

## (ЗА)СЧЕМАНЕ НА КАТАСТРОФАТА: ЕЛА И ВИЖ

Миглена Николчина

*„А когато сне четвъртия печат, чух гласа на четвъртото  
животно да говори: дойди и гледай!  
И видях, и ето сив кон, и върху него ездач,  
чието име беше смърт; и адът следваше подире му...”*  
Откровение на св. Йоан, 6:7-8

### **Резюме, ключови думи и биография:**

Може ли да бъде видяна, може ли да има субект на катастрофата? Между екстремния филмов експеримент на Елем Климов в „Ела и виж” и философската рефлексия върху бедствието у Волтер, Адорно и Ясуо Кобаяши, този текст повдига въпроса за възможността да има изкуство след катастрофата като въпрос за възможността да има изкуство в сърцето – или черната дупка – на нейното случване. Ако отговорът на този втори въпрос е неизбежно отрицателен – не е възможно да бъде видяна катастрофата – той също така неизбежно влече необходимостта да се подновява опитът за такова виждане.

**Ключови думи:** катастрофа, виждане, изкуство, „Ела и виж.”

**Миглена Николчина**, професор в Катедрата по теория на литературата към Факултет по славянски филологии, СУ „Св. Климент Охридски”. Най-новите ѝ книги са *Изгубените еднорози на революцията. Българските интелектуалци през 1980-те и 1990-те години* (2012) и *Деви, рицари, кралицы* (2014). Изследователските ѝ интереси в момента са насочени към проблема за изкуственото съществуване в литературата и изкуството.

\* \* \*

Катастрофа ще наричам онова ниво на бедственост, където само изкуството има сила да помогне. Знанието със своите технологии и практически умения е направило всичко, което може; философията е изчерпила своите поуки; вярата е опряла чело в нищото. Остава един жест: да се взрем в ужаса, да застанем лице в лице с катастрофата. Отвъд това заставане, катастрофа няма, тъй като няма свидетел и следователно – субект. Оттук – вкусът към възсъздаване на бъдещи катастрофи. Рано или късно земята ще погине в огън, вихър или вода, слънцето ще угасне, вселената ще се разлети или свие в една точка: за този

невъзможен момент ни е нужен образ, нужно ни е спасение чрез претворяването *предварително*, доколкото няма да има последващо. Може ли обаче претворяването да бъде близко, толкова близко, че да бъде сега, да бъде в самото сърце на катастрофата? Такъв е въпросът ми тук. Този въпрос е моят тангенциален отговор към Адорно, който най-напред казва, че да се пише поезия след Аушвиц е варварско, а по-късно уточнява, че не писането на стихове, а живеенето след Аушвиц е невъзможно: оня оцелял, който по пъклената логика на изтреблението би трябвало да е загинал, ще сънува, че е мъртъв, че съществуването му е плод на въображението, „еманация на безумното желание на човек, убит двадесет години преди това.”<sup>1</sup> Забележително е какво прави Адорно – в това покъртително, смразяващо обявяване на живота на оцелелите след Аушвиц за невъзможен той вече е опасал около тази невъзможност концентрични кръгове от сънуване, въображение, желание отвъд смъртта, връзка между живи и мъртви. Живият сънува, че е мъртвият, който двадесет години преди това безумно е желал да бъде жив: така в точката на ужаса, на неспособността на живия да се откъсне от неотминаващия миг на онази смърт, Адорно, пряко намерението си навярно, е отворил между желанието и съня времевия процеп на изкуплението и живота.

