

МАКЕДОНИЯ В КИНОТО НА БЪЛГАРИЯ, СЪРБИЯ И ЮГОСЛАВИЯ ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК

Михаела Василева,

Докторант, ЮЗУ „Неофит Рилски“, ПИФ, катедра „История“

Резюме: Научното съобщение очертава мястото на Македония в кинохоризонта на две съседни балкански страни в първата половина на XX век, когато филмът все по-упорито започва да се вписва в комуникационния процес, а заедно с това – да се повлиява от историческото време, което отразява и което го променя, съобразно политиката.

MACEDONIA IN BULGARIAN, SERBIAN AND YUGOSLAV CINEMA DURING THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Mihaela Vasileva

PhD Candidate, South-West University “Neofit Rilski”, Faculty of Law and History, Department of History

Abstract: The scientific paper outlines the place of Macedonia in the cinema horizon of two neighboring Balkan countries in the first half of the twentieth century, when cinema began to more and more persistently fit into the communication process, and at the same time – to be influenced by the historical time, which reflects and changes it, in accordance with politics.

Балканите са един особен географски регион, отличаващ се с национална, конфесионална и политическа пъстрота от идентичности, моделиращи често непреодолими противоречия и невъзможност да се превъзмогнат както унаследените етнокултурни комплекси, така и особената чувствителност и нетолерантност към различността на колективните възприятия. Днес, във време на дефинитивно формирани държавни идентичности, е повече от важно да се търсят динамичните места от общото историческо минало, които са условие за полагане на усилие да се разберем. Част от тях е вглеждането в културните феномени, които очертават траектория на развитие на Балканите, близка до тази на останалата Европа, и които разкриват важен подстъп към архивираното минало в различни депа, артикулирали непознати документи и страни от историческия опит на полуострова. Такъв феномен е киното.

Почти мигновено след изобретяването на кинематографа, той стъпва в най-отдалечените европейски пространства и започва да създава един различен (динамичен) разказ, който само за няколко години започва да изгражда и защитава устойчиви визуални представи за родното и чуждото. В епохата на раждането на филма Македония (тогава част от Османската империя) е географско понятие с дълга история: заради пространството, което покрива с многообразието от народи и етноси, то постепенно ще заляга в основата на националните копнения и геополитически стремежи на нововъзникващите балкански държави и ще тежи в експанзионистичните планове на големите империи в битката им за

онаследяване на Османската империя. В този географски и исторически контекст новото изкуство – киното, много скоро след възникването си и бързото идейно и техническо изграждане, ще се превръща в средство за идеологическо влияние с важен относителен дял в изграждането на колективната памет (в смисъла на М. Халбвакс).

Първата половина на миналия век е времето, в което седмото изкуство се легитимира, а заедно с това се подчинява на динамичните политически превратности, предусещащи медиатичната си роля. В този период историко-географската област Македония изживява изключително драматични промени, свързани с освободителни борби, с очертаване на нови граници, със смяна на политически режими – те неминуемо се отразяват не само върху съдбините на хора и държави, но и върху културните феномени, един от които е филмът.

Историята на кинопродукциите и жизнената траектория на техните автори насочват фокуса към най-важните аспекти от общественно-политическия и културен живот в Македония през първата половина на XX век и показват, че филмът е визуален документ, еквивалентен на словесния разказ, зад чиито създатели се откриват социални нагласи, изпъкват важни нациоформиращи феномени, говорят процеси на модернизация.

Появата на фотографията в средата на XIX в. предпоставя началото на ерата на образа, намерила своята универсална изява в още по-съвършеното техническо изобретение – кинематографа.

Виждането на света извън текста е бързият начин да се породят чувства и емоции, а заедно с това, чрез различните им комбинации, да се разпознаем и припознаем в общността, възприета чрез представите за общото. Точно това психологическо въздействие на образа обяснява една от причините за променените възприятия на балканския човек от края на XIX и началото на XX в., дръзнал да се раздели със стереотипите на страха от моментната снимка. Превъзможването на суеверието отстъпва място на любопитството, а впоследствие – на осъзнаването, че фотографията фиксира преживяването мигновено, а словесното повествование се нуждае от време, което може да промени обективността на изживяното.

