Югозападен университет „Неофит Рилски“

Филологически факултет
Катедра „Литература”
Добрина Иванова Богданова

„Българската драматургична класика – литературни и телевизионни ракурси“

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане на
образователна и научна степен „Доктор“
Област на висше образование: 2. Хуманитарни науки
Професионално направление: 2.1 Филология
Научна специалност: Теория и история на литературата

Научен ръководител: проф. д.ф.н. Цветан Ракьовски
Научно жури:

1. Проф. д.ф.н. Албена Вачева – ЮЗУ „ Н. Рилски“ – Благоевград
2. Проф. д-р Стилян Стоянов – ЮЗУ „ Н. Рилски“ – Благоевград
3. Проф. д-р Евдокия Борисова – ШУ "Епископ Константин Преславски"
4. Проф. д.ф.н. Калина Лукова – БСУ
5. Доц. д-р Мариета Иванова - Гиргинова – БАН

Благоевград, 2023

Обем и структура на дисертацията :

Дисертационният труд съдържа 223 страници и се състои от увод, три глави, заключение и библиография. Списъкът на използваната литература обхваща 71 заглавия. Използвани са записи на рубриката „Телевизионен театър“ на БНТ (Албена“; 1968, „Вампир“ - 1971, 1991; „Змейова сватба – 1973, 1984; „ Свекърва“ - 1986) и информация от сайта на БНТ, свързана с Фонда на телевизията.

Дисертационният труд е обсъден на заседание на Катедрата по литература при Филологическия факултет на ЮЗУ „Неофит Рилски“, проведено на 07.03.2023 г.

Публичната защита ще се проведе на 14.06.2023 г. от 15:00 ч. Материалите по защитата са на разположение в кабинет 471, Учебен корпус №1, ул. „Иван Михайлов“ № 66, Благоевград.

В дисертационния труд обект на изследване са литературните текстове и телевизионните постановки на драмите „Албена“ (Й. Йовков), „Змейова сватба“ (П. Тодоров), „Вампир“ и „ Свекърва“ (А. Страшимиров), които са създадени в началото на XX век, но са заснети през различни години във втората половина на века, а някои от тях са екранизирани два пъти от екипи на БНТ. Прави се опит да се погледне на драмите като на литературен първообраз, който провокира създаване на екранното произведение и приспособяване на пиесите за телевизионната поетика – сценично композиране, разлагане на сюжетните акценти, режисьорско адаптиране на литературния материал (премахване на ремарки и диалози, замяна на сцени, създаване на телевизионни фикции и др.), формиране на конфликтност и амплитуди на напрежение.

Целта на изследването е, от една страна, да се проследи поводът за написване на пиесите, публикуването им и тяхното литературно въздействие (както и критически анализи към момента на създаването им), от друга – създаване на специфично телевизионно зрелище, което се помества в рамките на ограничено екранно време. Стремежът е (с пиесите „Албена“, „Змейова сватба“, „Вампир“ и „Снаха“) да се очертае обликът на българската драматургична класика в телевизията, макар и посочените драми да са малка част от съхранените във фонда на БНТ. Нуждата от подобно изследване се предопределя от факта, че до момента не са проучвани пиеси от българската драматургична класика от гледна точка на телевизионните им адаптации.

За целите на изследването са поставени следните задачи:

1. Да се проследят авторовите текстове на драмите, поводът за написването им и тяхното адаптиране към театрални постановки.

2. Да се проследят телевизионните сценарии, по които са заснети пиесите от екипи на БНТ.

3. Да се съпоставят литературните текстове и телевизионните сценарии, за да се открои разликата между тях и причините за корекциите.

4. Да се открият и проучат избраните художествени и технически подходи от режисьори, творчески и технически екипи при заснемане на пиесите.

5. Да се проучи синтаксисът на телевизионния език, художествената морфология на екран, визуалната интерпретация и митологичната знаковост на текста, пригоден за екран.

Дисертацията подхожда аналитично към процеса на екранизиране на литературния материал през втората половина на XX век от екипите на БНТ. Настоящият труд защитава тезата, че е

изключително важно авторовите текстове да са професионално адаптирани за телевизията, тъй като изграждат визуална представа на поколения зрители за българската драматургична класика (още повече, че те се репродуцират в различно време в програмите на обществената медия). За целта изследването използва литературноисторически подход (да се удостовери автентичността на създаване на драмите) и сравнителен анализ (преобразяването на литературата в телевизия).

Тематично съдържание на дисертационния труд

Тематично съдържание на дисертационния труд …….. 5
Първа глава. Странстващата „Албена“ – между литературата и телевизията 6
I.1. Телевизионната „Албена“ - синкретичен художествен образ..... 6
I. 2. „Албена“ - литературни и телевизионни ракурси..... 6
I. 3. Авторът и режисьорът в изграждането на „Албена“ 8
I.4. „Албена“ – литературно и телевизионно явление 9
I.5. Зрителят като участник в „Албена“ 10
Втора глава: „Змейова сватба“ – егоцентрикът и тълпата (в телевизията и литературата) 12
II.1 Литературният текст в телевизионния театър „Змейова сватба“ 12
II.2. „Змейова сватба“ – епистоларната и телевизионна документалност за връзката на Мина Тодорова и Пейо Яворов..... 14
II.3. Езикът и художествеността в „Змейова сватба 15
II.4 Режисьорската интерпретация на „Змейова сватба“ 16
Трета глава: Миграцията на „Вампир“ и „Свекърва“ от литературата в телевизията 18
III. 1. Създаване на „Вампир“ и „Свекърва“ в литературата и телевизията 19
III .2. „Вампир“ и „Свекърва“ в телевизията като следлитературно явление..... 21
III. 3 Езикът в комедията „Свекърва“ - в литературата и телевизията 24
III. 4. Литературната миграция на „Вампир“ и „Свекърва“ в телевизията 24
Списък с публикациите, свързани с дисертационния труд: 26
Участия в конференции:..... 27
Приносни моменти в дисертационния труд: 28

Първа глава. Странстващата „Албена“ – между литературата и телевизията

Със заглавието „Албена“ през 1927 г. във вестник „Зора“ (бр. 2502 от 5 ноември 1927) е публикуван разказът на Йордан Йовков. Година по- късно е отпечатан с малки поправки в сборника „Вечери в Антимовския хан“, през същата 1928 г. (кн. 7-10 от 1928 г. на сп. „Златорог“) излиза и едноименната драма в три действия. Това е хронологията на появата на сюжета „Албена“ в посочените три форма́та. През 1968 г. пиесата се екранизира от екип на Българската телевизия (БНТ) на черно- бяла лента (с продължителност 88 минути) и се излъчва в рубриката „Телевизионен театър“. Повече от 40 години делят публикуването на едноименния разказ във вестник „Зора“ и екранната версия. Без съмнение, историческите, политическите и социалните процеси преобръщат възприемането на разказа и пиесата, а телевизионната драма в най- пълна степен представя отношението към по- съвременната „Албена“.

