**, в които голяма част от ходовете са зададени. На кинематографистите им остава да изберат личен подход към композицията и действието на вече ярките сцени и образи.

Дисертационният текст разглежда рисунките към „Война и мир“ на Михаил Башилов⁸, изобразяващи персонажите от първия том на книгата. През 1866 г. Толстой поръчва на Башилов да нарисова изображения по романа, които да бъдат приложени към първото самостоятелно издание на книгата. В продължение на една година Башилов завършва двайсет и една илюстрации, но в крайна сметка Толстой се отказва от публикуването им. Запазените рисунки са свидетелство за внимателното обрисуване на персонажите от автора, тъй като често образите в съзнанието на читателя от картините и екранните транскрипции се доближават.

Текстът се фокусира върху пластично изобразяване на състоянията на персонажите – техните емоционални изживявания са в синхрон с природните явления, както и плъзгането на погледа над събитията, панорамното им изобразяване. Похвати,

⁸ Михаил Сергеевич Башилов (1821–1870) е художник и скулптор. Голяма популярност получава с илюстрациите си към комедията на Грибоедов „От ума си тегли“.

позволяващи да се създаде пълнота на битието. Подобно в киното, за създаване на цялостна представа у зрителя, се използват снимки от „птичи поглед“, които „понесат“ публиката в (епи)центъра на случващото се, но и дават забързана представа за общия ход на действието.

Съновиденията, ключовите повтарящи се образи, които предвещават развързката на събитията, се използват в киното за по-силно въздействие и **носят вътрешна динамика**. В „Ана Каренина“ се откриват устойчиви мотиви, разкриващи съдбата на героинята (селянина, железото, свещта, книгата и др.). Метафоричните препратки придават скрит, допълнителен смисъл на героите, допълват цялостната представа за тях и пробуждат особена сетивност. Екранните транскрипции поставят акцентно внимание на топоси като гарата, вилицата, в която влакът попада, докато Ана пътува към Петербург, кошмарните съновидения.

Толстой безпогрешно улавя изчерпването на жанра и това прозира в желанието му за **по-различно възприемане и конструиране на художествения свят във „Възкресение“** – творбата, в която Лев Николаевич се стреми да пресъздаде реалистично, почти репортажно романовото действие. Именно затова дисертацията представя подробно наративните техники, близки до киното, в последния му голям текст. В устрема си към съвършенство и детайлно прецизиране на романовото действие Толстой създава текст, **който лесно може да бъде използван за режисьорски дневник, с точни и конкретни указания**. Във „Възкресение“ Толстой използва основните компоненти, употребяващи се при композирането на кадъра в киното: разнообразни гледни точки и ракурси, едър план, боравене със светлината и цветовете, за да се придадат допълнителни внушения и смисли, ясна пространствена положеност на обектите, плавно движение на погледа, забавено и ускорено представяне на събитията, движение в обратна посока, при непрекъснатите връщания на Нехлюдов назад към минали събития. В интерпретацията на романа от съвременна гледна точка се набляга най-вече на фрагментарната композиция, прибегва се до ретроспекции, пластичен изказ и други разнообразни екранни подходи, които авторът сякаш е вплел в сюжета. Толстой почти натуралистично създава свят, в който максималната обективност, желанието да се обозре всеки детайл, е в центъра на текста. В романа е отразено реално събитие. Към сюжета за прелъстената и изоставена девойка го навежда съдебният следовател Анатолий Фьодорович Кони, който през 1887 г. му разказва историята на Розалия Они.

Писателят създава един действителен свят, ситуиран между художествена и документална реалност. Стремещът към достоверна картина и конкретно описание са

дотолюва силно застъпени, че творбата се възприема почти **като художествено копие на действителността**. Чрез монтажното си мислене и представянето на фрагменти от миналото авторът разкрива същността на нравствената криза на героите и тяхното закономерно душевно пречистване. След всяко връщане назад към миналото в романа на Толстой се прибавят нови характеристики и виждания, които представят героите през различна призма. Духовното падение на Маслова става по-плътено обосновано, както и поемането на Нехлюдов по пътя на разврата, лицемерието и егоизма. Двамата се оказват не просто проститутка и богат дворянин, а хора, подведени от общественото мнение и порядки. Ретроспекцията в киното е често използван похват. Чрез него се онагледяват развитието и промените на персонажите в непосредствена последователност.

Друг характерен за филмовото изкуство елемент от поетиката на „Възкресение“ е употребата на различни планове. Улавянето на детайли от обстановката, както и кадри, изразяващи емоционалните състояния на персонажите, се използват от Толстой с цел да се представи бутафорността на съдебната система и Църквата. Чрез редуващи се общи планове с малки детайли се показва случващото се от различни ъгли. Авторът хвърля светлина върху всеки конкретен участник в този карнавал.

Всеки детайл е подробно описан и разположен на конкретно място в пространството. В съзнанието на читателя ясно се очертават панорамните картини на съда, затвора, дома на Корчагини, църквата, Сената и т. н., сякаш ги наблюдава през призмата на камера.

Детайлите и физическата обрисовка имат важно значение за представянето на психологическите импулси на персонажите. Със свобода на рисунъка и „забавен каданс“ авторът успява да представи дълбоките и същностни душевни противоречия на Нехлюдов, както и разяжданото от егоизъм и разврат дворянство. Диалозите между героите са живи и динамични и по своеобразен начин онагледяват менталните им светове. Често във филмовите адаптации на „Възкресение“ се запазва голяма част от оригиналния диалог в книгата поради неговата изразителност и колоритност. Авторът със силен усет за визия, разкрива действието не само чрез словото, но и с помощта на ярки изображения и картинни внушения. Благодарение на свръхреалистичното и многоаспектно повествование, **„Възкресение“ се превръща в един от първите екранизирани романи.**

Следващият фрагмент от трета глава е „Претворяване на романовия наратив“ (стр. 79–104). След като изследването премина през кинематографичната образност, заложена в романите на Толстой, обръща внимание на мястото на сюжета и

напрежението между текст и киноезик. Дълбинното вникване в смисъла, ролята на сюжета, претворяването на романовия наратив са стъпки, които трябва да се предприемат при всяка екранна транскрипция. Защо режисьорите непрекъснато се (за)върщат към творчеството на Толстой, какви подходи предприемат в своята работа и въобще каква е концепцията за романите на автора във филмовия век са въпроси, представляващи интерес в тази част от изследването. От първото стъпало – изграждането на концепция, до достигането на желаните крайни резултати, се изминава дълга канава от идеи, разгръщат се изразните средства, оптимизират се композицията и употребата на чисто кинематографичен език.

Романите на Лев Толстой предлагат плътна, цялостна картина на човека, неговите външни и вътрешни (духовни) проявления. Авторът се стреми да генерализира взаимоотношенията между голямо и малко, значимо и незначително, любов и омраза, живот и смърт. От друга страна, стремежът към съвършенство, многопластовите картини, контрастът между външно и вътрешно правят романите на автора неизчерпаем извор на вдъхновение. Динамиката на психологическите състояния във „Война и мир“, „Ана Каренина“ и „Възкресение“ спомага за градацията на изображението във филмите и е поредната **предпоставка сюжетите на произведенията да бъдат претворявани десетки пъти на екрана**. Кинодействието има нуждата да бъде наситено с динамика и повишена интензивност. Романите на Лев Николаевич предоставят широко поле за трансформации и интерпретации, за да се „нагодят“ към интересите на публиката. Сблъсъкът, конфликтът между текст и филмова адаптация дори повишава интереса на зрителя.

Популярността на класическите текстове не е единственият прерогатив за непрекъснатото им появяване на големия екран. С. Айзенщайн например акцентира върху друг основен момент: че **фундаментални основи при изграждането на филмовата композиция са човешките емоции**. Евгений Костин пък разгръща идеята, че за Толстой е важно да покаже как се развиват чувствата на героите, как в техните отношения се зараждат бъдещите конфликти и колизии, тяхното отношение към действителността. Търсенето и постигането на душевно съпреживяване между зрителя и героите от екрана винаги е било сред основните задачи на филмовите творци. Устойчивите емоционално-психологически екзистенциални ценности в романите на Толстой биват уловени в екранизациите и изведени на преден план.

При адаптациите на писателя се открива митологизиране на личността му, митологизирането на романите му и на последно място – с митологизирането на

историята. Историческите филми се стремят към всеобхватност, точност и датайлизация на културата и бита на отминали епохи. Съзнанието и стремежът към достоверно представяне на живота в Русия през XIX в. са сред изпъкващите моменти при адаптирането на романите на Лев Николаевич, като твърдението е от особена тежест за „Война и мир“. Филмите дават знание за миналото, но знание, преобърнато през призмата на личното, частното. Поради тази причина след всяка екранизация не липсват коментари за некоректна стилистика и неточности на дадени епизоди. Възможността за връщане назад във времето чрез филма е ниша, която **изкушава режисьорите да се обърнат към сюжетите на Толстой**. Притегателната сила на отминала епоха, възможността да се поеме на пътешествие към далечен момент, но и досегът до чисто човешки емоции, проблеми и синтетичен образ на човешките порядки, звучащи актуално днес, представляват интересна за кинематографистите и публиката амалгама, която провокира непрекъснатото връщане към великите романи на руския класик.

