



**ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ
ХИЛЕНДАРСКИ“ ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА ПО ИСТОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА И
СРАВНИТЕЛНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ**

Траяна Ангелова Латева

**РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НА 1920-ТЕ В ЛИТЕРАТУРАТА И
КИНОТО**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за придобиване на образователна и
научна степен „доктор“

Област на висше образование: 2. Хуманитарни науки

Професионално направление: 2.1. Филология

Докторска програма: Антична и западноевропейска
литература: сравнително литературознание

Научен ръководител:
проф. д.ф.н. Клео Протохристова

Пловдив
2025

Дисертационният труд „Репрезентации на 1920-те в литературата и киното“ е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедрата по История на литературата и сравнително литературознание при Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ на 9 юни 2025 г.

Дисертационният труд съдържа 272 страници и се състои от увод, три глави, заключение, две приложения и библиография.

Научно жури:

проф. д.ф.н. Калина Лукова

проф. д.ф.н. Румяна Л. Станчева

доц. д-р Надежда Стоянова

доц. д-р Светла Черпокова

доц. д-р Младен Влашки

Защитата на дисертационния труд ще се състои на 2 октомври 2025 г. от 14 ч. в зала „Компас“ на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, Ректорат, ул. „Цар Асен“ 24.

Материалите по защитата са на разположение в Университетската библиотека, Ректорат, ул. „Цар Асен“ 24.

Съдържание на дисертационния труд

Увод	4
ПЪРВА ГЛАВА. 1920-те в литературата и киното – доминантни тематични ориентири	
1.1. Отгласът от войната. „Бурните двадесет“.....	8
1.2. Нека бъде звук – от нямото към говорещото кино.....	34
1.3. „The New Woman” (<i>Новата жена</i>).....	52
1.4. Американецът в Париж.....	64
ВТОРА ГЛАВА. Американските 1920-те	
2.1. Американската действителност през 1920-те във „Великият Гетсби“ на Ф. С. Фицджералд.....	86
2.2. „Just one more waltz with you” – музикални референции във „Великият Гетсби“.....	120
2.3. Романът на Тони Морисън „Джаз“ и едноименният музикален жанр – структурни и съдържателни съответствия.....	136
ТРЕТА ГЛАВА. Британските 1920-те	
3.1. „Златната младеж“ на Ивлин Уо в романа „Унижените наши тела“.....	151
3.2. Романът „Упадък и падение“ – социалната сатира на Ивлин Уо.....	174
3.3. Споменът за 1920-те в „Завръщане в Брайдсхед“ на Ивлин Уо.....	182
3.4. Лондон през 1920-те – сцена на покварата и фалша в „Шутовско хоро“ на Олдъс Хъксли.....	194
3.5. Един ден през юни 1923 г. – „Животът и смъртта, здравият разум и лудостта“ в романа на Вирджиния Улф „Госпожа Далауей“.....	223

Заключение.....	239
Приложение 1	
Репрезентации на 1920-те в художествената и нехудожествената литература (1920 - 2024).....	246
Приложение 2	
Репрезентации на 1920-те в киното (1920-2024).....	252
Библиография.....	265

Увод

Обект на настоящото изследване са художествените произведения от западноевропейската и американската литература, както и филмовите и телевизионните продукции, ангажирани с репрезентирането на 1920-те. В хода на научната работа установихме, че първоначално зададеният териториален периметър е прекалено обширен, за да бъде обхванат в своята цялост, затова избрахме да съсредоточим аналитичните си опити в англоезичното поле (САЩ и Англия) с надеждата, че така ще елиминираме опасността от „разпиляване“, а оттам – и на прекалено повърхностно обглеждане и обговаряне на избраните заглавия. Решението се аргументира и с разнородната динамика при разгръщането на културно-историческите процеси през въпросното десетилетие, отреждащи чедна позиция на Америка, както и на литературната продукция през XX и XXI век, тематизираща явления, свойствени за американската и британската действителност.

Актуалността на привлечената за изследване проблематика се аргументира с обособилата се още през 70-те години на XX век тенденция към реактуализация на интереса към 1920-те и тяхната многоизмерност, чието подновяване се регистрира периодично и в следващите десетилетия и бива подложено на допълнителна интензификация след 2010 г. Отчита се ръст на литературната продукция с разнообразна жанрова ориентираност, особено в т.нар. „young adult“ категория, ангажирана с обрисувачето на „бурните двадесет“; все така активно се снимат продукции, предназначени за малкия или големия екран, на произведения, писани както по време на „епохата на джаза“, така и през годините от новия век; големи европейски и американски градове са домакини на фестивали и тематични празненства, организирани така, че да пресъздават характерната за 1920-те атмосфера, до голяма степен вдъхновена от визията на Ф. С. Фицджералд във „Великият Гетсби“. Навлизането в третото десетилетие на XXI век, а заедно с него и в една реалност,

белязана от сътресения от политически и икономически характер и неочакваното развитие на нова световна пандемия, зададе очакване, според което 2020-те са орисани да преповторят определени събития отпреди сто години. Любопитство предизвикват и общоприетите нагласи, чиято достоверност следва да бъде изпитана, спрямо 1920-те като за време на краен оптимизъм, вместено между два исторически периода, които са обременени от сериозна дестабилизация в много отношения (Първата световна война, Голямата депресия). Изборът на тема е мотивиран и с оглед на някои съществени липси в разработваното поле и е неизбежно повлиян и от лични предпочитания към посочения период.

С цел открояването на отделни тематични ядра и техните модуси на вписване в литературните и филмовите произведения, полагаме подложения на изследване материал в диахронна и синхронна перспектива, като акцентът е поставен по-скоро върху художествената текстовост, а не толкова върху репрезентациите на 1920-те във визуалните изкуства, каквото се явява киното. Приведените оттам примери обслужват необходимостта от сондиране на следваните модели и тяхното успоредяване или отгласкване от литературните образци. За да установим дали бихме могли да твърдим, че репрезентациите на двадесетте години на XX в. следват конкретни закономерности, както и да проследим тяхната устойчивост във времето, работим с автори като Ф. Скот Фицджералд, Ърнест Хемингуей, Ивлин Уо, Олдъс Хъксли, Вирджиния Улф, Тони Морисън, Владимир Набоков, Алфред Дъблин, Синклер Луис и Ерих Мария Ремарк, част от тях споменати мимоходом, други – разучени по-задълбочено и обстойно.

