



30 години
специалност
„Психология“
във ВТУ

ЕМАНАЦИИТЕ НА ЗЛОТО: ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПАРАДИГМИ

Надежда Тодорова*

THE EMANATIONS OF EVIL: INTERTEXTUAL PARADIGMS

DOI 10.54664/LJHZ7102

Nadezhda Todorova

Abstract: The mutual semantic principles which are at the heart of any artwork – whether literary or cinematic – are studied by narratology. This scientific discipline also provides the methodology that analyzes the structures and mechanisms of the narrative text. Moreover, it tries to create a specific model for the possibilities of realization, the specific cases of which are the individual literary/screen works. In this regard, visualization in film dramaturgy is considered on several levels: the interrelationship between textual diachrony and synchrony; social and aesthetic functions; historical and political environment and artistic interactions.

Keywords: literature; cinema; screenplay; psychology; trauma.

Теоретична постановка на проблема

Киното е феномен със сложна природа, тъй като заема гранични пространства. Осъществява непрекъснат динамичен преход от една естетическа сфера в друга. Двойствената природа на киносценария позволява да бъде представен чрез неговите отделни елементи – идея, персонажи, фабула, сюжет, диалог/монолог, език – с което се занимава *диахронното* изследване. От друга страна, обектът може да се разглежда и като система, оперира-

* **Надежда Тодорова** – докторант с научен ръководител проф. д-р Красимира Минева, БСУ, гр. Бургас, Р. България, e-mail: nadigeorgi@abv.bg

ща или функционираща в настоящия момент – в *синхронното* изучаване на текста. Създадените от автора отношения и връзки между образите, ситуациите, персонажите в сценария се мултиплицират; стават многозначни и следват своя динамика.

В съответствие с по-особената си природа, словото на подобен текст, предназначен за филмиране, обединява в неделимо цяло философия, интелектуални и ментални нагласи, поетични и емоционални изживявания. Разказваческото изкуство – литературно и визуално – е в състояние да съчетае разнородни художествени принципи и да изгражда характерни взаимодействия у реципиента (читател/зрител).

Кинодраматургията е пространство на сблъсък и хармония. При нея се обединяват словесни, визуални и звукови елементи, за да се изгради определена представа. Хетерогенните планове се комбинират помежду си и създават нови смислови сфери, положени в основата на новосъздадените светове. С основание се смята, че екранната реалност е повече от реалност. Визуалният образ е изначално многопластов. Неговата двойственост и обяснителните текстове (диалозите) в киносценария са онези елементи, които ограничават плаващите значения и свиват семантичната разнопосочност. Двусмислието може да се засили значително и от разкъсването на връзките между текст и образ.

Високо се ценят и се прилагат широко надвербалните структури и метаезикови символи като интересната история, внушителен поэтапен конфликт, детайлна обстановка, запомнящи се персонажи. Кинематографичната убедителност често не зависи пряко от качествата на конкретния литературен текст/ сценарий. Драматургичното мислене е по-пластично, по-адекватно към конкретния кинообект и ситуация. Знаковите символи, приложени и използвани в кинодраматургията са натоварени с множество семантични възли и посоки. Структурализмът подрежда света в неподвижни знакови системи. В психологията всеки ментален факт се корени в миналото, основно в травми, изтласкани в несъзнаваното. Киносценаристиката борави успешно и с двете теоретични постановки, поставяйки ги в един общ контекст – този

на културата. Културата се явява контекстът, в който даден семиотичен и/или психологически факт придобива плътност; материализират се идеи; настъпва развитие. Контекстът, от друга страна, е безкрайно семантично пространство с много лингвистични нива и фигуративни разклонения.

Архетипни конструкции и персонажна система в кино-то

През 1986 г. Стивън Кинг издава романът „*То*“, чийто обем надхвърля 1000 страници. През 1990 г. режисьорът Томи Ли Уолъс взема за основа разказаната история, за да създаде филм на ужасите със същото заглавие. Чрез ретроспекция е дадена картина от живота на Майк Хапън (Том Райд), който се е сблъскал в периода на пубертета с еманацията на злото. Той и неговите приятели успяват да го победят, но към настоящия момент същото зло е взело образа на мистериозен клоун (Тим Къри). Двадесет и седем години по-късно чудовището се е завърнало и отново убива деца.