Що се отнася до произведенията на Толстой, напълно вярно е и твърдението, че към тях се пристъпва и за да се привлече вниманието на социума към самите текстове и личността на автора. Киното все по-интензивно изпълнява компенсаторна функция по отношение на четенето и най-видимо това проличава при рецепцията на класиката. Чрез синтетичния език на киното, еkleктичната визуална образност и модерния прочит сугестивно се привлича вниманието на зрителя към творчеството на Толстой. Тази характерност е прерогатив през XXI в. За продукции като „Война и мир“ на БиБиСи (2016) от особена важност е препратката към оригиналния текст. За съжаление все по-често великите произведения са познати на обществото именно чрез киното. От тази гледна точка то започва да изпълнява отговорната роля на просветител, на притегателна сила към литературата, на **портал към отминали епохи, но и към вечни произведения**. Докато по времето на своето прохождение седмото изкуство се опира на изразните средства в литературата, театъра и живописата, то един век по-късно ситуацията е коренно променена и то се извява все по-често като „патерица“ на литературата или пък като неин заместител. Киното и визуалните изкуства се оказват важен „играч“ в съвременната култура, който отразява обществените интереси, тласва ги в определена посока.

Вглеждайки се в количеството екранизации по романите на Толстой, „Ана Каренина“ определено е най-предпочитаният сюжет в киното. Неспирацията интерес към произведението се превръща в тенденция, а публиката с готовност очаква и приема новите интерпретации. Прави впечатление, че изневярата е основният разискван

проблем. Ана е не просто жена, която е готова да жертва всичко за любовта, не е единствено погубила себе си в страстта. Героинята въпреки своята нерешителност и страхове се изправя срещу обществените догми и забрани. Борбата да бъдеш себе си въпреки социалните ограничения и лични страхове, стремежът към свободна воля са нюанси, които грабват особено в политическата ситуация през XX в. Достоевски заявява, че „Ана Каренина“ е съвършено художествено произведение и не може да бъде сравнено с нищо от европейската литература. Сам по себе си романът е събитие. В него са поставени философски проблеми като правата на индивида, социалното и духовното разкрепостяване, брака, семейния дълг, смисълът на човешкия живот. Многогранчивостта и изобилието от подтекстове и пластове, обвързани със същината на човешката душа, правят романа неизчерпаем извор от актуално звучащи теми през годините. Сюжетът му представя многообразие от значения, които отразяват желаниа и настроения на обществото през различни времеви периоди. С промяната на нагласата на публиката и обществените стандарти се променят и основните характеристики на героинята. Така например след студентските, феминистките и хипи движенията през 60-те, в началото на 70-те години на XX век се създават редица филми, обвързани с темата за свободата на личността, за възможността на свободен избор и бунта срещу обществените порядки. В този времеви отрязък (1967–1977 г.) „Ана Каренина“ се появява **шест пъти на големия екран**. Естетическите и културни потребности на публиката (както и актуалното тогава явление, известно като сексуална революция) са определящи предпоставки за преподновяването на сюжета и трансформациите в образа на главната героиня.

До „Война и мир“ и „Ана Каренина“ последният роман на Толстой някак се губи. „Възкресение“ намира своя път към големия екран, но се оказва сюжет, предпочитан предимно през първите 50 години на XX в. Тук се откроява и следната съпоставка. В началото на века произведението е особено „удобно“ за идеологическо четене, а Толстой бива провъзгласен за предвестник на Октомврийската революция. В този период и критиката често се обръща към последния роман на писателя. Това предполага и непрекъснато ангажиране на обществото с тематиката. Логично и адаптациите на романа са със значителна честотност. През втората половина от века и началото на XXI в. „Възкресение“ има едва три екранни адаптации, съответно на Ролф Ханзен от 1958, на Михаил Швейцер от 1960 и на братя Тавиани от 2001 г. (нека все пак обърнем внимание на дългогодишната пауза между Швейцер и Тавиани). През 1965 г. се появява и италиански сериал „Възкресение“. Всички изброени продукции са европейски и една е

от Русия. Откроява се фактът, че големите американски компании не се насочват към този роман. Очевидно проблемът не се крие в самата тематика, която е силно актуална. Прелъстяването на невинно момиче и неговото изоставяне, сексуалната вина и нейното изкупление, контрастът между богати и бедни, привилегировани и отритнати, грахът и неговото изкупление са особено близки теми на съвременното общество. Художествената логика, базирана на действителността, дава важен коректив на метафизичните въпроси за самопознанието, за духовния устрем и липсата на такива в голяма част от обществото. Навярно нищожното количество адаптации се крие във факта, че романът остава непознат (трудночетивен) за широката публика. Открива се и друга пукнатина, която води до пренебрегване на сюжета в киното: липсата на хитови, касови екранизации.

След търсенето на предпоставки произведенията на Толстой да са сред първенците по екранизирани произведения, изследването се спира на друг проблем по канавата литература – екранно произведение – а именно необходимостта от пренаписване, трансформация на текста, за да е пригодим за киното. Изпъкват въпросите доколко прецизно да се отрази съдържанието на първоизточника, върху кои герои да падне основният фокус, какви са целите на лентата и към каква публика ще бъде насочена тя, да се запази ли автентичната епоха и атмосфера, или действието да се прехвърли в по-модерно време и т. н. За да бъде сполучлив киноразказът, то още от самото начало трябва да са ясни идеите и насоките, към които ще бъде насочена филмовата творба. За добър финален резултат е необходимо **да се проникне дълбоко в същността на произведението**, да се осмисли задълбочено и режисьорът „да осъществи своето емоционално-волево усилие за превъплъщаване „духа“ на литературата със средствата на киноизкуството“ (Найденова 1992: 77). Книгата трябва да бъде **пласт по пласт „разсъблечена“ до достигането на нейния скелет**, който от своя страна да придобие напълно нов кинематографичен облик. **Вътрешното разрушаване на романовото произведение** е необходимо, парадоксално, за да се доближи филмът до неговата същност посредством нови средства. **Пренаписването на диалозите** е особено отговорна задача, от която зависи динамиката на действието, неговият емоционален заряд и интензивността на вътрешно кадровите конфликти. Добре изградените характери гарантират убедителен и въздействащ киноразказ. В тази посока в голяма част от адаптациите на „Война и мир“ и „Ана Каренина“ се изгражда забележителна сценография, но на база културно-историческо и концептуално равнище често се забелязват големи пропуски. Друга особеност за адаптациите по романите на Лев

Толстой е **свеждането до минимум на вътрешните борби**, защото трудно се постига тяхното концептуално обосноваване. Така например Наташа, Пиер, Левин са персонажи, които на екрана обикновено са крайно идеализирани. Техните душевни лутания, психологическа плътност, постепенното им самоутвърждаване са показани по-скоро мимоходом. Изследването извежда концептуални особености за филмите, които се избистрят още на ниво сценарий и режисьорски дневник.

Следващият подфрагмент, „Литературен език и киноезик“ , се занимава с напрежението между словесния и кинематографичния език и разглежда подходите филмите да станат „апетитни“ за зрителя.

Тоналността и моделът на литературата са тромави за екрана, защото жанровият език коренно се различава. Филмовият разказ комбинира времеви отрязъци, паузи, ретроспекции и т. н., като по този начин се засилва многопластовостта му и забързаността на действието. Виталий Ждан посочва, че „кинематографичният език, съчетавайки в себе си документалността на виждането с висока степен на условност (организация), неслучайно е станал синоним на най-действен и интензивен език на изкуството.“ (Ждан 1976: 154). При повечето адаптации по романите на Толстой се открива пряко превеждане на текста и размишленията в него, без кинематографистите да се съобразят със средствата на киното, да преобразят епизодите и да ги приближат до филмовото мислене. При повърхностно пресъздаване на текста крайният резултат често е липса на екзалтация и субсензорно съпреживяване от страна на зрителите. Екранната пълнота се постига от хомогенността между актьорската игра, вътрешнокадровите конфликти, ритъма, плановете, монтажа, музиката, декора и т. н., при което **функционалността на езика остава на втори план**. Особено важно средство за убедителността на кинематографичната изразност е монтажът. Според руския изследовател Борис Успенски монтажът е сред основните въпроси при киното, що се отнася до представянето на различни гледни точки, при изграждането на филмовата картина и образи. Чрез този похват се разбират / ситуират детайли, които не са показани в кадрите, увеличава се темпото / забързва се ритъмът, добавя се интензивност на емоциите и т. н.