I.1. Телевизионната „Албена“ - синкретичен художествен образ

Преди около шестдесет години творческата енергия се движи в посока – от изкуствата към телевизията, затова екранната продукция „Албена“ трябва да се интерпретира като литературно, театрално и телевизионно произведение. Художествената фикция на литературния текст се разпада и кореспондира на различни семантични нива. Постановката се ражда от литературата, придвижва се към театъра, използва се и музиката като изразно средство и се вкарва в рамката и технологичните канали на телевизията. Тя еволюира в своеобразно синкретнично изкуство. Телевизионната реализация на Йовковото произведение помества в екранизирания си корпус театъра и го превръща в телевизионен акт (с ясно очертани граници – сцената е студиото, където авторовите ремарки и диалози оживяват).

I. 2. „Албена“ - литературни и телевизионни ракурси

Преди да попадне в литературата „Албена“ се ражда от действителен случай. Авторът го научава в село Мусубей (днес Долен

Извор, Добричко) в навечерието на Балканската война (1912), а героинята има своя прототип – румънката Яна Петкова. Тази житейска случка може да бъде определена и като битов инцидент, провокиран от любов, но тя от десетилетия странства в различни жанрове, облечена в стилистиката и художествеността на разказа, след това в пиесата, а по-късно и в телевизионния театър.

Почти едновременно с разказа Йовков пише и драмата, която се публикува в незавършен вид в кн. 7-10 от 1928 г. на сп. „Златорог“, но официалното ѝ съществуване е обявено през 1930 г. Авторът използва литературната формула от разказа и я допълва с повече герои, усложнява фабулата. И така, Албена в пиесата, за разлика от разказа, не е така самотна, а е заобиколена от действащи персонажи. Иван Сенебирски и двамата другоселци, Гаврил, даскал Тодор, баба Мита, Савка и Кераница са нови герои в драмата, подсилващи развитието на Албена като психологически мотивиран образ. Те са необходими, за да се разгърнат в пълнота диалозите, които формират основния конфликт.

Телевизионният театър дава конкретен материализиран вид на странстващата между разказа и драмата Албена в лицето на актрисата Мариана Аламанчева. Образът на героинята странства много преди Йовков да разбере за конкретната случка с жената прелюбодейка, защото тя е извадена от живота, пресъздадена в литературата и близо четиридесет години след първото ѝ публикуване се обиграва и материализира на телевизионната снимачна площадка (1968).

Времето и пространството в разказа се задвижват от Албена, създават се от нея, уплътняват се от присъствието ѝ, осмислят се от нейното мълчание (в телевизията). Времето в началото на разказа препуска към миналото, за да осведоми читателя за убийството на „неугледния“, „тромав и прост“ Куцар, което не е голяма загуба за селото, защото всички отдавна са забравили за него, дори още докато е жив. Ходът на времето е спрян, за да се върне действието назад и да се изясни причината за разкриването на убийството, да се осъдят прелюбодейците и да се възкреси в литературата модерният мит за влюбените, търсещи себе си, извън пределите на селския бит, пътуващи към наказанието си. Финалът на телевизионната драма спира до признатото от Нягул убийство, в разказа пък настъпва обрат в хорското мнение, тъй като на Албена е добавен и друг грях – погубването на още един дом. Нягулица тича подир каруцата и се сгромолясва на земята.

В диалозите и ремарките (на драмата) героинята израства, проявява същността си, разкрива закачливия си нрав, отпуща любовните си чувства, разкайва се за поведението си и заминава с

любовника си Нягул на съд. В разказа обаче Албена се разкайва и изпитва вина за престъплението, което се е случило преди началото на творбата (за разлика от пиесата). Читателят не съпреживява случката, а научава за нея. Тази свършеност на убийството превръща героинята в статичен образ, който няма основание да изяви нюансите на характера си. И въпреки това Албена в разказа е по-драматична, защото е майка и трябва да бъде съдена за убийството на мъжа си, който е и бащата на детето ѝ, а от селяните получава категорична присъда.

В разказа Албена е майка, сигурен знак, че тя може да роди на Нягул деца, докато в пиесата и в телевизионния театър е бездетна, което я вкарва в мита за неспособноста да се повтори със своята хубост. Архетипната линия за лишената от възпроизводство жена е сбъднато проклятие, за да се спре цикличността на красотата, която се възприема за бедствие, плашещо членовете на колектива. Бездетността на Албена в пиесата и в телевизионния театър е отменено проклятие, тъй като няма да се повтори съвършенството, нарушаващо баланса на хронотопа. Красотата плаши социума, пропуква нравите, ценностния модел, законите.

Телевизията прекроява литературната „Албена“ – деликатно са съкратени, разместени, но и добавени съдържателни елементи в голяма част от репликите на героите. Реконструирани са изходните текстове, но не се отнема от еманацията на Йовковата творба. Посредством съкращенията и динамичната игра на актьорите, без да се усети, рецепиентът се въвежда в конфликта. С прекрояването на литературата в телевизията се цели да се грабне вниманието на аудиторията, тъй като този екранен жанр (телевизионен театър) не е в състояние да предложи на зрителя разнообразна и ефектна картина (както е във филма).