Символиката на този образ произтича от онези архетипни образи, които обитават човешкото несъзнавано. Неслучайно еманацията на злото в двете художествени произведения е наречена „то“ – наименованието, което Фройд дава на несъзнаваното (Фройд, 1997). Литературният текст и филмът не крият своята пряка обвързаност с теорията на психоанализата.

То живее в канализацията на града, където се оттичат отпадъчните води. Когато То се появява сред хората, във видимия свят, той взема облика на клоун с бяло лице като маска, червена коса и червен нос. Тази маска е необходима, за да може под нея рецепиентът да проектира всякакъв тип лице. Забавният и любим на децата клоун, който символизира добродушие и смях е превърнат в своята противоположност. Зловещото въздействие е особено силно, тъй като тази маска крие архетипния образ на Сатаната.

За втори път Майк и неговите приятели обявяват война на злото в човешката душа. Този път техните действия са особено важни, защото се налага или да го унищожат напълно, или да

загинат. По време на преследването, То приема образа на паяк – един от биологичните организми, които предизвикват отвращение и фобии, наред със змиите, мишките и т.н. Всяка една от тези трансформации и метафорични образи има определено място в човешкото индивидуално и/или колективно несъзнавано (Юнг, 2016).

В редица кинотворби се интерпретира отвращението, което будят тези натоварени с негативни емоции създания. Не е случаен фактът, че те са основен елемент в повествователната схема на филмите на ужасите, както и в приключенските истории (поредицата за археолога Индиана Джоунс, 1981, 1984, 1989, 2008)

За разлика от други подобни организми, паякът се характеризира с умението си да плете мрежи, от които няма измъкване, а освен това - той не преследва жертвите си. Притаява се и чака те сами да паднат в капана му. Друг интересен момент е, че паякът носи и допълнителни символични значения. В българската фолклорна традиция появата му у дома означава гости или вест/пismo. В тази парадигма То може да се тълкува като гост, но в семантиката на „нежелан,, „неприятен“ субект. Филмът си служи умело с добре разчетени архетипни символи. Сюжетът разказва за най-сериозната битка в живота на човека – онази с чудовищата, които носи в самия себе си.

Не е случаен и избора на възрастта, в която персонажите се сблъскват с натиска и механизмите на несъзнаването. Тя отразява двата най-тежки преходни периода в развитието на човешката психика – пубертетът и кризата на средната възраст.

Филмът е образец на кинематографско майсторство, което разработва по неподражаем начин най-значимите въпроси на екзистенцията.

За основа на филма си „Компания на вълци“ (1984) Нийл Джордан взема два разказа от сборника „Кървавата шапчица“ (1979, бълг. изд. 2014) на Анджеа Картър. Филмовият разказ е структуриран върху съня и неговите значения. Главната героиня Розалин(Сара Патерсън) се е заключила в стаята си и сънува. В някаква степен, мотивът за съня предполага връзка със сюрреали-

зма, но все пак историята остава под „червената шапка“ на приказката. Притчовото начало е важно за разгръщането на действието. За задържането на историята в приказните рамки спомагат и познатите вълшебни елементи (Проп, 1995). Визуалната картина е наситена с образи, срещани във фолклора и носещи свои вече изградени смислообразуващи кодове. Гарван, гълъби, жаби, змии, плъхове, щъркел, бухал, сова, паун, кукумявка (само като звуков образ), ябълка, таралеж, сватба, огледало. И разбира се – вълкът. Формата на приказката е необходима на режисьора, за да „удържи“ постоянно изплъзващото се въображение на зрителя в една или друга посока. За да постави пространството и времето в някакви логически граници. В измерение, чиито компоненти са разпознаваеми и обясними. Защото отвъд тях смисълът започва да се размножава главоломно.

Повествователният похват *разказ в разказа*, познат от литературата, е използван изключително умело, за да тласне на три пъти действието в моменти, наподобяващи Лотмановия „взрив“ (Лотман, 1998).