Един преводачески проблем, свързан с филма, чийто финал ще подкрепи размишленията ми тук, предлага свой собствен коментар към тягата на такова отместване. Филмът е озаглавен на руски „Иди и смотри” и е преведен на български като „Иди и виж”. Както ми обясни преводачката Елена Кирякова, по времето, когато превежда заглавието за предварителните анонси, тя още не била гледала филма. Руското „иди” би могло да означава „иди” или „ела”, в зависимост от контекста. Преводът обаче би трябвало да бъде „Ела и виж”, тъй като точно това иска да направи филмът, той ни зове в себе си, иска да ни накара да влезем в него, иска да забравим времевия процеп между безумното желание на мъртвите и нашето сънуване, иска да напуснем собственото си място на кинозрителите и в самото случване да *видим*. По-нататък ще се спра на стратегиите, допустими и недопустими, до които създателите на филма прибегват за осъществяване на тази задача. Тук искам да отбележа само вярното в преводаческата грешка – преводът запазва отстоянието между зрител и случване, ние, кинозрителите, сме „тук”, а онова, което филмът ни кара да видим, е „там” и ние трябва да отидем „там”, за да видим. „Ела тук” събира; „иди там” раздалечава: преводът въвежда раздалечаване, вместо събиране, на нашето място и мястото на катастрофата.

Тук се налагат някои уточнения. Първоначалният повод за този текст беше свързан с бедствието в Япония от 11 март 2011 година, когато земетресение, цунами и предизвиканата от тях ядрена злополука причиниха смъртта на близо 20 000 души (най-вече поради удавяне). Така се случи, че още същата година през май двама японски литературоведи Фуджии Садаказу и Саеко Кимура бяха поканени да участват на конференция в София. През септември 2013 японският философ Нишияма Юджи гостува на Културния център на Софийския Университет, а два месеца след това, по покана на Софийския литературоведски семинар, гостува с група свои асистенти и докторанти японският философ Ясуо Кобаяши. Въпреки че за конференцията Фуджии Садаказу и Саеко Кимура бяха подготвили други теми, оказа им се невъзможно да не говорят за бедствието.<sup>2</sup> Две години по-късно ситуацията продължаваше да бъде същата – темата на лекцията на Нишияма Юджи беше „Философия на катастрофата”<sup>3</sup>, а на Ясуо Кобаяши – „Никога да не отстъпваш празнотата”: една бедствена мисъл след катастрофата (или

<sup>1</sup> Adorno, Th. , *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton, London: Routledge, 1990, 363.

<sup>2</sup> Fujii Sadakazu *Time as Event Confronts Immortality / Събитие и безсмъртие (литература, език, философия, наука)*, Университетско издателство „Св. Кл. Охридски”, София, 2013, 47-54; Саеко Кимура, *Rituals of Resurrection and Immortality*, пак там, 74-85

<sup>3</sup> <http://culturecenter-su.org/?p=1992>

невъзможната метаморфоза към мъдреца)“<sup>4</sup>. Двете лекции бяха придружени от кадри от мястото на бедствието и се придвижваха между заснетото от камерата и опорите на философията в откровено признаване на невъзможността да се осмисли станалото – да бъдеш мъдрец в лицето на мащаба на случилото се.

Тези срещи в сянката на Фукушима неизбежно повдигнаха въпроса за разграничаването на природно от човешки сътвореното зло. Голяма част от реакциите след бедствието се съсредоточиха върху човешката грешка, проявила се в аварията на атомната електроцентрала, и следователно върху катастрофичния потенциал на днешните технологии. Паниката преди няколко години, че един експеримент с ускорителя в Церн може да предизвика черна дупка, беше нелепа, но ясно демонстрира тревожността на епохата ни относно съвременните технологични възможности на човечеството. Принципно обаче тук няма нищо ново – нито по отношение на планетарния ефект от дейността на човека, нито по отношение на самоунищожителните рискове. Ако съчетанието на изключително по сила земетресение, цунами и човешки предизвикан катаклизъм ни се струва белег на собствената ни технологически опасно развита епоха, да не забравяме, че и по-скромни технологии – например, първоданното човешко умение, което според митологиите е боравенето с огън – са били напълно достатъчни, за да съучастват в разрушението. С типичната си ирония Волтер ни напомня за това в „Кандид“ по повод на Лисабонското земетресение от 1755 година, което е последвано най-напред от пожар от изоставени огънове, изпепелили оцелелите от земетресението сгради, а след това от цунами, като комбинираният ефект е сриването почти изцяло на Лисабон и гибелта на десетки хиляди души. След което, коментира Волтер, мъдреците на страната<sup>5</sup> решават да поднесат на народа едно „прекрасно аутодафе“ с идеята, че „едно подобно зрелище — няколко души, изгорени на тих огън и с големи церемонии — представлява безпогрешно тайно средство, с което ще се попречи на земята да се тресе.“<sup>6</sup>

