

2018, No 1–2, 154–167

МАРИН ДАМЯНОВ

НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“

✉ marin\_damianov@abv.bg

## БЛИЗНАЦИ В БЪЛГАРСКОТО КИНО – ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ТЕМАТА ЗА ДВОЙНИКА

### Анотация

Статията разглежда три български филма с главни персонажи близнаци: „Нощта срещу 13-и“ (1961) на режисьора Антон Маринович, „Любимец 13“ (1958) на Владимир Янчев и „Двойникът“ (1980) на Николай Волев. В тези филми отношенията между близнаците биват тълкувани като отношения между Личността и Двойника ÷ от перспективата на психоанализата и дълбинната психология. При това се проследяват проявленията на Каиновия комплекс, както и (не)успехът на protagonistите в опитите им за интегриране на архетипите на Сянката, Персоната и Анимата.

Ключови думи: двойник, български филми с близнаци, архетипи на Сянката, Персоната, Анимата

### Двойникът в киното

Темата за близнаците, тълкувана като раздвоение на личността, е много древна – среща се в редица митове, в библейски текстове и фолклорни предания (вж. подробно описание на символиката на двойника в митични, етнографски, антропологични и фолклорни източници в [1], [2], [14] и мн. др.). В приказките и митовете често двама братя, две сестри или брат и сестра са представени в симбиоза; даже ако между тях съществуват отношения на съперничество, често става дума за два различни аспекта на една и съща личност (вж. дълбиннопсихологическите тълкувания в [7], [10], [11], [12], [13], [14] и др.).

През епохата на Ренесанса темата за Двойника преминава от фолклора и митологията в литературата и драматургията, като в предроматическата литература (Шекспир, Молиер и Драйдън) обикновено е сведена до фарсови усложнения на фабулата<sup>1</sup>, които се проявяват в объркване на идентичността ([6]).

<sup>1</sup> Да си припомним например „Дванадесета нощ“ на Шекспир – драма, в която Виола, приела идентичността на мъж под името Цезарно, бива обърквана със своя брат близък Себастиан.

Европейският романтизъм (особено немският романтизъм и т.нар. готическа литература) със своето пристрастие към народното творчество показва специални предпочитания към тази тема. През XIX в. я срещаме в творбите на цяла плеяда автори: „Чудната история на Петер Шлемил“ (Аделберт фон Шамисо, 1813), „Пясъчният човек“ (1817), „Еликсирите на Дявола“ и „Двойниците“ (Е. Т. А. Хофман, 1821), „Уилям Уилсън“ (Едгар Алан По, 1839 г.), „Сянката“ (Ханс Кристиан Андерсен, 1847), „Двойник“ (Фьодор Достоевски, 1846), „Странният случай на д-р Джекил и мистър Хайд“ от Робърт Луис Стивънсън (1886), „Портретът на Дориан Грей“ от Оскар Уайлд (1890/91) и много други.

Двойникът продължава да вълнува творците през следващото столетие, като от литературата преминава в киното и там се превръща в една от най-ранните и често експлоатирани теми. Не е случайно, че филмът „Студентът от Прага“ (1913 г., реж. Паул Вегенер и Стелан Рай по сценарий на Ханс Хайнц Еверс), който се смята за първия авторски игрален филм, експлоатира тъкмо темата за Двойника. Киното търси както нови реализации на тази тема, така и класически образци. Някои от посочените литературни образци са филмирани многократно: като че ли всяко ново поколение претендира за своя киноинтерпретация на тези текстове. Нека дам само два примера: Романът на Робърт Луис Стивънсън „Странният случай на д-р Джекил и мистър Хайд“ от 1920 г. досега е филмиран поне десет пъти<sup>2</sup>, а „Портретът на Дориан Грей“ от Оскар Уайлд има поне 7 кинореализации, първата от които през 1945 г.<sup>3</sup>

Темата за Двойника не остава чужда както на българската литература, така и на родното ни кино, въпреки че между тях не откриваме онова плодотворно взаимодействие, което съществува между литературните образци от епохата на романтизма и световната кинематография. Бихме могли да търсим множество причини за отсъствието на паралели между киното и литературата при разработването на темата за Двойника на българска почва, но главните са две: първо, тази тема придобива значимост единствено за представителите на литературно-

---

<sup>2</sup> В платформата IMDb са описани следните филмови реализации по романа на Стивънсън: от 1920 г. (на Джон Робъртсън), от 1931 г. (на Рубен Мамулиан), от 1941 г. (на Виктор Флеминг), от 1960 г. на Теренс Фишър със заглавие „Двете лица на д-р Джекил“, от 1968 г. със заглавие „Странният случай на д-р Джекил и м-р Хайд“ (на Чарлз Джерот), от 1980 г. (на Аластър Рийд), ТВ версия от 2003 г. (на Морис Филипс), от 2006 г. (на Карл Бюхлер) отново със заглавие „Странният случай на д-р Джекил и м-р Хайд“, ТВ версия от 2008 г. (на Паоло Барзман), от 2017 г. на Лучано Барсуля.