От това разбирането за силата на визуалния образ са водени българските революционери от ВМОРО и ВМОК, които в първото десетилетие на XX в. успяват не само да създадат огромно количество визуални документи, запечатващи бурните събития и несигурност на времето, но и да ги опазят – за себе си, за близките си, за общността и за историята. Проучването на фотографското наследство на революционните дейци от началото на XX в. в българските архиви и музеи, систематичният преглед и научната му обработка, помагат да се определи мястото на фотографията в историческата памет и да се трасира революционното ѝ значение за очертаване границите на идентичността. Проницателността на двигателите на освободителното движение от началото на XX век за важността на

моментната снимка провокира едно организирано поведение при създаването на визуалния разказ за Илинденско-Преображенско-Кръстовденското въстание от 1903 г. и за неговите двигатели – т. нар. илинденци¹. В илинденския светлопис този разказ е предварително обмислен – системността може да се види както в единичните портрети, така и в случайните или режисирани четнически и репортажни групови снимки. Той е внимателно разпространяван – снимката притежава силата да пропагандира революционното дело или да спаси престижа на организацията, но, попаднала в „неправилни ръце“, е също толкова силно унищожителна. Той е планиран и ревностно пазен, за да остане за бъдещето. На способността на революционните дейци да проглеждат отвъд настоящето, на уменията им да предчувстват важността на визуалния еквивалент на разказа, на прозренията им за възпитателната сила на моментната снимка да мобилизира общността и да чертае контурите ѝ, дължим целия обем от съхранени фотографии на илинденци. И няма нищо случайно във факта, че в огромната си част това визуално богатство – и във времето на създаването му, и днес, се съхранява в България. Това обстоятелство, само по себе си, говори за националните възприятия на героите, създали и опазили илинденския светлопис. Абстрахирайки се от това и от очевидната приемственост между поколенията автори на светлописите, тези маркери на националното можем да открием и в идентификацията на образите – системата от униформи и символи, регистрирани във фотографиите от началото на XX в., са най-първичният, индексален знак за приемственост² и българска национална самоопределеност на илинденци от началото на миналия век.

Същите белези на самовъзприемане на героите запечатват и първите кинорепортажи, свързани с географската област Македония – изгубените кинописи на английския кореспондент Чарлз Райдър Нобъл, пристигнал в България в героичната 1903 г., за да запечата на филмова лента Илинденско-Преображенското въстание и неговите последици. Благодарение на него, в същата 1903 г., България прави своята световна кинопремиера в лондонската зала „Алхамбра“, а журналистите от най-известните лондонски печатни издания се надпреварват да отразяват събитието. Ако преживеем чрез фотографии и спомени динамиката на революционните борби, очертала огромното значение на „Илинден“ за народната памет, можем да си дадем сметка за удостоверителната сила на филмите от 1903 г., посветени на тази борба. Филмите на Нобъл продължават сюжетните линии на илинденските

¹Терминът „илинденци“ влиза в употреба след Илинденско-Преображенско-Кръстовденското въстание от 1903 г., подобно на „априлци“ след Априлското въстание от 1876 г. Аналогично, самото въстание, което в Македония избухва на църковния празник „Илинден“ (20 юли) през 1903 г. става популярно под наименованието „Илинден 1903 г.“ или само „Илинден“ – под това наименование въстанието ще бъде използвано и в изследването с цел – да се избегнат повторенията и да се олекоти текстът.

² Вж: Петров, Т. *Нелегалната армия на ВМОРО в Македония и Одринско (1899–1908)*. София: МО „Св. Георги Победоносец“, 1993, 110.