Волтер вписва човешката глупост, където едно от първите места се пада на религиозния фанатизъм, сред катаклизмите; от друга страна обаче, както се коментира във „Вълшебната планина“ на Томас Ман, той се „опълчва“ срещу природното бедствие, отказва да „отстъпи“ и издига „протест в името на духа и разума против това скандално безобразие на природата.“<sup>7</sup> На немски думата, преведена като „безобразие“, е Unfug – това би могло да се преведе и като пакостливост, непослушност, неразумност, неправомерност, лошотия, но така или иначе нещо неприлично и неподобаващо, което подчертава уместността на българския превод, изтъкващ, че бедствено-стихийната пакостност на природата е не просто неразумна, но и лишена от образ, без-образна. Лошотията на природата, така да се каже, „на нищо не прилича“ и затова можем да я определим като безобразие, сякаш там има някой, който може да бъде упрекнат за това.

Да се отправят упреци към земетресение е абсурдно може би, разсъждава двеста страници по-късно младият герой на Томас Ман, усвоил вече Волтеровия урок, но човек би могъл да определи абсурдното като „духовно почтено“.<sup>8</sup> Всъщност абсурдът има своите прагматични страни и „опълчването“ – своите конкретни исторически измерения. Лисабон е построен отново, според нов и смел градоустройствен план; с още по-далечни последици е създаването на сеизмологията – оттогава датират първите антиземетръсни постройки. От гледна точка на философията, следствията са радикални – както посочва Адорно, Лисабонското земетресение е достатъчно, за да излекува Волтер от теодицеята на

<sup>4</sup><http://culturecenter-su.org/?p=2104>. „Литературен вестник“ (2014, бр.9) публикува част от текстовете от българо-японската среща в рамките на Софийския литературоведски семинар на тема „Метаморфоза и катастрофа“.

<sup>5</sup> Става дума за действия на Инквизицията, разбира се.

<sup>6</sup> Волтер, *Философски новели*, прев. Боян Атанасов, Народна култура, София, 1983, 146.

<sup>7</sup> Ман, Т. *Вълшебната планина*, прев. Тодор Берберов, Народна култура, София, 1972, 331.

<sup>8</sup> Пак там, 511.

Лайбниц.<sup>9</sup> За Адорно обаче, проблемът, изваден наяве от Холокоста, е, че „видимото бедствие на първата природа (възмутила Волтер) е незначително в сравнение с втората, социалната, която надминава всяко въображение, докато извлича реалния ад от човешкото зло.”<sup>10</sup>

Този спор между “първата” и „втората” природа като хоризонт на катастрофата се появява още по времето на Волтер в дебата, който Русо подема с него по повод на Лисабонското земетресение. За Русо природата е невинна; още по-немислимо му се вижда да се упреква Провидението; злото е продукт на човешката цивилизация. С днешна дата, и до голяма степен като идеологическо продължение от преживяното на Холокоста, би могло да се каже, че позицията на Русо е взела връх, нещо, което си пролича и в преобладаващата част от реакциите на бедствието в Япония. Така опълчването срещу природното „безобразие”, при все че е непрестанно практикувано от съвременната цивилизация, философски е дискредитирано в популярните екологически нагласи.