В съня на спящото момиче се появява образа на къщата за кукли, която обаче е пълна с плъхове. Огромен плюшен мечок, който оживява. Както и кукла-оловен войник, който се опитва да прегърне героинята. Символите на детството вече са видоизменени. Те не могат да останат същите при промените, настъпили в подсъзнанието. Изменения неусетни, но необратими. Тук е и символът на изтичащото време (метафора на биологичният часовник) – стенният часовник, от който изплъзват плъхове, което отново препраща към подсъзнателните пластове на личността. Там, където се крият тайните.

В епизода на нападението на вълците над голямата сестра Алис – малката не се събужда в реалния (филмов) свят. Тя вижда ясно какво се случва, чува писъците на жертвата, но избира да остане там – в пространството на съня. Желанието ѝ да разбере как ще се развият събитията от тук насетне е по-голямо от първичния страх, зад който прозира фройдовия нагон към разрушението/самоунищожението.

Изправена пред непознатото, пред загадъчното, героинята преодолява собствените си тревоги, обществени забрани и морални норми, кодирани в повтарящата се фраза: „...ако се отклонии от пътеката, си загубен...: „Пътека“, „път“ тук се явяват аналогия на установените правила. Наложените норми на поведение. Несъобразяването с тях води до крушение на личността.

„Закотвянето“ на главната героиня между съня и реалността (на филмовата история) от началото на киноразказа, кристализира в неговия край. Когато Розалин разбира, че ловецът, когото е срещнала в гората също е вълк. На въпроса ѝ: „Къде живееш?“, той отговаря: „Между двата свята“. Човекът-вълк е еднакво чужд и на света на хората, и на онзи – на зверовете. Това гранично състояние – и чисто пространствено, но и като вътрешно усещане – подчертава вече ярко откритата се бразда между детството и зрелостта. Подобна граница и преминаване от едно измерение в друго, от едно физическо и душевно състояние в друго – е и разказът за „женския вълк,, който от Долния свят идва в Горния през кладенец. За да се върне отново там, долу.

... Като дивите зверове тя живее без бъдеще. Обитава само сегашното време, неспирно повторение на сегашния момент, свят на сетивна непосредственост, в който няма нито надежда, нито отчаяние... (Картър, 2014, „Алиса-вълчица“: 176)

И едва на самия финал на филмовия разказ – героинята се събужда. Но вместо да отдъхне с облекчение, че всичко е било само сън, фикция, нещо имагинерно – се оказва, че образите от фантазната реалност са преминали в действителността, което инспирира истинският ужас.

Една от важните трактовки на темата е свързана с психологическите промени, съпътстващи личностното развитие при жените. Преминаването от фазата на детството във фазата на зрелостта. Съзряване на детеродните органи и възможността за възпроизводство засилват страховете, а оттам и невротичните отклонения, които се проектират в сънищата. Тревожността и различните фобии са най-разпространените деформации през този период.

Основни психологически елементи в литературния и филмов разказ

Огледалото е смислооформящ компонент на целия филмов разказ. Читателят/зрителят асоциира този вълшебен елемент с добре познатото произведение на Л. Карол „Алиса в огледалния свят“ (1871) и филмовата екранизация на режисьора Джеймс Бобин от 2016 г. В развитието на детето „фазата на огледалото“ е между 1 и 3-годишна възраст. В този период то се научава да разпознава себе си като отделен индивид. Същество различно, не-еднакво и не-единно с майката. Тук започва и оформянето на Аза. Егото се засилва постепенно, осъзнавайки своята мощ и възможности. Следващата „огледална“ фаза е предпубертетния стадий, тоест границата между детството и зрелостта. Човек започва да забелязва промените, които настъпват в собственото му тяло и новите усещания, но не винаги те са свързани с приятни изживявания. Много често в този период при момичетата се наблюдава недоволство от лицето и фигурата, което е съпроводено от автоагресия, гняв и стремеж към самоунищожение (булимия, анорексия и пр.) В този период могат да се зложат основите на една бъдеща фобия. Ейсоптрофобия (катоптрофобия или още спектрофобия) е ирационалният страх от огледала. Тя се среща сравнително рядко като болестно състояние и е силно персонализирана. Някои пациенти се страхуват от собствения си образ, други от огледални повърхности, а трети от потенциалната връзка на огледалото със свръхестественото.

