

**ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ”, БЛАГОЕВГРАД
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА ПО ГЕРМАНИСТИКА И РОМАНИСТИКА**

Елена Димитрова Андонова – Калъпсцова
докторант на самостоятелна подготовка

**ХИПЕРТЕКСТУАЛНИ ТРАНСПОЗИЦИИ НА
ШЕКСПИРОВИЯ ПАСТОРАЛЕН РОМАНС *БУРЯТА*
В ТРИ АНГЛИЙСКИ РОМАНА – *МАГЪТ* НА ДЖОН
ФАУЛЗ, *МОРЕТО*, *МОРЕТО* НА АЙРИС МЪРДОК И
ПРИЗРАЦИ НА ДЖОН БАНВИЛ**

(Hypertextual Transpositions of Shakespeare's Pastoral
Romance *The Tempest* in John Fowles' *The Magus*, Iris
Murdoch's *The Sea, the Sea* and John Banville's *Ghosts*)

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователната
и научна степен „доктор”

Научна специалност:

*Литература на народите на Европа, Америка,
Африка, Азия и Австралия (английска литература)*

Научен ръководител: проф. д-р Владимир Трендафилов

БЛАГОЕВГРАД
2012

От всички Шекспирови пиеси *Бурята* безспорно е тази, която се появява най-често като палимпсест в англоезичната литература от втората половина на двадесети век. Изкуствоведските, езиковите и времеви рамки, поставени от ключовите думи “англоезична”, “литература” и “втората половина на двадесети век” в предното изречение, в никакъв случай не ограничават реалното явление, което представляват множеството адаптации и апроприации¹ (Sanders 2006) на пиесата в богато разнообразие от форми - през тези на популярната култура до тези на високата култура² - през целия двадесети век до сега. Те са наложени от необходимостта да се маркират границите на настоящото изследване, в което обект на анализ са три англоезични романа от втората половина на двадесети век - *Магът* на Джон Фаулз (1977)³, *Морето, морето* на Айрис Мърдок

¹ Джули Сандърс използва понятията *адаптация* и *апроприация*, за да обозначи и открои два, според нея, основни подхода при транспонирането на един текст. Характерна особеност на първия е сравнително безкритичното адаптиране и пренасяне на сюжетната линия на едно произведение от една жанрова форма в друга. Вторият подход се характеризира с решителността, с която поставя под въпрос и подлага на критически анализ основни за даден текст идеи и в хода на апроприацията ги преосмисля и им дава ново съдържание. (Sanders 2006)

² Използвам тези две понятия, въпреки сериозната полемика, на която е подложено тяхното разграничаване в културологичните дискурси на нашето време.

³ Първото издание на романа е от 1965, но анализът в настоящия дисертационен труд ще се съсредоточи върху преработената версия на романа от 1977. Причината за този избор е определено потвърждаващото се присъствие на пиесата в романа в резултат на промените, направени в него от Фаулз.

(1978) и *Призраци*⁴ на Джон Банвил (2001) - в които *Бурята* получава своето хипертекстуално транспониране⁵ (Genette 1997), апроприация по Джули Сандърс⁶, като пасторален романс. Последното понятие добавя още един важен шрих към перспективата, от която това изследване пристъпва към четирите текста. То поставя изследването и в една по-особена позиция по отношение на адаптациите и претворяванията на пиесата от позициите на теоретичните нагласи, установили се като доминантни, в културните дискурси на двадесети и двадесет и първи век в по-мощен план, и в частност, в критическите подходи към Шекспировото творчество в същия период.

Практиките на адаптация и апроприация на пиесата генерират две представи за Шекспир, които Кристи Десмет нарича „великият Шекспир” и „не-великият Шекспир” (Desmet 1999: 2-3). Едната е захранвана от импулса към изразяване на преклонение към Барда и усвояване на ценностния капитал, който интертекстуалната връзка с пиесата носи на по-късния текст, напомнящо сочещ към нея; другата—от импулса към по-радикален експеримент и диалогизиране с текста на пиесата. Втория импулс намираме в ревизионистичните прочити на

⁴ Романите на Фаулз и Банвил, разглеждани в дисертационния труд, не са превеждани на български език. Заглавието *The Magus* е вече преведено на български език като *Магът*. *Призраци* е вариантът, който предлагам за *Ghosts* на Банвил.

⁵ Използвам думата *транспониране*, поради неблагозвучността при превод на *transposition* като *транспозициониране*.

⁶ В изследването си върху няколко романа от жени писателки, които претворяват различни Шекспирови пиеси, Сандърс илюстрира разбирането си за творческа апроприация (Sanders 2001).

Бурята от позициите на големите теоретични дискурси на постструктурализма, постколониализма, феминизма, Новия историзъм и лаканианската психоанализа. Той стои и в основата на някои от най-полемичните претворявания на пиесата в изкуството, там, където диалогът между новия и по-ранния текст предотвратява опасността от интерпретативна редукция, която прилагането на една теоретична схема носи със себе си.

Едно от най-мощните изследвания на вариациите върху *Бурята* в периода от шейсетте години на двадесети век до 2000 е *Tempests After Shakespeare* на Шантал Забу (Zabus 2001). В него авторката очертава едно значително поле на изследване, включващо широкия спектър от жанрове - поезия, драма, романи, филмови сценарии - в които пиесата е била пренаписвана от англоезични автори навсякъде по света. В увода към своя труд Забу посочва огромното значение на пиесата като текст, „участвал във формирането на три едновременни движения - постколониализъм, постфеминизъм, или постпатриархат, и постмодернизъм“ (Zabus 200: 1). Два от романите, разглеждани тук, *Магът* и *Морето, морето*, Забу определя като „саморефлексивни“ текстове - една от трите форми (наред с фентъзи и научна фантастика), в които *Бурята* осъществява своето постмодерно завръщане.

Настоящото изследване има доста по-тясно дефиниран фокус и макар да не отхвърля определянето на романите като постмодерни апроприации на *Бурята*, поставя акцент върху проявения в тях интерес към характеристиките на пиесата като

пасторален романс. Този акцент полага настоящото изследване в полето на прочитите на пиесата, характерни за литературната критика, предхождаща възхода на Теорията с главно „Т“. Характерът на възприетата перспектива е от формалистично естество и е в основата на интерпретациите на пиесата, в които водещ е интересът към нейната жанрова идентичност, структура, основни теми и идеи, изграждане на характери и т.н. Намирам, че романите, които са обект на това изследване, хармонизират с онези прочити на *Бурята*, които я дефинират като пасторален романс и интерпретират разглеждането на основните понятия за изкуството, природата, магията, любовта, като част от Шекспировото експериментално експлоатиране на кодифицираните характеристики на пасторала и пасторалния романс като жанрови модуси.