Дали обаче тези разграничения биха удържали своята релевантност в контекста на въпроса, с който започнах – може ли катастрофата да бъде *видяна*? Да припомним толкова честите в научнофантастичното кино от последните години приближавания на космически кораб до събитийния хоризонт на черна дупка. Този хоризонт се дефинира като граница на невъзможно завръщане – всичко, преминало отвъд него, включително светлината, не може вече да го пресече обратно. Независимо от мащабите обаче, черната дупка не е катастрофа. Катастрофа би било въобразяването на субект, разтяган и усукван (изстискван като мокър пешкир, според една красноречива неотдавнашна метафора<sup>11</sup>) в обсега на нейната поглъщаща всичко по пътя ѝ, разцепваща времепространствения континуум и клоняща към безкрайност гравитационна тяга. И обратно – бихме могли хипотетично да определим субекта на катастрофата като събитийен хоризонт. Този ръб на клонене към безкрайни величини предполага (пряко онова, което научната фантастика се изкушава да прави) радикално депотенциализиране на възвишеното и, обратно на нулевата степен на субектността – субекта като апейрон. Иначе казано, субектът на бедствието – без който бедствие не би съществувало – се появява като без-образие в безграничността между безумното желание на вече мъртвия да бъде жив и съня на оцелелия, че не е нищо освен фантазия на този мъртъв.

„Ела и виж” не е първоначално заглавието на филма, който е трябвало да се казва „Убийте Хитлер”. След като обаче на режисьора Елем Климов му казват, че не може името на Хитлер да фигурира в заглавие, той се обръща към думите на четвъртия звяр на Апокалипсиса, посочващ ездача, „чието име беше смърт”. И двете заглавия обаче като че ли препращат към „Иваново детство”, бляскаво успешния дебютен филм на Андрей Тарковски: от една страна, към халюцинаторно поднесената сцена, в която дванадесетгодишният протагонист на Тарковски устройва съд над агресора, представен от окачен на стената военен шинел (този момент у Климов е разигран поне по три начина – превръщането на един скелет в чучело на Хитлер, импровизиран съд при саморазправата

---

9 Adorno, T. , *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton, London: Routledge, 1990, 361.

<sup>10</sup> Пак там.

11 Shiga, D. 'Tendex' lines help visualise black holes.

[http://www.newscientist.com/article/dn20379-tendex-lines-help-visualise-black-holes.html#.VK59QyuUe\\_h](http://www.newscientist.com/article/dn20379-tendex-lines-help-visualise-black-holes.html#.VK59QyuUe_h) (08.01.2015)

Повод за това съобщение е статията „Frame-Dragging Vortexes and Tidal Tendexes Attached to Colliding Black Holes: Visualizing the Curvature of Spacetime” от Robert Owen, Jeandrew Brink, Yanbei Chen, Jeffrey D. Kaplan, Geoffrey Lovelace, Keith D. Matthews, David A. Nichols, Mark Scheel, Fan Zhang, Aaron Zimmerman, and Kip S. Thorne (<http://arxiv.org/pdf/1012.4869v2.pdf>) Тази научна разработка помага за визуализацията на черната дупка във филма „Интерстелар”, където, предсказуемо, става дума за бъдеща катастрофа. <http://www.wired.com/2014/10/astrophysics-interstellar-black-hole/> (08.01.2015)

със заловените немски офицери и най-вече финалната сцена с разстрелването на портрета на Хитлер, към която ще се върна); от друга страна, към момента – разположен точно по средата на „Иваново детство” – в който един от офицерите показва на невръстния герой албум с гравюрите на Дюрер върху Откровение на св. Иоана, при което камерата се задържа най-дълго върху четвъртия от четирите конника на Апокалипсиса.

Връзките са разбираеми – както и „Иваново детство”, „Ела и виж” показва войната през съдбата на дете. Филмът на Климов обхваща около две денонощия от преживяванията на 16-годишно момче по време на нацистката окупация в Беларус през 1943 година. Макар и дълго планиран, филмът е завършен през 1985г. – т.е. 42 години са минали от събитията, залегнали в него. През тези десетилетия съветската киноиндустрия е натрупала неизброими филми, посветени на Втората световна война. Идеята на „Ела и виж” обаче не е да бъде един от тези филми – всъщност след злокобно странните първоначални кадри, пронизани от истерика, подмолен ужас, абсурд и черен хумор, има епизод при пристигането на младия герой в партизанския лагер очевидно пародиращ казионното кинопроизводство: танк се носи с развято знаме и бодро пеещи партизани, ранени стенат, докато красиви фелдшерки неумолимо се грижат за тях, фотограф, комично предрешен като Хитлер, реди отряда за героична снимка... Вярно е, че „Иваново детство”, създаден още през 1962 година, вече е осъществил пробив в клишето, като въвежда призрачно съноподобните кадри и прогизващото втечняване на светлината, които ще се превърнат в трайна черта на стила на Тарковски. Но, при все че е очевиден диалогът с тази версия на покосено от войната детство, очевидно е също така, че „Ела и виж” е в спор с нея – и романтичният сюжет за героичното дете-разузнавач, и ангелски ефирният актьор, и естетизацията на разрушението, и кошмара в „Иваново детство”, изглеждат на фона на филма на Климов като бягство в кошмара от истинския кошмар.

