Тони Николов

© Николай Трейман

Модернистът зограф

Още с първите си стъпки художникът Васил Захариев (1895–1971) дава силна заявка за възможния синтез между „родно“ и чуждо“, с който обогатява българската гравюра през 20-те и 30-те години на миналия век, издигайки я на съвършено ново равнище. И трите изложби, посветени на 130-ата годишнина от неговото рождение (в Градската галерия в Самоков, в Музея за история на София и в СГХГ), са категорично доказателство за творческия мащаб на този „баща на българската графика“.

Отправната точка, разбира се, е роднят Самоков. Бъдещият художник израства в среда, пропита от духа на Възраждането. По майчина линия той произхожда от рода на известните самоковски зографи Попрадойкови. В едно от малкото интервюта, които е давал в живота си (в. „Народна култура“, 19 октомври 1968 г.), той си спомня за иконата на св. Пантелеймон и иконостаса на Митрополитската църква; за калиграфското томче с жития, изписани с винетки от неговия вуйчо; за поклоненията в детството си до Рилския манастир, сгушен в белотата си. Към което можем да добавим множеството възрожденски щампи в стила на тогавашния примитив, писаните сандъци с Богородиците върху своите капаци или ажурните резби по невероятните самоковски тавани. Без да забравяме за прочутия Самоковски пазар със синиите от кован бакър, оприличавани на слънца, и причудливите керамични съдове, смесили всевъзможни стилове от архаиката.

Младият Васил Захариев подсъзнателно носи в себе си стихията на това начало. Но е жаден и за „друго“, стреми се към нови хоризонти. Когато решава да постъпи в Рисувалното училище в София, носи в една и съща папка рисунките на чичо си, зографа Михаил Кръстев, самоковски възрожденски щампи и модните тогава списания „Аполон“, „Нива“ и „Художник“. Вълнуват го неосимволистите и творбите на сецесиона, внимателно изучава илюстрациите на Иван Билибин, увлича се по декоративизма. Чавдар Мутафов в един по-късен отзив пише, че той работи с толкова „култивиран маниер на щриха, който прави впечатление, че е небългарски“. Гео Милев приема да отпечата във „Везни“ неговата „Голгота“ (1918), сериозно признание за младия художник.

От 1922 г. той е назначен за преподавател по графика в Художествената академия, където заема мястото на своя бивш учител, чеха Йосиф Питер. След което го изпращат на специализация в Лайпцигската академия по графични изкуства, където прониква в тайните на приложната графика и открива екслибриса. В Лайпциг и в Дрезден Васил Захариев попада в разгара на експресионизма, но в същото време открива за себе си средновековното и ренесансовото графично изкуство, изучава Дюрер и Мантеня, Джанбатиста Пиранезе и Гоя. Заниманията с готическа графика, както отбелязва Владимир Свинтила, го карат да преоткрие богатствата на възрожденската българска щампа.

Постепенно през модернизма той се връща към националния примитив, каквито тенденции има тогава и при Матис, при Жорж Руо, да не говорим за Марк Шагал. С връщането си в България Захариев вече е наясно как да прави „родно изкуство“ на световно равнище. Графичното виждане се изчиства, декоративизмът отстъпва на заден план, макар меланхолията на века да си казва своето („Мъртвешки танц“, „Ноември“). Вгледайте се обаче в работи като „Троянският манастир“ (1930), където структурата е „дюреровска“, или пък в цикъла гравюри на „Света София“, където „църквата е потънала сред природата и старият бряст е „аналогон“ на базиликата“ (Владимир Свинтила). Това е новият Васил Захариев.

Предстоят големите му етапни творби – неговите „Малинарки“ (1932), тези скръбни български майки, митопоетичните „Рилски овчари“ (1932) или „Маринчо Бинбелов-Страшния“ (1935). Но предстои и обратът на 9 септември 1944 г., който го изхвърля зад борда. През 1946 г. той е уволнен като професор в Художествената академия, а е едва петдесетгодишен. И десет години не може да вземе резеца в ръка.

Едва по-късно му разрешават да изследва Българското възраждане и той го прави с цялата си душа, не само защото трябва да изхранва семейство. Отново и отново се връща към изследванията си върху Захарий Зограф и възрожденската щампа. Прави една изключителна гравюра на Рилския светец (1946), на която биха завидели и най-големите възрожденски майстори щампари. Постепенно е реабилитиран и отличаван като майстор на „родното“. А заедно с него се завръща и неговият „модернизъм“.

В брой 08

Месечник за изкуство, култура и публицистика

Тема на броя: Васил Захариев. 130 години от рождението му

Любен Домозетски – Между Великата рилска пустиня и модерното време 4–5

Милена Блажиева – Художникът изследовател 6–8

Владимир Свинтила – Приказна интерпретация на възрожденската тема 9–11

С наши изразни средства, с наши сюжети – разговор с проф. Васил Захариев 12–13

Идеи

Иван Кръстев, Ленард Бенардо – Защо сравняваме настоящето с миналото? 15–17

Жан-Франсоа Колосимо – За каролингска Европа и тихоокеанска Америка 18–20

Сергий Жадан – Да свидетелстваш и да обичаш 21–22

Рей Кърцуайл – Бъдещето на интелекта 23–25

Интервю

Сергей Лозница – Същата онази Система 27–29

Деян Енев – За лекотата на писането 30–33

Книги

Пламен Антов – Поетозавърът, тънки сребърни крила 35–36

Катя Атанасова – Изгубеният космос 37

Митко Новков – Три изненади 38

Десислава Неделчева – Сценарият Варна 39

Мартин Касабов – Да имитираш лъв на четири крака 40

Димитрина Чернева – Горе имеим сердца 41

Галерия

Диана Попова – Река и светлина 43–44

Даниела Чулова-Маркова – Иван Вукадинов: отвъд видимото 45–46

Сцена

Йорданка Дерилова – Срещи с Вагнер 48–51

Владислав Стоименов – Най-високото дърво на земята 52–54

Цветан Цветанов – Блус между носталгията и войната 55–56

Майя Праматарова – Театралният еврургийн 57–58

Кино

Соня Александрова – Скандали във Венеция 60–62

Димитър Коцев-Шошо – Независимост и как да се научим на нея 63–65

Петя Александрова – Продължаване на полета 66–67

Виктория Радославова – За монтажа без сантимент 68–69

Деян Статулов – „Златна роза“ 2025 70-71

По релсите с Мачей Дригас 72–73

Иван Врамин – По следите на изминалото време 74

Фотография

Георги Панамски – Апаратът ми пееше в ръцете 76–79

Под линия

Николай Петков – Краят на играта 80

Главен редактор
Тони Николов
tony.nikolov@kultura.bg

Водещ броя
Людмила Димова
ludmila.dimova@kultura.bg

Редактор
Димитрина Чернева
dimitrina.cherneva@kultura.bg

Дизайн и визуална концепция
Чавдар Гюзелев

Дизайн и предпечат
Борислава Бранкова

Коректор
Евгения Мирева

Разпространение
Стефан Банков
тел. 02/981 05 55

Редакционен съвет
проф. Цочо Бояджиев
проф. Чавдар Попов
проф. Момчил Методиев

communitasfoundation@gmail.com
ISSN - 0861-1408

Редакция: 1000 София, ул. „Шести септември“ 17, тел. 02/434 10 54

На корицата – Васил Захариев, *Автопортрет*, 1916 г., Исторически музей – Самоков

Издател:
Фондация „Комунитас“

Автори в броя: Васил Захариев, Виктория Радославова, Виолета Цветкова, Владимир Свинтила, Владислав Стоименов, Владислав Христов, Георги Панамски, Даниела Чулова-Маркова, Десислава Неделчева, Деян Енев, Деян Статулов, Диана Попова, Димитър Коцев-Шошо, Елена Георгиева, Жан-Франсоа Колосимо, Иван Врамин, Иван Кръстев, Йорданка Дерилова, Катя Атанасова, Ленард Бенардо, Любен Домозетски, Майя Праматарова, Марта Монева, Мартин Касабов, Милена Блажиева, Митко Новков, Николай Петков, Оля Стоянова, Осман Аг Муса, Павлина Желева, Петя Александрова, Пламен Антов, Райна Камберова, Рей Кърцуайл, Светлана Димитрова, Седрик „Момо“ Морел, Сергей Лозница, Сергий Жадан, Соня Александрова, Цветан Цветанов.

ВАСИЛ ЗАХАРИЕВ

тема на броя

Васил Захариев, *Малинарки*, 1932 г.

130 години от рождението му

Как „родно“ и „чуждо“ се срещат във Васил Захариев, превръщайки го в баща на българската графика? И в каква степен възрожденската щампа и духът на Великата рилска пустиня проникват през него в българския модернизъм? Наясно ли сме днес колко много богатото и разностранно наследство на този художник и изследовател е дало на съвременното българско изкуство?

Любен Домозетски

Между Великата рилска пустиня и модерното време

„Васил Захариев. 130 години от рождението на художника“, СГХГ, 24 септември–23 ноември 2025 г., куратор Любен Домозетски

Васил Захариев – художник, преподавател, общественик, учен, изследовател на старините, на възрожденските паметници и зографи, силно привързан към родния Самоков и към планината, в чието подножие се е появил на бял свят и е израснал – е от онези личности в модерното българско изкуство, които оставят своя значим принос в художественото развитие у нас от първата половина на миналия век не само чрез творчество си, а с цялостната си енциклопедична дейност. И може би времето, в което живее, предопределя формирането на точно този тип творци, за които художеството само за себе си не е достатъчно. Необходимо е нещо повече, което отива отвъд видимото. Необходим е по-широк хоризонт, нова чувствителност, нова творческа концепция и нови изобразителни принципи, за да излезе нашето изкуство от романтичното етнографско „битописание“ и да се модернизира. Васил Захариев работи и твори в динамичните години между двете световни войни. Негови съвременници са Сирак Скитник, Гео Милев, Чавдар Мутафов, Николай Лилиев, Николай Райнов, Иван Лазаров, Иван Милев, Александър Божинов, Иван Пенков, Райко Алексиев, но също и Кирил Цонев, Бенчо Обрешков, Любомир Далчев, Иван Ненов, Васка Емануилова. Почти всеки от българските художници, въпреки всички трудности на епохата, се стреми поне към специализация в чужбина и контактът с чуждия опит довежда до приобщаване на нашите автори към модерните европейски течения. Чрез тези престои, пътувания и обучение в чуждестранни центрове нови влияния и нови творчески

Васил Захариев, *Автопортрет*, 1924 г.

посоки навлизат в младото, модерно българско изкуство. А то само преди няколко десетилетия е излязло от лоното на Българското възраждане и е прекъснало традицията на късносредновековните и възрожденските форми на православно изкуство. Заради особената историческа ситуация на България първата половина на XX век е период, в който има специфично сгъстяване на художествените процеси у нас. Различни тенденции се преплитат и наслояват в локални варианти, докато противоборството между родно и чуждо се засилва. Търсене на родни образи, модернизъм, национална идея, градски теми, стремеж за изравняване с постиженията на други държави, бягство от видимата действителност и периодично завръщане към нея: ето основните сили, които оформят облика на българското изкуство от 20-те, 30-те и началото 40-те години на XX век и същевременно му придават изявена нееднородност през отделните десетилетия. Установената в България след Втората световна война политика от съветски тип значително променя хода на това развитие. В условията на авторитарен политически режим и идеологически натиск художниците са принудени да адаптират възгледите си към новата нормативна естетика. Това е трудна промяна, в която някои автори успяват да се приспособят, а други предпочитат да се оттеглят от художествената дейност, ориентирайки се към други занимания. Съдбата е отредила дълъг живот за Васил Захариев. След средата на XX век той насочва своите интереси и работа към задълбочено и системно изследване на българското старо изкуство и има важен принос за българското изкуствознание. Днес, 130 години след рождението на проф. Васил Захариев, разглеждайки запазените произведения, преподавателската му дейност, научните съчинения и богатия му архив, представата ни за мястото на автора в художествения живот у нас постепенно се изяснява, приносът на този художник и изкуствовед придобива по-плътни очертания и можем да осмислим значението на неговото дело.

Щастливо стечение на обстоятелствата е, че архивът на художника и

Васил Захариев, *Рила*, гравюра на дърво, 1924 г.

основната част от неговите произведения се съхраняват в две институции – Историческия музей в Самоков и Централния държавен архив. Архивът на проф. Захариев се отличава със своята внушителна пълнота и старателна подреденост, напълно присъщи на личността му. Този архив представлява особено интересен „срез“ на своето време и макар някои материали да са безспорно вторично аранжирани след 1945 г., все пак той ни помага да добием ясна представа за стремежите, нагласите и културния „климат“ на периода. Запазените художествени произведения, грижливо съхранени в ИМ-Самоков, демонстрират интереса на автора в различни посоки, разнообразните технически и идейно-пластически търсения и експерименти, вниманието му към определени теми и мотиви, които периодично се повтарят в творчеството му.

Макар творбите на Захариев почти винаги да са включвани в изложбите с историографски характер за десетилетията от първата половина на XX век, а творчеството му да е споменавано и коментирано във всички изследвания, разглеждащи художественото развитие в годините между двете световни войни, все пак липсва пълно и съвременно проучване на изкуството на автора. Неговото име се свързва напълно разбираемо с графиката в България, за чието развитие той действително работи целенасочено, но трябва да се изтъкне, че Захариев завършва декоративния отдел на Художествената академия, а негови преподаватели са художниците декоратори Харалампи Тачев и Стефан Баджов. Вече като преподавател в Академията, той продължава делото на своите учители и освен графичното ателие води и стилизация на общия курс в Ателието по обща декорация[1], развивайки както своите умения в стилизацията, така и възпитавайки в студентите отношение към орнамента и декоративните принципи. Същевременно художникът преподавател развива в себе си и специален интерес към българското предакадемично изкуство и към неговите художествени принципи. В десетилетията след Втората световна война още по-активно и с неизменната си прецизност и последователност Захариев проучва биографиите и творчеството на възрожденските зографи, събира информация и материали за развитието на българската предосвобожденска графика и дърворезба и с многостранната си компетентност активно сътрудничи на Института за изобразителни изкуства към БАН (днес Институт за изследване на изкуствата). Малко известно е активното участие на Захариев в планинарското дело в България. Със своята популяризаторска дейност, чрез изкуството си и причастността към различни туристически организации и инициативи художникът помага за развитието у нас на една напълно непозната култура на туризъм и ново отношение към планината, възприемана дотогава със страх и почитание като сурова пустиня в смисъла на безлюдно и труднодостъпно място, а не като предизвикателство към човешкия дух и място за вдъхновение.

Настоящата изложба, осъществена в партньорство между СГХГ, ИМ-Самоков и ЦДА, е преди всичко израз на признателност към делото на Васил Захариев. Освен това тя е опит за съвременно представяне на един класически художник и за актуализиране на познанията за неговото творчество и за мястото му в художествения живот от първата половина на XX век. Това се състои в проучване и представяне на биографията и произведенията на художника, ситуирайки ги в контекста на неговото време. Отделни теми, предизвикали явно по-трайния интерес на автора, са разгледани с желание за задълбочаване в проблематиката, изтъквайки нюансите, стремежите и настроенията, които характеризират епохата. Немислимо е цялостното представяне на творчеството на Васил Захариев, ако то е отделено от неговата преподавателска или научна, дори и от обществената му дейност, а също и от историческата ситуация, в която той живее и работи. Придържайки се към тази изследователска и кураторска концепция, която проследява изкуството и неговия контекст, е реализирана настоящата изложба със стремеж за уточнения, за разкриване на нови факти и посоки, но най-вече за припомняне на дейността на този забележителен художник.

Любен Домозетски

Любен Домозетски (род. 1988 г.) е изкуствовед, куратор и художник. Завършва изкуствознание в НХА. През 2021 г. защитава докторска дисертация. От 2015 г. до момента е уредник в СГХГ. Изкуствоведските му интереси са в областта на българското изкуство от първата половина на XX век, средновековното изкуство и християнската иконография, перцепцията на средновековната образност и християнските теми и мотиви в модерното българско изкуство. Като куратор в СГХГ е осъществил изложбите „И в кротък унес чака тя... Иван Лазаров и българското изкуство от първата половина на XX век“, „Иконата. Символ и образ в модерното българско изкуство“, „Градина на духовността. Света гора и българското изкуство от първата половина на XX век“, „Анастас Дудулов и неговото време“, „Анимализъм. Посоки и прояви в българското изкуство от първата половина на XX век“, „Европа в България. Отражения на европейски художествени направления в българското изкуство от Освобождението до средата на XX век“.

[1] По-подробно на тази тема и въобще на въпроса за преподавателската дейност на Васил Захариев се спира задълбоченото изследване на д-р Милена Балчева-Божкова „Графичното ателие на проф. Васил Захариев в Държавната художествена академия (1922–1944)“, София, 2014 г., с. 5.

Милена Блажиева

Художникът изследовател

Изложба „Хроники от ателието. 130 години Васил Захариев“, 18 юли–30 ноември 2025 г., Регионален исторически музей – София, куратор Десислава Първанова

През тази година отбелязваме 130 години от рождението на големия график Васил Захариев, смятан за основоположник на печатната графика у нас. Роден през 1895 г. в следосвобожденския Самоков, той израства в духовна атмосфера, белязана от дълбоко вплетените в тъканта на града

Васил Захариев, *Черни рози*, гравюра на дърво, 1927 г.

художествени традиции на Българското възраждане. През 1911 г. постъпва в Рисувалното училище, което завършва едва през 1919 г., тъй като по време на войните от второто десетилетие на миналия век той е войник на фронта. В Рисувалното училище учи едновременно в две специалности – „Декоративни изкуства“ (при проф. Харалампи Тачев и при проф. Стефан Баджов) и „Графика“ (при Йосиф Питер).

След напускането на Йосиф Питер Васил Захариев е поканен като преподавател по графични изкуства в Държавната художествена академия (както вече е преименувано Рисувалното училище). Почти веднага след като се присъединява към преподавателския състав, ръководството на Академията взема решение той да бъде командирован във Висшата държавна академия за графически изкуства и украса на книгата в Лайпциг. Там той специализира при проф. Алоис Колб и Ханс Алекс Мюлер в областта на гравюрата на метал, офорта, дървореза, линогравюрата... Изучава шрифт и история на графиката.[1]

Солидната професионална подготовка и натрупаният опит му позволяват да създаде концептуалната рамка и да постави основите на обучението по графика в Художествената академия. От края на 20-те до средата на 40-те години на миналия век академичната му кариера се развива стремително. През 1929 г. е избран за извънреден професор, а през 1934 г. вече е редовен професор. В периода от 1939 до 1943 г. заема поста на ректор.

След 1945 г. следват трудни години за художника. Той е отстранен от Академията по силата на влязлата в сила през ноември 1944 г. Наредба-закон за прочистване на учителския и преподавателски персонал в народните основни и средни училища, учителски институти, в Университета и висшите училища и академии. Новата власт обвинява художника в съпричастие към налагането на „фашистката идеология“ в годините на Втората световна война. В резултат той е принуден да напусне Академията, напълно му е отнета възможността да преподава където и да е. Същевременно почти няма възможност да се изявява и като художник – работи спорадично по проекти, свързани предимно с декоративни стенописи. Тази ситуация го тласка да се посвети на научноизследователската работа. През 50-те години той е нещатен научен сътрудник в Института за изобразителни изкуства, същевременно е и член на Научния съвет. През 1959 в крайна сметка е назначен като старши научен сътрудник в Института, където работи до пенсионирането си през 1964 г.

Изложбата „Хроники от ателието. 130 години Васил Захариев – творец, учител, изследовател“ е част от събитията, с които ще бъде отбелязана годишнината от рождението на големия художник. Експозицията е до

Васил Захариев, *Екслибрис*

голяма степен документална и включва редица различни по характер обекти (лични вещи, документи, фотографии). Тези обекти не само илюстрират обширния спектър на професионалните интереси и изяви на Васил Захариев, но дават и исторически контекст, придават плътност на образа на художника. Различните дипломи и грамоти (включително и царската грамота за удостояването му с Народен орден за граждански заслуги), както и медалите и ордените, връчени му след 9 септември 1944 г., са не просто лични отличия, но очертават параболичната линия на съдбата на твореца, наложена върху турбуленциите в историческите процеси през първата половина на XX век.

Сред експонатите присъстват и медал и значка на Българския туристически съюз. Тези предмети са сякаш контрапункт на държавните отличия, често съдържащи политически конотации. А медалът и значката от Туристическия съюз, както и значката „Природолюбител“ разкриват черта от личността на художника – неговата страстна любов към природата и в частност към планината. Израснал в полите на Рила, той често се завръща в планината, а високите ѝ части – върховете и езерата – са мотив, присъстващ в редица негови произведения. Планината е архетипен образ, тя е топосът, в който човекът плътно приближава Божественото и постига духовно просветление. И в този смисъл можем да четем отношението (емоционалното и артистичното) на художника към планината именно през тази призма.

Що се отнася до художествената част на изложбата, сред акцентите е емблематичната работа „Голгота“ (гваш) от колекцията на Историческия

музей в Самоков, която потвърждава интереса на художника и към експресионизма. Включен е датираният към 1923/24 г. „Автопортрет“ (мецотинто), също собственост на музея в Самоков. Най-голям дял заемат графичните листове (повечето изпълнени в техниката на дървореза), в които са представени редица архитектурни паметници от различни епохи и културни пластове – църквата „Св. София“, Боянската църква, джамията „Баня баши“, Докторският паметник... Художникът се вглежда в обекта, следва натурата, фино предава следите, оставени от времето. Но това, което го води, е стремежът да предаде аурата, която всеки от тези монументи притежава. Тази група произведения е естествено продължение на дейността на Васил Захариев като общественик, загрижен за опазването на културното наследство – през 1928 г. той инициира съставянето на списък, публикуван в Държавен вестник, с архитектурни и художествени паметници, които трябва да влязат в обхвата на действие на Закона за опазване на народните старини.

Исторически и художествен документ за епохата е и гравюрата на дърво, на която е изобразен мавзолеят на Георги Димитров. Любопитен факт е, че

Васил Захариев, *Маски*, гравюра на дърво, 1925 г.

работата е датирана от 1948 г., при положение че самото здание е издигнато едва през следващата – 1949 г.

Изложбата отбелязва и значението на Васил Захариев като отдаден изследовател на българската средновековна и възрожденска пластична култура. Той е автор на внушителен брой статии и на три монографии (две от тях са посветени на Захарий Зограф и Станислав Доспевски, а третата – на китайския художник Ци Пай-шъ). В съавторство с Кирил Кръстев съставят албума „Старата българска живопис“, в който Васил Захариев представя изкуството от епохата на османското владичество и от времето на Българското възраждане.[2]

Особено място в експозицията е отделено на проектите на художника в сферата на приложната графика – област, която като че ли остава встрани от вниманието на изследователите, като изключим статията от Димитър Г. Димитров, посветена на пощенските марки, създадени от художника[3], и текста на Виолета Василчина, в който тя засяга въпроса за работата му по дизайна на българските банкноти в периода от 1929 до 1942 г.[4]

До голяма степен именно тук е и приносният момент в изложбата, тъй като изследователи и почитатели на изкуството имат възможността да видят една по-малко позната страна от художественото наследство на автора. Показана е част от проектите за банкноти и монети от няколко различни емисии. По емисиите от 1929 г. и 1938 г. Васил Захариев си сътрудничи с Александър Божинов, а по емисията от 1942 г. работи самостоятелно.

Основните елементи, които традиционно присъстват в банкнотите на държавите с монархично управление, е образът на владетеля. Едновременно с това традицията в онези години предполага върху банкнотите да присъстват природни, културни и исторически забележителности или пък образи, приемани за въплъщение на националния дух. На повечето банкноти от 1929 г. образът на царя не е вписан в рамка, а сякаш кристализира от фино нюансирания фон. На обратната страна са представени природни забележителности – Искърското дефиле, Седемте рилски езера, изглед към река Янтра край Търново. Върху банкнотата от 250 лв. е включен панорамен изглед към Търново, а върху банкнотата

Васил Захариев, *Индийски петел*, гравюра на дърво, 1928 г.

от 200 лв. е възпроизведена картината „Отец Паисий“ на Иван Мърквичка. Декоративната система е доста усложнена, като включва архитектурни елементи (аркади или отделни орнаментирани колони), плетеници, гирлянди от цветя и гроздове, вдъхновени вероятно от украсата на дърворезбените иконостаси.

При банкнотите от емисията от 1938 г. е подчертана градацията на декоративната система от по-лаконична по характер (банкнотата от 500 лв.) към такава, в която декоративните елементи изобилстват (банкнотата от 5000 лв.). В тази емисия портретът на царя вече е отграничен от околното пространство с рамка, която се усложнява с нарастването на номинала. Що се отнася до изображенията на обратната страна, то те са твърде различни по характер – житен клас (500 лв.), алафранга (1000 лв.) и току-що построената сграда на Народната банка (5000 лв.).

За емисията от 1942 г. Васил Захариев работи самостоятелно по дизайна на банкнотите. Ключова роля е отредена на плетениците, но орнаментиката има подчертано по-сдържан характер.

Както отбелязва В. Василчина, в тази емисия „дъхът на функционализма се усеща достатъчно ясно“[5].

Що се отнася до пощенските марки, в тази област Васил Захариев има реализирани няколко проекта. Единият е серия от пет марки, посветени на откриването на паметника гробница на Владислав Варненчик във Варна, валидирани през 1935 г. Вторият е поредица от три марки, отпечатани във връзка с провеждането на IV конгрес на славянските географи и етнографи в София през 1936 г. През 1940 г. художникът създава марка, посветена на св. Йоан Рилски, като част от проект „Заслужили българи – народни будители“, в който останалите марки са дело на Дечко Узунов, Симеон Велков, Кръстьо Чоканов, Борис Коцев и Климент Охридски“, като за основа на образа е използван дървеният орелеф от Охрид с изображението на светеца.

Пощенските марки са специфичен художествен феномен, който позволява, от една страна, да бъдат „прочетени“ (разчетени) спецификите на държавната политика в един или друг исторически период, а от друга – да бъде проследена динамиката на художествените тенденции през годините. Марките на Васил Захариев са свидетелство за държавната политика по конструирането на национално самосъзнание на основата на историческата памет, за опита на страната да се разположи на картата на модерните държави, поемайки домакинството на международни форуми. Същевременно в марките от

Със студенти от втори курс на Художествената академия, 1924 или 1925 г. © ЦДА

Георги Герасимов. През 1941 г. е автор на марка, върху която е изобразен Погановският манастир като част от проекта „Обединена България – присъединяване на Македония, Тракия и Моравско“, осъществен заедно с художниците Димитър Гюдженов, Борис Ангелушев и Борис Денев. За последен път работи в областта на пощенската марка през 1966 г., когато реализира марката „1050 г. от смъртта на св. първата половина на века е използван традиционен за епохата подход, при който натуралистично изграденият образ се съчетава с условен монохромен цвят. В по-ранните марки художникът се придържа към по-строга типография, но в марката от 1941 г., върху която е изобразен Погановският манастир, прилага стилизиран авторски шрифт, в който се усеща парадният дух на уставното писмо.

Наред с валидираните пощенски марки и с образците от различните парични емисии, в изложбата са включени и подготвителни рисунки, скици и ескизи по проекти за корици за книги, илюстрации, екслибриси, календари, различни шрифтови композиции, орнаментално-декоративни стенописи и пр. Те позволяват да проследим и етапите на творческия процес. Васил Захариев продължава линията, заложена в българското изкуство от неговите учители Харалампи Тачев и Стефан Баджов, която, от една страна, развива специфичния национален стил[6], а от друга – налага „модернистично префигуриране на орнаменталиката от средновековните образци“[7].

Рисунките, ескизите и скиците заемат важно място в творческото наследство на художника. Те не просто дават представа за работния процес, но разкриват и изследователския хъс на Васил Захариев. Защото през рисунката, през скицата или ескиза той извършва своеобразно визуално изследване на развитието на един или друг мотив в историческа перспектива, като намира и пътища тези мотиви да получат естествено продължение в модерната епоха.

---

[1] Трудностите в творческия и жизнения му път, които настъпват след 1944 г., са добре осветлени в изследването на Цвета Петрова „Васил Захариев преди и след политическите промени през 1944 г.“, „Изкуствоведски четения“, 2014 г., с. 251–261.)

[2] Подробна библиография с публикациите на Васил Захариев е приложена в монографията на Владимир Свинтила от 1972 г.

[3] Д. Г. Димитров, „Класик на българската графика, майстор на пощенската марка“, „Филателен преглед“, 1995 г., кн. 7, с. 10–12.

[4] В. Василчина, „Неизвестни аспекти в приложната графика на Васил Захариев“, „Проблеми на изкуството“, 1996 г., кн. 3, с. 21–23.

[5] Пак там, с. 23.

[6] За ролята на Харалампи Тачев и на Стефан Баджов в генезиса на *българския стил* виж Милена Георгиева, „Харалампи Тачев (1875–1941) – един забравен сецесионен художник“, в. „Култура“, 1996 г., 16 февруари, с. 4, и Мария Митева, „Стефан Баджов. Биография на декоратор“, 2014 г.

[7] Мария Митева, цит. съч., с. 65

Владимир Свинтила

Приказна интерпретация на възрожденската тема

Откъс от монографията „Васил Захариев“, издателство „Български художник“, 1972 г.

Още от детство Васил Захариев обиква туризма в Рила, тогава труднодостъпна, затворена планина. По време на обиколките си изследва етнографията на Самоковско, която дълбоко го интересува и която е оставила такива сериозни следи върху живописното изкуство и щампата на Самоков. Но също толкова го интересува и суровата природа на родния му край, която е фон за самоковското художествено творчество.

Васил Захариев изучава костюма на планинците (рупци), техните архаични нрави, техния затворен духовен живот, тяхната самобитност, запознава се с невероятно лошите условия на живот.

Най-често срещаните представители на планинците са селянките малинарки, които берат горски плодове и ги продават в малките градове в подножието на Рила. Техните фигури могат често да се срещнат по планинските пътеки, те сякаш са неотнимаема част от планинския пейзаж. Не са ли те най-типичното в самоковската област?

Художникът сяда да работи върху няколко скици от натура, които трябва да създадат в гравюрата атмосфера. Той прави една смела за времето си разработка. Взема фигурите на малинарките от много нисък хоризонт, като изобразява огромния планински масив на Рила нисък в краката им, с което ни напомня маниера на съпоставяне човек и природа, свойствен на възрожденските майстори. Трапезоидите на гърдите, затворени от сключените ръце, привичността на жеста – почиващите след труд сключени длани – етнографската бедност на облеклото, красивите форми на тумбестите кошнички, елипсоидите на забрадените глави (които ще бъдат толкова имитирани в най-новата ни живопис) са като едно безкрайно усложняване на пластическата задача, обстойно повествование, от което обаче гравюрата само печели. Захариев „успява да „натрапи“ своя локален цвят, да уточни представите ни за време и място, с което преодолява традиционния жанр. Той отива към графичния документ, към подробното описание от старите гравюри, които свидетелстват за нрави, облекло, време, географска ширина, за всичко – от костюма до климата!

Васил Захариев, *Рилски овчари*, гравюра на дърво, 1932 г.

В „Малинарки“ художникът не е чужд на известен натурализъм, нещо, което представлява истинско изключение в работата му на график. В това не бива да се вижда измяна на изработените вече принципи. В този сюжет той иска да подчини изкуството на житейската истина, защото му е ясно, че свидетелства за един изчезващ етнографски тип и за един определен момент от социалната история на страната...

Ако в „Малинарки“ художникът се проявява повече като документалист, етнограф, социолог и т.н., в „Рилски овчари“ отново доминира поетът. В този графичен лист централната тема е скритата, заключена, недостъпна духовност на високопланинските жители. Художникът постига много от мрачното настроение на духа, с което живеят планинците, като ги показва с хвърлена върху лицата и част от дрехите сянка. Изразът на очите и устата е скрит, като че потулен. Планинците са в неловките „схванати“ пози, които възприемат винаги при среща с чужденци, тоест хора, които не са от тяхното село. Ефектът на недоволство и мрачност се усилва от затъмняването на терена в предния план.

Васил Захариев, *Рилски манастир*, цветен дърворез, 1935 г.

В тази гравюра Васил Захариев прави едно нарушение в логиката на светлината. Макар да е ясно, че източникът на светлината е поставен фронтално на фигурите (и това е явно по силно осветеното зад тях пространство), рилските овчари са в мрак, върху им лежи хвърлена от неизвестен предмет сянка. Това, освен че има някакво символно значение, позволява на художника да не се спира върху етнографския костюм, който не е подробно обрисуван и затова е толкова по-живописен. Удължените тела въздействат по-силно със своите отвеси от присъствието на древните овчарски геги с красиво извити дръжки от същия тип, който срещаме у хетите в ръцете на царе и жреци като знак на светост и величие. Фигурите на овчарите всъщност образуват една обърната пресечена пирамида. Терените зад тях са развити в диагонал на листа. При това художникът е отишъл до една твърде смела графична стилизация на рилските върхове, като обаче запазва тяхната характерност. В този графичен лист няма никаква пасторалност въпреки очевидната пасторална сцена – малкото козе стадо на среден план зад гърба на овчарите. Въпреки преднамерената поетичност „Рилски овчари“ се налага с жизнената си правда. Това е един суров епичен разказ за живота на планинците, на това същото население, от чиито ръце са излезли всички чудеса на изкуството и архитектурата в самоковската художествена школа.

Като засвидетелства своята способност да интерпретира реалността, художникът се обръща отново към легендата и историята. Собствено това не става веднага. След 1932 г. следва една пауза, изпълнена с трескави занимания по история на българската култура. Това е времето между 1932 и 1935 г., когато се формират всичките му културноисторически теми, върху които впоследствие ще работи, време на най-интензивна изследователска работа и на най-значителни открития. Изследователят Захариев започва да разбира универсалното, което носи българското възрожденско изкуство. И може би чрез Захариев започва да се преодолява в съзнанието на българската културна общественост убеждението, че Българското средновековие, както и Средновековието на Балканите, представлява един провинциализъм в изкуството, една затворена регионална школа без значение за изкуството въобще и за неговото развитие. Това самоизключване от света е опровергано от Васил Захариев през тези години. В своите изследователски работи той се опитва да вплете нашата духовност и нашия живот в едни по-значими и по-общи исторически процеси и точно тази работа на изследователя е в основата на новия графичен цикъл, където българската духовност е показана в нейното универсално значение.

Сега вече интересите на Васил Захариев ще бъдат съсредоточени върху човека: върху мита и върху портрета. Почти три години Васил Захариев не показва никаква графика. След такова продължително мълчание следват две оживени години – едни от най-плодоносните в творчеството на художника. И наистина за това време Васил Захариев създава графичните листа „Маринчо Бинбелов-Страшния“ (гравюра на дърво), „Из стария Самоков“, „Оброчище“ (гравюри на дърво), „Иван Николов Образописец-баща“ (двецветна гравюра на дърво), „Църквата в Погановския манастир“ (гравюра на дърво), „Рилският манастир“ (цветна гравюра на дърво).

„Маринчо Бинбелов-Страшния“ е опит за приказна интерпретация на възрожденските примитиви. Теренът, върху който е стъпил конят, е теренът от иконите и щампите – първите опити в българската живопис за предаването на една що-годе реална обстановка. Стилизираните дървета са заети от факийските плочи и от декоративната пластика на старите каменни чешми. Стилизацията на коня е също така заета от иконите, защото наистина не бива да се забравя, че в българските икони са рисувани най-красивите коне на света. Маринчо Бинбелов с дългата коса, възрожденския калпак, страшните мустаци е точно такъв, какъвто легендата и народното въображение ни го представят. Народното въображение! За първи път един художник се опитва да погледне през легендарното, което все още носи простонародната психика.

Художникът следва и в друго отношение възрожденския примитив. Конят и фигурата са плоскостно двуизмерни, терените под тях, напротив, са триизмерни. Съчетаването на

Васил Захариев, *Иван Николов-Образописец*, двуцветна гравюра на дърво, 1936 г.

плоскостно-декоративния принцип с ренесансовата перспектива е още едно качество на възрожденските школи – собствено това е тяхната специфичност, често в това съчетание се състои тяхната поетика. До това възстановяване на една чисто пластична национална традиция Васил Захариев, естествено, не би могъл да стигне, ако повече от времето му не бе посветено на изследователска работа...

През 1936 г. художникът прави още един „легендарен" графичен лист – „Рилският манастир". Той е изпълнен в една доведена докрай графична стилизация. Планинските масиви са приближени до скалните форми от старата живопис, дърветата са в стила на възрожденската декорация, архитектурата на манастира е опростена, уподобява въображаемата архитектура в иконите. Творбата притежава органичност, простота, монументалност, почти нещо „величаво"... Един сноп лъчи пада от небесата върху манастира, този сноп, който сме свикнали да свързваме с Богоявлението...

През 1936 г. художникът прави нова изненадваща стъпка. Това е портретът „Иван Николов Образописец-баща" – първият портрет на българин след неговото пребиваване в Лайпциг. При неговото изпълнение художникът се е ползвал от изключителните богатства – неизползвани и досега – на нашето портретно изкуство от Средновековието и Възраждането. Старинната форма на калпака, овалът на лицето, стилизацията на фигурата чрез красивите лъкообразно криви линии са взети всички както от възрожденските портрети, от портретите на Никола Ив. Образописов, така и от портретите на ктиторите (стенописи). Пластиката на ръцете е заета от безсмъртните икони с великолепните благославящи длани, в които са заключени цялата доброта, цялата духовност и целият характер на модела. На фона са предадени елементи и образи от творби на майстора. Техните плоскостни проекции са поместени в едно сякаш бездънно, отиващо към хоризонта пространство, откъдето започва всичко – животът и движението.

Портретът на Иван Николов Образописец се явява продължение на великолепното българско портретно изкуство. Захариев почва оттам, където е спрял Захарий Зограф едно столетие преди него. Човек има чувството, че Захариев се е навел и е вдигнал от земята падналата от ръката на безсмъртния майстор четка и е продължил неговото дело. Ето за това се е готвил през дългите години в ателиетата на Академията и за това е теоретизирал и работил върху примитива, за да стигне до този синтез, където отново Западът и Изтокът се срещат в една творба по волята на един-единствен човек.

Портретът на Образописеца-баща изиграва роля не само в изкуството на Васил Захариев. В онзи момент на търсения на един национален облик на нашето изкуство, в момент на конструиране на така наречената неофолклорна школа този портрет е път и предзнаменование за успех...