Чертите, които и трите романа в качеството си на хипертекстуални транспозиции на пиесата споделят, са следните: във всеки от тях има един или двама главни герои, които обитават или пристигат на изолиран остров или място, характеризиращо се с отдалечеността и усамотението, типични за един остров. Всеки от героите притежава характеристики, които дават основание за неговото идентифициране като версия на Шекспировия Просперо. И в трите романа сюжетната линия се развива по оста, характерна за пасторалния романс, а именно: пътуването от града към провинциалното/островното място, функциониращо като вариант на пасторалния зелен свят, в който героите пребивават временно, и завръщането обратно в града. Това завръщане на героя или

групата герои, моделирани на базата на Шекспировия магьосник или групата на корабокрушенците, става възможно, едва след като те са били подложени на благотворното влияние, приписвано на зеления свят в пасторала и са били променени по начин, позволяващ тяхната обратна интеграция в света, към който принадлежат.

Изтъкването на връзката между романите и формалистичните анализи на пиесата може би излага първите на риск да бъдат критикувани като есенциалистски и наивни в своята аисторичност. Анализът, проведен в дисертационния труд, демонстрира липсата на основания за подобна критика, като посочва онези особености на романите апроприации на пиесата, които свидетелстват за една чувствителност по отношение на промените – част от дългия преход от епистемата на ранната модерност, даваща контекст на пиесата, до нашето постепистемно, постмодерно време. Нещо повече, анализът посочва и тематизираното в романите разобличаване и противопоставяне на всеки опит, иницииран от главните герои в тях, пиесата да се възприема безкритично и да се експлоатира като идеал, съвпадането с който да гарантира валидизиране на техните действия.

Фокусът на анализа в този труд е съсредоточен върху опитите и в трите романа да се предефинира образа на Просперо като положителна фигура, която има своето място в литературата на двадесети век. Тези опити се разглеждат в по-широката рамка на опита да се възстанови човешкото измерение на един характер,

който е до голяма степен деперсонализиран от прочитите на пиесата, които настоятелно сочат неговото съучастие или интегриране в различни идеологически конструкти. Романите постигат това, без да демонстрират непознаване на промените във възприятието и концептуализирането на човешкия субект, протичащи в прехода от есенциалисткото разбиране на човека в рамките на хуманистичната традиция към постмодерното разбиране за фрагментарния и децентрализиран субект.

Анализът освен това има за цел да идентифицира стратегиите, чрез които вече споменатите, значими за пиесата понятия са преосмислени в романите. Независимо от различията между сюжетните линии, в които преекспонират *Бурята*, трите романа проявяват една общо характерна чувствителност към въпросите, повдигнати от пиесата: за възможността за изкупление или липсата на такава възможност за морално компрометираната личност; за любовта като сила, способна да възстанови хармонията, ако не в световен мащаб, то поне за човека, загубил се във вътрешния си духовен хаос; за силата на изкуството/магията да дава начален тласък на тези процеси на катарзисно пречистване и възстановяване на хармоничен порядък.

Отправяне на вниманието към пасторала и пасторалния романс в настоящото изследване налага и осмислянето на възможността за тяхното актуално присъствие в съвременната литература - една задача, поначало проблематизирана от критическите нагласи, определящи жанровите форми, асоциирани с тях, като остарели и даже отмрели. Аз обаче възприемам модела

на циклична жанрова демистификация и ремистификация, в който Хауард Фелперин (Felperin 1972; 2000) полага *Бурята* като романс и като правя уговорка за разглеждането на пиесата тук като пасторален романс, твърдя, че трите романа на Фаулз, Мърдок и Банвил илюстрират функционирането на този модел, в който редуването на *демистификация* и *ремистификация* гарантира постоянното обновяване на пасторалния романс като жанров модус. Подобно на пиесата, романите подлагат пасторалния романс на изпитането на саморефлексията, в резултат на което неговият наивен ескейпистки вариант е разобличен като такъв, т.е., е демистифициран и едновременно с това, вариантът, който включва в своя репертоар въпросната саморефлексия и самокритичност, е реабилитиран или, по думите на Фелперин, ремистифициран.

Значима роля в процеса, подлагащ на редица въпроси пасторалния романс в романите, има хибридизирането му с жанровия код на романа, който в случая проявява, макар и в различна степен във всеки от романите, характеристиките на реалистичната репрезентация.

По отношение на пиесата, изследването разкрива отвореността на текста за апроприации, съсредоточаващи вниманието върху онези нейни ключови понятия, на които нашия постмодерен свят отрежда една само относителна стабилност.

Методологичен и терминологичен апарат

За целите на анализа изследването възприема класификацията на междутекстовите отношения, предложени от Жерар Женет в трите му книги по темата: *The Architext: An Introduction* (1992 (1979)), *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1997) и *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1987). Романите на Фаулз, Мърдок и Банвил попадат в петата, най-мощна категория на хипертекстуалните транспозиции⁷, които Женет дефинира по следния начин: „[...] всяко отношение, което свързва текст В (който ще наричам хипертекст) с по-ранен текст А (него, разбира се, ще наричам хипотекст) върху който той е присаден по начин, различен от този на коментара”. (Genette 1997: 4)

Магът, Морето, морето и *Призраци* принадлежат към подкатегорията на тематичните хипертекстуални транспозиции, като включват и двата подвида трансформации, диегезисни⁸ и прагматични⁹, на *Бурята* като хипотекст. Промените на нивото на диегезиса определят романите като хетеродиегезисни трансформации, които транспонират пиесата в дуги времеви и пространствени измерения. Прагматичните промени от своя страна включват стратегиите на трансмотивирането (подмяната в

⁷ Женет използва термина „транспозиция” по начин различен от употребата му от други теоретици на междутекстовостта, а именно Юлия Кръстева и Майкъл Рифатер.

⁸ Женет определя като „диегезис” света с неговите пространствено-времеви измерения, в който е положен сюжетът на едно произведение. (Genette 1997: 294-295)

⁹ Към първите спадат трансформации в пространствено-времево измерение на романите, към вторите, трансформациите в самия ход на действието.

хипертекста на мотивите, които определят действията на героя от хипотекста) и преоценяването, *transvaluation*, при което достойнствата, приписвани на героя от хипотекста се заменят, или в алтернативния случай, не се заменят с други. Във връзка с използването на тези термини на Женет, тук е мястото и да добавя, че терминът *хиперекстуална транспозиция* е алтернативно заменян в този труд с понятието на Джули Сандърс за апроприация. Сандърс дефинира понятието в книгата си *Adaptation and Appropriation* (Sanders: 2006), като го разграничава от другото понятие от заглавието, адаптация. Апроприацията, казва Сандърс, е по-радикална, по-експериментална по отношение на по-ранния текст, докато адаптацията в основни линии обозначава формалните промени, които обикновено са наложени от прехвърлянето, често безкритично по отношение на съдържателния план, на един текст във формите на друго изкуство, например киното.