Преди всичко, разклатена е фундаменталната рамка – не само на „Иваново детство”, но и въобще на трагическата нагласа: патосът на саможертвата, на очистващата смърт, която прави живота на оцелелите възможен. Знае се, че първоначално сценарият на „Иваново детство” предвижда оцеляване на момчето, но това се отхвърля като прекалено оптимистично, така че в реализирания филм, в който като в старогръцка трагедия всяка смърт се случва зад кадър, Иван загива. Тук е едно от най-дълбоките разминавания на двата филма. В работата си със своя съ-сценарист Алес Адамович Климов отново и отново се връща към една книга с интервюта на оцелели от масовите изстребления в Беларус, където над 600 села са изгорени от нацистите заедно с жителите си. Според един от тези разкази жителите на цялото село са събрани и затворени в църквата, след което им казват, че възрастните могат да излязат, но без децата. Бащата, който разказва това, излиза. Майката отказва и изгаря с децата си, докато бащата гледа. „Все някой трябва да остане, нали?”<sup>12</sup> Този случай заляга в „Ела и виж”, превръщайки го във филм за ужаса на свидетеля. Има нещо по-страшно от жертвената смърт, героична или не, и това е оцеляването.

Един от ранните епизоди звучи като отиграване на описаната от Адорно среща на съня на живия и желанието на мъртвия в живот, станал невъзможен. Уязвена от това, че протагонистът Флориан е отгатнал чувствата й към командира на отряда, младата хубавица Глаша се преобразява в медиум, който предрича смъртта на командира и отправя следния монолог към безответен събеседник: „Защо мълчиш? Защо не ме виждаш? аз съм тук. аз съществувам. Ето ме. *Ти* не си жив. Не чуваш птиците. Глух си. Сляп си. Ето ме. Ето. Искам да обичам. Искам да раждам. Чуваш ли? За тебе всичко мога да направя. Искаш ли да се взривя?” И тя посяга към гранатата на колана на Флориан, двусмислен предмет и двусмислен жест.

---

12 Адамович, А., Брыль, Я., Колесник, Вл. *Я из огненной деревни* / <http://wysotsky.com/0009/003.htm>

Но кой е живият и кой мъртвият в този едностранен разговор, където поривът за живот се оказва зареден с порив към смърт? В края на филма след групово изнасилване Глаша се появява като ходещ труп, окървавена, невидяща и нечуваща. „Искам да обичам, искам да раждам” – свирепо повтаря думите ѝ Флориан. Струва си да се посочи, че Глафира (пълната форма на умалителното Глаша) е името на светица, чиято смърт опазва девствеността ѝ, а Флориан е името на светец-патрон на пожарникарите – според легендата преди римските войници да запалят кладата му, той казал „Ако ме запалите, по пламъците ще се изкача на небето.” Тогава, вместо да го изгорят, те го удавили. Зад легендите за мъченически опазената девственост и мъченически отстояваната вяра стои реалното на истинския ужас: да *не* загинеш, да живееш *след това*.