I. 3. Авторът и режисьорът в изграждането на „Албена“

В драмата Йовков създава система от диалогични ракурси между персонажите си, които на сцената се задвижват от режисьора, а авторовото слово се трансформира по своеобразен начин в действие. Литературният текст служи за указание, с което действието се придвижва в хронотопа, тласкано от репликите на героите. Словото получава визуален живот на екрана, различен от този в литературния текст. Йовков контролира „Албена“, дава насоки и темпо на действието (според собствената си воля и въображение) и е първият интерпретатор и тълкувател на творбата си. Следващият професионален

интерпретатор на драмата е режисьорът Магда Каменова, която разтваря Йовковата система на текста, подчинява го на собственото си въображение и добавя екранни кодове и метафори, присъщи за визуалната семантика. Така се създава симбиозата автор – режисьор, която е израз на връзката между създателя на текста (и пръв интерпретатор) и професионалния интерпретатор, който по-мащабно вижда действието и го контролира.

Декорите са пестеливи и създават усещане за обстановка, в която в центъра на вниманието са действието и актьорската игра. Предметите (оградите, стълбата, каруцата на другоселците, чувалите с брашно и др.) сякаш щрихират естествената среда в мелницата, а шумът на воденичните камъни създава усещане за автентичността на разгръщащото се действие. Във Второ действие режисьорът представя в кадър двамата другоселци, седнали върху каруца с чували, а по-младият от тях остри пръчка и демонстрира непринудено поведение, докато говори. Телевизионният театър е осеян с подобни сцени, създаващи представа и усещане за естествена среда, в която уж безцелно се подхвърлят реплики за Албенината хубост, за гизденето ѝ, за дългото чакане на ред за мелене на жито и за веселбата в селската кръчма. Небрежните разговори на героите, подмятанията им един подир друг, очертават средата на действие, те са и естествен преход към драматичните пунктове.

I.4. „Албена“ – литературно и телевизионно явление

Началото на разказа „Албена“ се разминава с хронологическата последователност на събитията от драмата (и телевизията), защото действието се движи от края към началото на случката. Разказът започва с развръзката на драматургичното действие и отвеждането на Албена в града. Предисторията е представена с ретроспекция на убийството, с което действието получава аргументация и се връща обратно към началото, към следствието от любовта и убийството на Куцар.

В разказа Йовков изгражда героите си чрез недоизказаност, за да разтвори дълбок психологически подтекст, което е особено важно за телевизията. Началната картина в текста на разказа е обрисувана на принципа на телевизионния монтаж. Няколко „кадъра“ представят четирите топоса (посоките на света), а те са: кръчмата, Хорозовата мелница, дворовете и къщата на Албена. Кръчмата и мелницата са мъжкото пространство, където се обсъждат селският живот, моралът и

правилата, които трябва да се спазват. След обсъждането взетите решения бързо достигат до всеки дом в селото.

Конфликтът, драматичните перипетии, изненадващите обрати на действието се помещават във визуалното каре на екрана. Телевизията като постдраматично пространство вкарва театралното възприятие на „Албена“ в модела на „образно време“ (определение на немския театровед Ханс- Тийс Леман), което провокира възприятието за наблюдаване на картината. Стремежът към атрактивно представяне на литературния текст подбужда телевизията да експериментира, да присвои драмата, да я подчини на собствените си технически възможности и визуални концепции (както се се случва с телевизионната постановка „Албена“ през 1968).

I.5. Зрителят като участник в „Албена“

Телевизионната постановка „Албена“ е театър в телевизията, който обаче е привиден, тъй като актьорите играят, представяйки си публиката. Телевизията отразява театралната постановка, но преди излъчването в ефир, налага свои специфични правила за дължина на действието и ограничава движението на актьорите в кадър. Актьорите в „Албена“ (1968) са в несвойствена ситуация, защото имат много по-голям опит като играещи на театрална сцена, отколкото пред камери в тясно снимачно пространство. В тази творческа ситуация зрителят ги превъзхожда, тъй като гледната точка на режисьора се мени непрекъснато, използва се горен, долен ракурс, среден план, изтегляне на кадъра и центриране върху детайла. Илюзорният свят, който създава и същевременно отразява телевизията, превръща рецепиента от наблюдател в изпълнител. Той получава роля и заживява в привидно действителното, възприемайки се като участник в излъчвания на малкия екран театър. Картината е целеустремена, вижда се това, което режисьорът Магда Каменова или четиримата оператори (Алеко Кузов, Александър Мутафчиев, Иван Варимезов и Йордан Йорданов) искат да се види.

Телевизионният разказ е построен така, че една част от зрителите могат да оневинят Албена преди да се е появила пред тълпата. Възможно е да я осъдят строго и да не намерят оправдателна причина за действията ѝ. Различните зрителски позиции към драмата са следствие от свободата на въображението. „Албена“ може да бъде гледана от един зрител няколко пъти и след всяко излъчване той да аргументира различна своя позиция и да променя отношението си към главната героиня. С помощта на отворения сценичен монтаж,

постдраматичната (телевизионната) „Албена“ е по-свободна, отколкото театралната. Причината е в това, че екранът може да свързва различни топоси и гледащият се пренася с лекота във времето и пространството, въпреки че не вижда на живо героите и не се докосва до местата, които те обитават. Постдраматичната „Албена“ създава илюзия, претендираща за реалност, защото провокира множество различни връзки на възприятие и активира фантазията, така че всеки да конструира собствена реалност.

Телевизионната „Албена“ може да бъде определена като публицистичен театър, изразяващ предпочитание за боравене с класическите театрални средства, при които се открояват характерът и особеностите на актьорската игра. От началото на екранната продукция се забелязва театрална яркост на играта и стремеж да се изгради цялостен визуален портрет на проблема, въвличащ всички участници в него и прерастващ в конфликт и повод за убийство.

И така, „Албена“ странства, защото е адаптивна спрямо времето и може да бъде осъвременявана, гиздена и дотъкмявана. Дори може да се развива. Йордан Йовков оставя достатъчно „бели петна“ в текста, които творческите екипи да преформулират със социо- културните щрихи на реалността, в която битуват героите (и при бъдещи творчески проекти).

Втора глава: „Змейова сватба“ – егоцентрикът и тълпата (в телевизията и литературата)

Известно е, че Петко Ю. Тодоров е стеснителният „несретник“ със страдалческо лице, един от четиримата (заедно с д-р Кръстьо Кръстев, Пейо Яворов и Пенчо Славейков) от снимката, превърнала се в литературна емблема на кръга „Мисъл“ (1892-1907). През 1902 г. в сп. „Мисъл“ е публикувана драмата му „Зидари“, след това „Първите” (1907), година по-късно и емблематичните му „Идилии“ (1908), а пък пиесата “Змейова сватба“ (1910) е сред най-поставяните на театрална сцена заглавия и дори два пъти е екранизирана от БНТ – през 1973 г. на черно- бяла лента от творчески екип с режисьор Ребека Арсениева, а през 1984 г. постановката претърпява нов телевизионен прочит от известния български театрален и кинорежисьор Вили Цанков.