Интересът към характера на пиесата като пасторален романс и към стратегиите, чрез които тази ѝ идентичност е преформулирана в романите, налага и избора на термин, обозначаващ относително устойчивите кодифицирани черти, които читателят намира преформулирани в романите. Терминът, предложен от Женет за означаване на тези съвкупности от устойчиви черти, формални и съдържателни, е *архитект*. В рамките на това понятие пасторалният романс се ситира като

жанров модус¹⁰ с разпознаваеми съдържателни характеристики, които маркират присъствието му в различните форми, предлагани от художествената проза.

Пасторалът и пасторалният романс

Дългата история на пасторала като естетически код свидетелства за гъвкавостта и податливостта му на адаптиране към етическите и естетическите доминанти в различните периоди от историята на изкуството и в частност - на литературата. Точно в тази му адаптивност обаче се корени и невъзможността за неговото фиксиране като код с постоянни черти, върху които мненията в литературната теория да постигат консенсус. Във всеки момент на съществуването му теории от прескриптивен и дескриптивен характер са се заемали с постулиране на задължителни за него характеристики или са се опитвали да го обхванат и дефинират в описателни изследвания. Опити да се дефинира пасторала са правени както в рамките на конкретни времеви отрязъци, така и по отношение на цялата му история. Мненията за продължителността на тази история и особено за

¹⁰ В това изследване понятието „модус“ е заимствано не от Женет, а от друг един теоретик и класификатор на литературните жанрове и методи— Алистър Фаулър (Fowler 1982: 107). Фаулър определя като модусни онези превъплъщения на жанра, в които последният е изоставил формалните характеристики на своя репертоар и се определя единствено от чертите, които изграждат асоцирания с него съдържателен план.

това дали тя е достигнала своя край или не, също варират значително.

Би могло да се каже, че в параметрите, зададени от елементите на реалистична репрезентация в Теокритовите *Идили*, от една страна, и елементите на алегоризиране, които средновековната интерпретативна традиция открива или придава на Вергилиевите *Буколики*, от друга, пасторалът получава онези свои характеристики, които му позволяват постепенно да излезе от рамките на своя първоначален жанров код, дефиниращ го във формален и съдържателен план, и да се превърне в жанров модус. Това открива пред пасторала и редица възможности за комбинирането му с репертоарите на други жанрове и модуси без ограничения по отношение на тяхната принадлежност към лириката, епоса или драмата. Двете тенденции, към създаването на литературен образ на живота в провинцията, който поначало е идеализиран, и към превръщането на този образ в алегория, метафора или символ на някакъв морален, религиозен или естетически идеал, се превръщат в доминантни за него в различни моменти от историята му. Хелън Купър (Cooper 1977) открива едновременно им съществуване в литературата на Средновековието, съответно във френския средновековен пасторал (*bergerie*) и латинския еклог. Импулсът към алегоризиране на пасторала намира едно от най-сериозните си остойностявания в еклогите на Петрарка, които превръщат жанра в „езотеричената форма на едно възвишено изкуство” (Cooper

1977: 37). В своите буколики Бокачо на свой ред затвърждава тайнствения характер на пасторала.

През Ренесанса комбинирането на интереса към реалностите в живота на овчаря с тенденцията той да се използва като образ, в който една или друга влиятелна дворцова личност да получава своето идеализиране, създава забележителни произведения като Спенсърския *Пастирски календар* (*Sheperd's Calender*). В същото време една от новите посоки, които тенденцията към метафоризиране поема, е тази на естетизирането на пасторала, което превръща неговия зелен свят в идеализирана проекция на двореца, неговите обитатели и култура. Суканта Чаудури (Chaudhuri 1989) използва понятието арт-пасторал, за да обозначи този нов пасторал, в който два свята се сливат в един, освобождавайки се в хода на явлението от всичките си недостатъци. Тези нови характеристики на пасторалния свят дават възможност на аристократа¹¹, търсещ усамотение и бягство от покварата на двореца или страданията на любовта, да се чувства комфортно сред естетизираните образи на пастирите.

Естетизиращият импулс намира своята най-благодатна среда в италианския пасторален романс, чиято парадигма е зададена най-напред от *Аркадия* на Джакомо Санадзаро, следван от *Диана* на Хорхе Монтемайър, пиесите *Аминта* на Торквато Тасо и *Верния пастир* на Гуарини, а в английската култура от *Аркадията*

¹¹ Санадзаровият Синсеро, главният герой на един от първите, изключително популярни пасторални романи, *Аркадия*, е парадигматичен образ в това отношение.

на Сидни, *Розалинда* на Томас Лодж и пасторалните трагикомедии от типа на *Вярната пастирка* на Томас Флетчър. В тази традиция, макар и по един далеч по-експериментален и творчески начин, се вписват и онези пиеси на Шекспир, сред тях и *Бурята*, в които той възприема условностите на пасторалния романс, за да го подложи на изпитанието на интроспекцията, да оголи механизмите, които го задвижват и да позиционира читателя/зрителя в тясната ивица, дележа доброволното потискане на недоверието от критическата дистанция на остранието.

Наред с естетизирането другите нови характеристики, за които пасторалният романс се оказва благоприятна среда, са: споделяният с платонизма идеал за *vita contemplativa*, или животът в уединение и размисъл, за които отдалеченият и изолиран зелен свят на пасторала се оказва идеалното място; субективизирането, до което води съсредоточаването върху душевните преживявания на пребиваващия временно в пасторалния свят царедворец; идеалът за възстановяването в рамките на пасторалния свят на един златен свят, който е сравним с величието на изгубения Златен век. Не на последно място се нарежда и преосмислянето на пасторалния свят като пространство, в което импулсът за фабулиране получава пълна свобода и което не крие, а напротив, метадискурсивно сочи фикционалния си характер.