Още от древността огледалата се свързват с религиозни ритуали и суеверия. Смята се, че този предмет отразява душата на човека. Душата регенерира на всеки седем години. От тук идва и най-разпространеното суеверие, че счупеното огледало прекъсва този процес и следват 7 години лош късмет. В много култури при смъртта на човек се покриват всички огледала в дома – поради факта, че смъртта може да се огледа и върне обратно. Друго вярване е свързано с това, че дяволът е създал огледалото, за да хваща в капан душите на починалите. Сред градските легенди, които са наследници на фолклорните митове и приказки, най-широко

е разпространена идеята, че огледалото служи като портал между два свята (Богданов, 1998). В последните години психолозите говорят и за „огледална наркомания„. Според най-нови изследвания, девет от всеки десет жени на възраст между 20 и 35 години не харесват отражението си. Жените страдат от комплекс за несъвършенство и депресия заради несъответствието между реалния образ и идеалния, който са си изградили. Колкото по-малко се харесва една жена, толкова повече време прекарва, разглеждайки образа си, за да открие още и още доказателства за „несъвършенството“ си. Огледалната наркомания може да се превърне и в синдром на Квазимодо на по-късен етап от развитието на заболяването. Този синдром се характеризира с хронично недоволство от себе си – отначало само от физическите дадености, но впоследствие и от личностни качества и умения. От тук произтича и манията по пластичните операции и подобрения, с цел - корекции на части от лицето и тялото. Ако състоянието се влоши, се стига и до дисморфофобия – заболяване, което се изразява в невротичен страх от физически недостатъци, повечето от които всъщност са мними. Съществуват единствено във въображението на пациента.

Най-яркият пример за огледална наркомания в художественото творчество е разбира се obsесията на злата мащеха на Снежанка. А до нея се нареждат съвсем реално съществували и съществуващи „персонажи“ – Майкъл Джексън и Лейди Гага.

В „Компания на вълци“ героинята намира огледало в гнездо, редом до яйца, които малко по-късно се излюпват. Но в тях няма живи птичета, а изкуствени човешки фигурки. В друг епизод от филма, тя си слага червило, гледайки и любувайки се на образа си в същото това огледало. В края на разказа – бременна жена чупи огледало на сватбата на неверния си любим. Разрушавайки целостта на този семантичен знак, се стига до идеята за един разбит живот. За съдба, която е натрошена на парчета. За невъзможността да се види (като в огледало) красотата на света в неговата пълнота. В основата си всичко това разбира се е про-

диктувано от страха от себепознание и доза есхибиционизъм. А актът на чупене е и отказ от това себепознание.

В края на филмовия разказ огледалото в стаята на спящата Розалин се чупи от напора на виденията от съня. Реалност и сън се преплитат в експлозия от образи и цветове. Счупеното огледало може да се тълкува и като разобличаване на измамността на отразения образ. А човешкото око – това на зрителя – също е вид огледало, леща.

... нищо не може да го нарани, откакто вече отражението му не се появява в огледалото... (Картър, 2014, „Алиса-вълчица,“:177) А малко след това, в същия разказ, на същата страница: ... Тези очи се отварят, за да погълнат света, в който той никъде не намира своето отражение; преминал е през огледалото и оттогава живее от другата страна...

Психологията обяснява т.нар. „ефект на огледалото“ в човешкото поведение като несъзнателно имитиране и повтаряне на движенията и мимиките на събеседник, който ни е симпатичен. Задейства се мозъчен център, който е неактивен в случаите, когато човекът срещу нас не ни е приятен. Простите действия на визуален кортекс, чрез имитация на движенията на събеседника, са вродени. Те са нещо естествено за хората.