<sup>3</sup> Според информацията, изнесена в IMDb, историята е филмирана през 1945 г. (с режисьор и сценарист Албърт Люин), през 1973 г. (режисьор Глен Джордан), през 1977 г. (режисьор и сценарист Пиер Бутрон), през 2005 г. (режисьор и сценарист Дейвид Розенбаум), през 2007 г. (режисьор и сценарист Дънкан Рой), през 2017 г. (Андрю Фишър, Киан Бартлет, сценарий Ейдриан Кастро) и през 2017 г. (режисьор и сценарист Рихард Освалд).

то направление на диаволизма<sup>4</sup>, което задълго остава в периферията на българската литературна и културна история поради идеологическата стигма, наложена му от социалистическата критика и рецепция. Второ, в творбите на диаволистите Двойникът присъства не толкова като изконна, архетипна, естествено наследена от митологията и фолклора тема, каквато е в Германия, Западна Европа и САЩ, а по-скоро като литературна заемка, привнесена у нас заедно с психоанализата. Затова литературните образци на диаволистите страдат от вторичност, която им отнема силата на внушение, така че те не достигат нито философско-психологическа дълбочина, нито масовото въздействие върху читатели и зрители (при филмирането им), на които се радват творбите за Двойници от епохата на Романтизма и по-късните им киноверсии<sup>5</sup>.

В българското кино на XX век темата за Двойника, представена чрез отношенията между близнаци, не е директно заимствана нито от световната, нито от българската литература, затова звучи свежо и автентично. Кинотворбите, които анализирам в тази статия, макар и създадени преди десетилетия, все още не са изгубили своя чар за зрителите.

#### *Близнаци в българското кино*

Обект на анализ са три филма: криминалната драма „*Нощта срещу 13-и*“ (1961) на режисьора Антон Маринович и комедиите „*Любимец 13*“ (1958) на Владимир Янчев и „*Двойникът*“ (1980) на Николай Волев<sup>6</sup>, така обичани от българските зрители. Митологичната, архетипна и психоаналитична символика на Двойника ни дава възможност да открием в тези филми множество различни, противоречиви или взаимно допълващи се послания, някои от тях целенасочено вложени от авторите, а други постигнати благодарение на тънката интуиция на творците.

Персонажите близнаци може да се разглеждат както като съперничаещи си, воюващи или съюзяващи се помежду си индивиди, така и като аспекти на една и съща личност, която се стреми към своя Двойник близнак, за да постигне цялостност; или, в невъзможността си да я постигне, да унищожи носения от огледалната ѝ половина психологически заряд.

<sup>4</sup> Както показва изследването на Т. Мартин, представителите на диаволизма Владимир Полянов и Георги Райчев превръщат темата за Двойника в лайтмотив на творчеството си, но темата се среща и у Св. Минков [5].

<sup>5</sup> Въпреки тяхната вторичност, те представляват сериозен изследователски интерес, включително във връзка с мотива за Двойника и раздвоението (вж. напр. анализите на този мотив в творбите на диаволистите у Мартин [5]).

<sup>6</sup> Филмът „*Спомен на близначката*“ на режисьора Любомир Шарланджиев по сценарий на Константин Павлов (1976), въпреки многообещаващото си заглавие, не е посветен на темата за Двойника, затова няма да бъде разгледан тук. Двойственият, противоречив характер на главния персонаж на филма, Невена, не получава драматургична реализация чрез Двойник, а тематизирането на Двойника се ограничава до няколко реплики, в които Невена споменава, че има близначка – „много по-добра“ от нея.

Според психоаналитичното тълкуване отношенията между близнаци са преди всичко под знака на Каиновия комплекс<sup>7</sup>, белязан от съперничество между децата в семейството за любовта на бащата. Каиновата проблематика се проявява, ако Едиповата ситуация не е преодолена в пубертета или ако вследствие на регрес бъде отново активирана. Едит Якобсон [9], Верена Каст ([11], [12], [13]) и други изследователи подчертават, че в амбивалентната връзка между братя и сестри завистта, ревността и съперничеството са водещите емоции, между които съществува взаимозависимост и взаимна обусловеност. От друга страна, съперничеството между близнаците може да се разглежда и в позитивен план – като стимул за развитие на личността, за разграничаване от другия, за индивидуация ([10]).

Следващите анализи ще покажат, че Каиновата проблематика, която доминира както митологичните и фолклорните, така и литературните истории за близнаци, е ярко изразена и в трите български филма.

Малко по-различен начин на тълкуване на темата за близнаците ни предоставя дълбиннопсихологическата теория на Карл Густав Юнг за архетипите на колективното несъзнавано, според която отношенията между тях се представят в чисто психологически план – като аспекти на една и съща личност. В рамките на тази теория единият близнак може да се разглежда като репрезентант на Личността, а другият – като неговата Сянка<sup>8</sup>. Важно място в този подход заема и архетипът на Персоната<sup>9</sup>.