Последната характеристика на пасторалния романс е от особена важност за настоящото изследване, тъй като именно

превръщането на пасторалния свят в пространство на демонстративно фикционализиране¹² отваря нови възможности за неговите актуализации, не само в рамките на Ренесанса, но и в съвременната литература. Тази нова идентичност на зеления свят Волфганг Изер (Iser 1993) и Хари Бержер Джуниър (Berger Jr. 1988) свързват с появата на понятието за фикционалност в изкуството през Ренесанса. Изер съзира в пасторалния романс динамиката на неговия пространствен модел, включващ движението от дворцовия свят към зеления свят и обратно в дворцовия свят, драматизирането на прехода от света на социално-историческата (референциална) реалност към положения в друга онтологична плоскост свят на фикционализирането. Бержер от своя страна заема и едновременно с това модифицира едно понятие, вече използвано от Нортръп Фрай¹³ (Frye 1990 (1957)), за да обозначи характера на пасторалния свят като пространство на фикционализиране, а именно, понятието *вторична реалност*. Вторичната реалност е светът, създаван от изкуството. Концепцията за неговата обособеност среща в едно от неговите може би най-ранни и

¹² Наличието на два алтернативни термина—фингиране и фикционализиране—в преводите на български език на текстове на Волфганг Изер, в които той теоретизира триадата на реалното, фиктивното и имагинерното, налага избора на един от тях. Предпочитанията ми са в полза на транслитерирания от английски език вариант „фикционализиране”.

¹³ Фрай теоретизира понятието за вторичната реалност на фикционалния свят в едно есе от 1948 (“The Argument of Comedy”), чието съдържание по-късно включва в третото есе от *The Anatomy of Criticism* (1990 (1957)).

най-запомнящи се, оценъчно обогрени определения като „златен свят“, който изкуството създава, алхимично пречиствайки природата от нейното по-нисше естество като „бронзов свят“. В качеството си на текст, в който за пореден път Шекспир подхожда към кода на пасторалния романс, *Бурята* представя един свят, в който читателят/зрителят наблюдава открояването, в различни моменти на действието, на островния пасторален свят, ту като почти реална възстановка на представите за Новия свят¹⁴, ту като откровено фикционална реалност, създадена със средствата на театралното изкуство и съответно - ограничена в неговите рамки. Тази двойственост на пасторалния свят наблюдаваме пренесена и в трите романа, но модифицирана по един интригуващ начин. В *Магът* пасторалният свят в неговата реалистична проекция е представен от гръцкия остров, на който се развива по-голямата част от сюжетното действие, а характерът му на вторичен, изкуствено създаден свят, е ограничен до Бурани, имението на острова, където протагонистът-повествовател се среща с мага. В *Морето, морето* реалистичната проекция на зеления свят е осъществена в рамките на селото Нероудийн, намиращо се в отдалечените и изолирани северни региони по крайбрежието на Атлантическия океан, където Чарлз Ароуби се оттегля, след като слага край на кариерата си като театрален режисьор. Пасторалният свят като свят на фикционализиране отново е

¹⁴ Тези представи са създавани от документалните записки и памфлети на пътешествениците, като Уилям Страчи (1906) и Силвестър Джордейн (1906), завръщащи се от Новия свят.

ограничен в по-тесни мащаби, този път до възприятието и спомените на Чарлз за света на неговото детство и юношество, озарени от идеализираната любов между него и връстничката му Мери Хартли. *Духове* представя разделянето на двете основни характеристики на пасторалния свят като вписва неговия реалистичен вариант в образа на острова, където Фреди Монтгомъри се уединява в своето бягство от света, а остранностено фиционалния му вариант поверява на повествователните усилия на протагониста, който осъзнато твори, на базата на заобикалящия го реален, един въображаем златен пасторален свят.

***Бурята* като пасторален романс**

Предходната дискусия за острова в пиесата като образ, илюстриращ двойствеността на пасторалния свят, ни връща към въпроса за *Бурята* като пасторален романс—идентичност, далеч не единодушно възприета от всички литературни критици. Вярно, че в контекста на анализите на пиесата от последните няколко десетилетия, този въпрос е като че ли по подразбиране неактуален, поради множеството критически текстове, които вече са предложили своите базирани на пространен анализ отговори¹⁵. Погледът към тези текстове разкрива, че пиесата е най-често

¹⁵ В увода към *Shakespeare: The Last Plays* (Ryan 1999), Кийрнан Раян, редакторът на селекцията от критически есета върху последните пиеси на Шекспир, коментира наситеността на критическата литература върху тях, занимаваща се с уточняването на жанровете им специфики, определяща ги като романи, трагикомедии и в частност определяща *Бурята* и като пасторална пиеса.

определяна като една от групата на Шекспировите трагикомедии или романи, две категории, които не си противоречат. Пасторалният елемент в нея обаче в някои случаи изобщо не е коментиран, а друг път е разглеждан като фрагментарно присъстващ в пиесата, не и като част от модела на пасторалния романс, който структурира пиесата. Карол Геснер (Gesner 1959), Розали Коули (Colie 1974) и Дейвид Ъънг (Young 1972) са критиците, в чиито анализи на пиесата намираме убедително аргументираната ѝ принадлежност към този модел. Коули обяснява въвеждането на фигурата на магьосника в *Бурята* като особеност на едно конкретно проявление на пасторалния романс. Рязко ограниченото време, с което сюжетът разполага, за да се разгъне и да доведе героите до момента, в който те са готови да бъдат интегрирани отново в техния свят, Коули разглежда като фактор, наложил добавянето на още една движеща сила в пиесата, която да гарантира предвидения от модела на пасторалния романс щастлив край. Тази движеща сила пиесата намира в Просперо, чиито магьоснически умения читателят/зрителят е приканен да възприеме като хармонично съгласувани с порядъка в природата.

Творческият подход на Шекспир към пасторалния романс се наблюдава в стратегията, чрез която привежда създавания в съгласие с кодифицираните характеристики на пасторала свят в съприкосновение с един друг свят, който в рамките на пиесата функционира като репрезентация на реалността. Един от смисловите пластове на *Бурята* представя метафорично усилията на Просперо да осъществи с помощта на природата и магията своя

план като работата на театралния режисьор, който поставя на сцена една пиеса. Сценарият на тази пиеса разпознаваме като съгласуван с жанровия модус на пасторалния романс. В хода на пиесата събитията, които поставят препятствия пред Просперо, маркират моментите на сблъсък между сценарий и реалност. Едновременно с това те указват границите между изкуство и реалност и предупредително напомнят за невъзможността животът да бъде подчинен на естетически модели, независимо колко идеални изглеждат те. Неспособността на Просперо да доведе всички герои от групата на корабокрушенците до момента на осъзнаване на вината, покаянието и нуждата от опрощаване, насочва вниманието към споменатите вече ограничения на пасторалния романс като литературен код.