Да се разкаже невъзможното на такъв живот, според филма на Климов, предполага да се види катастрофата. Проблемът за виждането, повелително поставен в заглавието на „Ела и виж”, е визуално артикулиран в още една реплика към „Иваново детство”. И в двата филма има епизод с кладенец, в чието дъно, така да се каже, е скрита смъртта на майката. И в двата случая можем да видим класическо отиграване на Фройдовото *Unheimliche*, обезпокоително странното, в едно съчетаване на най-успокоително домашното с неизречим подмолен ужас. У Тарковски заспалото на масата дете е нежно пренесено от един от офицерите в леглото,<sup>13</sup> като звуковият фон на това грижовно действие е – винаги лоша новина у Тарковски – капеща вода. Вместо да ни покаже каква е тази вода обаче камерата най-напред отвежда към уютно запален огън и звукът се примесва с пращането на горящите дърва. След това вече се появява леген, в който се стичат капки и който бихме могли да си помислим, че е останал от къпането на момчето, но при изместването на камерата се оказва, че водата капе от мъртво увиснала през ръба на леглото ръка, горящите дърва се трансформират в греди, облицоващи кладенец, и от дъното на този кладенец камерата се издига към надвесените над водата, пронизани от светлина (тя идва и от небето над тях, и от водата под тях) лица на малкия Иван и неговата майка. Слепи за гледащия ги през вода мъртъв поглед, в който изгаряне и удавяне метафорично се срастват, те са затворени в сменящите се перспективи на кръженето на камерата между лицата и отраженията им, докато майката обяснява на Иван, че ако кладенецът е достатъчно дълбок, на дъното му и в най-слънчевия ден може да се види звезда, тъй като за тях е ден, а за нея е нощ. Опитът на очарования Иван да се наведе от своя ден към нощта на звездата и да я улови води до драстичен обрат, перспективата отново е отдолу, от мрачното дъно към неясно звучащи от изпразнилия се отвор на кладенеца думи на немски, с катастрофално нарастваща скорост кофата пада, след което погледът се издига отново заедно с нея към перваза на кладенеца, където се изплисква с част от водата върху мъртвото тяло на майката.

Епизодът по бляскаво метафоричен начин сплавя през съня идеализирания спомен за майката, реалното събитие на нейната смърт и тъмното предчувствие (самият Иван ще бъде мъртъв преди края на филма); той съединява възвишеното и кошмара, натрапливо отчетливата предметност с трансцедентното. Ефирната красота се оказва параван пред непоносимата реалност, крехък параван, който не успява да удържи ужаса. Иначе казано, кладенецът на Тарковски работи като система от огледала със сложна времева структура, в която минало, бъдеще и вечност са затворени в единен кръг от мрачни дълбочини и не по-малко плашеща светлина.

Това, което изчезва в тези рефракции на времената, е настоящият момент – парадоксален ефект, тъй като по презумпция камерата не разполага с друго време освен настоящето. Това изчезване на настоящето се случва не просто като негова липса, а като

---

<sup>13</sup> Заместващите бащата фигури е отделна тема в „Иваново детство”, където се вижда ясно делене между, от една страна, „будния” свят на бащите и отмъщението и, от друга, света на кошмарите и мъртвата майка.

негова неизбежна натовареност както с миналото и бъдещето, така и с вечността – бreme, което има този особен резултат при Тарковски, че прави всеки момент едновременно трансцендентен и неспасяем, пленник на безсмъртна обреченост като потопената в тъмната вода на кладенеца звезда. Тъкмо опитът да се влезе в настоящето на катастрофата като изчезване на всякаква времева перспектива, като анулиране на всякакво друго измерение, било то на спомена, на предчувствието или съня (Флориан буквално спи като труп – при последното му заспиване немски войник го подритва и подминава като мъртъв), би могъл да обясни трансформацията на епизода с кладенеца у Климов. Оцелели след нацистка акция срещу партизанския лагер, Флориан и Глаша приближават дома му. Коминът дими – знак на живот и уют, който има зловещ смисъл с оглед на предстоящите събития. Яденето върху печката е топло, но всичко в изоставената къща говори, че нещо ужасно се е случило. Отказвайки да види това, което Глаша вече е разбрала – че майката и сестрите му са мъртви – Флориан изскача на двора. Без видима причина надниква в кладенеца. В непрозрачната водна повърхност се появява образът му. Пада капка и образът изчезва. Флориан се дръпва и камерата фиксира празното сиво огледало на водата, след което се премества върху напрегнатото му, все още детско лице (за двете денонощия, които обхваща филма, то ще се превърне в лице на старец). Флориан знае, но отказва да знае това, което кладенецът му е показал в нищото на дъното си – майката я няма.