светлописи. Всичките – общо 17 на брой репортажа, са посветени на България. Английското специализирано издание „Мюзикхол“ недвусмислено посочва, че Нобъл е изпратен на Балканите, за да илюстрира страданията на угнетените българи, и го прави – в общо 9 броя филмови продукции, заснети в югозападните предели на българското княжество, са отразени въстанието (чрез четнически репортажи) и последиците му (чрез образите на бежанците)³. Актьорите в Нобълвата екранна летопис са българските четници, а основните сценаристи – върховистките войводи Иванчо Карасулията и генерал Иван Цончев. Съдържателният анализ на филмовите творби и акцентирането върху дейността на главните субекти, затвърждават българския характер на въстанието и показват забележителната проникателност на един генерал от българската армия (ген. Цончев) да подчини една нова медия (киното) – символ на модерното време, на целите на освободителното движение. Другата част от лентите (посветени на бежанците), заснети в Рилския манастир и в Самоков, от своя страна, продължава тази линия, маркирайки ясно представите на (без)пристрастния зрител за общностното чувство на населението, потърсило убежище в България, която в тези години не е нито голяма, нито независима, но е свободна национална държава, за да бъде пристанът за македонските клетници, какъвто е родината-майка.

Въпреки че не можем да причислим лентите на англичанина Чарлз Райдър Нобъл към българското кинопроизводство (филмът е продуциран от чужденци), заради българския произход на режисьорите и актьорите в инсценираните му и реални репортажи, заради мястото на заснемане и сюжетите на филмите, заради медиатичното им значение, пропагандиращо освободителната мисия на илинденци на световна сцена, сме длъжни да го реабилитираме като „основоположник на кинематографския разказ“ в историята на киното в България, а заедно с това – и като един от първите летописци на илинденските събития в българската история.

Не по-малко интересен за изследване е другият филм, създаден в същата 1903 г. – „Кланетата в Македония“. Той е заснет в студията на „Братя Патé“ във Венсан (близо до Париж). Един от авторите му е Люсиен Нонге, помощник-режисьор на редица филми за „Патé“, използващи литературни сюжети⁴. Когато през есента на 1902 г. и началото на 1903 г. аферите на Балканите зачестяват, Илинденското въстание се превръща в добър повод за създаване на филм. В същото време се появява и литературният еквивалент – последният роман на многообещаващия френски романист и пътешественик Пиер д’Еспаня – „Преди

³ За Чарлз Нобъл вж: Кърджиков, П. „Кинопис за Илинден. Илинденското въстание – поводът за заснемането на първите филми в България“. – *Македонски преглед*, София, 1/2010, 61–85.

⁴ Косановик, Д. „Кинематографијата во Македонија до 1918 г.“ – *Кинотечен месечник*, Скопје, 17/1979, 120; Масловариќ, Весна. „Странските сниматели на тлото на (и за) Македонија – како хроничари на своето време (1895–1945)“. – *Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година*. Скопје: Кинотека на Македонија, 2003, 264.

клането. Роман за днешна Македония“ (1902)⁵. Романът съдържа всичко онова, което анонсира за филма „Кланетата в Македония“ италианската преса. Конкретният повод, заради който французинът се озовава в Османската империя, е Солунската афера от януари 1901 г.⁶ Авторът, пристигнал в Солун и описал съдебните процеси, е достатъчно популярен във Франция с приключенските си романи. Затова произведението му е очаквано и издадено мигновено. Талантливият романист умира малко преди издаването на книгата си и година преди създаването на филма. И все пак художественото му произведение, проникнато от симпатии към българите в Македония, остава популярно цели 30 години по-късно.

За съжаление екранният летопис на въстанието, сътворен в самото начало на XX век, се е изгубил за поколенията. Остава информацията, свидетелстваща за това, че освободителните стремления на българския народ в Македония чертаят светла диря в историята не само на българската, но и на балканската кинематография и чрез съдържанието си, опазено в каталозите и в пресата от това време, показват, че прожекциите на лентите в европейските градове със сигурност са възприемани от тогавашната публика като съпротивата на онеправданите против репресиите и насилието (точно това прави и Айзенщайн с филма „Броненосеца Потьомкин“ (1925) години по-късно).

