Тони Николов

© Николай Трейман

Диалогичните светове на ТОМАС МАН

На Милан Кундера дължим една категорична формула за романа като „максимум разнообразие в минимум пространство“, който при това „няма нищо общо с прогреса; той не цели усъвършенстване, подобряване, усилване: а е като пътешествие, предприето, за да се изследват неизвестни земи и да се нанесат на картата... Амбицията на романиста не е да действа по-добре от предшествениците си, а да види невидяното преди и да разкаже неразказаното. Затова поетиката на Флобер не отменя поетиката на Балзак, както откриването на Северния полюс не отменя откриването на Америка“ („Завесата“, 2005).

Къде тогава е мястото на Томас Ман (1875–1955) – един от бащите на модерния европейски роман през XX век? В големите му творби, новели, философски и политически есета махалото на Историята отчита последните мигове на една безвъзвратно отиваща си култура и тук основен герой сякаш е *времето*. Тесните стени на град Любек и миналото му величие не спасяват „буденброковци“: това е краят на „бюргерската култура“, на една „духовна форма на живот“, позната на автора още от детските му години. Романът „Буденброкови“ излиза през 1901 г., но постепенно стига до читателите си, както и до Нобеловата награда за литература, връчена именно за тази творба чак през 1929 г.

След края на Първата световна война Историята за пореден път излиза от сянката и на фона на пагубни разрушения се превръща в изпитание за всеки човек. Отговорът на Томас Ман е „Вълшебната планина“ (1924) – полифоничен роман за болестта и смъртта не само на хората, но и на цели пластове в културата. Чрез напрегнатия обмен на мисли между обикновения човек Ханс Касторп, волнодумеца Сетембрини и йезуита Нафта Томас Ман показва какво за него е „романът“ – паралелно разгръщане на различни гледни точки и интелектуални позиции, всяка от които върви по различни пътища, за да разкрият накрая те своята общност или пък несъвместимост. Принцип, който Ман отстоява и във философската си есеистика: „Колкото и да обича човек собственото си *аз*, колкото и да е „егоцентричен“, ако се отнася към това свое *аз* като поставена му културна задача, ако неуморно се труди да я изпълни, той не може да не упражнява възпитаващо въздействие и върху външния свят, не може да не се почувства щастлив, че и без да го е търсил, е станал водач на младите и е формирал човека; моментът, в който това бъде разбрано, е върховен момент в живота на творческия човек“ („Гьоте и Толстой“, 1925).

Ала през 1933 г. Хитлер идва на власт в Германия и светлините над Европа помръкват. За Томас Ман „жребият е хвърлен“. През Чехословакия и Швейцария заминава за САЩ със семейството си, откъдето изобличава варварството на нацизма и предупреждава сънародниците си за неминуемия крах на Германия след края на войната. В отговор изгарят книгите му. В радиообръщенията си (част от които за първи път се публикуват на български в този брой) той превръща собствения си глас в *глас на предупреждението*; съобщава на своя народ, че „с Хитлер не може да има мир, защото той изначално е неспособен на мир и защото тази дума в устата му е само мръсна, патологична лъжа“. Колко стряскащо и познато звучи това с днешна дата...

И пак по Би Би Си (8 ноември 1945 г.) той обяснява на съгражданите си защо просто така не може да хукне към Германия; включително и защото нацистките престъпления са отворили в душата му незарастваща рана.

В Германия той не се завръща физически, но се завръща с романите си. Тетралогията „Иосиф и неговите братя (1933–1943) е проекция на библейския разказ, но и „контрапункт на все по-непоносимото настояще“ (Ян Асман), докато „Доктор Фаустус“ (1947) е реминисценция на средновековната легенда за чернокнижника, продал душата си на дявола заради земните радости. И колкото и парадоксално да е, както отбелязва Исак Паси, има силна вътрешна връзка между тези два романа при цялата им противоположност. И двата са *съвременни*: само че единият бяга от съвременността в различна съвременност („Доктор Фаустус“), докато другият („Иосиф и неговите братя“) бяга от съвременността в миналото, за да доведе това минало до също друга съвременност. Парадокс, който сам авторът обяснява с думите: „Тук митът е *хуманизиран* – и ако потомците намерят един ден в тези творби нещо значително, то ще е тъкмо това“. Така Томас Ман лекува „неврозите“ на европейската култура.

В брой 06

Месечник за изкуство, култура и публицистика

Тема на броя: Томас Ман. 150 години от рождението му

Велик майстор на иронията – разговор с Любомир Илиев 4–8

Томас Ман – Германци, чуйте ме! 9–13

Исак Паси – Тайната на „Вълшебната планина“ 14–15

Ян Асман – Томас Ман, пътуване към Изтока 16–18

Идеи

Стефан Куртоа – Светът на Путин и рецидивите в историята 20–22

Глеб Морев – За новата руска култура в емиграция 23–25

Жанина Драгостинова – Контролираната свобода 26–28

Интервю

Владимир Зарев – Властта е природен феномен 30–33

Ю Хуа – Усещане за чуждата болка 34–36

Вера Немирова в търсене на мига 37–39

Книги

Катя Атанасова – Сънища и пробуди 41

Митко Новков – Полутония 42

Мартин Касабов – Искрата на кибрита 43

Димитрина Чернева – Предание и предателство 44

Десислава Неделчева – Седем телеца и седем овена 45

Катерина Стойкова – Авторът в служба на книгата 46–47

Галерия

Поглед към общата картина – разговор с проф. Чавдар Попов 49–50

Диана Попова – Видимости 51–52

Чавдар Попов – Арсеналът на рисунката 53

Соня Александрова – Вътрешният вик на Едвард Мунк 54–55

Сцена

Диана Андреева, Янина Танева – Достъп до култура 57–59

Малин Кръстев – Преоткриване на публиката 60–61

Майя Праматарова – Нови имена 62–63

Мариана Христова – „Лоенгрин“, алегория на съмнението в тревожния свят 64

Анда Палиева – Музикалната картина на съвремието 65–67

Рамбо Амадеус – Групова терапия 68–69

Кино

Петя Александрова – Трижди особен поглед 71

Павлина Желева – Кинофестивалът в Кан 2025 72–74

Иван Врамин – Един глас 75

Фотография

Владимир Карамазов – На тяхно място 77–79

Под линия

Здравка Евтимова – Белият пластир 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

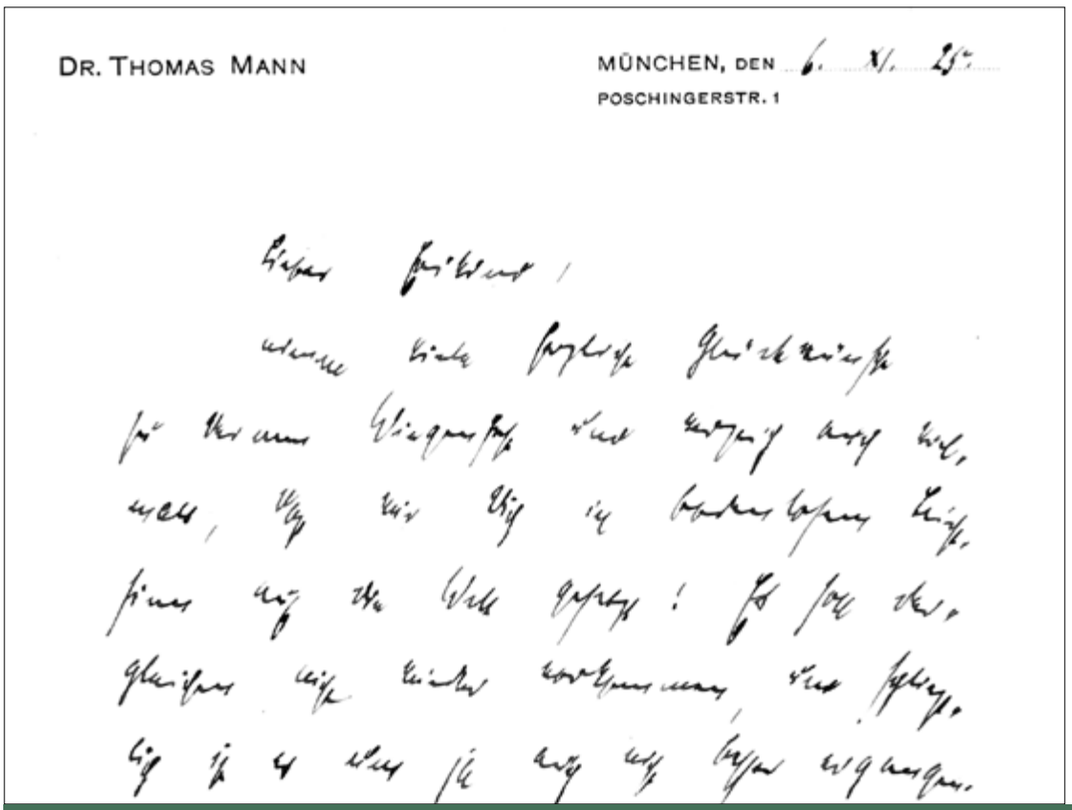
На корицата – Томас Ман, фотография *Wikipedia*

Издател:
Фондация „Комунитас“

Автори в броя: Анда Палиева, Вера Немирова, Виолета Тончева, Виолета Цветкова, Владимир Зарев, Владимир Карамазов, Глеб Морев, Даниела Чулова-Маркова, Десислава Неделчева, Деян Статулов, Диана Андреева, Диана Попова, Жанина Драгостинова, Здравка Евтимова, Иван Врамин, Исак Паси, Катерина Стойкова, Катя Атанасова, Любомир Илиев, Майя Праматарова, Малин Кръстев, Мариана Христова, Мария Панайотова, Мартин Касабов, Митко Новков, Оля Стоянова, Павлина Желева, Петя Александрова, Рамбо Амадеус, Светлана Димитрова, Соня Александрова, Стефан Куртоа, Томас Ман, Цветан Цветанов, Чавдар Попов, Ю Хуа, Ян Асман, Янина Танева.

тема на броя

Томас Ман


DR. THOMAS MANN

MÜNCHEN, DEN 6. XI. 25.
POSCHINGERSTR. 1

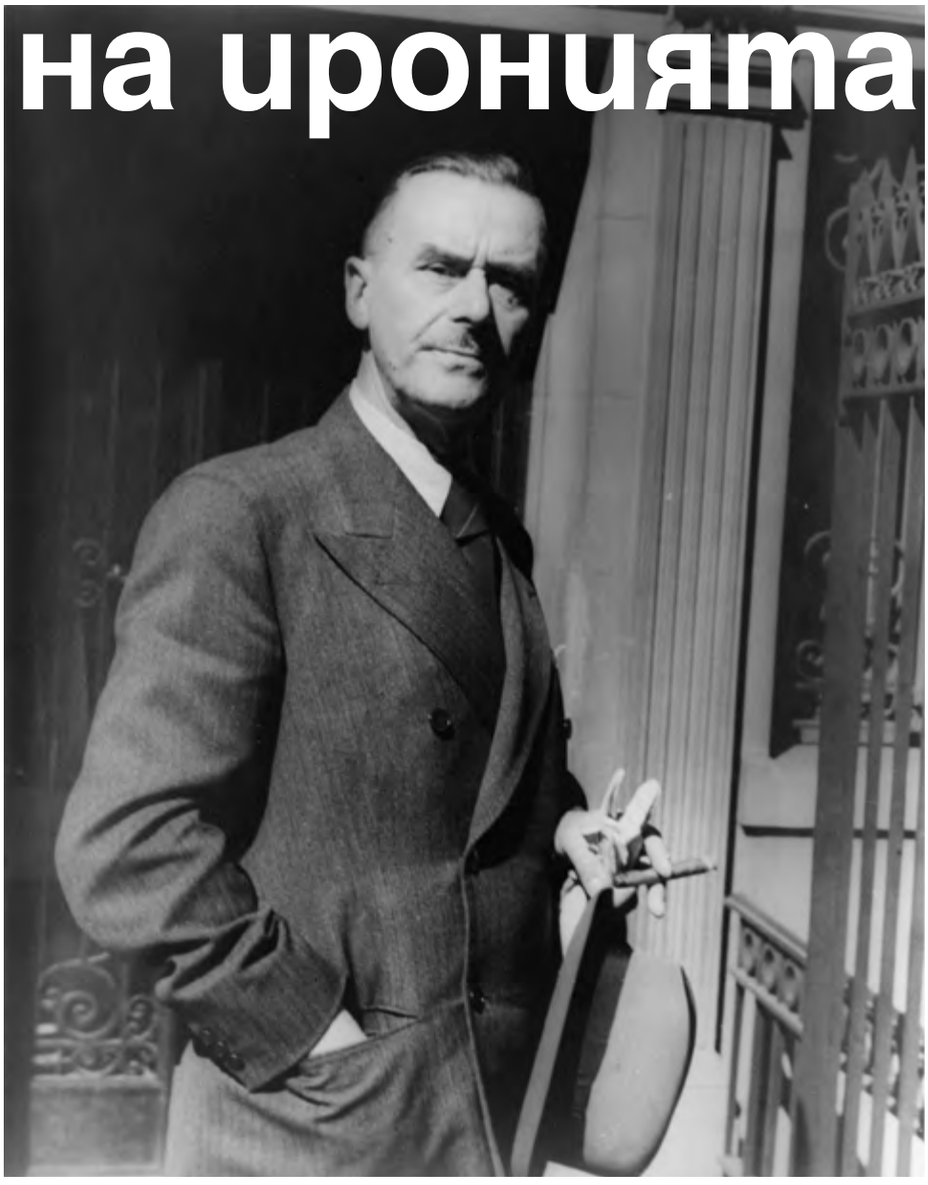
Писмо на Томас Ман до дъщеря му Ерика © Архив на Томас Ман, Цюрих

150 години от рождението му

Къде е мястото на Томас Ман (1875–1955) в модерната европейска литература? Доколко романите му надхвърлят епохата, в която са създадени? Как се четат днес мащабни творби като „Буденброкови“, „Вълшебната планина“ или „Иосиф и неговите братя“? В какво е актуалността на публицистиката и есеистиката на Томас Ман? И каква е българската рецепция на неговото творчество?

Велик майстор на иронията

„В някои невралгични точки на творчеството си, където се намесва неизразимото или онова, което не може да се признае открито, Томас Ман прибягва до някакъв тайнствен език, който понякога е и езикът на мъдростта.“ Разговор с преводача Любомир Илиев



Томас Ман, 1937 г., фотография *Wikipedia, Library of Congress*

Кой е любимият ви роман от Томас Ман и защо?