Анализите в тази статия имат за цел да насочат читателя към психологическите послания, заложили в българските филми за близнаци.

### *„Ноцта срещу 13-и“<sup>10</sup>*

Драматургична основа на *„Ноцта срещу 13-и“* (1961 г.) на режисьора Антон Маринович е братоубийството и замяната на „добрия“

---

<sup>7</sup> Фройд заимства това название от библейската история за братоубийственото съперничество между Каин и Авел и обяснява проявите му във връзка с развитието на либидото и обектните отношения у човека ([3], [4]).

<sup>8</sup> Според К. Г. Юнг, в архетипа на Сянката попадат отхвърлени и изтласкани аспекти на личността, които не се покриват с представата на съзнавания Аз за себе си – с други думи, Сянката включва всичко, с което Азът и особено Свърхазът не желаят да се идентифицират, всичко, което човек не желае да бъде ([10]).

<sup>9</sup> Архетипът на Сянката се противопоставя на архетипа на Персоната (Маската), която се изгражда тъкмо по „мярката“ на обществените изисквания, въпреки че взаимоотношенията между тях може да бъдат и много по-сложни. В редица случаи те може даже да „разменят“ моралния знак на съдържанията си, като в Сянката се оказва обществено приемливото, а в Персоната – отхвърленото от обществото (например при маргинализирани общности, като престъпни групировки, при преследвани малцинства и др. под.) ([10]).

<sup>10</sup> *„Ноцта срещу 13-и“* (1961 г.), режисьор Антон Маринович, сценарист Александър Хаджихристов; в ролите: Апостол Карамитев, Коста Цонев, Георги Георгиев, Ани Цонева, Иван Андонов и др.

близнак, Тодор Примов, с „лошия“ – Петър Примов (ролята на двамата братя изпълнява Апостол Карамитев).

В духа на тогавашната идеология двамата братя са политически антагонисти: Тодор Примов, бивш царски офицер, впоследствие участник в партизанското движение, е доказал многократно своята преданост на социалистическата власт. След като завършва инженерство в Съветския съюз, той се връща в България и веднага е назначен за главен инженер и технически ръководител на няколко строителни обекта. От тези обекти се интересуват и враговете на социализма в чужбина. Само две седмици след завръщането си Тодор Примов преживява тежка катастрофа, но успява да се възстанови и да поеме отново отговорната си работа. След катастрофата обаче се случват необясними и много неприятни аварии в ръководените от него обекти, а важна документация за тях попада в ръцете на западни държави. Вражески шпионин ли е Тодор Примов? Това трябва да установи неговият боен другар от партизанския отряд, понастоящем следовател, майор Андрей Панов (Коста Цонев).

Двигател на драматургичното действие е разследването на случая „Тодор Примов“, а шпионско-криминалната интрига държи вниманието на зрителя до самия край, когато се разкрива размяната на двамата близнаци. Този похват е познат още от поетиката на Аристотел като анагноризис (откритие): персонажът изведнъж открива истинската си идентичност или узнава истинската идентичност на друг персонаж. Когато такъв обрат в развитието на действието, който в англоезичната драматургия се нарича *plot twist*, се поднася към края на историята, преди развързката, на зрителя се налага да преосмисли възприетото до този момент.

И така, внезапното разкриване на истинската идентичност на главния персонаж в „*Нощта срещу 13-и*“ променя смисъла на дотогавашния разказ. Вражески агент се оказва не Тодор, а неговият брат Петър Примов, когото всички смятат за загинал преди края на войната. Ако си поиграем с психоаналитичния инструментариум, можем да кажем, че Сянката убива светлата страна, надява си фалшива маска (Персона), и се постаравала да извърши максимален брой злини. В стила на Юнг бихме могли да подхвърлим, че става дума за демон, който обсебва личността, като унищожава всичко около себе си, преди сам да загине<sup>11</sup>.

Двойникът на убития близнак се справя толкова добре в ролята на брат си, че единствено наблюдателният разследващ майор Андрей Панов успява да прозре измамата. Панов си спомня, че при една партизанска акция Тодор Примов е дал погрешна команда за атака, защото е страдал от далтонизъм и не е разпознал цвета на сигналните ракети; но човекът, когото всички до този момент смятат за Тодор Примов, безпогрешно различава цветовете.

<sup>11</sup> Според Юнг, Сянката в колективното несъзнавано може да означава сблъсък с абсолютното зло, което авторът разглежда и в рамките на религиозното световъзприятие: Дяволът, Антихристът може да се тълкува като архетипната Сянка на Христос.

Специфично за драматургията на „*Нощта срещу 13-и*“ е, че между Оригиналa и Двойника (неговата Сянка) не се стига до сблъсък, тъй като тяхната среща е по-скоро в предисторията, отколкото във филмовото време. В този смисъл темата за победилата Сянка е засегната, но не е основна.