Работата с няколко произведения от творческото портфолио на един и същ автор, какъвто е случаят с Ивлин Уо, Ърнест Хемингуей и Ф. Скот Фицджералд, дава възможност за проследяване на творческите стремления и тяхната реализация в

хронологичен план, така че да се потърси причина за авторския интерес към въпросния период, както и да се набележат етапите на развитие на предпочитаните тематизации. Същевременно проучвателната дейност е така ориентирана, че да следва съпоставителен ход, за да бъде проверено дали свойства за културата на епохата идеологизации биват оползотворени по идентичен начин в американската и в английската литература или се регистрират съществени различия.

I. 1920-те в литературата и киното – доминантни тематични ориентири

В първа глава към изготвянето на обзорния преглед на характерните за десетилетието парадигми се пристъпва чрез изграждането на фактологична рамка, отнасяща се до социално-икономическия и културния контекст, който се уповава на основополагащи за по-нататъшните аналитични процедури данни, ексцерпирани от англоезични научни източници. Без да е заложен стремеж към поднасяне на различни заглавия в справочен вид, в тази част от дисертацията са открити разпознаваеми за епохата компоненти, набелязани като доминантни на базата на техните интензивни проявявания в литературата и киното – отгласът от Първата световна война, медийно-развлекателната култура, страстта към автомобилите, преходът от нямото към говорещото кино, измененията в представите за женственост и ролята на жената, американското присъствие на френска територия. Естеството на въпросните явления е изложено първо в своята историческа конкретика, а впоследствие обговорено е пресъздаването му във фикционални условия.

Като първи сред устойчивите мотиви, присъстващи в литературата и киното, които представят репрезентации на изследвания период, е изведен отгласът на Първата световна

война. Проучването на заглавията, включени в разширения списък на обхвата на дисертацията, доведе до резултати, които доказват, че съпоставена с други тематични ядра, военната тематика е интегрирана в сюжетите от и за 1920-те с най-голям интензитет, макар и да се наблюдава известно разминаване между европейските държави и Америка, което обаче отговаря на действителната историческа ситуация, оттам и на мащаба на конфликта и изхода от него във въпросните географски пространства.

В директна корелация с военната тема е темата за загубата на идеалите и илюзиите, които са осъзнати като несъстоятелни – безсъвестното, механично и насилствено отнемане на милиони човешки животи е своеобразна верификация за отсъствието на изконни човешки качества, вярата в чието завръщане е погубена. Този факт преобръща и представата за „новия свят“, който е изпразнен от ценностите, облагородявали живота преди избухването на войната, и обрича хората в него на безцелно скитане в отчаяно търсене на нравствени опори. В литературата на 1920-те това търсене често се преражда в порочни практики – пиенето, танцуването, отдаването на сексуални влечения са изобразени като средство за замаскиране на вътрешната безпътица и безпорядък. Художественото представяне на последствията от войната в не един случай се концентрира и върху радикалната преоценка на разбирането за мъжественост. Принудителното отнемане на възможността за реакция, наложено на част от мъжете, изпратени на фронта, както и пораженията, нанесени върху психиката, се приемат за осквернителни спрямо предвоенните идеали, мислени като традиционни представи, според които мъжът е положен в едностранен план – като смел, издръжлив и решителен войн, несломим от изпитанията на съдбата.

Примерите за инкорпорирането на военната тематика в художествената литература са многобройни и в дисертацията спираме вниманието си само една малка част от тях – Ник Карауей

и Джей Гетсби са ветерани от Първата световна война („Великият Гетсби“); Антъни Пач служи в Американските експедиционни сили и се впуска в извънбрачни отношения с Дот Рейкрофт по време на едно от армейските обучения („Красиви и прокълнати“); Ейб Норт е ветеран от войната, който развива алкохолна зависимост, осуетяваща продължаването на музикалната му кариера на композитор („Нежна е нощта“); Джейк Барнс е бил войник на фронта, където претърпява физическо поражение, вследствие на което губи потентността си, а това, на свой ред, рефлектира върху психиката му, накарвана от собственото му усещане за слабост и малоценност и невъзможността да се отдаде изцяло на любимата си жена, Брет („Слънце изгрява“); за Хайнрих Крол кошмарите константно смущават съня му, а в тях се разиграва един и същ сюжет, връщаш го към 1918 г., когато е бил затрупан от снаряди („Черният обелиск“); тримата другари (Ото, Робърт и Готфрид) от едноименния роман на Ерих Мария Ремарк също пазят травматични спомени от участието си във войната; макар и ранен, младият студент по медицина Бардамю преживява войната, но тя оставя трайни последици в неговата психика, която се поддава на нервни срывове („Пътешествие до края на нощта“); Септимъс Смит се завръща от фронта без физически щети, но страда от посттравматично разстройство, което не му позволява да живее пълноценен живот („Госпожа Далауей“).

Описани са промените в потреблението, стимулиращи масовото производство и захранващи все по-алчно натрапващия се консумеризъм, както и преките последици от тях. Именно като производна на изобилието от продукти и услуги се тълкува **страстта към автомобилите**, която през 1920-те бележи връхната си точка. Ако през 1900 г. американските улици са кръстосвани от не повече от 8000 частни превозни средства, то до 1926 г. те вече наброяват двадесет милиона (Currell 2009: 6).

В литературата и киното автомобилът е един от най-устойчивите и разпознаваеми символи на новото време, който обаче обикновено функционира със знак, противоположен на предпоставения от историческия контекст. Разпознат като опасен предвестник на все по-разрастващите се мащаби на консуматорската култура и изразител на безразсъдната фриволност, която мнозина са стандартизирали като естествено за новото време поведение, автомобилът лети шеметно из страниците на литературните произведения и прекосява многократно големия екран, само за да доведе управляващите го до катастрофален сблъсък, представящ метафорично безредието и в личен, и в обществен план. Пример за това са инцидентите с превозни средства във „Великият Гетсби“; умишлено предизвикания от Никол сблъсък вследствие на обострилото се налудничаво състояние в „Нежна е нощта“; пътното произшествие, довело до загубата на зрение на Албинус в „Смях в тъмното“; катастрофата по време на автомобилно състезание, която стои в основата на загубата на живота на Агата в „Унизените наши тела“; ударът в тротоара срещу цветарския магазин „Мълбери“, оприличен на пукот от револвер, в „Госпожа Далауей“; смъртта на Пол в „Майчина неделя“ по време на катастрофа. Освен катализатор за пагубни събития, автомобилът е изобразен в отрицателен аспект и в случаите, в които създава грижи на своя собственик, тъй като често се поврежда (колата на Гъртруд Стайн в „Безкраен празник“, проблемите с форда на Уилсън във „Великият Гетсби“, колите, които минават през автосервиза, в който работят героите на Ремарк в „Три друга“). Притежанието на автомобил и неговата марка е значещо за определянето на социалния статус на героите („Великият Гетсби“, „Завръщане в Брайдсхед“), докато в други случаи той предоставя нужния комфорт за отдаването на любовни увлечения („Великият Гетсби“, „Берлин Александерплац“, „Унизените наши тела“). Симптоматични за порива към преживявания, заредени с адреналин, са и състезанията с автомобили, които се превръщат в една от най-големите атракции за 1920-те („Унизените наши тела“,

„Трима другари“; филмите „Easy Virtue“ и „Абатството Даунтън: Нова епоха“).