II.1 Литературният текст в телевизионния театър „Змейова сватба“

В „Змейова свабта“ митът е отвъд изконните си архетипни кодове и внася ново измерение на времето в драматургията – вечността (митът) прониква в една битова случка, която може да приемем за реална. Първо действие от драмата се развива в рамките на една нощ – до сутринта, Второ действие обхваща един ден. Тази част от миналото, която има отношение към случката, е разказана от героите в пиесата. От тук и времето започва да тече със скорост, отчитаща друго измерение, тъй като представя живота в два свята: реалния – селото, където времето се мери в дни и нощи, и надреалния – пещерата, символизираща вечността. От хронологията във Второ действие разбираме, че Цена се събужда от сън в пещерата, следователно е настъпил денят. Същият ден в пещерата идват козарчетата и Марта Билярката. В края на този ден пред пещерата застава разгневената тълпа.

Момата не е отчуждена, поради стечение на обстоятелствата, за да се формира казус, в който да е жертва, а сама се отчуждава още преди да срещне Змея. Ако търсим сходствата на пиесата с конструкцията на мита, ще открием по- скоро повече разлики. От друга гледна точка, фолклорът и митът служат за противопоставяне и

дешифриране на сюжета в обратна посока, което също внася яснота по отношение на случващото се. Героите са декоративни, а и няма как да бъдат други, защото те самите изразяват същността, която им е предопределена. Змеят не е хищник, а е вкаран в нова форма на поведение, в която не е толкова звяр, колкото човек, и тази двойственост му пречи, за да се самоопредели. Цена пък е еманципирана мома, защото се изправя срещу тълпата, но е схематичен персонаж, тя е функция на авторовата теза за сблъсък на позиции, така че на финала два свята да катастрофират. Драмата приключва с инцидента (сестроубийството) – неочакваната смърт на Цена пред очите на селяните и Змея.

В пиесата става демитологизация: този акт започва от момента, в който несвободната по презумпция Цена се доближава до Змея, опознава го и развенчава мита за изключителността на образа му. Актът на сближаване принизява Змея като носител на архетипната памет за мистичност, разрушават се и битуващите вековни кодове за недостъпност. Змеят вече не е загадка, ясно е – природата му е човешка. Процесът е дифузен – от една страна се извършва демитологизация, но от друга общуването на селяните (сцената пред пещерата) със загадъчното същество издига човешката им същност над бита и те се доближават до митичното. Биполярният процес на детрониране на митичното и митологизиране на човека като следствие на общуването със Змея, трансформира мита в хибриден сюжет и драмата се строи по модерен начин на основата на фолклора.

В двете действия на драмата авторът изгражда два паралелни свята – единият тук – долу в селото, където човекът е обезличен, част от общата съдба, подет от течението на масата, а другият – там – горе, където Змеят осмисля съществуването си като циник, егоцентрик, който обаче успява да изпита непознати за него чувства. Тези диаметрално противоположни реалности в пиесата на Петко Тодоров сякаш отскачат и сменят смисловите си кодове, пренебрегват номинативното си значение и разрушават общоприетите значения. Така светът на хората не е привлекателен, защото в него действат законите на традицията – за провеждане на седянките, за влюбване, за задявки между момите и момците и всеки, дръзнал да промени правилата на примитива, е обречен. Змеят, планината и пещерата, изобщо свърталището му – не са опасни, защото той не отвлича моми, каквато версия се поддържа от слуховете в селото. Телевизията гради сценария си на тази основа, която е много близо до мита.

Но каквито и интерпретации да се дирят, Петко Тодоров пише „Змейова сватба“, провокиран от драматичната развръзка в следствие

на невъзможната любов между сестра му Мина и един от съратниците му в „Мисъл“ - Пейо Яворов. В тази връзка допускам, че режисьорът Вили Цанков предварително разучава фактите, свързани с историята на Мина и Яворов, тъй като телевизионните му герои са обвързани с реалните личности, а и емоцията на снимачната площадка е художествено отражение на влюбването и различните амплитуди в привързаността и обичта между двамата, докато са в София, в Елена или във Франция.

II.2. „Змейова сватба“ – епистоларната и телевизионна документалност за връзката на Мина Тодорова и Пейо Яворов

Действително случилата се любовна връзка, доколкото може да се определи като случила се (предвид забраната на семейство Тодорови), може да се проследи, като се следва хронологията на източниците, а това са писма на Мина до Яворов (Марковска, М.1984. Писмата на Мина – *Писмата на Мина до Яворов*. София: Наука и изкуство), както и публикуваните в сп. „Мисъл“ (кн.9, 1906) любовни стихове на поета. Този подход дава възможност да се открие и подреди живата история, която продължава четири години, и да се открие нов ракурс към „Змейова сватба“.

В пиесата Мина е Цена, Пейо Яворов – Змея, дядо Славе – Юрдан Тодоров[1] (баща на Мина Тодорова), баба Славовица – Роза Хаджихристова (майка на Мина). Тримата синове на богатия търговец от град Елена– Никола, Петко и Христо са прототипните образи на героите от пиесата – Любен, Стоил и Стамен. В „Змейова сватба“ интригата започва със спора между Цена, родителите и братята ѝ, а слуховете за Змея задвижват колелото на драматизма, който тръгва от дома на дядо Славе (Ю. Тодоров) и обхваща цялото село. Като кръгове след хвърлен във водата камък се разпростира и информацията за любовта между Мина и Яворов – непримирими към връзката им са всички от заможното семейство Тодорови, след това се превръща в тема за обсъждане сред елита в София, а и обществото я коментира. Конфликтът ескалира лавинообразно и в реалността, и в драмата –

[1] След Освобождението (1878г.) Юрдан Тодоров е първият кмет на Елена, а по-късно губернатор на Северна България с център Русе, няколко мандата народен представител и един от най- богатите търговци на Търновския окръг. В тази изключителна кратка автобиографична справка за Ю.Тодоров откриваме прототипа на дядо Славе от „Змейова сватба“.