Дисертационният текст се спира **един от най-знаковите моменти в „Ана Каренина“**: този на гарата, за да покаже как чрез изобразителните средства на киното се подчертава заряда и значението на епизода. За целта са съпоставени адаптациите на Мартон Гараш, Кларънс Браун, Жулиен Дювивие, Александър Зархи и Джо Райт. Семантиката на железницата е с подчертано негативна конотация в романа на Толстой,

нюанс, който в адаптациите не намира своята акцентна реализация. По-скоро се среща като знак на движението в живота, кръстопът, на който съдбите на хората се преплитат. **Гарата носи идеята за началото и края и всичко случващо се между тях.** Символичното значение на гарата е силно подчертано в адаптациите. Преобладават едри и средни планове, като кадрите се сменят сравнително бързо, за да се засият асоциативните връзки в съзнанието на зрителя. Диалогът между двамата е съкратен в повечето случаи до заявлението, че Алексей е тук, за да посрещне майка си, а Стива – своята сестра Ана. Това е и първото известие, че ще се появи главната героиня. Второто оповестяване са думите на Вронски: „Но ето го и влака“. Друг задължителен елемент, запазен в екранните версии, е свирката на локомотива. **Трите изрични напомняния**, че предстои появата на Каренина, изострят напрежението. **Епизодът е своеобразен „флирт“ със зрителското очакване**, като целенасочено кадрите са кратки, с преобладаващи едри планове. Свързващите елементи бележат градация в очакването на Ана.

Дълъг кадър представя пристигането на влака. Открива се забележителна близост в адаптациите спрямо този момент. В романа Толстой щрихира с думи и създава плътна, пулсираща картина, която напомня на режисьорски дневник. Влакът буквално раздвижва картината с **взрив от звуци, движение и емоции**. Акцентите падат върху студеното време: зимата, носеща руския дух. Влакът често бива покрит със сняг. В същото време от него се разнася пара и дим, сред които бавно изплува Ана. Този режисьорски подход е сред най-често срещаните. Използват го Кларънс Браун, Бърнард Роуз и др. При появяването си Каренина е по-високо от останалите, застанала на стъпалата на вагона, а Вронски е на перона. Тук режисьорите навярно са повлияни от първите хитови адаптации, защото този кадър се повтаря неизменно във филмовите версии. Движението на камерата проследява внимателно първата среща между двамата, като ракурсите непрекъснато се сменят. Друг интересен подход е срещането / засичането на погледите между героите от двете страни на прозореца на влака. Ана забърсва с ръка запотения прозорец и точно срещу нея се оказва Вронски. Решение, което виждаме при Жулиен Дювивие и Кристиан Дюгей. Единствено Соловьев представя сцената „небрежно“: героите бързо се разминават и засичат погледите си за миг.

Моментът, в който Ана и Вронски преплитат погледи, всичко притихва, шумът остава на заден план. Сякаш времето спира, преобразява персонажите и предопределя по-нататъшното развитие на действието. С промяната на атмосферата рязко се сменя и музиката. Звуковият фон е сред много внимателно подбираните изразни средства на

киното, които подчертават драматизма на кадрите. Лицата са показани в едър план, достатъчно близо, за да се открият. При срещата между Ана и Вронски голяма роля имат **живописните и изразителни портрети**.

Важни за **визуалното и психологическо уплътняване на образите** и доизграждането на характерите им е облеклото. Каренина е облечена в черно. Това е цветът, с който най-често виждаме героинята. Можем да го свържем със скритата ѝ същност, потисната емоционалност, но и с положението ѝ в обществото и нейната зрялост. От друга страна, Вронски винаги е с мундир, който отново пряко отвежда за обществения му статус. В екранизациите ясно се откроява идентичната стилистика в облеклото на героите.

Друг символно натоварен и важен момент в сцената е смъртта на пазача. Тук отново действието е съкратено, а Ана става свидетел на зловещото събитие, за да се засили драматизмът. Зрителят не само разбира за случилото се от думите на героите, но малко преди това вижда самия работник. Представянето на конкретен образ е в услуга на експресивността на сцената. Героят става реален участник в действието, с което се засилва емоцията при неговата гибел. Смазаният пазач символно проспектира трагичната съдба на Ана Аркадиевна. Железницата отбелязва не само началото на сюжетната линия Ана-Вронски, но в крайна сметка се **превръща в място на физическата ѝ смърт**. Романът на Лев Толстой не завършва с гибелта на Каренина, но за кинематографистите в повечето случаи няма какво повече да се каже. **Ана е ядрото на екранизациите и с края на сюжетната ѝ линия се бележи край на историята**.

Следващата част се занимава с разграничението руски и неруски рефлексии (стр. 104–123). Въпросите, на които отговаря, са: Как киноезикът тълкува текста-Толстой в Русия и извън нея? Кои са универсалните мотиви, върху които наблягат режисьорите? Надграждат ли се образите и има ли приемственост между литературния и филмовия им вариант? Достига ли се до същността на концепта, формулиран от Бердяев като „руска душа“?

В романите на Толстой човекът и неговите екзистенциални търсения са основният модус, около който се изгражда сюжетът. На Запад руската културна традиция провокира голям интерес. Но в неруските екранизации често се забелязва невъзможност инстинктивно да се проникне в нея, да се улови атмосферата ѝ и да се разрови под повърхността на литературното изображение. В същото време руският човек естествено се потопява и пресъздава усещанията, заложили в романите на Лев Николаевич, защото е носител на същата менталност, върху която се основава собствената му култура. При

адаптирането на романовия материал в сценарий се разминават идеите, заложиени в текста, тъй като кинематографистите се стремят да се докоснат до колективното несъзнавано и да накарат зрителя да се самоидентифицира с главните герои. Тези цели задължават режисьорите да подхождат към текста, съобразявайки се с обществените нагласи. От друга страна, многопластовият свят на писателя трудно може да бъде цялостно пренесен на филмова лента. Стремешът на автора към описание на живота такъв, какъвто е, човешката същност и обществените отношения, представени възможно най-реалистично и през различни художествени призми, са сред **особеностите, придаващи на романите му универсалност и цялостност**. Качества, привличащи режисьорите, но и най-проблематични за пресъздаване.

Първият екранизиран роман на Толстой е „Възкресение“; продукцията е датска. Тук веднага възниква питането защо спонтанният избор на режисьорите не е епическата мощ на „Война и мир“ или социалната и лична драма в „Ана Каренина“, а именно историята на съблазнената и изоставена жена. Сред предпоставките за този избор са частната съдба, силните индивидуалности, психологическите обрати и богатата образност. Отделно, през първите години на киноизкуството технически не е било възможно да се изобразят мащабността и многообразието от характери на предходните два романа. Разбира се, не закъсняват опитите и по тях. Първата филмова разработка на „Ана Каренина“ е немска продукция от 1910 г., а по „Война и мир“ – от 1913 г., дело на руския режисьор Пьотр Чардинин. Фактите показват, че кинематографистите от различни страни се обръщат към творчеството на Толстой още с прохождането на киното. Този интерес не стихва нито за миг и до днес.

Извеждат се няколко общи тенденции спрямо адаптациите по Толстой. В центъра на филмите, независимо за кой от трите романа става въпрос, на преден план стоят **личните драми и взаимоотношения**. В първите години от филмографията адаптациите се доближават до мелодраматизма, а главните персонажи са сведени до минимум. С развитието на езика на киното режисьорите все повече наблягат на различни мотивации в действията и решенията на героите. Филмите диалогизират помежду си, като особено интересни са **руските отговори на западни екранни версии**. За пример могат да послужат филмът на Бондарчук, появил се десет години след успешната американска версия на Кинг Видор от 1956 г. Бондарчук започва работа по „Война и мир“ през 1961 г, което драстично смалява времевата дистанция между филмовия му еквивалент от 1956 г. През 60-те се появява и опитът на Александър Зархи, полемизиращ с предишните английски и американски продукции по „Ана Каренина“. От посочените

примери става ясно, че руснаците закъсняват. В следствие на което се оказват в позиция на „догонващи“ по отношение на кинотворбите по собствената им класика. При съпоставката между адаптациите на Видор и Бондарчук по „Война и мир“ (съответно от 1956 г. и 1966-67) се открояват подходите на режисьорите и до колко са успели да уловят духа на текста. Съпоставителен анализ е направен и на филмовите версии на Кларънс Браун и Жулиен Дювивие по „Ана Каренина“ (от 1935 г. и 1948 г.) с последвалата я руска транскрипция на Александър Зархи от 1967 г.

Във всички адаптации по романите на Лев Толстой се забелязва **диспропорция в представянето на персонажите**. При мъжете доминантни са образите на Пиер, Андрей, Вронски и Нехлюдов, а при жените се открояват Наташа, Елен, Ана и Катюша. Художествено ярките герои са в центъра на филмовия наратив, като изборът на гледна точка през годините остава един и същ, но образите биват надградени, а мотивацията им променена. В екранизациите се открива кинематографична матрица, по която се водят режисьорите. Тя следва текстовете на Толстой, но и първите хитови екранизации, основополагащи филмовата стилистика на романите.

Така например откриващ епизод / сцена в „Ана Каренина“⁹ е драмата, разразила се в семейството на Стива Облонски, като **сред повтаряемите елементи е прочутото първо изречение в романа**: „Всички щастливи семейства си приличат, всяко нещастно семейство е нещастно посвоему“ – и своеобразно резюме на действието, и препратка към текста на Толстой. Във „Възкресение“ – повеждането на Катюша от затвора към съда, противопоставянето на мизерията с охолството в дома на Нехлюдов и т. н.