Десет години обаче Васил Захариев не успява да хване резеца! Десет безкрайни години той не е имал възможност да се приближи до масата си на график! През това време той се занимава само с приложна графика и с история на изкуството, ще напише няколко книги и ще събере материал за още няколко други. Но той няма да хване молива. Когато през 1947 г. се връща към изкуството на графиката, той е вече отличен продължител на старата щампа.

Гравюрата на линолеум „Иван Рилски", създадена по повод хилядагодишнината на светеца, представлява истинска творба на самоковската графична школа. Захариев не подражава на старите майстори. Той е слял личността си с тяхната, просто е един от тях. Захариев е спазил във всяко отношение канона. Стилизацията на скалите е позната от средновековната живопис, пейзажът е развит като венец около стъпилия на земята светия и е изработен с познатата грижа на калиграф, гънките на дрехата са декоративно композирани, фигурата е в познатата осова композиция. Изобразената планинска флора, скалните масиви, сградата на манастира, всички предадени в подробности, са като един изблик на славянското бароково чувство. Васил Захариев е бил верен и в това отношение на пламенното виждане.

Владимир Свинтила

Владимир Свинтила (псевдоним на Владимир Николов, 1926–1998) е писател, изкуствовед и преводач. Завършва Италианската гимназия в София (1945). Въдворен в лагерите „Богданов дол" и „Куцян" (1949–1950). Учи романска филология, завършва право в Софийския университет (1952). През 1957 г. е реабилитиран, но е въдворен за 7 месеца в психиатрия. Редактор във в. „Народна култура" (1957–1959), изд. „Български художник" (1960–1964), драматург в Театъра на въоръжените сили (1964–1969), редактор във в. „София нюз" (1969–1971), зам. гл. редактор на в. „Софийска правда" (1974–1977). Автор на монографиите: „Васил Бараков" (1965), „Андрей Николов" (1969), „Борис Ангелушев" (1969), „Веселин Стайков" (1970), „Васил Захариев" (1972), „История на Самоковската иконописна школа" (1979), на книгите „Лицето на Горгоната" (1992), „Захарий Стояновъ" (1996), „Етюди по народопсихология на българина" (2007), „Кладенецът на мълчанието" (2009) и др. Преводач на „Сонети" на Шекспир, „Песни и поеми" на Робърт Бърнс, Т. С. Елиът („Четири квартета").

Делка Димитрова

С наши изразни средства, с наши сюжети…

Разговор с Васил Захариев във в. „Народна култура“, брой 42, 19 октомври 1968 г.

Васил Захариев, *Старата чаршия на Самоков*, гравюра на дърво, 1927 г.

Своята работна стая проф. Васил Захариев нарича „лаборатория за илюзии“, но това ми се струва несправедливо към всичко, което ни заобикаля – графики, книги, сувенири от далечни страни, каталози, тия съвсем реални знаци за постиженията и осмисленото в неговия 73-годишен живот, на неговото графично изкуство, прехвърлило мост между две епохи в един дял от нашата най-нова културна история.

Попитах проф. Захариев за родната му къща в Самоков – неговия любим Самоков! – за чиято някогашна възрожденска хубост той милее с цялата сложност от детски спомени, естетически афинитет и интелектуална проникновеност.

– Родната ми къща е вече развалина – отговори той. – Ето това е всичко, което ми остана.

В ръцете ми постави една стара, много стара празна кесия за пари, везана с мъниста, бащината му, и едно томче жития, калиграфски преписани и украсени с винетки и миниатюри от неговия вуйчо – един изящен ръкопис със съразмерно нанизани редове, малък ръкописен шедьовър. Тези скромни вещи, символ на отдавна отлитналото детство, отключиха света на спомените. Из този свят изплуваха скъпи за художника образи – майката, която тъче и пее старинни песни; бащата, свирещ на саз и кларнет.

– Той беше човек едва грамотен, но душата му трептеше при всеки досег с хубавото, красивото. Веднъж донесе вкъщи бронзираните гипсови бюстове на Ботев и Левски – купил ги от някакви амбулантни италиански скулптори. Това беше първото ми съприкосновение със скулптурата – усмихна се художникът. После си спомни обаятелния св. Панталеймон от къщния иконостас и митрополитската църква, в която го е водил баща му; белотата на зимния Самоков, сгушен в нозете на девствената величествена Рила. С огромна емоционалност прозвуча разказът за първото поклонничество в Рилския манастир – пътуването през планината сред пъстрото множество от поклонници селяни и самоковци; преноощуването в планината под тъмния покров на боровете, над които блести звездният рой…

– Когато стигнахме манастира, слънцето клонеше на запад и сноп лъчи, пронизали един облак, падаха косо връз близкия хребет – както Св. Дух в светогорските щампи. За моето детско въображение това беше грандиозно. По-късно го пресъздадох в гравюрата си „Рилският манастир“.

Оригиналът на толкова известната гравюра висеше на стената. Стилизацията на архитектурните и природните форми бе изчистила всичко излишно, за да остане монументалността на българската светиня, сгрята от българско светоусещане, което никой творец не може да предаде в творбите си, ако не го носи в кръвта си.

– Как се избистри у вас толкова категорично становището, че българската графика трябва да следва възрожденското ни изкуство? Доколкото зная, вие сте възпитаник на Лайпцигската академия за графични изкуства?

– По времето, когато учех там, експресионизмът беше на гребена на вълната. Но вместо да ме привлече, той ме отблъсна. Усетих, че ако му се поддам, ще загубя индивидуалността си като творец. Не исках да правя епигонско изкуство, а наше, българско – с наши изразни средства, с наши сюжети… У мене бяха твърде живи първите естетически вълнения, а те всички бяха свързани със старинната българска архитектура, иконопис, резба, литографии, щампи.

И ето, още в ония ранни години резецът на Васил Захариев твърдо и сигурно следва завещаната традиция. Явяват се образи на наши свидни места – църкви, манастири, стари улици, къщи. Той иска да улови техния дух, духа на предците, които са ги създали

и обитавали, на времето, което ги е покрило с патина или ги е рушило – „Из стария Самоков“, „Оброчище“, църквите в Погановския и Земенския манастир, „Света София“. Опростената завършеност, така характерна за старите щампи, в творбите на Васил Захариев въздейства и е в други измерения – запазвайки старинната им същина, придава на обектите съвременна емоционална вибрация.

– Какво ви подтикна да създадете толкова въздействащия „Маринчо Бинбелов-Страшния“ (1935)? Той „препуска“ на своя кон в много световни галерии.

– Моят приятел, археологът Иван Велков, някога ми разказа за чудното странджанско село Факия, за големия род на Бинбеловците, потомци на Момчил Юнак, и ми донесе оттам един естампаж – образ на конник от един надгробен паметник. Прочетох и увлекателното факийско предание, издадено някога от проф. Теодоров-Балан в „Периодическо списание“. Сплетоха се легенда и действителност, народостна гордост и възхищение от силата и човешкото достойнство на тия някогашни българи...

До „Маринчо Страшния“ в галерията от образи на бележити българи, създадена от Васил Захариев, се нареждат Иван Рилски, Софроний Врачански, Иван Николов Образописеца. Художникът не само показва техните черти, той и повествува за тях – включва в полето зад образа миниатюрни композиции, представляващи характерни моменти от живота и делото им, надписи, емблеми.

И отново се връщаме из Самоков. Две селянки из самоковските села, жени немлади, с пребрадени, прорязани от бръчки лица, здраво стъпили на земята, влизат в съкровищницата на нашата графика. Това са *Малинарките*, които Васил Захариев създава през 1932 г. В тая творба етнографията и битовизмът са само материали за пластическо обобщение на образа на българската селянка. После до „Малинарки“ застават „Рилски овчари“. Селото, планината, работните люде е свят, който е около художника и неговата душа и който се преселва и в изкуството му, както е оживял и в създадените от иконописци, резбари, строители, краснописци, къщи, църкви, иконостаси, книги.

– Мене ми е особено скъпо това наследство от художествени ценности, от стилова чистота, от благородни душевни пориви – споделя той и това не са само думи. Със свещен трепет Васил Захариев поема духа на това наследство, за да го продължи с четката и резеца си. Да оформи една книга (да си припомним „Черни рози“ на Елин Пелин или „Христо Смирненски“ – изд. „Хемус“, 1928 г.), да напише някоя концовка и да създаде титулни букви – това ще рече да влее нов живот в ония прекрасни жанрове на миниатюрата, които от изконни времена са свойствени на нашата книга. Орнаменталните мотиви в проектите за пощенски марки или банкноти Захариев постига с класическата бистрота на щриха. Той е един от малцината у нас, които познават изкуството на екслибриса, тая изтънчена, своеобразна изява на най-благородното може би пристрастие – това към книгата.

– Един график – продължава разговора ни художникът – е длъжен да бъде добър познавач на материала, върху който работи – дървото, линолеума, кожата, пергамента – да умее да разделя плоскостите, да свързва и хармонира декоративните елементи, да ги стилизира така, че запазвайки битовия им характер, да се изявява в съвременен дух...

Тази взискателност към графиците той е отнесъл преди всичко към себе си и я е потвърдил с цялото свое богато творчество. Нека припомним и факта, че в продължение на 20 години Васил Захариев е преподавал декоративно и графично изкуство в Художествената академия (през известен период е бил и ректор) и че мнозина майстори на българската графика са негови ученици: Александър Жендов, Веселин Стайков, Георги Богданов, Стефан Куцаров, Евтим Томов... Така към мащабите на неговата личност се добавят и други достойнства – педагог, общественик, изкуствовед (над 300 статии, много от които монографични). Но да се изчерпят фактите от биографията на Васил Захариев е наистина невъзможно. Неговото дело тепърва ще се оценява. Може би не е без значение, че името му стои редом с имената на най-видните графици в една английска книга за гравюрата на дърво с примери от световната графика или че в поредицата „Цвингер-бюхер“, излизаща в Дрезден, от незападните художници са застъпени само Владимир Фаворски (Русия) и Васил Захариев.

Той седи срещу мен – все още младолик човек, деликатен, внимателен. В погледа зад очилата, в тихия глас се таи някаква тъга и аз си мисля, че това е може би тъгата по необятните хоризонти на духа, които винаги остават недостъпни.

Васил Захариев

Васил Захариев (1895–1971) е един от основоположниците на българската графика. Завършва Художествено-индустриалното училище (днес НХА) в София при проф. Цено Тодоров, проф. Харалампи Тачев и проф. Стефан Баджов през 1919 г. Между 1922 и 1924 г. специализира графика в Лайпциг. От 1924 г. преподава графика и декорация в Художествената академия, където е професор между 1929 и 1945 г. и ректор между 1934 и 1943 г. Автор на книгите: „Българското изкуство в следосвободителната епоха“ (1929), „Ктиторни образи на българи в светогорските манастири“ (1941), „Стара българска живопис“ (съавтор Кирил Кръстев, 1960), „Захарий Зограф“ (1957), „Станислав Доспевски“ (1971) и др.

идеи

Георги Панамски, *Връх Шипка през нощта*

Иван Кръстев

Ленард Бенардо

Жан-Франсоа Колосимо

Сергий Жадан

Рей Кърцуайл

Иван Кръстев, Ленард Бенардо

Защо сравняваме настоящето с миналото?

Мисленето през исторически аналогии се превърна в предпочитан начин за справяне с тревогите ни

фотография Георги Панамски

„Историческите аналогии позволяват на политиците да видят непознатото като познато. Ето защо в настоящия момент те имат и няколко отличителни предимства. За разлика от пророчествата след Студената война, историческите аналогии все по-рядко са европоцентрични и все по-често стъпват върху разнообразен набор от национални истории“

След края на Студената война редица видни мислители насочиха мисълта си към това как ще изглежда светът занапред. „Краят на историята“ (1989) на Франсис Фукуяма, „Сблъсъкът на цивилизациите“ (1993) на Самюъл Хънтингтън, „След ленинизма: Новият световен безпорядък“ (1991) на Кен Джоуит и „Граждански войни“ (1994) на Ханс Магнус Енценсбергер – всички те бяха прогнози за новия световен ред. През последните три десетилетия, които изминаха оттогава, независимо от точността на тези прогнози много от застъпените вътре тези се вплетоха в общия политически дискурс.

В днешната ни геополитическа реалност визиите за бъдещето бяха заменени от аналогии с миналото. Мисленето през исторически аналогии се превърна в предпочитан начин за справяне с тревогите на настоящето. Не минава и ден, без да бъдем прехвърлени обратно към трагичния европейски междувоенен период или към турбулентните (но далеч по-малко трагични) години на 70-те, или дори към Античността. Илон Мъск признава, че не може да спре да мисли за падането на Рим. „Рим падна, защото римляните спряха да създават римляни“ – обича да повтаря той. Според него спадът на раждаемостта в Рим през I век пр.Хр. ни казва всичко, което трябва да знаем за днешната

Иван Кръстев (род. 1965 г.) е политолог, председател на УС на Центъра за либерални стратегии в София и изследовател в Института по хуманитарни и социални науки във Виена. Той е автор на месечна рубрика в „Ню Йорк Таймс“ и на получилата широк отзвук книга „След Европа“ (2017). Неговата книга „Имитация и демокрация“ (2019), писана в съавторство със Стивън Холмс, спечели наградата *Лайънъл Гелбър* за най-добро англоезично изследване по въпросите на международната политика. През 2020 г. излезе книгата му „Утре ли е вече? Как пандемията променя Европа“. Той е носител на престижната награда за европейска есеистика *Жан Амери* (2020 г.)

flickr.com/photos/boellstiftung

глобална обстановка – а именно, че демографията е съдбоносна. Някои коментатори провиждат президента на САЩ – Доналд Тръмп – като Андрю Джаксън на XXI век – неговия популистки еквивалент през XIX век.

В цяла Източна Европа радикалните сътресения в САЩ често се противопоставят на горчиво-сладкия опит на съветската конвулсия, довела до края на Студената война – поради което мнозина стигат до заключението, че днешният безпорядък се дължи на криза на американската сила. Китайските анализатори, разбира се, са погълнати от китайски аналогии. Видният специалист по Китай Орвил Шел написа през февруари, че макар Мао Дзъдун, „който даде началото на насилствената Културна революция в Китай“, и Тръмп да нямат почти нищо общо по отношение на географията, идеологията или прическата, и двамата могат да бъдат описани като действащи лица на метежа. Все пак полезни ли са наистина историческите аналогии за осмислянето на настоящето? И преди всичко, способни ли сме да правим точните аналогии?

Преди време политологът Робърт Джервис отбелязва, че политиците подбират онези аналогии, които подхождат на вече съществуващите им убеждения или предразположения, което пък често води до взимане на погрешни решения. И е бил прав. Повърхностният характер на някои исторически аналогии може да има пагубни последици. Прекомерно ползваната аналогия с Ваймарска Германия от 30-те години на XX век, символизираща възхода на фашизма, и съпътстващата я аналогия с Мюнхенското споразумение от 1938 г., олицетворяващо провала на помирението, изиграха ключова роля в трагичните решения на Вашингтон във Виетнам и Ирак. Но аналогиите са съблазнителни не само защото изтъкват приликите, но и защото ни помагат да открои им разликите.

Революционният характер на програмата на Тръмп е видимо различен от Перестройката на съветския лидер Михаил Горбачов, макар руският елит да продължава да оприличава Тръмп на фигура, подобна на Горбачов, която ще разтърси вътрешната система на Америка и ще ускори нейния упадък. Подобна логическа слабост стои и зад аналогиите между Тръмп и Културната революция. Популярната употреба на исторически аналогии може да бъде продукт и на конкретни обстоятелства и да не е само функция на представата ни за миналото. Възможно е реакцията на Запада спрямо анексирането на Крим от Русия през 2014 г. да е била повлияна от факта, че по същото време Европа отбелязваше стогодишнината от избухването на Първата световна война. Потопът от културни продукти, създадени по този случай, също разпали интелектуални дебати, в които някои твърдяха, че това, от което трябва да се пазим, не е бездействието, а преувеличената реакция.

Може да се спори дали ако падането на Берлинската стена през 1989 г. не беше съвпаднало с двестагодишнината от Френската революция, нашето тълкуване на последващите промени в Централна и Източна Европа щеше да е различно. Това, което днес наричаме революция, през 1979 г. може би щеше да се нарича по друг начин: държавен разпад, имперска немощ, дори антиавторитарна обществена мобилизация, но не и непременно революция. Макар историческите аналогии да са рисковани, а понякога и случайни, те са ценни мисловни инструменти за картографиране на изборите, пред които политиците се изправят. За разлика от други аналитични средства, аналогиите ни помагат да разберем как са настроени политиците по отношение на дадена криза. Те измерват нейната интензивност. Сравняването на настоящата ситуация с 30-те или 70-те години на миналия век издава определена доза разтревоженост и безпокойство. И макар съмнителните аналогии да са били причина за безброй лоши решения, те са ключови за преодоляването на нашата криза на ориентацията.

Историческите аналогии предоставят когнитивна рамка за организиране на информацията и осмисляне на света. Те помагат на политиците да обвържат настоящето с миналото, като им предлагат начин за опростяване на сложни ситуации, така че те да станат по-разбираеми. Историческите аналогии позволяват на

политиците да видят непознатото като познато. Ето защо в настоящия момент те имат и няколко отличителни предимства. За разлика от пророчествата след Студената война, историческите аналогии все по-рядко са европоцентрични и все по-често стъпват върху разнообразен набор от национални истории. След края на Студената война западните либерални демокрации се смятаха за модела на бъдещето; това как хората извън Европа или Съединените щати се опитваха да осмислят политическите трусове, които самите те преживяваха, представляваше твърде незначителен интерес. Днес все по-ясно се осъзнава, че няма как да разберем един променящ се свят, без да познаваме историческите аналогии, които се използват в различните му краища. Не бива да пренебрегваме факта, че докато за мнозина на Запад кризата на международния ред се възприема като завръщане към фашизма, в Китай тя се възприема по друг начин – като приветстван и окончателен край на продължителния „век на унижение“ за страната.

Историческите аналогии също са по-трудно податливи на групово мислене, отколкото идеологиите или теориите. Политологът Юен Фунг Хонг проницателно описва взимането на решения в САЩ по време на войната във Виетнам като „война на аналогии“. Политици и стратези защитаваха позициите си през мобилизация на различни исторически аналогии. Такъв тип мислене обуславя демократичното взимане на решения, защото укрепва политическата комуникация. За разлика от абстрактните аналитични концепции, историческите аналогии изпълват политическия дебат с исторически фигури и детайли, като по този начин правят твърденията си обществено разбираеми. В този смисъл предизвикателството на днешния ден не е да се приземим върху „правилната“ аналогия. По-важното е да разберем как противоположните аналогии придобиват влияние и как то засяга политическите решения. Нужно е да ги анализираме внимателно и чрез тях да осмислим бъдещите ни политически възможности.

Ако президентът на Китай Си Дзинпин вярва, че „в момента текат промени, каквито не сме виждали от 100 години“, той вероятно интерпретира света на Трамп през оптиката на анархистичния период, довел до китайската комунистическа революция. Ако Путин сравнява настоящите вълнения на Запад с онези, които преживя комунистическият блок преди тридесет и пет години, то той ще стигне до заключения, предвещаващи разпада. А ако източноевропейците възприемат тази логика, изхождайки от собствения си опит, тогава разбираме по-лесно тяхната представа за бъдещето на Европейския съюз. Тъкмо настоятелното сравнение на Европейския съюз със Съветския съюз от страна на унгарския премиер Виктор Орбан обяснява поне отчасти твърдението му, че разпадането на този съюз е неизбежно и че Унгария трябва да се готви за неговия срив. В свят, в който универсалните политически идеологии вече не изграждат политическите профили на водещите геополитически актьори, историческите аналогии предлагат изход от шаблонния външнополитически реализъм, където политическите решения се анализират спрямо единични политически фактори или категории. Аналогиите, в крайна сметка, са толкова многообразни, колкото е и самата история. Нарастващата популярност на мисленето чрез исторически аналогии може и да е убедително доказателство, че това, което наблюдаваме в Съединените щати, е в действителност революция.

В представите на Трамп само разрушаването на либералния ред, воден от Съединените щати, може да съхрани глобалното превъзходство на страната; само една антикапиталистическа революция, водена от милиардери, може да спаси капитализма. А фактът, че революцията на Трамп може да се обясни най-добре не чрез утопични визии, а чрез исторически аналогии, потвърждава предчувствието ни, че преживяваме революция в стила на „Гепардът“ на Джузепе Томази ди Лампедуза, водена от прозрението, че „за да останат нещата същите, всичко трябва да се промени“.

Ленард Бенардо е старши вицепрезидент на Фондация „Отворено общество“, в която ръководи проекта „Идеи и стипендии“. Той е съавтор на две книги: „Бруклин по име: как са получили своите имена квартали, улици, паркове и много други места“ и „Главният гражданин: вторият живот на американските президенти“. Негови статии са публикувани в „Ню Йорк Таймс“, „Ню Йорк Ривю ъф Букс“, „Интернешънъл Хералд Трибюн“, „Американ Проспект“, „Проджект Синдикейт“, „Ню Стейтсман“ и др.

Анализът е публикуван в сп. „Форин Полиси“

Превод от английски Елена Георгиева

За каролингска Европа и тихоокеанска Америка

Разговор с френския историк и православен богослов Жан-Франсоа Колосимо

„Европа днес се чувства обезоръжена, тъй като Америка обръща гръб на Атлантика, насочвайки се към нов геополитически басейн, какъвто е Тихият океан. А Съюзът, изграден от 27 държави, може да бъде единствено разединен“

В най-новата си книга „Западът, световен враг номер 1. Защо толкова омраза?“ вие пишете: „Ние не виждахме какво се задава. После не вярвахме на очите си. Накрая то се случи“. За какво събитие става дума?

След рухването на тоталитарния Изток пред очите на либералния Запад ние повярвахме, че глобализацията ще акушира един вечен мир. Международните институции, наследени от 1945 г. и потвърдени след 1989 г., като че ли имаха вечност пред себе си, за да смекчат, ако не могат да разрешат конфликтите и неравновесията, противопоставящи Севера и Юга. А изобщо не беше така. Изведнъж усетихме удар и планетарният ред се взриви. Стари авторитарни империи, които смятахме за отдавна отишли си, изникнаха отново. Върху развалините на наложеното им „озападняване“, което през XX век е било или социалистическо, или националистическо, те предприеха мащабно превъоръжаване на идентичността си, инструментализирайки своята религиозна основа. Това са „православна“ Русия на Путин, „сунитска“ Турция на Ердоган, „шиитски“ Иран на Хаменей, „конфуциански“ Китай на Си Дзинпин, „индуистка“ Индия на Моди. Всичко ги противопоставя освен обозначението на техния общ враг, който те наричат „Запада“ – тази според тях доминираща, егоистична, лицемерна и упадъчна сила, включваща както Америка, така и Европа. Ето защо те смятат, че имат мисията да освободят народите на Земята, поробени от същия този „Запад“.

Избирането на Доналд Тръмп и неговият проект *MAGA* не въплъщава ли шестата империя, която променя и усложнява глобалната реалност чрез хаоса и дестабилизацията, която носи със себе си?

Трансатлантическата връзка е илюзия. Тя всъщност прикрива факта, че Новият свят е сложил ръка върху Стария континент. Независимо от клишетата, противопоставящи добрата и демократична Америка на лошата и набожна Америка. Всъщност основополагащият мит на Съединените щати, създадени по модела на античния Рим, предполага имперска република, провиденциално обречена на царството на Доброто. Това е единствената държава, в която религиозният екстремизъм успява независимо от това, че е възприет политически режим като абсолютния либерализъм, тъй като се инжектират различни дози „вяра“ в единния култ на гражданската религия. Тук Тръмп не се различава никак от своите предшественици. Обратът, който Тръмп извършва и който многократно надхвърля собствената му персона, се дължи на това, че Съединените щати в стремежа си да направят всичко възможно и допустимо, за да възпрат вероятния си упадък, инстинктивно се вкопчват, заедно с изначално присъщия си меркантилизъм, в своето усещане за божествена избраност: ето го обяснението за изолационизма, за да съдържат вътрешните пазари, и на интервенционизма, за да завоюват външните пазари. Нещо, което в период на планетно изчерпване на ресурсите води до хиперкапитализъм, почиващ повече от всякога във Вашингтон върху консолидирането на военнопромишления комплекс, екзалтацията от силата, както и върху имплозията, която под прикритието на най-добрата „сделка“ налага политиката на „свършения факт“.

Руската инвазия в Украйна, осъществена от Владимир Путин и дело на страна, членка на Съвета за сигурност на ООН, представлява ли „епохален обрат“? По този начин излиза, че с война могат да се решат конфликтите, това не дава ли опасен пример на други държави?

Навсякъде избухват конфликти без ясна причина, към които често се отнасяме по много избирателен начин. Достатъчно е да дам за пример войната в Йемен, от която, противно на други конфликти, младите хора или общественото мнение не се вълнуват особено. В случая на Владимир Путин войната е конститутивен елемент на неговия авторитаризъм. Всеки път – атакувайки Грузия през 2008 г., Крим и Донбас през 2014 г., Киев през 2023 г. – той действа, за да спаси своята олигархична и клептоманска власт, мобилизирайки масите в името на реванша. Ердоган в Кавказ, Хаменей в Близкия изток, Си и Моди в Азия процедират тъкмо по същия начин. Позорното изтегляне на Съединените щати от Кабул, извършено от Джо Байдън през 2022 г. – след 20 години окупация, 3500 милиарда долара разходи и 200 000 човешки жертви, за да се изоставят афганистанците в ръцете на талибаните – всичко това ускори хода на сакрализираното насилие, и то с открито презрение спрямо човешките права.

Европа, изправена пред войната, обявена от Владимир Путин, и пред натиска на Доналд Тръмп, в опасност ли е и може ли да се справи с това?

Както казах, Западът е само едно размито понятие без устойчива дефиниция и може да се използва само за чисто идеологическа употреба. След 1945 г. тази „валсираща дума“ намира смисъл единствено в НАТО, военния пакт, който обаче разкрива пълната зависимост на Европа от Съединените щати, поне що се отнася до нейната отбрана. Европейският съюз е изграден върху утопията на мира. Европа днес се чувства обезоръжена, тъй като Америка обръща гръб на Атлантика, насочвайки се към нов геополитически басейн, какъвто е Тихият океан. Освен това Съюзът, изграден от 27 държави, може да бъде единствено разединен. Само една каролингска Европа би могла да намери средствата да оцелее. А и винаги остава открит въпросът за какво точно ще се сражаваме. Въпреки инвазията в Украйна, която върна конвенционалната война в сърцето на континента, и след ужасяващите националистически стълкновения в бивша Югославия след 1989 г. ние продължаваме да се надяваме на постоянна „отсрочка“. Необходима е воля да се сражаваш за един идеал, което върви с евентуалната възможност да умреш заради същия този идеал.

Във вашата книга вие предвиждате „самоотмирането“ в дългосрочен план на руската, китайската, персийската, турската и индийската

империя. Но в Европа и другаде либералната демокрация е поставена под въпрос и отслабена, руската заплаха е реална, а западното и европейско влияние в света намалява. Как виждате тази дилема пред Европа?

Още от модерната епоха до днес тези империи не са спрели да враждуват и утре пак ще се противопоставят. Това, което ги сплотява в момента, е хипотезата за нашето унищожение и нашата маргинализация. Виждаме го и по неоколониалната им политика спрямо слабите страни от Юга, например в Субсахарска Африка, където китайци, руснаци и турци се изправят едни срещу други. Европа е в закъснение в тази част на света. Цената на тази нейна слепота може да бъде колосална както по отношение на нея самата, така и спрямо тези нещастни народи, ако тя ги остави да потънат в ново робство.

За какво може да служи ООН днес и неговата слабост не е ли ясен сигнал, че се нуждаем от нов световен ред?

Подобно и на други сходни организации – Международния валутен фонд, Световната търговска организация или Световната организация по прехраната (ФАО), ООН е един голям политически труп и всички негови резолюции отекват напразно. Тялото на Обединените нации, пробито от всевъзможни конфликти на интереси и загубата на легитимност, показва най-добре колко неискрени са международните актьори на сцената и колко голяма е агонията на универсалистката дипломация. И това е точно така. Един толкова сложен и множествен свят, в който навлизаме, изисква повече натиск, отколкото прения.

Между една глобализация, в която зейват пробойни, и заявките на империите, които влизат в БРИКС и които видяхме на срещата в Казан през 2024 г., правото на народите да се самоопределят и правата на хората изложени ли са на заплаха? Как да ги защитим и промотираме?

БРИКС е една мъглявина, която неоимпериите искат да използват за своя изгода. Наша грешка би било, ако ги оставим да го сторят, вместо да предложим на страните от Юга нов „пакт на справедливост“, тъй като едно от първите следствия от него би могло да бъде тъкмо възпирането на миграционната криза. Проблемът е не толкова, че имаме все по-малък капацитет да финансираме подобни

Жан-Франсоа Колосимо

Жан-Франсоа Колосимо (род. 1960 г.) е френски историк, издател и православен богослов. Преподавател в православния институт „Св. Сергий“ в Париж. Зет е на известния руски богослов отец Александър Шмеман. От май 2010 до юни 2013 г. е директор на френския Национален център за книгата. В момента е директор на издателство „Серф“. Автор на книгите: „Денят на Божия гняв“ (роман, 2000), „Мълчанието на ангелите“ (2002), „Бог е американец: за теодемокрацията в Съединените щати“ (2006), „Руският апокалипсис: Бог в страната на Достоевски“ (2008), „Излишните хора: проклятието на християните от Изтока“ (2014), „Заслепления: религии, войни, цивилизации“ (2014), „Френската религия“ (2019), „Република или варварство“ (заедно с Режис Дебре, 2021), „Разпването на Украйна: хиляда години религиозни войни в Европа“ (2022), „Западът, световен враг номер 1. Защо толкова омраза?“ (2025).

проекти, а в това, че постепенно губим въображението си. В политически план липсата на силна европейска реакция спрямо смъртта на руския опозиционер Алексей Навални беше много лош сигнал към всички дисиденти, които в Турция, Иран, Китай и Индия, във всички тези концентрационни държави, казват „не“ на тиранията.

Хуманитарната подкрепа в повечето страни, членки на ОССЕ, е в пълен застой, което ще има своите сериозни следствия. Как виждате вие тази промяна и последиците от нея и какво може да се направи?

Това оттегляне е не само икономически контрапродуктивно и морално укоримо, но и исторически безотговорно. Чрез оттеглянето на богатия се засилват хаосът и враждебността у бедния. Като че ли не искаме да разберем, че механизмът на глобализацията е двойствен: на центростремителното единение на едно човечество, сведено до консумацията, отговаря центробежната експлозия на едно човечество, което започва да предявява своите искания. Двете движения вървят и ще продължават да вървят ръка за ръка: залогът е в това да се регулира адската машина, чиито разрушителни последици ще се почувстват сред континенталните блокове, но и в мегаполисите. Една компенсация, дори и да не е лек, би могла да добави синергия от страна на големи религиозни организации, участващи в диалога между религиите. По този начин, оказвайки активна и навременна помощ, чийто единствен критерий ще бъде насъщната нужда на една част от човешкия род, те ще компенсират провала на така наречените „суверенни“ държави.

Пред лицето на двуполюсния модел Трътмп-Путин необходимостта от стратегическа автономия на Европа се засилва. Не е ли това признание със задна дата на генерал Дьо Гол?

Двуполюсният модел е по-скоро триполюсен, защото Доналд Трътмп и Владимир Путин не могат без Си Дзинпин. Онова, което Европа императивно трябва да разбере, е, че тя не трябва да попада от Сцила на Харибда. Ето защо някои сегашни предложения да обърнем Съюза в посока към Пекин са абсолютно лишени от разум, тъй като не трябва нито за секунда да забравяме за тоталитарната природа на Китайската народна република. Париж няма приятели или врагове, а съюзници и противници, както казваше Дьо Гол сред завръщането си на власт през 1958 г. Генералът обаче не

„Трансатлантическата връзка е илюзия. Тя всъщност прикрива факта, че Новият свят е сложил ръка върху Стария континент. Независимо от клишетата, противопоставящи добрата и демократична Америка на лошата и набожна Америка. Основополагащият мит на САЩ, създадени по модела на античния Рим, предполага имперска република.“

бъркаше независимостта с безразличието. Реформите, които той проведе, си остават валидни и днес. Франция разполага с ядрена сила, с обучена армия, с присъствие на всички морета, с дълга традиция на културен диалог и хуманитарно действие. И на нея подобава да се опита да пробуди Европа. Единственото питане в случая е дали самите французи са в състояние да се пробудят. Но трябва да помним от нашата история, че пропуснатата среща често ни обрича на кошмар.

Разговорът е публикуван в defishumanitaires.com

Превод от френски Тони Николов

Да свидетелстваш и да обичаш

Сергий Жадан

На 25 юли 2025 г., по време на Залцбургския фестивал, украинският писател, поет, преводач и военнослужещ Сергий Жадан получи Австрийската държавна награда за европейска литература. Ето и словото, произнесено от него при връчването на наградата

Да се говори за литература по време на война е голям лукс. На украински език сега е далеч по-обичайно да се говори за война. За да я видиш, не е нужно да отваряш книга – достатъчно е просто да погледнеш през прозореца.

Снощи в Харкив прозвучаха осем експлозии. Сутринта руснаците отново атакуваха града. Към 16 часа се съобщава за 66 пострадали – ранени или в остър шок. Преди час беше съобщено, че една от ранените жени е починала. Руснаците разрушават градовете ни, унищожават съгражданите ни. Русия води тази агресивна, несправедлива война, за да ни унищожи. В такъв случай какво можем да кажем за литературата?

Можем да кажем, че дори в тази война, която продължава от 2014 г. насам, се пишат и печатат книги на украински. Някои от тях се превеждат и на други езици, например на немски. В такъв случай какво може да очаква един читател, да речем, австриец, от книга, преведена от украински?

Войната със сигурност ще присъства в нея. Дори и да не присъства в сюжета, тя ще изпълни паузите и празнините. Ще се усеща в мълчанието и дишането, в очакванията и признанията. Защото именно войната определя днес нашето всекидневие, навици, новата ни реалност. Войната е всеобхватна и днес засяга всички нас – всички, обединени от своята страна, гражданство. От своя език.

Литературата, писането, езикът оформят нашите представи за света, усещането ни за него – за мащабите, очертанията, звученето му. Човек има тази възможност – да погледне живота през оптиката на книгите, които е прочел, да го оцени, преживял поведението и диалозите на главните герои. Реалността обаче се оказва много по-голяма от литературата, по-обемна, по-страшна, по-убедителна. Класическите сюжети могат да ни обяснят нещо, но невинаги са способни да ни убедят.

Израснахме с велика литература, осъждаща войната, отхвърляща я, отричаща я. Естествено е за нас, следвайки великите гласове на XX век, да повтаряме тезите за недопустимостта на злото, да осъждаме несправедливостта, да говорим за благородството и етиката на състраданието. Но едно е да срещнеш несправедливост и състрадание по страниците на книгите, а съвсем друго е да видиш всичко това в съседния квартал.

Нашата реалност не се вписва в читателския опит сега, тя излиза извън него. Литературата невинаги изглежда подходяща, когато става дума да се наблюдава смърт. Необходимо е обаче да се свидетелства за войната, необходимо е както за самата литература, така и за нейния читател. Да се свидетелства, за да се продължи борбата. Да се свидетелства, за да се обича.

В разговорите за войната, фатална и непреодолима, обикновено има разлика в опита. Преживяването да си в покрайнините на ада не може да бъде имитирано или въобразено – то може да се преживее само лично. Възможностите на литературата може да са достатъчни, за да предадат поне до известна степен дълбочината на нечие отчаяние и блясъка на нечия надежда. Гласът на Паул Целан е сломен, мрачен, изпълнен с тревога и нежност, той едва ли може да ни обясни цялата болка от загубата и чернотата на безнадеждността на хората, преминали през Втората световна война. Той обаче свидетелства за войната и целия XX век много по-точно и ясно от учебниците по история и биографиите на диктаторите. Не бива да подценяваме възможностите на езика си.

Какво се случи с езика ни? Как го промени войната? От него изчезна лекотата. На нейно място се появи болката. Много болка. Оказа се, че прекомерното ѝ присъствие деформира езика, лишава го от равновесие. Сега говорим на езика на хора, които особено силно искат да бъдат чути, които се опитват да се обяснят. Това не бива да се разглежда като прекомерен егоцентризъм. Викаме не за да привличаме вниманието към себе си – викаме, за да привлечем вниманието към тези, които са по-зле от нас, на които им е особено зле, трудно и болезнено. Викаме за тези, които сега не могат да говорят, които са лишени от гласа си, които са лишени от сърцебиенето си.

Присъствието на литературата по време на война може да изглежда прекомерно, неподходящо. Литературата

предвижда работа с езика, предвижда създаване на нови езикови съединения, творчество като цяло. Войната, от друга страна, е унищожение. Унищожение на живота, унищожение на реалността, унищожение на езика.

По време на война езикът се разпада. Обичайните структури, които поддържат неговата функционалност и ефективност, се разпадат. Войната ни лишава от равновесие. Съответно тя ни лишава от обичайните интонации. Като се вглеждаш в тъмнината, си принуден някак особено внимателно да преценяваш тежестта на казаното и чутото.

Какво целим, когато говорим за смъртта? Да предупредим, да внимаваме, да обвиняваме, да скърбим? Какви са възможностите на литературата, когато става въпрос за тъмнина и разпад? Войната е ситуация на максимално изкривяване, на тотален разрив. Всяко фиксиране на военната реалност е фиксиране на раздробено пространство, на повреден език.

За какво говорим? Да се фиксира опитът, който не сме имали преди. Никой от нас преди тази война не е имал такъв опит с приближаването на смъртта, не се е чувствал толкова застрашен. Градове, където всеки жител – независимо мъж или жена, дете или старец, военен или цивилен – в условията на война е потенциална мишена. Това променя тежестта на живота, променя разбирането за времето, усещането за бъдещето.

Това се отразява и в езика. Само в обстоятелства на тотална болка, обща беззащитност пред злото, несправедливост осъзнаваш колко важни и необходими, или обратното – неподходящи и не на място могат да бъдат думите ти. Литературата не може да съществува извън контекста, извън чувствата и емоциите на тези, с които си в едно и също езиково поле.