Магът

Романът на Фаулз представя на читателя двама главни герои, Никълас Ърф и Кончис, които са носители на характеристики, свързващи ги с Шекспировия магьосник. Разпознаването им като проекции на Просперо обаче не е предпоставено от текста на романа с еднаква лекота. От двамата герои Кончис е този, който по недвусмислен начин заявява буквално, още при първата си среща с Никълас, и косвено, с поведението си, своята роля като магьосник. Животът му на острова като тайнствения чужденец и обитател на вила Бурани – място, изолирано от останалата част от селото, и напомнящо, по силата на своята роля като отправна точка на основното действие

- е обстоятелство, което подплатява в диегезисен план връзката на героя с Шекспировия маг. В сравнение с тази осезаемост на транспозицията на Просперо в образа на Кончис, връзката на помладия герой с мага от пиесата е по-трудно доловима. Това се дължи в немалка степен на факта, че Никълас се разкрива като средоточие на белези, свързващи го и с друг герой от пиесата, а именно Калибан. В добавка образът му е усложнен и от склонността да преживява себе си като литературен герой от древногръцките митове и средновековните романи - склонност, която му позволява автоматично да приеме за своя ролята на Фердинанд още при първата идентификация на Кончис с Просперо. Тази черта на героя определя не само начина, по който той се възприема, но и цялостния му поглед към света. Тя се наблюдава в постоянството и последователността, с които Никълас търси връзки между събитията в своя живот от една страна и мита и литературата от друга. Върху тази негова характеристика е положена и първоначалната му връзка с Просперо като герой, полагащ усилия да подчини реалността на механизмите на пасторалния романс.

Последиците от неспособността на Никълас да осъзнае несводимостта на живота в неговото многообразие към подредеността на естетическите модели разкриват разрушителния потенциал на тази черта в степен значително по-голяма от тази в пиесата. В *Бурята* загатванията за морално компрометиран характер, който може да добие стремежът да бъде приближен живота до изкуството са два. Едното се съдържа в Просперовото

признание за собствената му роля в създаването на тъмния образ на Калибан¹⁶. Неподатливостта на героя на приобщаване към модела на идеалния пасторален свят автоматично го превръщат в очите на Просперо в примитивен звяр. Другото загатване е направено с допускането в пиесата на смъртта, макар и само предполагаема от перспективата на Фердинанд или пък естетизирана в песента на Ариел. Предположението за смъртта на корабокрушенците, обяснено като резултат на неведението на Фердинанд, служи да подчертае размаха на Просперовата магия, която успява да задържи под контрол събитията във всеки един момент. В същото време смъртта бива идентифицирана като потенциално събитие в условията на загуба на този контрол и натоварва мага с цялата морална отговорност за евентуална катастрофа.

В *Магът* тези загатвания придобиват характера на значително по-декларативен жест. Той е осъществен в недвусмислено посочената причинно-следствена връзка на решенията и действията на Никълас със смъртта, макар и тук отново престорена, на Алисън. Заедно с героя читателят е накаран да осмисли и приеме съобщеното самоубийство на Алисън като

¹⁶ В превода на В. Петров на думите, с които Просперо представя Калибан пред благородниците в пето действие на пиесата: “this thing of darkness I acknowledge mine” с „...мое—туй изчадие на мрака” звучат по-недвусмислено от английския вариант в категоричността с която заклеят героя. В английския текст думата „acknowledge” загатва и възможността за осъзнаването и признанието за вина от страна на Просперо за ролята, която той е изиграл в отношението си към Калибан и приноса ѝ за превръщането му мрачно създание.

пряка последица от безотговорността, манипулативността и безсърдечията на Никълас.

Това безсърдечие е в основата на връзката, която романът разкрива между своя по-млад главен герой и Калибан. Намекът за общото между тях е направен на няколко места в романа, всеки път чрез думите на героинята, която Никълас е приел за отредената му Миранда.

Романът поставя своите двама главни герои в динамиката на взаимоотношението учител - ученик, проектирано тук в два варианта: този на отношението между мага и неговия ученик и този, свързващ мъдрия и младия пастир в традиционния пасторален еклог. В рамките на това отношение магът Кончис подлага Никълас на редица преживявания, в резултат на които героят в крайна сметка осъзнава собствената си егоцентричност и разпознава в нея основната мотивираща сила на своите най-важни решения и действия, често прикривана зад елитарни естетически нагласи. Събитията, които водят Никълас до това осъзнаване, Кончис режисира във вила Бурани под формата на пищен спектакъл, жанрово дефиниран от него като театрална маска. Експлицираното полагане на сюжета на пасторалния романс в стилистиката на ренесансовата дворцова маска изтъква на преден план семиозисните механизми, характерни за нейния жанров код – високата степен на алегоризация и митологизиране, размиването на границите между фикционално и реално пространство по време на театралната постановка, комуникативна наситеност, осъществена чрез илюзионистична сценография, музика и

костюми – и по този начин акцентува конструиания характер на целия спектакъл в *Магът*. Тази стилистика позволява на Кончис да използва пасторалния сюжет - един от многото в маската – като основа на един демистифициращ анти-пасторал, който да посочи потенциалния риск за изпадане в наивен ескейпизъм, заложен в пасторала.

Едновременно с постигнатата посредством маската демистификация на пасторалния романс в неговия наивен вариант романът сам се превръща в пример за ремистифициране и утвърждаване на пасторалния романс. В рамките на своя престой на острова и на общуването си с Кончис Никълас стига до моменти на себепознание, и морално съзряване, в които читателят от своя страна разпознава преживяването, характерно за странника, *изгубил и намерил* себе си в зеления пасторален свят

В един от последните уроци, които Никълас получава, се съдържа и новата формулировка на магьосничеството и магията в романа. Историята, написана с молив върху лист хартия, на който Никълас се натъква случайно, определя магьосничеството като достъпно единствено за онзи, който се е отказал от търсенето на истината, който се е отърсил от необходимостта да търси гарант на истината в божествен или богоподобен авторитет. Това е човекът, приел факта на относителността като единствена константа, характеризираща всеки един аспект от живота и възприел идеята за своята лична отговорност в условията на релативизирането на всякакви морални императиви. В този контекст магията също бива преформулирана по начин, който я

сближава с постмодерното теоретизиране на етичното. Магията като сила, позволяваща манипулирането на другия, отстъпва пред магията като характеристика на пространството между субекта и Другия, сила на която субектът се оставя, съзерцавайки несводимостта на Другия до каквито и да било дефиниции. В романа тази безкрайност на Другия, неговата неопознаваемост, е артикулирана в съвета на Кончис към Никълас никога да не приема човека срещу себе си буквално, дори в случаите, когато другият не разбира смисъла на думата „буквално”.