Възможно ли е тогава наличието на Двойник в тази шпионско-криминална история да носи някаква друга дълбиннопсихологическа символика, или трябва да виждаме в него само основа за изграждане на криминалната интрига и за поддържане на съспенс?

Макар че във филма актът на братоубийството е само маркиран – представен чрез разказа на Андрей Панов и „илюстриран“ с един единствен кадър, в който Двойникът с автомат в ръка причаква колата с брат си, – този акт неминуемо препраща към Каиновата проблематика у двамата близнаци. За съжаление, драматургията не разкрива проявленията на Каиновия комплекс преди братоубийството, но бихме могли да спекулираме върху тях. Водени от политическите си разбирания, двамата братя воюват за различни каузи, но завършват една и съща специалност и се готвят за една и съща кариера – единият в полза на изграждането на социалистическа България, а другият – в нейна вреда. Т.е. и двамата се стремят да „служат“ – на идеи и институции, отговарящи в психичен план на свръхазовата инстанция (по Фройд): на строгия родител/ Бог/ държава/ партия. Ако се абстрахираме от идеологическия заряд на филма, който поставя братята в антагонистични позиции, съдбата им в крайна сметка е една и съща. И двамата стават жертва на деструктивните сили – на съперничеството и омразата! – отприщени от Едиповия комплекс: Тодор Примов загива от ръката на брат си, а съдбата на братоубиеца Петър Примов също е твърде незавидна, тъй като предстои да бъде съден като предател, шпионин и убиец.

Въпреки че авторите на филма едва ли са заложили съзнателно на този психоаналитичен аспект в сценария, покрай интригуващата криминално-шпионска история „*Нощта срещу 13-и*“ ни поднася разказ за разрушителната мощ на Каиновия комплекс у братята близнаци.

### „Любимец 13“<sup>12</sup>

Българското кино още през 50-те години посвещава на темата за отношенията между близнаци една лека и забавна комедия, която се превръща в класически образец: „*Любимец 13*“ (1958 г.) на режисьора и сценарист Владимир Янчев. Като използва познатия от дълбока древност мотив за размяна на ролите между неотличимите външно близнаци, сценарият се гради върху противоположностите в характерите на двамата и възникналото на тази основа непреодолимо съперничество

<sup>12</sup> „*Любимец 13*“ (1958 г.), режисьор Владимир Янчев, сценарий Владимир Янчев и Любен Попов; в главните роли: Апостол Карамитев и Гинка Станчева.

между тях, което в психоаналитичен план отново отговаря на Каиновата проблематика.

Близнаците Радослав и Радосвет (и в двете роли се превъплъщава Апостол Карамитев) от Варна, въпреки че все още споделят една и съща стая в къщата на овдовялата си майка, водят съвсем различен начин на живот. Радосвет е безделник, картоиграч, пияница и пройдоха, заплашва го затвор за дългове, а Радослав е звездата на местния футболен отбор, вкарва гол след гол и докарва до екстаз запаянковците на стадиона. На плажа футболистът Радослав се запознава с Елена (Гинка Станчева), красиво момиче от София, и от пръв поглед се влюбва в нея. Елена заминава за родния си град и Радослав решава да я последва, за да спечели любовта ѝ. В това време във варненския му дом се появяват пратеници на три отбора – русенски, пловдивски и софийски – със задачата да го привлекат на всяка цена за своя тим, обещавайки висока заплата и всякакви други облаги. Тъй като Радослав не е там, безделникът Радосвет, изкушен от перспективата за сладък живот в София, се възползва от приликата с брат си и се съгласява да заеме мястото му в отбора на софийското предприятие „Витоша“. Така двамата близнаци се оказват едновременно в столицата, без нито те, нито околните да подозират за това. Докато Радослав отчаяно броди из софийските улици, за да издирва Елена, тъй като няма адреса ѝ, Радосвет се ползва с пълни шепа от благата, които се изсипват върху него заради футболната слава на брат му.

Появата ту на единия, ту на другия близък води до поредица от комични недоразумения. Елена среща измамника Радосвет и, смятайки го за Радослав, в началото се държи благосклонно с него, но доста скоро го отблъсква заради безцеремонното му, неуважително поведение. На следващия ден Елена случайно среща Радослав в един фризьорски салон и излива гнева си върху нищо неподозиращия младеж. В този момент покрай прозореца на салона преминава братът самозванец и Елена разбира причината за недоразуменията. Директорът на ДП „Витоша“ обаче все още е убеден, че е привлякъл за отбора си любимец на варненските запаянковци, и очаква от него чудеса в предстоящия мач.