Затрудняватe ме с този въпрос. Пред творбите на гении като Томас Ман можем само да немеем в захлас, защото са недостижимо високо в литературния Олимп и колкото и да подскачаме, трудно бихме им наложили собствения си аршин, за да ги обявим за любими или по-малко любими. Мисля, че така разсъждават и повечето критици: едни превъзнасят „Вълшебната планина“, други убедено смятат, че новелата „Смърт във Венеция“ е най-съвършената творба в цялата немскоезична литература. Аз, като неистов поклонник на Гьоте (друг гений!), някак си подсъзнателно отдавам предпочитанията си на онези творби на Ман, които по един или друг начин са свързани с ваймарския олимпиец. А те са много: романите „Доктор Фаустус“ и „Лоте във Ваймар“, десетките есета и статии (сред които бих откроил „Гьоте и Толстой“), асоциативните препратки в цял куп други произведения. Ценя, разбира се, чуждите мнения, ето защо се отказвам от каквито и да било класации и ще се задоволя с констатацията, че във всичките си книги Томас Ман е истински великан на словото, без когото световната литература би била далеч по-бедна. Той с основание се нарежда сред най-големите писатели на XX век и със своите романи, разкази и есета, преведени на над 40 езика и издадени в милионни тиражи, не само оказва огромно влияние на немската литература, но мнението му се ползва с авторитет по цял свят.

Какви са трудностите пред преводача на Томас Ман? Как открихте вашия ключ към неговия свят?

Доста късно, вероятно от страхопочитание и преклонение, дръзнах да посегна към Томас Ман – през 2022 г. излезе преводът ми на романа „Избраникът“, една от малкото негови творби, непознати на българския читател, вероятно защото строгата цензура е видяла в него единствено прелюбодеянието и го е заклеймила като пошлост, поквара, попщина. Но макар този роман да няма известността на другите негови произведения, в него авторът остава верен на себе си. Опитът ми помогна сравнително бързо да намеря ключ за написаното в тази книга. Но оттам дойдоха и трудностите, и предизвикателствата, които всъщност очаквах, защото ги знаех от цялостното му творчество: всяка дума у Ман стои непоклатимо на мястото си, тук хитруванията с прекрояване например на

стилистичните конструкции – напълно възможно при немалко други автори – не минават, текст като този не може да бъде „излъган“. Преводачът е длъжен да се съобрази с това и да го следва от първата до последната страница, като естествено държи сметка и за възможностите на родния си език. Впрочем узнах от издателството за широкия отзвук на романа сред българските читатели. Значи преводът е постигнал целта си.

Критикът Марсел Райх-Раницки сравнява епическия свят на Томас Ман с този на Марсел Пруст – и двата, обрисувани с най-голяма любов и най-остър критицизъм. Доколко романите на Томас Ман надхвърлят епохата, в която са създадени?

Макар да са съвременници, Томас Ман открива Пруст сравнително късно. Това обаче е любов от пръв поглед. Ман се чувства силно привлечен от Прустовата психология на ревността и страстта, която умело вплита в собствените си творби. Общото между творбите и на единия, и на другия е съчетанието на точния социален анализ с философска дълбочина, тънка ирония и сложен литературен стил. Всеобщо е мнението, че Пруст, наред с Джеймс Джойс и Роберт Музил, е основоположник на модерния европейски роман. Томас Ман обаче, този майстор на интелектуалната проза, го довежда до съвършенство. Смята за свои учители Толстой, Достоевски, Ницше и наистина е наследил от литературата на XIX век характерния им обстоятелствен, детайлизиран, спокоен стил на писане. Темите на романите и разказите му обаче несъмнено са свързани с XX век. Те са не само дръзки и водят към дълбоки философски обобщения, но едновременно с това са и експресивно натоварени.

Тези теми, които са водещи в романите на Томас Ман, са усещането за съдбовното приближаване на смъртта („Смърт във Венеция“, „Вълшебната планина“), близостта на отвъдния свят („Вълшебната планина“, „Доктор Фаустус“), предчувствието за краха на стария световен порядък, крах, който разбива човешките съдби и утвърдените представи за света. Те вълнуват и днес.

Какво е мястото на иронията и пародията в произведенията на Томас Ман?

В произведенията си Томас Ман се стреми не само да запази в цялата ѝ суровост логическата структура на езика, но и да я раздува и преувеличава дори за сметка на диалогичната правдоподобност, да съхрани класическата роля по-скоро на интелектуален, отколкото на емоционален двигател. В някои невралгични точки на творчеството си, например там, където се намесва неизразимото или онова, което не може да се признае открито, Томас Ман прибягва до някакъв тайнствен език, който понякога е и езикът на мъдростта. Необичайната, странно деформирана в устата на чужденците френска реч, с която си служат възлюбените във „Вълшебната планина“, немският език от времето на Лутер в „Доктор Фаустус“, пародийната архаичност и англоезичните „пръски“ в романа „Избраникът“ представляват образци на иносказателната реч. И това не е самоцел: дългите стилистични вериги съответстват на бавното самоосъзнаване както на героите, така и на читателите.

А за своята 50-годишнина писателят споделя: „Ако имам някакво желание за посмъртна слава на моето творчество, то е да кажат за него, че е жизнерадостно, макар да познава и смъртта“. Дори в изгнание, прокуден от нацистите, сарказмът му не го напуска: „Войната е нещо ужасно – казва той, – но има предимството да не позволява на Хитлер да държи речи за културата“.

Можем да кажем, че рецепцията на Томас Ман у нас е закъсняла. Тя започва едва във втората половина на XX век, въпреки че писателят получава Нобеловата награда още през 1929 г. Какви са според вас причините?

Творчеството на Томас Ман е белязано от някаква хронологическа аномалия. Ето, романът „Буденброкови“ е написан през 1901 г., а Нобеловата награда, присъдена му тъкмо за тази творба, писателят получава чак през 1929 г. А в българската преводна книжнина през първите три десетилетия на века Томас Ман направо отсъства.

На българския книжен пазар той дебютира с новелата си „Тонио Крьогер“ едва през 1930 г., макар тя да излиза в оригинал още през 1903 г. Няма логично обяснение и защо преводът на „Тонио Крьогер“ изпреварва този на „Буденброкови“, който е публикуван у нас чак през 1956 г., а поне заради Нобеловата награда би следвало да бъде реципиран доста по-рано. Късният дебют се съчетава с пълната липса на преводи за период от цели 26 години след публикуването на „Тонио Крьогер“. Дали тези липси се коренят в политическата конюнктура за издаване на преводна литература в България, е въпрос без отговор. И ако прогонването на писателя от родината му, на която България е съюзник през Втората световна война, е възможна причина за прекъсване на рецепцията му у нас, остава загадка мълчанието около него след войната: Томас Ман е известен със своята антифашистка политическа ориентация, която смело афишира в своите есета, памфлети и радиообръщения, а и интерпретира в художествените си произведения – тъй че неговото творчество всъщност е идеологически уместно за политическата обстановка в България за периода. Слабото познаване на автора в България може да се дължи и на недостатъчния брой квалифицирани филолози, които да го представят на българската аудитория. На завидна висота са обаче корифеите в превода от немски като Димитър Стоевски, Тодор Берберов, Страшимир Джамджиев.

„Буденброкови“ е последван от преводите на избрани новели от автора в „Новели“ от 1964 г., романите „Доктор Фаустус“ (1967) и „Вълшебната планина“ (1972). Първият том от сборника „Литературна есеистика“ е преведен и отпечатан на български език под съставителството на Исак Паси през 1975 г. През същата година е преведен

и романът „Лоте във Ваймар“, който търпи второ издание година по-късно (1976), както и вторият том на сборника „Литературна есеистика“. През 1978 г. е преиздадена и новелата „Тонио Крьогер“. Произведението е публикувано в сборник новели, който включва още: „Тристан“, „Труден час“, „Избрани писма“ и знаменитата „Смърт във Венеция“. Следва второто издание на „Буденброкови“ от 1980 г. „Доктор Фаустус“ е преиздаден през 1981 г. Второто издание на „Вълшебната планина“ излиза през 1984 г., последвано от тетралогията „Иосиф и неговите братя“ през същата година. Вторият период на преводната рецепция на Томас Ман в България завършва през 1989 г., когато е публикуван двутомникът „Писма“. Така че, сякаш за да навакса липсите от предходния неплодоносен период, количеството преводни творби на Томас Ман от периода 1944–1989 г. е значително. 70-те и 80-те години на XX век са пикови за преводите на Томас Ман. Това може да се обясни с либерализирането при подбора на превежданите западни произведения след 60-те години, подчинени на тоталитарната конюнктура. А излезлият още през 50-те роман „Буденброкови“ всъщност е изключение – изборът на точно това произведение измежду останалите творби на писателя според мен не е случаен, а отразява доктрината на политическата цензура у нас и би могло да се свърже с категоричната антибуржоазна семантика на подзаглавието: „Упадъкът на едно семейство“. Декадансът на буржоазното западно общество е особено благодатна тема за утвърждаване на социалистическия културен канон, при което западната литература на подобна тематика се превежда с чисто назидателна цел. Преводът на сравнително неутралната в това отношение „Вълшебна планина“ е изпреварен от този на „Доктор Фаустус“ през 1967 г., което е поредният хронологически анахронизъм. Но най-вероятно според институциите, отговаряли за подбора на преводната литература у нас, сюжетът на „Доктор Фаустус“ предлага повече дидактични внушения.

Така че на български имаме (почти) всичко, написано от Томас Ман. Това е прекрасно, но не бива да изпускаме от внимание, че преводите са вече на по 50–60, че и повече години. Дори да гледаме по-великодушно на неписаното правило, че всяко поколение е редно да разполага със „своя“ интерпретация особено на големите заглавия или че трийсет години са приблизителният срок за живота на един превод, не можем да не отбележим, че езикът закономерно остарява. При преиздаването на „Вълшебната планина“ през 2023 г. вече прехвърчаха искри и се създаде известно напрежение около качествата на съществуващия превод и изобщо за допустимостта на промени и поправки в него, особено когато преводачът е покойник. Така или иначе, осъвременяване на преводите на Томас Ман вече е необходимо. Но при днешното състояние на издателския ландшафт у нас подобно дело ми изглежда трудно осъществимо. Оредяха, уви, и достатъчно добре подготвените преводачи, готови на саможертвата да се нагърбят с такава задача, която може да преломи дори най-заякналия преводачески гръбнак.

Темата за екранизациите на произведения на Томас Ман е твърде широка, но все пак – в какво успяват и в какво не успяват те според вас?

Доколкото знам, по творби на Томас Ман са заснети пет филма: „Смърт във Венеция“, режисьор Лукино Висконти, 1971; „Доктор Фаустус“, 1982, режисьор Франц Зайц; „Вълшебната планина“, 1982, режисьор Ханс В. Гайсендьорфер; „Марио и фокусникът“, 1994, режисьор Клаус Мария Брандауер; „Буденброкови“, 2008, режисьор Хайнрих Брелоер.

Нито съм гледал всичките, нито съм чак такъв познавач на киното, за да изкажа меродавно мнение. С помощта на интернет установих, че след появата на тези филми повечето критици, макар да отчитат спецификата на киноизкуството, проявяват и несъгласие с доста от режисьорските решения. Недоволството им идва главно от съкращенията, промените и понякога причудливите режисьорски хрумвания; те, разбира се, правят филмовото действие по-динамично, но в известна степен го и олекотяват, обаче при толкова плътен литературен първоизточник явно са неизбежни. Ала когато са дело на доказал възможностите си майстор, те са не само простими, но и будят възхищение. Ето, Густав Ашенбах от „Смърт във Венеция“ не е прочут писател, както в новелата, а западнал композитор с разклатено здраве. И въпреки това филмът не само е смятан за едно от най-големите постижения на Висконти, но бележи и един от върховете в кариерата му, и повратна точка в разбирането на самата новела.

Впрочем обобщението на големия литературен критик Марсел Райх-Раницки сякаш казва всичко: през 1994 г. в легендарното си телевизионно предаване „Литературен квартет“ той недвусмислено заяви, че да създадеш филм по която и да било творба на Томас Ман е „много, много трудно, което обяснява защо повечето опити са толкова несполучливи“.

За мнозина Томас Ман си остава обаче авторът на „Вълшебната планина“, който е разрез на една епоха. Не е ли това роман за Европа и нейното време?

Веднага след излизането си „Вълшебната планина“ получава признание като ключов философски роман на немската литература на новия век. Чрез затворения микрокосмос на санаториума Ман създава панорама на идейния живот на европейското общество в навечерието на световната война. В есето си „Болестта като метафора“ например Сюзън Зонтаг разглежда описанието на туберкулозата в книгата като метафора за декадентско съзнание, което всячески се стреми да избяга от отговорността за собствените си постъпки.

„Вълшебната планина“ е едно от първите художествени произведения, където сериозно се обсъжда въпросът за психоанализата. Подобно на Фройд, и Томас Ман се опитва да си обясни

защо интелигенцията от началото на XX век се оказва до такава степен подвластна на болести, недъзи, разпад, смърт. Романът е написан приблизително по времето, когато Фройд открива у човека непреодолимото „влечение към смъртта“. Обитателите на санаториума във „Вълшебната планина“ са описани от Ман не без ирония, което контрастира с трагедията в новелата „Смърт във Венеция“, посветена на същата тема за декадентското униние, на „победата на силите на хаоса над силите на порядъка“.

А в центъра на своята „най-необуздана книга“, както Томас Ман нарича романа „Доктор Фаустус“, писателят поставя съдбата на модерното изкуство, на волята за творчество – въпреки всичко и на всяка цена. Но романът е и равносметка на друга конкретна историческа епоха. Добре е да си дадем сметка, че времето, през което се разказва животът на гениалния композитор Адриан Леверкюн, е време на възторг от победите на фронта, на безчет престъпления срещу човечеството, на опиянение от смрадта на газовите камери и димящите комини на крематориумите, сиреч време, когато Германия, заразена от бацила на националсоциализма, нагазва все по-дълбоко в тресавището на политическото безумие. Така главният герой в много отношения повтаря пътя на Фауст; продавайки душата си на дявола, съдбата му е тясно преплетена със съдбата на Германия.

Сред романите на Томас Ман, създадени след Втората световна война, е и „Избраникът“, излязъл на български едва преди няколко години във ваш превод. Роман пародия, както го определихте в друго интервю за сп. „Култура“. Но той е и роман за вината, разкаянието, милостта и прошката – ако го четем през историческия контекст на създаването му. Доколко можем да разглеждаме този роман и като следвоенното послание на автора към неговите сънародници?