започва като битов семеен скандал в двора на една чорбаджийска къща и прераства в социален, въвлича колектива, който със сопи и геги застава пред пещерата, за да търси сметка на Змея и да освободи момата. В реалността обаче колективът наблюдава растящата неприязън между семейството на Петко Тодоров и Пейо Яворов. Важно е да се уточни, че в пиесата Цена и Змеят са непримирими към тълпата, а в реалността двамата влюбени (Мина и Яворов) се конфронтират със семейството на Мина.

В телевизията Цена е нагиздена в бяла премяна с гердан от жълтици, пендари на главата, стъпва напето и очаква избраника си. Още преди да види Змея, зрителят вече усеща, че тя ще му пристане. Подсказано е от емоцията на актрисата Катя Иванова (в ролята на Цена) и от сценичното поведение на останалите герои и така Вили Цанков информира зрителите за предстоящия конфликт. Този фин похват, изпреварващ хода на събитията, инсцениращ предопределеност, се дължи на задълбочена предварителна подготовка по сценария, а резултатът е – нов ракурс на визуализация чрез оповестяване за действието преди то да се е случило.

Мина умира от туберкулоза на 14 юли 1910 г. Погребана е в парижкото гробище „Бианкур“, което Яворов посещава до края на 1910г. Докато е в Париж, съкрушен от смъртта ѝ, създава драмата „В полите на Витоша “ (тя не е телевизионен театър, а филмова продукция и не е включена в дисертацията) . По това време опечаленият Петко Тодоров пише „Змейова сватба“. Пиесите изразяват мотивираните позиции на двама от членовете на елитарния кръг „Мисъл“, които са герои в собствените си драми и са уникален пример за два литературни ракурса (две версии) спрямо една история. Авторите са на двата полюса на историята и враждуват помежду си. В този смисъл, пиесите са лични обяснения на Петко Тодоров и Пейо Яворов към обществото и публиката в театрите. Те са и литературно състезание за професионални умения и талант.

II.3. Езикът и художествеността в „Змейова сватба

Змейова сватба“ е демонстрация на поетичната сила на специфичен образен, фигуративен и чужд за българската литература език в началото на XX век. Този модерен изказ предполага специфична стратегия на четене, а разбирането му идва, след като се долови конструкцията на изреченията и диалозите в пиесите. През 1909г. известни критици като д-р Кръстьо Кръстев, Спас Ганев, Христо Тодоров и др. коментират „засукания“ изказ и слога на Петко Тодоров,

но творбите му се оказват „удобни“ за преводачите на немски, руски, украински, полски и френски език. Публикувани са в престижни чужди издания и за читателите са увлекателни и интересни. Задграничният престиж на Петко - Тодоровите идилии Цветан Ракьовски обяснява с появилата се в началото на XX век в Европа силна славистична вълна, породена от стремежа да се материализира понятието европейска литература. Действителността по отношение на възприемане на творчеството на Тодоров е различна за родния читател.

Тенденциозното архаизиране на езика на Петко-Тодорвите творби, според Ракьовски, се дължи на обработката на думите, с което авторът смята, че одревностява изказа и го „въвежда в режим на фолклорната му давност“ и така героите му започват да говорят езика на естествената си среда. Изследователят поставя синтаксиса в позиция на „втори ресурс на стилизацията“ на автора, който е призван да осъществи завръщането на езика към „изконния му регистър“ и този ход се дължи на погрешното му възприемане на „фолклора, като говорещ в режима на този тежък слог“ (Ракьовски, 2021: 53)[2].

Архаичните думи, „пренареденият“ синтаксис, създаден от П. Тодоров на екран ще звучат нелогично за зрителите. За да избегне подобна опасност, режисьорът Вили Цанков построява театъра в естествена патриархална среда и създава спонтанен сблъсък между масата и егоцентриците (Змея и Цена). С професионалната намеса на редактора Бистра Донева езикът в телевизионната пиеса е олекотен, съживен, близък до фолклорната стилистика, разпознаваем и лесно усвоим от реципиента.

II.4 Режисьорската интерпретация на „Змейова сватба“

В литературния текст на „Змейова сватба“ Вили Цанков открива различни телевизионни ракурси. В уж нереалния образ на Змея режисьорът открива мащаба на обществената проекция, на тълпата от съвремието на автора и вглеждайки се в образите на героите, вижда не „предъвкани“, а изграждащи се, независими типажи, носещи първичност, която спонтанно проявяват в конфликтите. И по тази логика на възприемане Змеят със своя егоцентричен и циничен нрав е

[2] **Ракьовски**, Цв. 2021. Езикът на Петко Тодоров и читателят. – *Петко Ю.Тодоров - 140 години от рождението на писателя. Нови изследвания*. Състав. Д. Михайлов. Велико Търново: ДАР-РХ, (с. 49-56).

рожба на тълпата, която се страхува от него и му е „позволила“ нощем да посещава селото.

Във втория план на екранната пиеса се отваря сериозна духовна пропаст, която масата не може да преодолее. Пещерата в телевизията е повдигната над сцената, тя е пространство, извисено над бита и представя нагледно разстояние между горе и долу. С това режисьорско решение за съпротивляване на гравитационните сили и „отлепване“ на топоса от повърхността на сцената се поставя ясна граница, разделяща двата свята – делничния от духовния. С творческия експеримент за реконструиране и конструиране на сцената на различно място Вили Цанков показва, че не е илюстратор на текста, а създател на идеята, която за него тръгва от декора.

Трета глава: Миграцията на „Вампир“ и „Свекърва“ от литературата в телевизията

Пишейки „Вампир“ и „Свекърва“, Антон Страшимиров се вглежда в сценичните пространства – населява ги с герои, съзерцава декорите и детайлите от реквизита и гради диалози, които провокират действия и конфликти. Въображението на драматурга е отправна точка за траекторията на миграция на литературната основа, която се придвижва във времето и пространството – първо към театъра, а след това (без авторът да подозира) и в телевизията.