Днес се опитваме не просто да запазим останките от една реалност, скъсана от началото на войната. Опитваме се да я сглобим отново, да я рестартираме, да я преоткрием, да я преименуваме. Учим се от самото начало да контролираме езика си, тестваме думите за функционалност и ефективност, приличаме на човек, който се учи да ходи отново след

фотография Даниел Триполт

Сергий Жадан, един от най-значимите гласове на украинската литература, е роден през 1974 г. в Старобилск, Луганска област. Поет, прозаик, есеист и рок музикант със собствена ска-пънк група „Кучета в космоса“. Освен това превежда поезия от немски (Паул Целан), английски (Чарлс Буковски). На български са публикувани романите му „Депеш Мод“ и „Ворошиловград“, сборникът му с разкази „Химн на демократичната младеж“, стихосбирката „Антена“ – издания на „Парадокс“.

ужасна катастрофа. Езикът се оказа не много стабилен, не много устойчив, оказа се, че има слаби места, зони на особена уязвимост, откритост. Той също се нуждае от възстановяване и съживяване след напрежение и претоварване, след срив и прегаряне. Езикът не е нещо установено и непроменимо, нещо универсално и безпогрешно. По-скоро обратното – за него е присъщо да прави грешки, да взема погрешен тон, да дава невярно твърдение. Езикът не е безпогрешен и безупречен.

Но именно той ни дава възможност да говорим отново след голямото вцепенение, след смъртоносната тишина, след настъпилата немота, свидетелстваща за липсата на сили и желание да обясниш нещо. Именно езикът ни дава възможността да си обясним света и да обясним себе си на него. Именно езикът днес е най-точният ни и ефективен инструмент в опитите да разберем света, в усилията ни да бъдем убедителни и разбираеми. Използваме език, който едва сега расте и се възстановява като клон след счупване. Говорим на този език за неща, за които никога не сме говорили, които не са били в речника ни, които никога не са били изричани от нас, защото просто не са били част от нашия опит.

Днес имаме съвсем различен опит. И съответно – съвсем различен език. Този език очевидно ще създаде съвсем различна литература. Може би на тази литература ще ѝ липсват полутонове и съмнения, игривост и лекомислие. Иска ми се обаче да вярвам, че няма да ѝ липсва смелостта да говори за болката и радостта, светлината и мрака, безсилието и надеждата. Няма да се страхува да свидетелства за онези, които се нуждаят от любов и разбиране. Всъщност предполагам, че това ще бъде литературата на любовта и разбирането. В края на краищата, тази литература ще се пише от хора, които днес други се опитват да лишат точно от това – от любов и разбиране.

Много е важно за нас да имаме способността да говорим. Но не по-малко важно е да бъдем не просто чути, а да бъдем разбрани. Защото езикът, на който днес се пишат книги в Украйна, е езикът на хора, които се опитват да защитят живота и достойнството си, гласа и правото да говорят. Правото да свидетелстват и да обичат. Понякога това е достатъчно, за да се устои на злото.

Превод от украински Райна Камберова

Бъдещето **на интелекта**

„Да се слеем с изкуствения интелект – това е единственият начин да не бъдем управлявани от него.“ Керстин Коленберг и Щефан Леберт от в. „Цайт“ разговарят с Рей Кърцуайл за драстичните промени, които ни очакват

Вие сте световноизвестен изследовател на изкуствения интелект (ИИ). За днешната ни среща избрахте публичната библиотека в Нютън, близо до Бостън. Бихте ли направили прогноза – докога ще съществуват печатните книги?

Книгите са свързани с традицията, с чувствата, с носталгията. Затова е трудно да се прогнозира. Би трябвало днес вече да няма книги, всички съдържания могат да се четат дигитално. Въпреки това все още има книги. Хората държат на тях, аз също обичам книгите. Горещо желая книгите да оцелеят. Може ли да разкажа една история?

Разбира се.

Наскоро помолих ИИ да направи резюме на моя автобиография. Най-интересното е, че такава автобиография все още не съществува, тепърва ще я пиша. Но ИИ намери много материал за мен в мрежата. Светкавично получих резюме на една все още несъществуваща книга. Мисля, че все още мога да я напиша по-добре от него. Ала след три-четири години вече няма да е така.

Рей Кърцуайл пуска на телефона си един подкаст – разговор за книгата му, излязла през 2024 г., „Сингулярността е по-близо“ (издадена от „Изток-Запад“ през 2025 г., б.р.*). Чуват се един мъжки и един женски глас...*

Това не са човешки гласове, но не се разбира. Помолих ИИ да направи 11-минутен подкаст за моята книга. След 40 секунди получих този резултат. Преди два месеца това би било невъзможно.

Какво е възможно днес от това, което доскоро не е било възможно?

Доскоро ИИ се проваляше във всяка форма на хумор. Това е минало. Вече има ИИ, който произвежда наистина смешни и оригинални рекламни слогани. Това ще доведе до революция в рекламната индустрия. Доскоро ИИ не можеше да разбере определени взаимовръзки. Има един запис: стая, в средата ѝ празна масичка, пред нея на земята строшена ваза за цветя. Не се вижда човек, само едно куче бяга наоколо. ИИ не можеше да каже защо строшената ваза лежи на пода. Днес той веднага дава верен отговор: кучето е причината.

Защо резултатите се подобряват толкова бързо?

Изчислителната мощност на компютрите се е увеличила неимоверно. През 1941 г., когато германецът Конрад Цузе произвежда първия компютър, той прави 0,000007 изчисления за 1 долар. Това е бавно и скъпо. Днес компютрите правят половин милиард изчисления на цената на 1 долар. И то само за 1 секунда!

Според вас човечеството е изправено пред най-радикалната промяна в своята история. До няколко години ИИ ще изпревари човешкия интелект.

Наричам това сингулярност...

Позовавате се на математическото понятие, обозначаващо точката, в която нормалните закономерности не действат.

Според моите изчисления през 2029 година ИИ за пръв път ще изпревари човешкия интелект.

Тогава машините и компютрите ще бъдат по-добри, по-бързи и по-евтини във всичко – производство на автомобили, юридически аргументи, писане на текстове…

... победа над рака.

Това означава, че суперинтелигентните компютри ще продължат да се усъвършенстват независимо от нас, хората. Няма ли опасност да поемат контрола над нас?

Ако не внимаваме, може да стане така.

Казвате го спокойно. Защо възходът на ИИ не е тема номер едно навсякъде?

Много хора усещат, че предстоят големи промени, но не искат да се занимават с това. Може би се чувстват безпомощни. Само една малка група се занимава усилено с ИИ – учени, биолози, предприемачи, както и някои политици. Те са осъзнали, че най-късно след две десетилетия ще живеем в съвършено различен свят от този, който познаваме.

Вие сте част от група, която в Силициевата долина наричат „трансхуманисти“. Те смятат, че скоро човекът ще се слее с ИИ.

Да, ще е чудесно!

Вашите родители са избягали в САЩ от нацистите в Австрия. Затова ли се занимавате с машини, които да направят хората по-умни?

Изпитвам голямо уважение към знанието. Семейството на моята прабаба е основало училище във Виена, което е предлагало по-добро образование на момичета от цяла Европа. Моята баба, една от първите жени в Австрия с докторат по химия, е ръководила това училище в продължение на три десетилетия, до 1938 г. Тогава бяга от нацистите. Моята леля, сестрата на майка ми, е написала три книги за Холокоста.

Във вашата книга за сингулярността благодарите на родителите ви за горските разходки. Какво се случваше в гората?

Много често се разхождахме с майка ми, аз ѝ разказвах какви идеи имам и тя винаги изпадаше във въодушевление. Тя ми вдъхна вяра в собствените сили, от която се нуждаех за моите изобретения.

Израснали сте през 50-те години в Куинс, Ню Йорк. Там не е имало много компютри. Как се роди вашата любов към машините?

Винаги съм обичал машините. Когато бях на шест, моята баба ми показа книгата, която току-що беше написала. Това изобщо не ме заинтересува, бях очарован от пишещата машина, на която я беше написала... На 12 години открих компютъра. Тогава, през 1960 г., имаше само дузина в цял Ню Йорк, но чичо ми работеше в изследователския център на голяма телефонна компания. Той ми обясни основите на компютърната наука. На 15 години написах първата си компютърна програма. Тя можеше да разпознава образци на класически музикални композиции и да пише пиеси в стила на различни композитори. Друг мой чичо беше психолог, работеше за правителствена програма за образование на деца от социално слаби семейства. Той ми показа как се прави анализ на събраните данни.

Много политици тогава са се надявали, че компютрите могат да помогнат, за да стане обществото по-справедливо…

Възлагахме големи надежди на техниката... На 16 години написах програма, която трябваше да помогне на гимназистите да изберат правилното висше образование. Трябваше да отговориш на 300 въпроса и програмата ти препоръчваше подходящия университет. Тя имаше такъв успех, че я продадох на голяма фирма. С парите успях да си платя колежа и да помогна на родителите ми. Баща ми беше получил сърдечен инфаркт и вече не можеше да работи.

Искаме в този разговор да разберем света, в който живееха създателите на ИИ. Един от тях е Марвин Мински, когото лично познавахте.

Мински беше мой голям покровител. През 1956 г. той за пръв път използва публично понятието „изкуствен интелект“ на една конференция. Той даде името на тази изследователска област и беше съосновател на лабораторията за ИИ към Масачузетския технологичен университет. След като завърших университета, просто му писах. Той ме покани в Бостън и така започна едно 50-годишно приятелство... Разговаряхме какво ще може да върши ИИ в бъдеще, какво е съзнание и дали някога машините ще имат самосъзнание, как ще можем да различаваме високоразвития ИИ от човека. Беше много, много интелигентен и изобретателен. Книгата му *Society of Mind* е една от любимите ми книги. В нея той описва как възникват и се развиват човешкият интелект, съзнанието, езикът, паметта, как функционира процесът на учене и какво е свободна воля.

Мински пише през 1985 г.: „Повечето хора все още вярват, че една машина никога няма да има собствено съзнание и честолюбие, ревност или чувство за хумор“. Той се стреми да убеди света в противното.

Той вярваше, че компютрите биха могли да произведат знание с невронни мрежи, както човешкият мозък. Компютърът замесва човешките неврони чрез математически формули, които обобщават и класифицират информация, за да се стигне до едно твърдение. По този начин мрежите се научават да разпознават определени модели и могат да реагират все по-бързо. Ала простите невронни мрежи в началото не функционираха добре. Те не можеха да разпознаят например дали две бели равнини са свързани една с друга, или една след друга. Мински внезапно започна да се съмнява в своите изследвания. И понеже беше бащата на ИИ, неоспоримият авторитет в тази област, това за дълго време замрази изследванията.

Друг голям учен, Алън Тюринг, пише през 1950 г., че най-големият въпрос в историята на науката е дали машините могат да мислят. Вярвате ли, че те могат и да чувстват?

Ще дойде време, когато машината ще знае толкова много, че няма да можем да отговорим със сигурност. Ще дойде време, когато хората ще мислят, че машината има съзнание.

Ще имат ли машините нещо, подобно на човешките права?

Има една голяма разлика. Машината може да бъде изключена и три дни по-късно да бъде включена. Това не може да се направи с един човек. Ние, хората, се страхуваме да не бъдем изключени. Опитваме се да останем в живота, имаме порив за живот.

Ако машината е производна на цялото човешко познание, няма ли и тя като нас, хората, да започне да се съпротивлява на изключването?

Не и ако ние, хората, се слеем с ИИ. Това е единственият начин да не изостанем от все по-интелигентния ИИ и да не бъдем управлявани от него. Сливането ще се осъществи на етапи. Смятам, че до четири години, до 2029, ще сме в състояние да свържем директно 20-те милиарда неврони в неокортекса на нашия мозък с компютър. Чрез импланти например... Неокортексът е еволюционно най-младата част от мозъка, отговорна за по-висшите когнитивни функции като мисленето, планирането и езика.

И там трябва да се присадят импланти?

Чрез тези импланти ще се стигне до интеракции между нашите мозъци и техниката. Звучи като научна фантастика, но трябва да си го представим като начина, по който днес боравим с нашите телефони. Когато не се сещаме за нещо, поглеждаме в телефона. Той не е в нашето тяло, макар че виждаме как хората сякаш са се слели с телефоните си... До няколко години един чип в нас ще изпълнява ролята на телефона ни. Ако търсим име или дата, няма да можем да кажем дали отговорът е в собствения ни мозък, или в ИИ асистента. Днес може да звучи странно, но така ще стане. Ще можем да надстроим неокортекса с изкуствени неврони и ще имаме все по-големи когнитивни постижения.

Тогава може би ще престанем да караме децата да усвояват знание чрез четене?

Това ще е голямо предизвикателство. Когато бях в колежа, водехме подобни дискусии по повод на джобните калкулатори. И наистина хората днес

вече не владеят деленето на многоцифрени числа. Разбира се, хората трябва да се научат да четат. Има книги, които е добре да се прочетат. Ала тенденцията тези неща да не се учат ще се увеличава.

Това не е ли проблем?

Не и ако свържем ИИ с нашия собствен мозък. До днес ИИ е прочел около един милион книги. Той ще ни отвори достъп до съвсем нов вид културно богатство. Това е същината на моята дефиниция на сингулярността. Ако напуснем теснотата на нашия череп и работим с допълнителен имплант, който е милиони пъти по-бърз от нашата биологична тъкан, съзнанието ни ще се разшири експоненциално и нашата интелигентност ще се увеличи милиони пъти.

В какво ще ни превърне накрая тази технология?

Това не ме тревожи. Развитието на техниката и технологиите е част от това, което ни прави хора. Техниката е родена от нас, от нашата креативност и нашата изобретателност. Това е така, откакто използваме най-примитивните машини, ИИ е само ново равнище на технологичните постижения. Не е извънземно нашествие на интелигентни машини от Марс. Създадено е от нас, хората.

Можете ли да разберете, че дори ние, двамата, които разговаряме с вас, се страхуваме от подобно развитие?

Мога само отчасти да го разбера. Прогресът почти винаги е правил по-добър живота на хората. Накъдето и да погледнете: медицина, инженерно изкуство, биология...

А атомната бомба?

Имаше какви ли не сценарии за унищожение... Досега не са се случили. Имам доверие в хората, те ще регулират нещата така, че да не се стигне до свършек на света.

Вие сте оптимист?

Не, аз съм реалист. Разглеждам развитието на прогреса и установявам: станало е по-добре. Бедност, войни, глад, продължителност на живота, болка. Но разбирам защо изпитвате страх от бъдещето. Има една психологическа причина – дълбоко вкорененото чувство, че миналото винаги е по-добро. Ние мислим за положителните неща в миналото и често забравяме за бруталните проблеми тогава.

Вие казвате, че се радвате на бъдещето, но има опасност заради ИИ и роботите да изчезнат много работни места.

Наистина имаме голям проблем. Трябва да поддържаме мотивацията на всички тези хора, които ще загубят работата си. Трябва да им вдъхнем чувството, че продължават да имат стойност като хора. Изхождам от предположението, че някога всички ще заменят телефоните си с ИИ-имплант, защото ще е по-изгодно.

По време на пандемията много хора не се довериха на ваксините. Как ще ги накарате да си поставят имплант?

Хората все някога ще го направят от чисто удобство.

Или ще подпалват фабрики за чипове, както направиха с автомобилите на „Тесла“ в знак на протест срещу Елон Мъск.

Не ме разбирайте погрешно. Аз също мисля, че сме изправени пред големи предизвикателства. В кратки срокове ИИ ще направи излишни цели браншове – застрахователното дело, банките, мога още да изброявам. Боя се, че тази вълна ще ни завари неподготвени. Бързо ще се стигне до голяма безработица. Възможно е да има социални бунтове.

Някои изследователи предполагат, че заради ИИ не само някои, а почти всички ще загубят професиите си.

Знаем го от предишни индустриални революции. Трудно може да се предскаже какви нови професионални сфери ще се появят след промените. Мисля, че те ще се появят. Докато това се случи, би било полезно да се въведе

Рей Кърцуайл

Учен, изобретател, предприемач и автор на книги, Рей Кърцуайл е роден през 1948 г. в Ню Йорк. През 1970 г. завършва Масачузетския технологичен университет. Носител е на близо 20 почетни докторски титли. В средата на 70-те изобретява машина, която превръща напечатан текст в акустични сигнали за незрящи. През 1982 г. създава фирма, която произвежда синтезатори с възможно най-добър звук, иновация за онова време. Решаваща роля тук играе приятелството му със слепия музикант Стиви Уондър. От 2012 г. Кърцуайл се присъединява към „Гугъл“ като техен визионер в областта на ИИ и главен изследовател.

един основен доход, може би само за определено време...

Бяхте в подкаста на Джо Роуган, най-слушания в целия свят. Роуган ви попита дали в бъдеще можем да си представим ИИ-копия на Доналд Тръмп, чатботове, захранени с цялата налична информация за него, които ще действат и говорят като него.

Срещу няколкостотин долара това е възможно. Зная за какво говоря. Направих копие на моя баща, който беше композитор, почина рано. Запазих всичко от него. Сега мога да си говоря с него, сякаш е жив...

Ако го попитате какво мисли за ИИ, как ще отговори?

Той не обичаше машините. Винаги казваше: машините правят хората малки.

Превод от немски (със съкращения)
Людмила Димова

интервю

Кадър от филма
„Двама прокурори“,
реж. Сергей Лозница

Сергей Лозница
Деян Енев

Сергей Лозница

Същата онази Система

Павлина Желева разговаря с украинския режисьор по време на фестивала в Карлови Вари. Сергей Лозница ще гостува в София като член на журито на Международния кино-литературен фестивал „Синелибри“ (10 октомври–3 ноември). Ще бъдат представени филмите му „Двама прокурори“ (2025) и „Естествена история на разрушението“ (2022) по есе на В. Г. Зебалд

„Двама прокурори“, 2025 г., реж. Сергей Лозница

Най-новият филм на известния украински режисьор Сергей Лозница „Двама прокурори“, чиято световна премиера беше в Кан тази година, се превърна и в едно от най-обсъжданите заглавия от програмата „Хоризонти“ на 59-ото издание на кинофестивала в Карлови Вари. Заснет по едноименния роман на физика Георгий Демидов, заточен и измъчван по времето на голямата чистка на Сталин през 1937 г., филмът проследява епизод от живота на младия съветски прокурор Александър Корнев (в ролята Александър Кузнецов). След като случайно попада на писмо, написано с кръв от политически затворник в Брянск (Александър Филипенко), той го посещава в килията му. После пътува до Москва, за да „докладва“ доказателствата за нечовешки престъпления лично на главния прокурор Андрей Вишински (Анатолий Белий).

В класацията на списание *Screen International* в Кан филмът получи най-високата оценка 3,1 от 4, която раздели със спечелилия *Златна палма* „Обикновена злополука“ на иранеца Джафар Панахи.

„Двама прокурори“ беше в международния конкурс на Кан и получи голямо одобрение от критиката. Но журито не му даде никаква награда. Как приехте това?

Не, няма драми. Как да кажа, една добра традиция...

Все пак критиците бяха във възторг от силното въздействие на плътния разказ за мрачното минало на сталинизма. Защо избрахте точно този крайно условен стил?

Защото става дума за затвор. А затворът означава тотална статика. Той е квадрат, стена, ключалка, врата, звук от заключване на врата, стъпки, коридор. Много е просто. И затова реших да няма никакво движение на камерата. Защото всичко е спряло.

Времето е спряло.

Времето и всичко останало.

Имате обаче една сцена, в която чиновници в държавната прокуратура подтичват в различни посоки. Нещо, което наподобява движение, но не е. Защо я направихте?

Защото исках да покажа, че тази „институция“ живее механично. Това е епизод, който „съветските“ хора и хората от Източна Европа разбират веднага, а тези от Западна – не. Когато младата секретарка изпуска хартиените листове на пода, всички замръзват. Дори не смеят да я погледнат. Нашият герой е единственият, който се приближава до нея. Много хора ме питат: защо никой не помага на младата жена? Защото, когато става дума за документи, хората се пазят да не оставят пръстови отпечатъци. Та тези хартии може да са някакви секретни документи и са много, много опасни. Погледнеш ли ги, могат да те обвинят в какво ли не. Понеже е млад, нашият герой все още не знае всички тези неща.

Какъв е той? Идеалист, наивник, идиот?

„Идиот“ – да, но в смисъла на Достоевски. В романа му той се връща в Русия от Швейцария и тръгва да оправя обществото, да помага на хората. В този смисъл – да, той е идиот. Все още не е разбрал функционирането на системата. Що се отнася до наивността – много хора тогава наистина са били наивни, не са си давали сметка какво всъщност се случва. Старият партиен боец, който гние в затвора и е дал здравето си за революцията, бил е раняван, бит, един наистина честен комунист, също не разбира системата. Иначе би ли пратил младия човек директно в ада, там, където със сигурност ще бъде убит.

Как ексцентричността, отклонението, чистотата помагат на човек да се съпротивлява? Това ли е посланието на филма?

На първо ниво става дума за това, че този тип институции работят като един много добре смазан механизъм. Ако обаче си вътре в него и използваш

инструментите, които той ти предлага, никога няма да намериш справедливост. Напълно погрешно е да вярваш, че само хората на ниските етажи на този механизъм правят грешните стъпки. И че на върха съществува някой, който знае как да решава проблемите, че защитава истината и справедливостта. Спомнете си историята на Луи XIV и „Тартюф". Това е най-голямата илюзия – че на върха на пирамидата стои някой, призван да раздава справедливост. Вижте какво става с Доналд Тръмп и начина, по който хората очакваха, че като дойде, ще реши всички проблеми. А той само обещава: „Супер съм, страхотен съм, ще спра войната в Украйна за 24 часа, ще направя това, ще направя онова". Не, няма как да стане. Защото това е същата система, същата илюзия, в която живее и затворникът в килията. Сляпо вярва, че Сталин, Вишински и не знам си кой още ще променят нещата. Цяла Русия е живяла в подобен сън. И сега е така, всяка година Путин води „свой" разговор с хората, те му споделят разни неща: примерно, покривът ми тече, къщата ми е наводнена и не знам още какво, моля, направете нещо, помогнете. И той помага. А след това хората разказват как Путин е направил това и този „пример" поддържа илюзията, в която всички вярват. Но това е една базово погрешна илюзия, която не позволява на хората да действат по различен начин. Това е първото ниво на посланието.

А второто?

Второто също е много интересно. Например хора, подобно на нашия герой, невинни хора, които не са направили никому нищо лошо, но са се оказали в затвора, не могат да осъзнаят защо им се е случило това. Вместо да разберат какво трябва да направят и как да действат, те се опират на същия този мит, създаден от Сталин. Възрастният затворник вярва, че извън затвора „саботажи" няма и че те са само „вътре". Мислейки така, той се превръща в част от системата.

Подсъзнателно.

Да, подсъзнателно. И основният извод е: ако искаш да се бориш със системата, трябва да използваш друг език, не „изреченията", създадени нея.

Използването на конкретен език, това ли е проблемът?

Да, става дума за слово, всичко, което съществува, най-напред е слово, текст някакъв. Така е, защото ние формулираме, подреждаме и след това действаме. Някой някога разделил хората на черни, жълти, бели и прочее. Днес знаем, че това е напълно погрешна класификация, защото ДНК тестовете за произход показват, че хората са абсолютно еднакви и че цветът на кожата зависи от мястото, където са родени и живеят, от слънцето, географията. В основата си сме равни, но сме си създали тази илюзия, че сме различни. Расистката теория е абсолютно невярна и това отдавна е доказано от антрополозите.

Как се ражда и формира една тоталитарна система?

За да се разбере това, трябва образованост и осъзнаване на начина, по който съществува светът. Напълно елементарно е да се вярва, че която и да е война може да разрешава проблеми. При такова „ползване" на войната и двете страни в конфликта стават по-лоши и по-депресирани, отколкото са били. Освен това – нищо не може да бъде разрешено. Виждате обаче колко много ни се говори, даже и в момента, че войната все пак е някаква възможност, средство. Това обаче означава, че историческите уроци, които е трябвало да научим след Втората световна война, ние не сме научили и че хората повтарят същите глупости, които са правили преди. Другият ни проблем е, че сме заливани от страховити потоци информация, а не разполагаме с време да им реагираме. На разни места по света живеем в различни времена. Европейците например живеят във време, различно от това на племената от Амазония. В този смисъл си казваме, че не можем да чакаме хората в Русия да се образоват икономически и всякак и да разберат как да действат. Съществуваме в съжителства на цивилизации и това е своего рода битка между тях. Все пак единственото решение е образованието. Стигането до ниво, на което си осъзнал, че трябва да си плащаш данъците, защото това са твоите пари, които се връщат обратно при теб. И че е по-добре да не крадеш пари от социалните институции, а да участваш в тях с твоите пари, по правилния начин.

Звучи доста песимистично.

Напротив. Съвсем оптимистично е – което е добре за теб, е добре и за мен. Това е базовата аксиома, в която трябва да вярваме.

Говорейки за сталинизма, всъщност коментирате това, което се случва в света днес. От филма става ясно, че сталинистката епоха изглежда съвсем различно от днешна перспектива. И нашият свят ли ще изглежда различно, когато след 50 години хората се обърнат назад и погледнат към това, в което живеем в момента?

Най-вероятно те ще открият нашата наивност и заради това ще имат различна гледна точка от нашата. Но те ще имат много повече информация, отколкото имаме ние. Днес живеем в ситуация, в която нямаме информация. Знаем ли например за какво се договарят лидерите на различните страни? Не. От своя страна, на тях самите не им прави впечатление, че вчера са казали едно, а днес казват нещо съвсем друго. Например: „Чакаме Украйна в НАТО" и „Не чакаме Украйна в НАТО". Или: „Вкарваме в Украйна наши войски" и „Никога няма да участваме с наши войски". Напълно различни изречения, казани от едни и същи хора. Лично аз не вярвам на нито една тяхна дума. Ето защо днес ние не знаем какво, как и защо точно ни се случва. В този смисъл аз разбирам хората, които са живеели в Съветския съюз и не са разбрали кога Сталин е построил системата. Въпреки че са били арестувани, повечето са вярвали, че ще бъдат освободени.

Следващият ми филм ще бъде за несправедливо осъдени затворници. Ще

изследвам формите на реакция, които са имали. Те са били различни – един човек например казва: „Ще се съгласявам с тези, които ме бият, ще им разказвам там някакви глупости и чак накрая, на процеса, ще им се възпротивя: вижте, това тук е против всички природни закони“. И този човек, разбира се, е бил разстрелян. Друг затворник, когото бият, не им казва нищо, но след това получава само пет години затвор. Имало е и хора, които са знаели, че са жертви, но са се смятали за необходими жертви, за да се изгради светлото бъдеще на страната. Разстрелвали са ги, а те са вярвали, че умират за Сталин. Представяте ли си каква лудост е била? А Сталин, за да внушава страх, е посочвал хора от различни части на обществото. За да не може никой да разбере какво точно се случва. Така цялото общество е било разрушавано. Искам да направя филм за техниката на изграждане на системата.

Разполагате ли вече с материал, върху който ще работите?

Да, филмът ще е по друг роман на същия автор. Става дума за Георгий Демидов. Той е бил арестуван през 1938 г. и е прекарал 14 години в ГУЛАГ. Всичко, което е написал, е базирано на неговия собствен опит или на опита на хората, с които се е срещал в лагера. Бил е от онези, които не са се съгласявали, никога нищо не е подписвал. Получил е тежко наказание. След това се борил за запазването на честта си, което е било абсолютно непостижимо, защото инженери и други учени като него са били бити от примитивни криминални типове. Бил е достатъчно силен и смел, на няколко пъти се е разминавал със смъртта. Някак е успявал да се спаси. Варлам Шаламов, прекарал голяма част от живота си в лагери, е посветил един от своите „Колимски разкази“ на Демидов. Двамата са се срещали.

Как така Демидов не е бил забелязан по-рано?

Ръкописите му са били конфискувани. Когато е написал каквото е написал, той го прочел на някои хора. Един генерал от КГБ отишъл при него във Владимир и му поискал ръкописите.

Кога е било това?

През 1979 г., по времето на комунизма. Прочел ги и му казал: страхотни са ти нещата, но може ли през следващите двадесет години да не ги публикуваш. И да не ги четеш на никого. Демидов отказал, направил шест копия и ги разпространил сред приятелите си. След около един месец всички били арестувани. Умира през 1987 г. и дъщеря му пише писмо до Горбачов, молейки го да разреши освобождаването на ръкописите.

Ето че и тя е вярвала, че по-висшето ниво ще реши проблема. Помогнал ли е Горбачов?

Да, помогнал е. Бил някакъв кратък момент, когато все пак е могло да се направи нещо. Та в средата на 90-те години тя получава ръкописите на баща си. Давате ли си сметка колко много архиви и филми има още в КГБ? Ще бъдат ли някога изваде на светло? Някой ден, когато Русия окончателно се срине, може би...

КГБ е избирал темите и обектите, които е трябвало да бъдат снимани. По време на обсадата на Ленинград, а това са близо 900 дни, е имало хора, които са снимали непрекъснато. В момента можете да намерите само шест часа записи. Аз направих филм за погребението на Сталин и трябваше да използвам подобен заснет материал. Гледането на този материал е било забранено до 1988 г. Тези, които са го гледали непосредствено след погребението му през април 1953 г., са били арестувани. В същото време петима от най-големите режисьори на Съветския съюз, между които и Сергей Герасимов, са работили с тези филми. Било им е разпоредено – няма да казвате на никого, че сте видели каквото и да е.

Да, правиш нещо и се криеш, все едно че не го правиш. Типичната за Съветския съюз гробна тишина.

Това в някаква степен продължава да е така. В архивите има страшно много неща, а вътре в структурите на днешната държава почти нищо не се е променило. Различни групи се бият помежду си в името на „традицията“.

Сергей Лозница

Сергей Лозница е роден през 1964 г. в Барановичи, Беларуска ССР. По-късно семейството му се мести в Киев, където той израства. През 1987 г. завършва инженерни науки и математика в Киевския политехнически университет. От 1987 до 1991 г. работи в Киевския институт по кибернетика, като се занимава с изучаване на изкуствения интелект. През 1997 г. завършва режисура във ВГИК в Москва. От 2001 г. живее в Германия. Печели международно признание благодарение на острата си социална и политическа чувствителност, намерила отражение в над 20 документални филма. Не по-малко успешни и аплодирани от критиката са игралните му филми – „В мъглата“, „Нежно създание“, „Донбас“, получили отличия от фестивалите в Кан, Венеция, Берлин, Карлови Вари.

Как ще се казва филмът?

„Оранжевият абажур“.

Правите и документални, и игрални филми, има ли разлика в подходите?

Не, за мен това е един и същ процес. Въпрос само на бюджет. Ако имам пари за игрален филм, правя го, ако имам по-скромно финансиране, правя документални филми. Зависи колко хора са на снимачната площадка, 150 души или петима. Но подходът към реалността е един и същ. Това са все моите избори, моите позиции, моите идеи. През октомври ще гостувам в България и ще разкажа по-подробно.

Деян Енев и лекотата на писането

Виолета Цветкова

Вече на 65, известният писател мечтае да е живо невидимото му лично „апаратче“ за спомени, които един ден се връщат, за да ги превръща в разкази

Във всяко медийно представяне за него ще прочетете, че е бил „бояджия в Киноцентъра, нощен санитар в психиатрията на Медицинската академия и в хирургията на IV градска болница, пресовчик във военния завод „Комуна“, учител, текстописец в рекламна агенция и журналист във вестниците „Марица“, „Новинар“, „Сега“; че има хиляди журналистически публикации, но и повече от двайсет книги, най-вече сборници с кратки разкази и есета („60 разказа“, „Дърводелецът“, „Мария“, „Християнски разкази“, „Гризли“, „Ези-тура“; „По закона на писателя“, „Малката домашна църква. Съвременни притчи“; преводи на немски, английски и италиански на „Цирк България“ и т.н.). Ще си припомните присъдените му литературни награди *Йордан Йовков*, *Йордан Радичков*, *Чудомир* или пък ще се подсетите, че можете да четете размислите и историите, с които всяка седмица той „захранва“ като колумнист своето кътче в Портал Култура – понякога с тъга и съчувствие, друг път с намигване към изневиделица появил се сюжет, подобен на този с черната пантера из Лудогорието...

Вероятно няма да прочетете колко е отдаден на внуците си, нито че все по-рядко се отдалечава от района на „Красно село“, където е домът му, или че е заклет пушач и ценител на доброто кафе. Няма да прочетете и че да разговаряш с Деян Енев е приятно и леко, а когато се разделите, ти се иска да препрочетеш негов разказ. Него не можеш да сбъркаш с когото и да е от съвременниците му, нито визуално, нито като автор. Срещаме се дни след 65-ия му рожден ден – един сладкодумен мъж с отличаващи го брада, плътен глас и кратки паузи, в които разбирам, че добре обмисля отговорите на всичко, за което го питам.

Ако бях на половината от годините, на които съм, а вие на 65, както сте сега, щях да ви попитам за равносметката на тази възраст, но понеже сме в един отбор, въпросът ми е друг: каква е радостта да се събудиш на 65? А на следващия ден?

С годините се убедих, че рождените дни, полуюбилеите и юбилеите са километрични камъни, които ни указват изминатия път. Иначе самият ден, когато си бил роден, по нищо не се отличава от другите дни. Важното е онова, което те отличава от останалите. Важно е какво се мъчиш да свършиш и какво си свършил, а когато нещата съвпаднат – било в нова книга, или друго, това вече е добре. Но и то е редови живот. Същото е и на следващия ден – ден като ден, чакаме следващия. И сме благодарни за това.

Писател или журналист – как предпочитате да ви възприемат хората?

Писател. При всички случаи. Журналист бях немалко време. Успях, струва ми се, да извлека и меда, и жилото на тази професия. Сега е различно, но аз работих във времена, когато журналистиката беше по̀ на почит. Харесваше ми, даваше ми възможност да се срещам с най-различни хора, включително високопоставени. Няма да забравя как по някакъв повод се озовах в Министерството на културата, а пред мен бяха трима чиновници, които се чудеха как да ми отговорят, сякаш аз бях учителят, а те – учениците...

Много от нещата, които написах тогава – интервюта, очерци и т.н. – после превърнах в разкази. Един от незабравимите моменти е денят, когато отидох да правя репортаж за празничната звънарка на катедралния храм „Св. Александър Невски“ Мария Зъбова. Изкачих се по тия сложни и опасни 220 стъпала до камбанарията с дванайсетте камбани. Там, горе, тя сама биеше по-малките чрез въжетата, а за най-голямата ѝ помагаше едно момче, дякон. Трябваха около пет минути, за да се залюлее езикът ѝ и да се получи удар, който се чува чак до Своге... Междувременно видях печати за мястото, където са произведени камбаните, а на най-голямата беше изписана и датата на нейното отливане в Тула, Русия. Написах репортажа, но в него не споменах, че тази дата съвпадаше с рождения ден на Мария Зъбова – този факт обаче ми помогна да напиша един от добрите си разкази, „Бонго бонг“.

В този смисъл писателят журналист не е ли по-щастлив в съдбата си, не е ли по-облагодетелстван заради допълнителните възможности, с които разполага?

Да, но журналистиката изхабява, а думите не са онези, които човек използва като писател.

Но има шанса да наблюдава моменти, които други писатели няма как да видят…

Той, разбира се, е наблюдател, но всекидневието, в което сякаш непрекъснато хвърляш слама, която гори и изчезва, страшно много изморява. За писателя журналистиката би трябвало да е до време и в един момент той да уточни с какво ще се занимава. Тоест тя както помага, така и доста пречи, защото, когато цял ден използваш думи, които на другия ден ще са отлетели в комина, не ти остава време да чакаш онези думи,

които наистина пристигат при теб по по-особен начин.

Помня една среща с Йордан Радичков в хубав есенен ден в парка „Заимов“. Седнахме на пейка и той ми каза: „Деяне, писателските думи преминават през много мъртви, безводни земи, докато стигнат до тебе. Трябва да имаш това предвид“. Същото сега се опитвам да кажа и аз: едните думи ги чакаш и ги търсиш, а другите просто ги хвърляш в пещта.

Слушам ви и се сещам за думи не на писател, а на режисьор, но ми харесват и често ги цитирам. Проф. Азарян казваше: „Не искам да спирам да се учудвам“. Важно ли е и за писателя да не спира да се учудва всеки ден?

Много е важно, разбира се. Бях доста млад, когато ми хрумна, че в писателя съществува нещо като апаратче, което ти позволява да усещаш, да предвиждаш разказите, да си архивираш впечатленията вътре в теб и в един момент да ги използваш, да ги напишеш. И при една среща с читатели във Виена казах, че бих искал само едно: това апаратче да остане живо в мен. А то е същото като учудването.

А какво се случва, когато дойдат споменът, мисълта, хрумката, понякога вероятно и посред нощ?

Механизмът, доколкото съм си го приел ненаучно, на мой си език, е онзи, който ти помага да си пазиш спомените. Споменът на практика съществува като концентрат на емоции, който, когато се върне, когато си го възстановиш и припомниш, започва да се отваря и да носи останалите подробности за лица, миризми, цветове. Но той съществува първо като някакъв конденз на онова, което се е случило. Горе-долу същото е и с нещата, които забелязваш и си ги предвиждаш да разработиш като разказ – те остават някъде в теб загатнати и когато се върнеш отново към тях, започват лека-полека да се разтварят и да ти носят нови и нови неща. И тук вече

Деян Енев, фотография личен архив

се намесват писателският ти опит и онова, което си научил от големите писатели, непременно добавяш и неща, които ги няма в този спомен. Това, разбира се, е един от белезите при добрите писатели, доколкото аз имам представа от тази работа – те имат много точно чувство за мярка, тоест нещата, които привнасят като фантазирани в разказа, много точно, красиво и лесно прилепват към първоначалния подтик за разказа.

Случвало ли се е спомен да отлежава с години, докато нещо, да речем, видяно на улицата ви върне към него и се ражда разказ?

Със сигурност се е случвало, не бих могъл да дам пример, но... (*Замисля се.*) Ще ви разкажа една история. През 2020 г. взех наградата *Йордан Йовков* и домакините, много любезни, успяха да ме разходят по селата около Добрич, където се е подвизавал Йовков: в училището, в което е преподавал, в един музей с етнографски елементи. В този музей видях интересен астраганен калпак, нахлупих го на главата си и помолих домакините да намерят майстор, който да ми изработи същия. Скоро след това го получих в София, беше обаче доста по-голям, а и аз така и не разбрах защо го поръчах, не ставаше за носене. Покрай този калпак обаче си припомних една история за моя прадядо Христо, когото не помня, защото е починал в годината преди да се родя. От него бе останал един овчи калпак, златен на цвят от употреба, и написах нелошо разказче за него, но подтикнат от ето тази история.