Рамката на разказа е подсилена от споменатата вече схема на *разказ в разказа* и от самата структура, която включва четири суб-истории в основната история. Общ момент при всички тях е трансформацията на човека във вълк. Един от възможните прочити на „вмъкнатите“ разкази е да се онагледат природата на човека-вълк или на вълка в човека. Поуката от всеки един разказ, изказвана по един или друг начин е, че *„най-опасните вълци са космати отвътре“*.

Идеята за „наблюдението“ – от автора на дадена творба върху поведението на героите; от персонажите: един спрямо друг и спрямо автора; от читателят/зрителят върху героите и автора и пр. – прозира и в литературното произведение и във филмовата история. Зрителят не толкова се идентифицира, по-скоро се чувства „наблюдаван“ – от героинята, от авторите и дори – от

самия себе си, но от друг пространствено-времеви ъгъл. Своеобразна авторефлексия, основана именно на този ефект, познат от физиката като изравняване на знаците *плюс* и *минус*; на материя и антиматерия: $x = -x$.

... луната и огледалата си приличат по едно нещо – не можеш да видиш зад тях... (Картър, 2014, „Алиса-вълчица“:181)

Заставайки пред думите-огледала или образите-огледала, всяко едно от тях отразява читателя/зрителя и го умножава хилядократно. При по-внимателно вглеждане се установява, че процесът на четене/гледане преминава през повтаряне движенията на мисълта на автора и едновременно с това се превръща в тяхно продължение, а в някои епизоди – и в отрицание. Всяка мисловна картина – веднъж като симетричен обект – се отразява в своето съвършенство. Състояние, при което няма какво да се отнеме или прибави; и втори път – като асиметричен обект – показва противоположното си лице, своя минус.

Приложен в полето на литературата и/или визуалните изкуства се получава много интересен модел. Процесът на трансформациите става двупосочен. Материята на Словото и/или Изображението се превръща в движение на мисълта, а движението на мисълта в материя на Словото/Изображението. Този факт отново потвърждава споменатите вече принципи за несътворяване и не-унищожимост на материята.

Представена е цялата гама ниски страсти и желания, които бушуват в човешката душа и които се интерпретират в изкуството от векове. Всички те са продукт на известната вече материя. Нейни същностни характеристики, част от познатото и отдавна названото. Тази – в някакъв смисъл поетическа, естетическа антиматерия е друга, нова Сфера. И точно тя вълнува авторите Анджеа Картър и Нийл Джордан. Те повдигат завесата на тази друга Сфера, за която още дори физиците нямат наратив, нито формула.

Там, където има мрак, има и страх. *Страхът* също е сред основните семантични психологически елементи на литературното и филмово повествование. Представен е като своеобразна

паразитна вселена, която се просмуква във всички останали реалности. Неусетно се вкопчва в тях и черпи от техните енергии, за да се храни. Страхът вече не е емоция или психологическа категория. То е паразитно измерение, което понякога може да се свие и да изчезне само в себе си; така, както се е появило.

... *Гората се затвори над нея като челюсти...* (Картър, 2014, „В компанията на вълци“: 168)

Друг път „нападнатата“ реалност се изправя срещу него с всички позволени и непозволени средства, за да го унищожи.

... *Вълкът е въплъщение на глада за плът...* (Картър, 2014, „В компанията на вълци“: 171)

А в трети случай – границите му се разширяват. Галактиките на страха се разбягват и придобиват немислими размери.

... *Пламъците затанцуваха като мъртви души във Валпургиевата нощ и старите кости под леглото затракаха ужасно...* (Картър, 2014, „В компанията на вълци“: 174)

В сборника си „Кървавата шапчица“, както и във филма по него, авторите успяват да уловят нишките на не-съзнаването, но и на над-съзнанието, в което се таят нови термини и имена. Посочват скритото, невидимото, неизвестното, което човек възприема като антимаateria, тъмно, мрак, страх, именно поради неговата неназовимост. Но не толкова поради отнето слово, а като невъзможност за словестност. Няма дума, защото липсва нов модел на съзнанието. Вълкът/върколакът е само външна форма на пред-чувствието за него.