Проучвайки специфичната същност на драмата от литературоведски ракурс, Иван Попиванов се спира на древната ѝ генетична структура и я описва като „излизаща от пределите на литературата“, но оставаща в тях. Тя е „неотделима от литературната образна специфика“ (тъй като съдържа елементи, насочващи към лириката и епоса) и има „сходни черти с киносценария, който също е бифункционален по облик и същност“ [3]. Така „бифункционалната“ литературна същност на „Вампир“ и „Свекърва“ превръща творбите в годни да се репродуцират и в телевизията.

Дифузията между текста и телевизията е процес, който поражда различни ракурси за интерпретация на „Вампир“ и „Свекърва“. В този процес драмата и комедията не се разглобяват на съставните им части, а се конструират в нови произведения, които могат да бъдат разбирани и тълкувани като градящи се. Те са творчески хибриди, родени от литературата, но подложени на изпитанията на телевизионния сценарии и техниката за заснемане и монтиране на кадри. Литературните текстове на „Вампир“ и „Свекърва“ се изявяват в различна степен в постдраматургията в телевизията, през различни времеви периоди, но те са действащото ядро, произвеждащо енергията, от която се нуждае телевизията.

---

[3] **Попиванов**, Ив. 1984. Естетика и жанрова същност на драмата.– *Жанр и жанрова специфика (литературна морфология)*. София: Народна просвета, (с. 257- 274).

III. 1. Създаване на „Вампир“ и „Свекърва“ в литературата и телевизията

Антон Страшимиров пише пиесата „Вампир“ през есента на 1900г., за една седмица, но след това в продължение на три месеца я преработва. За първи път произведението се поставя на сцена на 3 април 1901г. от трупата „Сълза и смях“ в салона на „Славянска беседа“ в София. През следващата година (1902), творбата е отпечатана като драма в пет действия „из живота на старопланинските колибари“. Седем години по-късно, на 3 декември 1909г., драмата „Вампир“ отново се играе пред публика в Народния театър, професионално режисирана от Йозеф Шмаха. През следващата година (1910) Страшимиров преиздава творбата си, като нанася езикови поправки, отнема част от репликите на героите, преосмисля действието и на финала вместо тялото на убития Желъо да стои на сцената е изнесено извън нея. Авторовите корекции и натъкмяването на литературния текст не спират и през 1929 г., когато пиесата е публикувана със сюжетна промяна спрямо първите две издания – Вела не полудява, Динко вече не е заловен и вързан от Малама Ханджийкта, а след като убива Желъо, отвлича жена си.

Близо осемнадесет години авторът променя текста, за да засили драматичния резонанс в сценичността, прави го по-гъвкав за театрална игра, притуряйки психологически нюанси в поведението на героите. Напълно допустимо е корекциите в текста да са резултат от наблюденията на писателя върху сценичния живот на „Вампир“.

С нанесените корекции драмата се превръща в привлекателна за екранизиране - през 1971г. и 1991г. е заснета от екипи на БНТ. Пиесата изскача от пределите на телевизията, тъй като режисьорът Георги Аврамов (през 1971) вкарва киното в телевизионния театър и заснема Първо действие сред природата, като начало на филм, а след това актьорите се пренасят в кръчмата, където действието продължава да се развива. Телевизионният експеримент в началото на продукцията дава свобода за движение на героите, които се изкачват по висок хълм. Момите пеят, момците се задяват с тях на фона на надвисналите черни облаци, предвещаващи буря. Сюжетът надскача херметичната среда на телевизията, вгражда се в живота и добива статут на част от реалността.

Повече от двадесет години след първата екранизация драмата е заснета в реална среда по сценарий и режисура на Павел Павлов. Новата телевизионна версия по същество е съвременен прочит на пиесата със способите на филмовото изкуство. Напълно освободена е

от затвореното театрално пространство, но в същността си се родее с театъра и звучи интимна и камерна.

Страшимиров пише комедията „Свекърва“ (1906) шест години след „Вампир“, но по това време все още нанася промени и дотъкмява драмата, която за първи път издава през 1901г. Двете пиеси могат да се възприемат като паралелно създадени. Ако съпоставим, че литературните произведения са писани почти по едно и също време, може да се предположи, че драматургът съзнателно търси антипод на суровата колибарка Малама в лицето на разглезената гражданка Костанда. И двете героини са централни женски образи в пиесите. Едната майка е непреклонна, властна и деспотична (Малама), а другата се променя в хода на действията, след като преминава през поредица от перипетии и осъзнава грешките си.

„Свекърва“ мигрира от литературата и се превръща в телевизионна продукция през 1986г. Актьорската игра в пиесата е забележителна, което се дължи на натрупания професионален опит на артистите пред камера. Началото на 80-те години на XX, когато е заснета пиесата от екип на Българска телевизия, е време, в което много от родните творци владеят поетиката на телевизионния театър, но все още усвояват техниката на поведение на снимачната площадка и се обучават на художествените конвенции на екран. С ювелирния си усет за комичност невероятната актриса Татяна Лолова изгражда образа на Костанда, Пламен Сираков оживява на екран героя Свилен. По неповторим начин Росица Брадинова се превъплъщава в Дечка. В близки планове лицата на актьорите се превръщат в главно изразно средство на мислите им, които разкриват и най- тънките нюанси на чувствата на героите от комедията. Този стил на портретна игра, със способа на едри планове, откриваме не само в „Свекърва“, но и във „Вампир“. Е. Сабашникова приема това за „своеобразно доказателство за професионализъм“ и „авторско изразяване“[4]. (Сабашникова, 1986: 183).

При екранизацията на „Свекърва“ (1986) режисьорът Павел Павлов представя авторовия материал чрез уловени от камерите нюанси на актьорско превъплъщение. От телевизионния сценарий на „Свекърва“ е видно, че екипът не се движи по установените от авторовия текст насоки в ремарките. Съкращенията и префасонирането на диалозите в петте действия на комедията не променят идеята на

[4] **Сабашникова**, Е. 1986. Анатолий Ефрос. Поетика на фантазията. – *Телевизионният принцип. Изследвания и статии.* Състав и превод: Вл. Игнатовски. София: Наука и изкуство, (с. 165 – 187).

литературния текст и ритъмът на спектакъла, създаден от Страшимиров, е спазен. Интерпретацията на режисьора и сценарист Павел Павлов умело се усуква около сюжета на авторовия текст, за да го приспособи за нова среда в телевизията.