Морето, морето

Романът на Мърдок заявява своята връзка с *Бурята* още в самото си начало, в жеста, с който протагонистът-повествовател се идентифицира не само с магьосника от пиесата, но и с неговия автор. Образът на Просперо от края на пиесата, в момента, когато заявява решението си да се откаже завинаги от магьосничеството, предполага връзката между романа и пиесата като тази на продължението, а не на паралелното повторение. Повествованието запознава читателя с главния герой, Чарлз Ароуби, който представя своето решение да прекрати кариерата си като театрален режисьор и да се оттегли в наскоро закупената от него къща в селцето Нероудийн, в духа на Просперовото решение да изостави магьосничеството. Етически осъзнатият аспект на този жест е закодиран в заявеното от Чарлз намерение да се отърси от егоизма и да се научи да бъде добър. С това той хвърля още един мост от романа към пиесата, където, в една от

последните си речи, Просперо споделя представата си за своя живот след завръщането си у дома като живот, който ще бъде прекаран в уединение и добродетелно смирение. Събитията в романа на Мърдок илюстрират, че един такъв проект може да се окаже твърде труден за осъществяване, особено когато с това се захване личност, свикнала да бъде център на вниманието и на действието, и в резултат на това - позволила си да култивира в себе си силен егоцентизъм.

Повествователното реконструиране на миналото на героя, фокусирано върху детството и юношеството му в провинциален регион на Англия и върху годините прекарани в света на театралното изкуство разкрива все още само потенциалния сблъсък между добрите му намерения и онези черти на характера му, които ще осуетят осъществяването на първоначалния му план. Способността на героя напълно да пасторализира онази част от миналото си - своето детство, в която скромният живот на семейството му е пораждал у него чувство на срам, помага на възрастния Чарлз да преоткрие стойностното в живота, отдалечен от светските увлечения по блясъка и славата. Същата тази способност да абсолютизира стойността на миналото позволява на героя да издигне в личен култ своята младежка любов и да влезе отново в ролята на манипулация Просперо в момента, в който съзре и най-малка възможност да възроди тази любов и да възстанови нейния златен свят. Този повратен за добрите намерения на Чарлз момент настъпва, когато той случайно

разпознава в една възрастна жена в Нероудийн някогашната си любов.

Както *Магът*, и дори по-категорично, *Морето, морето* отправя предупреждението относно разрушителната сила на магията, която и в трите романа губи своята буквална референтна знакова стойност и се свързва доста по-експлицитно с идеята за ролята на главния героя като режисьор-манипулатор. Смъртта в първия роман е мнима, но тук тя е факт, който налага на Чарлз осъзнаването на смъртта на Тит като необратима и обусловена от собственото му безотговорно манипулиране на хората около него като пионки в играта, която непременно иска да спечели.

Дискредитирането на магията като манипулативна способност се осъществява и по още една линия. Нейната сила, както се оказва, не е неограничена, а е в пряка зависимост от готовността и желанието на нейния обект да ѝ се подчини. Липсата на такова желание я обезсилва. Чарлз е възприеман от своите колеги и приятели като фигура с невероятна харизма и на няколко места в романа жените, с които е имал връзка (Розина, Лизи), го определят като магьосник, но в отношенията му с появилата се отново в живота му Мери Хартли тази харизма не успява да упражни своята магия. Възстановяването на споделяния някога от тях златен свят не се осъществява, не само защото Хартли няма желанието да го направи, но и защото в нейният спомен този свят няма стойността на идеала, в който Чарлз го е превърнал.

Като противоположност на Чарлз романът въвежда, значително по-ненатрапчиво, образа на другия герой-вариация върху образа на Просперо - Джеймз Ароуби. В някои от критическите анализи на романа (Tucker 1992) Джеймз, заедно с Чарлз, е интерпретиран като провалил се магьосник. Изграден в съгласие с основните принципи на посветения будист, образът на Джеймз наистина демонстрира провала на магията в нейното свръхестествено измерение дори тогава, когато упражняването ѝ е подбудено от наистина благородни мотиви. Съгласявайки се с това виждане за героя, бих искала да обърна внимание на още един аспект на неговата личност, който приканва към интерпретацията му като една положително преформулирана проекция на мага. Едно от проявленията на тази страна от характера на Джеймз е вече споменатата ненатрапчивост на героя, който винаги сякаш стои в периферията на света, населяван от останалите герои. Тази нецентрална позиция, заемана от героя в пространствен и събитийен план, а също и в речево отношение, където Чарлз като основен повествовател безспорно има предимство, е симптоматична за Джеймз като една значително преосмислена и наново остойностена версия на Просперо. Отказът от централното, и по силата на тази характеристика доминиращо място в отношенията на субекта с другите, е ключов за вече коментираното постмодерно разбиране за етичното. Липсата на авторитарност в отношенията на героя с другите, фактът, че не злоупотребява с възхищението на приятелите на Чарлз към него, нещо, което той печели много скоро след срещата

си с тях в Шръф Енд, го поставят в позиция, която е диаметрално противоположна на заеманата от неговия братовчед. Тези качества превръщат Джеймз в илюстрация на човека, избрал да се поддаде на магията, която е основна характеристика на пространството, споделено с Другия. В този смисъл романът на Мърдок, подобно на *Магът*, подменя една магия, чиято морална устойчивост е подкопана, с друга, основана на признанието за безкрайността на Другия.

Пасторалният свят на Нероудийн се превръща в мястото, където дори Чарлз успява да усети, макар и без напълно да осъзнае значимостта ѝ, съществуването на тази друга магия. Това става възможно едва след като неговите представи за почти всеки един от приятелите му и за Джеймз претърпяват крах в сблъсъка си новите, неподозирани от героя страни на характерите им.

Призраци

Призраци е романът, в който преформулирането и остойностяването наново на характера на магьосника е най-изненадващо заложено в образа на един престъпник, Фреди Монтгомъри. Пътят, който героят и в този роман привилегирован с ролята на повествовател, трябва да извърви, е най-дълъг в сравнение с този на героите от другите два романа. В първия роман от трилогията¹⁷, чиято втора част се явява *Призраци*, Фреди извършва убийство. Връзката между престъплението и процеса, в който героят бавно достига до прозрението, необходимо за

¹⁷ Banville, J. *Frames*. 2001

превръщането му в маг, намираме в изкуството и в централното място, което то заема в живота на протагониста – от една страна като основен мотив за кражбата на един женски портрет, заради който той жертва живота на едно момиче, от друга като основно средство, чрез което той търси път към изкуплението в *Призраци*. Изкуството, представено метонимично в модела на пасторалния романс, към който Просперо иска да приобщи реалността, се е превърнало за героя на Банвил в единствения свят, в който той намира сигурност. Фреди Монтгомъри е типичен представител на постмодерния литературен герой, който не е способен да се изживее като кохерентен субект и съответно е неспособен да установи значими и стабилни взаимоотношения дори с най-близките за него хора и още по-малко със света, към който той няма чувство за принадлежност. Кражбата на портрета обаче води героя до кризисния момент, в който той се оказва лице в лице с едно момиче, случаен свидетел на престъплението му, което той убива. Ретроспективно героят пресъздава този момент, в който в ужасения поглед на момичето той успява да си представи пълнотата на нейния живот, едно постижение на въображението, иначе непосилно за него. Цялото повествование в *Призраци* свидетелства за опитите на протагониста да намери пътя към изкуплението за своето злодеяние. За да постигне това, той отново се осланя на изкуството, чиято морално регенерираща сила е реабилитирана в процеса на неговите търсения.