Не друг, а самият Херман Хесе пише на своя събрат по перо: „Сигурен съм, че повечето читатели ще усетят иронията в тази възхитителна творба. Много по-силно се надявам обаче те да си дадат сметка каква сериозност се спотайва зад иронията. Тогава наслада им от блестящото Ви перо ще бъде пълна“. Книгите на Томас Ман не могат да се четат другояче, освен като гимнастика за ума и удоволствие за сетивата. Макар да не е сред най-известните му романи, „Избраникът“ не прави изключение. Това вероятно е най-блестящата пародия не само в немскоезичната литература, но авторът гениално я използва и за разгръщане на непреходно сериозни разсъждения. По собствените му думи главният герой в нея, папа Григорий Пети, този „християнски Едип“, обладава мощта на разкаянието и всеопрощението, ето защо, когато търси материал за „гротесковия куклен театър“ на своя герой от „Доктор Фаустус“ Адриан Леверкюн, Томас Ман не устоява на изкушението на богатия материал и създава „тази божествено забавна книжка“. Иронията тук е само на повърхността, под която клокочат изконни общочовешки ценности.

Томас Ман преживява развитие на политическите си възгледи след Първата световна война и то е отразено в огромното му публицистично творчество. До 1938 г., когато емигрира в САЩ, той вече е убеден демократ. Нека поговорим за това развитие.

Макар Томас Ман дълго време да смята себе си за политически консерватор, във времето на Ваймарската република той претърпява еволюция и става „късен демократ“. В годините на Първата световна война подкрепя Германската империя и се обявява против пацифизма и обществените реформи, за което свидетелства публицистичната му книга „Размисли на аполитичния“, издадена малко преди поражението на Германия през 1918 г.: в нея той защитава имперската държава и съжалява, че Русия не е била съюзник на Германия във войната против Запада. Книгата е насочена против „писателите цивилизатори“, ориентирани към ценностите на Запада, включително против брат му Хайнрих Ман, демократ и автор на политико-сатиричния роман „Верноподаникът“, който повече или по-малко приветства поражението на Германия във войната и се обявява в полза на демократичната държава. Без да назовава брат си по име, Томас Ман отхвърля разбиранията му, противопоставяйки му собственото си творчество, в чиято основа е заложена иронията.

Помирението между братята настъпва чак през 1922 г. след убийството на министъра на външните работи на Ваймарската република Валтер Ратенау от радикални националисти. А идването на власт на Хитлер окончателно отваря очите на Томас Ман. Прочутата му реч „Страдание и величие на Рихард Вагнер“, произнесена през 1933 г. по повод 50-годишнината от смъртта на композитора, в която между другото си позволява – напълно незлобиво – да нарече Вагнер „гениален дилетант“, не само дава повод на „възмутени интелектуалци“ да съчинят протестни писма, но и в крайна сметка прави връщането му в Германия невъзможно и го принуждава да поеме пътя на емиграцията. В Америка обаче той не мълчи, а се превръща в един от най-страстните и смели критици на режима на Хитлер, включително чрез радиообръщенията си, откъси от които са публикувани в настоящия брой.

Вие преведохте фрагмент от тези радиообръщения на Томас Ман към германските слушатели, звучали по Би Би Си през войната. Как бихме могли да ги четем днес?

Споменах по-горе, че след 1933 г. и възшествието на Хитлер Томас Ман емигрира – през Чехословакия и Швейцария – в САЩ, откъдето чете на средни и дълги вълни по радио Би Би Си рубриката си „Германци, чуйте ме!“ (*Deutsche Hörer!*; букв. „Германски слушатели!“). С тези „камъни в прозорците на Хитлер“ той не се уморява не само да разкрива на сънародниците си истинското лице на националсоциализма, но и да ги призовава към непокорство, към отърсване от кафявата чума, а и да ги предупреждава

Любомир Илиев

Любомир Илиев (род. 1949 г.) е завършил немска езикова гимназия и немска филология в СУ „Св. Климент Охридски“, бил е аспирант и асистент в Катедра „Немска филология“. Между 1980 и 1985 г. е редактор в сп. „Панорама“, впоследствие негов заместник главен и главен редактор. От 1993 г. е член на Европейския преводачески колегиум в Щрален, Германия, от 2003 до 2020 г. – член на неговия президиум. От 1999 г. е член и на *Гьоте Гезелшафт* във Ваймар. Преводач на произведения от Себастиан Брант, Новалис, Херман Хесе, Херман Брох, Лесинг, Гьоте, Шилер, Клайст, Райнер Мария Рилке, Зигфрид Ленц, Хайнрих Бьол, Бернхард Шлинк, Уве Тим, Даниел Келман, Кристоф Хайн, Томас Ман. Шесткратен носител на Наградата на Съюза на преводачите в България.

за последиците от войната, която просто няма как да бъде спечелена. Оказва се прав, за разлика от много германци: когато човек е близо до планината, той не вижда високите ѝ хребети, била, върхове толкова ясно, колкото след като се отдалечи от нея. Онези, които са слушали по своето „фолксрадио“ забранени вражески радиостанции във фашистка Германия, не само са рискували, но и вече са били готови да възприемат неговите послания. След призива на Ман към германците да престанат да вярват и да се подчиняват на тираните си в полемика с него влиза самият фюрер, казвайки, че „подстрекатели“ като Томас Ман криво са си направили сметката: германците никога нямало да се опълчат против него и неговата система. На което този велик майстор на иронията отговаря: „Това, в което непоколебимо вярвам, е, че Хитлер няма да може да спечели тази война, и причините за това мое убеждение са повече морални, отколкото военни“. Така със своите общо 55 радиообръщения между 1940 и 1945 г. Томас Ман до голяма степен спасява честта и достойнството на Германия във времето на почти пълното им потъпкване.

Днес думите му са думи на класик, които всеки може да прочете без какъвто и да било риск. Но думите на един класик имат свойството да назоват нещата с истинските им имена, точно да опишат същината им – така че следващите поколения имат възможност да съотнесат към тях своята собствена действителност, да се взрат в тях като в огледало. Каквото и да видят в това огледало съвременниците ни, да се надзърне в него е доста полезно. Известно е, че миналото никога не си отива напълно. Изразът е немски, но се отнася не само за германците, макар те да са го изпитали с особена интензивност. Защото „звярът“ е унищожен, но родилата го утроба остава плодоносна. Направете си например труда да заместите името на Хитлер от радиообръщенията с това на някой съвременен диктатор. Уверявам ви, че текстът ще изглежда като написан днес.

След емигрирането си в Швейцария, после в САЩ и обратно в Швейцария Томас Ман не се завръща трайно в родината си, макар да посещава и двете части на разделена Германия. Как е приеман там?

Дори когато краят на войната вече се вижда с просто око, Томас Ман продължава да се опитва да убеди сънародниците си, че трябва да въстанат против нацизма. Заплахата от унищожение е повече от оправдана: ако не въстанат, германците заслужават наказание и ще трябва да изкупят вината си!

Това обаче не става. Германците се сражават с отчаяна самоотверженост на страната на Злото, докато не пада и последната им цитадела, Берлин, и фюрерът им не приключва живота си със самоубийство. И тъкмо провидци като Томас Ман се оказват истинските наследници на най-хуманистичната част от германската култура – и надежден фундамент за бъдещата мирна, правова и демократична Германия, освободена от кървавата диктатура на насилието.

Но краят на нацизма не връща писателя в родината му. Нещо повече, когато контактът с онези, които са останали в Германия през дванайсетте кафяви години, става за него отново възможен, се оказва, че войната, освен че е разпиляла съотечествениците по света, ги е разделила не само географски. Принципно противоположна у Томас Ман и у много от неговите ненапуснали родината си колеги по перо е не само различната представа за патриотизма, за това какво означава за един писател „да остане на своя пост“, но и за колективната отговорност на нацията („германският народ – пишат на Ман – нито преди, нито по време на войната има нещо общо със зверствата и престъпленията, с позорните злодеяния и лъжи“). Опонентите на Томас Ман го упрекват, не, обвиняват го, че е „наблюдавал германската трагедия от удобните театрални ложи в чужбина“, или просто констатират: „Който веднъж е избягал зад граница, той вече не е в състояние да намери общ език със своята страна“.

В лавината от разменени реплики малцина обръщат внимание на думите му: „Където съм аз, там е Германия“. Защото германецът обича да размахва назидателно показалец, но не и да бъде поучаван. Това е и причината Томас Ман да бъде упрекван в „германофобия“, да не се радва на възторг в родината си и – като изключим няколкото епизодични прескачания дотам във връзка с важни културни събития, на които няма как да не присъства, например връчването на престижната награда *Гьоте* във Франкфурт, ФРГ, и Ваймар, ГДР, през 1949 г. – да прекара последните си години в градчето Килхберг на Цюрихското езеро.

Въпросите зададе екип на „Култура“

Томас Ман

Германци, чуйте ме!

фотография © Архив на Томас Ман, Библиотека на Швейцарския федерален технологичен институт в Цюрих

„Може ли един народ да живее като жандарм на всички други, с армии от полиция навсякъде из поробената планета, длъжна да се подчинява на расата на господарите и насилниците?“ Радиобеседите на писателя се публикуват за първи път

Март 1941 г.[1]

Това, което държах да ви казвам отдалеч, досега ви го предаваха други уста. Този път слушате моя собствен глас.

Това е гласът на приятел, германски глас; гласът на Германия, която е показвала на света друго лице и ще покаже отново тъкмо него, а не грозната маска на Медуза, която хитлеризмът ѝ е наложил. Това е глас на *предупреждението*; да ви предупредя: това е единствената услуга, която един германец като мен може да ви направи днес; и аз изпълнявам този сериозен дълг с най-искрено чувство, макар да знам, че няма предупреждение, което може да бъде отправено към вас и което да не ви е вече известно, което да не е тревожило съзнанието и съвестта ви. Да ви предупредя означава да засиля лошите ви предчувствия; означава да ви уверя, че тези зловещи предчувствия са *истина*, че са напълно оправдани – длъжен съм да ви уверя и в това; защото към пробуждането на вашето чувство, че вървите по ужасно лъжлив път, се прибавя и надеждата, че може би все пак ще се откажете от този път.

Тези *зли* хора – зли в най-дълбокия смисъл на думата – тези, които ви водят, знаят много добре, че след всичките им победи не ви става по-леко на душата, че не се заблуждавате от измисления им блясък и че се боите от невъзможната и неосъществима роля на робовладетели, която ви налагат. Те знаят, че копнеете за мир, за нормално съжителство с другите народи на Земята, за края на страшната и безкрайна в своите измерения авантюра на Хитлеровата война, и затова се опитват с всички сили да извлекат дивиденти от успехите, които все още им носят техните престъпления и които не са нищо друго освен нови, безразсъдни престъпления – като например неотдавнашното подчиняване на България.[2]

„Силата на идеята и оръжието – заставена е да тръби вашата преса – много скоро ще премахне и последната съпротива срещу новия ред.“ Да, силата на оръжието; защото какво е идеята? Идеята е насилие и коварство, и никак няма да е лесно да бъде ликвидирана съпротивата срещу нея и срещу непоносимото унижение на човечеството, ако бъде оставена да триумфира. Съпротивата е жива, жилава, силна, яростна и непоколебима. Нарича се Англия; а Англия е цял един свят.

Америка е друг такъв свят; и огромните, постоянно нарастващи помощи от Америка ще са на разположение на англичаните в борбата им за свобода, защото тази страна вече е наясно, че борбата, която Англия води, е и *тяхна* борба. Знаете ли, че така наречената програма *Lend-Lease*[3], програмата за предоставяне на най-всеобхватната военна помощ на Англия, е приета от Конгреса на Съединените щати с голямо мнозинство? Вие сте във война не само с Британската империя, вие фактически вече воювате и с Америка, и няма нужда да ви се казва, че положението ви от ден на ден става все по-страшно и неудържимо. Какво ще стане с вас? Ако загубите, из цял свят ще наскачат отмъстители срещу вас за онова, което сте сторили на хората и на народите. Ако победите, ако Англия рухне, ако победите и в континенталната война, ако победите Запада и Изтока – вярва ли някой от вас, че това ще бъде трайна победа, с която ще може да се живее? Може ли един народ да живее като жандарм на всички други, с армии от полиция навсякъде из поробената планета, длъжна да се подчинява на расата на господарите и насилниците? Нима това е духовна перспектива за който и да било народ и особено за вас, германците? За историята и за човечеството може да разсъждаваме мрачно и скептично, колкото си искаме; но че светът ще признае окончателната победа на злото, че ще търпи да бъде превърнат в затвор на Гестапо, в концлагер, в който вие, германците, да служите като охрана от СА – в това не може да повярва дори най-лековерният.

Съпротивата на Англия, подкрепата, която Америка ѝ предоставя, водачите ви заклеймяват като „продължение на войната“. Те настояват за „мир“. Те, от които капе кръвта на собствения им народ и на други народи, смеят да произнасят тази дума. Мир – и под това разбират: подчинение, узаконяване на престъпленията им, понасяне на непоносимото. Но това е невъзможно. С един Хитлер няма да има мир, защото той е изначално неспособен на мир и защото тази дума в устата му е само мръсна, патологична лъжа – каквато е и всяка произнесена от него дума. Докато съществуват Хитлер и неговият режим от палачи, вие, германците, няма да имате мир, никога, при никакви обстоятелства. Ще продължава, както сега, безогледното насилие, било само за да се отблъснат духовете на отмъщението, било само за да избегнете гигантската, нарастваща омраза, която ще ви погълне.

Да ви предупредя, германци, означава да изострям лошите ви предчувствия. Повече от това не мога да направя.

***

25 май 1943 г.

Германци, чуйте ме!

Когато през лятото на 1932 г. се намирах на брега на Балтийско море, получих пощенска пратка; отворих я и отвътре се изсипаха черна пепел и овъглена хартия. Съдържанието се състоеше от изгорен, едва разпознаваем екземпляр на една от моите книги – романа „Буденброкови“, изпратен ми като наказание за това, че съм изразил открито ужаса си от задаващата се нацистка катастрофа.

Това беше индивидуалният пролог към всичко, което последва година по-късно, на 10 май 1933 г., когато нацисткият режим организира в голям мащаб и навсякъде в Германия символния акт: масовото изгаряне на книги на свободомислещи писатели – не само германски или само еврейски, но и американски, чешки, австрийски, френски и преди всичко руски; накратко казано, на кладата гореше световната литература – дивашко, нелепо и ужасно зловещо забавление, от което обаче много от присъстващите на него млади хора се възползваха, за да откраднат колкото се може повече от книгите, които се носеха там, и така да се сдобият евтино с ползотворно четиво.