Сещам се и за разказа ви „Отсичането на ореха“, в който герой е друг прадядо, стогодишен и немощен, отиващ си заедно с вековното дърво, посадено за неговото рождение. От какво беше провокиран?

Разказът е провокиран от отсичането на един орех, но персонажите са измислени.

Казвате, че всички сюжети са написани, сменят се само героите. Точно този разказ ми напомня приказката за баща, син и дядо, който бива изхвърлен на бунището като ненужен никому, и за зловещата реплика на детето: „Ще запазя количката, за да ми послужи, когато дойде ред теб да изхвърлим, татко“. Каква все пак е ролята на съвременния автор, за да ги разкаже различно?

Сюжетите наистина са ограничени, развити са блестящо още от Античността, от класиката. В тях няма кой знае какво да поправим, но оттам насетне идва ценността на днешните автори, тоест да вкарат съвременност в старите, познати сюжети. Знаете добре, че едно произведение става толкова по-живо, колкото повече атмосфера и детайли има в него за времето, което описва. Именно те, поднесени както подобава, правят едно произведение добро, а на практика това е и ролята на съвременния автор.

Сред героите ви има и реални личности като монахинята Херувима – какво извън разказа „Игуменката“ ви даде срещата с тази жена?

Много хубаво преживяване беше. Случайно я открих и докато беше жива, обичах да ходя във Владайския манастир „Св. Петка и св. Неделя“ и на Великден, и на Рождество. Тя беше много сърцата жена, съвсем слаба, свита като кука, но умееше да движи манастира, в двора направи и параклис. Преди да почине, отидох там, но се оказа, че тя е прекалено немощна и синът ѝ, свещеник в Перник, си я бе прибрал вкъщи. Успях да я видя още веднъж, вече в домашна обстановка... и това ми остана, този разказ.

Пишете и истории с чудати хора – Ангел с ангелските крила от „Железните скали“ истински ли е?

Не, не е истински. Като по-млад обичах този тип разкази. Сега ми се пишат по-скоро неща за най-обикновени хора. А те са и по-трудни, защото чудатото и там го има, но не е видимо, вътрешно е и е по-трудно да го откриеш и опишеш. Разказите с чудатите персонажи са по-ефектни, но в биографията на писателя – поне в моята – като че ли им е минало времето.

А минало ли е времето на разкази за вяра, за ценности като тези във вашите „Християнски разкази“? Изчезват ли светите хора?

Не, няма как да изчезнат. Събрах тези разкази в сборника, който бе издаден от фондация „Комунитас“ и се радваше на интерес. И знаете ли, наскоро се наложи да ме оперират по спешност от апендицит във Военната болница. Мой приятел лекар, доц. Георги Попиванов, се оказа на работа. Освен че успя да направи болничния ми престой по-поносим (аз пуша цигари и пия доста кафе, което там няма как да стане), той накрая ми призна, че поръчал последните осем бройки от „Християнски разкази“ в книжарница „Ронкали“, за да ги подари на свои колеги. И го направи пред очите ми, а аз раздавах автографи в болницата...

Но на въпроса ви – както за чудатите хора, така и за този тип разкази се изисква известна смелост, която по-младият писател може би повече я има. Сега ми е по-трудно да ги пиша, защото се убедих, че вярата е много скрит вътрешен момент, който трудно, а и няма защо да се вади толкова на светло.

Казвате, че днес тоталното и трайно преобръщане на ценностите се проявява и по още един много драматичен начин, тоест започва да пречи на човека да бъде добър. Тъжна, но вярна констатация – какво ви кара да мислите така?

Животът, който наблюдаваме, наистина съвсем се промени, вероятно благодарение и на технологиите, които през година осъществяват такъв тип революции в мисълта, във взора, в познанието ни, каквито преди са ставали за векове. Но хората нямат достатъчно сетива, за да свикнат с големите промени, и не че ценностите се преобръщат, а по-скоро се скриват все по-дълбоко и вече почти не са видими на повърхността. Обикновено важните, базисните ценности се проявяват в човека в дни на големи лични изпитания или радости – раждане, смърт на близък. Тогава човек се събира в себе си, излишните неща изчезват, започва да вижда по-навътре в душата си, пък и външният, чуждият човек също започва да забелязва скритото у него по-добре. Но когато тия мигове отстъпят във всекидневието, нещата отново стават същите, ценностите пак потъват и...

Съвременният човек много трудно може да се изживее като цялостна личност. Защото светът, в който живеем, е прекалено разпарчетосан, фасетъчен с възможностите на технологиите, с постоянното ни скролване по екраните на телефона, нещо клъвваме, нещо виждаме и то се превръща в част от природата ни, измества важните, базисните неща за нас. Всеки го усеща, опитва се вероятно да се бори по свой си начин, но особено младите нямат никакви съпротивителни сили и изцяло са потопени в тая среда.

Учили сте стоматология, което ме навежда на странни мисли. Имате тъжни истории, тъжни герои в разказите – можем ли да кажем, че написването, освобождаването от една тъжна история е като да ти извадят болен зъб?

Не съм мислил в такава посока, но вероятно може, да. Но болният зъб е изцяло отрицателно явление, докато тъжната история (освен ако е лична за автора) притежава и една празничност, която не бива да забравяме. Тя е свързана с акта на творчеството, винаги присъства при писането на добър текст и някак си успява да тушира тъгата, която се прокрадва в него.

Е, имах предвид това, че болката отшумява, раната заздравява и

продължаваме напред към следващата история, дай боже, радостна да е…

Да, да (*смее се*), точно така е.

И още нещо от медицинската сфера – нали сте работили в психиатрия и имате наблюдения. Навремето се шегувахме с репликата „Този сам си говори!“, а сега почти всички по улиците сами си говорят – чуваш въпросите им, чудиш се теб ли нещо питат, а те, оказва се, дори не те забелязват…

И на мен ми е хрумвало това, особено когато не виждаш слушалките в ушите им. Ами така е… доста неподготвена бе човешката природа за новите технологии, всеки си се мъчи да свиква в движение, но не знаем какъв ще е резултатът.

Преди двайсетина години започнахме да се шегуваме с въпроса: „Ще изяде ли мишката книжката?“, а сега се питам *AI* ще изяде ли домашния *PC*?!

Има такава опасност и всички я виждаме. Всеки вече може да си поръча на изкуствения интелект да му напише книга, да си сложи името върху нея, да плати да излезе и ако не обяви този факт, ние ще го възприемем като автор… вече нищо не е същото. Но ми се ще да си мисля, че живото, истинското творчество ще намери своята ниша и ще оцелее, защото без него светът ни става съвсем друг.

Сравняват ви с Йовков – това, освен вероятно да ви ласкае, не е ли и притеснително?

Приятно е, разбира се, но осъзнавам условността – Йовков е несравним. Един от любимите ми писатели е и дано да съм успял да усвоя и да приложа някои от неговите уроци в моите разкази. Така разбирам тази похвала, ще ми се и да се е случило.

Спомням си разказа ви „Буца сол“ – още ли я има в гърлото, когато сядате да пишете?

Не, невинаги. Но е добре, когато има такава емоция при писането, защото тя го отключва. И когато то върви естествено и леко, тази емоция много по-лесно пристига при читателя, а може би и с по-голяма сила. Но пък аз си спомням урока на една моя много добра приятелка, писателката и редакторка Христиана Василева, с която общувах често през последните ѝ години, дори беше редакторка на една от книгите ми. Веднъж ми каза: „Деяне, писателят става писател тогава, когато спре да пише само за себе си и започне да пише за измислени хора, за чужди персонажи, а не използва само себе си като образец в разказите си“. Все повече се убеждавам във верността на думите ѝ.

А как ви изглежда съвременната българска литература?

Много добре ми изглежда. Съвременната ни литература се съживи, заслужи читателското внимание, нищо общо няма със ситуацията през 90-те. Проблемът е, че продължават да съществуват възрастови гнезда, които кой знае колко не общуват помежду си. Бил съм на премиери на мои набори или на по-възрастни писатели, но сред присъстващите рядко има млади хора. И обратното – на премиера на млад човек пък ги няма възрастните. Това някак си трябва да се промени.

Все по-малко стават малките домашни библиотеки. А изчезват ли и малките домашни църкви?

Библиотеките в съвременните домове наистина изчезват. И знаете ли, започна да се случва пред очите ми преди десетина години може би, когато стари будки за вестници станаха импровизирани антикварни книжарници. Имаше ги и тук, по отсрещния булевард в „Красно село“, акумулираха такъв вид книги, разпродаваха ги, но някак си и на тях им мина времето. Просто книгата вече не е онази вещ, която беше. Младите с възможностите си да четат на електронните устройства и да слушат аудиокниги изобщо не разчитат да притежават и книжното тяло. Така че със сигурност домашните библиотеки изчезват. А малките домашни църкви ми се ще да не изчезват. И да съществуват през цялата година, а не само по времето, когато синовете и дъщерите се завръщат за празник, както е в моя разказ (от сборника „Малката домашна църква. Съвременни притчи“, *б.а.*).

Наблюдавайки живота вече 65 години, разбрахте ли каква е разликата между вярващия и невярващия пишещ човек?

Струва ми се, че пишещият вярващ човек няма да злоупотреби със – да ги нарека – скверни теми, които обаче придърпват читателското внимание.

Днес е вторник, а във вечерта срещу сряда буцата със сол засяда в гърлото на писателя Енев, за да се превърне в разказ за Портал Култура. Тръгнала ли е вече и този път?

(*Усмихва се.*) Аз вече се вардя малко от тия моменти, защото те са и доста разтърсващи. И ако си го позволяваш твърде често, някак си не е здравословно за 65-годишен човек.

Добре, за финал ще ви попитам – може би пак на шега – ако трябва да добавите нещо към пъзела „Цирк България“, какво ще бъде то?

Ами нищо няма да добавя, той е хубав разказ. Оставям го така…

*

Вероятно е прав Деян Енев – в разказа и в едноименния сборник има всички вероятни и невероятни сюжети и герои от живота ни преди, днес и може би утре, които сглобяват образа на съвременна България. Смешно-тъжен образ, извън който е по-добре да погледнем и вътре в нас. Нали това е спасението и на писателя…

КНИГИ

фотография Георги Панамски

Кирил Кадийски

Силвия Плат

Владо Трифонов

„Свидетелства от Варна“

Сол Белоу

Людмила Миндова

Пламен Антов

Поетозавърът, тънки сребърни крила

В памет на Кирил Кадийски (1947–2025)

Антология на френската поезия в три тома (IX–XXI век), превод Кирил Кадийски, издателство „Колибри“, УИ „Св. Климент Охридски“, 2025 г.; „Звездна каторга. Новата Герника“, Кирил Кадийски, издателство „Колибри“, 2025 г.

1. Имаше един некратък период от моите занимания с поезия, когато бях под силното обаяние на френската декадентска поезия (Рембо!) и на поетите от дългия Сребърен руски век (Пастернак!): влияеха ми и още как! После си дадох сметка, че по-скоро съм бил под нечие друго обаяние – на Кирил Кадийски, техния български глас. Оттогава измина много време, почти целият ми поетически живот, а ето – като *perpetuum mobile* тази неизтощима машина за поезия продължава да работи безотказно, изкушавам се да кажа – с неотслабваща енергия, но всъщност с усилваща се, удивителна, безподобна! И от чуждо, и от свое име. Бълва една след друга книги, авторски и преводни, само една от които би била достатъчна да осмисли цял нечий живот. А при Кадийски изглежда лесно, изглежда рутинно. С риск да се повторя, ще кажа: достигнал е такива степени на поетическо съвършенство, че отдавна вече е сравним единствено със самия себе си дори когато застава до Данте, Рилке, Шекспир, английските романтици, френските прокълнати, руските сребърни... (Многоточие.) – Тази уникална способност да запазва собствения си глас, превъплъщавайки се в толкова чужди.

Да, количеството в тази работа – поетическата – никога не е от значение; но работата е там, че при него то е в щастлив резонанс с най-тънката виртуозност на занаята. – Оголване на самите корени на занаята в синхронния план на материята: поетическото като „техне“, като направа. След Лилиев Кадийски е вторият в цялата българска поезия, способен да изкове, да инкрустира с брилянти и седеф най-тънките сребърни крила на поезията.

2. Достатъчно е да се посочи почти едновременната поява на монументалния тритомник с преводи на френска

поезия и по-скромното томче (само 200 страници) със собствена (скромно само според мерките на автора си), някак условно озаглавено „Звездна каторга. Новата Герника“. То съдържа не само нова, но и актуална поезия – добрата версия на „ангажираното“, политическо писане, без конюнктурна сервилност, не за друго, а защото „Украйна“ тук не е просто тема, а преди всичко поетическа виртуозност.

Под актуалността като тропически цвят цъфти *самата* поезия, *поетическото*. – Стига ни само заглавието: „Под синьото небе над жълтите жита“.

3. Чета виртуозните римувания и анжамбмани с радост, каквато нито една постмодерна поезия не ми е доставяла от Борхес насетне. Точно когато е започнало да ни се струва класическо, прекалено класическо, изведнъж си даваме сметка за второто дъно, където първият план се оглежда във втори, видимият лирически патос – в една скрита, потайна пародия.

Или се гмурвам, завихрям в неподражаемата римна схема на един сонет (с. 38): абва/гбвг/деж/деж. – Неравноделният такт другаде (с. 59): техническата виртуозност вече е преодоляла поезията и се съревновава само с музиката.

4. ... и този див имажинизъм, който прекалено трезвата (до безчувственост, както един критик я беше определил) българска поезия е познала само веднъж преди това – в „Пролетен вятър“, една от великите си книги. Моя позната, литераторка, наскоро ми сподели, че обича поезията на Кадийски, но – странно – не си спомня нито една нейна метафора. Как да си спомни – та една и две ли са; нито сто и двеста... Имажинистки образи, те избухват във всеки стих, застъпват се и се вплитат една в друга в канонаден залп или подобно на орхидеи в тропическа гора, оплитащи до задушаване възхитения читател, до отнемане на въздуха, до изнемога – също както в тропическа гора. Изключителното неусетно се превръща в рутинност, в нещо, което изглежда естество. Самата поезия губи мярата си.

5. Неотдавнашният (от 2023 г.) двутомник „събрано“ изглеждаше да е някаква финална рекапитулация, окръгляне на делото за пред бъдещата История. – Но не би; и след него поетическият карнавал не престана; финалната точка отзвучава в многоточие; краят се отлага, обраствайки в апендикси, анекси и допълнения.

6. Има поетическо дело, което е обозримо (Ботев, Далчев) – и това е най-голямата му сила. Но има поетическо дело, чиято най-голяма сила е необозримостта, необхватността. Тук е Кадийски.

Има поети на една книга, дори на едно стихотворение. – Но има и автори на *цяло* творчество, паратактично раздиплящо се, сякаш без по-силни и по-слаби стихотворения, а значимо с равнопоставеността на всички тях. В тяхната свързваща се близост-и-различност.

7. Единствено неприятна е (авто) биографичната справка в края на книгата – потискащ поменик от награди, номинации, преводи и прочее: мигар тези неща са направили някого по-добър поет (по-скоро обратното – несвободен).

8. Сатирска – именно сатирска и само отчасти сатирична поезия, витална като пасифлора и съвършена, както само природата може да е съвършена – самата тя повече природа, отколкото култура. Дионисовска виталност, но никога неоставаща лишена от мъдрост, която странно – или пък закономерно – контрастира на пре-аполоновския, постмодерен скептицизъм на младите сърца... (Лесно се забелязва настойчивото, рефреново промъкване на темата за старостта и смъртта; но изпод, зад, около нея блика такава вегетативна енергия, че като че ли я пародира: уникална форма на пародия, когато самата форма пародира предмета си, поетическият изказ – онова, което изказва.)

9. Сред определенията за поета съществува едно, което при първата си употреба, преди да се превърне в клише, е било силно и ярко: поетът като *орган за поезия*. Поезията не като „техне“, а като природна, вегетативно-стихийна същност. Тъкмо тази късна поезия на Кадийски възвръща оригиналната, първична валидност на клишето. Кадийски – късният Кадийски – е вторият „орган за поезия“, който аз съм срещал (другият е Ивайло Иванов).

Енергия, каквато само некултивираната природа обладава.

10. Само количеството, необузданата, свръхмерна количественост ни пречи да осъзнаем в пълна мяра филигранното съвършенство на тази поезия, на всяко отделно стихотворение, на всеки образ, на всяка връзка между образите. Вегетативна мощ, която помита дори собствените си граници (както само природата, за разлика от човешките дела, е безгранична). – Не „техне“, а природа, не изкуство, а естество – та как другояче да наречем тази невъзможност за вместване в една-единствена преводна версия, при това всички правени едновременно, в кипяща невъзможност да се обхване необхватното (не в отстояние на десетилетия, както би било обяснимо в човешката категория на „техне“, във вид на линеарно овладяване); и всички тези версии, при цялата си взаимна различност – еднакво верни спрямо оригинала. Уникална техническа възпроизводимост на оригинала, синхронна съ-редност и валидност, каквито само митът и фолклорът – тази природа на културата – познават, не авторското творчество. (Само някои от тези равноценни версии са намерили място в тритомника; но колко ли още не са, останали в архива или познати на неширок кръг около поета във вид на имейлови пратки...)[1]

11. А докато осмисляме колосалността на този „френски“ тритомник, да не забравяме, че отдавна има подобен колос и на руската поезия; да не забравяме и неотдавнашния превод на Дантевия „Ад“ (дело, само̀ по себе си достатъчно), Рилкевите „Дуински елегии“... (многоточие). – (Нужно е да забравим предишните антологии на френската поезия от Вийон до Виан, всички отделни томчета на „прокълнати“ и на авангардисти, за да схванем цялата непомерност на последния тритомник...)

12. Помня, че някой някога беше нарекъл един любим мой режисьор „кинозавърът Фасбиндер“; определението се е врязало в паметта ми. Докато вървях към дома след премиерата на „Антология на френската поезия“ във Френския институт на „Славейков“, в съзнанието ми постоянно напираше този рефрен: поетозавърът Кадийски.

Б.р. Текстът на статията е написан преди кончината на поета.

[1] В последния брой 1/2025 на сп. „Страница“ е публикуван (под заглавие „Из ‘Бавен джаз – 2’“) цикъл с паралелни преводи на стихотворения от различни поети – от Вийон до Набоков.

Катя Атанасова

Изгубеният космос

„Колосът“, Силвия Плат, превод Румен Павлов, Издателство за поезия ДА, 2025 г.

Силвия Плат е име, което читателската аудитория познава. На български в литературни сайтове са публикувани някои нейни стихотворения предимно от издадената след смъртта ѝ стихосбирка „Ариел“ в превод на Владимир Трендафилов, а в последните години и от излязлата сега книга с поезия „Колосът“ в превод на Румен Павлов. Преведен от Людмила Колечкова е и романът ѝ „Стъклениятпохлупак“.

Сложния, кратък живот на Силвия Плат, завършил със самоубийство, можем да мислим и като допълнително „условие“ за интереса към творчеството ѝ, но въпреки че можем да открием елементи в поезията ѝ, свързани с моменти от биографичния „сюжет“, важната среща е със стихотворенията ѝ. Именно за тях през 1982 г. тя получава посмъртно награда *Пулицър*.

„Колосът“ е първата стихосбирка на Силвия Плат и единствената, издадена приживе, през 1960 г. Стиховете в нея обаче демонстрират оформящия се ярък, въздействащ, често направо стряскащ с образността си стил на поетесата, темите, които ще продължат да я вълнуват в целия ѝ творчески път. Тези стихове изграждат един сложен образ на лирически *Аз*, който ще остане неизменно разпнат вътре в себе си, по-спокойно или по-яростно самотен, със сигурност страдащ и трагичен.

Когато четем стихотворенията на Плат, особено силно е усещането за изповедност, което иде от самоанализа, от себеизследването. Това е поезия, най-вече насочена навътре, към страховитите „пейзажи“ на душата, към неспособността да успокоиш тази душа, към неверието в самодостатъчността на *Аза*, както и в целостта на човешкото същество. Не, то е противоречиво, двойствена е природата му, невъзможна за опознаване. Противоречието между субекта и

външния свят доминира в поезията на Плат и това би ни „позволило“ да я назовем и романтична. Но лирическият *Аз* тук е твърде далеч от намирането на духовен ориентир, на „идеал“, който да противопостави на настоящето, на света, на природата. „Аз съм корен, камък, повърнато от сова / нямам каквито и да било мечти.“ Изгубен е космосът, няма добри богове, митовете „не работят“. Това личи и в изразителната дехуманизация, десакрализация на човешкото. Отхвърляни страхове и травми „изпълзяват“ от скривалищата си и няма изход от това. Отношенията с бащата, по-сложно развити в по-късните ѝ стихотворения, присъстват и тук („Колосът“, „Двайсет лакти под водата“). Образът на майката и спомените с нея са по-скоро изведени с психоаналитична сложност, отколкото в някак приетия за традиционен и „правилен“ смисъл.

Естествено тук се появява и темата за смъртта, ключова за цялата поезия на Силвия Плат. Тя се предвижда, тя „зове“, придърпва ли, придърпва към себе си. Тя може да бъде и бяла, не само черна, тя е вид живот, може би по-спокоен?

Пейзажът е важен елемент в стихосбирката. Освен „вътрешен“, той обаче присъства, и то прецизно и внимателно изобразен. Неочаквани метафори, усет за детайла, за цвят, за композиция може да срещне читателят в поезията на Плат. Самата тя рисува и това със сигурност е повлияло и на писането ѝ.

Стихотворенията в „Колосът“ демонстрират и сериозна литературна подготвеност като структурираност, ритмика, използване на различни тропи и фигури. Както споделя преводачът, често в стиховете ѝ „две или дори повече значения на думата са вплетени в тъканта на стихотворението“. Тук е мястото да поздравим Румен Павлов за смелостта и добрата работа по превода на „Колосът“. Той обръща внимание и на факта, че всяко стихотворение в книгата може да бъде четено като „миниистория с минисюжет“.

Но най-важното е, че имаме възможността за по-цялостна среща с поезията на Силвия Плат, поезия, разглеждана като литературен и културен феномен, като мощен израз на едно удивително въображение, на богат, изтънчен и красив език. И на честно, пределно честно изповядване на себе си.

Митко Новков

Три изненади

„Айлин“, Владо Трифонов, издателство „Полис“, 2025 г.

Владо Трифонов – авторът на романите „Суета, суета“ („Жанет 45“, 2019) и „Писателката (15 дни с Фани Попова-Мутафова)“ („Лемур“, 2023), с най-новия си роман „Айлин“ ни поднася три изненади. Като не съм сигурен дали нарочно ни ги предоставя, или по-скоро е странично (колатерално) следствие от писателския му натюрел. За който без страх може да се каже, че той е всеки път неочакван; по някакъв начин тъкмо изненадващ, сюрпризиращ. Но така или иначе, изненадите ги има и ще се опитам да ги очертая – доколкото мога, разбира се.

Първата е свързана със сюжета. В предишните два романа той се беше насочил по един високоерудиран начин към знакови фигури на българската култура: в „Суета, суета“ Иван Вазов и Стоян Михайловски коментираха в приятелски разговор събитията в писателските среди и в дворцовите кулоари от края на XIX и началото на XX век; в „Писателката“ университетски преподавател и негова студентка се опитваха да изтръгнат от Фани Попова-Мутафова тайната както на творчеството ѝ, така и на оцеляването ѝ. Един вид, занимания с история. В „Айлин“ няма история, а съвремие: романът е за случки, инциденти, престъпления тук и сега, през които бива описано българското общество в ярки „драски и шарки“. А това изненадва, тъй като Владо Трифонов изоставя една успешна формула на писателско амплоа, за да се впусне в територия непозната и неясна.

Втората е свързана с фабулното разгръщане. В началото ти пада ченето, тъй като един автор, за когото

смяташ, че никога не е традиционен и че бяга от клишетата, тръгва да жонглира тъкмо с клишетата на прехода. С прословутите борци и техните ментори от Държавна сигурност, с опосканата родина и опустелите, едва мърдащи села, с единствената алтернатива, останала за напатилите се българи – пустата чужбина. Хваща те на моменти чак яд, че – струва ти се, направо си е чисто разхищение на писателски талант да се хвърля той така безотговорно в разказ за неща, разказани вече от кого ли не, как ли не, колко ли пъти не... Просто да подлудееш, както казваше една приятелка, когато срещнеше някоя изумяваща житейска несъобразност.

Третата изненада произтича от първата и е най-голямата. Защото – хванал си се като читател на въдицата на Владо Трифонов, мислиш си, че си го уличил в тривиалност и банал-ност, обаче хоп! – всичко това откъм средата на книгата изфирясва яко дим и Владо Трифонов отново е онзи Владо Трифонов, когото познаваш като писател – неочакван, нетривиален, неординерен. Защото от един момент нататък всичко онова, което познаваш от различните романи за прехода, изчезва и се превръща в текст, който те изненадва на всяка страница. Като например сантименталния мутробарон Горун Кочев, влюбил се така в Айлин, главната героиня, че и с пръст не я пипа (ех, къде са коравите борчета на Христо Калчев, да му покажат на тоя пикльо как се правят с мерак нещата); или коравия стар планинец Иса, бащата на Айлин, измислил нетрадиционно и унизяващо наказание за уж недосегаемия Горун (тук веднага в съзнанието изскача сцената от „Криминале“ със заклещените в мазето боксьор Буч/Брус Уилис и мафиот Марселъс Уолъс/Винг Реймс); накрая, представлението – своеобразен епилог на романа, в което развръзката съвсем не е тази, която обикновено очакваш в литературни произведения от този тип. И макар Владо Трифонов малко да се надсмива над наивния читател (като мен): „Може да прозвучи като клише, но никоя лошотия не остава безнаказана“, той не му се сърди, а му е благодарен тъкмо за това – че „никоя лошотия не остава безнаказана“. Защото ни е втръснало и омръзнало злото да се измъква без възмездие, лошите да ликуват, а добрите – сълзи да леят. В този смисъл „Айлин“ на Владо Трифонов е обнадеждаващ и зареждащ роман, роман, който ни кара да мислим и да възприемаме света около нас не като безутешна клоака, а като възможна аркадия, която зависи от нас и от никого другиго освен нас. Или, както е изрекъл Апостола: „Нашата свобода от нас зависи“. Романът „Айлин“ ни казва същото.

И в това не бива да има никаква изненада...

Десислава Неделчева

Сценарият Варна

„Свидетелства от Варна. 48 интервюта за култура и изкуство“, съставител Любомир Кутин, издателство „Арт Диалог“, 2025 г.

Това лято излезе на бял свят том от 470 страници със сценарии за културата на Варна в продължение на 150 години. Думата „сценарий“ тук е метафорична, защото 48-те интервюта с хора на изкуството и културата от времето на митрополит Симеон до това на режисьора Явор Гърдев правят вълнуващ сюжет от житейски обстоятелства, творчество и идеи. Три поколения творци разплитат своите истории върху полето на градската, националната и световната сцена.

Всичко започва с радиопредаването на Любомир Кутин „Панорама „Следи“, за което той прави над 30 интервюта. В него влизат малка част от записаните разговори. Идва идеята за книга. После Регионалният исторически музей изважда скрита колекция от 20 аудиозаписа, направени от Тинка Бозова, завеждала отдела за най-нова история. Записите на музея са от 1993 до 2002 г. и най-възрастният интервюиран участник е първият назначен щатен режисьор на Варненската опера Драган Мицов (1908–1997).

След интервюто с доц. Емил Димитров за митрополит Симеон идват театралите с техните свидетелства за началото на Варненския театър и всички следващи кризи в него от 1950 до 90-те години – разговори с актьори, като се започне от Преслав Петров с неговите чудни истории, Иван Иванов и как се отървал от Народния съд, Илия Пенев с кулинарните му рецепти, Грациела Бъчварова, Михаил Мутафов, Борис Луканов; с режисьорите Желчо Мандаджиев, Станчо Станчев, с драматурга Сия Папазова и художници в театъра на Варна.

Третата глава е за музикантите, свързани с Варненската опера и хоровото дело – режисьори, певци, диригенти, изпълнители, художници и музиколог. Тук са включени имена като Лиляна Анастасова, Тинка Сколуфанова, Розмари Стателова и други. Следва „Варна – столица на балета“ с примабалерините, с основателя на изчезналия от години Международен балетен конкурс. Последната глава в мащабната книга е за варненските художници

Дария Василянска, Димитър Трайчев, Мария Зафиркова, за архитектите проектанти на Двореца на културата и спорта, на Фестивалния комплекс и администраторите на културата. Във всички глави участниците са включени в хронологичен ред. Наслагват се истории за едни и същи събития или близки в годините, а също и гледни точки към общи факти и съдби.

Метафората „сценарий“ е действена заради запазения разговорен стил при пренасянето на гласа в текстова версия, а също и заради различните планове на общата културна съдба, която постепенно се прояснява. Разговорите са емоционални и ентусиазиращи. Изскачат артисти от плът и кръв с всеотдайност към общи каузи, друг вид хора.

Бях свързана с това издание като редактор на дигиталното приложение в сайта *svidetelstva.bg.* През това приложение печатният текст на книгата може да се „отвори“ с допълнителни текстове, снимки, видеа и подкасти с кратки аудиофрагменти от интервюта. По този начин могат да се чуят автентичните гласове на включените творци. Почти година пътувах навсякъде с тези творчески и житейски истории, изслушвах записите, връщах за кой ли път гласовете. Трудоемка и всекидневна работа, която чаках най-после да свърши. И когато тя наистина свърши, усещането беше празнота и липса на ентусиазиращата воля на артистите с техните кураж, талант и сила да преобразуват своята среда и да създават свят. Тези енергийни потоци на смисъл и воля се случват, да не забравяме, в различни политически строеве и властови схеми.

В този том не са включени писатели и филмови дейци, критици, издатели и преводачи. Дано това е бъдеща издателска перспектива, ако се мобилизира пак немалкият екип от изследователи, събирачи, редактори. Томът „Свидетелства от Варна“ е снабден с именен показалец и библиография. Има всичко необходимо, за да могат сценариите на културния живот от последния век да оживеят. Достатъчно е само понякога да се премести центърът на тежестта и ето, вселените се подреждат по друг начин. Изданието може да се чете и като приключенски роман, все едно Джек Лондон или Хемингуей, само че в природата на културата.

Мартин Касабов

Да имитираш лъв на четири крака

„Хендерсън – кралят на дъжда“, Сол Белоу, превод от английски Боряна Даракчиева, корица Милена Вълнарова, издателство „Лист“, 2025 г.

Китни предградия, хладилници, телевизори, дълбоки страхове и социални напрежения – това е Америка през 50-те години. Потреблението расте, а „американската мечта“ процъфтява под ритъма на рокендрола на Елвис и холивудските мюзикъли, но подобно на откриващия кадър в „Синьо кадифе“ на Дейвид Линч, под моравата с бяла ограда се спотаява нещо гнило. Започва Студената война, ядрената заплаха виси над всеки дом, а маккартизмът налага атмосфера на подозрение, докато афроамериканците се борят с тежка сегрегация. В тази задушаваща среда Ричард Йейтс пише „Пътят на промените“, Селинджър – „Спасителят в ръжта“, а Керуак – „По пътя“. Духовната пустота зад маниакалното преследване на утопичен рай е тласкаща сила и зад шестия роман на Сол Белоу – „Хендерсън – кралят на дъжда“ (1959), който излезе наскоро за първи път у нас.

Юджийн Хендерсън е мъж на 55 години, наследил е три милиона долара и живее като пройдоха в голяма къща в Кънектикът със съпругата и децата си. Въпреки нагледния си успех той е нещастен – пие, кара се и руши всичко наоколо. И през цялото време в главата му отеква глас, който не спира да повтаря: „Искам, искам, искам“. В отчаянието си Хендерсън напуска Америка и предприема пътешествие до Африка с брачна двойка, която бързо изоставя, защото държи да се потопи в дивото. Водач му е Ромилаю – местен, който бързо се превръща в своеобразен Санчо Панса в това донкихотовско пътешествие за търсене на смисъла. Двамата попадат сред племето арнеуи, където Хендерсън предизвиква катастрофа и посрамен продължава към второ племе – уарири, среща се с владетеля им Дахфу, с когото започват да водят философски разговори. Дахфу държи под двореца си лъв и настоява Хендерсън да свикне с животното до такава степен, че да започне да го имитира. На четири крака, както си му е редът.

Малко преди излизането на романа Белоу публикува статия в *The New York Times*, в която предупреждава читателите да не търсят твърде дълбоки символи. В нея пише, че съвременният читател е станал толкова изтънчен, че вменява скрити значения и открива почти като конспиративните теоретици връзки там, където те не съществуват. За някои това е озадачаващо, тъй като „Хендерсън – кралят на дъжда“ е осеян със символи. Дали ще са библейски препратки (горящ храст, нашествие от жаби), животински (прасе, лъв, мечка), или елементи на природата (суша, вода), романът подлежи на сериозен анализ. Белоу се е притеснявал да насочи читателите в тази посока, тъй като това е стремеж, който би се породил в героя му Хендерсън. Книгата до голяма степен е антитеза на този ламтеж за тотално обхващане на света.

„Искам, искам, искам“ – тази мантра, това заболяване на западния човек е трудно за изкореняване и Хендерсън прекарва няколкостотин страници в своеобразна агония да открие лек за него. Този тип герой е благотворна почва (Уелбек ще го разгърне в няколко от романите си по-късно), тъй като едновременно разкрива кризата на западното общество и предоставя възможност за хумор и ирония. А Белоу майсторски боравi и с двете. Книгата е много по-лека и забавна от „Херцог“, особено в първата си третина, която се движи почти като приключенски роман. Читателите ще се затруднят едва с тази част, в която Хендерсън води дългите си разговори с Дахфу. Там романът сякаш спира на място. Самите разговори са интересни, но са като лутане в лабиринт, не водят никъде. Тогава се появява едно подозрение – дали Белоу знае накъде ни води, или иска да създаде у нас същото неспокойствие като това в героя си, който по това време вече ходи на четири крака и ръмжи като лъв.

„Хендерсън – кралят на дъжда“ е една от любимите книги на самия Белоу. Тя бележи прехода към по-екзистенциалните и философски сюжети, които по-късно ще се превърнат в запазената му марка. Макар да е посрещната с хладен отзвук от читателите, тя постепенно си пробива път към класациите на най-добрите американски романи и днес е сред най-обичаните му произведения. И това не е случайно. В нея комичното и екзистенциалното съжителстват като агне и лъв и я правят едновременно четима, ерудирана и дълбоко искрена.

Димитрина Чернева

Горе имеим сердца

„Ангелът на прехода. Книга за майка ми и свободата“, Людмила Миндова, издателство „Изток-Запад“, 2025 г.

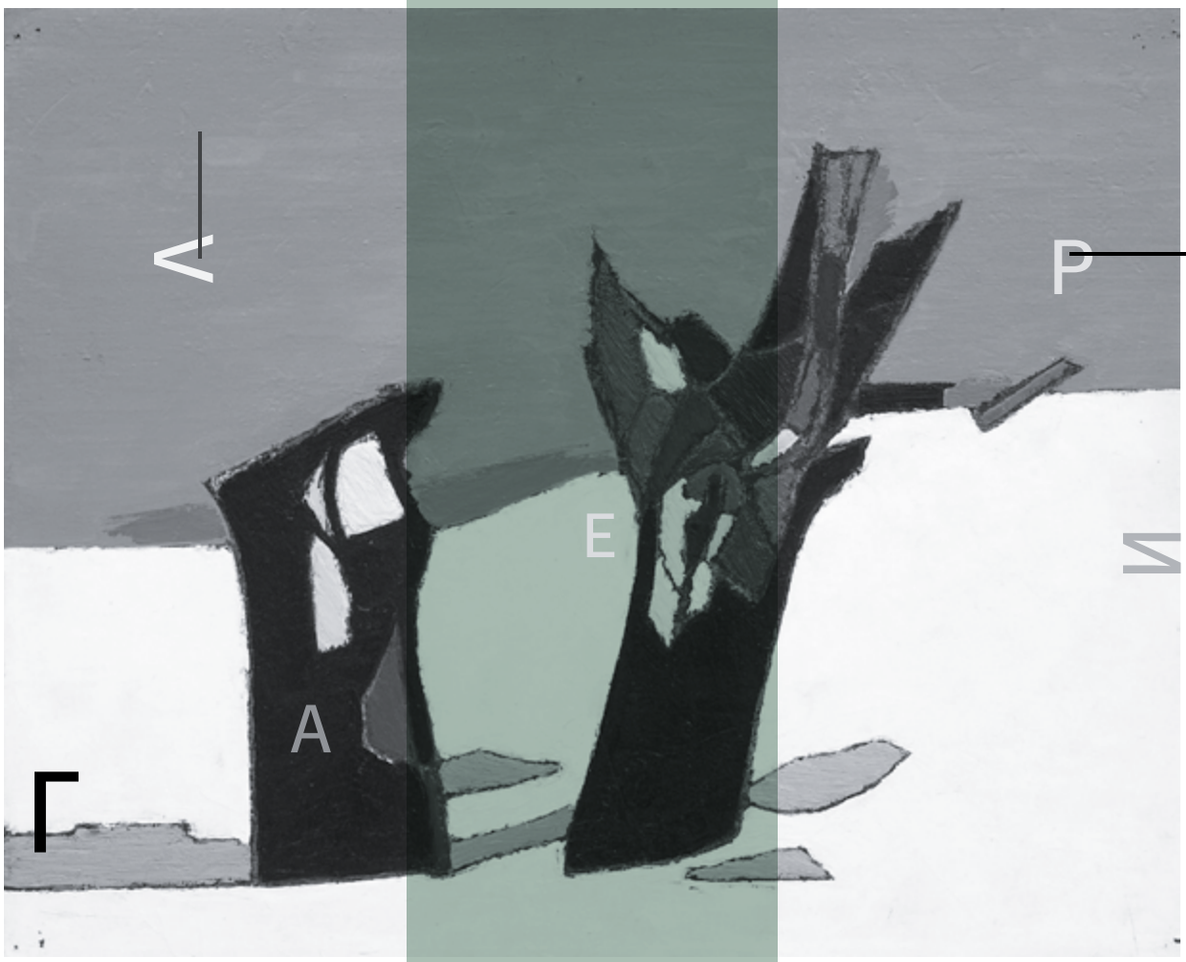
Книгата на Людмила Миндова е едновременно лична и обществена летопис на тоталитарното и посттоталитарното време. Ангелът на прехода, който съпровожда авторката през лабиринтите на паметта, е и ангел на смъртта, на раздялата и отминаването, на парадоксалния човешки опит да се гради чрез срив и разрушение. Водач на душите от един свят към друг, той е същевременно страж на повторенията, на възможните (и невъзможни) връзки между събития и лица, пазител на ехото от миналото, което постоянно се завръща, за да се разгърне наново, сякаш времето е колело в колело, което се движи едновременно в различни посоки (Иез. 1:16). Пътят, по който ни води този „душевадец“, е винаги мъчителен. Независимо дали пристъпваме от невидимото към видимото, или от видимото към невидимото, той „вади“ душите ни от тук и сега, за да ги преведе отвъд, където те все още не са били, ала откъдето все пак, изглежда, се завръщат. Казано с други думи, ангелът на прехода е наш спътник и предводител в „битките ни за смисъла“. И доколкото всеки преход е криза, той е всъщност ангел на кризите. Но не и на упадъка.