Връзката на романа с *Бурята* е постепенно, чрез загатванията на цитата и алюзията, установена още в първите

страници на романа, в които повествователят представя групата на летовниците. Тяхното пристигане на острова е моделирано като добронамерено-иронична версия на корабокрушението от първата сцена на пиесата. Своего съвпадане с Просперо Фреди загатва също с лека самоирония: оставайки неназован и анонимен през цялото време, героят представя себе си като „малък бог” – този, когото читателят чува да говори от първите страници на романа. Подобно на Просперо и той в по-голямата част от времето остава невидим за онези, чиято съдба решава в хода на повествованието. Различни обаче са мотивите за това оставане в сянка - в пиесата то е част от стратегията на магьосника, посредством която той обгръща себе си и чудесата, които предизвиква, в тайнственост и така провокира удивлението и едновременно страха на крушенците; в романа то е резултат от необяснимия страх на героя да се доближи до новодошлите на острова.

Страхът и несигурността са характеристики на героя, които го отдалечават от Шекспировия маг, който, противоположно на Фреди, изживява себе си като непоклатим носител на правдата и стожер на истината и ценностната система на своето време. И докато Просперо започва да усеща разколебаването на своята самоувереност едва към края на пиесата, то героят на Банвил от самото начало страда от пълната липса на увереност. Недоверието, което героят изпитва към самия себе си, породено от усещането, че част от него е неподвластна на съзнателните му мисли и действия, е причината за самоидентификацията му с още

един герой от пиесата - Калибан. Калибан се превръща в онази част от фрагментарния субект, която, оставена на свобода, заплашва да разруши всеки порядък. Съзнаването на съществуването на звяра вътре в субекта отличава Фреди от главните герои в другите два романа, които са в различна степен неспособни да съзрат това присъствие в себе си. Романът на Банвил в този смисъл пренася конфликта между Просперо и Калибан вътре в своя протагонист, защото вътрешният свят на субекта в литературата на двадесети и двадесет и първи век е много по-често сцената, на която се вихрят големи конфликти.

Възможността да изкупи вината си протагонистът търси в осъществяването на един проект, с който се залавя от самото начало на романа и който се състои в пресътворяването със средствата на изкуството на един свят, в който жертвата на Фреди, Джоузи Бел, да получи още един шанс за живот. В романа този проект никъде не е назован, нито е дефиниран с толкова много думи. На читателя се налага сам да търси отговорите на всички свои въпроси в едно повествование, в което реалното и фикционалното преливат от едно в друго. В този смисъл той е поставен в условия на абсолютна нестабилност, подобни на онези, в които фрагментарният характер на възприятията поставят протагониста. За читателя, въоръжен с необходимото търпение и внимание за съответните маркери в повествованието, става ясно, че то има две нива: едното, което отразява реалността на хората и събитията на острова и друго, второ ниво, на което Фреди създава, на базата на наблюденията си отдалеч, един въображаем

пасторален свят. В него героите, подобно на други литературни герои, изпитали благотворното влияние на зеления свят, търсят чрез погледа назад в спомените си, начин да преодолеят незабравени травми и да реабилитират миналото си до статуса на златен свят. Ролята на Фреди като магьосник тук намира израз в благородството, с което той, като творец на събитията в създадения от него свят, гарантира на своите герои намирането на изгубения в живота на всеки един от тях златен свят. В рамките на изкуството и творческия процес, във връзката му с героите, населяващи неговия въображаем свят, героят успява най-после да проектира себе си като човешко същество, което е способно да проявява благородство и грижа за другия.

Решението на героя да ограничи своя проект в рамките само на изкуството е обусловено от осъзнаването, провокирано от престъплението в първата книга на трилогията, на опасността от смесването на реалността с изкуството и пораженията, до които това може да доведе.

В същото време това ограничение показва и докъде се простира силата на изкуството да успокоява търсещия утеха, отвъд което човек изпитва нуждата от реалния контакт с други човешки същества. В рамките на света, който твори, Фреди изгражда образа на една девойка, базиран на реалната Флора, която е обект на вниманието и възхищението на всички герои в романа, летовници и местни. Във фикционалния образ на Флора той проектира образа на Джоузи Бел, чийто живот отчаяно търси начин да възстанови. Въображаемата Флора е крехка и уязвима -

героиня, която Фреди, в качеството си на неин автор, в крайна сметка спасява от отблъскващата фигура на друг един герой – Феликс. Реалното оставане на Флора на острова, след като спътниците ѝ са си тръгнали, съвпада с положителния развой на събитията във въображаемия свят на протагониста.

Това обаче не е краят на романа *Призраци*. Моментът, в който Фреди успява наистина да превъзмогне изолацията на собствения си солипсизъм и да установи връзка с друго човешко същество, нещо, което той постига за кратко в мига преди да убие Джоузи Бел, се повтаря отново, този път без да бъде последван от смърт, когато героят успява да види Флора без опосредстващата роля на фикционално изградения ѝ образ. Това е моментът, в който смълчан и заслушан в думите на младата жена, героят попада в плен на онази магия, която вече открихме в другите два романа – не магията, творена от уменията на могъщ и виртоузен маг, а магията, омагьосваща пространството между две човешки същества.

Изводи и заключения

В контекста на стратегиите на демитологизиране, деконструкция, демистификация, които са доминиращи в голяма част от критическите прочити и художествени претворявания на *Бурята* от втората половина на двадесети век, трите романа, разгледани тук, представят убедително възможността пиесата да бъде препрочетена и пренаписана по начин, който ревитализира онези нейни аспекти, оказали се уязвими за погледа на

феминистката, постколониална и постструктуралистка критика или изобщо излезли от фокуса на критическия интерес. Това ревитализиране романите на Фаулз, Мърдок и Банвил осъществяват в качеството си на хипертекстуални транспозиции на *Бурята*, в които интересът към пиесата е съсредоточен върху характеристиките, които я определят като пасторален романс.

В контраст с критическата традиция, началото на която полага изследването на Реймънд Уилямс, *The Country and the City* (Williams 1993 (1975)), върху идеологията на пасторалния модус, трите романа, анализирани тук, връщат на зеления свят на пасторала и пасторалния романс стойността, която той притежава като пространство, в което човек все още може да получи шанс да осъзнае своите заблуждения, егоизъм, грешки и да намери път към своето автентично съществуване.