Нещо обаче е доста странно: че от всички позорни дела на националсоциализма, които образуват дълга кървава верига, именно тази тъпоумна тържественост направи най-дълбоко впечатление на света и вероятно ще остане най-дълго в паметта на хората. Режимът на Хитлер е режим, който изгаря книги, и ще остане такъв. За европейското културно съзнание това беше силен шок, който продължава да действа – докато в Германия този акт на националистическо пиянство вероятно вече е изтласкан от паметта на германците. Много скоро след този нелеп акт в Лондон се учреди *Society of the Friends of the Burned Books*[4] начело с Х. Г. Уелс. То работи съвместно с парижки емигрантски групи и предоставя средства за създаване на *Deutsche Freiheitsbibliothek*[5] в Париж. Тя беше открита в деня на първата годишнина от аутодафето, на 10 май 1934 г., и естествено скоро след това заедно с целия си антинацистки архив стана жертва на Гестапо. Но датата 10 май остава трайно запечатана в паметта поне на англосаксонските народи, а десетата годишнина от този 10 май беше отбелязана с наистина трогателни – но и твърде срамни за нас, германските емигранти, изяви тук, в Америка. В дванайсет часа по пладне знамената бяха спуснати наполовина пред Нюйоркската обществена библиотека и пред триста от най-големите библиотеки в цялата страна, и хората се събраха, за да чуят думите на представители на литературата и науката, които заклеймиха нацистките злодеяния и напомниха за неприкосновеността на свободната човешка мисъл. А *Council of Books in Wartime*[6] издаде брошура, съдържаща списък на най-известните изгорени и забранени книги, която беше разпратена до 30 000 библиотеки, както и до всички училища, колежи, университети и книжарници в страната. Американската служба за антивоенна пропаганда пусна в обращение художествени плакати, които отговарят на символа със символ: на тях може да се види как димът и пламъците от книгите, изгорени на кладата, задушават осквернителя на културата Хитлер. Комитетът за възстановяване на изгорени и забранени книги в Европа, сред чиито спонсори са най-видните имена в страната, възложи изготвянето на списък с

произведенията, които трябва да бъдат повторно включени в библиотеките на освободена Европа или отново публикувани. Радиопиеси и изказвания на най-известните радиокоментатори с помощта на радиомрежите напомниха за варварското зрелище, натрапено преди десет години на старата високообразована германска нация. По темата се изказаха Реймънд Грам Суинг и Елмър Дейвис, както и Синклер Луис, Ив Кюри и много други. Не споменавам изложбите в книжарниците, дискусиите и проявите в много училища. Достатъчно е да се каже, че десетата годишнина от изгарянето на книги в Германия тук беше отбелязана като ден на преклонение, като демонстрация на чистосърдечна преданост към културната идея и към библейските думи *Духа не можеш да убиеш*. И ние, европейците, трябваше отново да се запитаме дали ценностите на западната култура днес не са по-добре запазени в тази страна отвъд океана и дали не се радват на по-благородна защита, отколкото там, при вас.

***

10 май 1945 г.

Германци, чуйте ме!

Колко е мъчително, когато светът се радва на поражението, на дълбокото унижение на собствената ти страна! И как отново зейва страшната пропаст, която се е образувала между Германия, страната на нашите бащи и светли умове, и цивилизования свят!

Камбани бият, възвестяват победата и мира, чаши звънтят, прегръдки и ликуващи възгласи навсякъде. Един германец обаче, комуто най-големият негодник на света е отнел правото да бъде германец, който е бил принуден да избяга от станалата твърде опасна своя страна и да гради нов живот на по-приветливо място – този германец свежда глава сред световната радост; сърцето му се свива при мисълта какво означава тя за Германия, през какви мрачни дни, през какви години на самоосъзнаване и изкупително унижение ще трябва да мине тя след всичко, което вече е претърпяла. И все пак часът е велик не само за победилия свят, но и за Германия – часът, в който е бил убит драконът, това диво и болно чудовище, наречено национал-социализъм, часът, в който Германия се е отървала от проклятието да бъде наричана страната на Хитлер. Да би могла да се освободи сама по-рано, без да губи време, или по-късно, дори в последния момент; да би могла сега сама да чества освобождението си, връщането си в лоното на човечеството с камбанен звън и музика на Бетовен, а не когато с края на Хитлеровия режим идва и крахът на Германия – това, разбира се, щеше да е най-доброто, най-желаното. Но това не стана. Освобождението трябваше да дойде отвън; и това, германци, преди всичко смятам, че трябва да го признаете за огромен успех, да не го обяснявате само като резултат от механично превъзходство на хора и боеприпаси и да си казвате: „Десет срещу един, не е честно“. Да се победи Германия, която най-щателно беше подготвила войната, представляваше гигантска задача, дори с война на два фронта. Германия е победена, макар и с цената на огромни жертви, победена е по всички правила на изкуството и военното превъзходство на Германия се оказа легенда.

За взаимоотношенията на Германия със света това е важно. Важно е и как ще разсъждава германецът оттук нататък. Ще ни бъде от полза да проявим скромност, да унищожим заблудата за германеца като свръхчовек.

Дано свалянето на партийния флаг, символ на отвращение и терор по целия свят, да означава и осъзнат отказ от грандоманията, от високомерието спрямо други народи, от провинциалната самомнителност като най-крайно и най-непоносимо изражение на национал-социализма. Дано смъкването на флага с пречупения кръст да означава и радикално, безусловно разграничаване на германците от тесногръдата нацистка философия, разграничаване с мисъл и чувство, нейно отрицание завинаги.

Повтарям: въпреки всичко завръщането на Германия към човечността е велик час. Изпълнен е с тъга и горчивина, защото Германия не можа да се справи със собствени сили. Ужасна, трудно заличима вреда е нанесена на германското име, нужна е сила, а тя е пропиляна. Но силата не е всичко, тя дори не е главното и никога германското достойнство не е било въпрос само на сила. Германско достойнство означава да извлечеш от силата уважение и възхищение със собствени, човешки усилия, със свободен дух.

***

8 ноември 1945 г.

Германци, чуйте ме!

Би Би Си настоя да говоря отново с вас и да повторя по радиото причините, поради които не мога да мисля за връщане в Германия и които съм изложил в отвореното си писмо. Много се колебах дали да приема тази покана, ръководен от чувството, че това несъществено мое решение, за което вече се говори прекалено много, с нищо не оправдава възобновяването на моите предавания. Непремерените атаки, които са отправени тук-там към отговора ми, не биха могли да ме разубедят. Твърде много им личи, че са съчинени с цел самореклама, изтъкване на собствената вярност и демонстрация на храброст, затова не могат да ми повлияят. Думите ми бяха честни и неприкрити, и не мога да предотвратя, когато злобата или глупостта ги изопачават, представяйки ги за документ на егоизъм, хленчене, предателство и търсене на изгода. Убеден съм, че би било най-голямата глупост в живота ми, и то последната, ако сторя това, което някои в родината ми обявяват за мой „дълг“.

Какво имам предвид? Трябвало да захвърля гражданството, дадено ми от Америка, в нейните нозе, в нозете на Америка, на която съм се клел във вярност, на стари години да разбия своето изградено с толкова труд съществуване, да изоставя деца и внуци, да се откажа от работата си и да хукна към опустошена Германия – защо? За да се оставя на свой ред да бъда опустошен; да позволя след едно на първо

Първото издание на романа „Буденброкови“, 1901 г., фотография *Wikipedia*

време триумфално завръщане като човек, доказал правотата на думите си (което не е особено приятно), да бъда обявен за знаменосец на някое ново германско духовно движение (макар че нито съм роден за знаменосец, нито за някой, който призовава хората: „След мен!“), после да се озова между мелничните колела на политиката и след кратко време, уморен, изхабен, гледан с подозрение отвсякъде – и от германци, и от окупационните сили – да намеря жалък край с оправданието на всички глупаци: „Ама аз го направих само за добро!“. Какво коварство, каква тайна разрушителна радост се крият зад подобно примамливо предложение, не искам и да разбирам. Да го отхвърля – ето в това се състои егоизмът ми. Този мой егоизъм искам да защитя пред Бога, а бъдещите поколения ще го нарекат разумен.

Егоизъм, изглежда, можеше да бъде демонстриран както ако останеш в Германия, така и ако избягаш от нея. Аз бях далеч от монументалното безразличие на един Рихард Щраус, каквото той проявява в разговор с американски журналисти, за всеобща усмивка. Мен ме е научила на омраза сатанинската гадост, наречена националсоциализъм. За пръв път в живота си изпитвах истинска, дълбока, неизличима, смъртна омраза – омраза, за която незнайно защо си въобразявам, че не е без влияние върху станалото. Аз съм работил за рухването на това човеконенавистно зло от първия ден не само чрез радиопредаванията си за Германия, които не бяха нищо друго освен страстен призив към германския народ да се освободи от него. И за какво според вас съм си мислел през цялото време? Хм, ами за онова, което днес, когато вече е късно, се иска от мен: за моето връщане у дома. Завръщане у дома! Как само в продължение на години, докато пребивавах в Швейцария, съм се надявал, как съм мечтал, с каква жажда съм посрещал всеки знак, че на Германия ѝ е дошло до гуша от унижението! Колко по-различно би изглеждало всичко, ако Германия бе намерила сили да се освободи сама! Ако между 1933 и 1939 г. беше избухнала спасителната революция, вярвате ли, че бих чакал следващия влак, а не бих взел първия, за да се върна вкъщи? Но не избухна, нямаше как да избухне. Не беше възможно, казва всеки германец, и аз нямам друг избор, освен да повярвам. Да повярвам, че едно високообразовано седемдесетмилионно население няма друг избор, освен да търпи шест години режима на омърсени с кръв варвари, режим, от който дълбоко в душата си се гнуси, сетне да го последва в една война, за която съзнава, че е чисто безумие, и още шест години да впряга до краен предел цялата си храброст, целия си интелект, цялата си дисциплина, цялата си военна доблест, накратко казано – всичките свои сили, за да помогне на този режим да извоюва победа и да се задържи завинаги. Явно така е трябвало да бъде и заклинания като моите бяха съвършено безполезни. „Слепците – казва писателят Франк Тис, член на *Innere Emigration*[7] – не чуваха, а знаещите бяха винаги на крачка пред казаното.“ Поне накрая. Така беше в Германия. В поробена Европа, а и извън пределите ѝ, някое и друго угнетено сърце вероятно е намерило утеха в моите слова, тъй че не съжалявам за тях. Но колко напразни са били само тези мои думи за Германия, където сега ме карат да се върна! „Представял си се като духовен водач на народа – казват, – хайде, поживей сега сред този народ и не само облекчи страданията му, но и ги сподели. Изправи се срещу чуждите сили, които му ги причиняват!“

Но къде е Германия? Къде може да бъде намерена, макар и само географски? Как да се върнеш у дома в родина, която не съществува като едно цяло, накъсана е на окупационни зони, които почти не се познават помежду си? При руснаците ли да отида, при французите ли, при англичаните ли, или при новите ми сънародници, американците, и да търся от тях защита срещу всичко друго, но не и погребания националсоциализъм, сеещ поквара сред нашите войници? Трябва ли да протестирам срещу страданията на Германия, да посочвам грешките, които окупационните сили допускат в отношението си към Германия и нейното управление? Това не мога да направя. Онова, което можах да направя, беше да говоря като германец с германци, да говоря, за да ги предупредя за наближаващото възмездие. Но именно като германец, който издълбоко чувства, че всичко, което е немско, е част от ужасната национална вина, не мога да си позволя да критикувам

политиката на победителите, защото това със сигурност ще бъде интерпретирано като егоцентричен патриотизъм и бездушие спрямо онова, което други народи са изстрадали от Германия в продължение на години. Когато си изпитвал ужас пред планините от ненавист, издигнати около Германия, когато си предвиждал и си си представял в безсънни нощи колко гибелно ще се отрази безчовечният нацистки режим на Германия, не може да кършиш ръце в патриотичен ужас от онова, което сега Германия понася от руснаци, поляци и чехи. Това е автоматичната и неизбежна реакция на злодеяния, които един народ колективно трябва да изкупи и при която, за съжаление, не става въпрос за индивидуална справедливост, за вина или невинност на отделния човек.

По-добре ще е оттук, извън границите на Германия, да се включа в хуманитарната помощ за Европа, в спасяването на германските деца от гладна смърт, отколкото там да агитирам за облекчаване на мирновременните мерки, което дали пък няма да обслужва германския национализъм? Защото аз не съм националист. Дали ще ми бъде простено, не знам, но аз съм страдал заедно с потъпканите от Германия нации също толкова, колкото и сега страдам заради злочестината на Германия; а що се отнася до живота ми извън родината, с времето не само привикнах, но се и научих да ценя даденото ми от съдбата. Жадувах да се прибера у дома; но точно сега ми попадна едно писмо до мой унгарски приятел, което съм писал в началото на 1941 г. и в което се казва: „Изгнанието е нещо съвсем различно от това, което беше преди години; то не е състояние на очакване да се прибереш у дома, а алюзия за разпадането на нациите и единението на света“.

Точно така е: всичко национално отдавна е станало провинциално, а патриотичният въздух не е нищо друго освен затворнически въздух. „Германия, Германия, без Германия човек е заникъде!“, казват ми онези, които – без да обелят и дума срещу надвисналата трагедия – през 1933 г. си останаха у дома. Те обаче дълбоко грешат. Чужбина ми се отрази добре, но аз носех със себе си своето германско наследство и наистина не съм изпуснал нищо от живота в Германия през тези години, макар да не съм видял с очите си разрушаването на дома ми в Мюнхен.

Нека ми бъде позволено да се радвам на една отворена към света Германия, заемала естествено място в душата ми още докато си бях у дома, да се радвам и на отредената ми водеща позиция в германската култура, която ще се опитам да отстоявам достойно още някоя и друга година, докато съм жив.

Превод от немски Любомир Илиев

Писалището на Томас Ман, фотография © Архив на Томас Ман, Библиотека на Швейцарския федерален технологичен институт в Цюрих

Томас Ман

Томас Ман (1875–1955) е немски писател, отличен с Нобелова награда за литература (1929) за романа си „Буденброкови“ (1901). Роден е в семейството на едър търговец в северния ханзейски град Любек. След смъртта на бащата семейството му се преселва в Мюнхен. През 1895–1898 г. заедно с брат си – бъдещия писател Хайнрих Ман – пребивава в Италия. Там започва работа над епохалния си роман „Буденброкови“, чието публикуване го спасява от тежка криза. Работи над незавършения си роман „Самопризнанията на авантюриста Феликс Крул“ (1911), както и над новелата „Смърт във Венеция“ (1912). През 1919 г. Томас Ман става почетен доктор на Бонския университет. Публикува романа „Вълшебната планина“ (1924). Убеден противник на нацизма, той емигрира през 1933 г. заедно със семейството си първо в Швейцария, а през 1938 г. в САЩ. Книгите му са забранени и изгаряни в нацистка Германия. Става гост-професор в Принстънския университет, където пише „Лоте във Ваймар“, „Иосиф и неговите братя“, „Доктор Фаустус“ и „Избраникът“. След 1952 г. се завръща в Европа, но избира да живее в Швейцария до края на дните си.