Тенденцията към свръхпотребление намира отражение в романа „Бабит“ на Синклер Луис, където действието е ситуирано в зората на новото десетилетие. Удобствата, към които съвременните хора са привикнали, са експонирани в романа – Бабит се гордее, че всяка сутрин е събуджан от „най-хубавият от широко рекламираните и масово произвеждани будилници, с всички модерни приспособления, включително и катедрален звън“ (Луис 1982: 14), а в къщата си разполага и с други приспособления, „модерните божества“ за човека от 20-те години на XX век – голяма вана, бръснарски принадлежности, ароматизирани сапуни, четки за зъби и т.н. За героя на Луис от първостепенно значение е и полагането на грижи за външния вид, затова за задоволените си модни предпочитания той често отправя благодарствени слова към „бога на прогреса“. Диоптричните очила са финалният штрих във визията му, който допринася трансформацията му в „модерния делови човек“ да достигне до благополучен завършек, а притежанието на други аксесоари и атрибути са гарант за безпрепятственото му интегриране в обществото.

Наред с положителните промени се обособяват някои негативни аспекти на живота през двадесетте години на миналия век, преди всичко свойствени за американската действителност. Сред тях се откроява възходът на организираната престъпност и скандалните нарушения на някои законови разпоредби, особено що се отнася до забраната за внос и продажба на алкохолни напитки и опасни вещества. Обвързано с определени криминални фигури и нелегалната им дейност е и повсеместното откриване на т.нар. „speakeasies“ – барове, които не притежават разрешително да търгуват с алкохол. В периода 1920-1933 г. ограничаването на тяхното влияние, осигурило им непоклатимо място в американската култура, е почти невъзможно поради добрите печалби, на свой ред

предпоставка за продължаващото разрастване на престъпната мрежа, както и наличието на подкупни държавни служители, неизпълняващи стриктно професионалните си задължения. След края на сухия режим повечето затварят врати и посещаването им излиза от мода.

Престъпната среда е тема с не особено разнопосочни вариации в американската версия, свеждащи се до любовна история между кабаретна изпълнителка и член на мафията или враждебен конфликт между две гангстерски групи, която е имплантирана в голяма част от филмовите сюжети на XX и XXI век. В списъка с подобни продукции се нареждат „Бъгси Малоун“ (1976), представящ оригинален вариант на класическата за 1920-те криминална интрига между враждуващи мафиотски формации, но със състав единствено от деца актьори, „Имало едно време в Америка“ (1984), „Капоне“ (1975), „Котън Клуб“ (1984), „Кръстникът II“ (1974), „Куршуми над Бродуей“ (1994), „Недосегаемите“ (1987), „Остри козирки“ (2013-2022), „Престъпна империя“ (2010-2014), „Те живеят в нощта“ (2016), „Убийство в деня на Свети Валентин“ (1967), „Убийците на цветната луна“ (2023), „Чикаго“ (2002), „Ще се лее кръв“ (2007) и „A Slight Case of Murder“ (1938). В Англия криминалетата също са на мода, но нямат общо с мафиотските среди на порочната американска действителност. Вместо това те се съсредоточават върху детективските случаи, което е мотивирано и от навлизането на такъв тип произведения през 1920-те в „златния“ период от историята на създаването им, благодарение на Агата Кристи, Дороти Л. Сейърс, Марджъри Алингам и Найо Марш.

В дисертацията е засегнат и друга значима в контекста на 1920-те новост – **преходът от неми филми към т.нар. „talkies“ (говорящи филми)**, който намира своята реализация през втората половина на десетилетието и единодушно е категоризиран като повратен за киноизкуството момент (Андрейков 2004: 15).

Основната цел, извън поднасянето на кратка фактологична справка с предимствата и недостатъците, възникнали вследствие на нововъведените изисквания и препоръки, е на проверка да бъде подложено дали актуалното за епохата увлечение по киното намира отражение и в литературата, както и какви са начините за имплантирането му на структурно и съдържателно равнище. Приложимите модели са два – в първия случай говорим за боравене с кинематографични похвати, адаптирани към съответното произведение така, че да обслужват нуждите му в структурно, композиционно и/или стилистично отношение, докато във втория случай филмовото изкуство е сюжетоизграждащ елемент (налице например е герой, който практикува актьорската професия или се стреми към нейното овладяване). Освен към словесното изкуство, заниманията си насочихме и към няколко продукции от ХХІ в., като стигнахме до заключението, че докато в литературните си вариации темата за киното получава по-разнообразни употреби, то филмовото изкуство изглежда напълно ангажирано от художественото репрезентиране на преломния за технологичния напредък на индустрията етап, което в повечето случаи резултира до прибегването към похвата „филм във филма“.

Пример за оползотворяване на взаимодействието между двете изкуства са романите на Ф. Скот Фицджералд от 20-те и 30-те години на миналия век – „Красиви и прокълнати“ (1922), „Великият Гетсби“ (1925) и „Нежна е нощта“ (1934). Измежду изброените заглавия подлаган на най-многобройни и всестранны интерпретации обезателно е вторият, като темата за значимостта на филмовото и театралното изкуство не е убягнала от погледа на критиката. Често наблюдавано явление е обвързването на образа на Дейзи с Холивуд, а този на Гетсби – с Бродуей. Отделни техники, прилагани в киното, намират употреба в романа на Фицджералд – рязкото прекъсване на една сцена, за да се премине към следваща, се равнява на монтажа, при който кадърът неочаквано се сменя със следващ, незадължително корелативен на предходния, а преминаването от