Едва в деня на мача самонадеяният Радосвет си дава сметка в какво се е забъркал. Той почти насила е отведен на стадиона и принуден да играе с номер 13 за отбора на „Витоша“, но играта му е пълен провал. Радослав и Елена също отиват на мача. Когато забелязва Радослав в публиката, отчаяният директор на „Витоша“ разбира грешката си. Директорът моли Радослав да заеме мястото на брат си и да спаси мача, а после и да остане в София, но младежът отказва: той е верен на варненския отбор и феновете си.

В последния кадър Радосвет, който се прави на тежко контузен, е отведен от стадиона в болницата и поставен на операционната маса. Той с ужас вижда как хирургът взема скалпел и протяга ръка към него,

но какво точно ще бъде разрязано и изрязано, авторите на филма оставят на фантазията на зрителя.

В „Любимец 13“ отношенията между близнаците се градят върху основата на Каиновата проблематика, а Каиновият комплекс се подхранва от контраста в личностите и персоните (по Юнг) на братята. Радослав, любимецът на варненските запаянковци, си е изградил характер с много добродетели и отлична Персона, което го прави (свръх) ценен в очите на обществото; затова за него се борят представители на отборите на трите най-големи български града. От своя страна Радосвет е живял по пътя на най-малкото съпротивление, развил е порочен характер и фалшива Персона. Той е всичко онова, което брат му не е и не желае да бъде, с което не иска да се идентифицира: иначе казано, в психологически план Радосвет, Двойникът на Радослав, възплъщава неговата Сянка. Когато се представя за брат си и заема неговото място, той всъщност иска не да бъде брат си, а да бъде *приеман* за него. Затова животът му в София с незаслужената слава и незаслужените придобивки (голямо жилище, така желаното софийско жителство, вниманието на красивата Елена) е живот под знака на т.нар. от Фройд орален регрес<sup>13</sup>: получавайки всичко наготово, той се поставя в ситуация на пълна зависимост от онези, които задоволяват потребностите му, а това спира неговото житейско и психическо развитие. Затова, вместо да се подготви за изпитанието, когато ще трябва да докаже уменията си (т.е. уменията на брат си) на стадиона, той безгрижно се отдава на удоволствието да бъде обслужван и глезен, обсипван с материални блага, внимание и възхищение. И щом идва моментът на истината, Двойникът напълно рухва. Първата му реакция е да избяга (бягството е неговата най-типична стратегия; една от причините да замине за София в ролята на брат си е, за да избяга от кредиторите си, които искат да го вкарат в затвора). Втората му реакция е да вземе „урок по футбол“ от хазайката си, възрастна дама, която никога сама не е играла. Тази забавна и гротескна сцена, в която Радосвет играе нападател, а хазайката вратар, предсказва поведението му на стадиона – не по-малко гротескно с пълната си неадекватност. Към края на проваления мач, за да се спаси от възмущението на разочарованите си фенове, Радосвет се хвърля на една носилка и е откаран с линейка в болницата. Прилагайки любимата си стратегия на бягство от отговорност, той вярва, че най-после е в безопасност. Тук обаче му е подготвена неприятна изненада, която зрителят приема като заслужено възмездие за измамника: макар и здрав, той ще бъде опериран. Изрязването на част от тялото, даже само нарушаването на целостта на кожата в психоанализата се

<sup>13</sup> Трудно е да се каже дали сценаристите са познавали и са имали предвид теорията на Фройд за стадите в развитието на либидото, но в една от сцените, когато хазайката на Радосвет го храни с лъжичка в устата, те илюстрират доста буквално тъкмо оралния регрес на персонажа.



приема за вид кастрация. Тъй като ще бъде извършена от мъж (хирург), възплаващ строгото бащино имаго, тя очевидно е наказание за нарушаването на свръхазовите повели и забрани, на моралните принципи, които Радосвет неведнъж престъпва.

Как са осъществени в този филм психологическите задачи на протагониста? Чрез контакта с конкуриращия го близък Радослав опознава Сянката си, дава си сметка за пораженията, до които могат да доведат неинтегрираните ѝ съдържания, а това е безценен житейски опит в посока към постигане на цялостна личност. В процеса на този опит Радослав успява да интегрира и друг много важен аспект от личността си – своята Анима (интеграция, репрезентирана чрез успешния финал на връзката му с красивата Елена). Разрешаването на Каиновата проблематика пък се осъществява чрез отстраняване на агресивния брат от социалната констелация.

Така, независимо дали авторите на сценария са си го поставили съзнателно като цел или не, тази лека и забавна комедия с неувяхващ хумор илюстрира теорията на Фройд за развитието на либидото и теорията на Юнг за индивидуацията и постигането на цялостна личност. Освен забавната интрига, очарователните образи, представени от първокласни актьори, психоаналитичната линия и социалнокритичната струя<sup>14</sup>, за популярността на филма допринася и прекрасната музика на Петър Ступел, която остава в златния фонд на българските шлагери.