Естествено, неруските филми се стремят коректно да представят обстановката в началото на XIX в. в Русия, да анализират действията на руския човек. Това доказват **внимателното изучаване на епохата, задълбоченото вглеждане в текста на романите**, снимките на места в Русия и т. н. В същото време, кинематографистите не се отказват от своята **странична гледна точка, дистанцията и различния ракурс**. Така например адаптацията „Война и мир“ от 1956 г. на Кинг Видор балансира между

⁹ Естествено, не липсват изключения от правилото. Така например за въвеждащ епизод Бърнард Роуз избира да визуализира източната притча за пътника, бягащ от звяр, която Толстой разказва в „Изповед“. На екрана се вижда леко променен вариант. Бягащият от глутница вълци герой се скрива в кладенец. На дъното му не дебне дракон, а мечка. Мъжът се държи единствено на подаващи се корени, които ги гризат мишки. В следствие се разбира, че това е сън на Левин, който често му се присънва. Ситуацията е представена от самия герой, като ясно се подразбира връзката с Ана Каренина: „В съня си винаги съм се хванал за клон, знаейки, че смъртта ме очаква неизбежно. Страхът, че ще умра, без да съм преживял голяма любов, бе по-силен от страха от самата смърт. Сега знам, че не бях сам в ужаса на тази тъмнина. Такъв бе и страхът на Ана Каренина“. Въвеждащите думи центрират проблема за любовта, неизбежната смърт. След тях действието се пренася в Москва и срещата между Левин и Кити на ледената пързалка.

екзотиката на Изтока и западната култура. За Видор героите са завършени, те рядко променят своя светоглед (напр. Пиер), по-скоро проявяват пригодимост спрямо нововъзникналите ситуации. Поведението им, маниерите, реакциите са по-близо до клишетата на Холивуд, отколкото до Русия през XIX в. Близостта между Соня и Николай, типичните английски и американски черти на Андрей и Пиер, възрастта на актьорите, взаимоотношенията в семейство Ростови, неубедителността на Кутузов и т. н. са черти, които не се вписват в източната представа за героите на Толстой.

Нито една екранна версия¹⁰ не заема страната на Наполеон. Той или бива представен негативно, видимо пренебрегнат, или като индиферентен образ. Наполеон често е само силует и за решенията и действията му се разбира от диалозите между героите. Единствено в мини сериала от 2007 г. е разгърнат по-подробно и представен отблизо. Подобни режисьорски решения имат каузални исторически корени. Френският император е разгромен и от Англия, и от Русия. След като претърпява поражение през 1805 г. от английския флот при н. Трафалгар, Наполеон решава да завладее Евразия по земя. Този път е спрял от Русия.

От направения съпоставителен анализ на базисни адаптации по романите на Толстой, **изследването извежда тезата**, че в съзнанието на западния зрител Русия остава екзотична и недотам разбрана страна. В неруските екранизации се вижда повърхностно пресъздаване на руската култура и дори „присвояване“ на сюжета, както е в британския сериал на Дейвис от 1972–1973 по „Война и мир“.

Дисертацията обръща внимание и на правдоподобното пресъздаване на историческата епоха, посредством костюми и декори, като проследява тенденциите в Русия през XIX в.

Обърнато е специално внимание на танца на Наташа, който дава възможност да се хвърли поглед към руската култура и душевност. Танцът при Бондарчук е представен като сюжет – с плахо встъпление и бляскава кулминация. Отбелязана е атмосферата, която пресъздават версиите от 2002 г. на Дорнхелм и от 2016 г. на Том Харпър. В тях е изобразена веселба, заразяваща с топлина, емоция и чувство. Обстановката и музиката завладяват не само героинята, но и зрителя. Харпър използва тактика, близка до Бондарчук в поведението на Наташа, нейното притеснение в първия миг и пълната ѝ освободеност веднага след това.

¹⁰ Визират се филмите на Видор, Бондарчук, Дейвис, Дорнхелм и Харпър. Единствено в копродукцията между Германия, Русия, Полша, Франция и Италия, режисирана от Дорнхелм, отношението към Наполеон е неутрално.

Важна особеност при адаптирането на Толстоевите романи е, че **героите са водени от емоциите**. Както Наташа, която се оставя на танца, така и за Ана, следваща порива към любов, и Катюша, усещаща правилния път за нея, кардинална е вътрешната интуиция. Изследването проследява образът на Ана и мотивите, които са водещи в различните адаптации. В първите екранни версии на „Ана Каренина“ героинята е водена от любовта, докато с годините страстта и желанието за свободен избор са все по-ясно изразени черти от характера ѝ. Индивидуалността, правото на личен избор се оказват по-важни от социалната интеграция. Мотив, отразен във всички адаптации, но и превръщащ се в код към действията на Каренина в последните екранни версии. В това отношение рязък скок прави американска продукция от 1997 г., в която чувствеността и еманципацията се издигат на съвсем ново равнище. Сексуалността, опияняващите субстанции, еманципацията на жената са теми, които са особено актуални през последните десетилетия и намират отзвук в екранните версии.

Дисертацията специално разглежда и екранизациите на „Възкресение“, като откроява важен проблем – **загубата на голяма част от лентите и оскъдната информация запазена за тях**. Към сюжета се насочват режисьори буквално от цял свят – Русия, САЩ, Дания, Франция, Италия, Германия, Индия, Япония, Мексико и др. Първият съхранен филм е на Дейвид Грифит от 1909 г. Актрисата, изпълняваща ролята на Катюша, е Фло Лорънс – една от първите кинозвезди в Америка. Екранизацията впечатлява със зрялата си за младото и все още проходящо изкуство кинематографична мисъл, целенасочената употреба на монтажа, работата с камерата. Следващият важен филм е на Михаил Швейцер от 1960 г.. В него социалната картина е многостранно изобразена, поставен е акцент върху контраста между бедни и богати, фалша и чистите човешки отношения. Режисьорът внимателно следва повествованието на първата част на романа, като дори се придържа към непрекъснатите ретроспективни връщания на Нехлюдов към миналото. Швейцер акцентира на епизоди, важни за промяната на мирогледа на Дмитрий и Катюша. Последно е представена адаптацията на братя Тавиани от 2001 г. В нея е отделено специално внимание на моментите, в които персонажите са изправени пред силен душевен смут. **Успешно е уловен духът на романа**. Забележителна например е трансформацията на Катюша от невинно момиче в зряла и груба проститутка. Стефания Рока и Тимоти Пийч пресъздават достоверно метаморфозите в характерите на Маслова и Нехлюдов, както и силната им емоционална натовареност. Руската душа, нейните падения и възходи са интерпретирани завидно убедително за една чужда екранизация.

В заключение на тази част е изведена тенденцията за деконструкция на романовите образи. Режисьорите все по-рядко се съобразяват с авторовите описания (физически и душевни), които са изключително точни, плътни и ярки.

Следващата подглава, „В търсене на любовта по време на война“ (стр. 123–160), разглежда обстойно адаптациите по „Война и мир“. Изведена е **тенденцията към серийност**, поради невъзможността епическата мащабност и размахът на композиционните решения на „Война и мир“ да бъдат пренесени на големия екран в един филм. Както Толстой се опитва да „създаде в лицето на „Война и мир“ руската национална митология“ (Димитров 2002: 308), така и режисьорите, посегнали към произведението, сред които са Кинг Видор, Силвио Наризано, Сергей Бондарчук, Джон Дейвис, Робърт Дорнхелм и Том Харпър, се опитват да пресъздадат универсалните характеристики заложи в текста. Независимо от стремежа към иновативни художествени интерпретации и допълнително обосноваване на действията на централните персонажи, често се забелязва **„загубване“ в текста и липса на творческа оригиналност**. Направен е обобщен анализ на характерните елементи в адаптациите – редуциран брой на баловете, доминирането на личния, индивидуален план (чувствата са основният конструкт, около който се организират филмите) за сметка на бойните действия и националната тематика (историческите процеси за на заден план, като представляват препятствие, изпитание пред персонажите, водещо до себенадмогване и инициация, необходими по пътя към щастието), трансформацията на персонажите и акцентирането върху Наташа, Андрей и Пиер.

Различните проявления на любовта са разгърнати акцентно във всички филмови версии. Плътската, телесна любов (ерос) е инфилтрирана във взаимоотношенията между Пиер и Елена. Еросът е водещ в отношението на Наташа към Анатоли, що се отнася до екранните транскрипции. Семейните отношения, обич и привързаност (сторге) задължително присъстват в изображението на семейство Ростови. Безусловната, безкористна платонична любов (агапе) намира най-ярко проявление в двойките Пиер–Наташа и Николай–Мария. Съответно, при Пиер и Наташа е заложено движение от ерос към агапе. **Дуалистичният избор между духовно и телесно** при формирането на личността са предпочитани във филмовите версии. Ударение върху интригата и интимните моменти е похват, на който залагат почти всички режисьори, екранизирали романа на Лев Толстой. Трите основни семейства – Ростови, Курагини и Болконски – се експонират като илюстрации на ценностните системи в адаптациите. Пиер Безухов по-скоро онаглежда липсващото семейство.

В пет отделни части се конструира кинодискурса около „Война и мир“. Първата прави обобщение върху първите екранни опити по романа, като в центъра на изследването попадат четири филма - кинематографичният опит е на Пьотр Чардинин от 1913 г., на режисьорите Яков Протазанов и Владимир Гардин от 1915 г., на Пьотр Чардинин от 1915 г. и на режисьора Анатолий Каменски от 1915 г. Единствено вторият кинематографичен опит на Чардинин е с различно заглавие – „Наташа Ростова“, което се е наложило, поради близката премиера на филма „Война и мир“ на Протазанов и Гарадин.