За разлика от английските и френските филмови ленти, сътворени през 1903 г., огромният масив от екранни продукции на първите балкански кинематографисти – братята власи от Битоля – Янаки и Милтон Манаки, сътворен в първите две десетилетия на XX в., е опазен за бъдещето. В съдържателно отношение творчеството им може да бъде разделено на два основни дяла – културоложки и исторически. Съсредоточаването върху етнокултурната специфика и акцентирането върху патриархалния бит е рядко явление за киното в онзи период (зората на XX век). Затова първите им филми, стартиращи в 1907 г., са въобще и първите етнографски филмови снимки, които проследяват цялата специфика на живот на хората от определен регион – в случая населението от Югозападна Македония. Тези кратки кинодокументи превръщат братя Манаки в пионери на балканската кинематографска антропология – те очертават традиционния модел на патриархалното битие в първото десетилетие на XX век. Основните субекти във филмите им са общностите. Подложени на синхронен и диахронен анализ, тези филми илюстрират отчетливо две от тях – власи и българи – в първите братята припознават себе си; във вторите – най-многобройния етнос в Битолско, основен носител на традиционната духовна и материална култура. Илюстрираните в лентите всекидневен стопански живот (показан чрез традиционни женски и мъжки занимания); институционализирано времепространство за социално и/или предбрачно

⁵ Д'Еспаня, П. *Преди клането. Роман за днешна Македония*. София: Изд. Св. Кл. Охридски, 2011.

⁶ За Солунската афера вж: „Спомени на Иван Гарванов“. – *Материали за историята на македонското освободително движение*. София: Печатница П. Глушков, кн. 5, 1927, 130–135.

общуване (пазарите и панаирите); обществените промени на делника и празника (отбелязани със стремежа към образование и колективна самоизява); новите обществени нагласи и прогрес показват, че кинопионерите създават едно времепространство, маркиращо всички аспекти от живота в Македония в началото на XX век – идилично колективен, самоутвърждаващ се и устремен към модерността, но и нетолерантен, напрегнат и динамичен. Тази двупосочност на изживения живот и идващият от него критичен поглед на двамата братя се забелязват особено отчетливо в летописните им филми.

Стремежът към национално пробуждане и самоопределение на аромъните в империята е показан с няколко продукции. Една от първите е „Училище на открито“ – филм, документиращ един училищен час в родното село на двамата братя, в който са закодирани социални и политически послания и скрита критика – към „чужди“ (гръцката реакция на султанския ферман от 1905 г., признаващ влашкия „миллет“ в империята, и опортюнистката политика на Абдул Хамид – селото, в което е заснето филмчето, е опожарено от андарты в същата година); и към „свои“ (населението от етнически хомогенното село, дало старт на националното възраждане на власите в империята, което сякаш не желае да възстанови два основни нациоопределящи маркера – училището и църквата). Друг значим с историческата си стойност филм, свързан с бурния и противоречив водовъртеж, в който се впускат народностите на многоликата империя в битката си за национална правосубектност, е „Погребението на митрополит Емилиан от Гревена“. Убийството на гревенския гръцки митрополит има важни последствия, надхвърлящи рамките на православията – то слага край на широко разпространената илюзия за свобода и равенство на народите в Османската империя и се превръща в катализатор за изостряне на гръцкото недоволство срещу младотурския режим в Македония.

Изследователите на филмовото творчество на братя Манаки отдават най-голямо значение на летописните кинопродукции, посветени на годишнината от Младотурската революция през 1909 г. и посещението на османския султан Мехмед V Решад в Македония (в Солун и в Битоля) през 1911 г. Киноисториографията определя тези филми като основополагащи за оформяне на специфичния маниер на двамата власи да заснемат манифестации, паради, маршове и тържества. Всъщност парадите на различните по своя етнически произход и възрасти поданици показват, от една страна – обществено-политическите трансформации, настъпили след края на абсолютизма и отпечатъка на социалните изменения на модернизиращата се империя върху всекидневието на населението, а от друга – основните двигатели на тези промени – етническите малцинства. Въпреки че младотурците поглъщат опита на тези малцинства и развяват лозунги за свобода и равенство, те не успяват да консолидират Османската империя по пътя на толерантното насърчаване на