Преходът тук е не просто историческо събитие, но и вътрешно пътуване, преминаване през лични и колективни травми, среща с кръговостта на живота, с неизбежната му цикличност и циклофреничност. Повечето истории, които разказва тази книга, се четат трудно, те „сякаш накуцват и стенат от болка“, но да ги загърбим означава „да забравим помощта на ангела“, да пренебрегнем неговите житейски уроци и спасителни пояси. В криволиците на българския преход, а и на личните преходи, които проследява Людмила Миндова, се пресичат събития и спомени, повторения и изменения, забрава и осмисляне... Историческите и персоналните траектории чертаят линиите на един „търпелив лабиринт“, от който изплуват образите на толкова много мъже, жени и

деца. На първо място обаче е образът на майката. Тя не просто носи името Свобода, но се превръща в символ на усилието да се отстоява свободата. Онази свобода, към която ни води и ангелът на отминаването, сиреч на Пасхата. Това е „книга за майка ми и свободата“, пояснява авторката. Би могло да се каже също „книга за майка ми, Свободата“.

Свобода Стефанова е сред основателите на СДС-Русе, нейната биография е своеобразен документ за времето на социализма и последвалия демократичен преход – от перипетиите пред семействата на т.нар. „бивши хора“, тяхното отхвърляне и „неблагонадеждността“ им, през протестите срещу дългогодишните обгазявания на Русе, политическия ангажимент и гражданската активност. Разказът за майката е разказ за прехода, а разказът за прехода е разказ за майката. Той обаче не тече линейно, перспективата непрекъснато се сменя, събитията се разгръщат асоциативно, пресичат се и се разминават образи и мотиви, понякога почти идентични, друг път разнородни и разбягващи се в различни посоки. Текстът изгражда многопластова вселена, в която личното и общественото съсъществуват, а повторението се явява както художествен похват, така и философска концепция за историята и паметта. Основна тема за повествованието освен забравата и осмислянето са болестта и страданието, а също злото и смъртта – все мъчителни въпроси, които обаче са поставени с надежда. Как да се отнасяме към злото например? Може да мълчим и да се правим, че не го забелязваме, но дали подобно съществуване би се различавало от ада? Може да говорим за него и дори да крещим, да го удряме с бухалката, с която ни напада то – но и това съществуване не би се различавало от ада. А може и друго – да се опитаме да го укротим, за да забрави то да бъде зло. Само че за да придобием способността да спасяваме себе си и другите от злото, трябва да се научим да помним не само смъртта (*memento mori*), но и любовта (*memento amoris*). Тя е чудото, което може да снеме проклятието на лошата цикличност и да насочи сърцата ни нагоре в унисон с литургичния призив: „Горе имеим сердца“ („Да издигнем сърцата си нагоре“). Чрез нея бихме могли да научим, че ангелът на прехода е не просто ангел на смъртта, а на отминаването и свободата. А името му – Михаил – изправя всеки от нас пред един-единствен въпрос: „Кой е като Бог?“.

Галерия



Иван Вукадинов, *Дървета зиме*, кр. на XX – нач. на XXI в., частно притежание
© фотография Цветан Игнатовски

Изложби в Пловдив

Иван Вукадинов

Диана Попова

Река и светлина

„Частица от река“ е названието на тазгодишното издание на **Есенните изложби** в Пловдив. Свързано е и с годишнината от рождението на Георги Божилов-Слона (1935–2001). Именно негова изложба, организирана от Начо Културата през 1967 г., слага началото на тази ежегодна проява.

Кураторът Весела Ножарова гради концепцията си за „Частица от река“ върху традицията на Есенните изложби, обвързана с мястото, Стария град, поколението художници от 60-те – в диалог с произведенията на 14 съвременни художници. „В основата стои фантазия, която поставя легендарната група пловдивски живописци с техния пъстър бохемски начин на живот на фона на черно-бялото социалистическо битие.“ И разглежда това цветно художническо общество като животворна река, която извира от върха на Небет тепе и в която се вливат нови и нови води...

От кладенеца щерна в двора на Балабановата къща, от която традиционно започва разглеждането на Есенните изложби, ефектно „избликва“ скулптурната инсталация „Златна вода“ (2025) на Невена Екимова. Пластиката от капачки за буркани има своето продължение в двора на къщата „Хиндлиян“, почти агресивно разливайки се по плочника, за да се увие като асма в двора на Мексиканската къща. Художничката се е вдъхновила от приказката „Златното момиче“ и при всеки случай композициите ѝ най-пряко откликват на кураторската концепция.

Десетилетията посещения на Есенните изложби в тези къщи са възможност и за сравнение как се вписват съвременните произведения в пространствата им. Може би за първи път Сводестата зала на Балабановата къща оптимално заживява с „Репетиция“ (2025) на Калин Серапионов. Триканалната видеоинсталация се развива и прелива от едната част на залата в другата и третата, създавайки ритъм и на действието, и на „разказа“. Този разказ зрителят си създава сам, докато следи съсредоточените действия на група хора – съсредоточени, на забавен каданс, красиви в детайлите, напреженията и фрагментите. Има ли значение какво репетират...

В Дълбоката зала на Балабановата къща много добре е представен проектът „Огледалото на вярата“ (2004–2019) на Боряна Росса („Ултрафутуро“). Забележителен с научния подход и артистичната си ирония, свободно „плуващ“ между духа и материята, биологията и вярата, популярната култура и митовете, представен с видеа, рисунки и надписи по стените – и олтар със специално изработен стъклен реликварий, в който се предполага, че е „генът на Бога“.

Невена Екимова, *Златна вода*, 2025 г., фотография Ванеса Попова

В Голямата зала на Балабановата къща са обектите на Велизар Димчев под заглавието *Where Metal Dreams the Memory Burns*. Своеобразен музей от хибридни механични създания, едновременно играчки и оръжия, сякаш извадени от фантастичен филм и фиксирани върху метални решетки. Представят устрашаващия технологичен свят, в който изкуственият интелект твори, „тялото отсъства, ръката е изместена от команда, погледът – от сензор“, както отбелязва авторът.

В една от малките зали е звуковата скулптура „За този, който върви бавно“ на Антони Райжеков. Уютно е там: стол, на който седиш, гледаш буркан с вода и четки в него, превърнат в микрофон, и слушаш автентичния глас на Георги Божилов-Слона... В съседна зала е двуканалното видео „История за любов“ на Надежда Олег Ляхова. Инсталацията, за жалост, не работеше, но мога да си представя поетичния свят, сдържан и посвоему мъдър, характерен за произведенията на художничката. А мотото за това е: „Струва ми се, че винаги ще бъда щастлив там, където не съм“ – Шарл Бодлер. В трета зала с вид на гостна са окачени рамките за картини, съставени от различни профили в „Континуум“ (2025) на Калина Димитрова. И в тази стара градска атмосфера натрупванията във времето – чрез моди и вкусове, изпъкват отчетливо тъкмо в това, което обикновено остава незабележимо, докато се взираме в изобразеното.

В двора на Балабановата къща, сред зеленината, са разположени „Светли обеми“ (2020) на Стела Василева. Плексигласови тръби с различна височина, пълни с вода, едновременно забележими и ненатрапчиви, деликатно отразяват слънчеви лъчи, цветове от околния им свят. Зад тях намесата на Ния Ценкова в шадраванчето ми се стори малко претрупана.

Слизането към къщата „Хиндлиян“ предполага първо разглеждане на верандата. Там са фотографиите на Сияна Шишкова от серията „Мислейки за ключа, той потвърждава затвора“ (2025). Пространството не предлага много възможности, но пък самите произведения успяват да го „активират“. С драматизма на наслагването, раздирането, съшиването на образите, отпечатани върху текстил – и така оказали се в несигурно историческо време и контекст.

Може би най-впечатляващо е решението на Правдолюб Иванов в т.нар. Мааза. Странно помещение на два етажа с квадратна дупка в тавана между тях, в което сякаш съвременното

изкуство трудно присъства. Тези особености отбелязва и художникът, за да обясни какво го е вдъхновило за неговата сайт-спесифик инсталация „Сюита за чесън и злато“ (2025) – а именно естествените материали в ерминиите на някогашните зографи. Камък, спуснат през дупката на тавана, медитиращо левитира току над пода в затъмненото помещение, чийто прозорец е закрит с позлатени платна. Има и един малък позлатен детайл, който художникът запазва в тайна. Но внимателният зрител, поне в мое лице, лесно го открива. В двора на къщата „Хиндлиян“, под асмата, е инсталацията „Пепел от факла“ (2025) на Стоян Дечев – остана си загадъчна като концепция за мен, но е приятна с пейките от глазирана керамика и скулптираните елементи по тях. В същия двор започва и серията керамични пластики от 2023–2025 на Борислава Бербенко – някои декоративни, други с вплетено напрежение в тях. По-компактно те са представени в двора на Мексиканската къща, където стоят като самостоятелна изложба.

Традиционно в Подземната зала на къщата се разполага живопис. А е трудно пространство, мрачно, интересно като интериор, но скучно с възможността за използване на стените. Но в случая там е серия от картини на Миряна Тодорова под общото название „Дръзки времена“. Живописта на художничката на пръв поглед изглежда декоративна – просто плетеница от свободни дълги мазки по платното. Вглеждането в тях обаче разкрива състояния, напрежения, сблъсъци, драми, проблясъци и падения... Тези картини сякаш не се нуждаят от заглавията на етикетите, освен може би като потвърждение.

И ако традицията на Есенните изложби в Пловдив датира от средата на 60-те, то в средата на 90-те към нея се добавя и още една – **Седмицата на съвременното изкуство**. Така през септември градът става двойно привлекателен за ценители, с възможности за сравнения както исторически, така и за процесите в текущия художествен живот.

Миша Кубал, *Кант и другите*, 2024 г., кадър от видео

Licht, mehr Licht е названието на тазгодишната Седмица на съвременното изкуство. Концепцията на куратора Емил Миразчиев тръгва от прословутата фраза, за която се смята, че Гьоте е казал на смъртния си одър. Според някои просто е искал да дръпнат завесите, но дори и да е банално, всичко изречено от немския писател неизбежно придобива дълбок смисъл. Това се отнася и за думите, които със сигурност е казал: „Там, където има много светлина, има и много сенки“. Тази очевидност кураторът тълкува през отношенията на човека в обществото и с природата, през съзиданието и съществуването в по-общ план, а в частност и към работата на художниците.

Като цяло залите на Градската художествена галерия са тъмни и в тях светлината прозира, прокрадва се, осветява, сигнализира, създава и формира пространства според замисъла на всяко произведение. В началото е видеото „Кант и останалите...“ (2025) на Миша Кубал, професор по медийни изкуства в Кьолн. Нататък е ангажираната с бетонираното ни Черноморие творба *Black, Block, Beach* на Савина Топурска. Случайно примигваща лампа е в основата на *Bulb Fiction* на Аксиния Пейчева, за да онагледи търсенето на смисъл като инстинкт на човешкото съзнание.

В осветена зала са обектите на Георги Георгиев *Jorras* от серията „Симетрия на бита ’24“. Следват пазарските торби на Надя Генова, които греят с вътрешна светлина. От тъмнината изплува в червено и жълто слънце – „То е кръгло и е огън“ на Велизар Димчев. Бягащите светлинни надписи *LICHT MEHR LICHT* на Емил Миразчиев водят по стъпалата към горния етаж. Там в тъмната зала е другото му произведение – интерактивната инсталация „Повече думи, повече светлина“. Зрителят е поканен да изпише с карфици думи върху платното, а всеки пробив отваря път за светлината. Срещу нея е „Елементът“ на румънския художник Дориан Болка – три рамки, в които светлината създава образа, за да напомни значението ѝ в живота и в изкуството. Следват видеата „Индукция“ (2023) на Цветан Кръстев, „Светлина на ръба, или Първичната гибел на оптимизма“ на Валентин Стефанов, както и сюрреалистично-поетична композиция на Красимир Добрев...

А на финала е инсталацията „Събуждане“ на Севдалина Кочевска, представена и на видео: завесата на прозореца бавно го закрива, а после се дръпва рязко. За да препрати към онези думи на Гьоте, но и към детския спомен на художничката – майка ѝ я е будила така.

Бих казала, че тази година двете традиционни изложби в Пловдив са в съзвучие – от река и светлина.

Даниела Чулова-Маркова

Иван Вукадинов отвъд видимото

„Картина извън картината“ е първата мащабна ретроспектива на художника. Тя е дело на екипа на Софийската градска художествена галерия в партньорство с проф. Аксиния Джурова. Може да бъде видяна в залите на СГХГ до 23 ноември 2025 г.

Иван Вукадинов, *Църква*, кр. на XX – нач. на XXI в., частно притежание © фотография Цветан Игнатовски

Първата мащабна изложба на Иван Вукадинов (1932–2024) отдава дължимото на автор с изключително място в художествените процеси през втората половина на XX и в зората на XXI век. Същевременно експозицията проблематизира артистичния му избор на творец, предпочел самотата и дистанцията от обществено-политическата ситуация в България по времето на социализма (както и след това). Ретроспективната изложба има огромна стойност – нейният принос е както събирателски, така и интерпретативен. Тя представя 130 творби, а паралелно с реализацията ѝ излезе и двуезично издание с 400 произведения от Иван Вукадинов. Така той е представен цялостно пред публиката, а изследователите на периода получават стабилна основа за анализи и контекстуални тълкувания.

Експозицията проследява артистичната еволюция на Иван Вукадинов. Започва от академични етюди, автопортрети и натюрморти, преминава през пленерно-импресионистични увлечения, синтезиране на форми и експресивни образи и стига до пределния лаконизъм. Художникът не крие следите на натурата. Тя е изведена до абстракция, без да е вещественo осезаема, а само смислово доловима.

Конструирането на изложбата предлага и проблемен подход при разглеждане на творчеството на художника. Този „разрез“ в дълбочина прави възможно художественото наследство на Вукадинов да бъде „разчетено“ през призмата на изолацията като избрана лично свобода, през реликирането като експериментално търсене и през типологията на въздействието на творбите като цяло.

Човек с богата култура и интереси в областта на поезията, философията и историята, Иван Вукадинов филтрира всичко през себе си. Той се вълнува от спецификата на средновековното изкуство, от технологията и изразителността на фаюмския портрет, от безкрайните разновидности на колоритните комбинации. В произведенията му не присъства образният арсенал на тоталитарните парадигми и визуалните формули на партийната идеология на социализма. Интроверт по природа, той разчита на дълбочина в общуването, а не на неговата всеобхватност. Допуска малцина до себе си, предпочита себевглъбяването и мълчанието. И това личи в картините му. Изкуството му е по същество дълбоко лично, но в същото време звучи универсално. Творецът изследва проблеми, свързани с идентичността, времето и социума. Той овеществява историческата памет извън клишетата на своето време. Иван Вукадинов спазва собствена мярка, според която формално-вещественото носи смислово послание и се трансформира отвъд видимото. Това е и посоката, която виждаме в картините му – от конкретна форма към абстрактна материя, от личното виждане към универсалното звучене.

Името на художника се свързва с поколението български автори, започнали творческия си път в края на 50-те и началото на 60-те години на XX век. Той е сред малцината, които не робуват на изобразителни формули и преднамерено наложени влияния. В творбите му няма да срещнем и шаблонния диалог чуждо-родно. Иван

Иван Вукадинов

Иван Вукадинов (1932–2024) е роден в село Ломница. През 1961 г. завършва живопис във Висшия институт за изобразително изкуство „Николай Павлович“ при проф. Ненко Балкански. През 70-те години прави поредица от изложби в Италия. През 1973 г. картината му „В памет на героите“ предизвиква интерес от страна на Ватикана, но продажбата на произведението за Колекцията за модерно и съвременно изкуство във Ватиканските музеи е осуетена от тогавашния режим в България. Едва през 2023 г., след дълга преписка между българското посолство при Светия престол и папската държава, картината на Вукадинов е предадена официално на Ватиканските музеи по негово желание и включена в юбилейната изложба по повод 50-ата годишнина на Колекцията за съвременно изкуство. Иван Вукадинов е първият български автор, представен в тази престижна сбирка. През 1975 г. той има самостоятелна изложба в София и оттогава отказва да участва в художествения живот в страната. Едва от 2006 г. негови произведения са представяни в софийската галерия „Ракурси“.

Вукадинов е космополит – като мислене, като изразност и като нагласа. И тук закономерно се откроява въпросът как той запазва неманипулирана целостта на творчеството си? Осмислената изолация в тоталитарното общество от втората половина на XX век се оказва цената на свободата за Вукадинов.

Артистичният път на художника неминуемо преминава през повторението на мотиви и композиции. Корените на това авторепликиране са заложени в експерименталните търсения в областта на колорита и пространството. Иван Вукадинов се вълнува от цветовите взаимодействия и ефектите, които те оказват не само върху формално-стиловото, но и върху смисловото внушение. В платната му срещаме магарета, ослици, бикове, църкви, смълчани къщи, минималистични интериори, натюрморти със столове, риби и бутилки. Те се повтарят, но винаги звучат различно, защото Вукадинов използва мащаба, гледната точка и пространствената условност като свои съюзници. Сходството е само повод да се концентрира, за да открои различията – за себе си, а оттам и за зрителя.

Изложбата „Картина извън картината“ е пъзел, който съчленява парчета от артистичната съдба на Иван Вукадинов и реконструира образа на твореца пред широката публика и специалистите. Съществен елемент от осмислянето на творческите ходове на Вукадинов се крие във въздействието на платната му. То е основано на съзерцание и умение за вглъбяване. За да се докоснеш истински до същността на този сложен художник, трябва да си подготвен да „разчетеш“ картините му. Техните послания отвеждат на границата на видимото и могат да бъдат доловени в процеса на съпреживяване.

С творческа позиция, която е встрани от естетиката на конвенцията, Иван Вукадинов прави своите абстрактни дисекции на времето. Чужд на бъбривата повествователност и линеарния детайл, художникът залага на компактна абстрактна маса, съчетана с емоционално натоварен лаконизъм и колоритно богатство. Той използва умело четири основни инструмента за въздействие – пластиката, колорита, условността и времето. Ключът към взаимодействието творба-зрител е в синтетичния минимализъм на формата, в цветовите взаимодействия и гъстотата на пространството. Акцентът пада върху същността, изразена чрез времето. За Иван Вукадинов времето има различна плътност. То тече с бавни темпове и е някак осезаемо. Нещо повече, то е устойчиво, универсално и вездесъщо.

Изкуството на Вукадинов трудно може да бъде поставено в рамки. То носи разнообразна гама от смисли, изисква подготовка, за да бъде разбрано, и подходяща настройка, за да бъде преживяно.

„Картина извън картината“ е заглавие, което потвърждава обособяването на „явлението“ Иван Вукадинов като самостоятелна, автономна реалност. Посмъртната ретроспективна изложба смело очертава спецификата на една от различните творчески позиции от втората половина на XX век и поражда въпроси както за случващото се „под повърхността“ на общоприетото, така и за оценката на художествените процеси от дистанцията на времето.

Иван Вукадинов, *В памет на героите (Чили)*, 1973–1974 г., Колекция за съвременно и модерно изкуство, Ватикански музеи © фотография Атанас Кънчев

сцена

Осман Аг Муса от туарегската блус група *Tamikrest*, фотография Елена Топлийска

Йорданка Дерилова

Владислав Стоименов

Осман Аг Муса

Седрик „Момо“ Морел

Майя Праматарова

СРЕЩИ С ВАГНЕР

„Залезът на боговете“ от Рихард Вагнер, 2025 г., фотография Софийска опера

„Има почитатели на Вагнер, които следят отделни певци, за да могат да отидат в съответния театър и да ги гледат. И ми пишат, че ще дойдат. Пишат ми, дори и да не пея Вагнер.“ Със сопраното Йорданка Дерилова разговаря Светлана Димитрова

Една певица, която и в живота, и на сцената е стилна и всеотдайна. Посреща те с открито сърце, готова да сподели постиженията си и опита, който е събрала. Дебютът на сопраното Йорданка Дерилова е в Бургаската опера като Елизабет в „Дон Карлос“ от Верди през 1993 г. Отново като Елизабет дебютира и в Софийската опера. През 1998 г. става постоянен член на Пражката опера, а от 2003 г. е в театъра в Десау. През 2023 г. отбеляза 30 години на сцената. В репертоара ѝ ролите от опери на Верди са дванадесет, шест са от произведения на Пучини, осем на Вагнер, но тя пее и Моцарт, Шостакович, Прокофиев, Чайковски, Рихард Щраус, Леош Яначек, Курт Вайл, Е. В. Корнголд.

През 2009 г. Йорданка Дерилова получава титлата камерзенгерин за дългогодишната си артистична дейност, а кметът на Десау лично ѝ връчва сертификата. През 2015 г. в Чехия ѝ е присъдена наградата *Талия* за най-добър певец на годината. От 2023 г. е почетен член на Софийската опера и балет.

„Когато си правя равносметка – огромен е репертоарът ми“ – с нескрито удоволствие споделя тя. Добавя нови роли, както и непознати творби.

Йорданка Дерилова и тази година се завърна в Софийската опера, за да участва в постановката „Залезът на боговете“ като любимата дъщеря на бог Вотан – валкюрата Брюнхилде.

„Срещата ми с Вагнер беше през 2006 г., когато интендантът и режисьор на операта в Десау ме попита дали искам да участвам в „Тристан и Изолда“. Дотогава не бях се замисляла за Вагнер, бегло познавах творбите му и не съм имала интерес към неговото творчество. Винаги италианската музика е била мой фаворит. Казах

му, че ще чуя и прегледам обстойно клавира и ще видим. За моя голяма изненада, бях очарована, омагьосана и направо се влюбих в тази опера! Разбира се, отговорът ми беше с въпроса: „Кога ще направим премиерата?“. Тя беше насрочена за следващия сезон и мина с огромен успех. За моя голяма радост, бях номинирана за *Певица на годината* от списанието *Opernwelt* за ролята ми на Изолда. Оттогава магичната, титанична, с огромна сила на въздействие Вагнерова музика ме завладя завинаги. Последваха Кундри („Парсифал“), Венера и Елизабет („Танхойзер“), Ортруд („Лоенгрин“), Брюнхилде в целия „Пръстен“ („Валкюра“, „Зигфрид“ и „Залезът на боговете“) и Сента („Летящият холандец“).“

Завърнахте се в Софийската опера след един сезон, който беше много пълен, много емоционален. В колко опери участвахте?

Винаги се радвам, когато се завръщам в София, за да пея в постановка на маестро Пламен Карталов. И с удоволствие каня всички, които обичат Вагнер, да дойдат тук, защото си заслужава да се гледат нашите постановки. Те са страхотни. Колкото до изминалия сезон, на брой произведенията не бяха много, но пък бяха много разнообразни. Първо имахме възстановка на „Дон Жуан“, пях Донна Елвира, после „Тристан и Изолда“. Имах и възстановка на „Набуко“ в Националната опера в Острава. Три толкова различни произведения. След това направихме една много интересна постановка, изградена като ревю на различни стилове – опера, оперета, мюзикъл. Всичко в *Divine Rhapsody* е свързано и е направено като стилизация на историята на една дива. Вече възрастната героиня се изпълнява от една от нашите драматични актриси, която разказва живота ѝ, а аз представям това, което е пяла. В началото една млада колежка от мюзикъла представя периода, в който са първите стъпки на Ла Дивина. Много интересно направено – имаме една млада и талантлива режисьорка, която създава сполучливи постановки. Премиерата беше на 31 декември, първо в 15 часа и после вечерта от 20 часа. Винаги на 31 декември се играят двойни спектакли. Успехът беше голям и *Divine Rhapsody* продължава да се играе на пълни салони. Аз започвам с арията на Ла Вали, после следва арията на Силва от „Царицата на чардаша“. Всичко е с мизансцен, обличам костюми, танцувам, както е в спектакъла. Следват Кармен и *Хабанерата*. Беше разиграна цялата картина, заедно с хора и всичко, което е до края на тази сцена. После беше песента „Барселона“, накрая завърших с *Con te partiro*. Кулминацията на сезона беше най-новата постановка на „Дама Пика“. През 2016 г. дебютирах с тази роля в театъра в Кемниц, а това е втората ми постановка. В Кемниц се игра дълго. Сегашната също е много хубава, изчистена, ефектна, с много хубави костюми. Сега имахме само два спектакъла и всъщност ще я играем догодина. Завършихме сезона с „Макбет“, но в концертно изпълнение. „Макбет“ е опера, която трябва да се изиграе. Имала съм три постановки. Дебютът ми беше в театъра в Брауншвайг – много модерна постановка с елегантни костюми. Другата беше в Десау, дело на Йоханес Фелзенщайн, нашия интендант. Уникална постановка. В последната сцена на полудяването трябваше да съм цялата в кръв. Къпех се във вана, която беше вградена в земята. Излизах цялата в кръв, боса, с една факла в ръка. Никога няма да я забравя. През лятото участвах в „Аида“ и „Набуко“ на фестивали на различни места в Германия.

Имате ли наблюдения върху публиката в Германия? Театърът в Десау има ли постоянна публика?

Зависи какво се поставя. Има заглавия, които публиката страшно обича. Забелязала съм и в други театри, че хората в последно време се радват на по-лекия жанр – мюзикъли, оперети. Залите винаги са пълни. При нас се играе всичко. Ето, последната премиера беше в петък вечер, от седем и половина, и имаше трудности, защото публиката при нас не е само от Десау, а идва от различни градове. Когато постановката е в събота, от 17 часа салонът е пълен. А за Вагнер идват от цял свят. „Тристан и Изолда“ винаги е на пълни салони.

Въплътили сте се в много Вагнерови героини. Имате ли фенклуб? Вагнеровите общества са особено явление.

Да, мога да кажа, че имам, защото самите вагнерианци са много и постоянно следят кой къде какво пее. Прави се план, който непрекъснато се обновява. Знаят какво се играе в театрите в Германия и в чужбина. Има и такива, които следят отделни певци, за да могат да отидат в съответния театър и да ги гледат. И ми пишат, че ще дойдат. Пишат ми, дори и да не пея Вагнер.

Срещате ли с тях?

Когато имам възможност. По-рано винаги след спектаклите правехме срещи с публиката. Сега вече не е така, Вагнеровите опери са много дълги и хората като че ли нямат възможност да остават след тях. На премиерата винаги има парти, организирано от интенданта. Той ни представя, ние идваме като на парад и отново обираме овациите на публиката. Имаме много хубав ресторант в нашия театър, където се прави това парти, настроението е друго. Преди време хората сякаш повече си говореха с нас, обичаха да се срещаме, но сега това се случва много по-рядко. Не знам от какво зависи, може би от организацията. Вече е по-различно от преди.

Но сигурно има хора, които ви чакат след спектакъла, някои най-заклети фенове.

Да, има такива. Обикновено изчакват на служебния вход, колкото и да се забавим, за да поискат снимка, автограф. И чрез този израз на възхищение певецът усеща, че наистина е обичан, че е харесван, че се е представил добре.

Възторжените отзиви окриляват ли ви? За вас винаги съм откривала най-ласкави мнения.

Аз не знам да има певец, който да не се ласкае, когато се пишат хубави неща за него. Излязоха критиките за „Дама Пика“, за „Залезът на боговете“ и те отново са страхотни. Да, приемам ги, радостна съм, но не се променям, не се възгордявам. Виждам, че много от певците по някакъв начин се възгордяват. Мисля, че е по-добре да останеш земен, нормален човек, да не се самозабравяш.

След спектакъл от кого сте готова да приемете съвет или оценка?

Хубав въпрос. Когато става дума за чисто музикалната страна, е важно мнението на диригента, неговите изисквания, неговото виждане за интерпретацията ти. Това бих приела и то е естествено. Иначе критика приемам винаги от моя съпруг. Много съм му благодарна, макар че първоначално реагирам по-остро и все едно нищо не съм чула. Но след това винаги се замислям и следващия път правя това, което ме е посъветвал. Винаги го слушам. И той винаги е имал право. Интересно е, когато в семейството и двамата са певци, винаги има какво да си споделят, когато се слушат. Не е добре, когато си казват: „О, колко си прекрасен/а“. Много е важно да си казваме истината, защото иначе няма да вървим напред. Дори да е с огромен опит на сцената, човек винаги има какво да научи, към какво да се стреми.

А записи правите ли си?

Аз лично не правя, но правят в театъра. За жалост, не се прави запис на премиерата, само на генералната репетиция. Но тогава има друга емоция, друго е поведението, друг е мащабът, физически и емоционално. Иначе аз изобщо не обичам да се слушам, защото съм много критична към себе си. Сама зная, когато един тон не е бил добре. И винаги запомням какво съм направила и не съм направила, знам какво мога да редактирам, но не правя записи. Аз просто мразя да се слушам.

Какво ви предстои през новия сезон?

Новото, което ми предстои, е една бразилска опера, която не познавам. Тя е от съвременен композитор, много тежка както за пеене, така и като история. Казва се „Алма“ от Клаудио Санторо. Ще правим това произведение на португалски. Ще бъде поставена за фестивала на името на Курт Вайл, който е през февруари и март догодина. Премиерата е на 6 февруари. След това имам оперна гала със съвсем нов репертоар, по-непозната музика, от класиката, разбира се. В Острава ми предстои отново да бъда Турандот.

В „Аида“, фотография Софийска опера

Започнали сте заедно със съпруга ви. Случва ли се често да пеете двамата заедно?

Да, случва се. В последно време не толкова, колкото преди. В Прага много често пеехме заедно. Разбира се, откакто сме в Германия, е малко по-трудно, защото обикновено се използват солистите, които са на щат. Съпругът ми е на свободна практика и пее където го поканят. Той е бас-баритон и му е доста трудно, защото в театрите винаги имат такива гласове. Трябва да е екстремна ситуацията, за да потърсят допълнителен певец, или да има много персонажи в дадена опера.

Имате ли роли, за които мечтаете?

Има доста роли, които все още не съм изпяла, и се надявам да се появят постановки, в които да имам възможност да ги направя. Аз давам идеи в нашия театър според моите желания какво бих изпяла. Например „Джоконда“, „Андре Шение“, „Адриана Лекуврьор“, „Медея“. Дано един ден някъде да имам тази възможност.

Щом се включвате в съвременна опера като „Алма“, значи сте готова на експерименти.

О, да! Имаше една опера, в която трябваше да пея – „Орфей“ от Филип Глас. Тогава имах и „Лейди Макбет от Мценска околия“ в Острава, а трябваше да започваме репетициите на „Орфей“. Разболях се от ковид и се наложи да повикат друга певица. За пръв път ми се случи да не изпълня ангажимент.

А коя беше най-екстремната ви постановка не като режисьорска концепция, а като изграждане, като образ, като вокал?

Ще отговоря веднага. За нея получих наградата *Талия* в Чехия – ролята на Рената в „Огненият ангел“ от Прокофиев. В началото беше мъчително, докато я науча. Шостакович е приказка в сравнение с тази опера. Нямаше и миг, в който да не съм на сцената. Цялата опера мина само с моето пеене. Страшно сложна за научаване роля. Вече като я запееш, има и хубави моменти. В началото, когато започнах да я уча, исках да се откажа. Намеси се обаче моята упоритост, освен това съм гост, поела съм ангажимент и трябва да го изпълня. Но в крайна сметка бях възнаградена, трудът ми беше оценен високо. Понякога човек си казва: „Тази музика не искам да я правя“, но в крайна сметка, когато решиш да експериментираш и я направиш, когато бъдеш удостоен с награда, си удовлетворен, че не си работил напразно.

А изключителното признание камерзенгерин за какво получихте?

Дава се, когато направиш много роли, в които се представяш максимално

добре, с голям успех. Дава се за мащабност на репертоара, а не за определена роля. Това не е награда, това е титла, която се получава за целия път през годините. Това е наистина най-голямото звание, което се дава на един певец. И голяма чест, защото рядко се присъжда на чужденци.

Отдавна сте в Десау. Не сте ли искали да бъдете в по-голям театър в Германия?

Често ми задават този въпрос. Не съм търсила друг театър. Пяла съм къде ли не. Когато бяхме в Прага, се борих за утвърждаване... Може би човек уляга, устройва живота си. Мисля, че една такава голяма стъпка не би била проблем, но не съм искала да правя генерални промени. Предпочитам да отида, да пея и да се върна. Освен това от дълго време сме в Десау, имаме собствен дом. А и съм привързана към театъра, чувствам се добре в него. Имам свобода, каквато много певци на щат в Германия нямат. Откакто съм в този театър, имам да правя определен брой премиери годишно. След това, когато нямам репетиции, не съм ангажирана с нещо, което предстои, мога да имам гостувания, да правя постановки в други театри. Много съм благодарна, че е така. Освен това пея само моя репертоар. Не пея оперети, мюзикъли, не съм задължена да пея всичко, както се случва с младите певци днес. За да натрупат репертоар, те се съгласяват. След две-три години обаче гласовете им вече не издържат, което е много страшно. Но за съжаление, никой не се интересува от това. Да не говорим, че са заплатени по-ниско.

По-рано беше престижно да си в състава на някоя опера. Днес повечето певци предпочитат да са на свободна практика.

Ситуацията днес навсякъде е много сложна. Особено за певците. Какво значи да си на свободна практика? Например три месеца да имаш ангажименти, а през останалите шест? Певците не са финансово обезпечени, нямат никаква сигурност. Има и такива, които са непрекъснато ангажирани. Да, трябва да получиш шанса да имаш непрекъснато ангажименти, за да водиш нормален живот. Какво правят младите певци, ако имат два месеца ангажименти, а половин сезон са свободни?

Търсят ли ви млади колеги за съвет или за да работите с тях?

Да, търсят ме. Не мога да се ангажирам постоянно, защото самата аз съм заета, но давам уроци, дори онлайн, тъй като ме търсят от различни градове и държави. Имах и една ученичка чак от Бразилия, която идваше в Германия, дори прекара една седмица в Десау, за да работим заедно, докато имах свободно време.

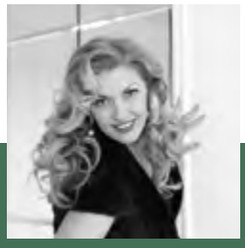
Винаги, когато имам възможност, го правя, защото обичам да преподавам. И мисля, че това става все по-често. Направих майсторски клас с Крум Гълъбов в Берлин. Много ми беше приятно. Наистина имаше всякакви случаи и ние бяхме и в ролята на доктори, на фониатри, на психолози. Човек, за да бъде вокален педагог, трябва да умее всичко това. Някои ученици не знаят как да дишат, не знаят как да поддържат въздуха, а то е най-важното.

Сама ли готвите ролите си?

У дома сама, но иначе с пианист, разбира се. Но най-често работя у дома, защото мога да си позволя да викам, да крещя, колкото си искам. Живеем в къща, иначе това трудно ще стане, трябва да се ходи в театъра.

Слушате ли други певици?

Понякога слушам. Когато искам да придобия представа за репертоар, който не познавам, който е нов за мен. Искам да го чуя как звучи цялостно, като оркестър, като стилистика. Тогава слушам, но иначе избягвам. Младите певци, на които ми се е случвало да преподавам, слушат всякакви записи. Те не осъзнават колко погрешно пеят понякога дори големи певци. Никой не е съвършен. И те заучават и искат да имитират дори когато е погрешно изпято. Изпълнението понякога не е свързано с текста на арията, затова избягвам да слушам. Понякога слушането може да изиграе лоша шега, защото свикваш с някакво звукоизвличане, което след това не ти се отразява добре. Аз по принцип обожавам Мария Калас, но никога не съм се опитвала да я имитирам. Всъщност никой не трябва да имитира, защото на сцената трябва да си самият ти. Ако тръгне човек да имитира, това ще е нещо фалшиво. Певецът трябва да си харесва гласа и да имитира самия себе си.



Йорданка Дерилова

Йорданка Дерилова е завършила Националното музикално училище „Л. Пипков“ в София и Музикалната академия „П. Владигеров“. Специализирала е с Александрина Милчева в Академията „Борис Христов“ в Рим. Сред централните роли в нейния репертоар са Аида, Брюнхилде във „Валкюра“, „Зигфрид“ и „Залезът на боговете“, Турандот, Лейди Макбет, Електра, Тоска, Абигайл в „Набуко“, Амелия в „Бал с маски“, Одабела в „Атила“, Мадам Бътерфлай, Изолда в „Тристан и Изолда“ и Ортруда в „Лоенгрин“, с които е гастролирала в множество реномирани оперни театри, включително Залцбургската фестивална зала, Кралската опера в Стокхолм, Театър „Масимо Белини“, Катания, Фестивалната зала „Брегенц“, Националния театър – Манхайм, театрите в Дортмунд, Ханновер, Мюнхен, *Opèra de Massy* в Париж и др. От 2003 г. е в ансамбъла на „Анхалтишес Театер Десау“. През 2009 г. получава титлата камерзенгерин.

Най-високото дърво на Земята

„Най-високото дърво на Земята“, реж. Владислав Стоименов, фотография Димитър Крумов

„Театърът винаги е имал социална функция. Вярвам, че той откликва на наболелите въпроси на съвремието. Вярвам в силата на колективното тяло.“ С режисьора и актьор Владислав Стоименов разговаря Владислав Христов

Вашият път в театъра започва с актьорското майсторство, кой беше главният ви мотив след това да се насочите към театралната режисура?