В този момент Климов отказва да запълни празното огледало с *друго време* – сънищата, предчувствията, спомените, които населяват кладенеца на Тарковски. Би могло да се твърди, че същинският филм започва от този момент или по-скоро в този момент филмът като игра свършва. До тук, въпреки злокобния фон на войната, събитията са подчертано поднесени като игра и театър – в първата сцена от филма Флориан и негов помалък приятел намират заровена в пясъка пушка, която е условието Флориан да бъде приет в партизанския отряд, но цялото това копаене е представено като игра на увредени от войната деца; след това майката размахва брадва и истерично подканя Флориан още сега да убие нея и сестрите си, тъй като това ги чака, ако той отиде при партизаните, при което той намигва към момиченцата, сякаш смешната им майка разиграва комедия; в следващия епизод двама партизани идват предрешени като немски офицери, за да го отведат при партизаните – отново театър; най-сетне, както вече споменах, партизанският лагер е показан бутафорно и театрално. След изчезването на отражението в кладенеца и преместването на камерата върху реалното на лицето, започва собствено опитът да се осъществи повелята към Флориан и към нас като зрители да дойдем и да видим *лице в лице катастрофата*. Възрастният човек, който произнася първите реплики във филма – „Полудяхте ли? Какво ровите тук? Играете ли? С кого играете? Копаете? Копайте, копайте, помияри такива!” – ще се появи като напълно обгорен, но продължаващ да говори труп, за да оповести този обрат във филма с думите „Казвах ли ви да не копаете!”

Разбира се, в повелята да дойдем и да гледаме вече се съдържа удвояване на времето, тъй като амбицията на Климов е да направи свидетел на катастрофата едно момче, което играе друго момче, и една аудитория, която не е при катастрофата. Това удвояване обаче се гради върху оголване на катастрофата като „минало, което не отминава”, сякаш самото време е фикция, с която се опитваме да скрием неотминаващото настояще на ужаса. Ако се върнем към метафората за субекта на катастрофата като събитиен хоризонт на черна дупка, разтягането и усукването на пространството в нейните околности се разгръща като безкрайно и непреодолимо падане към нейната сърцевина, при което самото пространство започва да придобива еднопосочната едноизмерност на времето. Оттук насетне всички опити на Флориан за спасително придвижване от едно място на друго ще попадат в тягата на сили, които пряко волята и усилията му ще го засмукват към катастрофалния център, където цялото село ще бъде събрано на едно място и изгорено. Да станем като зрители заедно с Флориан свидетели на този колапс е нечовешката амбиция на „Ела и виж”.

За да анулира фикцията за друго време освен настоящето на катастрофата Климов прибегва до средства, чиято употреба той и екипът му отричат, но се налага да отричат, тъй като упорито се мълви, че такива средства са употребявани. Като изпълнител за ролята на Флориан е избран непрофесионален актьор (след това той става професионален – Алексей Кравченко) на възрастта на момчето, което трябва да изиграе. Една от причините да го изберат е, според разказа на Климов, това, че след като му показали документални кадри от зверствата на нацизма, той отказал да яде тортата, с която го почерпили. Тази чувствителност, разрушаваща границата между сигурния собствен свят и света на чуждото страдание, не се е оказала може би достатъчна – според слуховете една част от сцените Кравченко изиграва под хипноза, вярвайки, че случващото се е действително. Това се отрича – психологът, който бил включен в екипа, бил там, за да се справя с травмиращите аспекти на сюжета, не било хипноза, а било аутогенен тренинг – но така или иначе с всеки следващ кадър актьорът пред очите ни претърпява потресаваща метаморфоза, оживеното детско лице изчезва под сбръчкана вцепененост, момчешкият глас променя тембъра си, потъва в тялото и започва да излиза през цепката на почти неподвижни устни, изразителността се събира във втрещения немигащ поглед. Твърди се, че по време на снимките шестнадесетгодишното момче действително побелява, а не става дума просто за гримьорски шедьовър, в следствие на който дълго време след края на филмирането Кравченко остава с посивели коси. Сред многобройните *unheimlich* детайли около заснемането на филма е и панически разнеслата се мълва сред събраните в църквата непрофесионални актьори, че кинаджиите действително ще ги подпалят. Имайки предвид, че кравата, която е сред поредицата трупове, бележещи разтегляната и усуквана от неподвластни сили траектория на Флориан (още един контраст с дискретността на насилието в „Иваново детство“), е застреляна с истински бойни патрони и едва не го смазва, падайки върху него, тази паника не е неразбираема.<sup>14</sup>

В контекста на проблематичното усилие да се заличи границата между игра и апокалипсис за отбелязване е, че онова, което е трябвало да бъде централната сцена във филма и което е трябвало да осмисли, според Климов, заглавието му, не е заснето. Сцената е трябвало да представлява стрелба от двете страни на торфено блато, което се подпалва от експлозиите, но Климов и Адамович в крайна сметка решават, че на зрителите това вече ще им дойде много. Така че мястото на сингулярността, на последния кръг на ада, на битката, която няма друг край освен пълното унищожение на човечеството, докато слънцето се е спряло в неподвижно очакване на този край,<sup>15</sup> е милостиво оставено празно.

Бихме могли да приемем като структурно значимо това отсъствие на сцената, която според създателите на филма е трябвало да оправдае заглавието му. Онова, което заглавието, подобно на четвъртия звяр от Откровението на св. Йоан, ни повелява да дойдем и да видим, заставането лице в лице с катастрофата, апокалиптичния край на времето, не може да се види. Извънвремето реле на тази дупка в сценария връща филма в света на отраженията. Идва ред според известния диктум пушката, която Флориан изравя в началото на филма, която задвижва сюжета и която до този момент е само местена насам-натам, да гръмне. Нейната стрелба ще се разрази според двузначността на английския глагол, където *shoot* е и стрелям, и снимам; изстрелите й ще отключат това, което от всички човешки изкуства киното най-красноречиво може да прави и което според някои теории се случва отвъд събитийния хоризонт на черната дупка – завъртане на лентата обратно, обръщане на хода на времето. Флориан започва в изстъпление да стреля в портрета на Хитлер, като всеки изстрел завърта документални кадри от историята на хитлеризма назад във времето –

<sup>14</sup> [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B4%D0%B8\\_%D0%B8\\_%D1%81%D0%BC%D0%BE%D1%82%D1%80%D0%B8](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B4%D0%B8_%D0%B8_%D1%81%D0%BC%D0%BE%D1%82%D1%80%D0%B8)  
(05.01.2015)

<sup>15</sup> Пак там.



концентрационните лагери се заличават, бомбите хвърчат нагоре към търбусите на изстребителите, армиите маршируват заднешком, ръкомахащият фюрер е все по-млад... Трябва да се уточни, че портретът, който изстрелите трансформират в това насрещно течение, е покрит със счупено стъкло и потънал във вода, така че собственото отражение на Флориан се наслагва върху наслагващи се повърхности и образи, докато обратният ход на времето изстреля от дълбините си портрет на младенца Адолф в скута на майка му. Отражението, което изчезна в празното око на кладенеца, тук се връща и с това връщане се връща образът на майката... на Хитлер. Флориан престава да стреля и по сбръчканото му лице на осиротял невръстен старец потичат сълзи. Детето намира сълзите на Богородица пред образа на майката на чудовището: абсурдно може би, но духовно почтено. Сега вече Флориан може да застигне отдалечаващата се в дълбините на гората група мъже. Той потъва след едноцветните им шинели, след което групата потъва между заскрежените дървета, най-сетне камерата се издига, за да отвори сред дърветата късче небе, сиво и празно като оня кладенец. Филмът обаче е показал в тази празнота екрана, чиято ефирна материя ни дели от погледа на катастрофата след и въпреки знанието за нея.