Този фокус върху *Бурята* като пасторален романс определя и акцентите в хипертекстуалното ѝ транспониране и трансформациите, на които са подложени сюжетните и пространствено-темпоралните характеристики на пиесата. В резултат на тези трансформации централните за *Бурята* идеи за изкуството и неговата връзка с живота, за любовта, за връзката между човека и природата, са преформулирани по начин, който прави и тях и *Бурята* като текст, който ни напомня за тях, значими в контекста на нашето съвремие.

Приносни моменти на дисертационния труд

1. В дисертационния труд се анализират и извеждат проблеми от областта на жанровия анализ в контекста на анализираните интертекстуални преноси между *Бурята* на Шекспир и три съвременни романа.
2. Доминиращите от втората половина на двадесети век насам критически прочити и литературни транспозиции на пиесата я разкриват като текст, който репродуцира и утвърждава патриархални, монархически, колониалистски и империалистски ценности. За разлика от тях, настоящият дисертационен труд идентифицира продължилото съществуване на една друга интерпретативна нагласа към *Бурята* като текст, в чийто тематичен и идеен център стоят въпросите за отношението природа – цивилизация, за мястото на човека в тях, за връзката между живота и изкуството, за изкуството като магия.
3. Идентифицирайки подобен интерес към изброените аспекти на пиесата, дисертационният труд разкрива модифицирането на критическата традиция, която подхожда към описаната вече проблематика на текста от хуманистични позиции.
4. Аксиологичната стойност на труда се изразява в това, че въпросните модификации дисертационният труд отчита като наложени от радикалното преосмисляне, на което теоретичните дискурси на двадесети век подлагат монолитността на понятия, фундаментални за познавателните ракурси отпреди модернизма, а

именно за човешки субект, човешка природа, истина, морален императив.

5. С анализа на трите романа дисертацията установява обособяването на едно поле, което позволява централни за пиесата теми и понятия да бъдат изпълнени с ново съдържание и така да бъдат наново остойностени и реабилитирани в контекста на съвременната култура.

6. Анализирайки романите като транспозиции на *Бурята* в качеството ѝ на пасторален романс, дисертационният труд разглежда трите текста като свидетелство за творческото търсене в съвременната литература на начини за преосмисляне на един жанров модус – пасторалния романс - който за редица литературни критици е отдавна изживял времето си, но който продължава да бъде обект на интензивен читателски интерес.

Списък на публикациите, свързани с темата на дисертационния труд:

1. Kalapsazova, E. "Shakespearean Maguses in Angela Carter's *Wise Children*". *Boundaries, Boundary Crossing, Cross-Boundary Transfer*. V. Trendafilov. and I. Vassileva (Eds.). Blagoevgrad: Neofit Rilski UP, 2009, pp. 67-73.

2. Andonova-Kalapsazova, E. "Shakespeare's Pastoral Romance *The Tempest* and the Levinasian Component in the Ethics of John Fowles' *The Magus*". *The Ethical Component in Experimental British Fiction since the 1960s*. Onega, S. and Ganteau, J. (Eds.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 10-30.

3. Andonova-Kalapsazova, E. Abjuring Magic, Yielding to Magic. *The International Journal of the Humanities*, vol. 4, n.8, 2007, pp. 137-144.
http://ijh.cgpublisher.com/product/pub.26/prod.914/index_html
4. Andonova-Kalapsazova, E. "Practicing Magic from the Margins: Rearticulations of Prospero's Magic in John Fowles's *The Magus*, Iris Murdoch's *The Sea, the Sea*, and John Banville's *Ghosts*". *TRANS* n.16, July 2006. http://www.inst.at/trans/16Nr/05_6/andonova-kalapsazova16.htm
5. Andonova-Kalapsazova. "The Magus," "The Tempest" and Mythopoesis". *Gaps, Spaces, Borders: Papers of the 8th International Conference of the Bulgarian Society for British Studies held in Sofia, 24-26 October, 2003, Volume I, Literature and Cultural Studies*. V. Katsarova and S. Stratiev (eds.) 2006.

Библиография

- Banville, John. *Ghosts*. London: Picador 2001 (1993).
- Berger, Harry Jr. "The Renaissance Imagination: Second World and Green World" in *Second World and Green World: Studies in Renaissance Fiction Making*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1988.
- Chaudhuri, Sukanta. *Renaissance Pastoral and its English Developments*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Colie, Rosalie. *Shakespeare's Living Art*. Princeton, NJ: Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Cooper, Helen. *Pastoral: Medieval into Renaissance*. Published by D.S. Brewer Ltd, PO Box 24, Ipswich IP1 1JJ, 1977.
- Desmet, Christy and Robert Sawyer (eds.). *Shakespeare and Appropriation*. London and New York: Routledge, 1999.

- Felperin, Howard. *Shakespearean Romance*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- *The Uses of the Canon: Elizabethan Literature and Contemporary Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Fowles, John. *The Magus*. London: Picador 1988
- Genette, Gerard. *The Architext: An Introduction*. trans. E. Levin, Berkley: University of California Press, 1992.
- *Palimpsests, Literature in the II Degree*. trans. Channa Newman and Claude Doubinsky, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- Gesner, Carol. “*The Tempest as Pastoral Romance*”, *Shakespeare Quarterly*, v.10, n.4, 531-39 1959. WEB www.jstor.org
- Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Murdoch, Iris. *The Sea, the Sea*. Harmondsworth: Penguin 1980 (1979).
- Ryan, Kiernan “Introduction.” *Shakespeare: The Last Plays*. Kiernan Ryan (ed.) Longman Publishing Group, 1-21, 1999.
- Sanders, Julie. *Novel Shakespeares: Twentieth-Century Women Novelists and Appropriation*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, (The New Critical Idiom Series), 2006.
- Sannazaro, Jacopo. *Arcadia and Piscatorial Eclogues*. Ralph Nash (transl.), Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1966.
- Shakespeare, William *The Tempest*. Vaughan, Virginia Mason and Alden T. Vaughan (eds.) The Arden Shakespeare, 1999 (1613).
- Sidney, Philip. *An Apology for Poetry or the Defence of Poesy*. Geoffrey Shepherd (ed.), Manchester: Manchester University Press, 2002.

Tucker, Lindsay (ed.). *Critical Essays on Iris Murdoch*. New York: G. K. Hall&Co., 1992.

— “Released from Bands: Iris Murdoch’s Two Prosperos in *The Sea, The Sea*” in *Critical Essays on Iris Murdoch*, New York: G. K. Hall&Co., 1992.

Williams, Raymond. *The Country and the City*, London: The Hogarth Press, 1993 (1975).

Young, David. *The Heart’s Forest. A Study of Shakespeare’s Pastoral Plays*. New Haven & London: Yale University Press, 1972.

Zabus, Chantal. *Tempests After Shakespeare*. New York: Palgrave, 2002.