Следващата част от дисертационния труд се спира на холивудската версия на Кинг Видор от 1956 г. Адаптацията е важна не само защото със своята версия постига значителен успех, но и защото задава матрица, която се оказва фактор за последвалите екранизации – те или се придържат към нея, или пък умишлено се разграничават. Филмът **възобновява интереса към произведението на Толстой**, като в последствие се появяват различни „прочити“, които разгръщат многообразни мотиви, заложи в първоизточника. Акцентно място заема изграждането на образите и техните промени спрямо литературната творба. Слабост на версията на Видор са **непълните и неустойчиви образи**. Въпреки че режисьорът прави опит да създаде пълнокръвна адаптация на „Война и мир“, се забелязват сериозни пропуски при изграждането на героите. Сценарият силно се отдалечава от произведението и композицията на романа претърпява силна метаморфоза. Видор поставя на преден план взаимоотношенията между Наташа Ростова (Одри Хепбърн), Андрей Болконски (Мел Ферер) и Пиер Безухов (Хенри Фонда), както и поведението на тримата в средата, която обитават, като за целта много от епизодите от романа са разместени, липсват, или са получили съвсем нов интерпретативен облик / ракурс.

В холивудската продукция в ролята на Пиер е Хенри Фонда. Режисьорът е заложил на популярно име и утвърден актьор. Фонда по време на снимките, които продължават повече от година, тъкмо прекрива прага на 50-те . Възрастта на актьора поражда необходимост неговия персонаж да бъде представен с повече емоционална зрялост и поведенческа съдържаност. **В Златната епоха на Холивуд важни, знакови са известните имена**, привличащи вниманието на публиката към определен филм. Одри Хепбърн и Хенри Фонда са именно сред тогавашните икони в киното. Самият трейлър на продукцията експонира именно тях като звезди. Екранизацията на Видор показва **съчетаването на утвърдената класика с профанацията и ексцентрическата пресиленост**, присъщи на филмите в Холивуд през периода. Въпреки че ролите са

пригодени според звездния кастинг, финалният резултат не се отличава със сериозни постижения. Но тук по-важното е, че режисьорът връща „Война и мир“ на екрана и показва кинематографичните заложи на текста, които няколко години по-късно ще бъдат доразвити в руската версия на Бондарчук

Следващата част подставя в центъра филма на Бондарчук от 1966-1967 г. Версията на Бондарчук често е **абсолютизирана като най-добрата екранизация** на романа и до момента остава най-известната. Лентата печели редица награди на фестивали, в името на историческата достоверност съм длъжна да подчертая, че повечето от тях са политически ляво ориентирани. Все пак адаптацията е вторият съветски филм, който взема Оскар¹¹ и печели Златен глобус през 1969 г. за най-добър чуждоезичен филм. Филмът се придържа към логиката и действието на „Война и мир“ и се наблюдава стремеж за точно илюстриране на текста на Толстой. По думите на Лев Анински, Бондарчук „се доверява на него (на Толстой – бел. е моя, К. П.), като послушен ученик“ (Анински 1980: 218). **Суперпродукцията излиза в четири серии** – „Андрей Болконски“, „Наташа Ростова“, „1812 година“ и „Пиер Безухов“.

Бондарчук използва целия потенциал на киното, за да пресъздаде кинематографичния еквивалент на романа. Майсторството на руския режисьор е виртуозно. Той прилага **всички възможни екранни подходи**, за да разгърне душевните състояния на персонажите – вътрешни монолози, представени посредством задкадров глас, макроснимки и микроснимки, прекъсване и забързване на кадъра, приглушена светлина, интензивно движение на камерата и т. н. Полиекрани, дефузиране и деформиране на изображението, пластични композиции и метафорични кадри са използвани с цел да се засили емоционалният заряд на картината и да се предадат конкретни акценти. Оптичното въздействие се засилва чрез природните картини, водещи директно към вътрешните импулси на героите, както и служещи за преход към осъзнаване на общочовешки въпроси за смисъла на живота. Преходите от един кадър към друг са плавни, често се използват контрасти и прехвърляне от бойното поле към мирния столичен / градски живот. Епизодите се представят през гледните точки на наратора (задкадров глас) и главните персонажи. С акцентирание върху лицата на

¹¹ Първият съветски филм, получил „Оскар“, е „Разгромът на немските войски под Москва“ („Разгром немецких войск под Москвой“) на Леонид Варламов и Иля Копалин от 1942 г. в категорията „Най-добър документален филм“. В този смисъл „Война и мир“ е първият игрален филм, произведен от кинематографията на СССР, отличен с „Оскар“ за „Най-добър чуждоезичен филм“ (1968).

героите се постига допълнителна емоционалност и сугестивност при пресъздаването на техните вътрешни настроения и вълнения.

Бондарчук използва различни стратегии при представянето на героите, като особено успешни са ролите на Наташа (Людмила Савелиева), Пиер (Сергей Бондарчук), Кутузов (Борис Захава), Николай Болконски (Анатоли Кторов) и др. Адаптацията **следва логиката на произведението**, но се налага и да се пожертват някои епизоди и сюжетни линии. Поради невъзможността да се пресъздаде подробно всеки момент от епичния роман, връзката между Николай Ростов и Мария Болконска напълно липсва. Бондарчук обръща внимание на преломни моменти, в които героите достигат до прозрения за живота и за самите себе си. Изследването проследява екранния превод спрямо централните персонажи и особеностите при екранния наратив. Изведено е заключението, че въпреки големите постижения на сцените от войната, лайтмотивът, изведен в разгърнатата продукция, е **любовта като преобразяваща сила**. Бондарчук набляга на идеята, че самотата, отчуждението и отхвърлянето на душевния живот водят до вътрешна разруха, загуба на екзистенциален ориентир и смърт. Преодоляването на изпитанията, пред които е поставен човекът, прозирането на смисъла на живота, силата на волята са обвързани пряко с позитивните емоции, приятелството и семейството. Любовта към живота, чистотата и хармонията с природата са **основен конструкт**, водещ режисьора в представянето на Толстоевия роман на екрана.

Следващият фрагмент от трета глава, „Европейски интерпретации на „Война и мир“, разглежда филмите на Робърт Дорнхелм от 2007 г. и Том Харпър от 2016 г. И двете версии са минисериали, предназначени за телевизионната публика. Екранните произведения отиват далеч **в своите естетически търсения и задълбочен прочит на романа**. За разлика от адаптацията на Бондарчук, кинематографичните ефекти и метафоричен език са значително по-малко, за сметка на пресъздаването на всички главни сюжетни линии във „Война и мир“. Адаптациите **вдъхват нов живот на романа** благодарение на добрата операторска работа, красиви и естетически издържани сцени, добре подбрана музика, изобилие от цветове, динамика, правдоподобни костюми и убедителна актьорка игра. За разлика от Бондарчук, при когото знаците и символите са от особено значение, минисериалите поставят акцент върху убедителността / достоверността на героите и драматизма на действието.

В телевизионната версия на Робърт Дорнхелм от 2007 г., състояща се от четири епизода, се забелязва старание съдържанието на произведението да се възпроизведе пълно, но не може да се говори за липса на художествени интерпретации и модификации

на образите. Действието проследява отблизо съдбите на основните персонажи от литературния първоизточник, като в адаптацията се акцентира върху живота на висшето общество в Русия за сметка на военните действия срещу нашествието на Наполеон. Композиционните промени, направени от Дорнхелм, са благоприятни за запазването на темпоритъма на филма. Сред изместванията на сюжета спрямо романа са сватбата на Соня с Долохов – решение, породено от необходимостта за щастлив финал; смъртта на Елен, заразена от любовника си (тема силно актуална през XX и XXI в.); появата на най-голямата дъщеря на Ростови, липсваща у Толстой; приемът у Ана Шерер е пропуснат, като част от случилото се на него е прехвърлено на имения ден на Наташа и др. Характеристиките на основните персонажи в екранизацията са изменени на места, но е запазена тяхната индивидуалност, импулсите, които ги движат в хода на действието, както и ярката градация на взаимоотношенията и постепенното им духовно преобразяване. Екранизацията е далеч от улавянето на руския дух и манталитет, но и не си поставя подобна задача, тъй като е **насочена към западния зрител**. Ценни за режисьора са човешките взаимоотношения и любовната драма.

И в двете версии на преден план е изведена фигурата на Наташа. Любовните триъгълници Наташа–Андрей–Анатол и Наташа–Андрей–Пиер са скелетът на филмите и са пресъздадени най-педантично и подробно.

Важен елемент при Толстой е **пълнотата на тялото**, проектиращ руската представа за красота, но неразбран от западните режисьори и не само. Така например в романа Елен е с подчертано пълни ръце, но в екранизацията тази черта е прескочена, с изключение на версията от 1956 г. Както стана въпрос, виждаме Пиер пълен само във версията на Бондарчук и Харпър. Разголените тела и физическите контакти са с повишена честотност в екранизацията на Дорнхелм и Харпър спрямо предходните, което е обусловено от **промяната на обществените разбирания и нагласи**.