различията. Избирайки грешния и антицивизационен път на хомогенизацията, чрез идеологията и политиката на османизма, те предизвестяват унищожаването на държавата, която се опитват да стабилизират. В тези филмови репортажи се откриват и нациоопределящи маркери от значение за българската история – до манифестиращите военни, ученици, учители, граждани, се добавя образът на българското гимнастическо дружество „Пелистерски юнак“, което в османска Македония е възприемано като „триумф на българщината“, символ на модернизацията и образец на консолидацията на една етническа общност. Такова консолидиращо значение за българите в Македония има и общественият духовно-училищен празник Св. св. Кирил и Методий. Битолските кинематографисти, при това за първи път в историята, запечатват най-българския празник – 11 май. Липсата в целия им филмографски фонд на друго подобно тържество, показващо спонтанния триумф на националния дух на само една общност, разкрива не само силата на културните преимущества на българския елемент в империята, но и ефекта му върху останалите етнически общности – със сигурност вдъхновил двамата братя, за да го увековечат на филм.

В сравнително краткия времеви отрязък братя Манаки създават внушителен – както по обем и съдържание, така и по качество филмов фонд, в който образите чертаят едни особени пространствено-времеви измерения, превръщащи филмовото им творчество в един различен архив, в който миналото диша и живее, поражда емоции и чувства, описва визуални истории – такива, каквито трудно би могло да разкаже словото.

Успоредно с братя Манаки, в границите на Османската империя твори още един кинематографист, толериран от официалната османска власт – полският евреин Зигмунд Вайнберг⁷. Макар в съдържателно отношение някои от неговите продукции да са твърде близки с лентите, създадени от братя Манаки, те се различават съществено от тях. Целулоидните документи на Вайнберг, отразяващи детайлно религиозните мюсюлмански ритуали, за разлика от тези на братя Манаки, показват красноречиво, че седмото изкуство започва да навлиза упорито в орбитата на идеологическата пропаганда. Нещо повече, на Балканите официалната власт, в лицето на султан Абдул Хамид II, много по-рано от Европа осъзнава пропагандната мощ на киното и неговата утилитарна роля, поради което още в далечната 1903 г. създава специален законопроект, който да контролира съдържанието на филмите. Отношението на султана към новото изкуство е предизвестено от външни фактори (кризите на империализма, загубата на територии) и вътрешни кризи (стремежите към възстановяване на парламентарния режим, етническата и конфесионална пъстрота на населението и огромната безпросветна маса, която е важно да бъде правилно ограмотена).

⁷ Вж: Шекероглу, С. „Турскиот филм – од почетоците до Втората светска војна“. – *Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година*. Скопје: Кинотека на Македонија, 2003, 173–176.

Или – във филма официална власт в империята вижда едно мощно оръжие да легитимира властта си и да подсили османското чувство.

В новоосвободените държави на Балканите – България и Сърбия, в началото на XX век, официалната власт не си дава сметка за възможностите на кинематографа да влияе върху обществото. Седмото изкуство пропагандира себе си. Кинооператорите са привлечени от обществено-политическите сътресения в югоизточната част на Европа и, подобно репортерите на вестниците и списанията, документират злободневните новини. Войните от второто десетилетие на XX век променят тази практика и превръщат киното в оръжие за идеологическо влияние. В Балканските войни (1912–1913 г.), чрез образа на Македония, вследствие на осъзнатата от държавните мъже способност на филма да влияе върху обществените нагласи, седмото изкуство започва съвсем преднамерено да конструира кинематографско повествование и да интерпретира и адаптира събитията, съобразно военния и политически интерес и в подкрепа на официалната власт. Филмите със силно националистически внушения за първи път разгръщат своята мощ и градират паралелно с развоя на събитията – в Първата балканска война в заглавията на продукциите (заглавието е рекламният лозунг на филма) преобладават топоними, тържествени и победоносни моменти. След триумфа на съюзниците в Междусъюзническата война (1913 г.) ударението в пропагандата се прехвърля от фактите върху емоциите, пропагандните послания се заиграват с морални и етически категории, които все повече излизат от рамките на рационалната пропаганда – образът на „другия“ придобива чудовищни и нечовешки форми (варварски и антицивизационни); в комуникацията с публиката влизат в употреба стари и нови стереотипи и клишета със силна експресивност и отрицателни емоционално-оценъчни оттенъци („зверства“; „жестокости“; „ужасяващи рани“); проявява се „синдромът на врага“ с всичките му съставки, който е коренно противоположен на „ние“⁸. Пропагандните послания и инсценирани картини, които трептят по екраните, влизат в остра конфронтация с реалността, поставяйки под въпрос идеологията на кинообраза да бъде автентично отражение на събитието. Променя се и полето на дейност на пропагандните въздействия чрез киното – съвсем целенасочено след Първата балканска война то прескача границите на държавата и става външнополитическо (в Междусъюзническата война това прави гръцкият крал Константин с германската суперпродукция „С гърците на бойната линия“, а в Първата световна война – българският цар Фердинанд с филма „Богдан Стимов“). Така по време на войните от второто десетилетие на XX век образното представяне на Македония, чрез способностите на седмото изкуство да изгражда кинематографски разказ, се превръща в