#### „Двойникът“<sup>15</sup>

Подобно на „Любимец 13“, този също така любим на българската публика филм на режисьора Николай Волев и сценаристите Братя Мормареви отново е разказ за непреодоляната Каинова проблематика, която лежи в основата на провалената интеграция на Двойника-Сянка.

Денев е доцент по микробиология, който преподава, ръководи докторанти, налага му се да участва в заседания на института, на научния съвет и да демонстрира обществена активност. Всичко това му пречи да се отдаде на научните си изследвания и да напише доктората си. Затова той решава да прибягне до измама: моли своя братовчед магазинер (с когото си приличат като две капки вода) в провинцията да го замести в някои от досадните му задължения – например да присъства на безкрайните заседания за обсъждане и отчитане на дейността на института, докато доц. Денев се занимава само с чиста наука. В началото

<sup>14</sup> Тя е ярко прокарана чрез лековерието, занемаряването на служебните задължения и злоупотребата с държавните средства от страна на директорите на социалистическите предприятия, за които задоволяването на спортното хоби е по-важно от дейността на ръководените от тях институции.

<sup>15</sup> „Двойникът“ (1980 г.), режисьор: Николай Волев, сценаристи: Братя Мормареви; в главните роли: Тодор Колев, Йорданка Кузманова, Павел Поппандов, Надя Тодорова и др.

за Двойника магазинер всичко се оказва твърде необичайно и трудно, затова първият му порив е да наруши споразумението между двамата и да си тръгне: „Науката не е за мене“ – заявява той, поставяйки просторечно ударението върху първата сричка на съществителното. – „Всяка жаба да си знае гъола“. Все пак накрая магазинерът отстъпва на молбите на учения и продължава играта. Преломният момент, след който Двойникът започва да се чувства удобно в новата си роля, е командировка до Будапеща. Там той впечатлява всички с поведение, чиято неадекватност околните приемат за оригиналност и артистичност. Две-три думи на френски и английски – и Двойникът е уговорил провеждането на международен конгрес в България. След завръщането си от чужбина дубльорът на доц. Денев е вече неударим. С няколко празни фрази, подхвърлени в публичното пространство, Двойникът магазинер се превръща в медийна звезда и, подкрепян от по-посредствените си колеги, профанира научната проблематика на института, „изобретява“ крем против стареене и впряга всички сътрудници да работят в тази насока. Така става професор и шеф на института. Освен че работи по „науката“, Двойникът успява да вкара в леглото си двете млади сътруднички – Кортинска и Шивачева. Инцидентната поява на доц. Денев между колегите води до серия от недоразумения. Когато Денев си дава сметка за мащаба на промените, провокирани от подмяната му, вече е късно: магазинерът, облечен в тогата на учен, обявява пред колегите, че истинският учен е негов братовчед магазинер! След като си признава пред председателя на академията за измамата с Двойника, доц. Денев успява да изгони своя самозабравил се дубльор, като го заплашва със съд и затвор. На финала на филма като че ли нормалното състояние на нещата е възстановено. Но краят на комедията има доста драматичен привкус.

Този филм беше и продължава да се възприема от зрителите преди всичко като социално-политическа сатира за времето на социализма. В него се пародират политическите клишета и чрез образа на самозванец Двойник се разобличават демагогията, безотговорността и безстепенствеността в областта на българската наука от онова време, неспособността на обществото да оцени и подкрепи истинския изследовател и готовността да се довери на мошеника, който се възползва от формализма и фалша на господстващата политическа доктрина.

Освен този социалнокритичен аспект обаче филмът съдържа важен втори план, който предлага дълбиннопсихологическо и митологично тълкуване. Без този втори план историята, разказана във филма, би била плоска и скупна.

В основата на психологическото тълкуване са образите на доц. Денев и неговия Двойник, който репрезентира неговата Сянка. Талантът, трудолюбието, искрената любов към науката, безкомпромисно строгото, но открито и честно отношение към колегите, мълчаливото презрение към демагогията и фалша на „обществената активност“,