Когато читателят/зрителят застане пред тези две творби – литературната и визуалната, които се явяват като своеобразни „огледала“ – вижда себе си в най-големи подробности. Вижда и своята отразена същност. Ако се осмели обаче да прекрачи *в огледалото* – ще открие и своя асиметричен образ. Тогава ще разбере, че X винаги е равно на $-X$. Най-важното е какъв избор ще направи след това; тоест от коя страна на огледалото човекът ще реши да съществува. ... *но нейната връзка с огледалото сега стана много по-интимна, след като вече знаеше, че в него вижда да себе си...* (Картър, 2014, „Алиса-вълчица“: 183)

Силата на драматизма във филмовия разказ „Компания на вълци“ е пробуждането на личността на Розалин. Осъзнаването ѝ като „сексуален индивид“. Отгърсването ѝ от заблудите на детството, имплицитно в огромните фигури на играчки в началото на филма. Приемането на женската ѝ същност. В това е действителното значение на метаморфозата. Не морално усъвършенстване, не толкова външно видоизменение, не промяна в характера, не дори смяна в поведенческия стереотип на персонажа – приемането от ситуация на заблуда към състояние на *истинност*.

В тази визуална творба, режисьорът Нийл Джордан балансира умело и се опитва да уравни двете страни на човешката природа – свръхестествената/животинската и абсолютната/божествената. Чрез метаморфозата се постига и *катарзис* като краен резултат. Зрителят може да изпита по-голям шок от този на героя, защото освен неговите страхове преживява и собствените си емоционални проекции. Постоянно нарастващото напрежение във филмовото повествование накрая се възнагражда с прозрение, до което достига героинята, а заедно с нея и зрителят. Анджела Картър в белетристичната си творба успешно използва формулата на Аристотел – чрез състрадание и страх да се постигне очистване от подобни чувства (Аристотел, 1975). Към същото обобщение се стреми и режисьора на филма. Важно е да се отбележи, че катарзисът лежи не само в хоризонта на етичното или на нравственото начало. Той е постигане на ново качество у героинята на равнището на когнитивното, менталното, метафизическото.

В края на екранната история героинята изгаря червената наметка, която е силно натоварена със смисъл, дори само в чисто психологически план. Това е акт на отхвърляне на наслоените пластове значение, с които мисълта облича тялото. Вече „гола“, освободена от ограничаващите я закони на обществото и на морала, тя може да се обърне към първичното, към дивото у себе си. Да познае собствената си еротична природа. Розалин намира сили сама да се „очисти“ чрез акта на изгаряне от собствените си заблуди и така постига ново ниво на познание за себе си и своето

място в света, както и проглеждане за/в трансцендентността на другите.

Отражение на личностното съзряване в кинодраматургията

Метаморфозата е драматическа категория, защото преобръща целия вътрешен свят на героя и поставя нов ред в битието му. Всяка промяна среща пречки и преодоляването им е свързано с жертви. Розалин губи едно, но придобива друго – невинност-познание. Този процес винаги е драматичен, тъй като всяка нарушена хармония, независимо дали е реална или илюзорна, заплашва основите на живота. В желанието си да установи нова хармония в света, тя се променя необратимо, претърпява вътрешна духовна промяна, която съответства на новото ѝ състояние на *истинност*. На познание за битието и неговите закони. Според Конфуций, човек се ражда два пъти – веднъж физически, втори път – духовно. „Срещата с вълка“ за Розалин разкрива диалектическия път на нейното второ раждане. Тази среща предствалява в известен смисъл потрес за душата, но и отърсването ѝ от привидността, в чийто плен е живяла до този момент. Това е процес на вътрешно освобождаване. Постигайки състояние на свобода, тя става *истинна* сама за себе си. Намерила е сили да осветли сенчестата страна на своето невинно/детско битие. Преоткрила е метафизическата извън-редност на Другия, непознатия.

Метаморфозата в своя визуално-образен смисъл като отказ от описателното начало на литературата, е едно от възплъщението на драматичността в киното. Обикновено в реалността човек трудно се променя. Той по-скоро остава устойчив, въпреки „загубата на невинност“ или друга стресова/афектна ситуация. Възможно е да узрее, дори да помъдрее, но това е особен вид примирение, конформизъм и несъзнателно опазване на статуквото. Човекът от действителността продължава съществуването си благодарение на компромисите, които е принуден да прави. Той се приспособява към променливата социално-психологическа среда, в която се налага да оцелява. Адаптацията е на повърхността, а не на дълбинно ниво.