описание на частното към колективното и обратно напомня за близките и далечните кадри в киноизкуството. Аналогии към него се регистрират и на стилистично равнище – героите включват в лексикалния си запас специфични за седмото изкуство термини или правят аналогии с кинематографични способности. В „Красиви и прокълнати“ Глория Гилбърт мечтае да стане актриса, но не изразява готовност да положи усилия, за да достигне до заветната цел. Порицателната оценка на автора не се свежда само до необоснования стремеж към все повече материални блага, който е обречен да остане незадоволен, и абсурдното и кухо съществуване на американския елит, а и до наложените от обществото стандарти за красота, чиято доминантна позиция в системата от ценности на новата епоха е пагубна за всяка наченка на духовен напредък. В „Нежна е нощта“, устремена към блясъка на най-славните си години в киноиндустрията, се издига осемнадесетгодишната девойка с „розови длани“ и „румени страни“ (Фицджералд 1980: 63) Розмари Хойт – символ на съживителната сила на младото поколение. За нуждите на научното изследване присъствието ѝ в романа е разгледано през призмата на участието ѝ в популярната продукция „Татковото момиче“. Липсата на говор, която бележи екранната изява на момичето, е показателна за динамиката в семейната среда, обусловена от авторитетното покровителство на майката, а срещата на Розмари със семейство Дайвър и общото им пътуване до Париж е причината за реализирането на прехода от „безгласност“ към „звук“ в нейната лична история по подобие на революционната новост в киноиндустрията от 1920-те. Подложено на анализ е и името на филма – провокация с имплицитно сексуален подтекст. Дик се явява бащина фигура за двете си „момиченца“ – Никол и Розмари, като и с двете той осъществява еротично съприкосновение. В първия случай Дик сам си възлага ролята на закрилник на пациентка с невроза, отключила се след сексуално насилие, причинено ѝ от собствения ѝ баща. Именно тази сюжетна линия проблематизира допълнително темата за „татковото момиче“, която е застъпена в

своята извратена перверзност при очертаването на взаимоотношенията в семейството на Никол. Във втория случай Дик отново се изживява като спасител, но този път на много по-младо момиче (няколкократно е подчертана възрастовата разлика между двамата герои), споделящо невинността на „пациентите“, към които той обикновено е привлечен.

В романа на Владимир Набоков „Смях в тъмното“ темата за киноизкуството също е изведена във водеща позиция. Изходната точка на нашите разсъждения избираме да бъде заглавието, което ни заставя да направим уговорката, че в оригинал на руски то е „Камера обскүра“. Терминът има богата история, датираща от древността, и широко приложение в различни визуални изкуства, но в наши дни се отнася до оптично устройство, използвано във фотографията, което работи на принципа на обърнатия образ – проекция на външна сцена на вътрешна повърхност чрез пропускане на светлина през малък отвор. В този смисъл препратката към киното е заложена още на титрологично равнище, а тя на свой ред е обвързана с темата за слепотата на Албинус. В контекста на романа наличието на отразен образ интерпретираме като знак за недостоверност, което се аргументира с амбицията на Марго да „изгрее“ на големия екран, откъдето всеки път ще се показва като различна на самата себе си, защото ще бъде в роля. Хипотетичното съждение се уповава и на факта, че изображението е размитото и обърнато, което се явява демонстрация на начина, по който героят възприема Марго – първоначално той е силно увлечен от мистериозната ѝ поява в киносалон, а впоследствие любопитството прераства във влюбване, което така силно замъглява разумната му преценка, че той не разгадава правилно мотивите зад съгласието на младото момиче двамата да установят интимни отношения. Любопитни са и финалните редове в романа, детайлизиращи убийството на Албинус, което се разиграва сякаш е сцена от ням филм – в тихата гонитба обитателите на къщата не издават нито звук. Вместо това е проследена само траекторията на тяхното придвижване, зададена от

ориентировъчни маркери, които слепият мъж регистрира чрез някое от работещите си сетива – аромат на парфюм, мирис на пот, учестено дишане, топлината на нечие тяло и т.н. Последните указания напомнят екстракт от сценарий, в който е предложено описание на вещественния свят, служещ за декор на трагичното събитие – „Вратата – широко отворена. Масата – избутана настрана от нея. Килимът – издут до краката на масата като замръзнала вълна. Столът – паднал близо до мъртъв мъж с възморово-кафяв костюм и плъстени пантофи. Пистолетът не се вижда. Той е под мъжа (...) Вратата, която води от коридора към стълбищната площадка, също е широко отворена“ (Набоков 2024: 405).

Освен в литературните ѝ вариации, където получава разнообразни употреби, спираме вниманието си върху темата за киното и във филмовото изкуство. В „Имението Даунтън: Нова епоха“ (2022) прихваната е една от съвременните по онова време тенденции – все по-регулярното ситуиране на снимачния процес извън предназначенията за него филмови студиа и насочването му към т.нар. „отворени локации“, каквото се явява аристократичния дом на семейство Кроули. Налагането на звук е обект на творческо интерпретиране и в хитовия американски мюзикъл от 1952 г. „Аз пея под дъжда“. продукцията поставя на дневен ред голяма част от проблемите, съпътстващи нововъведенията в киното, като им придава комичен оттенък – скептицизма, завладял представителите на старото поколение актьори, които не вярват, че говорещите филми ще изместят немите; мъчителната подготовка за работата с модерната апаратура, която е предпоставка за възникването на усложнения при адаптирането към новите условия, излизането на аудиото извън синхрон, грешното поставяне на микрофоните на снимачната площадка, чийто диапазон не долавя достатъчно ясно говора на актьорите и др. Оригинален и майсторски прочит на коментираните дотук артистични изменения е френският филм „Артистът“ (2011), който едновременно отдава почит на златните класики на нямото кино, тъй като е замислен и заснет така, че да

репликира техния модел (черно-бели кадри, титри, оразмеряване на лентата), и тематизира актуалностите в киноиндустрията през 1920-те. Във „Вавилон“ (2022) пътят към холивудската слава и успех в периода на прехода е презентиран през вече разучената парадигма – мачото и сексимвол на нямото кино Джак Конрад губи значимостта си, щом звукът си проправя път към филмовите студиа, а младата и напориста актриса Нели ЛаРой си осигурява екранно време след навлизането на нововъведенията в бранша.