⁸ Илчев, Ив. *Родината ми – права или не. Външнополитическа пропаганда на балканските страни (1821–1923)*. София: УИ Св. Климент Охридски, 1995, 450.

оръжие на държавната власт за влияние върху обществените нагласи и тя започва целенасочена политика за упражняване на контрол върху съдържанието му⁹.

В междувоенния период в България и Югославия се забелязват много общи черти по отношение на кинематографичните процеси. В първото следвоенно десетилетие и в двете балкански страни надзорът над комуникацията чрез филмите е поверен на просветните министерства. Връхната точка на държавна намеса бележи създаването на специално законодателство – Закон за кинематографите (1930 г., България)¹⁰ и Закон за регулиране движението на филми (1931 г., Югославия)¹¹. И двата нормативни акта преследват строг контрол върху вноса, производството и разпространението на филмите, образователна и културна пропаганда чрез тях и насърчаване на родното кинопроизводство. Държавното организирано филмопроизводство в България води началото си от 1920 г. със създаването на Държавния ученически кинематограф¹², чийто аналог в Югославия е „Югославският учебен филм“, създаден през 1930 г.¹³ И двете институции участват в организирането на родна филмова индустрия и по поръчка на централната власт и други правителствени органи заснемат множество документални филми. Ако се опитаме да направим дори само лингвистично сравнение на заглавията на филмите, ще открием отново паралели между югославските продукции „В царството на мечтите и приказките“, „Царско Скопие и Марков Прилеп“ и българската „В царството на розите“. Съществена разлика е в количественото съотношение на образното представяне на Македония – резултат от вътрешната и външна политика на двете държави.

Международната изолация на България след двете национални катастрофи, ведно с вътрешнополитическите кризи на парламентарната система, оказват съществено влияние върху кинопродукциите, поради което в междувоенния период визуалният образ на Македония, с малки изключения, почти не присъства. Българският документален филм следва политиката на мирен ревизионизъм, добри взаимоотношения със съседните държави и неутрална позиция, продиктувана от международната изолация, в която страната изпада след Парижката мирна конференция. Едно добро изключение в полза на образното представяне на Македония е продукцията на Националния комитет на македонските благотворителни

⁹ Филмите, проследяващи войните от второто десетилетие на XX в. са проследени подробно в: Кърджиков, П. *Кинохроники, заснети в Македония по време на три войни (1912–1918)*. София: МНИ, 2018.

¹⁰ *Държавен вестник*, София, г. ЛП, бр. 21, 29.04.1930, 1–4.

¹¹ *Политика*, Београд, г. XXVIII, бр. 8470, 07.12.1931, 4.

¹² ЦДА–София, ф. 177К, оп. 2, а.е. 7, л. 215; а.е. 54, л. 14; 46; 216.

¹³ Божидар Марјановић. Закон о уређењу промета филмова и настанак Југословенског просветног филма. – Југословенска кинотека: <https://www.kinoteka.org.rs/programi/dokumentarni-cetvrtak-srpski-dokumentarni-film-5/>, посетен на 24.08.2024 г. (посетен на 30.01.2025).