която му натрапва социалистическата доктрина – това са все позитивни качества, залегнали в основата на характера на доц. Денев. Неговият Двойник, напротив, съчетава характеристики, които самият Денев е отхвърлил в несъзнаваното: братовчедът е безсъвестен лъжец и измамник, далавераджия и мошеник, безогледен женкар, човек без принципи и идеали, готов да се възползва от слабостите на социалистическата система във всяка ситуация. Идеята обаче да прибегне до измама – да се възползва от приликата между двамата, за да спечели време за научните си изследвания, идва тъкмо от праволинейния и честен учен, доц. Денев! За разлика от отношенията между двойници в други добре познати на българската публика филми<sup>16</sup>, които в експозицията на историята са подобни на тези между доц. Денев и братовчед му, тук понататъшното развитие не е към сближаване, към интегриране на Сянката от страна на Личността, а към нарастваща дисоциация с нея. Такова развитие постепенно води до обсебване на Личността от неинтегрирания архетип. Точно както в класическия образец на Андерсен<sup>17</sup>, тук братовчедът магазинер (въплътил Сянката) постепенно измества доц. Денев (репрезентиращ Личността), като накрая се стига до пълна размяна на ролите. Една от причините за това е пасивността на учения, който мълчаливо приема всички изненади, поднесени му от неговия Двойник: организирането на международен конгрес, с който Денев не желае да има нищо общо, саркастичните реплики от Кулишева („Извинете, доц. Денев. Бакпулвер ли ще произвеждаме отсега нататък?“) и от Шивачева („На път съм да изобретя капки против дебелоочие. Ще ви подаря един литър“), шишенцето със сексуален стимулант, което му подава Кортинска, загрижена за неговата внезапно изчезнала потентност, бонбоните, поднесени му от Пеев като благодарност за благоприятната атестация, която всъщност Денев никога не му е давал... Тези и последвалите знаци за мащаба на дейностите, които Двойникът е осъществил от негово име, твърде дълго се подценяват от доц. Денев, вместо да отключат защитните му реакции. Ученият стига до истинска колизия с Двойника си едва когато се чувства засегнат в своята светая светих – науката: той не може да понесе профанирането ѝ. Неговото „Вън!“ към обсебилия всички негови позиции Двойник е провокирано от цикъл беседи, изплагиатствани от френски колега, които измамникът изнася по телевизията; от „изобретяването“ на крем против ста-

<sup>16</sup> Става дума за отношенията между Луиза и Лоте в многократно филмираната „Двойната Лотхен“ на Ерих Кестнер, или между Джулиъс и Винсът от филма на Айван Райтман „Близнаци“. В тези филми първоначалното съперничество между близнаците е последвано от сближаване, което в психичен план символизира интегриране на архетипите на Сянката, Персоната и Анимата и постигането на цялостна личност.

<sup>17</sup> В Андерсеновия разказ „Сянката“ протагонистът постепенно избледнява, губи сили и влияние, докато Сянката му расте, развива се, придобива самостоятелност, поема неговата роля и накрая го обявява за своя Сянка.

реене „Денин“; от подмяната на фундаменталната научна проблематика на института с псевдопроблемите на „подмладяването“ (която става възможна благодарение на узурпирането на директорския пост от Двойника – новопроизведения професор Денев). Едва тогава истинският учен, доц. Денев, си дава сметка за размера на щетите, които придобилата автономност негова Сянка е нанесла върху Личността му. Оказва се обаче, че като изгонва Двойника си от пространството, което заедно обитават (новия апартамент, получен тъкмо чрез активността на неговото тъмно alter ego), ученият не се освобождава от Сянката си. Предстои му да преживее момент на пълна загуба на идентичност – когато Сянката, обсебила напълно Личността, в очите на околните вече я е изместила: всички вярват, че Двойникът е ученият, а Оригиналът е негов първи братовчед магазинер, на когото науката е хоби. Връщането на идентичността преминава през признание на измамата – пред по-висшия началник, който в психологически план репрезентира Свръхазовата инстанция.

Нека обаче поразсъждаваме върху психологическите причини, които извикват на живот Двойника. Той репрезентира онези аспекти на Личността, които тя е отхвърлила – на първо място трикстърското начало, което се реализира в мошеничество, измама, незачитане на правилата и границите, но което е извор на жизнена енергия, изобретателност, гъвкавост и спонтанност. Защото заедно с негативните страни на изтласканата в несъзнаваното Сянка ученият е отхвърлил и всичката жизнена енергия, извираща от несъзнаваното, всичката емоционалност и емпатичност, а това му е отнело способността да общува пълноценно както с другите, така и със самия себе си. Идеята да „ангажира“ братовчедата магазинер е признание от страна на доцента, че нещо не му достига – нещо, без което не би могъл да реализира даже рационалността, с която дотогава се е идентифицирал. Но това, което би допълнило личността му, което би го направило цялостен, до края остава за него чисто външно и напълно чуждо. То би трябвало да запълни мястото на неговата недостатъчно развита Персона, както и на онези страни от Сянката, които са носители на жизнена енергия. Но понеже Денев не се стреми към вътрешна интеграция, към цялостност, Персоната и Сянката, представени чрез проекции върху свръхактивния братовчед, продължават да функционират без връзка с Личността на учения.