Проследени са и **етапите на развитие на женския образ**, както и доминиращите възприемателни нагласи към съпътстващите го представи за женственост, наложили се в публичното пространство. Трансформационният процес от викторианската епоха до „бурните двадесет“ преминава през три фази – от покорната съпруга и майка, наречена „Ангелът на къщата“, през „Гибсън момичето“, надало глас в подкрепа на освобождаването си от традиционните предписания, до „флапър момичето“, което се характеризира с неவிждана до онзи момент поведенческа фриволност, влизаща в разногласие с етичния код на съдържаните моралисти. Открити са няколко литературни заглавия, принадлежащи към американската литература („Красиви и прокълнати“, „Великият Гетсби“, „Слънце изгрява“, „Бърнис се подстригва“), в които жената на 1920-те е прихваната в своите най-типични за художественото поле изяви – като самостоятелна и самодостатъчна, като изкушаващо и опасно присъствие в мъжкия живот. В този си образ тя се появява по-често в американската, отколкото в английската литература, където също не липсват жени, моделирани по чуждестранната парадигма, макар и да не са изведени във водеща позиция. Обговорени са и специфичните за киното похвати при художествено претворяване на особено примамливата със своето отявено разграничаване от традиционните стереотипни наслагвания жена на 1920-те. Кинодейците се концентрират предимно върху изграждането на визуално впечатляваща естетика, обвързана с модните тенденции.

Проучването на филмовите материали доведе и до извода, че на малкия и големия екран независимостта на жената с най-голяма фреквентност се демонстрира чрез нейните професионални занимания, чийто обseg е значително разширен през 1920-те, в някои случаи сродяващи я по значимост в съответната сфера с мъжете – тя може да бъде лекар, моден дизайнер, научен работник, атлет и т.н., а реши ли да се отдаде на удоволствените си стремления – актриса, кабаретна певица и/или танцьорка.

Засилен интерес се отчита към създаването на биографични филми за жени, градили кариера по време на изследвания от нас период и в различни професионални направления. Пример за това са филмите „Агата“ (1979), чийто криминален сюжет се фокусира върху изчезването на писателката Агата Кристи от дома ѝ през 1926 г., „Агата и истината за убийството“ (2018), в който Кристи, подобно на героя си Поаро, се впуска в криминално разследване, „Беси“ (2015), проследяващ пътя към славата през 1920-те и 1930-те на легендарната изпълнителка Беси Смит, „Зелда“ (1993) и „Z: The Beginning of Everything“, посветени на съпругата на Скот Фицджералд, „Изкуството да пееш фалшиво“ (2015), вдъхновен от американската филмова и театрална актриса Маргарет Дюмон, „Ма Рейни: Майката на блуса“ (2020), откриващ поглед към творческия процес и нечестните практики в музикалния бизнес през 1927 г. в Чикаго, „Приказка за Астрид“ (2018), биографичен разказ за живота на шведската писателка Астрид Линдгрен, „Мисис Паркър и порочният кръг“ (1994) разказва за частните творчески срещи на група американски писатели, критици и актьори, сред които Дороти Паркър, в периода 1919-1929 г., и „Вита и Вирджиния“ (2018), екранизиращ интимните отношения между Вирджиния Улф и Вита Саквил-Уест.

Френските „луди години“ също са привлечени във фокуса на научната разработка през конкретен културен модел – **„американец в Париж“**, който се оказва благодатна за

художествено презентиране и в литературата, и в киното. В компаративистичен план са положени три произведения на представители на „Изгубеното поколение“ – „Слънце изгрява“ и „Безкраен празник“ на Хемингуей и „Зимни блянове“ на Фицджералд. Изследването им доведе до налагането на хипотезата за пребиваването в Париж като незадоволително, оттам и преобръщащо първоначалните нагласи за алтернативно на американската действителност пространство, което носи потенциала да избави обитателите си от обзелото ги обезверяване. В киноизкуството този модел е подробно разгледан в творчеството на Уди Алън. Хитовата продукция „Полунощ в Париж“ гради визуалното представяне на френския столичен град през идеята за „безкраен празник“ – камерата избирателно проследява предварително набелязаните градски зони, без да прави отклонения към по-бедните и неугледни квартали на столицата, за да се впише в донякъде клишираната представа за Париж като празничен и романтичен. Декорите, модните решения и селектираната музика, всичко в пълен синхрон с духа на епохата, допълнително утвърждават усещането за тържественост. За Алън е важно да запази именно него на територията и на съвременния Париж, за да загатне на зрителя за финалната сцена и нейното послание – след като Адриана, първоначално разпознатата като възплъщение на идеала, не удовлетворява очакванията на Гил, въпреки че е част от съвършената за героя „златна епоха“ на 1920-те, той все пак среща жена, в чието лице открива съмишленик, при това, за негово учудване, жена, която физически принадлежи към настоящето. Изводът, до който Алън води зрителя, е че веднъж напуснала съзнанието на мечтателя и получила успешното си реализиране в действителността, фантазията неизбежно преминава през собствен трансформационен процес и донася огорчение на създателя си. Изкусителна я прави красивата ѝ обвивка, а когато именно тя бъде свалена, което метафорично настъпва по време на преобразуването ѝ в нещо действително, илюзията е обречена да изгуби магическия

си заряд. Идеята за прекомерното романтизиране на обект, който съществува и извън индивидуалните ни представи за него, е съотнесена и към изобразяването на самия град, толкова ефектен и обаятелен, само защото е конструктивен елемент от фантазията за образцовото време.

II. Американските 1920-те

Във **втората част** от научната разработка вниманието е насочено към две романови творби – „Великият Гетсби“ на Ф. С. Фицджералд и „Джаз“ на Тони Морисън. Първата фигурира в американския литературен канон като образец на репрезентационните модели на 1920-те, а до края на XX в., вследствие на разширилият се обсега на разпространение, на героя на Фицджералд започва да се приписва иконичен статус. Американският литературен критик Харолд Блум заявява, че днес „Великият Гетсби“ е част от онова, което наричаме „американска митология“, а авторът на романа притежава „митологически статус“¹.

Романът на Фицджералд подлага на дисекция определени поведенчески модели, утвърдили се като свойствени за американската действителност през 1920-те в пряк резултат от наличните социалните условия, и прониква отвъд най-очевидните и повърхностни пластове на репрезентирания темпорален отрязък, за да го разобличи в неговата многоаспектност. Текстът предлага критичен прочит на обновителните процеси, като си проправя път към мрачната и плашеща страна на привидно изпълненото с блаженство и изобилие съществуване, за да демонстрира как неосъзнатото разминаване между очаквания и реалност може да бъде причина за разочарованци и пагубни последици.

¹ Вж. Bloom 2010.

Тълкувание е предложено на опорните за Фицджералд конструи на епохата – отгласа от войната, концепцията за американската мечта, възхода и падението на Джей Гетсби, загубата на идеализма, социалната принадлежност и класовото разделение в Америка през 1920-те, ролята на средствата за масова информация, употребените кинематографични техники, автомобилната реторика и символика, образа на „флапърката“ в лицето на Джордан Бейкър, референциите към местната престъпност и корупционните практики, музикалните препратки.