[1] Това е първото радиопредаване на Томас Ман със собствения му глас, записан на плоча и изпратен в Лондон. Дотогава записите се предават по телеграфа и после се произнасят от сътрудник на Би Би Си, говорещ немски, също в лондонското студио на компанията. *Б.пр.*

[2] На 1 март 1941 г. България се присъединява към Тристранния пакт. *Б.пр.*

[3] „Заем-наем“ – система за помощ, която САЩ предоставят безвъзмездно на съюзниците си по време на Втората световна война. *Б.пр.*

[4] Дружество на приятелите на изгорените книги. *Б.пр.*

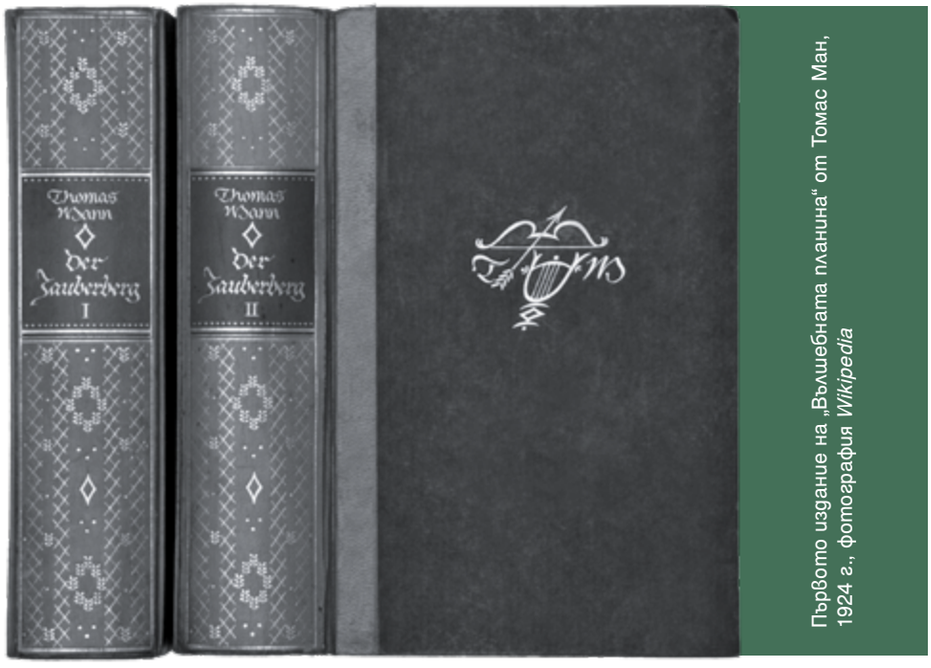
[5] Германска свободна библиотека. *Б.пр.*

[6] Съвет за военновременна литература (1942–1946) – американска организация с нетърговска цел за издирване и съхраняване на книги, писани главно през Втората световна война. *Б.пр.*

[7] „Вътрешна емиграция“ – обозначение на неемигрирали германски литератори (1933–1945), с които Томас Ман често полемизира. *Б.пр.*

Тайната на „Вълшебната планина“

Исак Паси



Първото издание на „Вълшебната планина“ от Томас Ман, 1924 г., фотография *Wikipedia*

Фрагменти от монографията „Томас Ман“ (1978)

Появилият се през 1924 г. роман на Томас Ман „Вълшебната планина“ – вторият от неговите големи романи след „Буденброкови“, но всъщност първият „голям“ роман, в който се потвърждават принципите на самобитната поетика на Томас Ман – сякаш потвърждава възгледите на Шопенхауер за изкуството на романа: да не разказва за крупни събития, а да направи интересни малките, да изобразява колкото може по-малко външния живот и да прониква колкото може повече във вътрешния живот, защото вътрешното раздвижване представлява най-голям интерес. Така Томас Ман обещава да разкаже историята на Ханс Касторп не заради него (защото той е един обикновен, макар и привлекателен човек, нито гений, нито глупец), а заради самата история (защото историята заслужава да се разкаже). Колкото сами по себе си, житейски, са по-незначителни разказаните събития, ако те са описани с проникновението на философа и с артистичността на художника, толкова повече те ще постигнат изкуството на романа – тъй е според теорията на Шопенхауер. Но романът „Вълшебната планина“ колкото потвърждава тази теория, толкова и я опровергава или по-точно, дружелюбно тръгнал от тази теория, той се връща към нея, за да покаже, че тя е ограничена и в крайна сметка погрешна. Най-малкото защото значителният разказ за незначителното вече придава на незначителното значителност дори и в един своеобразен житейски смисъл. А необикновената и значителна история, случила се с този обикновен и незначителен герой, се състои в това, че той попада в необикновено място, изпитва необикновени въздействия и поради това има необикновени преживявания и стига до необикновени прозрения.

Ханс Касторп, обикновеният, средният, невзрачният герой, за когото авторът му непрекъснато се уговаря, че го рисува такъв, какъвто си е – нито по-добър, нито по-лош – става по силата на обстоятелствата необикновен и значителен, и се превръща в героичен герой. Този по-особен смисъл обхваща не само чисто художествения момент на разказа, но достига и до най-дълбоките метафизични устои на онази житейска страна, която всеки епос има в себе си – значими и значителни стават пътищата на възпитанието, смъртта, болестта и любовта като средства на познанието, както и животът на човека във времето.

***

До своята философия за смъртта, болестта и любовта, формулирана в интернационалния планински санаториум за туберкулозно болни *Бергхоф* в прочутия курорт Давос, Ханс Касторп идва с помощта на другите пансионери, на Сетембрини, Нафта или Клавдия Шоша, идва или като им се противопоставя, или като те му се противопоставят. До своята философия на времето Ханс Касторп обаче идва сам, без чужда помощ, чрез пряко прозрение след прякото въздействие на Планината.

„Вълшебната планина“ е трактат и есе, изследване и поема за времето. За времето не като обикновена и безлична даденост, а за времето като човешко преживяване и като способност за преживяване. „Вълшебната планина“ е роман за времето и не толкова в смисъл, че е историчен роман, тъй като се опитва да обрисува вътрешната картина на една епоха – на предвоенното време в Европа, а най-вече затова, защото „самото чисто време е негова тема, която той не разглежда само като време, изживяно от неговия герой, но вече и в самата структура на книгата и чрез нея“, така че нейната главна цел е да разкрие „мистерията на времето“.[1] Мистерията на времето, тайнството на времето – ето доминирания и свързващия предмет на планинската педагогика, всичко е във времето и за всичко – живот и смърт, здраве и болест, равнодушие и любов – е необходимо време, така че в края на краищата и самият човек е време.

Човек и време – какво означава свързващата частица, човекът ли е на времето, или времето е на човека, или пък то, времето, си е само за себе си и може да бъде разбрано от само себе си, без произвола и капризите на преживяването му.

Исак Паси

Исак Паси (1928–2010) е български философ и професор по естетика. Роден е в Пловдив в семейството на адвоката Соломон Паси, испански вицеконсул в града. Исак Паси завършва Софийския държавен университет през 1950 г. Става асистент във Философския факултет на СУ, където работи от 1952 г. През 1957 г. защитава докторска дисертация. През 1971 г., на 43-годишна възраст, е вече професор по естетика, доктор на науките. Изследванията му се простират в областта на историята на естетиката и историята на западноевропейската литература. Автор на книгите: „Трагичното“ (1963), „Философски литературни етюди“ (1968), „Смешното“ (1971), „Есета“ (1981), „Немска класическа естетика“ (1982) и др. Любим преподавател на поколения студенти и преподаватели.

Времето е за *човека*, за неговото добро и за неговия прогрес и италианският мислител Сетембрини бърза да напомни тази *хуманистична* страна на времето. На Запада, божествения Запад, са присъщи цивилизацията и великото чувство за време. Разхищението, варварската щедрост, прахосничеството на времето е азиатски стил, русите, които така охотно посещават *Бергхоф* (тук те имат две маси), никога не бързат и затова се казва, че те са народът, който има време и може да чака. Ние – продължава ораторът – имаме малко време, ние не можем да чакаме, а трябва грижливо да стопанисваме времето. *Carpe diem*, сграбчвай деня. Времето е Божи дар, даден на човека, за да го използва!

А може би тайната на времето трябва да се търси в пространството и към времето да се пристъпи от пространството, което е близко до неговата природа. Истина е, че времето много прилича на пространството, както и пространството прилича на времето. Пространството предизвиква вътрешни промени, които изглеждат като промените от времето – и пространството носи забрава, забвение, чуждият въздух е такова питие, чието действие може да не е толкова дълбоко, но затова пък е много по-бързо.

Своето прозрение за времето Ханс Касторп започва с един темпорален релативизъм. За да разбереш времето, трябва най-напред да осъзнаеш неговата връзка с човека, да разбереш, че астрономическото време се превръща в *психологично* време. Една минута се нуждае от различно време... за нашето чувство! Но времето е кратко или дълго не само за различните хора. Първата от многото глави, в които Ханс Касторп размишлява за времето, е озаглавена „Проницателност“ и сам той говори за своята проницателност. Непосредствено след пристигането в Давос Ханс Касторп мисли, че времето е много дълго, че само той има много време, че ако Йоахим трябва да лежи шест месеца, това е много време. Но след седмата седмица Ханс Касторп вече се затруднява да определи дължината на времето, на своето собствено психологично време, и седемте седмици му се струват едновременно необикновено кратко и необикновено дълго време – от този момент започва романът на Ханс Касторп, който преди всичко е роман за времето. *Zeitroman.*

Първата възможност – и тя е добре известна – за съкращаването на времето, за това по-дългото време да стане за човека по-късо, е то да бъде изпълнено със събития, с движение, с бърз ритъм – тогава и броят на минутите, часовете и дните губи значението си. „Продължителността“ на времето зависи от усещанията – от тяхното разнообразие и интензивност. Животът клокочи, но животът и тлее.

В цялата тази добре известна истина на равнината Планината си позволява само една корекция: ако времето е голямо, макар и да е изпълнено с много събития и преживявания, то пак ще бъде голямо, събитията и преживяванията съкращават само по-малките, но не и по-големите отрязъци от време.

Дотук Планината се задоволява само с корекции, но оттук нататък претендира за чисто нови истини и за напълно оригинални прозрения на своите истински възпитаници. Докато в началото седемте минути, през които се измерва температурата, изглеждат цяла вечност, в края вечността на седемте години изглежда като един миг.

Пустотата, еднообразието могат да скъсят, дори да унищожат и най-големите маси време. Денят, който се повтаря, е все един и същ и тук едва ли има „повтаряне“, а по-скоро еднообразие, застинало настояще. Винаги заетият Беренс се учудва: „Боже мой, как текат дните ни“, но туй е залисията на работата – Беренс е повече от възпитателите, отколкото от възпитаните от Планината. А Ханс Касторп, възпитаваният и възпитаният, единствен постепенно се издига до безвремието на времето. Най-напред той не обръща внимание на седмиците, после на настъпването на десетия месец, след това захвърля календарите, тези графични изображения на астрономическото време, след това се отказва от часовника и не възстановява неговия измерващ кръгообразен вървеж, а накрая пълното му неведение за времетраенето го довежда дотам, че най-сериозно не знае на колко е години. Още приживе този простодушно-хитър герой успява да потопи своето ограничено човешко време в неограниченото време на вечността.

И това е главното приключение на неговата душа, защото то освободи Ханс Касторп от тиранията на времето, то му осигури свободата на безвремието и така затворен в херметичната магия, го направи вълшебен обитател на Вълшебната планина.

[1] Thomas Mann, *Einfühlung in den „Zauberberg“*, G. W., BD. 12, S. 441.

Томас Ман: пътуване към Изтока

Фрагменти от лекцията на германския египтолог проф. Ян Асман (1938–2024), изнесена през 2022 г. в Швейцарския федерален технологичен институт в Цюрих

Заглавието на моята лекция се позовава на разказа на Херман Хесе „Пътуване към Изтока“, който той публикува през 1932 г. Странствалите из Изтока, на които по-късно ще посвети своя роман „Играта на стъклени перли“, се мислят от Хесе като таен съюз. Разказът е ситуиран след голямата война, при Хесе тя винаги е Първата световна война, когато властват, както пише той, „необикновено състояние на недействителност“, „предразположение към свръхземното“, настъпление „в царството на бъдещата психокрация“. „По времето, когато имах щастието и смелостта да постъпя в Съюза, именно непосредствено след голямата война, нашата страна гъмжеше от месии, пророци и апостолски братства с предчувствия за края на света или с надежди за зараждането на третия райх.“[1]

В това следвоенно време, през 1926 г., Томас Ман започва подготвителната работа за своя гигантски епос „Иосиф и неговите братя“ – четири романа, публикувани между 1933 и 1943 г. А Хесе започва през 1930 г. своя голям роман „Играта на стъклени перли“, който излиза през 1943 г. в Цюрих, а през 1946 г. му носи Нобеловата награда за литература. Можем да го разглеждаме като неговото духовно пътуване из Изтока. Пътуване извън настоящето както в пространствен, така и във времеви смисъл. Ала първият странствал из Изтока е Гьоте, пътеводната звезда на Херман Хесе и Томас Ман.

През 1814 г. Гьоте започва поетично пътешествие из Изтока и в резултат публикува през 1819 г. стихосбирката „Западно-източен диван“. Той не би могъл да режисира по-въздействащо начало от въвеждащото стихотворение със заглавие на френски – *Hégire* (хиджра – напускането на Мека и преместването в Медина на пророка Мохамед и неговите последователи).

Север, Запад, Юг погиват,
тронове, царства се сриват.
Ти из Изток, чист и хвален,
въздух пий патриархален.[2]

„Западно-източен диван“ на Гьоте е духовно бягство от Европа в едно друго следвоенно време, след края на Наполеоновите войни, с неговия репресивен реставраторски дух. В подобно странстване из Изтока по-късно ще се впуснат и други, сред тях е и Томас Ман.