Сериалът на БиБиСи от 2016 г. е от шест епизода. **Акцентни са отново социалната, семейната, психологическата и лиричната тематика**, или, с други думи, режисьора Том Харпър много повече го вълнува мирът. При това не абстрактната концепция за мир, а обозримите и действителни изживявания. Режисьорът се връща към текста, за да го реабилитира по съвсем нов начин. Въпреки това са обособени епизоди, които силно наподобяват кинематографичната образност от версията на Бондарчук.

В ролята на Ростова е Лили Джеймс. Пресъздаването на младата и безразсъдна героиня, бягаща боса из цялата къща, не е сред силните страни на образа, но с напредването на действието Джеймс става все по-убедителна. Джеймс Нортън (Андрей

Болконски) не е напълно категоричен в своето превъплъщение, що се отнася до дълбочината на характера. Попадение е Пол Дейно, който успява да пресъздаде великолепен Пиер от самото начало – тромав, непохватен, добродушен, изкушен от съблазните на нощния живот, до съзряването му като мъж по време на пленничеството му. Отрицателните конотации при Анатол, Елен, Борис, Долохов и Василий Курагин са засилени. **Скандализираща е и връзката между Анатол и Елен** (и двамата чернокоси), напълно отдали се на порочния живот, решение, което допълва и развива образите. Темата за инцеста често е спестявана, табу за обществеността, но Харпър не се притеснява да я въведе в своята версия. Текстът на Толстой е доста скандализиращ с всички описани интимни връзки, при това още през XIX в. Плътските проявления и липсата на нравствени прегради са изведени експлицитно единствено във версията на Харпър.

Версията на Уди Алън по „Война и мир“ – „Любов и смърт“(1975) е позиционирана в отделна част, защото е филм по мотиви. В своя експеримент режисьорът се докосва до класиката **чрез иронията и пародийното**, но това в никакъв случай не означава, че отхвърля и отрича Толстой. Филмовата лента преработва, моделира действителността в руската литература от XIX в, обръща всичко с краката нагоре, за да го осмисли наново. Алън определено **отправя предизвикателство пред зрителя** със своите събирателни образи, препратки към Толстой, Достоевски, Тургенев, Чехов¹². Той демонстрира освободеност в диалога с нея чрез смеха. Режисьорът влиза във връзка с руската класика посредством паралели, цитати и стилизация, отколкото да „прави“ екранизация. Филмът е забележителен по отношение на контаминирането на културни пластове и виртуозната си интертекстуалност. По повод лентата Лев Анински коментира, че „действието на „Любов и смърт“ се развива не толкова в Русия, колкото в руската литература“ (Анинский 1980: 190). Алън използва руската литература, за да разгърне две от любимите си теми – любовта и смъртта.

От преведените примери е изведено обобщението, че ключови при интерпретациите на романа са човешките взаимоотношения и прекият поглед отблизо върху отделната личност. В същото време, индивидуалният подход към „Война и мир“ и художествените тълкувания придават тежест на екранизациите.

Следващата подглава. „Многоликата Ана“ (стр. 160–199), изследва екранните прочити по „Ана Каренина“. Самата част е разделена на допълнителни три раздела - „Ана

¹² Изброените класици са сред авторите от XIX в., които достигат до западния читател и заемат централно място в програмите по руска литература.

Каренина“ на черния екран“, „Дитохомия на телесното“ и „Визуални метаморфози на „Ана Каренина“, които конструират визуалният облик на Ана. При изобразяването на Ана в киното се набляга не на достоверно и плътно придържане към представата на Толстой, а на малките индивидуални характеристики, изявяващи спецификата в темперамента на героинята. Камерата се спира на погледа, изпълнен със светлина и живот, грацията и движението на тялото, костюмите, предпочитаните цветове, мимиките (гримасите) и т. н., с други думи – на **детайли, подчертаващи присъствието на Ана**, нейната откритост сред останалите. Дисертационният текст прави извода, че Каренина получава много лица, но никое не се доближава до Ана на Толстой. Стихията на киното внася съвсем **различна атмосфера в действието**, променя отношенията между основните персонажи, привнася различни нюанси при мотивацията на техните постъпки и се задълбочава в чувствата на героите¹³. Чрез действията им се обговарят въпросите за ролята на семейството, морала, повика на плътта и т. н. В първите екранизации **тялото умело бива контролирано** (озаптявано и потискано); в тях се застъпва идеята, че водещи при действията на героите са дълбоките чувства, а силната жажда за физически удоволствия е силно туширана. За сметка на това, последните екранни вариации разчитат на разгръщането на страстта и **плътското проявление на любовта**.

Общочовешката проблематика, заложена от Толстой, и възможността в популярния сюжет да бъде **имплицирана преднамерена социкултурна нюансираност**, са предпоставки романът да бъде актуален и провокативен през годините. Вътрешната гъвкавост и устойчивост на текста правят възможно онагледяването му през различни времеви периоди.

В периода на немите филми киноадаптацииите на творбата в световен план са девет. Към сюжета пристъпват режисьори от Франция, Унгария, Америка, Италия, Германия и, разбира се, Имперска Русия. За съжаление, не всички са запазени, а достъпът до някои от тях е сериозно ограничен. Акцентно внимание получават версиите на Владимир Гардин от 1914 г. и на Мартон Гараш от 1918 г., които са достигнали до нас. Лентата на Гардин е частично запазена. Адаптацията е била с продължителност 90 минути, но са съхранени едва 5 минути и 17 секунди. Главните роли са поверени на Мария Германова (Ана Каренина), Михаил Тамаров (Вронски) и Владимир Шатерников (Каренин). От запазените кадри се добива представа за начина, по който е възприемана Ана в началото на ХХ в., като ясно се вижда **амбициозният замисъл на лентата и**

¹³ В повечето екранизации на „Ана Каренина“ се залага именно на мелодраматичността.

изненадващо смелото навлизане в сюжета, нестандартно и с висок професионализъм. Унгарската версия от 1918 г. е с продължителност 51 мин. и 42 сек. Филмът е сериозен опит, вписващ се самостоятелно в цялостния интерпретативен корпус от киноадаптации по знаменития роман. **Действието и наративът в значителна степен са равнопоставени** (ориентиращите и осведомяващи надписи се появяват с доста голяма честотност, буквално всяка сцена е пояснена с текст). В интерпретацията на Гараш Каренина (Ирен Варшани) е излъгана и страдаща жена, която буди съпричастност у зрителя. Първите киноадаптации я представят като жертва и засилват нейната трагична аура. Въпреки липсата на говор, тук режисьорът се опитва да задълбочи психологическите ѝ характеристики за сметка на изцяло физическото проявление на Вронски.

По-нататък изследването разгръща проблема за телесното при звуковите версии по романа. Разгръщайки визуалния образ на Ана, режисьорите се спират от една страна на **телесното проявление на изневярата**, повика на плътта, от друга, на **душевната бездна**, която провокира сексуалното падение. Тук е възможна и друга съпоставка. Докато при Толстой сексуалността, изневярата, са грехове, които трябва да бъдат тежко наказани, то режисьорите невинаги тръгват в тази посока в своите интерпретации. Правото на жената да има собствен избор, прескачането на обществените решетки и норми на поведение са често застъпвани проблеми в екранизациите. **Сексуалността като израз на бунт**, а не като декаданс се открива в голяма част от съвременните версии. **Промяната на „матрицата“ при мотивировката на действията на Ана** се налага и поради смяната на поведенческите разбирания. Темата за прелюбодеянието е валидна със същата сила, до някаква степен дори **се митологизира в киното именно чрез адаптациите на романа**, но ракурсите към нея са се изменили.

Адаптациите разглеждат предимно конфликта в началото на взаимоотношенията между Ана, Каренин и Вронски, както и финалното физическо и душевно пропадане на героинята. При Толстой тялото е важно като външно проявление на психологическите черти. Така Ана е изобразена като прелестна жена, която носи в себе си идеята за изкушението и прелъстяването, което ще се окаже и чертата, слабостта, която ще я погуби. В адаптациите **е изместен фокусът към проявлението на самото тяло на екрана**. То е водещо, ярко заявяващо визуалното си присъствие. Тялото, в ролята си на желаеща, необузdana стихия се открива в адаптациите след 90-те години. Показана е **разрушителната природа на страстта**, на желанията на тялото, но без да се прибегва до морализация.

Проследена е и трансформацията на Ана в екранизациите. Актрисите, които се превъплъщават в ролята на Ана (една от най-желаните роли в киното и театъра), винаги са имена, доказали се със своите актьорски качества, но и с красотата си. Красота, която често силно се разминава с първообраза от романа. Подчертаните не на едно място в произведението закръгленост и пищност са пренебрегнати поради наложилите се естетически тенденции през ХХ в. за по-фино и деликатно тяло. Тези ракурси са подробно представени в адаптациите по романа, като централно място имат версиите на Клерънс Браун от 1934г., Жулиен Дювие от 1948 г., Александър Зархи от 1967 г., Саймън Лангтън от 1985 г., Бърнард Роуз от 1997 г., Сергей Соловьев от 2009 г., Джо Райт от 2012 г. и Кристиан Дюгей от 2013 г. Филмите свидетелстват, че универсалната тема за прелюбодеянието бива разгръщана отново и отново. По този начин тя **преминава в сферата на популярното, поп културата, комерсиалното**. В тази посока на мисли, адаптациите по класическия роман обикновено се стремят да обхванат по-широката публика и се вписват именно в очертанията на масовите интереси. Режисьорите използват редица кинематографични похвати, за да пресъздадат дълбочината на противоречивата душа на Ана, но определящ винаги се оказва повикът на плътта, забранените емоции и изневярата. Режисьорите обглеждат стресовите ситуации, в които попадат героите на границата между моралните ценности и греха и мотивациите на персонажите наред хаоса. Социалните внушения са ясно изнесени, декларативни. Действията на Ана са обосновани по различни начини във филмите, но резултатът винаги е невъзможността на личното щастие и бягството от фалша на обществените норми. Единственият изход в екранизациите е открит в смъртта.

До голяма степен **популярността на „Ана Каренина“ се дължи именно на киното**. В съвременното ни значителна част от обществото познава сюжета на романа благодарение на неговите екранизации. Още с откритието на киното масовата публика се запознава с Толстой първо чрез екрана. Тази парадоксалност става все по-обозрима в днешно време, когато зрителите, непрочели произведението, се увеличават чувствително.

Следвайки идеята за полиморфизма в изкуството и извеждането на езика на тялото, неговите нужди и преодоляване, дисертацията дава няколко нагледни примера за образни трансформации на „Ана Каренина“ в други визуални изкуства. Въведени са театралните постановки на Олег Шишкин „Ана Каренина II“, „Ана Каренина“ на Николай Поляков и „Ана Каренина“ на Душан Йованович, в които отново е направена

съпоставка на интерпретацията на основните мотиви и проблеми, заложен в драматизациите.

Следваща, изненадваща визуална инициатива, е комиксът, съставен от Катя Метелица и изрисуван от Качаев и Сапожников – „Анна Каренина by Leo Tolstoy“. Изданието съдържа 88 страници, в които е представена осъвременена версия на сюжета. При **сблъсъка между висока и популярна култура** изпъква фрагментарността, визуалната сила на текста и новото световъзприемане. Особено място в историята има любовният триъгълник Ана – Вронски – Каренин. Комиксът започва с първото изречение на романа, но всичко останало е видяно през призмата на новите разбирания.

Не липсват комикси и по „Война и мир“ и „Възкресение“ (с темата се занимава преподавателката в Белградския университет Ирина Антанасиевич). Интересното тук е, че интерпретациите се връщат там, където започват – с неми сцени, гранични между литература и кино. В началото филмите представляват фрагментарно представяне на епизоди, сцените са без говор, придружени с текст, даващ информация за действието и диалозите. В съвременето ни се отчита движението литература – кино – литература. Творците не само усилено се завръщат към класическите сюжети, но и към самата литература.

Следващата част се занимава с **екранната съдба на последния роман на Толстой**. Възникват редица парадокси, обвързани с адаптациите. От една страна, текстът представлява неповторим синтез от реалистични описания, детайлни и изпипани картини, които извикват в съзнанието на читателя запомнящи се образи. В същото време, именно сгъстяването на плътността на действието и публицистично-документална конкретност се оказват спънка при пренасянето на романовия сюжет на големия екран. Оказва се, че режисьорите често се губят в детайлното повествование. „Възкресение“ е последният голям текст на Лев Толстой, но и първият му роман, **превзел големия екран**. Редица са предпоставките, поради които кинематографистите се обръщат към произведението. Текстът съдържа провокации и силна ирония към всички социални и политически структури. Сюжетът веднага привлича режисьорите, особено през първата половина на ХХ в.. В този период са заснети 18 екранизации; общият им брой по романа до днес е двайсет и три, като тук включвам и филмите по мотиви от „Възкресение“. Друга предпоставка за големия интерес към това произведение е новаторският език на Толстой.

Възможностите на кинематографистите през първите 15 години от откритието на братя Люмиер са оскъдни. Ограниченията, които налага проходащото изкуство, неминуемо правят невъзможно възпроизвеждането на Толстоевия повествователен

размах. Парадоксално, **немите филми разграждат и пренаписват изцяло романовите герои, а в същото време спомагат за тяхното популяризиране.** Систематично и подробно е анализиран филмът на Дейвид Грифит от 1909 г. Адаптацията, която е с продължителност 12 минути и 17 секунди, се състои от 6 концептуални епизода: 1) запознанството между главните герои в дома на лелите на Нехлюдов и припламването на чувствата между тях; 2) Маслова в публичния дом и арестуването ѝ; 3) съдебният процес; 4) пребиваването на героинята в затвора; 5) посещението на Дмитрий; 6) пътят на осъдените към Сибир. От една страна, характерни особености на филма са статичността на кадрите, неутралното представяне на действието и усещането за дистанцираност, внушени чрез позиционирането на камерата. От друга, е важно да се отбележи **целенасоченото представяне на идеята**, плавните преходи от един в друг кадър и съзнанието за цялостност и **логика на събитията**. От звуковите адаптации са представени версията от 1960 г. на Михаил Швейцер и тази на Паоло Тавиани и Виторио Тавиани от 2001 г. Филмовият прочит на Швейцер излиза в две части: премиерата на първата е на 20 ноември 1960, а на втората – на 23 март 1962 г. Режисьорът успява да изгради психологическо достоверно действие, въпреки че финалното себеотрицание на Катюша не е мотивирано по най-безапелационния начин. Стилистиката е мрачна, съответстваща на тъмнината, взела връх в живота на героите. Филмът набляга на натуралистичност, поглед към душевните обрати на човека, постепенната промяна на светоусещането, за да се стигне до коренната промяна у Нехлюдов и Катюша. Главните роли са поверени на Тамара Съомина и Евгений Матвеев. В екранизацията е обърнато специално внимание на частта в съда и предисторията, довела героите до деня, когато те отново се срещат. Впечатление прави, че отсъстват сцените, в които най-силно се критикува църквата. Сред силните страни на филма е задълбочаването във вътрешната промяна у героите. Швейцер акцентира на моменти, същностно важни за трансформацията, настъпила у Дмитрий и Катюша. Така например се подчертава, че у младия Нехлюдов живеят двама души – духовният и „животинският човек“. В адаптацията, както и в тази на братя Тавиани от 2001 г., с особено внимание се представят епизодите, **в които главните действащи лица преживяват силно душевно сътресение**, водещо до промяна на цялостния им светоглед. Такъв момент е нощта, в която Катюша спира да „вярва в доброто“. Гарата, влакът са емблематични за Толстой. Във „Възкресение“ отново се прокрадва идеята за самоубийство под колелата на влаковата композиция, но Маслова, за разлика от Каренина, се разколебава заради детето, което очаква.

Важен елемент при Швейцер е пътят и неговата символика. Нехлюдов и Катюша често са показани на пътя. Движението е не само физическо, но и отразяващо тяхното духовно пътуване. От чистотата на невинната любов, през разврата, загърбването на вярата и вътрешно падение, до повторното им себеоткриване и извисяване. Пътят към духовното възкресение и екзистенциалната проблематика са сметени за водещи при екранния прочит на режисьора.

В адаптациите **не присъства оригиналният финал от романа на Толстой**. Кинематографистите залагат на драматизма и силните емоции в сцената на раздялата между героите. Братя Тавиани правят и своеобразна препратка към края на историята и началото на новия век, с неизменните надежди за по-добър живот, заложиени в него.

Съвместната продукция между Германия, Италия и Франция от 2001 г. се отличава с най-плътно придържане към проблематиката и епизодите в текста. Киноразказът, съставен от две части с обща продължителност три часа и три минути, плътно пресъздава романовия наратив, като значителен дял от авторския текст е запазен. Направен е опит, при това сполучлив, да се представят всички въпроси, вълнуващи Толстой във „Възкресение“. **Екранизацията улавя голяма част от духа на романа**, но не успява да достигне до широката публика. Стефания Рока и Тимоти Пийч съумяват да концептуализират метаморфозите в характерите на Маслова и Нехлюдов, като в същото време пресъздават идейно-емоционалната насоченост, заложиена в образите. Стефания Рока създава образ, в който експлицитно прозира физическата и душевна промяна у Маслова. От младата и изпълнена с живот девойка тя се превръща в сурова жена с предизвикателно държание. В адаптацията е показана разнообразна гама от пороци – проституцията, хазарта, безразличието към съдбата на другите, прелъстяването на невинна девойка, алкохолизма и т. н., за да се достигне до **квинтесенцията за преоткриването на душевното**. Руската душа, нейните падения и въздигания са интерпретирани завидно добре за една западна екранизация.

Заклученито (стр. 217–222) прави обобщение на темата, пояснява някои особености и извежда основните изводи в дисертацията. Целта да се представи събирателен образ на руския писател като обект-и-субект на киното и да се проследи особено силното и постоянно внимание към творчеството му от страна на режисьорите през XX и XXI в. е приета за осъществена. **Изводите** на изследването могат да бъдат изведени в няколко пункта:

1. Посредством непрекъснатото завръщане към творчеството на писателя се митологизират фигурата и романите на Толстой.

2. Литературата е сред „резервоарите“ на съвременното изкуство и по-пряко на киното, като романите на Толстой не са само източник на сюжети, но и способ да се представи и осмисли историята и руската култура.
3. Вниманието на кинематографистите (реципрочно и на обществото) е насочено към интимния личен свят, към търсенето на човешката същност.
4. Огромното внимание към руския писател, който провокира обществеността с позициите си по всички наболели проблеми, с отказа му от правата върху художественото си творчество, с противопоставянето му на общоприетите конвенции и т. н., е обвързано със силния интерес от страна на киното към него.
5. Чрез непрекъснато съизмерване на словесен и визуален текст се доказва тезата за кинематографичното съзнание на Толстой и предусещането за кино в произведенията му.
6. Съществените вътрешни характеристики на героите са запазени, но външният облик на всеки персонаж претърпява редица изменения.
7. Филмите по „Война и мир“ разгръщат художествения свят на Толстой в няколко епизода, за да успеят максимално плътно да пресъздадат основните колизии, водещи до промяната и изграждането на образите.
8. Киноверсиите на „Ана Каренина“ приютяват, изваждат на преден план проблемите за любовта и мястото на жената в обществото. Съответно, вариациите по тези въпроси са най-обширни.
9. Кинематографистите залагат на „реанимация“ на стереотипи и архетипи, за да постигнат масова популярност (касов успех). Такива са любовният триъгълник, бракът по сметка, войната, изневярата, изкуплението на греха и др. Прибягва се до митологизация на човешките взаимоотношения
10. Киноверсиите задава нова гледна точка спрямо романите. Екранизациите се заиграват с текста, като в повечето случаи правят опит за адекватно му разчитане и пренасяне на екрана.
11. Екранизациите изваждат литературата от нейната капсулирана ограниченост (тази на книгата), за да придобие тя широка (масова) популярност чрез адаптациите.
12. Толстой изпреварва не само съвременниците си, процесите и тенденциите, налагащи се през XX в., но киното също се оказва в позицията на догонващо го и др.

Дисертационният текст завършва с *филмография*, която дава цялостна представа за отражението на произведенията на Толстой в киното, що се отнася до големите му романи, а в самия край е поместена *библиографията*.

Литература:

- Айзенщайн 1972: **Айзенщайн**, С. Избрани произведения в три тома. Т. 2. Отвъд звездите. София
- Анински 1980: **Анинский**, Л. Лев Толстой и кинематограф. Москва
- Балаж 1988: **Балаж**, Бела. Избрани произведения. София
- Барт 2013: **Барт**, Р. Фрагменти на любовния дискурс. София
- Бердяев 2001: **Бердяев**, Н. Руската идея. Основни проблеми на руската мисъл през XIX в. и в началото на XX в. София
- Гуралник 1968: **Гуральник**, У. Русская литература и советское кино. Москва
- Димитров 2002: **Димитров**, Л. Лев Толстой и краят на европейския класически роман. В: Руска литература от XIX и XX век. С. 293–333.
- Ейкок 1988: **Аусок**, W. Film and Literature: A comparative approach to adaptation. Texas
- Ждан 1976: **Ждан**, В. Въведение в естетиката на филма. София
- Игнатовки 2009: **Игнатовски**, Вл. Копие или модел. София
- Изволов 1993: **Изволов**, Н. Русская Золотая Серия. В: Киноведческие записки. Бр.17–20.
- Иноземцева 1999: **Иноземцева**, Л. Ранние документальные фильмы о Л. Н. Толстом (1908–1913). Из опыта работы архивиста. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1077/>
- Катаев 2006: **Катаев**, В. Игра с отломъци. Съдбата на руската класика в епохата на постмодернизма. София
- Костин 2015: **Костин**, Е. Достоевский против Толстого: русская литература и судьба России. СПб
- Лебланк 2009: **LeBlanc**, R. Slavic sins of the flesh. Food, Sex and Carnal appetite in Nineteenth Century Russian fiction. New Hampshire
- Лурие 1939: **Лурье**, С. Толстой и кино. В: Литературное наследство. Т. 37–38, стр. 713–721.: (<http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/137/t37-713-.htm>)
- Маковеева 2007: **Маковеева**, I. Visualizing Anna Karenina. University of Pittsburgh. Pdf version
- Маркова 1981: **Маркова**, О. От литературата към екрана. София
- Милев 2006: Милев, Н. Толстой и киното. В: „Понеделник“ 1-2 / 89-107
- Найденова 1992: **Найденова**, В. Екранизацията – вечен спор. София
- Ростова 2007: **Ростова**, Н. Немое кино и театр. Параллели и пересечения. Москва.
- Тинянов 1977: **Тинянов**, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва
- Толстой 1957: **Толстой**, Л. Н. Събрани съчинения в 14 тома. София
- Троев 2012: **Троев**, Петко. Руска класическа литература. Университетски учебник, част втора. София
- Фитцсимънс, Денерис 2014: **Fitzsimmons**, L., **Denneris**, M. Tolstoy on Screen. Northwestern Univ. Press. 2014
- Холбрук 1997: **Holbrook**, D. Tolstoy, Woman, and Death: A Study of War and Peace and Anna Karenina. Fairleigh Dickinson University Press
- Шкловски 1987: **Шкловски**, В. Лев Толстой. София

ОСНОВНИ ПРИНОСНИ МОМЕНТИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Изследването прави за първи в България цялостно конструиране на проблема Толстой и киното, обхващайки романите на писателя „Война и мир“, „Ана Каренина“ и „Възкресение“. Досега изчерпателна монография по тези въпроси не е регистрирана и в чужбина.

2. Реконцептуализира нагласите спрямо разбирането за ролята на филмовите версии по романите на Лев Толстой.

3. Обосновава нов начин за възприемане и анализиране на сюжетите на писателя чрез кинодискурса. Изяснява как кинопроспекцията функционира като своеобразно различие на литературното произведение, което освен че го илюстрира, го и надгражда, набавяйки му съвременен рецептивен контекст.

4. Проследява отношението на класиката, трансформацията на образите и съдбата на големите романи на Лев Толстой в епохата на седмото изкуство.

5. Изяснява кинопотенциала на Толстоевото художествено мислене, заложеното в него *предусещане за кино*.

6. Доказва автора като световен през диалога (и нерядко дебата) между самите екранизации, осъществени от различни кинематографии в алтернативни и често оспорващи се естетически и идеологически контексти – руски и неруски.

7. Изяснява вътрешните заложи и предпоставки на творчеството на Л. Н. Толстой за непрекъснатото захранване и самоактуализиране на кинопроцеса, продължаващо и в настоящия момент.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1. **„Предусещане за кино в романа „Възкресение“ на Л. Н. Толстой“** – В сб. „Класика и канон в руската литература“, изд. „Факел“, София, 2014, стр. 97–104.
2. **„Трансформацията на образа на Ана Каренина в киноадаптацията по едноименния роман на Лев Толстой“** – В сб.: „Светлия път на словото“, изд. „Контекст“, Пловдив, 2015, стр. 222–227.
3. **„Деконструкция на романовия образ в първата екранизация на "Възкресение“.** – В сб.: „Научният Еверест – мечта или реалност“, изд. „Авангард Прима“, София, 2015, стр. 177–179.
4. **„Екранният облик на Наташа Ростова и Ана Каренина“** – В сп. „Филологически форум“, изд. на ФСлФ, София, 2015, бр. 1, стр. 89–94.
5. **„Жизнь Льва Толстого как киносюжет“** – В сб. „Памяти Льва Толстого“, изд. „Казанского университета“, Казан, 2015. С. 205–213 и в сб.: „Класика и канон в руската литература. Юбилеят“, изд. „Факел“, София, 2016, стр. 206–212.
6. **„Екранната съдба на „Възкресение“ на Л. Толстой“** – В сб. „Словото – традиции и модерност“, изд. „Паисий Хилендарски“, Пловдив, 2016, стр. 321–326.
7. **„Тяло и телесност в екранизацията по романа на Л. Н. Толстой „Ана Каренина“. Естетически ракурси“** – В сб.: „Slavic languages on the Cultural Contant“, изд. „Association of Slavic Society Slovenia“ и „Creative Commons. Slovenia“. Любляна, 2016, стр. 133–138.
8. **„Влиянието на контекста. Модели на индивидуален подход към романа на Лев Толстой „Война и мир“ в киноадаптацията на Кинг Видор, Сергей Бондарчук и Робърт Дорнхелм“.** Електронен вариант на <http://philol-forum.uni-sofia.bg/individual-approaches-war-and-peace-leo-tolstoy/>, 2016.
9. **„Наративни техники в немите екранизации на „Възкресение“ на Л. Толстой“** – В сб.: „Fiatal Szlavisták Budapesti Nemzetközi Konferenciája V.“ Будапеща, 2015, стр. 109–111.
10. **„Романите на Толстой във филмовата епоха. Ролята на сюжета“** – В сб.: „Русистиката днес: традиции и перспективи“. изд. Тип-Топ Прес. София, 2017, стр. 553-559.
11. **„Романите на Толстой и киното. Руски и неруски рефлексии“** – В сб.: „Social and political processes in modern Slavic cultures, languages and literatures“. Любляна (под печат)