Театралната режисура бе следващ етап в обхващане на цялото – поглед към драматургичния текст от другата страна. В допълнение към актьорската практика режисурата ми дава възможност да разширявам полето на изследване, на откриване, на интерпретация, на себеизразяване. Мисля, че вече със сигурност чувствам това поле като по-интересно и провокативно. Работата с големите текстове и ярките драматурзи, диалогът с различни режисьорски стилове провокират интереса ми да искам повече да създавам свят, отколкото единствено да участвам в него. Вярвам също така, че човек трябва да стои винаги в позицията на учещ се и да не губи чувството да се удивява, а когато работя върху конкретен текст, това ми дава шанс да разширя тази зона – чрез интерпретация, идеи и постигане.

Ученик сте на проф. Пламен Марков, доц. Петър Кауков и Явор Гърдев. Какви са големите уроци, които научихте от тях? Кое е основното правило, което ви движи в режисьорската работа?

Да бъда искрен към текста. Това ми помага да изградя по-добра връзка между мен и заложените в текста идеи, защото режисурата означава и да вземеш решение. Но има и по-важни решения като: „Защо точно сега тази пиеса?“ и „С какво тя е необходима на публиката днес?“. Това би означавало и по-плътна емоционална обвързаност с текста, конфликта и персонажа – не толкова като заемане на страна, а като изследване на природата на посланията. Защото емоционалният ни резонанс с нашия собствен живот, с нашето съвремие е действителната причина да правим театър.

През 2023 г. получавате наградата *Аскеер* в категорията „Изгряваща звезда“ за режисурата на „Арт“ от Ясмина Реза. След Реза се насочвате към Вирипаев. С какво ви привлече неговата пиеса „Най-високото дърво на Земята“?

„Арт“ на Ясмина Реза е добър пример за пиеса с ясно построен драматургичен конфликт и с ярки в своето различие един от друг персонажи. Наред с актуалността на проблематиката си, пиесата на Реза е добре изграден текст от гледна точка на класическата драматургия. Драматургията на Иван Вирипаев се отличава с коренно различна стилистика – в голяма степен в естетическия регистър на постдраматичния театър. За мен сред ключовите особености на неговите текстове са метафизичната им насоченост и новата театрална форма. В много отношения можем да видим разделяне с конвенционалната драматургична форма. Пиесата „Най-високото дърво на земята“ ми е интересна с авторовия анонс за „нова версия“ на вече създаден (макар и все още непоставян) текст, за необходимото пренаписване, префокусиране на смисъла в синхрон с болезнените въпроси днес. И времевата граница бе ясно очертана – след началото на войната на Украйна. Всъщност авторовата бележка насочва към характерен за стила на Вирипаев драматургичен похват – актуалност, граничеща с характеристиките на документалния театър. Но в много по-голяма степен текстът ме заинтригува с поставянето на чувствителните теми, и то с размаха на глобални екзистенциални проблеми, еднакво тревожещи света на отделната личност и на общността.

Кризата на човешките взаимоотношения е сред главните теми, засегнати в „Най-високото дърво на Земята“. Травматичността на съвременния човек е един от проблемите, които вълнуват Вирипаев. Какви нови пластове на тази тема разкрива в текста си той?

Светът днес е изключително динамичен, променлив и свръхтехнологизиран,

а това несъмнено дава отражение и върху човешките взаимоотношения. Бързото развитие на технологиите променя значително или дори изкривява установените ни представи за порядък – от социалните рефлекси до основните принципи във взаимоотношенията. Това е един от ярките тематични пластове в пиесата – критиката към рационалния Запад, усъмняването в постижимостта на свободата и уважението на Другите и способността за общуване. Както казва героинята Дороти: „Тук най-важното е ние да можем да си звъннем един на друг, а какво в този случай имаме да си кажем един на друг, и самите ние не знаем; кой знае за какво ние тук, на тази планета, можем да си говорим – може би за това дали израстваме, дали се опитваме да бъдем поне малко по-зрели.... Добре, няма значение за какво ще си говорим, важното е да си звъннем“. От друга страна, „Най-високото дърво на Земята“ е постдраматичен текстови конструкт, който представя темата за вината. А днес в света на всевъзможни политически, социални, ценностни катастрофи, на войни и конфликти проблемът за вината и отговорността или вината и прошката стои на дневен ред. Затова имаме нужда от такива текстове, защото те ни карат постоянно да стоим активни в живота около нас.

Пиесата на Вирипаев е остро социална, вярвате ли, че в сегашните турбулентни за човечеството времена социалната функция на театъра се завръща с пълна сила?

Театърът винаги е имал социална функция. Вярвам, че той откликва на наболелите въпроси на съвремието. Вярвам в силата на колективното тяло, защото, ако нямаше колективно движение в определена посока, едва ли би имало еволюция. Разбира се, има различни видове театър, но този, който мен ме вълнува, е театърът, който може да провокира, да поставя въпроси, да изисква размишлението и търсенето на отговори, а това означава откровено и директно да разберем защо се случва така. Тази пиеса на Вирипаев е такава. Защо ни е всичко това, защо ни е този технологичен прогрес, ако самите ние не знаем посоката, в която го насочваме, смисъла, който му придаваме. Във времето, в което живеем – на всеобщ достъп до всичко – светът е силно комуникативен, изключително свързан, а това по парадоксален начин те изолира или отчуждава. И тогава човек спира да пита и да търси.

„Театърът сам по себе си не е революционен: той е репетиция за революцията“, твърди бразилският режисьор Аугусто Боал. Способен ли е театърът да предизвиква революции в мисленето?

Мисля, че да. Иска ми се да гледам повече такъв театър в България. Театърът въздейства и влияе, формира, провокира, понякога може да е „удар в лицето“, но във всички случаи това би довело до действие. Може би революция би било силно казано, защото би означавало да има вече изградени натрупвания, които в някакъв момент да доведат до непоносимост по отношение на всичко, което ни заобикаля. Вярвам, че театърът ни дава възможността да изразим несъгласие и недоволство от света около нас, а това, представено в художествена форма, би имало значително по-силно влияние.

„Светът трепери като желе“, казват героите в спектакъла, в този треперещ свят какъв е противовесът, който те откриват като начин да преодолеят своя провал?

Героите добре разбират случващото се и по тази причина не се съгласяват със скудоумието и парадоксите на днешния свят. Оттам се проявява и цялата ирония и цинизъм в пиесата, както и чувството за сарказъм, а при тях (Дороти и Санди) то е и форма на самосъхранение. Защото, ако човек има непоносимост към нещо, което му влияе, съзнателно или не, влиза в подигравателния тон, с който заявява позицията: „Аз не се идентифицирам с това“, опитвайки се да запази нещо в себе си. Мисля, че при част от персонажите повече се наблюдава усещането за всеобемаща липса и за празнота, отколкото за провал. Ако е провал, то това би означавало, че са се примирили, а те не са.

Отвъд буквалното, на какво всъщност е метафора дървото в представлението?

Не съм излизал от смисловата рамка по време на репетиции, извън познатото, защото нямаше нужда. Мисля, че там е заложено нещо друго. Чрез сарказма на женските персонажи обаче текстът подрива този фундамент, като го подлага на ирония, присмех и отрицание, и превръща в абсурд пътя на Бонч към разкаянието и моленето за прошка – да се моли на едно дърво заради смъртта на сина си в реката. Самият текст е откровен и това дава възможността човек да види по-ясно конфликта. За мен важното в този текст са моментите на безсилие относно това как бихме могли да живеем в свят, наситен с болка и вражда, когато няма кой да ни чуе. Защо човек се обръща изобщо към някого/нещо с молитва, ако той самият отрича неговото съществуване. Това е допълнителен пласт, който ни определя днес като общество – едно прикрито лицемерие – да се обръщаме към Бог само когато страдаме и ни боли.

Драматургията на Вирипаев е характерна с това, че задава много въпроси, питащият театър ли е театърът на бъдещето?

„Най-високото дърво на Земята“, фотография Димитър Крумов

Хайнер Мюлер казва, че можеш да бъдеш добър драматург до 30-годишна възраст, защото драмата е въпрос на конфликт, а едва до тази възраст имаш достатъчно гняв и напрежение, за да ги изразиш. След това ставаш

Владислав Стоименов

Владислав Стоименов е роден през 1996 г. в Шумен. Завършва актьорско майсторство за драматичен театър в класа на проф. д-р Атанас Атанасов и магистърска степен по режисура при проф. Пламен Марков, доц. Петър Кауков и Явор Гърдев в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Има номинация за *Икар* в категорията „Дебют“ и награда *А-Аскеер* за изгряваща звезда за режисурата на „Арт“ от Ясмина Реза, както и Награда за главна мъжка роля в „Шекспир като улично куче“ на фестивала „Златна роза“ във Варна, 2022 г.

твърде конформист, за да можеш да създадеш конфликт, следователно вече няма нужда от този гняв. Мисля, че при Вирипаев не е така. Той има силна антивоенна позиция и в този текст тя се изразява ясно и открито, това ми харесва.

Лайфкоучът, технологичният оптимизъм, псевдодуховността – Вирипаев осмива тези явления със специфичното си усещане за абсурд. Интелигентната ирония някак все повече липсва по българските театрални сцени, заменена от плоския, лесносмилаем хумор. На какво отдавате тази тенденция?

На избор. Но този избор е следствие от много неща. Не стоя в позиция на сочене с пръст, просто всеки избира какво иска да каже и как да го направи. Прави ми впечатление, че публиката като че ли избира понякога по-лесния вариант. Сред натовареното всекидневие последното, което тя иска да гледа, е „нещо натоварващо или онова, което едни странни хора правят на сцената и не се разбира“. Наблюдавам като че ли постепенно отчуждение от сериозните теми и представления, от езика на модерния театър, от предизвикателствата на новаторските форми. Но това по свой начин е парадоксално, защото, ако аз присъствам на медицински колоквиум например, ще разбера в най-добрия случай 0,05% от това, което участниците си говорят, защото езикът ще е професионален, терминологичен и непознат за мен. Нормално е да не разбирам, но това не би ме дистанцирало от медицинската среда като цяло, за да кажа: „Какви са тези глупости, ами то нищо не се разбира“. Същото е и с театъра. Не трябва да изискваме само леки и лесно смилаеми неща, а понякога трябва да бъдем активни в разрешаването на проблемите, които се обсъждат на сцената. Да опитваме и ние да сме част от това, което става, а то понякога съдържа в себе си интерпретации, символи или смисли, които изискват участие.

В спектакъла играят актьорите Бориса Сарафова-Черкелова, Биляна Георгиева и Петко Венелинов. Как се спряхте на тях?

За избора подходих интуитивно. И тримата се познават, а това е подходящо, предвид ситуацията в пиесата. Те са много добри актьори, имаха силна взаимовръзка помежду си.

„Най-високото дърво на Земята“ имаше премиера през май на „Сцена Дерида“, а се игра и на Международния театрален фестивал „Школа“ в Плевен, където присъства и самият Вирипаев. Разкажете за срещата си с него.

Фестивалът беше нещо ценно и се радвам, че се случи. Участвам за втора година, като сега имахме възможността и да представим нашия спектакъл. Самите срещи с Иван Вирипаев, Юрий Бутусов, Иван Естегнеев (Русия) и Тийт Оясо (Естония) за мен бяха шанс да се запозная по-подробно с техните творчески методи, както и да видя практическата им реализация в някои от представленията от фестивалната програма. Срещата с Вирипаев беше фокусирана върху това на какво да обръщаме внимание, когато се срещаме за първи път с пиесата – пространството, формата и енергията. Как можем да превърнем идеята и намерението в материя? Съпоставяше тези три компонента в християнската религия и будизма. Какво стои зад намеренията и как да превърнем това в действие.

Какъв бихте искали да е пътят на спектакъла? До каква публика желаете да стигне?

Създаването и поддържането на един спектакъл в независимия сектор се оказва изключително сложно нещо. Има много стъпки от административно и организационно естество, които човек трябва направи, а това понякога е за сметка на неговата същинска работа. Независимият сектор е необходим, защото много талантливи артисти се реализират чрез неговите проектни програми, но за това трябват добри условия. Опитвам се да не се ограничавам относно типа публика, защото всеки, който е дошъл, търси нещо, което го вълнува. Това е достатъчна мотивация, за да искаме да разказваме истории.

Предстоят ви две любопитни режисьорски предизвикателства – „Казимир и Каролине“ по Йодьон фон Хорват и „Всички замесени“ от Кристина Клементе и Марк Анджелет.

Репетирам „Казимир и Каролине“ със студенти от трети курс в класа на проф. д-р Атанас Атанасов. Йодьон фон Хорват е сравнително непознат драматург, но има силен отпечатък в модерната драма. Това, което наблюдаваме като проблем със студентите, е как социално-икономическият натиск разрушава личните връзки. Създава се усещане за страх от изпадане по социалната стълба и загуба на позиции. Интересно е колко много допирни точки има с това как живеем днес. „Всички замесени“ е проект, който предстои. Пиесата е доста предизвикателна. Очаквайте двете представления през новия сезон в София.

Цветан Цветанов

Блус между носталгията и войната

Разговор с Осман Аг Муса и Седрик „Момо“ Морел от туарегската блус група *Tamikrest* на третото издание на пловдивския фестивал *Station Street* в очакване на новата ни среща с тях на 23 октомври в София

Осман Аг Муса, фотография Елена Топлийска

Макар и донякъде в сянката на по-известни в световен мащаб групи като класиците на пустинния блус *Tinariwen* или „дезърт рок“ звезди като *Bombino* и *Mdou Moctar* от Нигер, *Tamikrest* са един от безспорните феномени на съвременната туарегска сцена в Западна Африка. И определено можем да кажем, че по своя тих и деликатен начин фронтменът им Осман Аг Муса (роден през 1985 г. в Кидал, Мали) е едновременно човекът с най-запомнящ се глас в тази музика и с едни от най-въздействащите авторски песни на езика тамашек през новото хилядолетие.

За *Tamikrest*, чието име се превежда като „свързване“, „възел“, „обединение“, но също така и като „бъдеще“, знаем от около 15-ина години, през това време групата е минала през множество трансформации и персонални смени, без да изгуби оригиналното си звучене – даже напротив. Всеки следващ музикант, влизащ в състава ѝ, обогатява създадения от ядрото Осман Аг Муса (глас, електрическа и акустична китара, композиции) и Шейх Аг Тиглиа (бас китара, понастоящем басист и в *Tinariwen*) разпознаваем музикален език. През годините гости в техни песни са били *Durtmusic* (Хюго Рейс, Крис Екман и Крис Броко), с които имат цял албум заедно, Фадимата Уалет Умар от най-известната женска туарегска формация в света *Tartit*, патриархът на айну музиката от Хокайдо Оки Кано, Инди Зара... А в настоящия състав от много години са и двама европейци, които допринасят по изключителен начин в „шлифоването“ на оригиналния туарегски блус на Осман – това са французите Пол Салваняк и Седрик „Момо“ Морел. Първият е китарист, чийто сърф-рок/готик-американа подход към инструмента се свързва по удивителен начин с „кадравата“ дезърт блус техника на Осман, а вторият – барабанист, клавирист, тур мениджър и майстор на традиционния западноафрикански перкусионен инструмент калабаш. Пол е част от електрическия вариант на групата, а Седрик – от акустичния, като за настоящото турне, което премина през Пловдив, а на 23 октомври т.г. ще стигне и до София, те съчетават двете начала.

Осман, в традиционната туарегска музика, а и във вашите авторски песни има особено съчетание между меланхолия и нещо, което е на границата да избухне. Как можем да свържем тези две стихии с културата на туарегите в стари времена и днес?

Осман Аг Муса: Тази музика, която наричаме „асуф“, е пропита с носталгия. Тя има дълбоки корени, датиращи отпреди няколко века. Ако говорим за преди сто години, нашите предци са пътували на дълги разстояния с кервани, понякога в продължение на три месеца. По време на тези пътувания те съчинявали много стихове, вдъхновени от ритъма на пустинята. Хората от онова време се сблъсквали с две големи трудности – опасностите на пустинята и страха от смъртта, но и с носталгията по близките си, по дома. Така тази музика носи в себе си меланхолията, но и енергията на съпротивата. Енергията е надеждата да се справят с всички тези трудности и изпитания по време на пътуването. Носталгията идва от самото желание да се завърнеш у дома. Едно време тази музика все още не се свиреше по модерен начин. Първата група, която се опита да свърже традиционната музика на туарегите с модерната, беше *Tinariwen*. Аз израснах между това двойно влияние – модерната музика на *Tinariwen* и традиционната музика. Светът се промени много през последните години и днес нашата борба е да направим всичко възможно, за да съхраним тази култура и начин на живот, защото животът в пустинята се променя.

Опитваме се да популяризираме тези традиции, за да ги запазим и да останем верни на това, което сме, и на онова, което бяхме.

Когато се видяхме за последен път в София през 2023 г., вие разказахте за един скорошен потресаващ случай на изличаване на цяло туарегско селище в Кидал от страна на централната власт в Мали с помощта на наемници от руската военна формация „Вагнер“. Какво е положението в Кидал и въобще в северната част на Мали днес?

Осман Аг Муса: Ситуацията в Мали става все по-катастрофална, много е трудно... Но и не мога да кажа, че положението на туарегите е еднакво навсякъде. В Алжир е по-добре. Там туарегите са пълноправни граждани, като същевременно запазват място за своята култура. Освен това туарегският език тамашек се използва наред с арабския и френския. В Мали обаче ситуацията е много различна, а в Нигер, макар че не живея там, тя е подобна на нашата. Борим се за съществуването си. В Нигер и Мали има много преврати и те унищожават всяка надежда за стабилност. Преди имаше международни споразумения, но днес те вече не се спазват. Туарегите вече не са в безопасност в северната част на Мали. Режимът се опита да се изправи агресивно срещу туарегите. Използваха дронове и дори наемници, за да атакуват цивилни, деца... Ситуацията е катастрофална. Ако не се намери бързо решение, джихадистите от Буркина Фасо и Нигер ще спечелят много територия, възползвайки се от хаоса. Днес голяма част от населението в северната част на Мали търси убежище в Алжир или Мавритания, 55 000 души са избягали и в Мавритания са създадени бежански лагери. Хората в южната част на Алжир и северната част на Мали са свързани чрез семейни връзки, мнозина от Малийския север имат роднини, които са алжирски граждани. Но макар някои бежанци да се намират близо до границата там, по-голямата част са в Мавритания.

Днес в Кидал, можем да кажем, е много по-страшно, отколкото през 2012 г.?

Осман Аг Муса: Десет пъти по-зле е. През 2012 г. имаше само един враг – „Ал Кайда“. Докато днес са много повече – военните милиции, „Даеш“ и тези, които биха направили всичко, за да се задържат на власт. Да, според мен днес е много по-зле. Същите тези хора, които безчинстваха в Украйна, ги видяхме как унищожават и цели туарегски селища в северната част на Мали – дори имаше случаи, когато слагаха мини под телата на убитите, за да не могат близките им да си ги приберат.

Предполагам, че това се отразява и върху новите песни, които създавате. От излизането на последния ви албум *Tamotait* изминаха пет години, а следващият е планиран за май 2026 г. Как ще се казва той?

Осман Аг Муса: Всъщност моята музика винаги е говорила за това, което са преживявали и преживяват туарегите, моят народ. Това, което се случва днес, е прекалено близко във времето, за да оказва влияние по някакъв начин, но все пак, все пак... Нямаме все още заглавие за новия албум, музиката и текстовете се създават постепенно. Всичко е в процес на разработка.

Седрик, много дълги години сте част от *Tamikrest*. Чувствате ли се вече и вие самият малко туарег?

Седрик „Момо“ Морел: Не, не се чувствам съвсем туарег, но сме много близки, много добри приятели сме и от 13 години съм част от *Tamikrest*. Познавах музиката на групата още преди да се запознаем с тях и винаги съм я харесвал, тя ме докосва както музикално, така и интелектуално. Тя е директна връзка между сърцето и ума. Когато се запознах с групата, личният ми опит потвърди същото – беше и човешка, и интелектуална среща.

А промени ли ви по някакъв начин тази среща?

Седрик „Момо“ Морел: Разбира се, този опит ме промени. От 13 години сме непрекъснато на турне в продължение на дълги месеци и макар че невинаги го осъзнавам, това оказа влияние върху мен. Научи ме на нови ритми и нов подход към музиката. Това е музика, която ме обогатява.

Вече няколко пъти сте свирили в България – в различни формати и на различен тип концерти (и по-големи, и по-малки). С каква нагласа идвате на места като София и Пловдив, където вече добре ви познават?

Осман Аг Муса: Все по-приятно ми е да се завръщам в България. Дали концертът е на по-голямо, или на по-малко място, няма особено значение, защото ние сме там заради публиката, на която винаги искаме да дадем най-доброто.

Туарегите са оцелели като народ, език и култура толкова много столетия. Къде виждате надеждата в днешните тежки времена в Западна и Северна Африка, а и въобще в глобален план?

Осман Аг Муса: Така или иначе, надеждата е единствената причина човек да остане жив, защото когато вече няма надежда, няма и смисъл да се живее.

Концертът на Tamkrest *в София на 23 октомври 2025 г. се организира от „Аларма Пънк Джаз“ и ще се проведе в клуб „Паве“ под Столичната библиотека (вход откъм „Уилям Гладтон“ 68). Билети могат да бъдат купени в EpayGo и на касите на EasyPay. Преди групата на сцената ще излезе швейцарският краут-психеделик рок квартет* Tout Bleu*, които очакваме да се включат и на биса с* Tamikrest*, както е ставало досега на предишни концерти на групата у нас – с музиканти като малийския грио Баба Сисоко, създателя на джаз академията в Щип Тони Китановски или монреалския пианист и социален активист Стефан Христоф. Най-вероятно на песента* Arantane N' Adagh*, посветена на най-тежко страдащите от всяка война – децата.*

Превод Милица Ганева, Владислав Севов

Майя Праматарова

Театралният еврургрийн

Формули на дълголетието

Кои пиеси не остаряват? Кои спектакли остават любими независимо от времето? Шекспировите!? Събират овации от столетия къде ли не и в какви ли не варианти. Играна е с успех и у нас „съкратената версия“ на творбите му, представяна 3744 пъти на лондонския Уест Енд за десетина години – „Уилям Шекспир – пълни съчинения“ от Джес Борджисън, Адам Лонг и Даниъл Сингър. Добър зрителски прием има и у нас „Нещо се обърка“ – друга пиеса, рекордьор на Уест Енд, съчинена от Хенри Луис, Джонатан Сейър и Хенри Шийлдс. Но за постановката с най-много представления, играни без прекъсване от 1952 г. до днес, се приема „Мишеловката“ на Агата Кристи – по девет спектакъла седмично в Театър „Сейнт Мартин“, и това представление отдавна се възприема като своеобразна лондонска забележителност. Подобна слава в Париж има „Плешивата певица“ на Йонеско, която пък се играе без прекъсване от 1957 г. Впрочем тези творби са срещат и на българските сцени, но зрителският кръг у нас е несъпоставим с аудиториите на театрален Лондон, Париж или Москва, където пиеси като „Синята птица“ на Метерлинк могат да се играят над сто години. „Тя трябва да бъде наивна, проста, лека, жизнерадостна, весела и призрачна като детски сън...“ – към това се е стремил Станиславски, като фактически описва параметрите, определили щастливата съдба на спектакъла на Московския художествен театър. Но да се замислим колко дълго дори добри постановки като споменатите запазват художествената си и емоционална стойност? От какво/кого зависи това? От добрата пиеса, от силните екипи, от популярните актьори, от добрия маркетинг, от възможността да се играе в постоянни сценични пространства или от умението създаденият в определено време спектакъл да се адаптира към новите динамики и обществени нагласи. Всяко конкретно представление решава различно тези задачи, но има общи тенденции, които могат да се проследят.

„Вечеря за тъпаци“, реж. Иржи Менцел, Сатиричен театър, фотография Темелко Темелков

И у нас традиционно голям зрителски интерес има към класически творби – към Шекспир, разбира се, но и към български класици като Иван Вазов. „Хъшове“ на Александър Морфов по Вазовите „Немили-недраги“ съумява да запази романтичния ключ към текста, като го придърпва в новите времена. Патент на Морфов при интерпретация на класиката. И „Хъшове“ на Народния театър „Иван Вазов“ става култов спектакъл с публика, която сама се организира и стича към София от цяла България. Играна стотици пъти, създала у не едно поколение представата и за автора, и за хода на историята, тази постановка на Морфов се превръща в нещо повече от театър – тя е обща мечта, която здраво свързва сцена и зала. Отпадането ѝ от репертоара не е вследствие на намален зрителски интерес.

Формулата за дълголетие е различна в ТР „Сфумато“ – понякога това са представления като „Мъртвешки танц“ от Стриндберг, постановка на Маргарита Младенова, които се играят почти две десетилетия, или пък са нови версии на знакови през 90-те години спектакли като Радичковата „Луда трева“, които доразвиват сценично поетиката на автора в новото време – с други артисти и с други акценти.

Между класическите автори, поставяни често с успех у нас, са Чехов и Гогол. Сред дълголетниците на Театър 199 „Валентин Стойчев“ е постановката по Чехов „Вечерен акт“ на Сънин Сънински (в афиша от 2002 г.), а на Театър „София“ е „Ревизор“ в постановка на Бойко Богданов (в афиша от 2008 г.).

С над 30-годишна история е „Шинел“ от Гогол на Театър „Кредо“ с премиера през 1993 г. Обиколил световните фестивали, спектакълът на Нина Димитрова, Васил Василев-Зуека и Светлозар Гагов намира своя постоянна сцена в Театър 199.

Трето десетилетие се играе и постановката на Симона Ненова и Иро Петков „Хензел и Гретел“ по Братя Грим със сценография и кукли на Силва Бъчварова. Създадена през 90-те, днес тя е в афиша на Сити Марк Арт Център. Но темата за дългия сценичен живот на куклените и независимите спектакли предполага специален

Ивайло Христов в „Секс, наркотици, рокендрол“, фотография Театър на Българската армия

текст – поради липсата на постоянни пространства за игра, специфичните аудитории и липсващите форми за допълнително финансиране, необходимо при подмяната на декор и костюми или за гастроли.

Друг текст предполагат и дългогодишните моноспектакли на Мариус Куркински, Камен Донев или Иво Димчев, изградили големи зрителски аудитории чрез личните стилове на авторите.

Във фокуса на този текст ще са само няколко дългогодишни спектакъла от софийския афиш на репертоарните театри, създадени върху нови пиеси през 90-те и в началото на XXI век.

В трийсет и четвъртия си сезон е постановката „Секс, наркотици, рокендрол“ от Ерик Богосян с участието на неизменното трио Ивайло Христов, Дони – Добрин Векилов, и Коцето-Калки. Спектакълът на Николай Ламбрев-Михайловски излиза през 1992, буквално година след публикуването на текста, и се играе при несекващо любопитство в залата с 600 места на Театър „Българска армия“. Преводът е на Галина Томова-Станкева. Сценографията е на Марина Райчинова. Като разкриват разнообразните аспекти на мъжката природа, актьорите представят темите на пиесата така, че те да се припознават от публиката като важни и в разрухата на 90-те, и в днешния ден, не по-малко обременен от противоречия. Нещо повече – с нарастващи социални фрустрации!

В съвременен ключ се чете и до днес абсурдът във „Вечеря за тъпаци“ на Франсис Вебер в режисурата на Иржи Менцел. Сценографията е на Чайка Петрушева, а костюмите са на Петя Стойкова. Пиесата от 1993 г. за вечерите, на които тъй нареченият елит се забавлява с някой нищо неподозиращ наивник, придобива особено голяма популярност, след като излиза и филмовата ѝ версия (през 1998). След няколко години, през 2001, е софийската театрална премиера.

В българската постановка добрият текст на Вебер в превода на Красимир Мирчев не само среща добър постановъчен и актьорски екип, а и артист, като че създаден за тази естетика. Иван Бърнев в ролята на служителя от Министерството на финансите със странното хоби да изработва реплики на забележителности от клечки за кибрит е истинска находка за спектакъла. Неслучайно работата на Бърнев с един от най-значимите световни режисьори, започнала в Сатиричния театър, намира своето продължение и в изключителната му роля във филма на Менцел „Служих на английския крал“ по Бохумил Храбал. „Вечеря за тъпаци“ и досега се играе при пълна зала в Сатиричния театър.

Валентин Ганев в „Контрабасът“, фотография Бистра Бошнакова

Формулата на успеха е на пръв поглед проста, но трудно постижима: в точното време на точното място се събират всички елементи на представление, което живее при пълна взаимност между сцена и зала.

През 2001 г. е премиерата на „Контрабасът“ (през 1984 г. е първата публикация на пиесата на немски) от Патрик Зюскинд. Моноспектакълът на Валентин Ганев с режисьор Пламен Марков е игран вече стотици пъти на камерната сцена на Народния театър „Иван Вазов“, а понякога и на голямата. Преводът е на Ирина Илиева. Сценографията и костюмите са на Невена Белева. Спектакълът е своего рода интелектуална игра на/за човек, свързан с музикалния си инструмент до степен, че го възприема като продължение на собственото си тяло. Това е едновременно и желано, и ужасяващо, защото отнема от персонажа субектността. Обрекъл живота си на музиката, героят е в безизходицата на предопределената самотност, от която се опитва да бяга чрез философстване и алкохол. Бира след бира се изпива на сцената, за да се разкрие зад позата човекът и да се прозре същността му извън калъфа на собствени и наложени избори. Чрез детайлите се стига до обобщения, които надскачат конкретната история, оттам идва и припознаването на зрителите, които откриват нещо от себе в музиканта. Спектакълът борави със сложна система от знаци, напомнящи света на Гогол и на Кафка. Всяко представление е нова провокация за Валентин Ганев, който взаимодейства чрез слово и музика с публиката, превръща я в партньор и през метаморфозите на обърканията външен и вътрешен свят.

И ако погледнем отново, вече от друга гледна точка, към тези спектакли, които привличат няколко поколения зрители, ще разберем, че истините се възприемат по-лесно през индивидуалността на виртуозни актьори, които не спират да играят във високия смисъл на думата със зрителите и за тях. В този смисъл това са спектакли само на тези екипи и лично на тези актьори!

КИНО

Кадър от филма „Човек и птица“
на Андрей Цветков

Венеция 2025

Димитър Коцев-Шошо

Световен фестивал на анимационния филм във Варна

Виктория Радославова

„Златна роза“ 2025

Мачей Дригас

Кинематограф

Соня Александрова

Скандали във Венеция

„Баща, майка, сестра, брат“, реж. Джим Джармуш

Едва ли някой предполагаше, че *Златният лъв* на 82-рия кинофестивал във Венеция (27 август–6 септември 2025) ще отиде при **„Баща, майка, сестра, брат“** (САЩ) на Джим Джармуш. Вътряха се в разговорите между журналистите съвсем други измежду конкурсните заглавия (общо 21) на 15 режисьори и 6 режисьорки, избрани сред 1936 филма.

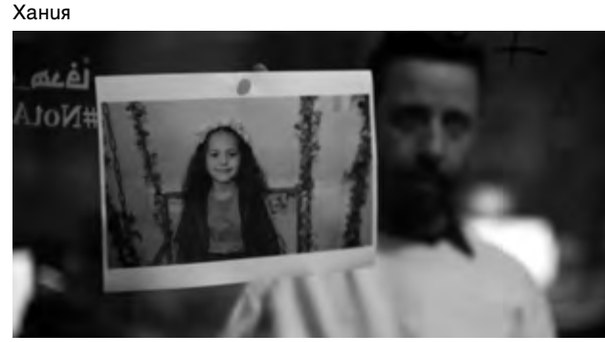
„Баща, майка, сестра, брат“ бележи завръщането на Джим Джармуш към епизода, към фрагмент от живота, към сарказма, типичен за цялата му кариера. Той е верен на своя пословичен минимализъм и заявява на зрителя, че прави „антиекшън филм“.

„Баща, майка, сестра, брат“ е пълнометражен триптих. Три кратки истории изследват взаимоотношенията между възрастни деца и техните родители, както и между братя и сестри. Действието се развива в настоящето и на различни места. В „Баща“ то е в североизточната част на Съединените щати, където син и дъщеря посещават баща си. Две невиждали се дълги години сестри се срещат в Дублин с майка си в „Майка“. Двама близнаци, брат и сестра, отиват в Париж, в апартамента на трагично починалите си родители, в „Сестра, брат“. Интимни портрети, меланхолия, празни моменти на наблюдение, опит за комедия. Изясняват се непреодолени в миналото напрежения между поколенията, както и настоящи отношения на видимо отчуждение. Историите са напълно отделни, героите не се срещат, само някои препратки ги обединяват – повтарящи се шеги, пуловери в един и същи цвят и марка, които обличат, часовници, които носят. Джармуш се е застраховал с известни и много опитни актьори – Адам Драйвър, Кейт Бланшет, Шарлот Рамплинг, Вики Крипс, чиито имена привличат публика, но никой от тях не прави забележително изпълнение. Добросъвестно скалъпен филм, съвсем не от най-добрите на Джармуш („Прекършени цветя“, „Патерсън“, „Мъртвите не умират“) и най-вече – далеч от художествените изисквания за *Златен лъв*, което се усети и от хладните реакции след обявяването му.

Наградата заслужено би прилягала на тунизийския **„Гласът на Хинд Раджаб“** на Каутер Бен Хания, на когото журито присъди голямата награда *Сребърен лъв*, второто по значение отличие. Председателят, американският режисьор Александър Пейн („Отбивки“, „Небраска“, „Заседнали“), очевидно е притиснал своите останали шестима колеги, за да избегнат обвинения в политическа пристрастност, и е загърбил художествените качества на творбата. Режисьорката гради действието върху истински запис на обаждане от Газа на 6-годишното момиченце Хинд през януари 2024 г. до палестински доброволци от Червения полумесец. На своя си детски език то обяснява, че срещу колата, в която е заедно с още четирима свои роднини, се стреля. Малко по-късно се разбира, че Хинд е единствената оцеляла сред труповете и кръвта на близките си. И започва надпревара с времето и най-вече с бюрокрацията, за да се намерят веднага линейка и доброволци, които да спасят поне детето. То никога не се вижда в кадър. Цялото действие е само в интериор, в залата на доброволците, жестокостта е невидима и навън. Така режисьорката усилва напрежението, очакването, страха, непоносимия звук на мълчанието, когато помощта не идва. Набляга се на конфликтите, решенията, лицата, както и на цялостното поведение на актьори, изумителни в своята правдоподобна игра. Те допринасят за разтърсващата сила на филма, който старателно и умишлено дори не намеква за това кой и защо стреля, страни от каквато и да е идеологическа пропаганда. До края на фестивала „Гласът на Хинд Раджаб“ заемаше първо място в класацията във всекидневния бюлетин. На пресконференцията след филма, на последвалите прожекции за зрители, както и при обявяването на наградата той неизменно беше посрещан с продължителни ръкопляскания на крака.

Същото посрещане получи и италианският актьор Тони Сервило, награден с купата *Волпи* за най-добра мъжка роля в **„Помилване“** на Паоло Сорентино.

„Гласът на Хинд Раджаб“, реж. Каутер Бен Хания



За своя 11-и филм режисьорът кани за седми път предпочитания от него актьор, вече доказал, че може великолепно да изиграе и Джулио Андреоти („Божественият“), и Силвио Берлускони („Те“). Тук се справя великолепно със събирателния и въображаем образ на италиански президент с прякор Стоманобетона в края на мандата му. Юрист, както и дъщеря му – негов неоценим съветник, той е самотен, макар и овластен, вдовец, търсещ непрекъснато своя съперник, с когото преди десетилетия неговата покойна съпруга му е изневерила. Сервило набляга както на тези човешки качества, така и на институционалните дилеми на героя – дали да подпише закон за евтаназията и да помилва двама осъдени до живот убийци. Чувството за отговорност и дълг на президента се преплита с терзанията на бащата, невинаги разбиращ сина и дъщеря си. Постепенно железният в началото, непроницаем герой се превръща в нежен и отворен за новостите в света човек (слуша музика през слушалки и дори пее), променя се и отношението му към неговите деца. Комедия и меланхолия се редуват. Сервило е щедър на ирония и самоирония към образа си. Актьорът, в чиято колекция от многобройни награди липсваше само тази от Венеция, обиграва изумително детайлно походката, жестовете, мимиката, дори облеклото на измисления президент, в когото обаче могат да се припознаят черти и характер на няколко реални италиански президенти.

Смесени чувства – на радост и недоумение, събуди и второто отличие за Италия – Специалната награда, за документалния черно-бял филм **„Под облаците“** на Джанфранко Рози. Неапол със своите нюанси, градът с многото лица – от артистичния си чар до мафията, е в центъра на творбата. Под облаците на вулкана Везувий ту ясни, ту забулени от неговата пепел, режисьорът показва местни жители с техния диалектен говор, любопитни туристи, археолози, пожарникари, които търпеливо успокояват по телефона разтревожени от земетресението жители. Гмеж от хора, които се лутат нанякъде. В тази мозайка – уж философска, уж иронична, режисьорът, който е и оператор на филма си, смесва до скука минало и настояще. Доста от присъстващите в залата журналисти си излязоха.

Недоумение събуди и купата *Волпи* за най-добра женска роля на китайката Син Чжълей от **„Слънцето изгрява за всички ни“** на Цай Шанцзюн. Влюбен мъж влиза в затвора за убийство, за да спаси истинския виновник, своята любовница, която го предава и изчезва. Този избор променя живота и на двамата, които се срещат след години. Жертвоприношение, изкупление, прошка, вина – около тези теми се върти напразно филмът, редува драматизъм, мелодрама, сълзи, покаяние, дори и кръв. Всичко звучи прекалено сантиментално и неубедително, както и самата награда.