През 1925 г. Томас Ман пътува в буквалния смисъл на Изток, триседмичното средиземноморско пътешествие го отвежда и в Египет, за това той пише във „Фосише Цайтунг“ от 12 април 1925 г.: „Ориентът… Да, наистина аз го възприех. Отнасям със себе си вечни образи, останали неизменни от дните на Изида и на боговете с ястребови глави…“[3]. Завръщайки се в Мюнхен, той започва работа върху своите романи за Иосиф, които режисира като спускане в „кладенеца на миналото“, „слизане в ада“. Пътуването през времето го отвежда в XIV век пр.Хр. в Ханаан. Огромният романов цикъл на Томас Ман „Иосиф и неговите братя“ е духовно странстване, което го откъсва от все по-непоносимата през тези 16 години нацистка действителност на терор и война. „Благодарен съм на тази творба, която ми беше упование и опора по един път, минаващ често през тъй мрачни долини – убежище, утеха, родина, символ на постоянство бе тя за мен, залог за моята собствена устойчивост в бурния и изменчив кипеж на събитията“, пише той в есето си „Шестнадесет години“.[4]

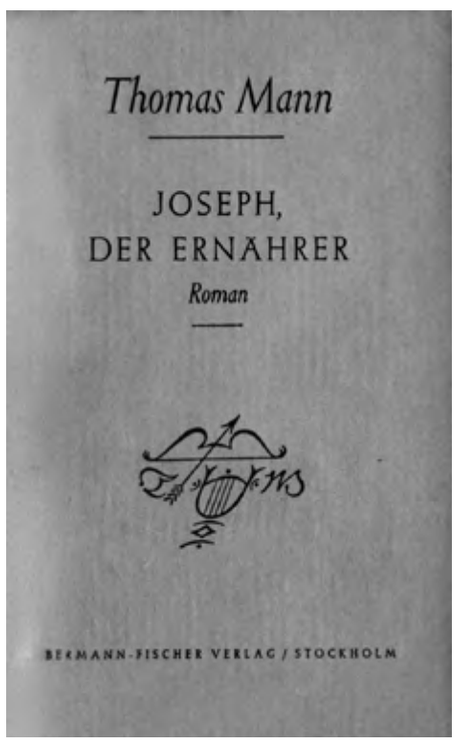
Хесе описва още по-драматично изцелителната сила на словото в своето „Пътуване към Изтока“: „То беше единствената възможност да се спася от нищото, от хаоса, от самоубийството“. Написаното от Хесе се отнася и за Томас Ман: да изгради чрез своя роман духовно пространство, в което може да живее и диша, а от друга страна, да даде израз на духовната съпротива срещу варварските сили. Към този двоен мотив за пътуването на Изток като оцеляване и съпротива бих искал да присъединя и един трети странник, който през същите тези години започва подобен голям проект, философа Карл Ясперс. Книгата на Ясперс „За произхода и целта на историята“ се появява приблизително по едно и също време с „Играта на стъклени перли“ и може да се приеме за неговото пътуване към Изтока. На националсоциализма, който през 1937 г. го лишава от професорско звание и му забранява да публикува, той реагира с духовно пътуване. В своята „Философска автобиография“ Ясперс пише: „След 1937 г. открих… един нов свят. Пребивавах духовно в Китай, почувствах общия произход на човечеството, за разлика от варварството на собствената среда“. Херман Хесе, Томас Ман, Карл Ясперс – този колаж може би изглежда произволен, ала точно техните книги прочетох като 17-годишен и те ме мотивираха за моето пътуване към Египет.

Пътуването на Ясперс го отвежда в Китай, а във времеви план – назад до 500 г. пр.Хр., период, който той нарича Осево време. Според него тогава възниква днешният човек, сиреч нашият духовен свят. „В тази епоха били породени основните категории, в които ние до ден днешен мислим, и били сътворени наченките на

световните религии, с които и до днес хората живеят... По това време се случват накуп необикновени неща. В Китай живеят Конфуций и Лао Дзъ, възникват всички направления на китайската философия...; в Индия възникват Упанишадите, живее Буда, развиват се, както в Китай, всички философски възможности – от скептицизма, та до материализма, до софистиката и до нихилизма; в Иран Заратустра учи на светоглед, който налага борбата между доброто и злото; в Палестина се появяват пророците... в Гърция пък това е времето на Омир, на философите... и на трагиците... Всичко, което с такива имена е само загатнато, е извисявало ръст през тези малко на брой векове приблизително по едно и също време в Китай, Индия и Западна Европа, без да са знаели един за друг.“[5]

Предпоставка да е достъпно това днес е писмеността. Този, който страни от обичайното и представя радикално нови идеи, не може да се надява да бъде веднага разбран. Само писмеността може да пренесе новото, голямото и сложното отвъд неразбиращото настояще към следващите по-чувствителни поколения. Така възникват на първото ниво на писмената културна памет големите текстове. Изисква се обаче и още нещо – канонизиране. Обстоятелството, че и до днес ние живеем с тези текстове, дължим на второто ниво, на което тези текстове са обявени за класически или канонични и стават обект на непрекъснато коментиране, благодарение на което независимо от нарастващата дистанция с настоящето, неговия език и светоглед, независимо от всички кризи те са четени и приети. Тази дейност в полето на културната памет осигурява възникването на разбиране и хоризонт на паметта, т.е. „историята на въздействието“ – по Ханс-Георг Гадамер – на великите текстове. Ясперс пише: „Чрез съзнание и памет, чрез предаване на духовното наследство се извършва освобождаването от голото настояще“.

Като четвърти странник из Изтока искам да представя Зигмунд Фройд. През лятото на 1934 г. той започва да пише исторически роман за Моисей. От негови писма, но и от самото произведение може да се разбере какво го е подтикнало към тази стъпка: голяма грижа, съблазнителна примамка и пламенна идея. Голямата грижа е предизвикана от възхода на национал-социализма и неговата антисемитска политика, съблазнителната примамка са излезлите през 1933 и 1934 г. първи два романа за Иосиф на Томас Ман,



които мотивират Фройд да предприеме нещо подобно по отношение на Моисей. А възпламеняващата идея се състои в преоткриването на Ехнатон[6] и на египетския монотеизъм, който хвърля нова светлина върху старите представи за Моисей. От първата редакция на историческия роман са се запазили 28 ръкописни страници, 10 страници преглед на секундарната литература и 13 страници с бележки. От подзаглавието „Исторически роман“ Фройд се отказва още през ноември 1934 г. „Не съм добър в историческите романи, оставям ги на Томас Ман“, пише той. Вероятно му е станало ясно, че не е възможно свързването в една книга на два толкова различни жанра като историческия роман и научната статия. При своето източно пътуване Фройд се озовава на същото място и в същото време като Томас Ман – в Египет и Ханаан по времето на Ехнатон, през XIV век пр.Хр. Общото между двата проекта – на Томас Ман и на Фройд, е водещата роля, отредена на Ехнатон, който по безпрецедентен начин премахва традиционния свят на боговете и заменя техните култове с култ към слънцето. Очевидно е, че за Томас Ман и Зигмунд Фройд преоткриването на Ехнатон е централният мотив да се отправят на Изток. И двамата искат да доближат своите герои – Иосиф и Моисей – до Ехнатон. За Томас Ман той е фараонът, сънувал седемте плодородни години и седемте години на суша и глад, за Фройд при Ехнатон Моисей служи като високопоставен египтянин. Томас Ман и Зигмунд Фройд са притежавали мъдростта да разположат своите блянове за Иосиф и Моисей в епоха, която познаваме по-добре от всяка друга в египетската история. За никой друг египетски фараон не знаем толкова много, колкото за Ехнатон, този напълно изтрит от паметта владетел еретик, когото археологическите проучвания в края на XIX и началото на XX век извеждат на бял свят. През 1894 г. младият американски египтолог Джеймс Хенри Брестед показва в своята берлинска дисертация връзката между Великия химн на Ехнатон за слънцето и Псалм 103. В своята много популярна „История на Египет“ Брестед представя Ехнатон като основател на религия, която е чист монотеизъм...

Появата на Ехнатон в четвъртия роман на Томас Ман „Иосиф хранителя“ представлява връх в митичната кариера на този забравен фараон. Докато Иосиф, който никога не е изпадал в забвение, израства в своята библейска кариера от пастир до велик египетски визионер, фараонът начева своята археологическа и литературна кариера след над 3000 години забрава и се издига до една от най-значимите фигури в историята на човечеството. Фройд

Ян Асман

Ян Асман (1938–2024) е професор по египтология в Хайделбергския университет, гост-професор в Париж, Йерусалим, Йейл и Хюстън. Сред многобройните му книги, някои от които преведени на български, са: „Културната памет“, „Моисеевото разграничение“, „Моисей египтянина“, „Египет. Смисъл и история“, „Монотеизъм и космотеизъм“, „Религия и културна памет“, „Томас Ман и Египет“. Един от авторите на коментарите към изданието на „Иосиф и неговите братя“ от 2018 г.

пръв въвежда новооткрития Ехнатон в този хилядолетен дискурс, за него е ясно, че монотеистичната мисъл произхожда от Египет. Томас Ман мисли другояче, в голямата религиозна беседа, замислена като кулминация на целия романов цикъл, Иосиф е този, който одухотворява сетивно-космическата вяра в слънцето на Ехнатон. Не към слънцето, а към Онзи, Който е над слънцето, трябва да е насочен култът. При Фройд Ехнатон е даващият, а Моисей получаващият, при Ман Иосиф се проявява като даващ. За вярата в един-единствен бог Иосиф и Ехнатон са на едно мнение, различно е само понятието за този „един“. За Ехнатон той е слънцето като небесно тяло – животът на Земята зависи от слънцето, без него не би имало време и пространство, раждане и смърт, слънцето е нашият баща на небето. „В небето“, възразява Иосиф, ние не го виждаме, никой образ не може да го изобрази, не слънцето е бог, а скритият Творец и Господ. С това историческият Ехнатон не би се съгласил, за разлика от Ехнатон в романа на Томас Ман, който с възторг приема подобрението на своето учение.

Тук точно е мястото, в което Моисей на Фройд отива отвъд учението на Ехнатон, прави крачка от сетивността към чистата духовност. „Прогресът в духовността“, така Фройд нарича една от главите на книгата си, това е стремлението и на Томас Ман. Не може да има по-ясен отговор на нацисткото време.

Още през 1928 г., когато е започнал първия от четирите романа за Иосиф, той обявява този разговор за същинската цел на „слизането в ада“. На 16 юли 1941 г. пише на Агнес Майер, съпруга на издателя на „Вашингтон Пост“ и негова благодетелка: „Серията от глави, обхващащи големия разговор между И. и фараона, водещ до повишението на И., вече се изясни и отива към своя край. Сцената бе много трудна като композиция и не стана тъй сполучлива, както я бях замислил, но може би все пак достатъчно сполучлива“[7]. В какво се изразява трудността? Тя се състои в замисъла на големия разговор с фараона – както пише Томас Ман, в него се смесват митологиите на целия свят – еврейската, вавилонската, египетската, гръцката...

Ала на 5 януари 1943 г., когато Томас Ман най-сетне написва заключителното изречение на последния роман от своя цикъл, пътуването му към Изтока не приключва. Той се заема с друга поръчка, в която става дума за Моисей. Един американски журналист – Армин Робинсън, възнамерява да направи филм върху Десетте Божии заповеди, който обаче заради оскъдния бюджет се осъществява като книга. Десетима известни писатели са поканени да напишат по един разказ за всяка от Десетте заповеди, сред тях е и Томас Ман, който трябва да разгледа първата заповед. Целта на книгата е да покаже на света истинския характер на войната на Хитлер като атака срещу човешката цивилизация, право, морал и религия. Томас Ман получава възможността да се спре на един момент, който е пренебрегвал досега в своето странстване из Изтока – изразяването на съпротива. Ако цикълът романи за Иосиф е написан като контрапункт на все по-непоносимото настояще, новелата за Моисей е ангажирана политическа намеса в настоящето. Томас Ман универсализира Десетте Божии заповеди, „конституцията“ на Божия народ, превръщайки я в азбука на човешкото достойнство. В едно писмо до Робърт Хартман от 7 април 1943 г. той пише: „Тенденцията за някакъв вид световна организация е без съмнение налице, тя не е възможна без определена доза секуларизирано християнство, без един нов *Bill of Rights*, без обединяващ основен закон за правата на човека и човешкото достойнство, който независимо от държавните и правителствени форми да гарантира минимум уважение към *Homo Dei*“.

Пет години по-късно тази мечта се осъществява – през 1948 г. ООН приема Всеобщата декларация за правата на човека. Това не е заслуга на Томас Ман, а на Рене Касен, френски дипломат и юрист, който пише текста за универсалните права на човека и получава Нобеловата награда за мир през 1968 г. Ала неуморните апели на Томас Ман към духа на хуманност в „Иосиф и неговите братя“ са дълбок и впечатляващ културен документ за полагането на основите на новата хуманност.

Превод от немски Людмила Димова

---

[1] Херман Хесе, „Пътуване към Изтока“, изд. „Народна култура“, 1990 г.

[2] Йохан Волфганг Гьоте,„Хегире“, прев. Стоян Бакърджиев, Избрани творби, том 1, изд. „Народна култура“, 1980 г.

[3] Томас Ман, „Литературна есеистика“, том 1, изд. „Наука и изкуство“, 1978 г., с. 83.

[4] Пак там, с. 279.

[5] Карл Ясперс, „За произхода и целта на историята“, изд. „Анубис“, 2012 г., с. 18.

[6] Аменофис IV (или Аменхотеп IV) приема името Ехнатон. Малко преди смъртта му през 1338 г. пр.Хр. името му е заличено от фараонските списъци, неговите изображения и надписи са унищожени. *Б.пр.*

[7] Томас Ман, Писма, том 1, изд. „Г. Бакалов“, Варна, 1988 г., с. 339.

Идеи

„На тяхно място“, фотография
Владимир Карамазов

Стефан Куртоа
Глеб Морев
Жанина Драгостинова

Светът на Путин и рецидивите в историята

С френския историк Стефан Куртоа разговаря Тони Николов

Каква е връзката между непрочетеното комунистическо минало и днешна Русия на Путин? Известният френски историк беше гост на международната конференция „Политическият терор: произход и последици“, организирана в София от проф. Евелина Келбечева, за да отбележи стогодишнината от атентата в „Св. Неделя“

Под ваше съставителство в края на XX век излезе „Черната книга на комунизма“ – сборник, поставящ си за цел да разобличи тази тоталитарна идеология. Въпреки това престъпленията на комунизма продължават да се премълчават, както стана ясно и на форума в София, посветен на атентата в „Св. Неделя“. Каква е причината за това?

Една от основните причини е, че нямаше международно осъждане на комунизма, както имаше международно осъждане на нацизма на Нюрнбергския трибунал. Нямаше Нюрнбергски трибунал за комунизма. Един Международен наказателен трибунал предполага пред него да бъдат изправени обвиняеми от плът и кръв. А Ленин, Сталин, Хрушчов и Суслов бяха мъртви. Всички големи престъпници вече ги нямаше. След 1991 г. беше трудно да се свика Международен трибунал за престъпленията на комунизма в юридическия смисъл на думата. Известният съветски дисидент Владимир Буковски се опита да организира нещо подобно в Русия. Много бързо обаче руският президент Борис Елцин показа, че не иска и да чуе за подобен трибунал по простата причина, че КГБ, който бе стълб на комунистическия режим, не беше изчезнал. В онзи злокобен комитет работеха 700 000 души, които продължаваха да заемат ключови позиции. Те се реорганизираха, а политическата власт беше твърде слаба, за да може да им противостои. Ето как Владимир Путин бе прехвърлен в Москва и проникна в обкръжението на президента Борис Елцин. После той оглави ФСБ, а накрая даже стана приемник на Елцин. Така хората от КГБ запазиха контрола си над Русия, отначало скришом, а после превзеха президентската власт, поверявайки я в ръцете на един полковник от службите. И оттогава изминаха двадесет и пет години.