братства и Илинденската организация – „Македония на филм“ (1923–1924 г.)¹⁴. Продукцията продължава творческия почерк на илинденските светлописци. Идеята за филма е приета радушно от ВМРО – тя се ангажира не само с организацията на снимките, но и с пропагандирането на лентата в Америка, но поради усложняване на външнополитическата обстановка (особено във взаимоотношенията с Югославия – тогава все още КСХС), революционната организация оттегля участието си във филма, много скоро след това той е цензуриран и орязан по нареждане на официалната власт. Целевото въздействие чрез филма е планирано, има културно-пропаганден характер и е иницирано не от държавата, а от легалните организации на македонските бежанци. Целта на двигателя на филма – Георги Занков (председател на Илинденската организация), да популяризира освободителните стремления на илинденци е съвсем благородна и целенасочена – събиране на средства за благотворителни и културно-просветни каузи. След войните за национално обединение българската емиграция от Македония изпада в тежко икономическо положение – взаимоспомагателният мотив е водещ дори при създаването на самата Илинденската организация. Границите на пропагандно въздействие на творбата се затварят почти в рамките на общностите на българската емиграция от Македония – основната публика на прожекциите в киносалоните. Затова огромните суми, които филмът събира от първите си показвания на екран, свидетелстват не само за изпълнените финансови намерения на Георги Занков, но и за безпрецедентно нарасналия брой установили се именно в България след Първата световна война преселници от Македония. В съдбините на кинотворбата се оглеждат, от една страна, възелът от противоречия между дружествата на македонските бежанци в България, от друга – влиянието на външните фактори – както върху правителството, така и върху взаимоотношенията между емигрантските организации. И фактът, че след оряждането на провокиращите, засягащи Версайското статукво проблемни моменти (компрометиращите чети на ВМРО) цензурата върху филма е вдигната, говори красноречиво, че правителството няма ни най-малки притеснения (в това число и външнополитически) от визуалния разказ, представящ паметта за „Илинден“ и неговите двигатели, защото въстанието в историческия му контекст тогава е легитимна част от българското освободително движение от началото на XX в. А това е още едно неоспоримо доказателство за българския национален произход не само на въстанието, но и на кинотворбата.

Ограниченият интерес на кинематографистите в България (които, особено през 30-те години на XX в., никак не са малко) към Пиринска Македония има и вътрешнополитическо обяснение. През целия междувоенен период областта остава една от най-бедните в Царство

¹⁴ За филма вж: Василева, М. „За едно дарение. Архивът на Арсени Йовков, вестник „Илинден“ и филмът „Македония“ (1923–1924)“. – *Известия на Исторически музей – Кюстендил*, Кюстендил, Том XII, 2022, 197–213.

България. За стопанската и икономическа изостаналост допринасят късното освобождение (1912 г.); последвалите войни (1912–1918 г.); огромният поток бежанци, които трябва да бъдат настанени и оземлени (процесът приключва окончателно през 1931 г.)¹⁵. Допълнителен фактор е политическата обстановка и напрежение в Пиринския край, резултат на превръщането на областта в „естествена база“ на ВМРО за водене на неприключилата освободителна борба на запад и юг, както и кървавите братоубийствени войни. Горчивата практика на кинематографска незаинтересованост към Пиринска Македония ще бъде прекъсната по време на Втората световна война, когато областта, наред с новоприсъединените земи, ще стане съществена част от културно-пропагандната политика на България, прокарвана чрез Фондация „Българско дело“.

Югославските визуални документи по същия начин следват и отразяват вътрешната и външна политиката на държавата. Създадена като вътрешнополитически компромис между различни националности, Югославия очаква от пропагандата да съдейства за превръщането на конвенционално създаденото национално пространство в императив. Затова образът на Вардарска бановина (която е част от това пространство) присъства активно в целулоидните документи. Военно-политическите репортажи обикновено се разпространяват в рамките на държавата, голямото количество рекламни продукции – и извън нея – предимно в страните от Малката Антанта и нейния покровител – Франция. Пропагандната им посока е двойна: вътрешнополитическа – целяща създаването на единна югославска общност, и външнополитическа, преследваща отново и вътрешнополитическа цел – да внушава идеята за справедливо овъзмездяване на многонационалната държава с територии и да показва грижите на държавата за просперитета на населението от цялата югославска земя.