„Помилване“, реж. Паоло Сорентино

Нямаше друг достоен претендент за отличието за най-добър млад актьор *Марчело Мастрояни* освен швейцарката Луна Ведлер от **„Мълчалив приятел“** на унгарката Илдико Енеди. В ботаническа градина в университетски град в Германия повече от век расте величественото дърво гинко билоба, свидетел и герой на филма триптих. Трите истории в него, за разлика от тези при Джармуш, са в различни времена. В началото на XX век (1908) първата жена (изиграна от Луна Ведлер), спечелила конкурс за ботаническия факултет на университета, открива чрез фотографията неизвестни неща от живота на растителните форми. Студентка от втората половина на XX век (1972) се грижи и изследва обикновено мушкато в дома си и заедно със своя приятел поемат по пътя на вътрешната промяна в отношенията си. Съвременен невролог от Хонконг в XXI век (2020) изследва съзнанието на новородени и провежда неочакван експеримент с вековното дърво гинко билоба, докато започва пандемията от ковид. Историите се въртят около трансформиращата сила на растенията и търсят връзката между човека и природата, която е заснета омайващо красиво. Дървото сякаш нашепва като мълчалив приятел за станалото или ставащото около него. Енеди се движи във времето и пространството толкова старателно, че дори използва различни филмови формати за заснемането на епизодите: 35 мм лента за

първия, 16 мм за втория и дигитална техника за третия. И само прекалената дължина на филма хвърля сянка върху неговите художествени качества.

Такива не липсват и на френския филм **„Готов за работа“**, получил Наградата за най-добър сценарий (на режисьорката Валери Донцели и сценариста Жил Маршан). Успехът на творбата е продължение на успеха във Франция на едноименния автобиографичен роман на Франк Куртес. Със своя седми филм Донцели е за пръв път във Венеция. Пол (играе го предпочитаният актьор на режисьорката – Бастиен Буйон) е утвърден фотограф, но на 42 години се отказва от сигурната си работа, за да стане писател. Вече издадените три романа му дават надежда, че може да успее. Напуснат и неразбран от семейството си, той влиза в конфликт и с родителите си. Записва се в бюро по труда, печели малко, за да надвие конкуренцията на пазара. Често предлаганата каквато и да е работа е унизителна. Пол стига до крайна бедност, но тя само увеличава упоритостта му да не се предава. Решителен, честен и възпитан, той намира, макар и с много лишения, свободно време за писане на поредния си роман, очакван от издателството. Авторите усещат и предават убедително безработицата във Франция. Тя е само фон за израстването и изграждането на един характер с цената на свободата и непрекъснатите лишения. Победата на Пол е представена с присъщия френски финес и елегантност.

Журито, за което със сигурност се разбра, че е работило при големи несъгласия между членовете, не се задоволи да награди само един американски филм. Очевидно давлението на Александър Пейн е било толкова смазващо, че *Сребърният лъв* за режисура отиде отново незаслужено при **„Смазващата машина“** на Бени Сафди. Дуейн Джонсън, един от най-известните кечисти в историята, е свикнал да бъде под светлината на прожекторите. Киното е естествено продължение на кариерата му. Филмът е биографичен, за бореца Марк Кер. Той издържа на желязната дисциплина, като рискува живота си физически и емоционално, за да преследва успеха на собствената си спортна легенда. Сафди се фокусира главно върху психологическите и емоционални аспекти на неговия характер, особено на отношенията с приятелката му. Филмът не е за победени и победители, а за това какво става, когато победата се превръща във враг. Такава е тя и за „Смазващата машина“, враждебна и горчива, защото само безкрайно дългата и изтощителна естетически ръчна камера, с която Сафди следи широките и потни рамене на Дуейн Джонсън, не е достатъчна за режисура, възнаградена със *Сребърен лъв*.

„Готов за работа“, реж. Валери Донцели

Недостойни за ранга на един фестивал категория „А“ бяха препирните между членовете на журито, които доведоха до слуха, че бразилската актриса Фернанда Торес е готова да напусне финалното награждаване в знак на протест срещу решенията на колегите си. За щастие, това не се случи, но станаха други неприятности по време на фестивала. Джордж Клуни, любимец във Венеция, отказа в последния момент всички поети ангажименти – официална пресконференция и интервюта, за конкурсния филм **„Джей Кели“** (реж. Ноа Баумбах), под предлог че има синузит. Болестта бързо изчезна, когато актьорът се появи на червения килим. Поведението му раздразни почитателите и сякаш Клуни се оприличи с героя си Джей Кели – актьор на негова възраст, който пътува из Европа в търсене на себе си.

Намери себе си във Венеция нашият режисьор Стефан Командарев, който направи световна премиера на ***Made in EU*** в новата извънконкурсна програма *Venezia Spotlight*. Заедно с още седем филма той се състезава за Наградата на зрителите *Armani beauty*. Още с първата прожекция, само за журналисти, както и с останалите три, той покори публиката. Тя му се отблагодари с десетминутни нестихващи ръкопляскания и с уместно зададени въпроси при обсъждането.

Филмът се състезава за *Златна роза* във Варна и ще открие „Киномания“ на 13 ноември, когато ще е по-уместно да се анализират неговите безспорни художествени качества.

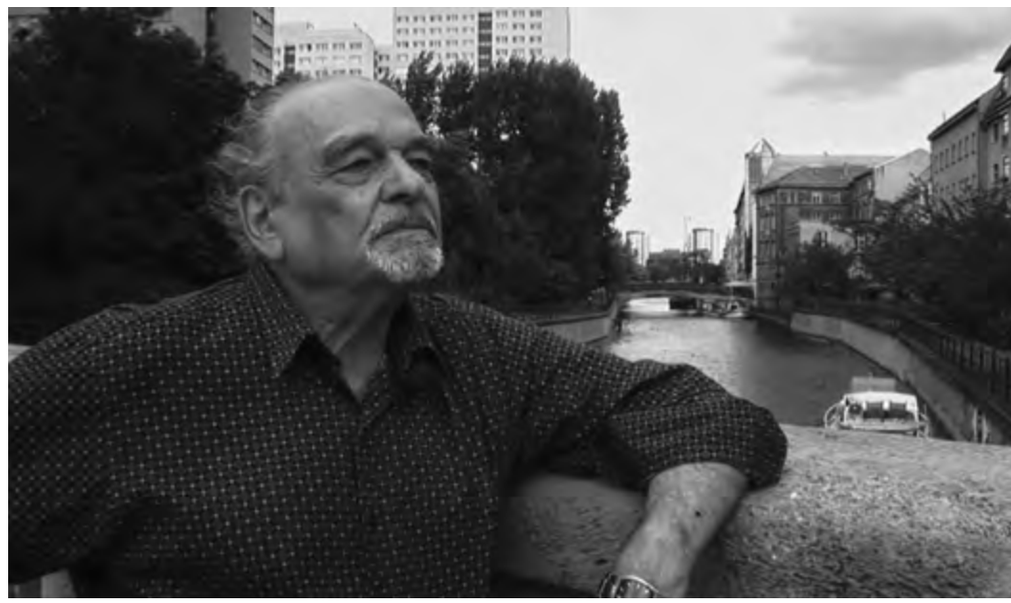
82-рата Мостра на киното във Венеция е вече в миналото. Дано нейното бъдещо издание е по-сполучливо и без скандали.

Димитър Коцев-Шошо

Независимост
и как да се научим на нея

На територията на изкуствата независимостта е една от най-важните предпоставки за създаване на новаторски произведения, които носят потенциала да променят естетическите критерии, да разширяват границите на въображението и да отварят вратите за следващи поколения автори. Степента, в която творецът има свободата да се ослаия на своя вкус и да осъществява достатъчно свободно своите намерения, зависи от обстоятелствата, които го ограничават. В случая не става дума за личните ограничения, с които всеки би могъл да се сблъска – ограничения на критериите си за персонален вкус, вътрешни убеждения, дори религиозни догми. Говорим за онези фактори, които впримчват авторите във външни зависимости, които биха попречили или променили до твърде голяма степен творческите им търсения и възможностите за тяхното осъществяване. И докато повечето изкуства позволяват с относително малки средства постигането на завършен продукт, то при седмото изкуство зависимостта от наличието на средства е най-силно изразена. Без съответните бюджети едно толкова технически комплексно изкуство не би могло да съществува. От самото си създаване то е едно „скъпо удоволствие“, което ангажира огромни организационни и финансови ресурси. И тук възниква въпросът: как да научим студентите в областта на киното да бъдат независими, въпреки че изкуството, към което са се насочили, е толкова комплексно и зависещо от финансови ресурси?

Струва ми се, че най-важното е да спечелим доверието на новите поколения. Защото независимо от дисциплините, в които студентите се обучават, решаващ си остава контактът с вдъхновяващ ментор. Преподавателите идват и си отиват, но някои от тях по някакъв начин



Кадър от филма „Следеният човек“

успяват да се откроят в натоварената университетска програма и да докоснат умовете на студентите. Това не означава, че един-единствен преподавател ще вдъхнови всички. По-скоро студентът ще има късмет, ако намери някого, на когото да се възхищава според собствените си лични и артистични предпочитания. В нашата професия творческите идеи могат да бъдат толкова различни, че понякога човек се губи в опитите си да намери правилния глас, който да следва. Аз имах късмета да срещна не един, а двама такива вдъхновители. Единият беше моят преподавател по специалността – впечатляващо интелигентният режисьор Владислав Икономов (възпитаник на Филмовото училище в Лодз), а другият – моят учител по драматургия Веселин Бранев, който по-късно стана главен герой в моя документален филм „Следеният човек“. Тези двама мъже чрез своя интелект, подкрепа и ирония бяха най-важните влияния в студентските ми години по режисура в НАТФИЗ. Те не просто ме учеха на тънкостите на занаята. Те ми показваха какво представлява това неуловимо животно, наречено артистично достойнство. Наблюдавайки примера на техния живот на автори, аз вдъхнах увереност в собствените си творчески идеи. И двамата вече не са между живите, но вярвам, че продължават да живеят чрез моята работа.

На какво всъщност ме научиха те? На първо място, на умението да представям идеите си пред хора, които няма как да знаят какво става в главата ми. Също така ме зарадиха с упоритост – от тях чух ясно, че трябва истински да желаеш филма, който живее в мечтите ти, за да имаш някакъв шанс да го създадеш. И най-вече тези преподаватели ми дадоха вярата, че заслужавам да правя това, за което мечтая. Те не ме дресираха в определени естетически посоки, не ме товареха със своите лични предпочитания, а ме провокираха да изследвам собствените си артистични вълнения.

Тук идваме до следващата, особено важна предпоставка за оформянето

„Отговор на всички въпроси“, реж. Димитър Коцев-Шошо

на независим дух у днешните студенти. През 90-те години на XX век висшето образование в България представляваше една крайно консервативна и морално остаряла система. За последните десетилетия в световен мащаб този тип обучение беше поставено под въпрос и резултатите показват, че не можем да очакваме да създадем стойностни бъдещи професионалисти, ако те не са подготвени за постоянните промени във всички аспекти на обществото и във всяка професионална област. Това важи с още по-голяма сила, когато говорим за специалисти в аудио-визуалната сфера. Това, което някога беше територия, запазена за възпитаниците на филмови училища, днес е достъпно за всеки. Някога само онези с достъп до кинолента и скъпия технологичен процес, свързан с нея, можеха да запалят цигара, да преметнат крак връз крак и да започнат да се мислят за Жан-Люк Годар. Днес всеки с телефон и микрофон може да оспори статуквото. Днес има нужда от обучение, което да подготви бъдещите филмови професионалисти за постоянно променящата се и по-демократична среда, в която всеки с добра идея може да получи световно внимание независимо от образователния си произход. И единственото, което може да даде предимство на възпитаниците на филмовите школи, е тяхното дълбоко разбиране за непрекъснато променящите се тенденции и възможности в световното кино.

Това ще бъдат едни от най-важните умения за следващите поколения кинотворци – адаптивността, способността да се справят с промените, съзнанието, че средата, в която работят и творят, се развива със скорост, невиждана досега. Когато започнах да уча кинорежисура, единственият снимачен формат за кино беше филмовата лента и всичко се въртеше около процеса на проявяване и монтаж на мовиолата, където материалът се режеше физически и се сглобяваше с тиксо. Компютрите бяха екзотика, на която нито ние, нито преподавателите ни обръщахме особено внимание – всички вярвахме, че ще прекараме професионалните си години в рамките на консервативната технология на филмовото производство, която съществуваше от десетилетия. По-късно ми се наложи да премина към монтаж на компютърни програми и отне известно време, докато осъзная, че киното от класическото минало си е отишло. До днес е пред очите ми високомерната позиция от началото на XXI век на производителите на филмовата лента „Кодак“, които, застинали пред надигащото се дигитално цунами, отсичаха: „Лентата е за професионалисти, видеото е за аматьори“. Реалността се оказа доста безпощадна към статуквото. Днес имаме нови предизвикателства и съм убеден, че дори не сме видели всичко, което предстои за нас като филмови творци. Изкуственият интелект (ИИ) е нова реалност във всички сфери на човешката дейност и киното няма да бъде изключение. Готови ли сме да приемем тази промяна? Убеден съм, че само адаптивните творци ще оцелеят.

Всъщност онова, което най-много плаши днес, е същото, което ще даде шанс на кинотворците утре. Една от най-впечатляващите тенденции през последните десетилетия е демократизирането на снимачния процес. Днес имаш възможността да създадеш аудио-визуална история в дланта на ръката си. Много от колегите ми филмови творци тъгуват по времената на химически проявяваната лента. Аз – не. Виждам своето професионално бъдеще в рамките на тези нови технологични възможности и съм развълнуван от потенциала, който те носят. Искам да предам и на по-младите ентусиазма, а не страха от новите технологии. Защото те отварят нови перспективи пред киноавторите и им дават възможността да работят по-гъвкаво, да изследват нови територии, без да са оковани в толкова силни технологични ограничения.

В моя личен професионален опит опростеният технологичен процес ми помогна да експериментирам в едно слабо изследвано поле на киното, а именно импровизацията. Последният ми филм, озаглавен „Отговор на всички въпроси“, беше разработен по такъв начин. Нямахме сценарий, а започнахме с подбор на актьори, като фокусът на кастинга бяха техните собствени преживявания и проблеми. В резултат се сдобихме със страхотен състав от интересни актьори и непрофесионалисти. И едва след кастинга започнахме да разработваме

Димитър Коцев-Шошо

Димитър Коцев-Шошо е писател и режисьор. Завършил е английска филология в СУ „Св. Кл. Охридски“ и филмова и телевизионна режисура в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“. Автор е на романите „Лора от сутрин до вечер“ и „Скарида“. Режисьор е на сериала „Четвърта власт“ (заедно със Стоян Радев), на игралните филми „Лора от сутрин до вечер“, „Маймуна“, „Отговорът на всички въпроси“, на документалните „Следеният човек“, „16 република. Предателството на БКП“, късометражния „Шопинг“ и др.

някакъв вид сюжетна линия, която трябваше да бъде в съзвучие с техния личен опит, макар и не строго придържаща се към него. Снимахме без писан текст, импровизирахме много и непрекъснато търсехме историята, която да обедини тези привлекателни персонажи в кохерентен филм. Отне почти две години снимки, нещо безумно скъпо с някогашната технология, но резултатът е едновременно реалистичен и мистичен филм с чудесни герои и естествен диалог. И след този филм, който смятам за личен артистичен успех, изпитвам желание да изследвам още по-дълбоко разказването на истории, водени от актьорите. Искам да размивам границите между документално кино, реалност и игрален филм. Виждам шанса да успея точно в новите технологии, които позволяват да се снима на всякакви формати. Преди години, когато Стивън Содърбърг засне своя филм *The Girlfriend Experience* на новопоявилата се дигитална камера *Red One*, цялата световна кинообщност беше в шок. Как така утвърден автор ще се захване с плебейски формат за снимане, при положение че може да разчита на каквато си поиска кинолента. Аз лично разбирам защо той е подходил така и причината е същата онази независимост, с която, доколкото е възможно, трябва да заразим младите киноавтори. Пет години по-късно, когато тазгодишният носител на *Оскар* Шон Бейкър засне своя *Tangerine* със смартфон, вече никой не постави под съмнение неговия артистичен избор.

Днес всеки с телефон и микрофон може да оспори статуквото. Днес има нужда от обучение, което да подготви бъдещите филмови професионалисти за постоянно променящата се и по-демократична среда, в която всеки с добра идея може да получи световно внимание независимо от образователния си произход.

Какво предстои? Вече стана дума за ИИ. Това със сигурност ще е следващото голямо предизвикателство за киното. Съвсем скоро ще дойде денят, когато ще гледаме първия игрален филм, в който никой всъщност не е играл. Звучи плашещо, нали? Но всъщност това е само още една стъпка по-нататък след филми като „Аватар“ на Джеймс Камерън и „Приключенията на Тинтин“ на Стивън Спилбърг, в които актьорските изпълнения са сведени до маркиране на позиции и състояния за анимационните образи, които са истинските герои. Единствената разлика е, че при тези филми измисленият свят е създаден, стъпвайки върху нарочно заснет материал, докато ИИ ще стъпва върху всички заснети някога кинопроизведения и ще има възможност да ги интерпретира в зависимост от зададената от продуцент, сценарист и режисьор история. А историята, темите отново ще ги задаваме ние – човеците, творците. ИИ сам по себе си не изпитва необходимост да разказва каквото и да било.

Защото в крайна сметка всички, които се занимаваме с кино, сме в занаята с разказването на истории, а този занаят съществува от хилядолетия. Единственото, което се променя, е посредникът, чрез който се разказват тези истории – песни, басни, книги, драма, кино – това са просто различни начини за създаване на образи и преплитането им в драматургична структура. И докато имаш история за разказване, ще намериш начин да я създадеш. Това е, което ме кара да бъда оптимист за бъдещето на моята индустрия. Затова и вярвам, че е достатъчно да научим новите поколения кинотворци да вярват, че историите, които се раждат в главите им, са възможни. От там нататък всеки от тях ще намери начина да ги извади на показ. Посредникът може да се променя – от лента към дигитални носители, от киносалони към стрийминг платформи, от заснет с камера до генериран от ИИ филм – но най-важната мисия, която имаме, никога няма да изчезне, а тя е да удовлетворим тази основна човешка потребност за добре разказана и увлекателна история.

Петя Александрова

Продължаване на полета

„Нощните ботуши“, реж. Пиер-Люк Гранжон

За 21-вото издание на Световния фестивал на анимационния филм, Варна (3–7 септември 2025 г.)

Тази година фестивалът беше изтеглен по-рано, в началото на септември, и на него бяха представени над 70 филма от над 20 държави. За селекцията кандидатстваха рекордно много заглавия, което говори за увеличено световно производство, но уви, това не привлича публика във Варна. Въпреки това организацията се подобрява, забелязва се оживление най-вече сред младите аниматори, които застават в двойна позиция – на организатори и на автори на филми. Те са активни на прожекциите и пресконференциите, както и в майсторските класове.

На закриването директорът на фестивала Анри Кулев каза: „Има периоди, когато нещата трябва да се устискат, за да бъдат пренесени през времето. Също като с нашия живот на планетата – ние се носим със страшна скорост на тази „троха“, създаваме си ужасни проблеми, бием се, хвърляме си бомби, без да имаме идея накъде вървим, каква точка на небитието ни е подготвила съдбата. Така е и с един фестивал. Не знаем накъде лети, какво ще се случи в бъдеще, веднъж е по-добре, друг път по-зле, но всички искаме да устискаме това положение и да продължим да летим“.

За „устискването“ силен тласък дават залагането на традицията и изтеглянето на трайните стойности. Банален въпрос за един филм е „за какво става дума“, но когато говорим за анимация, специфичният въпрос е „как е направен“. На този фестивал се забелязва завръщане към класическите анимационни техники (рисунка, иглен екран, кукли, изрезки), в които дигиталните умения са само помощни и не доминират. Разнообразието от подходи в материалите и формите на изпълнение определено поддържа полета. Вечните теми и идеи търсят своите най-адекватни, не непременно нови решения.

Реверансът към историята е достоен, находчив и многолик всяка година. Това са срещите с филмите и на живо в майсторски класове с членовете на журито, този път в състав: Антонио Уилсън Лазарети от Бразилия, Пол Дрийсен от Нидерландия, Вероника Соломон от Румъния, Андреа Мартиньони от Италия и Стефан Войводов от България. Също и традиционните работилници с деца и младежи. С помощта на менторите Карин Миралес от Франция и Антон Жеков от България шест деца създадоха кратък анимационен филм с вплетени слънце и луна по едноименната френска песен от 1946 г., находчиво показан на съвпадащите със закриването пълнолуние и червена луна. А ученици от Националното училище по изкуствата „Добри Христов“ във Варна измайсториха по време на другата работилница, ръководена от Антонио Уилсън Лазарети, зоотроп по модела на изобретението на Уилям Джордж Хорнър от 1834 г. Резултатите от предишната сходна просветително-преподавателска практика бяха отбелязани във филмите „Пингви“ на Севина Иванова, „Те са живи“ на Карин Миралес, Антон Жеков и Лилия Александрова и „Добрите писма“ на Радост Нейкова и Фернандо Галрито.

Голямата награда и приза за най-добър късометражен филм получи **„Нощните ботуши“** на Пиер-Люк Гранжон от Франция. Той беше в началото на конкурса и още тогава си помислих, че не може да остане незабелязан не само защото беше подобаващо награден и в Анеси. Едно момче излиза само в гората с гумени ботуши, докато родителите му имат гости. Там среща същество, което го повежда навътре към езерото. Ако следваме линията с традицията, то филмът я продължава в две посоки. От една страна, това е техниката, в която е направен – иглен (познат също като светещ) екран – изучавана във всяко училище по анимация, безкрайно трудоемка и безкрайно поетична. Тя е наложена от Александър Алексеев („Нощ на голия връх“, 1933 г. „Картини от една изложба“, 1972 г.) и е вдъхновена от монохромния ефект на гравюрата. Алексеев се интересува от начина, по който светлината сама създава образите (през множество иглени отвори, които я пропускат, контролират, променят), а не от рисуването на линии или повърхности. Резултатът е „барелефно изображение с асоциативни метаморфози, филми на светлината

и сянката – смес от конкретни и сюрреалистични движещи се картини, подчинени на свободната асоциация. Метаморфозите са екстремни и плашещи, отпращащи към стаени ирационални сили“.

От това класическо описание си представяме, че игленият екран е подходящ само за абстрактни филми, докато „Нощните ботуши“ не е такъв. И тук отбелязвам другата линия, в която той се вписва – тази на Юрий Норщейн и неговия „Ежко в мъглата“, 1975 г. Уж детски сюжет, уж за страховете и приятелството, а всъщност преминаващ отвъд повествованието в неуловимия, „нематериален“ свят на въображението.

Специалните награди в късометражната категория отидоха при българо-френския филм **„Балконада“** на Ива Токмакчиева и **„Повторения на главната улица“** (Великобритания) на режисьорите Осбърт Паркър и Лори Хил. „Балконада“ (и Награда за най-добър български дебют) е изискано наблюдение върху поведението на жителите в един блок и смяната на тяхното поведение и настроения. Нежно и фино преминаване на състояния, графично, с малко цвят за акценти, с усещане за разгърната панорама, а всъщност без никакво панорамно движение. Изходната ситуация е затвореното отворено пространство в стил Хичкок и

„Балконада“, реж. Ива Токмакчиева

неговия „Прозорец към двора“, дори героите намекват за тази асоциация, но... никакво убийство, само полъх на вятър или лек дъждец. „Повторения на главната улица“ раздипля във времето историята на миграцията на улица във Великобритания в забързан ритъм чрез колаж от снимки на едно определено място (ту магазин, ту ресторант, ту фризьорски салон). Нищо не се задържа, нищо не е постоянно, статично е самото усещане за промяна.

В късометражната програма бих отбелязала още остроумното решение на сексуалните теми в „Да се влюбиш в Грета“ на Густаво Артеага с грозновати и симпатични плетени кукли, което контрастираше на рисуваните декларативни и банални документални интервюта в „Момичетата са създадени да правят любов“ на Жан Патюрл, Сесил Русе и Жан Друе. Технически интересното решение върху единствен лист хартия в „Тиха панорама“ на Никола Пире, подобно на „Балконада“, преобръща представата за движение, докато „Крака във водата“ на Елоик Юн аскетично разрушава завършеността на телата на оскъден фон. Българска следа в конкурса имаше и в „Хлябът ще проходи“ на Алекс Боя, Канада – авторът е родом от България, а филмът му беше селектиран на фестивалите в Кан и Анеси. „*S*“ на Марио Радев, Великобритания, разкриваше безкрайността чрез органични форми с далечна асоциация на структурите на Ешер в пространството.

Пълнометражната програма не беше много богата и като най-добър филм в нея бе отличен **„История за огъня“** на китайския режисьор Уеню Ли, класическа анимация по класическа приказка за маймуна, отгледана от хора, която се опитва да открадне огъня от Свещената планина. Впечатляващо индивидуален, макар и повтарящо се познат от другите им филми, беше светът на братя Куей в „Санаториум под знака на пясъчния часовник“ – сюрреалистична и макабрена интерпретация на „Санаториум „Клепсидра“ на Бруно Шулц.

Наградата за детски филм беше присъдена на **„Намерих кутия“** на Ерик Моншо от Франция – красива изрезкова анимация, приятна и разбираема. Като най-добър студентски филм журито оцени **„Зайчество“** на Манси Махешвари от Великобритания, което поне мен ме изненада. Това е леко обърканa история за майка, която лъже на дребно дъщеря си тийнейджърка, за да може да я заведе в болница за операция от апендицит. Предполагам, че журито е било привлечено от намерението на автора за жанра (чисто гориво за кошмари) и техниката (оживяване на гравираните върху стар училищен чин драсканици). Всъщност описанието звучи далеч по-добре, отколкото

„Зайчество“, реж. Манси Махешвари

изглежда. Носителят на Специалния диплом – **„Ало, централа“**, Полша, реж. Зузана Зофия Хелер, ми изглежда по-подходящ за тази награда, вероятно защото темата за абсурдите на бюрокрацията и черният хумор са по-близки до постсоциалистическата ни общност.

Сред българските заглавия освен „Балконада“ се откроиха **„Човек и птица“** на Андрей Цветков (Награда за най-добър български филм, закачлива и с национален привкус алегория за копнежа по полет), **„Хартиеният минотавър“** на Мария Николова (Награда на СБФД, ерудитско заиграване с книгите и тяхното възможно изчезване) и дипломният филм **„Гарванера“** на Теодор Ралев от НБУ (също с препратка към киноисторията, в случая „Га“ на Стоян Дуков).

Независимо дали става дума във филмите за влияния от типа на „Маргаритка“ на Тодор Динов, или за преобразуване на заглавие („За мишките и книгите“), връзката с класиката говори за определена зрялост, усвоени знания, чувство за хумор и артистичност. Все качества, които СФАФ се стреми да отстоява. За да продължи полета си.

За монтажа без сантимент

„Предпочитам да виждам кадъра и да не знам нищо за това как е направен. Искам да запазя зрителската си гледна точка.“ С монтажистката Виктория Радославова разговаря Деян Статулов

Преди месеци, в сезона на наградите *Оскар*, говорихме за монтажа на филма „Анора“ и споделихте негативна оценка, но той получи статуетка в тази категория. Как се преценява дали един монтаж е добър, или не?

На първо място, това е субективно преживяване и преценка. Когато гледам активно, следя всеки кадър, каква емоция и информация ми носи, какво разказва, каква крупност на кадъра се използва, каква е музиката или звукът. Гледам самия монтаж като кътове (откъси/отрязъци, *б.а.*), като дължини и избор. В „Анора“ нямах усещането, че конкретното преминаване от кадър в кадър ми дава повече, отколкото самите кадри носят. Защото аз това търся в добрия монтаж. Връзката между два или повече кадъра трябва да дава цялостно усещане, тъкмо в тази поредност. И това в „Анора“ със сигурност го няма, монтажът не помага на историята и цялостната визуална и емоционална концепция на филма. Обикновено, като гледам филм, виждам как всяка монтажна фраза подобрява филма. Емоцията става друга, защото е свързано на точното място и е използван точният кадър на точното място с необходимата дължина, последван от друг. И тогава виждаш, че монтажът, наред с всичко останало – актьори, режисура, сценография, операторска работа, може да промени филма в една или друга посока.

Слушате ли музика, когато монтирате?

Когато работех върху „Безветрие“, постоянно слушах *Snoop Dogg*. Не знам защо. Сутрин си пусках *Snoop Dogg* и *Dr. Dre*. Настройвах се за работа. Може би защото главният герой е рапър. Но докато работя, не слушам музика. Като седна да монтирам, аз го правя на тъмно и напълно се изолирам. Използвам много музика, но първо правя монтажа, за да усетя ритъма на филма и да видя какво търся. После вече слагам референтна музика, ако не ми е подадена предварително от режисьора. Важно е какъв е филмът и на какъв принцип ще се използва музиката – дали ще е контрапункт, или необичаен жанр, който да се пробва в контекста на конкретната история. Такъв е процесът на размисъл, но всичко ми идва от обща култура, от режисьори, които харесвам как използват музиката. Такъв например е Жан-Марк Вале („Клубът на купувачите от Далас“). При него всичко е толкова флуидно – музиката идва от средата на героите (например от радиото), след това се превръща във филмова, после се трансформира в позвъняване от телефон... Вале нарушава правилата, че музиката може да бъде само фон или само авторски коментар, или лирично отклонение.

Има ли значение дали монтирате според такта на музиката, която слушате? Или това не работи?

Аз правя обратното. Първо правя монтажа и после напасвам самата музика. Така започвам да монтирам самата музика, че тези тактове някъде да имат акцент. Но не на всяка цена, защото много ме дразни, когато трябва да режа музиката. Монтажът и музиката са много силни изразни средства. Самото срязване на кадъра е силен акцент. Независимо какъв е филмът, нашият мозък възприема това, сетивата ни го усещат. И ако по едно и също време използваш монтажа и музиката, слагаш и двата коза на масата и така не взимаш максимума. Не че понякога не е хубаво да съвпаднат и да решиш, че играеш „всичко коз“, но не го търся непременно. Даже през последните години експериментирам, така че музиката да е тотално несинхронизирана, да няма ритъм. Монтажът да е много по-ритмичен и в него да има много звук като ритъм, а музиката да е по-разлята. В сериала „Те, вълните“ исках картината да е жива, да има много звук в нея, някой да вика, да крещи, да се смесват средите, различните звуци, а пък музиката да е равна, леко монотонна и да не се развива. Това според мен действа обезпокояващо на зрителя, който очаква, че музиката ще подскаже къде идва кулминацията, къде ще свърши сцената.

Някои монтажисти стоят на терен по време на снимките. Вие правите ли го?

Не обичам, това доста ме напряга. Все едно да влезеш в нечий дом. Така го чувствам. Много обичам колегите си, обаче не искам да знам нищо от

„Водя се от любопитството си – какво може да се получи от заснетия материал. Усещам прилив на адреналин. То е като особено детско любопитство към някаква магия. Сякаш има някакво тайнство, което само ти знаеш и виждаш. Но има моменти, в които най-много ти трябва търпение – когато не се получава.“

кухнята на снимките. За някои може да са любопитни, но на мен това ми тежи, защото не искам да бъда сантиментална при избора на кадър.

Питам, защото има режисьори, които държат монтажистът да присъства по време на снимките.

Има режисьори като Зорница София, които наистина имат нужда монтажистът да е там, защото разговорите точно по време на снимки, след снимки и през цялото време са много продуктивни. Помагала съм и на други колеги, но гледам като цяло да страня от снимачния процес, защото после ми пречи. Не мога да се абстрахирам от това, което съм видяла на терен. Предпочитам да виждам кадъра и да не знам нищо за това как е направен. Искам да запазя зрителската си гледна точка. Монтирам, сякаш съм зрител, който вече гледа на голям екран – какво носи филмът, без да съм чула за всички амбиции на колегите на терен, какво са искали от този кадър. Цялата тази информация ще дойде при мен, режисьорът ще ми я предаде, няма да я пропусна, но няма да съм емоционално ангажирана с техните преживявания.

На какъв етап започвате монтажа? Четете ли предварително сценария? Говорите ли с режисьора?

Най-много обичам да започна още на етапа на идеята. И най-хубаво работя с режисьорите, с които водим разговори още на нивото на идеята, сценария, подготовката. Защото иначе става трудно и ако много късно се включиш в процеса, това обикновено ощетява работата. Дори сценарият – как тече времето или какъв е ритъмът – ще бъде прочетен като монтажен поглед. Не разбирам режисьорите, които се лишават от тази възможност и търсят монтажистите чак когато е заснет филмът. Хубаво е монтажистът да си е там от самото начало, защото той е част от процеса.

Сама ли монтирате, или режисьорите са до вас?

Правя първоначален вариант, после сядаме заедно, разговаряме и продължавам. Разбира се, имало е случаи, в които още от началото сме работили заедно, но в повечето случаи показвам някакъв вариант, как съм разбрала материала, как съм го видяла, защото говорим за монтажен поглед. Ако монтажистът направи свой прочит на материала, той ще е за пръв и единствен път видян по този начин. Когато режисьорът дойде и ти каже визията си, ще се подчиниш на нея и е трудно да имаш някаква особено различна идея. Първият вариант на монтажиста е като чиста страница. В Америка също го правят. И в Европа много колеги работят така. Ти можеш да видиш различни неща в материала, интерпретация, която дори да не е вярна, но след това така или иначе режисьорът ще прокара своята визия и вече ще има вариант, върху който да се работи. Така че според мен е полезно да имам първи път на монтажиста. Винаги има първа версия на филма или сериала. Някои режисьори държат веднъж да го видят, както е заснето, с всички реплики, без нищо да се маха, както е било замислено. Има такива, които са съгласни директно да видят идеята, върху която съм експериментирала. При „Те вълните“ нямахме версия върху сценария. Директно го разбъркахме и нарушихме първоначално заложената в сценария хронология. Беше на ниво големи сцени според диаложните сцени, без интеркът. И в разговор с [режисьорката] Неда Морфова си казахме, че няма нужда от това. Ако дойде някаква друга идея, нека да я пробваме. Ако не ни хареса, винаги можем да се върнем към класическата монтажна и сюжетна линия. Много зависи от режисьорите. Аз се водя по техните нужди и докъде те се чувстват комфортно да участват по време на монтажа. Има такива, които желаят да стоят при избора на дубли, или колеги, които са направили подробна разкадровка и искат първо да я видят, за да се успокоят. Зависи кой как е настроен, дали има търпението и спокойствието да изчака някакъв експеримент или проба.

Как намирате търпение да редите кадър след кадър?

Виктория Радославова

Виктория Радославова е завършила филмов и телевизионен монтаж в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“. Работила е върху монтажа на филмите „Христо“, „Петя на моята Петя“, „ф.1.619“, „Януари“, Любоф“, „Воевода“, „Майка“, „Безветрие“, „Гунди – легенда за любовта“ и много други. Режисьор по монтажа на над 250 игрални епизода на телевизионни сериали, сред които „Денят на бащата“, „Дървото на живота“, „Дяволското гърло“, „Сълни Бийч“ и др. Съоснователка и изпълнителен директор на фондация „Чуй ме със сърцето“ – българско кино за глухите хора. Преподава в Нов български университет и е директор на Фестивала на Наградите на Съюза на българските филмови дейци *Васил Гендов* 2024, 2025 г.

Водя се от любопитството си – какво може да се получи от заснетия материал. Усещам прилив на адреналин. То е като особено детско любопитство към някаква магия. Сякаш има някакво тайнство, което само ти го знаеш и виждаш. Много е приятно! Има моменти, в които най-много ти трябва търпение – когато не се получава. Иначе, когато потръгне и виждаш, че идеите ще проработят, монтажът върви с лекота. Но когато е безнадеждно, ти трябва търпение, защото не знаеш дали накрая ще можеш да постигнеш задоволителен резултат. Монтирали сме филми за година-година и половина, но когато виждаш, че е за добро, нямаш проблем с търпението. Просто знаеш накъде отива филмът.

Деян Статулов

„Златна роза“ 2025

Гергана Плетньова в *Made in EU*, реж. Стефан Командарев

Откриващата церемония на тазгодишния фестивал на българския игрален филм „Златна роза“ (16–23 септември) започна с поредния гаф на министъра на културата, който остави в смут публиката и дълго се коментираше във филмовите среди. Лице на фестивала бе Руси Чанев, поводът беше неговата 80-годишнина и затова кадър с една от емблематичните му роли – от филма „Авантаж“, красеше фасадата на Фестивалния и конгресен център във Варна. Естествено, любимият актьор беше звездата на откриването, той се качи на сцената, за да получи от министъра на културата сребърен медальон с изображението на Рилския манастир. Този медальон няма статут на официална награда на Министерството на културата, а най-вероятно е личен подарък от актьор към актьор. Липсата на протокол обаче пролича силно, когато министърът извади въпросния медальон от... джоба на панталона си. Всичко това мина на фона на характерните за този министър смях, закачки и банални слова, но те нямаше как да прикрият огромния гаф. Фестивалът започна с прожекция на най-новия филм на Ивайло Христов „Любоф“, а министърът, придружен от своя пиар, се прибра в София в очакване на поредния вот на недоверие в парламента.

Както обикновено, „Златна роза“ се проведе сякаш „при закрити врати“, защото преобладаващата част от прожекциите в Зала 1 бяха само пред автори, жури и критика. И ако за някои филми като „Гунди – легенда за любовта“ или „Плът“ това беше естествено, защото са показвани през годината, то други бяха премиерни за страната. Липсата на публика е проблем през годините, за който съм писал и преди, но решение още не е намерено. Помня как миналата година Цветана Манева от сцената на Фестивала отправи остра критика, че някой не си е свършил работата, и предложи своя опит от театралния фестивал „Варненско лято“, много по-труден като логистика и организация от „Златна роза“. Липсата на средства вероятно е сериозно предизвикателство (заради което може би тази година няма да се проведе фестивалът на документалното и анимационното кино „Златен ритон“ в Пловдив, но това е проблем, който министърът ще реши като с медальона на Руси Чанев), друго, още по-сериозно, е отсъствието на актьори на „Златна роза“. На всеки филмов фестивал звездите от екрана са притегателна сила и център на вниманието за зрители и медии. За съжаление, сякаш българските актьори не припознават „Златна роза“ за свой фестивал и място за малко суета и блясък. Всичко това няма как да не рефлектира върху общото настроение на форума, който би трябвало да е празник за всички български филмови творци и техните зрители.