„Свекърва“[5] е произведение, което Антон Страшимиров работи заедно с "Отвъд" във Франция, но то се появява в годините между създаването и последвалите изменения на „Вампир“ като разклонение на сполучливата драматическа постройка. Сюжетите и в двете творби са монолитни, завършени, които равномерно и последователно се разпадат на действия и сцени, без да се пренебрегва психологическата мотивировка между отделните елементи. А „Вампир“ е драмата, която не само битува, но се развива от начало до средата на XX век. Написана за кратко време, пиесата е доизкусурявана от Страшимиров в продължение на 28 години, за да оправдае високите изисквания на литературния ни елит относно създаването на стойностна българска драма. Мариета Иванова – Гиргинова[6] посочва, че в контекста на цялостния патос на българската култура от този период драматургичните творби са натоварени с отговорната функция да покажат възможност за абсорбиране на чуждия културен опит в родното творчество.

III .2. „Вампир“ и „Свекърва“ в телевизията като следлитературно явление

Във „Вампир“ Антон Страшимиров разработва битовореалистичния аспект на драматургията, вглеждайки се в типажите, пренасящи българската душевност във времето, но се взира и в неконтролируемите зони на човешката психология. В пиесата авторът умело съчетава реализъм, символизъм и романтизъм, за да достигне „високите“ западноевропейски образци, провокиран от желание да експериментира и модернизира традицията. Затова още в началото на Първо действие Вела разказва легендата за Чемширна мома и Гердан Терзийче, която писателят научава от сладкодумната Рада Калитчийката от Казанлък. Година преди да напише творбата си,

---

[5] През 1906г. е обявен конкурс за пиеса, с която да бъде открит новопостроеният Народен театър. Антон Страшимиров печели конкурса с пиесите си “Отвъд” и “Свекърва”. Комедията “Свекърва“ се играе за първи път на сцената на Народния театър на 23.04.1907г.

[6] **Гиргинова**, Ив. М. 2002. Граничното битие на българската драма – *Лабиринтът на драмата.* София: Слово, (с. 9-31).

авторът е впечатлен от легендата за момата и момъка, загинали от любовта си. И сюжетът от разказа за „болнавия“ момък, който се жертва, за да спечели любимата си, е изключително въздействащ за Страшимиров, след като бърза да сподели историята с читателите. Възможно е този похват да е писателски рефлекс за активиране на митичните кодове от недрата на българската народопсихология.

В Първо действие Страшимиров използва образността на легендата, за да представи любовта, пламнала между Вела и Желъо, и хищническата страст на Малама в стремежа ѝ да отмъсти на дядо Марко, задето никой не смее да му „излезе насреща“. От тук конфликтът започва да расте. В следващите четири действия той се развива изключително динамично и като лавина добива застрашителни размери. Залогът в спора са единствените рожби на Малама, дядо Марко и Марковица – Вела и Желъо. Те се влюбват извън селото – при сбора на Процепа. Двамата тръгват към мястото, но не стигат до целта. Смисълът за изкачването на хълма се разбира от легендата, която разказва Вела на Желъо. По същия път Дядо Марко и жена му губят нанизите, а Малама ги взима и се прибира в хана, за да ги скрие.

При първото заснемане на „Вампир“ – Виолета Гиндева в ролята на Вела и Димитър Буйнозов като Желъо извайват автентични образи на двамата влюбени. Със спонтанни жестове на телата, с изразителни реакции на лицата, със стилизирани диалози, актьорите осмислят ролите си с дълбоко лично преживяване на конфликта. И точно тази чувствителност, мигрираща от съвремието на актьорите в поведението им пред камера, създава реалистично усещане за любовен драматизъм. И Виолета Бахчеванова, която за първи път визуализира образа на Малама, притуря към поведението на героинята ехидност и ирония, особено в сцените си с Леда Тасева в ролята на Марковица и Михаил Михайлов в тази на дядо Марко.

При втората екранизация на „Вампир“ (1991) транспортираният любовен триъгълник от пиесата в телевизията изразява стремеж за надмощие на мъжа с по-висок социален статус, копнеещ за семейно щастие, над ратая. Актрисата София Кузева в образа на Вела е силно привлечена от жертвоготовността и страстта на Васил Бинев, пресъздаващ Желъо и пренебрежителна към привлекателния Андрей Баташов като Динко. Но едва ли има по-убедително актьорско изпълнение от това на Невена Коканова в ролята на Малама! С горда осанка, с проницателен поглед, с жестове на господарка – тя подчинява Васил Банов в ролята на дядо Марко и актрисата Ани Бакалова, пресъздаваща Марковица, още в първите сцени на продукцията.

Оформеният от Малама конфликт добива размер на стихия, помитаща всичко и всички. И единственият герой, който успява да наложи волята си и да накаже Малама, е Динко. Той е и героят, който претърпява най - голяма промяна от ратай до убиец и разбойник. Вела и Желъо са безнадеждно влюбени и същевременно заложници на волята на родителите си. Те са статични герои, които страдат, копнеят един за друг, но се страхуват от Малама и не се противопоставят на волята ѝ. Ханджийката е стожерът не само при задвижване на действието, но и централен персонаж, който с гнева си тласка събитието към развръзка, която настъпва с убийството на Желъо и отвличането на Вела.

В сцената с вричането на Вела и Желъо при егреците се долавят ясно следите на мита в литературата, тъй като Вела изрича думи с тайнствено значение, отправени към свръхестествени сили, с които се активира магическа формула. В телевизионния театър през 1971г. сцената има смисъл на ритуален акт, с който новата избраница на ергена търси прошка за душата на мъртвата му любима. Актът на освобождаване на душата на мъртвата същевременно е и инициация на влюбените пред Бог. Действието е с неопровержим сакрален статут и затова Вела признава пред майка си, че не може да се ожени за Динко, тъй като принадлежи на Желъо. Но клетвата е пренебрегната от Малама – дали нарушаването ѝ не е причина за злощастието на Вела и за смъртта на Желъо? Това може да е основателен мотив за развоя на сюжета, след като режисьорът Георги Аврамов (1971) представя ритуалната сцена, без да премахва диалози и дори допълнително я насища с художествени похвати, свързани със свещенодействието. Камерите показват в близък план вперените един в друг погледи на Вела и Желъо, докосването на ръцете им, усеща се вълнението от близостта на двамата.