Пред протагониста стои още една много важна психологическа задача – да интегрира архетипа на Анимата, който репрезентира отхвърленото в несъзнаваното женско начало у мъжа и намира проекции върху жените в живота му. Доц. Денев обаче не успява да изпълни и тази задача. Разделен между себе си и своя Двойник, той се лута между пълно игнориране на любовта (в ролята на учения) и свеждането ѝ до повърхностни сексуални връзки, не без доза изпользвачество (в ролята на братовчедата). Когато си дава сметка, че не може вече да контроли-

ра отношенията си с Другия, доц. Денев прибягва до инстанцията на Свръхзаза (в лицето на „висшия началник“ – председателя на академията), с надежда да получи помощ. Строгийт Свръхзаз обаче вижда в необичайната психична констелация (разцеплението на личността) само едно: нарушаване на общоприетите правила и забрани. Затова реакцията му е: „Точно сега такъв скандал не ни трябва. Ти въобще не си идвал при мен, аз не съм те виждал и ти нищо не си ми съобщавал. Оправяй се някак си. Сам“. Това е всъщност и стратегията на доц. Денев през цялото време – затваряне на очите пред проблемите вместо разрешаването им. Затова и финалът на филма е просто възстановяване на статуквото – Двойникът си заминава (отново изтласкан в несъзнаваното), след като Оригиналът не е направил нито крачка по пътя на своето развитие към цялостна личност.

### *Заключение*

Обобщавайки представените анализи, бих желал да обърна внимание върху въздействието, което различните финални решения на сценариите оказват върху зрителите.

В „*Нощта срещу 13-и*“ финалът на криминално-шпионската история е в духа на епохата: лошият близък е разкрит, престъпленията му ще бъдат наказани. На пръв поглед звучи позитивно, но психоаналитичният разказ за разрушителната мощ на Каиновия комплекс у братята близнаци дава повод за песимизъм: съперничеството между двамата Примови има за резултат братоубийство и (морално) самоубийство. Едва ли авторите на филма са се замислили за това, но като подтекст се налага внушението, че както в идеологическата поляризация на 60-те години не може да има помирение между „черното“ и „бялото“, така и в психиката на индивида е почти невъзможно да се постигне интеграция между светлата и тъмната страна, между Личността и нейната Сянка.

Финалът в „*Любимец 13*“ на Владимир Янчев външно е доста оптимистичен: заслуженото наказание (предстоящата символична кастрация) на Радосвет възстановява справедливостта (или, ако си послужим с езика на митологията – възвръща космическия ред) и това би трябвало да доведе зрителя до катарзис. Оптимизмът обаче е само повърхностен: в психологически план конфликтът между близнаците не завършва с пълна вътрешна интеграция. Вместо това Радосвет – близнакът, въплътил Сянката, бива отстранен, може би завинаги, от живота на брат си Радослав.

Още по-песимистично въздейства „*Двойникът*“ на Николай Волев. В него доц. Денев не прави даже опит да интегрира своята тъмна страна, въплътена в Двойника му, затова в края на историята е точно толкова далече от постигане на вътрешна цялост, колкото и в началото. Известно развитие търпи Двойникът – но в посока, която го отдалечава все повече от неговата истинска същност и от постигането на цялостна

личност: той развива и усъвършенства своята фалшива Персона. Затова и финалът на филма, който е просто възстановяване на статуквото, зададено в началото, оставя у зрителя усещане за разочарование и дълбоко неудовлетворение.

#### Литература

- [1] – Кембъл, Дж. *Силата на мита*. София, „Хемус“, 2001, 328 с.
- [2] – Камбъл, Дж. *Героят с хиляди лица*. София, „Елементи“, 2017, 432 с.
- [3] – Фройд, З. *Въведение в психоанализата*. София, „Наука и изкуство“, 1990, 550 с.
- [4] – Фройд, З. *Отвъд принципа на удоволствието*. София, „Наука и изкуство“, 1992, 207 с.
- [5] – Мартин, Т. Българският диаболоизъм. Проучване на българската фантастика между 1920 и 1934 г. // *Литературен вестник*, 2016, № 38, с. 9–10.
- [6] – Cameron, E. The Film Noir Doppelgänger: Alienation, Separation, Anxiety. The Noir Vision in American Culture. // *Interdisciplinary Humanities*, 33, No. 1, November 2016, pp. 33–47.
- [7] – Drewermann, E. *Lieb Schwesterlein, laß mich herein. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet*. (6. Auflage). München, dtv, 1994, 487 S.
- [8] – Humann, H. Multiple Selves: Representations of Twins, Doubles, and Doppelgängers in Contemporary Television Programming. // *Studies in American Culture*, 38. 1 (October, 2015), pp. 41–62.
- [9] – Jakobson, E. *The Self and the Object World*. New York, International Universities Press, 1973.
- [10] – Jung, C. G. *Archetypen*. (4. Auflage). München, dtv, 1993, 189 S.
- [11] – Kast, V. *Mann und Frau im Märchen. Eine psychologische Deutung*. (7. Auflage). München: dtv, 1998, 123 S.
- [12] – Kast, V. *Neid und Eifersucht. Die Herausforderung durch unangenehme Gefühle*. (2. Auflage). München, dtv, 1999, 216 S.
- [13] – Kast, V. *Der Schatten in uns. Die subversive Lebenskraft*. (4. Auflage). München, dtv, 2006, 182 S.
- [14] – Rank, O. *Der Doppelgänger*. Leipzig, Wien, Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925.