В навечерието и по време на Втората световна война филмите, посветени на Македония, имат по-скоро консолидиращ, отколкото шовинистичен характер, въпреки че намесата на държавата във филмопроизводството и филморазпространението и в България, и в Югославия, е факт. По ред вътрешни и външнополитически причини и в унисон с военнополитическото разчленяване на югославските земи, в Югославия филмопроизводството е сведено до минимум. Масштабното кинопроизводство на фондация „Българско дело“ в България, в което новоприсъединените територии на Вардарска и Беломорска Македония заемат специално място, се подчинява на официално развявания лозунг на правителството за символично участие във войната¹⁶. Основната роля на кинопрегледите е да подготвят единното бъдеще на обединената национална държава, вследствие на което те придобиват

¹⁵ Вж: Вачков, Д. „Стопанско развитие, преселения, бежански заеми“. – Македония: история и култура от древността до днес, Том I, София: БАН „Проф. М. Дринов“, 2023, 476.

¹⁶ За „Фондация „Българско дело““ вж: Иванова, Д. „Кинохрониката на Фондация „Българско дело“ – Кино и време, София, 27/1989.

характер, който трябва да внуши целокупността на българското население. След промяната на държавно-политическия курс, белязан от 9 септември 1944 г., съобразно политиката на новата власт, българските кинопродукции, представящи образа на Македония, ще се насочат единствено и само към Пиринския край. Те ще чертаят сюжети, жанрове и форми, които да изпълнят пропагандните задачи на времето и чак до началото на 80-е години на XX в. няма да засягат теми, излизащи извън пределите на Пиринския край или свързани с национално-освободителното движение на македонските българи. За разлика от тях „Вардар филм“ – Скопие ще произведе повече от 50 игрални и над 700 документални филма, в които интерпретацията на историята ще бъде изкривена и подчинена на идеите на македонизма.

Библиография:

1. Божидар Марјановић. Закон о уређењу промета филмова и настанак Југословенског просветног филма. – Југословенска кинотека: <https://www.kinoteka.org.rs/programi/dokumentarni-cetvrtak-srpski-dokumentarni-film-5/> (посетен на 30.01.2025);
2. Василева, М. „За едно дарение. Архивът на Арсени Йовков, вестник „Илинден“ и филмът „Македония“ (1923–1924)“. – *Известия на Исторически музей – Кюстендил*, Кюстендил, Том XII, 2022;
3. Вачков, Д. „Стопанско развитие, преселения, бежански заеми“. – Македония: история и култура от древността до днес, Том I, София: БАН „Проф. М. Дринов“, 2023;
4. Д’Еспаня, Пиер. *Преди клането. Роман за днешна Македония*. София: Изд. Св. Кл. Охридски, 2011;
5. Иванова, Д. „Кинохрониката на Фондация „Българско дело“ – Кино и време, София, 27/1989;
6. Илчев, Ив. *Родината ми – права или не. Външнополитическа пропаганда на балканските страни (1821–1923)*. София: УИ Св. Климент Охридски“, 1995;
7. Косановик, Д. „Кинематографијата во Македонија до 1918 г.“ – *Кинотечен месечник*, Скопје, 17/1979;
8. Кърджилев, П. „Кинопис за Илинден. Илинденското въстание – поводът за заснемането на първите филми в България“. – *Македонски преглед*, София, 1/2010;
9. Кърджилев, П. *Кинохроники, заснети в Македония по време на три войни (1912–1918)*. София: МНИ, 2018;
10. Масловариќ, В. „Странските сниматели на тлото на (и за) Македонија – како хроничари на своето време (1895–1945)“. – *Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година*. Скопје: Кинотека на Македонија, 2003;
11. Петров, Т. *Нелегалната армия на ВМОРО в Македония и Одринско (1899–1908)*. София: МО „Св. Георги Победоносец“, 1993;
12. Шекероглу, С. „Турскиот филм – од почетоците до Втората светска војна“. – *Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година*. Скопје: Кинотека на Македонија, 2003.