Макар и не без известни уговорки „Великият Гетсби“ се вписва в поредицата от сюжети в литературното поле от 1920-те, които дават заявка за ангажираност с охуждаването на Първата световна война. Романът не отразява самия въоръжен конфликт, тъй като е събитията са положени извън времевата рамка, асоциирана с преките бойни действия, а спорадичната поява на препратки към политически и военни събития от второто десетилетие на XX век обозначава второстепенната им позиция спрямо основния конфликт. Присъствието им в текста е по-скоро „бариера към миналото“ (Berman 1989: 86), докато порталът към него се открива посредством преживявания, асоциирани с други случки от личната история на героите.

Краят на войната и привилегированата позиция, в която САЩ се озовават, стои в основата на преосмислянето на една вече позната идея – стремежа към т.нар. „американска мечта“, постепенно наложила се като основополагаща за националната култура философия, захранваща идеалистичната визия за равнопоставено и социално мобилно общество. Перото на Фицджералд е безкомпромисно при поднасянето на критиката си, насочена към материалната култура в контекста на „Бурните двайсет“, когато американската мечта преминава през поредната реконцептуализация, така че да бъде отъждествена с физически

постижими блага, достъпни благодарение на нарастващите възможности за забогатяване и изкривените разбирания за морал.

Непосредствено обвързана с веществения свят, на който е отдадена сериозна значимост от страна на всички герои, е темата за загубата на идеализма, чието поетапно разгръщане следва регресивна траектория, докато не достигне до крайната си точка на пълно отчаяние и разруха. Неин ключов репрезентатор в историята на Гетсби се явява зелената светлина, сияеща от дока, ситуиран на отсрещната страна на залива, където се издига имението на богаташа от Лонг Айланд. Три са фазите, през които преминава Гетсби, преди да осъзнае, че е принуден да се изправи пред останките на някогашната красива мечта, изцяло завладяла духа и ума му, като подстъпът към всяка от тях е предприет в унисон със светлината и силата на нейното излъчване – ако в началото на романа тя е единственият обозрим източник на разкъсващата се душевна тъмнина, то в края тя се е стопила ведно с всички копнежи, които преди е поддържала живи.

Темата за богатството и социалната принадлежност е изведена в ръководна позиция и при очертаването на различните пространствени ориентири, чиято географска точност е предназначено детайлизирана, за да отговаря на класовата диференциация през 1920-те – „наследени пари“ (*old money*), което включва представители на обществото като Дейзи и Том Бюканън, както и Джордан Бейкър, които се възприемат за най-изтънчената извадка от американската аристокрация, защото принадлежат към заможни родове и богатството, с което разполагат, е наследено по фамилна линия; „новобогаташи“ (*new money*), които са натрупали имането си не по наследствена линия, а със собствени усилия, през 1920-те подпомогнати предимно от новопоявилите се възможности за замогване чрез незаконни сделки и крайно съмнителни контакти; принадлежащите към нисшите социални пластове или т.нар. *po money*. В тяхно лице се припознават Джордж и Мъртъл Уилсън,

както и всички останали герои, населяващи долината на пепелта и споделящи участва на работещия човек, който така и не се домогва до приемливи условия на живот и остава лишен от правото да се възползва от каквито и да било материални и обществени облаги. Разгърнати са две нива на контрастни съизмервания – от една страна, с разгулния си начин на живот богатите жители на Ист и Уест Ег (източното и западното яйце) са противопоставени на посърналите и измъчени обитатели на долината на пепелта – злокобна местност, разположена между едното селище и близкия метрополис (Ню Йорк), а от друга страна, разграничителен знак, сведен не единствено до физическата им дистанция заради наличието на залив, е поставен и между двете „яйца“, изобразени в асинхрон по отношение на архитектурата и потеклото на установилите се фамилии.

Във „Великият Гетсби“ включен в списъка на фалшивите символи на просперитета е и автомобилът, което отправя към внушението, че превозното средство е инструмент за разрушение, а не белег за цивилизационен напредък. Показателни за негативното отношение на Фицджералд към най-мощната иновация на своето съвремие са няколко сцени, описващи злощастни пътни инциденти, чието последователно натрупване обезателно подготвя романовото действие за настъпването на кулминационния сблъсък с трагичен финал – смъртта на Мъртъл. Героите на Фицджералд разчитат на своите автомобили, не само за да си осигурят бърз и лесен превоз от една точка до друга, а и за да декларират обществения си статус.

Вторият роман – „Джаз“, е притеглен за анализ, за да бъдат проучени възможните пунктове на взаимодействие между литературата и музиката, в частност водещия за епохата музикален жанр – джаза. Интерпретацията се гради на базата на съизмерването на структурата на романа с тази на музикалната композиция, чийто основни елементи (импровизация, егалитарност, прекъсване на основната мелодия и завръщане към нея, историческа

контекстуализация и инкорпориране на романтични елементи) са посочени, за да бъде обяснена и тяхната функция. Импровизационният уклон в джаза е изведен като контрапункт на грамофонните плочи, до чиято репетитивност Морисън прибегва, за да я съизмери с цикличността в живота на героите си. Отчетено е и синхронизирането на репрезентацията на джаза в романа с двуполюсните нагласи, които музикалният жанр поражда у американските граждани – изразител на свободололюбивия и артистичен дух, но и опасно явление, подбуждащо към безнравствени и греховни прояви².

III. Британските 1920-те

Третата глава е ангажирана с изследването на репрезентационните модели на 1920-те в пет английски романа – „Упадък и падение“, „Унизените наши тела“ и „Завръщане в Брайдсхед“ на Ивлин Уо, „Шутовско хоро“ на Олдъс Хъксли и „Госпожа Далауей“ на Вирджиния Улф.

Песимистичният мироглед на Уо, облечен в сатирични краски, е основен двигател при изграждането на художествената условност още в първата му белетристична творба – „Упадък и падение“ (1928), която в известен смисъл подготвя почвата за всичко онова, което бива по-обстойно разгърнато от Уо две години по-късно в „Унизените наши тела“. Социалната сатира взема на прицел определени тревожни тенденции, характерни за британското

² „Джазът, под каквато и да е форма, не е бил напълно уважаван музикален жанр през 20-те години на XX в. (...) Американците не са били негови привърженици, защото, като ревностни протестанти, са изпитвали неудобство от идеята музиката да съществува за чувствено удоволствие, за наслада от вулгарността, която е символизирала и пораждала. Този страх е превъзхождал по значимост расовата принадлежност; много чернокожи са отлъчвали онези свои братя и сестри, които са свирели тази музика, а за вярващите е било обичайно да наричат джаза и блуса „музиката на дявола“ (Early 1994: 117).

общество през 1920-те – обръщането към материалното и загърбването на духовните ориентири, лицемерието в приятелските и любовните отношения, недисциплинираните и разглезени представители на младежта (в лицето на членовете на клуба „Болинджър“³ и учениците), училищната среда като храм не на познанието, а на користолюбието.

В „Унизените наши тела“ (1930) твърдението, че „Уо вижда съвременния свят като опасно хаотичен и безнадеждно безумен“ (Meskier 1973: 166) е убедително защитено от самия автор. За да изпълни замисъла си и да конструира един безчувствен, изкуствен и аморален свят, в който парите притежават достатъчно сила и власт, че да направляват човешките взаимоотношения, англичанинът се уповава на цял спектър от теми, актуални за живота през двадесетте години на миналия век. Уо подлага на безпощадна сатиризация британската младеж в следвоенния период, заявила тотално отрицание на пуританския викториански модел и отдала се на безцелни занимания, както и представителите на медийната сфера, превърнали в своя основна кауза изобличаването на всяка безнравствена проява.

Авторът демонстрира осъдителното си отношение към съвременното общество, съставено от необразовани и неграмотни индивиди⁴, които нито осъзнават интелектуалния си недоимък, нито подлежат на превъзпитаване, но въпреки това заемат позиции в

³ Първообраз на „Болинджър“ вероятно е клубът „Бълингдън“, основан през 1780 г. към университета в Оксфорд. Първоначалната идея е била клубът да бъде спортен – да се провеждат конни надбягвания, лов на лисици и игри на крикет. Впоследствие той става частен, като достъп до него имат само най-заможните студенти, арогантни синове на семейства от горната класа. Организираните грандиозни банкети се превръщат в необуздани запои, които водят и до вандализъм на публични места.

⁴ „С помощта на печатен списък, който започваше с „Аристотел, Съчинения (Илюстрирани)“, те преглеждаха една по една книгите на Адам, **като мъчително сричаха заглавията**“ (подч. е мое – Т.Л., Уо 1986: 230). „Доста неща разбрах правилно. Като видя мръсна дума, знам кво значи, **иначе нямаше да стигна дотого ме виждаш тука днес**“ (подч. е мое – Т.Л., Уо 1986: 231).

държавната система, от чиято висота раздават оценки с неоспорима валидност. Сред тях попадат и властимащите, изведени начело на държавата, които са заклеени като основните отговорници за възпроизвеждането на грешни и вредни модели, следвани безрезервно от себеподобните им.

Прихваната на фокус е и невъзможността на героите да артикулират достатъчно ясно своите мисли в резултат на подменения от заучени и жаргонни фрази автентичен книжовен език. Изричането и изписването на твърде много думи не компенсира склонността към изпразването им от съдържание, а само подчертава големите трудности, възникващи при запаметяването на вече чуто или прочетеното, чиято устойчива позиция в съзнанието постоянно бива измествана от притока на нова информация, често крайно несъществена. Върху обособяването на тази тенденция отражение дават печатните медии, чийто основен приоритет е създаването не на качествена, а на бърза журналистика, бълваща на конвейер материали със сензационен характер. В този нов свят правилата повеляват и написаното в клюкарските рубрики на таблоидите, винаги отгласнато от високата проза, да конструира реалността, като дори има силата да я подменя чрез внушения и посланията, които отправя.

В художествения свят на британеца символите на технологичната еволюция, част от която е и многообразието от превозни средства и повсеместната им употреба през коментираното десетилетие, функционират с предназначение, отклоняващо се от оригиналния им замисъл. Единственото предимство на прогреса е „утехата за новост, която обаче е нетрайна. Когато това усещане се изпари, стойността на машината се обезценява, без преди това да е допринесла за изживяване на истинско естетическо удоволствие или за обогатяване на духовния живот“ (Allen 1994: 323). На човека е отредено да се намира в позицията на жертва на технологичния напредък, който, вместо да внася ред и да улеснява ежедневието

съществуване, прави тъкмо обратното, като тайно и упорито навигира своя ползвател по пътя към разрухата. Явлението, предупреждава авторът, бива още по-неконтролируемо и опасно заради всеобщата незаинтересованост и заслепеност, която е залегнала в основата на силно притъпената способност то да бъде регистрирано и решително отстранено.

В „Унизените наши тела“ предусещането за задаваща се нова катастрофа оправдава липсата на устременост у младите към изграждането на трайни връзки, съобразяването с норми и правила, търсенето на устойчив център – рискът старателно граденият личен свят да премине през жесток разпад, задействан „отвън“, е твърде голям, за да бъде поеман, особено когато болката и разочарованието могат да се окажат непреодолими. Това обяснява и „съдбовния стремеж към вечност“, заразил цяло едно поколение и окрилил дръзките му подвизи.

Успоредяването на „Упадък и падение“ и „Унизените наши тела“ с произведение, принадлежащо към по-късния етап от творчеството на Уо – „Завръщане в Брайдсхед“ (1945), е обособено като необходимо, за да се установи дали би била оправдана хипотезата за наличие на повратен момент в нагласите на автора спрямо десетилетието. Докато в ранните романи 1920-те са оголени в своята уязвимост, то в „Завръщане в Брайдсхед“ те са подложени на преосмисляне. Меланхоличният подход при реконструирането на 1920-те се обуславя от дистанцията на времето, дала повод за преосмисляне на изживени и претворени събития от миналото и открила носталгична перспектива към някои от тях вследствие на събдналото се пророчество, присъствало в предходни произведения на автора, за настъпването на ново, още по-страшно и несигурно време в човешката история, освободило целия си разрушителен потенциал с избухването на Втората световна война. Тематичният спектър, на който Уо разчита за художественото представяне на третото десетилетие на XX век в други свои произведения („Упадък

и падение“, „Унизените наши тела“), е разгърнат и тук, макар и не в пълния си капацитет, а само чрез някои свои доминанти, прилягащи на сюжетното действие – нетрайността на еуфоричните усещания, незаконните практики в средищата на разврата, бягството от действителността, реализирано не без спомагателната функция на алкохола, автомобилът като придатък към наложения в обществените среди реномиран образ, като избавител от потисничеството, но същевременно и опасен съюзник.

Не по-малко безпощаден от Уо е и Олдъс Хъксли, който в „Шутовско хоро“ компрометира идеята за щастливо и безгрижно съществуване чрез разгръщането на цяла палитра от колоритни образи, за които преструвката е основен елемент от театралния акт, приложен в опит прикрита да остане истинската им същност, пропита от болка, разочарование и тъга. При присъединяването на третия автор – Вирджиния Улф, британските 1920-те частично измениха облика си. В „Госпожа Далауей“ липсват комичните и ироничните отсенки, присъщи за Уо и Хъксли, като на тяхно място се е настанила фаворизираната от Улф техника „поток на съзнанието“, която предполага по-дълбока психологизация, а фрагментарният наратологичен модел задава ретроспективните отмествания във времето и придържането към няколко гледни точки, което, на свой ред, е в унисон с дисоциативния дух на епохата. Улф е силно заинтересована от връзката между живота и смъртта, а чрез последователното проследяване на проявленията им в художествената текстовост – спомена за войната, срутването на психичните устои и необратимия ход на времето срещу празненствата, които Клариса организира като отпор на усещането за разпад и своеобразна афирмация на живота, ние градим контекстуалния си прочит на романа. В тематичния спектър на произведението и нашата интерпретация попада и въпросът за неравната класова система, както и новостите, облагородяващи живота на жените през 1920-те.

Заклучение

Проведената проучвателна и аналizationsонна дейност доведе до няколко съществени извода относно репрезентациите на 1920-те в литературата и киното. Макар и обсегът на изследването да не беше подложен на максимално разширяване, попадналите в него литературни и филмови заглавия се оказаха благонадеждна основа за съставянето на матрица, по която да се ръководим при сформирването на финалните ни впечатления. На първо място, струва ни се важно да отличим ясно осезаемото разминаване между историческия контекст и неговото фикционализиране – докато 1920-те битуват в обществените представи като период, белязан от несдържания възторг от настъпилите дългоочаквани обновителни процеси, сродяващи го с едва ли не някакво утопично пространство на извънмерните възможности, то литературата, ангажирана с неговото художествено претворяване, моделира визията за него през критичния усет за негативния аспект на промените и скептицизма, породен от предусещането (или знанието) за неизбежния край на идеалистичното съществуване. На второ място, не съвсем еднородни са и подстъпите към репрезентирането на десетилетието в литературата и в киното – в повечето случаи писателите не се опасяват да прибегват до сериозна проблематика, а кинодейците залагат на истории с развлекателен характер и визуално пищни образи. Въпреки това трябва да направим уговорката, че изложеното съждение по отношение на литературната продукция се отнася с по-голяма валидност към произведения, създадени през XX век, тъй като по-съвременните интерпретации също се изкушават да се осланят на банални стереотипи, от които изхождат клиширани сюжети.

Направената съпоставка между темите и моделите на пресъздаване на прихванатата за изследване епоха в двете национални литератури (американска и английска) чрез техни образци доведе до установяването, че сериозни разминавания в

съдържателно отношение не се регистрират – и при американците, и при британците символните за десетилетието белези на прогреса са натоварени с негативни конотации.

Използвана литература в автореферата

1. **Allen 1994:** Vile Bodies: A Futurist Fantasy. // In: *Twentieth Century Literature*, 1994, vol. 40, no. 3, 318–328
2. **Berman 1989:** Berman, R. “Oh, Science and Art, and All That”: Reflections on “The Great Gatsby”. // In: *Journal of Aesthetic Education*, vol. 23, no. 3, 1989, 85–95.
3. **Bloom 2010:** Bloom, H. Bloom’s Modern Critical Interpretations: The Great Gatsby. Infobase Publishing, New York, 2010
4. **Currell 2009:** Currell, S. American Culture in the 1920s. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009
5. **Early 1994:** Early, G. The Culture of Bruising. Hopewell, NJ: Ecco Press, 1994
6. **Meckier 1973:** Meckier, J. Evelyn Waugh: Satire and Symbol. // In: *The Georgia Review*, 1973, vol. 27, no. 2, 166–174
7. **Андрейков 2004:** Андрейков, Т. История на киното. Том втори. София: Колибри, 2004
8. **Луис 1982:** Луис, С. Бабит. София: Профиздат, 1982
9. **Набоков 2024:** Набоков, В. Смях в тъмното. // В: *Поп, дама, вале. Смях в тъмното*. София: Колибри, 2024, 222–405
10. **Фицджералд 1980:** Фицджералд, Ф.С. Нежна е нощта. София: Народна култура, 1980

Научни приноси на дисертационния труд

1. В дисертацията са открити най-разпознаваемите за 1920-те компоненти, които първо са положени в социално-икономически и културен контекст, а впоследствие са осмислени чрез интензивните им проявления в художествена среда при конкретни образци от литературата и киното.
2. Наблюденията са изложени паралелно в синхронен и диахронен план, за да бъдат установени сходствата и различията в подстъпа към конструирането на визията за репрезентираното десетилетие – от една страна, при художествените произведения, създадени през 1920-те, а от друга, при онези, които работят в ретроспективен режим.
3. Моделите на пресъздаване на епохата са очертани в две национални литератури – американската и английската, което открива продуктивна перспектива към съпоставянето на изследвания материал.
4. В дисертацията са набелязани етапите на развитие на предпочитаните тематизации на 1920-те в три от романите на английския писател Ивлин Уо, за да бъде обогатена рецептивната нагласа спрямо тях.
5. Предложена е обстойна интерпретация на роман, който все още няма превод на български език и често остава извън обсега на критическото внимание – „Шутовско хоро“ на Олдъс Хъксли.
6. Дисертацията се заявява като интердисциплинарна, тъй като набелязва и анализира възможните пунктове на взаимодействие между литературата и музиката, в частност джаза, както и приемствеността между киното и литературата.

Публикации по темата на дисертационния труд

1. **Латева, Т.** The 1920s in Hristo Karastoyanov's novel "The Same Night Awaits Us All" – Light and Darkness // В: сп. "Български език и литература", Volume 64, книжка 2/2022, година LXIV, стр. 175-183.
2. **Латева, Т.** Романът на Тони Морисън „Джаз“ и едноименният музикален жанр – структурни и съдържателни съответствия // В: сп. „Страница“, брой 3/2024, „Сдружение „Литературна къща“, Пловдив, стр. 140-152.
3. **Латева, Т.** „Just One More Waltz with You“ – музикални референции в романа на Ф. Скот Фицджералд „Великият Гетсби“ // В: „Verba Iuvenium. Словото на младите“, Пловдивско университетско издателство, Пловдив, 2024 г., стр. 290-304.
4. **Латева, Т.** Репрезентации на 1920-те в романа на Ивлин Уо „Завръщане в Брайдсхед“ // В: сп. „Страница“, брой 1/2024, „Сдружение „Литературна къща“, Пловдив, стр. 111-122.