В киното метаморфозата, която героят претърпява има условен смисъл. Тя не копира пряко човешката реалност, която се явява измерение на адаптациите – доброволни или принудителни. Филмовата метаморфоза се отнася към трансцендентната сфера и препраща към свръхчувственото и ирационалното. Едновременно с това, успява и да приобщи към традицията – религиозна и митологическа. Способността на филмовия/литературен персонаж да се променя вътрешно, да про-вижда отвъд тъмната стихия на живота, да надмогва самия себе си – всичко това го доближава до свръхестествената мощ; до Абсолюта. Метаморфозата в този случай може да се разглежда и като напомняне за забравения/отречен божествен произход. За духа-логос, който живее у човека и за чудесата, които той може да имплицира у него.

Чрез киното възможността за метаморфоза умишлено се поставя в човешкото всекидневно съзнание. Трансцендентното начало, заложено у homo sapiens в модуса самосъзнание, свръх-Аз, намира художествен израз именно в метаморфозата на персонажите. Тя е особен вид композиционна „окръжност“, която повтаря в някаква степен тайнствения кръговрат на живота. Освен всичко друго, тя е и въплъщение на бинарното човешко мислене, на невидимото присъствие на анти-света, на анти-материята, дори на анти-човека/вълка. ...*Бой се и бягай от вълка, защото преди всичко той може да е повече от това, което изглежда...* (Картър, 2014, „В компанията на вълци“: 164)

Обобщение

Няма разказ без герой и няма драматически герой без качествен обрат. Неговата ментална сублимация е задължителна, дори героят на филмовия разказ да е свръхсъщество, животно или предмет. В „Криле на желанието“ (1987) на В. Вендерс героите са ангели, а в „Ласи“ (2005) кучето е еманация на човешки личностни качества като самоотверженост и решителност.

Всеки драматически разказ „очовечава“ онова, което превръща в свой предмет. Стане ли даден обект – вещ, явление, животно и пр. – герой, то автоматично се персонифицира; приема човешки черти. Оттук и универсалният характер на изкуството

изобщо – винаги да разказва за човека. Или за човешкото у него. В този смисъл, изкуството е изначално *хуманно*. То е способно да успокои болката, да надмогне страданието, да пречиства и облагородява всеки, докоснал се до неговите измерения.

От началото до края зрителят е бил въведен и воден в една безкрайно усложняваща се игра на роящи се смисли и внушения. Филмът „Компания на вълци“ не е просто адаптация на литературен текст. Той е интерпретация, но и смислоносещо ново произведение с множество семантични съдържания. Освен метаморфозата на героите, мотивите за съня и пътя – основен момент е и *експериментът с огледалото*, който води след себе си една безкрайна игра на означаваното с означаващото, на явното със скритото, на отразеното с отразяемото. Играта *между*, и играта *на* човека със звяра.

Във всеки драматургичен разказ – бил той литературен или филмов – героите претърпяват качествена промяна. Менталната метаморфоза се проявява на всички равнища. В началото на историята персонажите крият ревностно истинската си същност по всевъзможни начини и на всяка цена, за да спасят своята съкровеност. Похватът *скрито-явно* се използва умело от Ст. Кинг и А. Картър при развитието на сюжета и е предаден с подходящи визуални средства от Томи Ли Уолъс и Нийл Джордън във филмовите адаптации. В процеса на разгръщане на повествованието, тази *скритост* постепенно се изчерпва. Закономерните и логически действия на героите, рано или късно, ги заставят да се изправят пред истината за самите себе си. Сблъсъкът с обстоятелствата ги изважда от привичното им битие и зоната на комфорт, за да узнаят най-дълбоките тайни за себе си и света, което ги води към своеобразен катарзис и духовно прераждане.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

1. **Аристотел**, (1975) За поетическото изкуство, София: Наука и изкуство//**Aristotel** (1975) Za poeticheskoto izkustvo, Sofia: Nauka i izkustvo.