В дебата върху „Черната книга на комунизма“ се чуха гласове, че не е редно и е невъзможно да се слага знак на равенство между комунизма и нацизма. Какво е вашето мнение?

Става дума за цяла една кампания, която се проведе основно във Франция. Навремето ние имахме един министър-председател социалист – Лионел Жоспен – който всъщност беше прикрит троцкист от близо трийсет години. Десетина дни след излизането на „Черната книга на комунизма“ през 1997 г. в нашето Национално събрание се задаваха въпроси на правителството и тогава депутат от десницата попита френския министър-председател за тази книга и дали той възнамерява да направи нещо, за да почете милионите жертви на комунизма. Лионел Жоспен изпадна в ярост, качи се на трибуната и произнесе разпалена реч. Заяви, че е горд с това, че има комунисти в неговото правителство, и се ангажира с твърдението, че комунистите никога не са посягали срещу свободата. Представяте ли си? И накрая заключи, че „не може да се слага знак за равенство между комунизма и нацизма“. В редица свои статии аз му отговорих, че знакът за равенство е математически знак, а ние не говорим за математика, говорим за история. В историята всяко събитие е специфично, така че никой не претендира да въвежда там някакво „равенство“. Опитаха се да възпрат изнесените факти в „Черната книга на комунизма“ с идеологическо-политическа маневра. Вярно е, че могат да съществуват по-злостни и по-малко злостни убийци. Но какво променя това, когато говорим за престъпления срещу човечеството? С отварянето на архивите научаваме все повече за престъпленията и ужасите на комунизма. В доклада си в София разказах за престъпленията на Василий Блохин, един от палачите на Лубянка, който лично ликвидира около 15 000 души! С куршум в главата. Сталин често се е информирал от началника на охраната си генерал Власик как „работи“ Блохин. И всеки път е нареждал да го наградят с часовник или орден. Ето пример как комунистическият режим, който иска да управлява чрез терор, подбира нужните му хора.

Открили сте всичко това в съветските архиви? Вие сте един от първите, които през 1992 г. получават такова разрешение. Сега това е невъзможно.

Да, архивите в Русия са отдавна закрити. В периода 1992–1993 г. често посещавах Москва и работех над архивите на Коминтерна и Френската комунистическа партия. ФКП бе препратила архивите си в Москва, за да са на „сигурно място“. За потрес на френските комунисти, именно там аз започнах да чета документите им. Няма да забравя как за първи път прекрачих прага на сградата на ул. „Пушкинска“ 15 и как отговарящата за архивите на Коминтерна ми каза, че не разбира за какво ѝ говоря, не знаела нищо за документи на ФКП. След няколко дни на безполезни обиколки из коридорите на Архивите друг човек ми направи знак и ми даде сигнатурите на документите, свързани с ФКП. Тогава се срещнах с новия директор на Федералните архиви на Русия – Кирил Андерсон, истински историк, който ми даде разрешение да се запозная с интересуващите ме документи. Имаше над 3000 досиета на френски комунисти – Морис Торез, Марсел Кашен и кой ли още не. През 1993–1994 г. успях дори да прочета радиограмите, разменяни между Коминтерна и френските комунисти, защото между 1934 и 1941 г. те са били в пряка радиовръзка с Москва. Тогава ръководех академичното списание „Комунизъм“ и много от споменатите документи видяха бял свят за първи път. По онова време лидерът на ФКП Жорж Марше бе принуден да се пенсионира и за генерален секретар на партията бе избран Робер Ю, един свестен човек, който четеше сп. „Комунизъм“. Той бързо разбра до каква катастрофа ще доведе публикуването на тези документи. Това е първият генерален секретар на ФКП, който подаде оставка и дори напусна партията.

Ето пример как миналото променя настоящето.

И още нещо интересно. След години поканих Робер Ю на колоквиум за комунизма, организиран от мен. Той взе думата и каза: „В началото на всичко е Ленин, Сталин е бил още по-лош от него, но внимание: трябва да препрочетем Маркс. Там е проблемът“. Представяте ли си да чуете това от устата на един бивш генерален секретар на комунистическа партия!

Но през 1994 г. в Русия приеха специален закон и постепенно започнаха да затварят архивите. Още преди Путин, това стана по времето на Елцин.

Вие обаче продължихте „Черната книга на комунизма“ с друг проект, който също вдигна много шум – „Черната книга на Владимир Путин“ (2023). Как се роди тази идея?

На 24 февруари 2022 г. Путин даде заповед руската армия да нахлуе в Украйна и по този начин дотогавашната хибридна война прерасна в истинска и кървава война. Чух новината сутринта в Париж, докато се готвех да хвана влака, за да чета лекции в провинцията. И тъй като нямам мобилен телефон – държа на това – едва след лекциите си вечерта се информирах от новините. Гледах телевизия в хотелската си стая и бях съкрушен от случилото се. На следващия ден имах лекции, късно вечерта се върнах в Париж. Бях гневен, чудех се какво да направя. На седемдесет и пет години нямаше как да се запиша като международен доброволец в украинската армия. Легнах си и в пет часа сутринта се събудих с ясна идея – „Черната книга на Владимир Путин“! Беше събота, издателствата не работят, но изпратих мейл до моето издателство „Перен“, в който изложих идеята си. В неделя сутринта, времето за литургия, издателят ми отговори с думите: „Чудесно!“.

Дотук добре, но с кого щях да направя „Черната книга на Владимир Путин“? Не съм тесен специалист по Путин. Обадих се на Галя Акерман, историчка с еврейски корени, която е била част от движението за емиграция на съветски евреи в Израел и е успяла да напусне СССР. Тя е познавач на съвременната руска история, беше близка приятелка на дисидента Владимир Буковски. Галя Акерман се ентусиазира и заедно създадохме книгата, един вид продължение на „Черната книга на комунизма“.

Включиха се известни специалисти по днешна Русия, като следвахме определена линия на анализ – да разберем Путин през неговото минало на полковник от КГБ. Точка. Така проследихме неговия преход към мафията чрез пристанището в Санкт Петербург, както и работата му за кмета Собчак. След което през 1996 г. го внедряват в антуража на Елцин.

Съдържанието на книгата ви е „светът на Путин“?

Да, вътре е „целият Путин“. Има дори една много интересна глава върху „речника на Путин“. Той си служи с лексика, която на руски се нарича „мат“ – това е езикът на един бандит. Интересното е, че тази глава я написа французин – първият преводач на „Архипелаг ГУЛаг“ на френски. Много доволен съм от тази глава и дълго я обсъждахме, защото тя дава представа за съвременния руски бандитизъм. Става дума за това как „вор в законе“ (криминалният авторитет) налага „закона“, и то заедно с КГБ, което не е измислица, просто това е другият аспект на СССР.

Имаме глава и за инструментализирането на православието, за опитите за налагане на „путински модел“ в международните отношения, върху „чеченския проблем“, огромна глава върху „украинския въпрос“ и т.н.

Като „биограф“ на Путин съзирате ли някаква промяна в него след войната в Украйна?

Мисля, че той все повече се затваря в себе си. Между 2000 и 2005 г. той по различни поводи бе канен от западните лидери и световния политически елит, поддържаше тесни връзки с тогавашния германски канцлер Шрьодер и хора като него. А сега Путин е съвсем сам. Кои са неговите приятели? Иранските аятоласи, китайският лидер Си Дзинпин... И когато виждам как Доналд Тръмп си въобразява, че може да отдели Путин от Си Дзинпин, става ясно, че той изобщо не си дава сметка, че подобни хора

Стефан Куртоа

Стефан Куртоа (род. 1947 г.) е известен френски историк, специалист по история на комунизма и Русия. Той е професор в Католическия институт за висши изследвания и директор на сп. „Комунизъм". Автор на множество публикации, сред които е и „Черната книга на комунизма", съставена от него и получила световна известност (бълг. издание в два тома, 1997–2004). Сред последните му книги са: „Ленин, изобретателят на тоталитаризма" (2017), „1939 г., съветско-нацисткият пакт: началото на европейския разлом" (2019) и „Черната книга на Владимир Путин" (2023 г., заедно с Галя Акерман).

функционират заедно в комунистическия свят още от 1920 г. Те се разбират чудесно, даже без думи. А Тръмп не осъзнава това! Джо Байдън може да е правил всякакви грешки, но поне имаше натрупан опит от времето на Студената война. Труман и Рейгън бяха президенти, които знаеха за какво иде реч, кой е срещу тях. Сега виждаме каква фигура е изпратена да преговаря с Путин – Стивън Уиткоф, агент по недвижимости, който играе голф с Тръмп. Когато видях американския държавен секретар Марко Рубио да застава до Сергей Лавров, имах усещането, че до питона има зайче, което всеки момент ще бъде погълнато.

Всичко това е пълна некомпетентност. А в политиката за некомпетентността се плаща сериозна цена. Когато начело на световната свръхсила има толкова некомпетентни хора, това няма да свърши добре.

Каква е вашата прогноза? Пред какво е изправен светът?

Според мен г-н Тръмп ще се издъни напълно. Събраният от него екип е извън контрол, няма никакъв конкретен резултат. Нито в Палестина, нито в Украйна, нито с наложените мита. И още по-лошо: Тръмп превърна китайците в защитници на световния ред! Трябва да си много глупав, за да направиш това. Мисля, че общественото мнение в Съединените щати ще се пробуди в един момент. Спадът на борсите е катастрофален. Във Франция казваме, че при американците изборът е: борсата (кесията) или животът. Още повече че американците не разполагат с пенсионна система, каквато имаме в Европа. Ако на борсата има спад, пенсиите се стопяват. Според мен ситуацията много скоро може да се обърне срещу Тръмп и ще видим какво ще се случи на междинните избори след две години. Милиардерите около Тръмп загубиха милиарди и именно те го натиснаха да отстъпи с митата. Мисля, че икономиката ще свали Тръмп. Американците са прагматични хора и за тях парите са от значение.

А какво ще се случи с Украйна? Мирният план на Тръмп не предвижда ли Путин да заграби цели области?

За момента не се случва нищо. Можем да интерпретираме по най-различни начини как Зелески беше приет в Белия дом, всички гледат само последните пет минути от срещата. Всъщност Зелески в професионален план е специалист по комуникацията. Той пристигна в Белия дом и видя стотици камери, безброй микрофони. Веднага разбра, че му готвят капан, без да знае точно какъв. В съседна стая бяха подготвени два стола и там Тръмп и Зелески трябваше да подпишат споразумението за редките минерални ресурси. Зелески не беше против, но искаше да разбере какво ще получи в замяна. Тук Тръмп и Ванс изпадат в ярост – Украйна им дължала много.... Така Зелески отложи сделката, която бе подписана по-късно и при по-добри условия, а Тръмп претърпя световен комуникационен провал.

Вярно е, че всеки ден на терен в Украйна загиват много хора. Но щом руснаците нанасят толкова много удари върху цивилни обекти, това означава, че те нямат военни успехи. На фронта няма особен напредък или успехът е минимален, но с цената на множество техни жертви. Убеждават ни, че руснаците подготвят голямо пролетно настъпление, което все не започва. По френската телевизия казах следното: „Двама души чакат нещо важно за тях. Путин иска победа в Украйна за 9 май, но няма да я получи. А Тръмп иска Нобелова награда за мир и също няма да я получи".

А какво ще се случи с Путин? Задава ли се и неговият край?

Той също не е вечен. Ще си отиде, както всички хора – дали е болен, или не, никой не знае... Въпросът е дали ще падне от власт някой ден. Тази война дълбоко разтърси Русия. Може би някъде по върховете има хора, които вече смятат, че това трябва да приключи. Въпросът е и американците да осъзнаят, че залозите са много големи. Сега не е лесно да си американец. Наскоро на един хокеен мач в Канада американският химн беше жестоко освиркан. Но работата е там, че хората, които управляват Съединените щати, изобщо не познават историята.

А Путин може би я свръхнадценява?

Той свръхинвестира в историята, но в собствената си история. Ситуацията е изключително сериозна. Затова Европа трябва да се сплотява и да се консолидира. Както и да се изчисти от руски агентурни мрежи, които продължават да действат. Седмица преди атаката в Украйна френски издания публикуваха цялата реч на Путин, оправдаваща инвазията. Това е апология на държавния тероризъм. И е напълно недопустимо.

За новата руска култура в емиграция

С литературоведа Глеб Морев разговаря екипът на сп. „Култура“

Можем ли днес да говорим за две руски култури – едната в Русия, а другата – зад граница? И как изглеждат те?

Действително ситуацията с двете руски култури е отново актуална. Преди няколко години си мислехме, че всичко това е останало в историята, в онова време, когато говорехме за *култура на метрополията* и *култура на емиграцията*. Оказа се, че понятието политическа емиграция е живо, особено през последните 15 години. Що се отнася до културната емиграция, честно казано, не съм си и помислял, че тази страница от историята ще се повтори. За жалост, днес можем да констатираме, както и след 1917 г., че значителна част от съвременната руска култура е извън пределите на Руската федерация. Наблюдаваме отново появата на руската задгранична книга, на множество руски издателства зад граница, и най-важното – на все повече и повече текстове, които не могат да бъдат отпечатани, разпространявани и продавани в Русия. Разбира се, част от книгите, които излизат зад граница, се продават и в Русия, но за друга част това е невъзможно. И тази част непрекъснато расте.

Както и в съветско време, имаме една значителна по обем нецензурирана емигрантска литература, която съществува отделно от метрополията. Тази ситуация е нова, тя се развива динамично и ние не знаем до каква степен ще се изострят отношенията метрополия-емиграция. Живеем в друго време, за разлика от съветската епоха, днес границите са пропускливи, има интернет, електронни издания... Днес е доста трудно да издигнеш желязна стена или завеса, тази архаична практика е невъзможна в наши дни, ето защо е трудно да се каже в какви форми ще съществува съвременната емигрантска руска култура. Този процес се развива пред очите ни и се интензифицира, тъй като тези текстове и техните автори

стават все повече. Факт е, че държавата отново държи в хватка собствената си култура и това, разбира се, е печално.

Тоест в Русия мълчат за вас, не ви цитират, книгите ви са изтеглени?

Този въпрос би ни помогнал да формулираме разликата между съветската и днешната епоха. В съветско време, щом писателят, ученият, хуманитаристът пресече границата и напусне СССР, заминаването му се разглеждаше като политически избор. След това той започваше да печата в руските задгранични издания и биваше напълно блокиран в Съветския съюз, или както бихме казали сега, „банат“, него не го цитираха, не го споменаваха. Сега не е така. Самият факт на пресичане на физическото пространство не означава нищо, все още няма практика да се зачеркват имена и текстове. Засега по смешен начин например от някои афиши се отстраняват имената на известни автори като Борис Акунин или Кирил Серебренников. През последните месеци в някои стари съветски или постсъветски филми бяха замазани отделни кадри, например руски телевизионен канал заличи кадър с афиша на рок групата ДДТ във филма на режисьора Алексей Балабанов „Брат 2“. Тоест случва се да отрежат някой кадър от популярен филм, което е смешно, но за жалост, е факт. Що се отнася до хуманитарния и академичен дискурс, не ми е известен такъв случай засега. Виждаме, че ситуацията е динамична, тя се развива. Завърших наскоро книгата си за Йосиф Бродски и имам намерение да я издам в Русия, засега не виждам никакви препятствия за това. Така че текстовете на писателите емигранти имат някаква трибуна в Русия и предизвикват определена реакция – на одобрение или неодобрение. Дори официозните медии обръщат внимание на публицистични изказвания на известни политически емигранти, например в социалните мрежи. Искам да кажа, че върви по-скоро открита полемика, а не замълчаване.

Вие сте изследовател на дисидентството в Съветския съюз, можем ли да направим паралел между някогашното съветско дисидентство и днешната руска опозиция?

Нищо не се повтаря огледално. Гражданското общество и опозиционното политическо движение в Русия съществуваха до момента, до който това бе възможно – до разгрома на

структурите на Алексей Навални и началото на войната в Украйна. Фондът за борба с корупцията бе доминираща опозиционна политическа институция, която просъществува дълго време, при това напълно легално. Нямаше как Навални да влезе във властта, нямаше как да бъде избран, тъй като управляващите възпрепятстваха това, но Фондът за борба с корупцията и неговите структури в страната функционираха. Сега ситуацията се променя изключително бързо, тя деградира в политически смисъл. Но аз прекрасно помня кампанията на Навални за кметските избори в Москва през 2013 г. Това бе изключително ярка, забележителна, въодушевяваща и талантливо режисирана кампания. Тя беше част от политическия живот, нямаше аналози в Съветския съюз и малко напомняше на дисидентското движение. Така че на въпроса бил ли е Алексей Навални дисидент, отговорът ми е: не, той беше не дисидент, а политик. Дисидентството не беше политическо движение, тъй като дисидентите, за съжаление, никога не си поставяха политически цели. Тяхното движение – по-скоро морално-етическо, се основаваше на правозащитните идеи. Един от основателите на дисидентското движение – Александър Есенин-Волпин, син на добре известния в България поет Сергей Есенин – измисля следния лозунг, зад който застават първите дисидентски групи: „Спазвайте вашата конституция!“. Тоест те изискват от съветската власт не политически плурализъм и многопартийна система, а спазване на законите. Онова, което радикализира опозиционния кръг в Съветския съюз, е въпросът за наследството на Сталин, за култа към личността и сталинския терор. Благодарение на книгата на Солженицин „Архипелаг ГУЛаг“, за всичко това узнава и целият свят, в това число и левите интелектуалци във Франция, отличаващи се със симпатиите си към СССР. „Архипелаг ГУЛаг“ отваря очите за една реалност, която е оставала скрита зад пропагандните митове. Така в обществото се заражда морално-етическо желание за преодоляване на онази епоха, за разкриване на язвите, за покаяние и *мемориализиране* на травмата. Обратно на това, стремежът на държавата е съвършено различен – да редуцира обсъжданията и да замете всичко под килима. Става дума за напълно противоположни тенденции, сблъсващи се доста рязко. Но това не е политическа борба, а по-скоро морален въпрос. В този смисъл политическият живот в Русия през последните години и дисидентското движение не се отличават.

Възможни ли са днес нови дисиденти?

Да, доколкото руското злощастие е в невъзможността да се излезе от един и същ кръг нерешени обществени въпроси. Колкото и да е странно, сталинският терор и дори „Архипелаг ГУЛаг“ са включени в учебниците с благословията на Путин. Ала въпреки това въпросът за сталинския терор остава нерешен, сега в Русия свалят паметните плочи „Последен адрес“ – онези мемориални знаци, с които се почита паметта на загиналите в политическите репресии, извършени от съветската власт. В обществото се налага мълчание по тези въпроси. Тоналността на разговорите в последно време е напълно различна, върна се някаква брежневска формула, заключаваща се в следното: „Да, имаше грешки, но...“. И онова, което следва след това „но“, усилва престъпленията срещу човечеството, извършени през 20–50-те години на XX век. И този проблем остава нерешен. От една страна, има огромно обществено желание да се разбере, да се преживее тази травма, от друга страна, държавата поддържа противоположния тренд – да се забрави, да се погребе всичко това, да приключи дискусията. Сред ярките епизоди на тази тенденция е ликвидирането на правозащитния център „Мемориал“, фактическата забрана на акциите пред Соловецкия камък в Москва, на четенето на имената на загиналите, затварянето на Музея на ГУЛаг. Това е една съвършено различна тенденция в сравнение с времето отпреди 15 години, когато имаше критично отношение към съветската епоха. Сега всичко се промени.

В книгата си за Осип Манделщам изследвате модела поет-вожд. Там твърдите, че Сталин всъщност никога не е чел неговото антисталинско стихотворение… Поетите сякаш не разбират отношението на властниците към тях. Защо?

Има такава митология, която идва от самия Манделщам и поети като него, които поставят себе си твърде високо не защото са някакви неадекватни хора или егоисти, а тъй като в Русия още от времето на Пушкин съществува традиция на поета да се гледа по особен начин, да му се дава изключително висок статус. Поетът и царят – не като персонажи, а като културно амплоа – съществуват на едно равнище. Пушкин говори с императора като с равен, той говори с него като пророк, способен да му каже онези истини, които не може да изрече някой обикновен човек, непритежаващ този свещен дар. Този модел съществува дълго време и фактически Манделщам

изповядва същото отношение към поетическото слово като нещо сакрално. Затова му е трудно да си представи поредицата от обстоятелства, които решават неговата съдба. Разбира се, че Сталин взема участие в това, но по различни бюрократични причини, за които пиша подробно в тази книга, арестът на Манделщам е самоволно дело на ГПУ, което от гледна точка на Сталин нарушава субординацията. Тук става дума за нарушаване на партийната и държавната дисциплина, което предизвиква неговото възмущение. Всички тези бюрократични обстоятелства очевидно са свързани с отношенията между Сталин и ГПУ. Но за Манделщам участието на Сталин в неговото дело е знак, че той, разбира се, е прочел стихотворението му и че независимо от оскърбителния му характер е оценил неговото поетично майсторство, поради което се е отнесъл към него хуманно. Тази представа преобръща коренно отношението на Манделщам към Сталин. От рязко отрицателно то се превръща в отношение на длъжник. Поетът попада в клопка, която руският писател Пришвин нарича „нравствен плен“. Манделщам се е чувствал задължен и тази хипнотизираност от Сталиновия образ се съхранява до края на живота му. Тя се изразява в написаните след 1935 г. осем текста, вдъхновени от образа на Сталин. За него това е тема, която го преследва. Ако изследвайки този мит, се фокусираме върху реалните исторически събития и взаимодействието между тогавашните политически институции, ще видим, че Сталин не само не е чел антисталинските стихове на Манделщам, а и въобще не е чувал за тях, защото ръководството на ГПУ ги скрива от него. В случая става дума за банален страх да покажеш нещо толкова оскърбително за началника, от когото зависи животът ти. Затова те скриват тези стихове от Сталин, който на практика не знае защо е арестуван Манделщам. В крайна сметка това и не го интересува. Сталин не е читател, а политик. Вълнува го единствено общата политическа конюнктура и как е изгодно за него да постъпи в конкретната ситуация. През 1934 г., непосредствено преди Конгреса на писателите, това е било категорично неизгодно за него. Затова той застава на позицията на онези, които се застъпват за Манделщам. При друг контекст би отсъдил различно, тъй като не се е вълнувал особено виновен ли е бил Манделщам, или не. Всъщност изобщо не са го вълнували подобни неща – някакви стихове, въпросът за правдата или истината... За него са били важни единствено политическата конюнктура и личната му изгода.

А как се е трансформирал в съвременна Русия този модел поет-цар, комуникацията между вожда и възприемащия се като пророк поет?

Струва ми се, че всичко приключва с писмото на Йосиф Бродски до Брежнев през 1972 г., преди неговото емигриране от Русия. Това е последният опит да се осъществи комуникация между поет и цар в пушкиновския смисъл. След края на съветската власт отслабна вслушването в литературата изобщо, тя престана да играе тази изкуствена, принудително наложена обществена роля, която имаше в Съветския съюз, когато каналите за политическо говорене бяха блокирани. В онази епоха единствено литературата задаваше някакъв граждански и обществен смисъл, поради което имаше и по-голямо значение. По известната формула на Евтушенко: „Поетът в Русия е повече от поет“. След като политическата ситуация се промени, и литературата престана да изпълнява тази функция. Нейното обществено значение рязко отслабна, понижи се и статусът на писателя.

Сега обаче, с възстановяването на цензурните ограничения и с попадането на редица автори в раздела на „забранени“ или „гонени“, част от тази обществена функция на литературата се завръща. Но засега не виждам фигури, сравними с тази на Солженицин, днес не очакваме някой руски писател да бъде поканен на откриването на конгреса на американските профсъюзи или в Белия дом.

Глеб Морев

Глеб Морев (род. 1968 г.) е руски литературовед и журналист, изследовател на руския литературен модернизъм и авангард. Живее в Германия. Автор е на книгите „Дисидентите. Двадесет разговора“ (2017), „Поет и цар. Из историята на руската културна митология – Манделщам, Пастернак, Бродски“ (2020), „Осип Манделщам. Фрагменти от литературната му биография, 1920–1930-те години“ (2023) и др.

Казвате, че преживяната от Русия травма през XX век, превърнала я в „страна с непредсказуемо минало“, остава не просто необговорена, но и се замита под килима. Само че сега върху старата непреработена травма се наслагва нова, как ще се справи Русия с всичко това?

Перспективите не са радостни. Обществото не успя да се справи с травмата на сталинизма и съветската власт, макар че през 90-те години започна процес на осмисляне на случилото се и сякаш беше ясно, че никакви „но“ не могат да оправдаят онези престъпления. Впоследствие обаче този процес бе блокиран и днешната хуманитарна катастрофа върви паралелно с изкуственото прекъсване на работата с паметта. Това ражда нова травма, която също ще изисква критическа оценка, при това в ситуацията на непреработеното минало от XX век. Едната травма се наслагва върху другата. Ние не знаем как ще излезе страната ни от всичко това, но е ясно, че ще бъде много трудно и болезнено.

Жанина Драгостинова

Контролираната свобода

Табела „Руска зона“, 1945–1955 г. © *Polizeimuseum Wien*, фотография *TimTom, Wien Museum*

Как „четиримата в джипа“ превъзпитаха Виена

11 април 1945 г. … непрекъснато се стреля. Най-после някой провеси бяла кърпа през прозореца, настана тишина. Следобед до къщата ни се появиха първите руснаци. След известно време дойде цял взвод, настаниха се в двора ни. На някои от мъжете от къщата веднага им взеха часовниците… После руснаците влязоха вътре – търсеха си квартира. Пъхаха се навсякъде, като по чудо бяхме пощадени. Толкова бях щастлива. Прибираха всичко, което им харесаше… Вечерта искаха да изнасилят една 56-годишна жена, тя успя да избяга навън…

Писмото от някоя си Гертруде Хаген до мъжа ѝ е в изложбата „Контролираната свобода“ на Музея за история на Виена, която продължава до 7 септември т.г. Поводът за изложбата е 80-годишнината от освобождаването на Виена и съответно от края на Втората световна война. Чрез снимки, филми, документи, спомени на съвременници, плакати, вестници и всякакви други предмети от онова време кураторите разказват за тези особени десет години между 1945 и 1955, когато градът е бил едновременно и свободен, и окупиран. Съдбата на Виена се отличава от останалата част на Европа, където при следвоенната териториална подялба е ясно какво владее СССР и какво другите съюзници. Докато на австрийска земя целта е да се възстанови независимостта на държавата, същевременно се пречи по всякакъв начин това да стане факт. Главно от съветска страна.

След Аншлуса (присъединяването) на Австрия към Третия райх от 1938 г. държавата престава да съществува. Дори и името ѝ е сменено, до 1942 г. е наречена Остмарк, после Дунавско-Алпийски Райхсгауе.

През март-април 1945 г. битката за Виена навлиза в последната, най-кървава фаза. На 12 април 600 американски самолета извършват нападение над оръжейни предприятия в покрайнините. След успешната бомбардировка по неизвестна причина изведнъж се обръщат и изсипват безконтролно останалите бомби над центъра. Разрушени са много сгради, освен местната централа на Гестапо в руини се превръщат и парламентът, Бургтеатер, Музеят на историята на изкуството, операта… В същото време Червената армия все повече наближава. Крехката опозиция сред австрийските офицери се опитва да установи връзка с ръководството на Втори украински фронт и да предаде града безкръвно, но групата е заловена, обвинена в държавна измяна и членовете ѝ са разстреляни. Съпротивата от австрийска страна е обречена, но нареждането от Берлин е бой до последна капка кръв. Червената армия има значително числено и военно превъзходство, австрийските отбранители са главно мобилизирани в последния момент непълнолетни момчета. 37 000 души (цивилни и войници) губят живота си от виенска страна, като много семейства погребват мъртвите направо в дворовете или в парковете на града, 168 000 души са жертвите на Червената армия.

На 13 април Виена пада. Това е денят, в който градът е освободен от националсоциализма. И денят, в който влиза в ръцете на съветските войници, и така до септември, когато в управлението на страната се намесват и останалите съюзници.

Няма ток. Няма течаща вода. Студено е. Няма храна, има продоволствена криза и опасност от гладна смърт. Заразните болести плъзват със скоростта на излезлите от мазетата плъхове. Жилищата са разрушени. Тежко поразена е катедралата „Св. Стефан“, мълвата твърди, че руснаците инсценират пожар, който се пренася и към катедралата. Пада на земята и се разбива огромната камбана, наречена Пумерин, която бие само на Нова година. Останалите без покрив хора се настаняват където смогнат, пряко свързани с националсоциализма лица се вадят без съд и присъда от къщите им и се разселват другаде. Хаос. Единственото, което процъфтява, е черната борса. И проституцията. За нея обаче не се говори, но руските военни обвиняват нелегалните виенски бордеи, задето случаите на венерически болести сред войниците се увеличават с всеки изминал ден.

Вечер, като пийнеха, руските войници пожелаваха да имат при себе си жени. Но такива нямаше на разположение, тъй като всички се бяха укрили. Тогава

войниците си спомняха къде през деня се видели млади, хубави жени. Отиваха там и ги търсеха по мазетата, където и ги намираха. После правеха това, което в подобна ситуация правят руснаците – спомен на Илзе Смониг.

Виенчани приемат по различен начин съветското управление. Тези с комунистически убеждения го приветстват. