

Георги ГОСПОДИНОВ

поезия и медия

кино, радио и реклама у Вапцаров
и поетите на 40-те години на XX век



Георги ГОСПОДИНОВ | поезия и медия



ПРОСВЕТА

Това е откъс от книгата.

**Цялата книга може да намерите в
Библио.бг**

www.biblio.bg



нова българска критика

Георги **ГОСПОДИНОВ**

поезия и медия

кино, радио и реклама у Вапцаров
и поетите на 40-те години на XX век





Изданието
е спечелило
конкурс
на Националния
център
за книгата.

© Георги Господинов Георгиев, 2005 г.

© Яна Милчева Левиева – проект за поредица, 2005 г.

© Яна Милчева Левиева – художник на корицата, 2005 г.

© „Просвета – София“ АД, всички права запазени.

ISBN 954-01-1786-0

----->>>

Въведение – 7

Кино и литература в медиакултурния контекст на 30-те и 40-те години на XX век – 19

Увод към една литературна история на киното у нас – 21

„Кино“ в близък план – 41

„Един слеп“, или още за кинотопиката у Вапцаров – 63

Кино и маси. Ефекти на новата масовост
и новия колективитет – 67

Кинохрониката и документалното кино – поетика
на документа. Визуалната институция – 87

Кинопропагандата и левият мит – 101

Радио и аудио у Вапцаров и поетите на 30-те и 40-те години на XX век – 115

Радио и медиакултурен контекст – 117

Българските писатели и радиото – 128

Радиото като тема в българската литература
от периода – 136

Литературен жанр и радио: една „слухова пиеса“
на Вапцаров – 150

Радио и поетика у Вапцаров – 155

Радиовълни, шумове и прихващания – 172

Реклама и пропаганда, или запазената марка на 40-те – 211

Към една българска литературна история на рекламата
и пропагандата – 213

„Селска хроника“: пропаганда и поетика във фокуса
на едно стихотворение – 234

Идеология и интерпретация, или как институцията
чете поезия – 246

Имената на популярното. Културната индустрия и култът
към звездата – 256

Ефекти на актуалност и тривиализация – 274

Проблематичният статус на историята
и оставането в нея – 282

Заключение – 292

Бележки – 299

Заглавието „Поезия и медия“⁴¹ лесно би могло да подведе читателя, че ще се занимаваме със съвременността, с 90-те и настоящото десетилетие. Като че ли тъкмо сега, с новите технологии и интернет, културата – и литературата в частност – влизат в нов режим на съществуване. Изменя се целият характер на изкуството, би възкликнал Беньямин. Това възможно сгрещаване на периода е всъщност радващо. Защото подсказва, че 30-те и 40-те години на миналия век и днешното време наистина влизат в неочаквани аналогии. По-точно интензифицираното отношение изкуство–медии има своите ясни начала, интуиции, рефлексии тъкмо в онзи важен период, който ни занимава. И българската поезия оттогава е имала ухо и око за тези процеси, вписала ги е в себе си и се е вписала в тях. Което ще се опитаме да покажем и изследваме. Защо Вапцаров? Защо поезията на Вапцаров днес? Не е ли достатъчно голям корпусът от текстове около този автор и неговото творчество – литературоведски анализи, митологизиращи и демитологизиращи книги, спомени, тържествени речи и неофициални слухове, канонични и неканонични интерпретации, текстове от конференции, дискусии, кръгли маси?

Знанието ни за Вапцаров и знаенето ни на негови стихотворения е като че ли знаене наизуст – *b y heart*, знаене през сърцето. Тъкмо тук е и едно от предизвикателствата на това изследване. Неговото осмеляване е да погледне към поезията на Вапцаров отвъд наизуственото и калцирано знание, да предложи един по-различен интерпретативен ракурс.

Като неотменима част от българския лирически канон Вапцаров дори в по-голяма степен от други поети пребивава в една „канонична самотност“. Най-често четен като самодостатъчен, вън от контекста и интертекста на своето време. Неговото четене и свързване главно с

върховете на българския литературен канон Ботев и Яворов ограничава (а защо не и охранява) извличането на нови смисли, схващането на поезията му в нейната пълнота. Една от целите е да видим как се полагат текстовете на Вапцаров в динамичния медиакултурен контекст от края на 30-те и началото на 40-те години през повече или по-малко видими интертекстуални връзки, преплитания, сговаряния с текстове на автори като Младен Исаев, Христо Радевски, от една страна, Елисавета Багряна и Николай Марангозов, от друга, Александър Вутимски, Валери Петров, Богомил Райнов, Александър Геров – от трета. Да прочетем Вапцаровата поезия и през още един загърбен контекстуален свод – този на тогавашните медии, през визията, гласа и посланията на киното, радиото и рекламите от онова време. Да я видим и като част от опитите за саморефлексия на епохата, през езика и интуициите, укрепени в нейните метатекстове, през цялата „незавършена и безкрайна смислова среда, обхващаща от ясно експлицираните политически или естетически идеологии на една среда до „фоновите очевидности“ на нейната култура“².

Има още едно основание поезията на Вапцаров да бъде разглеждана тук в контекста на две десетилетия – 30-те и 40-те години на миналия век. Дълго време неговото творчество беше идеологически придърпвано единствено към т.нар. „поезия на 30-те“ и учебнически етиктирано – макар и суперлативно – като „най-високия връх в развитието на революционната пролетарска поезия през 30-те години“³. Подобно обвързване игнорира естествените общи места в почерка на Вапцаров и поетите от следващото поколение на 40-те.

Централно за книгата се явява оформилото се в хода на изследването понятие „медиакултурен контекст“. Осно-вателен би бил въпросът защо „медиакултурен“, а не „медия и културен“. Въвеждам това сдвоено определение, доколкото то адекватно назовава спецификата на тогавашния контекст и заедно с това е евристичен инструмент в изследването и реконструирането му. Пери -

одът е ключов за мощното и необратимо срастване на културата и медиите, предизвикано от налагането на т.нар. нови медии – радиото, киното и кинопрегледа, рекламата в различните ѝ форми. „Културата“, която се разпространява чрез медиите, твърди Хабермас, е в буквалния смисъл интегративна култура⁴. Трийсетте и четирйсетте години у нас (а до голяма степен тукашните процеси са синхронни с европейските в това отношение) са онзи етап от модерността, в който създаването, разпространението и потреблението на културата се медиализира. Същевременно протича бързо институционализиране на новите медии. От любителски експеримент те се превръщат в държавно предприятие, от причудливи нововъведения, куриозитети на техниката – в реално функциониращи и влияещи върху обществените нагласи сили. Превръщат се най-сетне в неотделима част от всекидневието на обикновения, „масовия“ човек.

С тези процеси е свързано и още едно важно взаимопроникване – между медии и пропаганда, между технология и идеология. То е ускорено от политическите реалности на периода – гражданската война в Испания, предвоенното напрежение, а после избухването и хода на Втората световна война. В процеса на тези събития необходимостта от контрол и развитие на средствата за вътрешна и външна информация и пропаганда става все по-силна. Всичко това прави неизбежна осмозата между технологичното (медии) и идеологичното (пропаганда).

Заявено по този начин, изследването неминуемо се очертава като интердисциплинарно, навлиза в полето на медиазнанието, историята и теорията на киното, културологията, историята и социологията на всекидневието, като търси местата им на пресичане с литературната история, теория и практика. Затова и работата се разгъва на поне две методологически равнища – реконструкция на контекста, от една страна, и анализ на ключови литературни текстове, от друга.

Осъществява се внимателна археология на публичните нагласи и дебати от края на 30-те и началото на 40-те години на миналия век около новите медии и техния „начин на употреба“, в които, оказва се, поети и писатели често са водещи фигури. Всекидневна преса от периода, специализирани радио- и киножурнали, литературна периодика, брошури, рекламни листовци, програми на столични кина, радиопрограми, учебници за висши училища, законодателни актове – това са само част от разнородните източници, въз основа на които бива реконструиран контекстът на онова време. Много от литературните творби, създавани тогава, активно рефлектират върху ефектите на оформящата се нова публичност, така че медиакulturният контекст се явява техен интертекст, без който не бихме могли да ги възприемем и интерпретираме в пълнотата на техните значения. Това се отнася с особена сила за редица Вапцарови стихотворения.

Второто методологическо равнище на работата съчетава детайлния анализ, близкото четене на основни Вапцарови творби – „Кино“, „Селска хроника“, „Антени“, „Един слеп“, „Хроника“, „Доклад“, „Двубой“, „История“ и др. – с едно културологично отваряне на интерпретацията към по-широките смислови полета на епохата. Това отваряне под формата на концентрични кръгове свързва Вапцаров на първо място с поетите от т.нар. поколение на 40-те. Затова и значителен брой страници от настоящата работа са отделени на Богомил Райнов, Валери Петров, Александър Вутимски, Александър Геров. Тази посока на интертекстуалното четене дава възможност да се проследи навлизането на новите медии едновременно на тематично и на структурно равнище в литературните текстове, да се открият нови жанрови форми, стилистични похвати и фигуративни пластове в литературата, навлезли тъкмо от ресурса на медиалното.

Какви са основанията и началата на подобно изследване? През 30-те и 40-те години на миналия век се наблюдава една впечатляваща синхрония между случване и

интерпретация. Влиянието на киното, радиото, рекламата върху изкуството, върху всекидневния живот, върху цялата културна, обществена и политическа среда получава своите непосредствени, почти мигновени тематизации и проблематизации. Тъкмо тогава се явяват основополагащи, ключови и днес интерпретативни и теоретически текстове. Сякаш бързината, динамиката и актуалността, като ефект тъкмо от новите медии, стимулират тази мигновеност на рефлексията. Става дума за изследвания като „Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост“ (1936) на Валтер Бенямин. Неговото допускане – „дали чрез изнамирането на фотографията не се е изменил цялостният характер на изкуството“ – в параметрите на настоящата работа би могло да се трансформира и продължи по следния начин: дали навлизането на киното, радиото, рекламата, т.е. новият медиакултурен контекст в своята комплексност, не променя поетиката и битието на художественото произведение и как точно става това. Отговорът на този въпрос се търси през конкретиката на българската ситуация от 30-те и 40-те години, през анализа на творчеството на Вапцаров и съвременниците му.

Важна за това изследване е също така книгата на Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно „Диалектика на Просвещението“ (1948) и основно главата, посветена на онова, което те наричат „културна индустрия“. Важни интуиции около новата видимост на масите, снабдяването им с нови усети за социално могъщество, за „нарасналите измерения на живота“ и ефектите от това, че „всеки индивид днес живее с всичко, което се случва по света“, формулира още в началото на разглеждания период Ортега-и-Гасет („Бунтът на масите“, 1930). Интердисциплинарният подход ще привлече към тази работа имена на кинотеоретици, изследователи на медиите, лингвисти, филолози, семиотици, като Зигфрид Кракауер, Сергей Айзенщайн, Леон Мусиняк, Ян Мукаржовски, Роман Якобсон, Морис Халбвакс – с текстове, появили се през изследвания период. Оттук и двойният статут на техните произведе -

ния за настоящата работа – статут едновременно на инструмент и на обект. Те могат да бъдат мислени и ползвани като теоретически инструментариум, доколкото са в метапозиция спрямо собственото си съвремие, но същевременно, диахронно погледнато, се явяват и част от него, т.е. превръщат се в предмет на анализа.

Методологически важни са и по-късните, по-близки до нашето собствено съвремие изследвания на автори като Юрген Хабермас, Юрий Лотман, Ролан Барт, Едгар Морен, Маршал Маклуън, Жан Бодрийар.

Друг залог на тази книга е полагането на българските интуиции и дебати от периода в по-широк, европейски контекст. Очертават се важни синхронии между тукашните и чуждите усети за промените в изкуството и в рецептивните нагласи. Във формулировки като „фабричното производство на естетически ценности“ и „машинизирането на художественото произведение“ у Чавдар Мутафов (теми на популярните му беседи от средата на 20-те години) просветват наченките на онова, което десетина години по-късно Бенямин ще конципира във влиятелната си студия „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“.

Интересни наблюдения върху новата нагласа на радиослушателя и склонността му да възприема като фон „високото“ изкуство, излъчвано по радиото, откриваме у забравения днес Есто Везенков. В статията му „Радиопублика“ („Златорог“, 1938) четем: „Той мери Вагнера при лунна светлина или обядва, когато слуша Шопена. Той не отива при изкуството подготвен... а го посреща на своя праг и по чехли решава съдбата му, като на книга...“ Тоест неповторимото битие на художественото произведение (по Бенямин) се е вписало в повторимия бит на слушателя, възвишеното на музиката се е омесило с тривията на всекидневието.

Тъкмо през 30-те се случва и промяната на нагласите, и улавянето на тази промяна. Сред българските рефлексии по тези проблеми са и текстове на Матвей Вълев, Асен Златаров, Сирак Скитник, Найден Шейтанов, Пе-

тър Увалиев, Кирил Кръстев, Фани Попова-Мутафова и, разбира се, на самия Вапцаров. В голямото си число тематизациите на новите явления идват именно от средите на български писатели и открояването на този факт е друг залог на изследването. Разбира се, акцентът пада върху анализа и интерпретацията на конкретни творби на Вапцаров и неговите съвременници, видени едновременно като вписани в контекста на времето, но и като задаващи и проблематизиращи неговите параметри. С други думи, ще се опитаме да четем авторите от края на 30-те и началото на 40-те години на миналия век и като част от саморефлексията на периода.

По една или друга причина българската литературна наука след 1944 г. не се е занимавала обстойно с пресечните полета между литература и медии. За разлика от изследвания период, където тази оптика при анализа на конкретни литературни произведения е вече зададена от критици като Малчо Николов, Асен Мандиков, Кирил Кръстев и др. Липсите на следващи развития на този тип прочит поставят днешния изследовател в незавидната роля да започва винаги с пространни уговорки, че темата, с която се е захванал, има своите основания, че привличането на други сфери в литературоведската му работа не е непременно заобикаляне, изневяра или бягство от литературната същина, а тъкмо обратното.

Настоящата работа дължи много и, може да се каже, беше вдъхновена тъкмо от мълчаливия, неосветен корпус от текстове в периодиката на 30-те и 40-те години на миналия век. Тръгва от щастливото, поне за мен, откритие, че тогавашните текстове мислят литературата и изкуството наистина комплексно и адекватно на новата медиализирана среда.

Последвалите десетилетия на идеологически рестрикции и редукции до голяма степен потискат и заличават интуициите и прозренията на предвоенното време. Възможността да се изследва поетиката на Вапцаров и на неговите литературни съвременници през онова, което наричам медиакултурен контекст (колкото и очевидна

да е за някои техни съвременници), все още би била трудно осъществима без изследванията на поне няколко литературоведи.

В началото на 80-те Сабина Беляева публикува статията си „Поезията на Вапцаров – литературност и кинематографичност“. Тя започва с все още неизбежната уговорка: „Така формулиран, проблемът недвусмислено насочва вниманието към връзката на Вапцаровото творчество с киното. Сложно опосредена и почти непроучена, тази връзка вероятно ще бъде погледната от мнозина с недоверие и скептицизъм... Инертното литературно-критическо мислене пък би я отхвърлило като привнесена отвън, като израз на модни литературоведски увлечения. Същност темата за Вапцаров и киното съществува реално и отдавна чака своите изследователи.“⁶ Този текст на Сабина Беляева е едновременно основополагащ и отварящ нови изследователски перспективи, като подчертава „ролята на филмовата изобразителност във формирането на Вапцаровата поетическа система“⁶. И въпреки че нашето изследване очертава един по-широк медиакултурен контекст и чете през него и ред други автори, задължеността му към работата на Сабина Беляева е повече от очевидна.

Анализите на Радосвет Коларов на Вапцарови стихотворения, макар и несвързани пряко с настоящата тема, предлагат работещ инструментариум и тези, стимулиращи едно подобно изследване. Книгата на Никола Георгиев „На повратки в село – или към света?“, особено в частта си „Посетители, слушатели, зрители“, представлява едно първо и подканващо към продължения изследване на темата за радиото и медийното изобщо в „Моторни песни“ на Вапцаров и „На повратки в село“ на Николай Марангозов. Съществена за настоящата работа е и книгата на Александър Кьосев „Пролетен вятър“ в художествения контекст на своето време“, особено що се отнася до четенето на творбата през множествено контекстуални пластове, в интертекст с документални и публицистични текстове (жанрове) от същото вре-

ме. Също толкова важна и картографираща интересуващото ни поле е книгата на Валери Стефанов „Разказвачът на „модерните времена“, посветена на творчеството на Светослав Минков от 20-те и 30-те години и връзката му със средствата за масова информация от онова време, с акцент върху пресата. „Социални стилове, критически сюжети“ на Михаил Неделчев, без да е в полето на нашата тема, е мотивираща и окуражаваща с настояването на една културологична, разширяваща обекта на литературознанието, тенденция.

Монографията „Богомил Райнов“ на Светлозар Игов се вписва също в полето на това изследване, особено в частта, разглеждаща ранното творчество на поета, влиянието на градската визуална и звукова среда, и най-вече с едно от първите внимателни успоредявания между поетиките на Райнов и Вапцаров.

Този труд нямаше да бъде пълен без позоваването на редица статии и студии на Йордан Василев, Милена Цанева, Розалия Ликова, Албена Хранова, Бойко Пенчев, Ирма Димитрова, Цветан Ракъовски и др., разглеждащи творчеството на Вапцаров и на поетите от 40-те в един по-широк контекст⁷.

Няколко думи около структурата и композицията на тази книга. Тя се състои от три големи части, озаглавени както следва: **„Кино и литература в медиакултурния контекст на 30-те и 40-те години на XX век“**, **„Радио и аудио у Вапцаров и поетите на 30-те и 40-те години на XX век“**, **„Реклама и пропаганда, или запазената марка на 40-те“**. На пръв поглед подобно разделяне може да изглежда механично, обусловено от извънлитературни фактори. Но то е функционално оправдано, доколкото, от една страна, създава яснота и прегледност при реконструирането на различните елементи и механизми, оформящи медиакултурния контекст. От друга страна, позволява да се проследи как различните медии – всяка със своите специфики – оказват влияние върху изграждането на литературния текст.

Особено интересни са случаите, в които новите медии посвоему задават не само темата, но и формалната организация на поетическия текст – например „кадрирането“ и играта с плановете на изображението в „Кино“; пробягването по радиоскалата от стих в стих в „Анени“; играта с рекламно-пропагандния лозунг в „Хроника“ („В заводите „Круп“...).

Още тук трябва да отбележим, че всяка от трите части се открива с подглава, въвеждаща в историята и полемиките около съответната медия. Необходимостта от подобно по-широко въвеждане идва от един видим дефицит, от липсата на събран архив, каталог, на пълна, многостранна, истински интердисциплинарна история на медиите в България. Разбира се, съществуват исторически изследвания в тази насока, особено от последните години, но повечето от тях като че ли остават твърде затворени – методологически и фактологически – в рамките на съответната гилдия. Част от тази ненаписана история, както вече стана ясно, попада в граничното поле, да не кажем ничията земя, между медиазнание и литературознание. Предприетата тук „археология“ на медиите е ориентирана тъкмо с оглед на литературно-историческия прочит. Работата по тези подглави отне доста време и беше свързана с едно първоначално натрупване на материала. Те могат да се четат като своеобразни пролегомени към ненаписаната литературна история на киното, радиото и рекламата у нас. Биха могли да провокират и бъдещи литературни изследвания, което ще даде нови литературоведски сюжети и ракурси към известни или забравени български писатели.

Следващото общо място в структурата на трите части е фокусирането върху едно или повече Вапцарови стихотворения, пряко свързани с темата на съответната глава. След детайлно близко четене творбата се вписва във все по-разширяващи се контекстуални и интертекстуални кръгове. Изследва се как конкретната медия обуславя поетиката на творбата. Какви връзки и преплитания, задочни диалози и спорове я правят част от

интертекста както на т.нар. лява лирика от 30-те, така и на поетите от 40-те години. Какви са сходните и разминаващите се поетически стратегии в така обособените поетически общности. Сравняват се емблематични очерци от онези десетилетия, тяхното формиране, набиването на термини и фигуративи от новите медии, от научния, научнопопулярния, публицистичния текстови корпус на периода.

В самия край на това въведение можем само да добавим, че настоящият текст никъде не си позволява да раздава лесни идеологически присъди с късна дата, а се стреми да тълкува идеологическото. За целите на своя литературно-исторически разказ и анализ той не се притеснява да привлича всякакви запазени в текст следи от онова време. Убедеността ни е, че литературоведското изследване може и следва да напуска защитеното си, институционално затворено място, да се изплъзва понякога от надзора на една или друга методология, да бъде в крайна сметка четивно и четено. Да строи литературно-исторически сюжети и да умее да ги разказва, да пробва с истории, както би казал Вапцаров. Ако донякъде изследването успява в това, то рискът, усилието и удоволствието да се пише днес за Вапцаров не са били напразни.

|
|
|

Кино и литература в меѓакултурниот контекст на 30-те и 40-те години на XX век

Увод към една литературна история на киното у нас

Една неизследвана област на границата между кинознание и литературознание е взаимопроникването между кино и литература у нас. Генеалогията на българското говорене около новото изкуство на киното и поставянето на първите основи на кинознанието са свързани с имената на български писатели. В началото стои малко известната днес статия на Иван Андрейчин „Синема“, поместена в неговата „Книга за театъра“, С., 1910 г. До излизането на тази книга в българската преса са се появявали инцидентно кратки съобщения за „чудото на кинематографа“ като ново техническо изобретение все в сферата на „куриозитета“. Киното, у нас поне, още минавало за панаирджийска атракция, част от програмата на някое увеселително заведение или в най-добрия случай за проява на екстравагантност. Дебатът около това „Изкуство ли е киното“ тепърва предстои. С пълна сила той се разразява едва през 20-те години. Във времето, когато излиза статията на Андрейчин, българското филмопроизводство прави първите си опити с кратки документални хроники. Филми се прожектират от пътуващи из страната кинематографи, притежание изключително на чужденци. А две години преди излизането на „Книга за театъра“, през декември 1908 г., е отворена първата специално построена сграда за прожектиране на кино под името „Модерен театър“. В общи линии такъв е контекстът, в който излиза тази забележителна в много отношения статия на Андрейчин. Разбира се, честите пребивавания на автора във Франция, родината на кинематографа, му дават възможност да черпи информация

тясна връзка с неизбежното бъдещо развитие на науката и техниката, с ранно предусещане на превръщането му в индустрия. По-долу Андрейчин полага и друга съществена особеност на киното от този период – близостта му с литературата, и то с определен вид литература. Мимолетните зрелища „...не показват живота какъвто е всъщност, а го изобразяват такъв, какъвто ни се иска да бъде. Това приближава и изравнява ролята на синемата с **наивната, сантиментална, романтическа и сензационна литература**. (подч. м., Г. Г.)“¹⁰ Тъкмо това ще видим отново трийсет години по-късно в стихотворението „Кино“ на Вапцаров. Казаното тук Андрейчин определя като характерно именно за „младенческия период“ на киното. Онтогенезата на литературния процес неизбежно се репродуцира в онтогенезата на сродното ново явление. То трябва да извърви същия път, по който са минали останалите древни изкуства, изкуствата с традиция, каквото е литературата. Такъв е еволюционисткият възглед на Андрейчин, репрезентативен за своето време в европейски контекст.

По същото време друг български литературовед и писател, Александър Балабанов, публикува в сп. „Художник“ текста си „Мисли за театъра“, в който присъства и темата за кинематографа. Пак през 1910 г. се поставя началото на националното филмопроизводство, както беше споменато по-горе, с първите кратки документални кинохроники. Така 1910 година се оказва важна не само за българската литература, но и конститутивна за българското кино.

През 1914 г. Стилиян Чилингиоров издава брошура със заглавие „Кинематографът – частен или обществен“¹¹. Занимава го въпросът за силното въздействие, което киното може да има върху поведението и възпитанието на хората. Препоръчва дейността на кинотеатрите да се контролира от държавата и от читалищните институции, имайки предвид силната обществена роля, която кинематографът започва да играе. За пръв път в това издание на киното се гледа като на социален феномен.

Малко известно е едно любопитно свидетелство за отношението на самия Вазов към новото изкуство. Няколко месеца преди смъртта му към него се обръщат с искане за разрешение да снимат филм по романа „Под игото“. Както се вижда, новото изкуство бърза да се легитимира през авторитета на българската класика, и то на най-каноничните ѝ произведения. Запазен е писменият отговор на Вазов, който, след като радушно приема тази идея, пише следното: „...като за целта Ви давам пълна свобода да го пригледите съгласно изискванията на кинематографичното изкуство. Съгласен съм да засилите любовно-драматическите моменти, да увеличите числото на историческите факти...“¹² Цитатът сочи както нарасналия авторитет на киното като изкуство, което смело се обръща към парадигматични за българската литература произведения (и лесно получава съгласието на техните автори), така също и съзнанието, което българските автори имат за спецификата на този жанр. Засилването на „любовно-драматическите моменти“, препоръчано от Вазов, и позволенията за всякакви намеси на режисьорите в романа говори за усвояване на новите конвенции, които киното налага.

През 1929 г. българският литературовед, изкуствовед и писател Кирил Кръстев издава „Опит за естетика на киното“, първата теория на киното у нас, чиито отделни глави разискват проблеми като „Динамичност и витална характеристика на киното“, „Естетичната категория на киното“, „Литературност и кинематографичност в киното“, „Етична и социална стойност на киното“, „Киното е една стилова реалистика“¹³ и т.н. Тук вече киното се мисли от една качествено нова гледна точка, борави се с категориите на естетиката. Съвременните наши историци на киното спорят доколко тези български разработки са автентични, доколко повлияни от текстове на европейската кинотеория през имена като Бела Балаш, Дзига Вертов, Леон Мусиняк и пр. Дори да е имало влияние – това е твърде вероятно, – то само доказва пропускливостта на българския медиакултурен контекст, отвореността му към един европейски кинодискурс и синхрон-

ността, преплитанията, сговарянията между различните езици около новото изкуство. Доказателство за тази „проходимост“ между българско и европейско знаене за взаимодействието кино–литература дава и Кирил Кръстев. Още през 1922 г. в бр. 3–4 на редактираното от него списание „Crescendo“ той публикува краткия, но важен с оглед на нашата тема текст на Франц Еленс „Литературата и кинематографът“, където се казва:

*Кинематографът е необходима в наше време школа за литераторите... Влиянието на кинематографа върху литературата е повече духовно, отколкото формално. Това влияние е дължано да въздейства и на самата форма на днешната поезия, особно да ѝ дава ръководящи идеи. Киното унищожил външното украшение, фалшивата декорация и обърнал внимание на позитивно „**полезното**“, изключително необходимото, на това, което създава **движението** на динамическата сила. (подч. м., Г. Г.)*

Самият Кирил Кръстев, автор на десетки публикации по проблемите на киноизкуството¹⁴ в тогавашната периферия, още с първата си статия „Същността на киното“ мисли над дилемата „за литературността на киното или кинематографичността на киното“. И формулира същността на проблема с очевидна професионалност: „Първото причинява на филмовото произведение болест от претрупаност на идеи, което иде най-често от влиянието на преработени за екрана знаменити литературни творби. Чистата кинематографичност пък създава злоупотреба с пластичността, обстановката, ландшафти, лица и случки, сензации, техника, спорт, прекалени изразни движения.“ Накрая демонстрира възможното за онова време решение: „За щастие киноизкуството има всички възможности да бъде една златна среда между литературата и чистата „кинематографичност“.“¹⁵ Текстът демонстрира тогавашните усети за генеалогическата връз-

ка между кино и литература, която ще продължи да бъде важна част от говоренето на 30-те и 40-те години, но в същото време дава и едни ранни знаци за разцепванията в тази свързаност, за необходимостта новото изкуство да се еманципира от литературната си обсебеност. Статутът, който то получава като равностойно на останалите изкуства, изглежда все по-безпроблемен в края на 20-те, съществена роля за което в нашия контекст имат писатели и литератори. Например не бива да пропускаме Чавдар Мутафов с неговите точни и професионални рецензии и статии върху конкретни филми и проблеми на тогавашния репертоар. Тъй като и те, подобно тези на Кирил Кръстев, не са влезли в никоя от публикуваните по-късно (немногобройни) книги на писателя, а са важни за реконструирането на едно тогавашно говорене около новото изкуство, идещо от гледната точка на човек от литературното поле, ще цитираме някои от тях.

Например в рецензията си „Доктор Калигари“ за нашумелия едноименен филм Мутафов тръгва от кратък анализ на изкуството в следвоенна Германия, минава през същностни бележки около мотивите и идеите на експресионизма, прокарани във филма, около самата естетика на експресионизма, цитирайки Ворингер и Курциус, и стига до режисьорската и актьорската работа, правейки един общ анализ на спецификата на „кинематографичната игра“. В този смисъл текстът далече надхвърля жанра на рецензията, по-скоро тълкува, свежда, популяризира и теоретизира определени естетически идеи, изхождайки от конкретиката на филма. „Едно от най-ценните качества на този филм е несъмнената му културност. Това е не само непосредна връзка с времето, както при модата; не е и онова техническо съвършенство, което постига само себе си, защото културност е не само етап на развитие или проява на включени ценности, а преди всичко стил, обединяване, връзка...“¹⁶ Киното е видно като казващо важни неща за същността на цял един културен контекст, в който е поместено, като про-

менящо представите за „стил“, „връзка с времето“, „мода“ и пр.

Фани Попова-Мутафова е другото име, което задължително трябва да споменем в тази ненаписана киноистория на българската литература. Освен на рецензии за конкретни филми тя е автор на проблемни статии върху българската кинорецепция („Недоразумения“¹⁷, сп. „Нашето кино“, 1927, бр. 86), на задълбочени обзори на филмовия репертоар („Големите филми, които минаха“, сп. „Нашето кино“, 1928, бр. 106) и т.н.

През 1926 г. у нас се създава Съюз на приятелите на филма. Сред неговите учредители са Асен Златаров, Пантелей Карасимеонов (издател на сп. „Нашето кино“, познат в литературната история като поета Пантелей Матеев), писателите Добри Немиров, Елин Пелин, Стилиян Чилингиров, Чавдар Мутафов, Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов, Ангел Каралийчев. Дори само едно такова изброяване иде да потвърди взаимния интерес, сговаряне и влияние между литературата и новото изкуство на киното в тогавашния български медиакултурен, както го нарекохме, контекст. Нещо, което тогава е било очевидно, а днес трябва да се преоткрива, реконструира и доказва отново.

И така 20-те години у нас не само окончателно разрешават спора „изкуство ли е киното“, но в най-задълбочените статии, посветени на тази тема (дело на български писатели), разглеждат новото изкуство като влияещо върху познатите досега форми на творчество и конкретно върху литературата.

През следващото десетилетие киното се превръща във феномен на една истинска масова култура. Подготвен от дискурсите на двайсетте години, дебатът върху киното навлиза във всекидневното съзнание, става част от всекидневното говорене. Филмовият печат у нас и останалата българска преса започват все по-често да привеждат и да превеждат, главно с популяризаторски тон, откъси от статии на европейски теоретици на киноизкуството, ка -

то Леон Мусиняк, Бела Балаш, Сергей Айзенщайн, Дзига Вертов и пр. Кинопубликата, доскоро пренебрежително определяна като „тъпна, търсеца евтини забавления“, започва сама да коментира спецификата на киноизкуството, да излага мнения върху същността на изкуството изобщо. Самото кино със своята специфика провокира такова говорене, в голяма степен то се нуждае от него, нуждае се от интереса на една все по-увеличаваща и увличаща се маса. От своя страна публиката намира в киното или чрез киното възможност да коментира едно близко до нейната рецептивна нагласа изкуство. В завършената си през 1936 г. студия „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ Валтер Бенямин пише следното:

Техническата възпроизводимост на художественото произведение променя отношението на масите към изкуството. От най-назадничаво – например към един Пикасо, то се превръща в най-напредничаво – например към един Чаплин. Тук напредничавото отношение се характеризира с това, че насладата от гледането и преживяването влиза в непосредствена и тясна връзка с поведението на преценяващия специалист. Такава връзка е важен обществен признак... В киното критичното и насладъчното отношение на публиката съвпадат¹⁸.

Стихотворението „Кино“ на Вапцаров, на което ще се спрем подробно по-нататък, е точна илюстрация на разсъжденията на Бенямин.

Нарасналата популярност и масовост на новото изкуство и у нас кара държавата да легитимира и дисциплинира киноиндустрията. Може да се каже, че 30-те години в българския киноконтекст започват институционално и институционализиращо с гласувания през 1930 г. Закон за кинематографите. Важни сведения за това как държавата „мисли“ кинематографа ни дава мотивацията на то-

гавашния министър на народното просвещение Найде-нов при внасянето на законопроекта:

*Не бива вече да се мисли, че кинематографът е само **средство за лека забава**. Това неотколешно схващане **отживя своето време**, пък и действителността го отхвърля напълно. Наистина тук има и една друга страна – кинематографът може да бъде използван и като **средство за пропаганда на идеи**, противни на личния, обществения и държавния морал и строй, но за това във всички страни има **контрола**, която съществува и у нас... (подч. м., Г. Г.)¹⁹*

Освен признаването на новия статут на кинематографа този текст регистрира и неговата чувствително нарастнала медийна мощ, способността му да пропагандира, което кара държавата да го забележи и да се стреми да го подчини. По сходен начин държавата третира и другата нова медия – радиото.

През същата 1930 година се откриват първите звукови кина в България²⁰, киното излиза от немия си период и „говорящият филм“, или „тон-филмът“, задава новия публичен дебат. Въвеждането на звука в киното се смята за нова революция в света на изкуството. В световен мащаб започва ожесточена дискусия „за“ или „против“ звуковото кино. На страната на немия филм застават известни творци и теоретици. Според Тинянов самата специфика на киното се определя от „немотата, двуизмерността и монохромността на изображението“, Рене Клер нарича говорещото кино „театър на бедните“. В този лагер са още Дейвид Грифит, Виктор Шкловски, Чаплин и др. Тогавашните български медии, изданията за кино, културната периодика и всекидневниците, следят внимателно дебата и го правят достояние на българската публика. Нещо повече, с нараснало самочувствие в този европейски дебат, който се разклонява в различни посоки (една от най-коментираните теми например е

за сложното съседство кино – театър), се включват и български автори като Сирак Скитник, Ана Каменова, Борис Шивачев, Боян Дановски, Петър Увалиев и др.²¹ Тъкмо в контекста на този дебат попада и статията на Вапцаров „Театър и публика“ (1936). Макар да е посветена на „старото“ изкуство, тя неизменно го мисли на фона на „новото“, на вече неизбежния му съперник – киното. Интересът на Вапцаров към проблемите на театъра²² се вписва в ситуацията през 30-те години у нас, когато киното се е превърнало в социокултурен феномен и спорът „кино и (или) театър“ добива все по-масово измерение. Самата статия на Вапцаров, а също и голяма част от поезията му по един или друг начин регистрират този дебат и е важно да бъдат разглеждани и като част от него. „Театър и публика“ размишлява върху кризата в театъра и дава следното обяснение за празните столове в театралните зали и бягството към „мимолетни зрелища“: „Ако се отворят по-широко вратите на театъра за **социални пиеси**, автоматически се поставя на разрешение и въпросът за **българската социална драма**. (...) И друго: театърът трябва да бъде достъпен за писателя, да бъде една постоянна нужда, а не лукс. Така ще се създадат **социални** и битови пиеси.“ (подч. м., Г. Г.) Вапцаров вижда проблема на две равнища, като жанров и като социален – от една страна, в отсъствието на социалната тема в сценичния репертоар, а, от друга, в затруднения достъп на писателя до елитарното, „луксозно“ изкуство на театъра.

Симптоматична е и статията на младия Петър Увалиев²³ в сп. „Златорог“ от 1938 г. със заглавие „Недостатъчният театър. Реализъм в театъра и реализъм във филма“. По-късна с две години от „Театър и публика“, тя сякаш скрито спори с тезите на Вапцаров. Увалиев тръгва от психологически портрет на театралната публика и на кинопубликата, всяка със своите стереотипи, комплекси и освободености, за да стигне до тънките дистинкции между реализма в театъра и в киното, опитвайки се на свой ред да обясни кризата и в двата жанра. На едно обаче ав-

списание „Български театър“, издание на Съюза на артистите в България, още в своя втори брой отправя следния призив за дискусия:

ТЕАТЪР ИЛИ КИНО. Списание „Български театър“ ще даде възможност на своите читатели да се изкажат по този толкова важен въпрос, който ний често се стараем да премълчим, но който всеки ден все повече се налага в съзнанието на публиката...²⁵

Необходимостта от публична видимост на този дебат е осъзната. Изданието поставя въпроса „ребром“ – театър **или** кино²⁶. Отговорите започват да се публикуват от брой 5 и са наистина „представителни за вкусовете и нуждите на публиката от различни съсловия“²⁷:

(...) Съм против шаблонното киноизкуство, на воднило пазара с филми, които третират повърхностно вечните проблеми за „тя и двамата“, „той и двете“, изтъквайки пошлата еротика, гъделичкайки долните инстинкти на широката публика... (И. Манова – студентка, София)
Обичам само театъра и искам да ходя само на театър, защото там хората са живи и всичко друго ми дава много по-добра илюзия за живота, отколкото киното. ...Бялото платно на киното винаги ми напомня, че тук работата е скроена и пренесена. Хората на екрана са бездушни и бледни, всички са с един цвят на лицето. А и целите постановки са в един цвят. За мене киното е лошо копие на театъра и още по-лошо на живота. (А. К. – стар актьор, от София)
Предпочитам киното, но... като отида и видя богато накичените салони, тоалетите и удоволствията на героите, почвам да се съжалявам и ми иде да се самоубия. (К. П. – ученик, от София)

Тази извадка от мнения на читатели/зрителите би могла да се продължи още, но и дотук тя дава достатъчна представа за всекидневния дискурс на 30-те и представата за киното в неекспертното, масово съзнание. Разбира се, някаква степен на манипулация е неизбежна, тъй като театралното списание явно е подбрало онези мнения, които в по-висока степен защитават неговата кауза. Но за нас по-важна е самата интонационна среда на това говорене, леката инфантилност в подбора на аргументите, изобщо наличните атрибути на едно всекидневно говорене от онова време. Или как публиката се изказва не само по отликите между две изкуства, кино и (или) театър, а и по същността на самото изкуство.

Ако се обърнем към Вапцаровата поезия и конкретно към стихотворението „Кино“, лесно ще доловим висока степен на съпричастност между мненията на участниците в горната читателска дискусия и недоволството на литературния субект в стихотворението. Сред публиката в „Кино“, както ще видим, присъствието на коментиращите читатели от „Български театър“ е твърде вероятно. Квалификации като „пошла еротика“, „повърхностно третиране на вечните проблеми“, „гъделичкане на долните инстинкти на публиката“ са не само смислово, но и стилово близки до речта на коментиращия зрител от стихотворението. Което идва да покаже, че Вапцаров владее перфектно кода на това говорене. Познава добре разколебането, което киното провокира спрямо статута на високото изкуство през 30-те. И в крайна сметка ползва умело тази инфантилност на тогавашния дискурс, „гъделичжайки инстинктите“ на една все още непознаваща условностите и неотчитаща различните конвенции в изкуствата (в случая киното и театъра) аудитория. По различни начини стихотворението „Кино“ регистрира именно всекидневното говорене. Не се стреми да се издигне над него, а го проиграва и проблематизира. Сгрешава конвенциите по същия „наивен“ начин, по който би ги сгрешила публиката на 30-те. Голямото, фатално „сгрешаване“ е смесването на жанра драма с дра-

мата в чисто екзистенциален смисъл. Върху това ще се спрем подробно в следващата част на тази книга. Видяхме, че същото заместване стои и в статията „Театър и публика“. Публиката на „Кино“ е сгрешила холивудската сантиментална кинодрама с „българската социална драма“, която според Вапцаровата статия от 1936 г. трябва да се играе в нашия театър. „Останалото е измама“, казва стихотворението в самия си край, вероятно превеждайки по този близък за публиката начин термина „фикция“ и сякаш цитирайки мнението на стария актьор от списанието с неговите думи, с неговия език, на нивото на всекидневното съзнание: „...Бялото платно на киното винаги ми напомня, че тук работата е скроена и пренесена... За мене киното е лошо копие на театъра и още по-лошо на живота.“ Публиката в „Кино“ като че ли е дадена в оня момент, когато у нея се борят условностите на театралната рецепция с тези на все още неувоеното докрай и непознаващо спецификата на киното поведение.

Преди да произведе своя публика, „новото изкуство“ неизбежно отнема и ползва публиката на други близки изкуства – театър, цирк, концерти, опера и т.н. По този начин тя пренася своите ритуали в киносалона – коментара, забележките, шумно изразяваното одобрение или неодобрение.

При започването на някой филм на „Метро Голдуин Майер“, когато върху бялото платно в затъмнения салон се появяваше ревящият лъв... ревят се възпроизвеждаше почти от цялата публика в киното. Когато пък в някоя любовна сцена актьорът и актрисата се целуваха, тогава в салона се разнасяше по някое тънко изсвирване с уста или дюдюкане със свити устни. Това бяха почти закономерни явления...²⁸

Описаната току-що ситуация удивително напомня поведението на публиката в „Кино“. Някакъв комплекс, поз-

нат от „Многострадална Геновева“, продължава да работи и в киносалона – там, където е съвсем неадекватен, и да греши киното с живота, фикционалното с реалното. „Филмът не очаква от нас дори аплодисменти – няма кого да аплодираме освен прожекциониста...“, пише през 20-те години Борис Айхенбаум. Лирическият герой в „Кино“ не само не санкционира подобно неадекватно поведение, а сам го индуцира. Отсъствието на адресата, с когото се полемизира (напр. режисьора или сценариста), не смущава неговата екзалтирана реч. Вапцаров следва публиката с нейното погрешно отъждествяване на пространството на киносалона с това на театралния салон и на друго равнище. Стихотворението „Кино“ в частта, която преразказва филма, като че ли оперира с един театрален метаезик. Елиптичното описание на сцените от екрана е близко до стила на ремарките в пиеса.

*И изведнъж – шосе,
след туй гора
и в дъното небе
просторно-синьо.*

Обстановката, предадена тук, е типичен триизмерен театрален декор – „и в дъното небе“. И така, декорът в стихотворението е почти театрален, или е описан като такъв; коментиращата аудитория се държи като на театрално представление, предявява своите изисквания към случващото се на екрана, иска да накара актьорите да играят „нейната драма“. В „Семиотика на сцената“ Лотман пише: „Само театърът изисква наличен, присъстващ на място адресат и възприема неговите сигнали (мълчание, знаци на одобрение или осъждане), като съответно променя текста.“²⁹ Публиката в „Кино“ не познава и не признава спецификата на киното и настоява пред филмовия екран за аналогична на театралната вариативност. Вапцаров като автор с добра театроведска култура би следвало да е наясно с условностите на двете изкуства, но предпочита да запази сгрешаването,

**Библио.бг - платформа за
електронни книги и списания**

Чети каквото обичаш!

www.biblio.bg