2. **Богданов Б.** (1998) Мит и литература, София: Хемус // **Bogdanov, B.** (1998) Mit I literatura, Sofia: Nemus.
3. **Дамянов, М.** (2008) Психоанализа и кинодраматургия, София: Action//**Damianov M.** (2008) Psihoanaliza I kinodramaturgia, Sofia: Action.
4. **Димитрова, М.** (2006) Метаморфози в общуването: автор – екран – зрител София: Институт за изкуствознание//**Dimitrova, M.**(2006) Metamorfozi v obstuvaneto: avtor-ekran-zritel, Sofia: Institut za izkustvoznanie.
5. **Карол, Л.** (2015) Алиса в огледалния свят, 1871; София, Хеликон//**Karol, L.**(2015)Alisa v ogledalnia sviat,1871, Sofia: Helikon.
6. **Картър, А.** (2014) Кървавата шапчица,1979; София: Сиела// **Kartar, A.**(2014) Karvavata shapchica,1979, Sofia: Siela.
7. **Кинг, Ст.** (2017) То, 1 и 2 ч. 1986; София: Бард//**King, St.** (2017) То, 1 I 2 chast,1986, Sofia: Bard.
8. **Лотман, Ю.** (1998) Култура и взрив, София: Кралица Маб// **Lotman, U.** (1998) Kultura I vzriv, Sofia: Kralica Mab.
9. **Лотман Ю.** (1997) Семиотика, кино и проблеми киноестетики, Тален, Ээстираамат//**Lotman, U.**(1997) Semiotika, kino I problem kinoestetiki, Talen, Eestiraamat.
10. **Проп, В. Я.** (1995) Исторически корени на вълшебната приказка, София: Прозорец//**Prop, V. A.** (1995) Istoricheski koreni na valshebnata prikazka, Sofia: Prozorec.
11. **Проп, В.Я.** (2001) Морфология на приказката, София: Захарий Стоянов//**Prop, V.A.** (2001) Morfologia na prikazkata, Sofia: Zaharii Stoianov.
12. **Фройд, З.** (1993) Детската душа, Плевен: Евразия-Абагар// **Freud, Z.** (1993) Detskata dusha, Pleven: Evrazia-Abagar.
13. **Фройд, З.** (1997) Увод в психоанализата, Плевен: Евразия-Абагар с. 229–395 // **Freud, Z.**(1997) Uvod v psihoanalizata, Pleven, Evrazia – Abagar: s. 229–395.
14. **Фройд, З.** (1997) Аз и То, Плевен: Евразия-Абагар / **Freud, Z.**(1997) Az i To, Pleven: Evrazia-Abagar.
15. **Фройд З.** (1991) Психология на сексуалността, София: Христо Ботев//**Freud, Z.** (1991) Psihologia na seksualnostta, Sofia: Hristo Botev.
16. **Юнг, К.Г.** (2013) За развитието на личността, Плевен: Лере Артис // **Jung, K.G.** (2013) Za razvitieto na lichnostta, Pleven: Lege Artis.
17. **Юнг, К.Г.** (2016) Архетиповете и колективното несъзнавано, Плевен, Лере Артис//**Jung, K. G.** (2016) Arhetipovete I kolektivnoto nesaznavano, Pleven, Lege Artis.

Филмография:

1981 – Похитителите на изчезналия кивот, р. Стивън Спилбърг

1984 – Индиана Джоунс и храмът на обречените, Ст. Спилбърг

1984 – Компания на вълци, Нийл Джордън

1987 – Криле на желанието, В. Вендерс

1989 – Индиана Джоунс и последният кръстоносен поход, Ст.

Спилбърг

1990 – То, Томи Ли Уолъс

1991 – Хук, Ст. Спилбърг

2005 – Ласи, Чарлз Стъридж

2008 – Индиана Джоунс и кралството на кристалния череп, Ст.

Спилбърг

2016 – Алиса в огледалния свят, Джеймс Бобин.