Основен акцент на това издание беше киното като средство за изразяване на социални напрежения и емоционални травми и като възможност за обществен диалог. Една от най-очакваните и посетени от зрители прожекции беше тази на ***Made in EU*** на Стефан Командарев, който получи и наградата *Златна роза* за най-добър филм. Това е първата прожекция на филма след участието му в секцията *Venezia Spotlight* на 82-рия филмов фестивал във Венеция. Режисьорът (заедно със сценариста Симеон Венцеславов) продължава своите търсения в жанра на силната социална критика, които приемам и като негова не само творческа, но и гражданска позиция. Острата социална драма използва ранните етапи на пандемията от *COVID-19* в малко градче като фон, за да се разкрият трудовата експлоатация и социално-икономическите проблеми в една страна от Европейския съюз, каквато е България. Филмът разказва за безмилостното битие на малкия човек, за бруталността на местните бизнес феодали, които използват евтин труд за производството на луксозни стоки с етикет *Made in EU*, както и за предразсъдъците и търсенето на изкупителна жертва по време на пандемията. Въпреки че на места филмът е твърде дидактичен и не успява да изведе някои драматургични линии, Командарев създава ярки образи на социалния реализъм (подобно на Кен Лоуч) с крайна яснота и сдържано операторско майсторство. За това помага и играта на Гергана Плетньова (Награда за най-добра женска роля), нейното аскетично и въздействащо изпълнение. *Made in EU* е ярък пример за политическо кино – убедителен портрет на една разкъсана

общност, в който се вплита и темата за социалните различия.

Тази тема преобладаваше в повечето творби, показани на Фестивала. Тя е добре изградена, но в друг жанров ключ в **„Стадото“** (Специалната награда на журито, както и отличия за най-добра музика, операторска работа и Награда на критиката). В притчата на Милко Лазаров отново имаме социална критика, но с митологични елементи, магически реализъм и визуален размах (дело на оператора Калоян Божилов). Приемам филма като политическа приказка, в която образът и болестта на малката героиня (Тарика) се превръщат в метафора на отчуждението. Забележително е умението на Милко Лазаров (в съавторство със Симеон Венциславов) да представи суеверията и ксенофобията в една малка общност като алегория за тревогите на нашето време. За разлика от филма на Командарев, тук виждаме и скъсаната връзка с Бог и вярата в доброто.

Не такъв е проблемът в **„Безсрамните“** на Константин Божанов (Награда за сценарий и режисура). Главните героини във филма, който беше представен в секцията „Особен поглед“ на кинофестивала в Кан през 2024 г., са изоставени от Бог. Тук също много осезаемо присъства темата за потиснатите и отхвърлените. Божанов безкомпромисно разкрива динамиката на едно дълбоко консервативно и религиозно общество, пропито от социално неравенство, омраза и дискриминация, като същевременно представя рядка и радикална любовна история. Макар че жанрово филмът „флиртува“ с множество стилове – неоноар, трилър, психологическа драма, и на места има неубедителни драматургични скокове, мисля, че Божанов държи здраво руля докрай и успява да изведе своята политическа и гражданска позиция. Вероятно защото е и визуален артист, той създава филмова среда от цветове, контрасти, светлина и композиции, които предават усещане за напрежението в един затворен свят. В допълнение трябва да отбележа избора на актрисите в двете централни роли, които впечатляват с неистова игра и реализъм. Режисьорът вече има трети филм, всяка от творбите му се различава по жанр, тема, визуална стилистика и драматургични похвати и това превръща Божанов в един от оригиналните и интересни автори в българското (защо не и в световното) кино.

Още един филм с очевидна заявка за политическо кино със средствата на алегорията присъстваше в програмата – **„Платформата“** на Николай Мутафчиев (сниман от Калоян Божилов). Различни по националност и характери герои са изолирани в открито море и ние проследяваме как функционира едно затворено общество и докъде може да стигне то в своята деформация. Филмът изследва утопията срещу реалността, борбата за свобода и провала на идеалистичните представи, когато се сблъскат с човешката природа и необходимостта от налагане на правила. Режисьорът не е успял напълно да намери баланса между комедията на абсурда, социалната и философска драма и антиутопията. Въпреки това приемам опита му за успешен, защото той убедително извежда своята творческа теза (да не говорим колко рядко в нашето кино може да видим антиутопия).

Не мога да пропусна и **„Приказка за майка и син“** на Димитър Сарджев (Наградата на СБФД), който заслужаваше и Наградата за дебют, получена от един посредствен филм („Пакет „Вечност“). Тук съм краен, защото тази авторска поетична творба обогатява много достойно жанровата палитра в българското кино. Това е истинска филмова приказка – с присъствието на покойната вече Гергана Кофарджиева, задкадровия разказ на Георги Дюлгеров (който е и монтажист на филма) и визуалната стихия на няколко оператори. Крайният резултат е рядко срещан артистичен филм притча.

На финала (колкото и неприлично да е) ще отбележа две странни решения на журито, събудили недоумение в мен. Това са наградата *Златна роза* за късометражния филм „Гадже“ и новоучредената награда, която липсва в официалния регламент на Фестивала – за артистична смелост. Получи я филмът „Любоф“ на Ивайло Христов, „който хвърля мост между театъра и киното, като същевременно дава път на нови лица и таланти“. Мисля, че през цялата си прекрасна кариера Ивайло Христов не е преставал да прави именно това. Мисля, че тази новоучредена награда заслужаваха авторите на филма „Любен“, не толкова за художествените му качества, колкото за смелостта да го направят в България и заради обидата, която трябваше да понесат миналата година, когато не бяха допуснати до конкурсната програма, за да се угоди на една политическа партия. Жалко – за киното, за Фестивала и за всички нас, които живеем и творим тук. До следващата „Златна роза“.

„Безсрамните“, реж. Константин Божанов

Марта Монева

По релсите с МАЧЕЙ ДРИГАС

Кадър от филма „Влакове“, реж. Мачей Дригас

Филмът „Влакове“ (2024) на полския режисьор Мачей Дригас е създаден от архивни записи на пътувания с влак от цял свят, заснети през последните сто години. Влакове, които отвеждат летовници към морския бряг, войници на фронта и депортирани към тяхната гибел... Финалът, в който се преплитат множество железопътни релси, оставя възможност за широки интерпретации. Филмът се радва на голяма популярност и има множество отличия, сред които две от престижния Международен фестивал на документалното кино (*IDFA*) в Амстердам – наградите за най-добър филм и най-добър монтаж. С режисьора разговаряхме по време на Международния филмов фестивал в Карлови Вари.

Живеем в XXI, но сме родени в XX век, на който е посветен и вашият филм. Защо беше важно този филм да бъде направен?

Когато започвах да работя по „Влакове“, не го смятах за исторически филм. Спомням си, че в тетрадката, в която събирах цялата информация, свързана с него, на първата страница с дата 16 септември 2014 г. съм записал първата фраза в синопсиса – пътуването с влак е метафора на нашия живот. Работих с 98 архива по цял свят. Бях събрал стотици часове материал.

С този кълтовски труд човек не може да се справи сам. Кой ви помогна?

Много завиждам на всички архивари за интересната работа. Затова имах голямо желание сам да се погрижа за предварителните проучвания. Първоначалният план беше да посетя 24 държави и лично да избера материала – от Южна Африка до Австралия, но заради пандемията ограничиха пътуванията и затвориха архивите. Наложи се да използваме сътрудници на място. И моята асистентка Паулина Бжежинска обича архивите, тя координира тези дела.

Жалко че не сте успели сам да пътувате заради пандемията, но пък сега филмът пътува много, а и вие с него. Кои важни спирки ще споменете?

Започнахме това пътешествие с премиера в Амстердам, невероятно трогателен момент за мен, защото беше в огромна зала. Видях филма за първи път на гигантски екран, имаше стотици зрители и това се оказа много емоционално преживяване. Някои хора плачеха, а след това идваха и обясняваха къде и какво ги е трогнало. После се върнахме в Полша, на следващия ден трябваше да замина за кинофестивала в Талин. Внезапно получих обаждане, че трябва непременно да се върна в Амстердам. Филмът получи Наградата за най-добър монтаж и Голямата награда [на Международния фестивал на документалното кино, *IDFA*].

Добро начало за филма.

Да, наистина. Започнаха да пристигат покани, бяхме в Гьотеборг, в Тронхайм, в Италия, в Мюнхен. Филмът получи още една голяма награда, мисля в Болоня, и още, и още. На едно място разговаряхме час и половина след прожекцията, докато в салона не влезе една жена и не каза, че киното трябва да затвори, защото вече е нощ. Поканих зрителите навън и там разговаряхме още един час. Италианците преживяха по невероятен начин този филм. В Сардиния бяхме на фестивал на изкуствата. След няколко седмици сме в Киев. Но най-важното е, че по пътя ни намираха дистрибутори, защото все още не искаме да продаваме този филм на телевизията. Той въздейства на голям екран. През есента ще започне разпространението в Германия, Австрия и Австралия. С нас се свърза и един невероятен дистрибутор от САЩ, който се влюби във филма и сега работи по разпространението в американските кина.

А как сте свързан с режисьора Кшищоф Зануси?

Когато започвах кариерата си като режисьор, исках да бъда като Зануси, исках да правя филми като него. Ранните му произведения са просто невероятни. Не ме приеха в нашето филмово училище, една точка не ми достигна. И ректорът ми предложи да отида във ВГИК в Москва, защото имаше някакъв обмен. Влязох и учих там, но започнах да преследвам Зануси с искане да отида при него на стаж. И накрая се случи, а когато по-късно завършвах и ми оставаше само защита на дипломната работа, той вече ме беше поканил да бъда негов асистент на гигантския филм за папата („От далечна страна: папа Йоан Павел II“, 1981 г., първия биографичен филм за полския папа, *б.р.*). Беше огромна копродукция с Италия и Великобритания и невероятна школа – имаше 5000 статисти, големи сцени и доста асистенти. Зануси се занимаваше с главните актьори, а другите трябваше да правят всичко останало. После той ме привлече към асоциацията си и там направих първия си и единствен пълнометражен игрален филм, защото във ВГИК учех в катедрата по игрално кино. Изобщо не очаквах, че ще се занимавам с документални филми!

Имали сте идея да направите филм за руския цар Александър II.

Написах сценария на живота си – никога не съм писал нещо по-хубаво! Това беше история за убийството на цар Александър II. Един поляк хвърля бомба в краката му. Царската гвардия не знае името на цареубиеца, но е наясно, че е член на „Народна воля“ (нелегална организация, основана през 1879 г., *б.р.*). Намерих този малък документ, буквално три фрази, че на еди-кой си ден главата на цареубиеца е била показана на студенти от Технологичния институт в Санкт Петербург. И ги

Мачей Дригас

Мачей Дригас е роден през 1956 г. в Лодз. След като завършва режисьорския факултет на ВГИК „Герасимов“ в Москва, работи като асистент на Кшищоф Зануси и Кшищоф Кешловски. Първият му документален филм като режисьор е „Чуй моя вик“ за поляка Ришард Сивец, който се самозапалва във Варшава през септември 1968 г. в знак на протест срещу нахлуването на Варшавския договор в Прага. Следващият филм на Дригас, „Състояние на безтегловност“, разглежда човешката цена на руската космическа програма. Дригас е директор на секцията за радиодрама в Лабораторията за репортажи на Варшавския университет и преподава във Филмовото училище в Лодз. Филмите му имат награди от най-големите международни форуми.

питат: знаете ли чия е? Когато прочетох този документ, реших да направя игрален филм за следователя, който пътува из Русия с главата на цареубиеца, опитвайки се да разбере кой е той. Този сценарий обаче не мина през цензурата, както и следващият. Вече бях решил да напусна киното, защото исках да правя свои, авторски филми. Успях да напиша сценарий за литовския режисьор Раймонд Сабонис, казваше се „Деца от хотел „Америка“. Това беше първият сценарий, който не се наложи да преминава през цензурата – беше времето на Перестройката. И тогава абсолютно случайно попаднах на историята на човек, който през 1968 г. се самозапалва на гигантски стадион във Варшава по време на фестивал на реколтата в знак на протест срещу влизането на войски на Варшавския договор в Чехословакия.

Говорите за „Чуй моя плач“.

Да, въпреки че това самозапалване се случва пред сто хиляди души, тази история остава без никакъв резонанс. Разбрах за нея случайно 25 години по-късно и осъзнах, че трябва да я разкажа. Беше няколко месеца след рухването на системата. Така направих първия документален филм в живота си. Дори не знаех как да го направя. Когато получих Наградата на Европейската академия за най-добър филм, това беше абсолютен шок за мен. Написах и документална радиопиеса за случилото се, която получи награда в Италия. Аз работех и в радиото, направих няколко големи радиопрограми през 90-те. Оттам идва любовта ми към работата със звук, както може да се чуе във „Влакове“.

Филмът ви „Влакове“ е без говор, но има звук. Как успяхте да намерите този завършек със звук?

Тъй като беше копродукция с Литва, попаднах в ръцете на Саулиус Урбанавичиус, фантастичен артист, звукооформител. Започнахме да мислим как да озвучим този филм, защото по време на монтажа работихме с произведение на Павел Шимански, но то беше само шест минути, които просто повтаряхме през целия монтаж. Когато започнахме, той ми каза: „Хайде, изпратете ми малък откъс, с който да се опитам да работя“. Изпратих му епизода в Дахау с труповете на затворници в агония. И му казах: „Опитай се да направиш тишина тук. Тя трябва да се състои от звуци“. И когато ми го върна, осъзнах, че е намерил добър начин. След това работихме заедно в продължение на месеци, стъпка по стъпка, върху звука. Имаше фрагменти от музика на Шимански и моменти от различни архиви, включително и мои – имам касети с гигантска колекция звуци от времето на комунизма в Полша, от улици, фабрики, мини и т.н. Осъзнахме, че ще използваме и звуци на влакове, които не са толкова директни.

Казвате, че сте главният архивар в Полша. Защо?

Веднъж се пошегувах пред една журналистка. Но има известна истина в това, защото вече създадох два големи архива. Единият е на нашето Филмово училище в Лодз с огромен брой заглавия от 1949 г. насам, вече над 700, това е един от най-модерните уебсайтове в света. Освен че намирате през ключови думи филмите, има и монтажна таблица, където можете да изрежете някои части.

А вторият?

Вторият архив, върху който работя от пет години, нарекох „Полски домашен филмов архив“. Правя го в Музея за модерно изкуство във Варшава, включва само 8-милиметрови филми. Наричам го „Паметта на сърцето“, защото материалът е заснет абсолютно безкористно, за спомен, за семейството. Всяка година се обръщаме към хората, които имат материал. Понякога те идват с торбички и казват: „Не знам какво има тук. От дядо остана“. Когато после им покажем готовите резултати, са истински трогнати.

Виждаме във филма ви, че нацистките власти използват железопътния транспорт, за да превозват евреи и други жертви към лагерите на смъртта. Но виждаме и вагони в мирно време. Как успяхте да съчетаете тези образи? И защо казвате, че няма надежда?

Не знам дали има надежда в последната сцена, сигурно зависи по кои релси ще продължим нататък. От нас зависи. Филмът все пак разказва за тази проклета уникалност на историята, че ние не се учим от грешките си и че войните отново и отново се повтарят. И все пак трябва да споделя нещо – когато завърших филма и го гледахме за пръв път на голям екран, осъзнах, че краят не ми харесва. Премонтирахме последните 10 минути. Преброих 35 версии на финала, имаше един месец работа след това, защото чувствах, че не съм стигнал до метафората.

Иван Врамин

По следите на изминалото време

Кадър от филма „Дом“ на Димитър Кутманов

„Дом“ (2019), режисьор и сценарист Димитър Кутманов, продуценти Поли Ангелова, Елена Мошолова, Николай Тодоров

Пловдив се разгръща като панорама на спомените, съзнанието и възприятията във филма „Дом“ на режисьора Димитър Кутманов. Тридесет минути безмълвие, в което мизансценът е най-въздействащата реплика, а състоянието и паузите – по-силни от какъвто и да било диалог.

Един мъж пътува с автомобила си, лута се из пуст град и в крайна сметка стига до своя дом. В семейната къща живеят пет различни поколения, всеки потопен в своя специфичен емоционален свят. Пътуването и уседналостта се разгръщат паралелно, но дали това е настоящето, или представата за бъдещето на едно малко момче, а може би спомените на един старец за миналото, в което е дирил личния си смисъл? „Дом“ е от онези филми, които оставят доста пространство за въображението на зрителите.

Всичко започва край едно езеро, което сякаш по класическата схема представлява несъзнаваното. Онова пространство на психиката, от което извира вътрешният ни свят и в което отново се завръща. Споменът е спойката на личността. Някаква форма на живот за това, което вече е отминало, така както мечтата е живот за онова, което още не е било. Ставаме свидетели на размесване на времената. В пространството на индивида детството, зрелостта и старостта пребивават едновременно, а хронологията е по-скоро изискване на сюжета, на разбирането ни за една история. „Дом“ е представен като разказ във вътрешния наглед, като импресии от миналото или потенциални развития на настоящето и нито едно тълкуване не е наложено или наложително.

Филмът се развива в роящи се регистри, символи и възможни интерпретационни линии. Това са както вече споменатите примесвания на минало-настояще-бъдеще, така и уютните топли нюанси на светлината и цветовете в дома, за разлика от студенината, която лъха от фабриките, пътя и езерото. Пътуването като върховно приключение, което е справедливо, но неумолимо. Всичко това може да е повтарящ се сън или просто полетът на мисълта през някой летен следобед. Друг паралел се прокарва чрез образите на малката птичка и стария кафез. Свободата изглежда като понятие в минало време, което, макар и да се изкачва по етажите на къщата, все пак е усмирено в клетка. Така и не разбираме дали птицата успява да излети и каква е нейната съдба. Също така кой взима писмото на по-младата сестра; накъде е тръгнал старецът, когато се опитва да избяга; чака ли някого домакинята на къщата, или по-скоро е загубила някого; по своето детство ли страда по-голямата сестра? Редица въпроси остават със свободен отговор и именно тук се крие красотата на този филм. Той е достатъчно абстрактен като сюжет и също толкова конкретен като състояние на персонажите, за да можем да направим множество заключения и всички да имат своето право.

Празнотата и липсата на диалог си кореспондират и навеждат на мисълта, че все пак всичко това се случва в едно-единствено съзнание. Пустите пловдивски сокаци, безлюдието на личността отвъд спомените. Единственият страничен персонаж, който се появява, е онази ръка, която взема листа от по-младото момиче, ако, разбира се, не броим гълъбите и лая на едно куче някъде из съседните дворове.

Много зрители биха намерили този филм за прекалено дълъг за късометражния формат, скучен, от онези, в които нищо не се случва, и пр. Други биха казали, че в него няма смисъл, че е самоцелен и претенциозен артхаус. „Дом“ е филм поема, антипод на екшъна и олицетворение на съзерцателното. Този тип истории не се разкриват по рационален път, а въздействат на сетивата чрез внушения и усещания, чрез своята непоследователност, фрагментираност и недоизказаност. Ако ме попитате какъв е смисълът на тази история, не мога да ви отговоря. Но ако ме попитате какво съм почувствал, това вече знам. Бях потопен в особената медитативна меланхолия на спомена, в специфичната носталгия по всичко, което е било, и по онова, което може би няма да бъде, в безбрежието на времето, но не отмереното от часовника, а протежението, потока и траенето на съзнанието, онова време, което е единствено тук и сега, а по този начин – навсякъде и винаги.

КИНЕ МАТО ГРАФ

фотография

Георги Панамски, *Фотографът и камера обскура*

Георги Панамски

Георги Панамски

„Апаратът ми пееше в ръцете“

Фотографът, заснет от космонавта Александър Александров, 1988 г.

„Нищо не съм правил по предписание. Аз търсех емоционалната страна на нещата. В снимката трябва да има нещо, което е друго.“ Оля Стоянова разговаря с Георги Панамски за движещата сила на фотожурналистиката

Георги Панамски, известен като Панамеца, е фоторепортер. Роден е през 1934 г. в Ловеч. През 1956 г. завършва право в Софийския университет. По фотографията го запалва неговият брат Кольо Панамски (1928–2020). Започва работа като журналист фотограф във вестник „Народна младеж“ през 1954 г., а после преминава в „Работническо дело“. Негови фотографии са събрани във фотоалбума „Професия очевидец“. Той е сред имената в изданието „Големите фоторепортери на България, 1960–1989“.

Като ви питат какъв сте, как се определяте? Фоторепортер или журналист? Работили сте дълги години в „Работническо дело“.

Да, целият ми трудов стаж е във вестник „Работническо дело“ и аз съм вестникар. Писали са ме, че съм български журналист, но аз съм си вестникар. Предпочитам вестници. И нищо друго не ме е интересувало, ни списание, ни телевизия.

Четете ли вестници днес?

Не. Откакто съм се пенсионирал, вече не купувам и не чета вестници, защото моите вестници ги няма. Е, може би само „Стършел“ от време на време... Като напуснах „Дума“, главният редактор дори не поиска да ме приеме, за да му кажа една дума. По-късно ме питаха колеги дали искам да се върна, но аз бях категоричен.

След пенсионирането продължихте ли да работите?

Да, сътрудничех тук-там, но остарях и старостта страшно ми натисна. Дори сега, като се погледна, се чудя това аз ли съм, или не съм аз.

Кога за последен път снимахте?

Сега нито снимам, нито си купувам вестници.

А как започнахте в онези години?

Мога да кажа, че съм имал неравен път и това започна още от гимназията. Баща ми беше национализиран и за мен това беше голяма пречка. Всъщност той беше един обикновен трудов човек. Аз завърших в Ловеч втори по успех и исках да кандидатствам в университета, но ми трябваше бележка. Отивам да взема тая бележка, а те ми казват, че няма да стане и тая година ще стоя в Ловеч. Нямало да кандидатствам. А аз исках само да уча, но цяла година стоях в Ловеч. Имаше много несправедливости по онова време.

Взеха ли ви веднага войник?

Не, не ме взеха. Но аз, като останах в Ловеч, вече се подготвях. Викам си, тая година сигурно ще ме вземат. И трябваше да си правя една операция, пък тя стана сложна... Много тежка беше онази година в Ловеч. Отвориха там езиковата гимназия, отидох и ми казаха, че това също не е за мен. А аз толкова исках да уча право или журналистика.

А кога се появи фотографията?

Фотографията беше далеч от мен. Завърших право в София и трябваше да си взема държавния изпит. Имахме шест месеца стаж в съда и прокуратурата. Там имаше един човек, едър партиец, споделих му, че не харесвам тая професия и не искам да работя това. В съда и прокуратурата усетих, че тия науки са далеч от мен, и този човек тогава много добре ме разбра. Даде ми този стаж, който ми

трябваше, и съм му благодарен, че ми даде път, а не ме спря. Защото той ми каза да отивам там, където искам, и да правя това, което харесвам.

Вие вече знаехте ли какво искате?

Знаех. Вестниците.

Но как разбрахте, че точно вестникарството е вашето?

За да остана в София, ми трябваше софийско жителство или да продължа да уча. Завърших първата година право и тогава даваха стипендии на отличниците. Затова се натисках за успех, въпреки че вече усещах, че правото не е моето. Не харесвах онова, което учим – помня, че имахме предмети като „История на българската комунистическата партия“ и „История на съветската комунистическа партия“. Кой ще го хареса това? Но за да остана в София, ми трябваше жителство или да остана да уча и затова кандидатствах след това и в Журналистическия факултет, там записах журналистика. Така получих печат „София“ и правото да остана тук. Помня, че имаше по онова време една епиграма: „Кълна се на София в трамвайния звън, че от нея няма да мръдна навън“. Помня, че имах отличен успех от правото и ми дадоха стипендия. Трябваше да взема

фотография Георги Панамски

накуп към 900 лева и това бяха наистина много пари. Но после през учебната година, когато отидох да си взема стипендията, ми казаха, че ми е спряна. Без обяснения защо и как. Това се повтори и по-късно – когато завърших и отидох да си взема военната книжка, гледам, че там пише, че съм сержант. Всички останали са младши лейтенанти, само аз съм сержант. Питах защо, но от канцеларията само вдигаха рамене. Накрая някой ми каза, че има нещо в досието ми, там пише нещо.

Отворихте ли го това досие след време?

Не, не съм търсил, не ме интересуваше. По онова време брат ми изкара курсове и стана фоторепортер в „Народна младеж“. Аз не съм учил, не съм ходил на курсове. И един ден отивам в редакцията на „Народна младеж“ и стоя до вратата, а там един човек, не го познавам, седнал на бюрото и си вдигнал краката високо, само ме попита отдалече дали искам да дойда да работя в „Народна младеж“. Че как да не искам! Направо подскочих. Попитах какво трябва да направя и той каза: „Нищо“. Така той ме назначи, без да съм подал дори заявление.

Фотографи са им трябвали, така ли? А интересуваше ли ви писането, работата на журналистите?

Вестникът си иска писане, да. Не мога да представя нещо, без да го опиша. Достатъчно текстове съм писал. Подписвах се така: текст и снимка: Ге. Панамски.

Колко време изкарахте в „Народна младеж“ и всичко ли снимахте? От спорт до политика.

Всичко. Пенкилер. Моето развитие във фотографията е абсолютно случайно, но е много емоционално. И тая емоционалност ми позволи много неща да видя. Пък и в „Народна младеж“ беше хубаво, пълно с млади хора. След това се насочих към вестник „Работническо дело“ и там започнаха пречките.

Там искаха ли фоторепортерите да са партийци?

Казаха ми да подам заявление до отговорния секретар и го пратих по колегата фоторепортер да го занесе. Но после ми гледали документите, каква характеристика имам, а там се чете: „Баща му е засегнат от мероприятието на народната власт“. И ме отхвърлиха. Но стана така, че след това сами ме повикаха, защото се усетиха, че при тях ще дойде готов журналист, който знае как се работи, знае как да напипа нещата, дори без да е фотограф по образование, но ще направи всичко така, че снимката да стане интересна.

Защото тогава фотографията правеше много силно впечатление. „Работническо дело“ имаше над 500 000 тираж, различни хора го получаваха и вестникът трябва да „шава“, да бъде като жив. А най-смешното за моята безпартийна журналистика е, че дори Тодор Живков ме познаваше. Дори ми предложиха да стана личен фотограф на Тодор Живков, но аз отказах.

Защо?

Аз съм вестникар и не мърдам от вестника. А и Живков беше труден за снимане, но пък аз вече се бях обиграл – влизах много стихийно и хващах нещата откъдето трябва.

с шефката на техния Съюз на журналистите в СССР. Тази жена хареса работата ми и ми даде път. Аз съвсем случайно казах, че съм се учил на занаят от списание „Советское фото“, което си беше истина, а тя се оказа главен редактор на списанието. Оттам станах член на Международната организация на журналистите, в нея имаше фоторепортери не само от социалистическите страни, но и от Франция. Обиколих доста места покрай фотографията, нещо ми провървя. Въпреки че не съм учил фотография, знам как трябва да направя снимката така, че да изпъкне интересното в нея. Знам коя композиция е най-точната.

„Сашо, снимай ме!“ Космонавтът Александър Александров, фотография Георги Панамски

Какви бяха колегите ви във вестниците? Имаше ли конкуренция между вас, или по-скоро бяхте приятели?

Всеки си гледаше работата. Аз после и в Съюза на журналистите влязох, а сега излязох като член на Управителния съвет на СБЖ. Бях председател на секцията на фотожурналистите. Там ме дърпаха и тези работи вървяха някак естествено. Така отидох и в Москва – за една изложба искаха българин да отиде за член на журито и колегите ме изпратиха мен. Там организираха голяма международна изложба и се запознах

Една част от фотографите се кълнат в техниката, защото доброто познаване на възможностите на апарата е предпоставка за добрия кадър. Други обаче държат повече на съдържанието, на композицията и късмета. Разбира се, снимането е комбинация и от двете, но все пак какъв е вашият подход?

Нищо не разбирам от фотография. Не съм учил фотография. Но знам, че трябва душа, за да се направи добра снимка. Ако ми трябва снимка за вестника, ще я направя.

Кое е най-важно за фотографията?

Да има емоция. Без емоция не може да направиш нищо. Няма вестник без емоция.

Коя е вашата фотография?

Черно-бялата. Работех толкова години във вестник, който е черно-бял. Въпреки перипетиите от новата власт, която дойде след 9 септември и от която сме пострадали, все пак успях да работя това, което обичах.

Какво обичахте да снимате?

Много ходех по строежите. Особено в „Кремиковци“, все едно там ми беше хвърлен пъпът. Знаех „Кремиковци“ от първата копка. Така даже направих плаката за един конгрес на БКП. На строежа на „Кремиковци“ видях една мрежа от железа, а горе – едно знаме. Попитах един човек, който беше на строежа, дали може да се качи горе, при знамето. И той се качи. Хвана знамето и това стана символ, плакат на този конгрес. След това влизам на заседание и всички ме познаваха.

Имаше ли и други талантливи фотографи от вашето поколение?

Абе старите много си разбираха.

Мислили ли сте да работите на друго място?

Не, никога не съм искал да работя другаде. Моят вестник си ми беше абсолютно достатъчен.

Колко фотографи бяхте в „Работническо дело“?

Във вестника заварих пет-шест души. Старите, опитните фотографи много разбираха от фотографията, но от журналистиката бяха малко по-далече. А мен ме усетиха във вестника, че журналистиката ме влече и търся винаги нещо ново, актуално.

Какво друго снимахте? Репортажът ли беше вашият жанр? Обичахте ли да правите портрети?

Нищо не съм правил по предписание. Аз търсех емоционалната страна на

нещата. В снимката трябва да има нещо, което е друго. Имаше и много обикаляне по онова време. Много съм пътувал.

Имате ли любими снимки?

Да, ето вижте това. Направих пробив с тази снимка.

Какво е това? Войници, които са на парад, или някаква манифестация?

Да, помня, че се връщах от манифестация. И в *Ролифлекса* имах само един кадър. Отивам към редакцията и гледам пред паметника на съветската армия, че са наредили на стълбите войници. И си викам: я чакай да отида там и да направя един кадър. Предположих, че искат да се снимат. Държа си аз фотоапарата и в един момент едно детенце, туп-туп-туп, изтича пред тях. И аз видях кадъра. Е, това ми е късметът. Нито е нагласено, нито нищо.

Каква друга снимка държите?

Ето и тази много обичам – аз бях на кацането на космонавта Александър Александров, на завръщането му на Земята. Не ни пуснаха на изстрелването, но поне бях на кацането. Никой не знае къде ще кацнат, но горе-долу. Аз бях в хеликоптера и оттам снимах парашута. Видяхме вече къде ще кацнат и тръгнахме натам. Те първо бяха в един медицински пункт, а като се приближихме, се натрупаха и други журналисти. Но аз видях как Сашо излиза от прегледа и му извиках: „Сашо, снимай ме!“. И той взе моя апарат. И щрак. Аз снимам него, той снима мен. Получи се двойна снимка.

Това е вашият апарат в ръцете на Александър Александров, така ли?

Да, това е моят апарат. Аз съм срещу него. Той току-що е кацнал, още е със скафандъра. Това е моят апарат – една „Лайка“. И ей ги на снимките.

По това време с какво снимахте? Споменахте „Ролифлекс“?

Снимал съм само с хубави апарати. Най-любим ми беше *Ролифлексът*. Абе интересна история е с моята камера – *Ролифлексът* ми беше много скъп. От „Народна младеж“ ме пратиха в Хелзинки, там го видях и много ми хареса. И с шефа отиваме във фотографски магазин, за да го купим, но те ни предлагат един, два фотоапарата, които изобщо не познавам като функции, като възможности. Затова казах на шефа да вземем най-скъпия и с него съм направил толкова много кадри. Заобичах го този фотоапарат, емоционално преживяване си беше да ми е в ръцете. Само това ще ви кажа, за мен снимането означава емоция. Апаратът ми пееше в ръцете. Но стана грешка – бях в едно заведение, слизах по стълбите

Невена Коканова, фотография Георги Панамски

и се подхлъзнах. И *Ролерът* ми направи туп-туп-туп по стълбите. А на следващия ден щях да заминавам за Берлин. Леле, изтръпнах. Започнах да търся някакъв майстор, но никой не можа да го оправи. И като се върнах в редакцията, първата работа беше да се обадим на кореспондента в Берлин, да иде в Западен Берлин, да ни купи „Ролифлекс“. Купиха, обаче на един строеж го ударих и останах без фотоапарат. И двата си заминаха.

Как се грижите днес за архива?

Той е разпръснат. Имам толкова много снимки. На негативи са.

Някой от семейството ви наследи ли тази любов към фотографията?

Не, никой.

Откъде идва фамилията ви – Панамски?

От Троян. Винаги ме питаха това. Помня, че един преподавател по гражданско право, докато ме изпитваше, също ме попита: „Да не сте ходили в Панама?“. Нищо подобно. Хората от Панамската махала откъде са дошли? От Балкана.

В момента следите ли работата на фоторепортерите? Вие казахте, че вестници не четете, но онлайн сигурно гледате снимки.

Не, какво да ви кажа, тази възраст е една... Нека ви покажа още една снимка.

Невена Коканова ли е това?

Да, тя е. Преди години – не бях пенсионер още, ми се обадиха да направя снимки за едно списание, което ще се разпространява в чужбина, по нашите посолства. И поискаха да снимам тази жена. Срещнахме се с нея, казах ѝ, че ще я снимам за корица на списанието, и започнах да си подготвям фотоапарата. Гледам я през това време през матовото стъкло как седи, как дрънна телефонът и тя хвана слушалката. Цък! И снимката е готова... Казах ѝ, че съм готов със снимката – един кадър ми трябваше, улових го. И тя се изненада. А аз съм се подготвил добре, дванайсет кадъра имам в *Ролифлекса*, но снимката още от първия път е станала. Ей този кадър! Това е за мен портрет, който не можеш да го нагласиш. Да, за мен това е хубав портрет!

Невена Коканова е много красива, но е уловено и движението, тя е непринудена, не позира.

И тя остана изненадана, че не искам да я карам да прави нещо, да позира. Но това беше. Видях кадъра, имах го. И с тази ръка, да, наистина много раздвижено стана.

КРАЯТ на играта

Николай Петков

Николай Петков е роден на 15 юли 1971 г. във Велико Търново. През 1995 г. завършва Великотърновския университет, където учи българска филология, философия и богословие. Автор на романите „Кирил и Хипатия“, „Тук, с Гогол“, „Когато бях Хемингуей“, „Малка книга за малките пророци“ и др. От края на 2003 г. е свещеник в храм „Св. пророк Илия“ в квартал Дивдядово, Шумен.

Миналата седмица пред входа на болницата случайно се срещнахме с Полковника.

– И ти ли идваш на свиждане, при Крум?

– При Крум? При кой Крум? – пообърках се аз.

– Как при кой? При нашия Крум, онзи от шах клуба, за когото преди две години написа цял разказ. Снощи Ванко почти го уби и сега човекът бере душа в реанимацията.

– Чакай, чакай – още повече се обърках. – Твърдиш, че отец Иван е щял да убие един деветдесетгодишен старец? Да не е станала някаква автомобилна катастрофа?

– Не бе, човек! Ванко е третокласник. Преди няколко месеца ти го обяви за гениален. Говорехте си за Зигберт Тараш и когато с изумление откри, че детето знае наизуст всички партии от книгата му „300 шахматни партии“, ти му купи огромен шоколад, не помниш ли?

– Е, как да не помня! Дори мислех и за него да напиша разказ. Не само защото е свръхинтелигентен, но и защото удивително напомня за Малкия принц; същият смях, същата чистота, същата невинност. Но се отказах да пиша, за да не го урочасам. Така че, ако се опитваш да ме убедиш, че подобно дете може да направи опит за убийство, няма да ти повярвам.

– И аз не знам какво се случи – някак вяло и уморено отвърна Полковника. – Всичко започна от един безобиден езиков спор. Според Крум, когато искаш не да играеш с някоя фигура, а да я наместиш правилно на полето[1], трябва да кажеш „поправям“. Аз му възразих с думите: „Оправят се неща, които са развалени“. Правилното е „намествам“. Почти се скарахме. Ванко ни чу и предложи да използваме международно приетия термин. *J'adoube* (жадуб), посъветва ни момчето. Ние се направихме, че не го чуваме и – без да разберем как – се спука една найлонова торбичка. Звукът бе внезапен и силен, като стрелба в упор. Крум се уплаши и почти колабира. Всъщност „не почти“. За секунда или две той наистина изгуби съзнание. Ситуацията беше прединфарктна. В най-буквалния смисъл на думата. После се освѐсти и внезапно скочи. Искаше да хване Ванко и да му издърпа ушите. Ала се спъна, падна и този път май наистина получи инфаркт. Обадих се на тел. 112, дойде линейка. Взеха го в болницата и ден по-късно ние с теб се срещаме тук, пред входа ѝ. За да проверим дали все още е между живите...

– И си склонен да твърдиш, че Ванко е искал да го убие?! Детето е очаквало да бъде похвалено. Искало е да стане умиротворител; да ви впечатли с езикова култура, с въображение и находчивост, а вие дори не сте го забелязали.

– А защо едно дете трябва да е винаги в центъра на вниманието? За да отрасне като нарцистичен полуидиот, който вярва, че слънцето изгрява специално заради него? А и не забравяй, че бих могъл да съм му прадядо и че хлапето не бива да се обръща към мен по лично име. Дори да играе по-добре от Магнус Карлсен, за него аз не съм Вълчан! И никога няма да бъда! Как да му обясня, че щом държавният глава използва почтителното „господин полковник“, то и третокласникът е длъжен да покаже уважение? А това, че е умен, не е оправдаващо обстоятелство. Утежняващо е! Защото не може да знаеш всички партии на Тараш, а да се държиш така олигофренски.

– Всъщност олигофренски се е държал Крум – не знам защо се ядосах. – Не бива на възраст като неговата да се реагира така първосигнално. А и вече отдавна е отминало времето, в което можеш да дърпаш ушите на хорските деца. Най-малкото защото попадаш под ударите на закона и за побой на малолетни се дава ефективна присъда...

– Не съм сигурен, че дърпането на уши трябва да се нарече „побой“ – гневно възрази Полковника. – Така че, ако Крум не умре, да дадем на Ванко газов пистолет? А може и „Макаров“, за да бъде стрелбата по-ефектна. Или по-ефективна.

„Господи, каква симетрична позиция.“ Въпросът е аз, чиято възраст е средната аритметична от тази на Крум и на Ванко, на чия страна съм? С моите петдесет години, кому симпатизирам? На белите или на черните? Но струва ми се, че друго исках да попитам Полковника: думата *J'adoube*, заедно с една празна найлонова торбичка наистина ли могат да убият човек? И то човек като Крум... за когото винаги съм вярвал, че е непоклатим като скала.

[1] Става въпрос за правилото „пипнато-местено“, *б.а.*