През 1991 г. Павел Павлов (сценарист и режисьор на „Вампир“) създава същото действие, но близко до реалността – репликите на героите са съкратени и вричането е лишено от смисъла на свещен акт (за разлика от продукцията от 1971), езикът в диалозите е осъвременен, а Желъо е нетърпелив влюбен мъж, който обсипва новата си изгора с прегръдки и милувки. Техническите способи, начинът на заснемане, играта на актьорите, не само в любовните сцени, но и тези в хана, носят духа на съвремието.

III. 3 Езикът в комедията „Свекърва“ - в литературата и телевизията

Театралните реплики на комедията „Свекърва“ се освобождават от стерилната среда на сцената и се адаптират към нова форма на живот на снимачната площадка. Формира се усещането, че представлението е отражение на ежедневието, към момента на заснемане на продукцията. Ясно е, че езиковата партитура на телевизията е житейската, но в „Свекърва“ се наслагва и театралната комедийност, пречупена през интимния фокус на визуалното изкуство, тъй като в противен случай би се превърнала в пародия на екранна комедия.

В „Свекърва“ Страшимиров изобразява характерите на героите посредством езиков хумор, с който се образуват сложни съчетания – с игра на думи, с хиперболи, метафори и сравнения с диалектизми. Думите на свекървата (Костанда) отекват в съзнанието на зрителя и след като е напуснала сцената, защото е доминантна величина в лабиринтообразната структура на композицията. Тя създава и приключва конфликта, респективно управлява хода и продължителността на действието.

III. 4. Литературната миграция на „Вампир“ и „Свекърва“ в телевизията

Двадесет години делят двете телевизионни постановки на „Вампир“. Първата продукция (1971) е заснета в разцвета на комунистическия режим в България, а втората (1991) е реализирана скоро след настъпване на демокрацията в страната. И така, може да разгледаме „Вампир“ в две културни полета. Телевизионната версия от първото социокултурно поле носи духа на автентичната Страшимирова творба, тъй като режисьорът Георги Аврамов се съобразява стриктно с характеристиките на произведението. Филмовото начало на телевизионния театър, а след това плавното пренасяне на действието в кръчмата и обиграването на сценичното телевизионно пространство от актьорите пресъздават в пълнота патриархалния дух. В корпуса на екранната версия от 1991г. се усеща драстичната промяна в живота на хората, без това да има пряко отношение към пиесата, а по-скоро се долавя като енергия или сянка, вградена в основите на продукцията. В тази екранна версия Динко е господар, който се разпорежда със съдбите на героите от началото до края на драмата за разлика от текста на Страшимиров и първата телевизионна продукция. Но тук

вампирясването не съществува, въпреки че би било изключително интересно, ако в модерния облик на постановката се вплете нов ракурс на митологемата за живия мъртвец.

През 1991г. режисьорът Павел Павлов представя убийството с игра на сенки и зрителят вижда обезумелия от ревност Динко да забива нож в гърба на Желъо, докато прегръща Вела. Зрителят вижда едновременно случващото се в двата различни топоса (макар и намиращи се в хана) – в кръчмата и в стаята на Вела. Ритуалът в памет на Динко и убийството на Желъо се преплитат, допълват се от кадри, които разказват за две едновременно случващи се действия, които завършват на едно място с трагедия. С монтажа на кадри, представящи едновременни действия, Павел Павлов използва способността на телевизионния образ да се причисли към времевите изкуства – към романа, разказа и повестта, където иреалната действителност абсорбира няколко случки и ги разполага в една времева плоскост.

„Свекърва“ не разполага с ярките художествени, психологически и естетически възможности на „Вампир“. Тя е родена в злободневието и завършва в него. Драматургът създава комедия, която звучи убедително и обосновано в собствената си битова рамка. Текстът на пиесата може да бъде съкращаван от сценариста и режисьора с лекота, тъй като не притежава дълбоката мистична природа на „Вампир“.

Списък с публикациите, свързани с дисертационния труд:

1. Странстващата „Албена“ – между литературата и телевизията. – В: ***Национални филологически четения за студенти и докторанти „ Благоевград, 2021“***, УИ на ЮЗУ „ Н. Рилски“, Благоевград, ISSN 2535-0625, с. 74- 83.

2. „Змейова сватба“– егоцентрикът и тълпата (в литературата и телевизията). – ***В: Национални филологически четения за студенти и докторанти „ Благоевград, 2022“***, УИ на ЮЗУ „ Н. Рилски“, Благоевград, ISSN 2535-0625, с. 84 – 93.

3. Миграцията на „Вампир“ от литературата в телевизията. – ***В: Измерения на свободата. Българската история и култура през вековете. Сборник с доклади от VIII международна интердисциплинарна конференция за студенти и докторанти,*** Бълг. culтурен институт „Дом Витгенщайн“ – Виена. София, 2023, Нац. изд. за образование и наука „Аз-буки“,2023, ISBN 978-619-7667-50-9, с. 161-167.

Участия в конференции:

1. XV национални филологически четения за студенти и докторанти в чест на светите братя Кирил и Методий, Благоевград, 11.05.2021г.
2. XVI национални филологически четения за студенти и докторанти в чест на светите братя Кирил и Методий, Благоевград, 11.05.2022г.
3. VIII Международна интердисциплинарна конференция за студенти и докторанти „Измерения на свободата: исторически и културни проекции“, Български културен институт „Дом Витгенщайн“, Виена, 25.02.2022.

Приносни моменти в дисертационния труд:

1. Изследването проследява процеса на превръщането на литературния текст в телевизионен сценарий. Показва пренасянето на художественото съдържание от литературата в телевизия, посредством стилистиката на екранното изкуство.

2. Направен е опит да се очертае специфичната актьорска игра пред камера, важната роля на повишената метафоричност и художествените детайли на екран, както и синкретизмът между авторовия текст, сценография, музика, театър и телевизия.

3. Извършва се сравнителна съпоставка между телевизионните театри на драмите „Змейова сватба“ и „Вампир“, които са екранизирани два пъти.

4. Изследването може да послужи на студенти (които изучават режисура, операторско майсторство и журналистика) при разработване на драматургични текстове за телевизия.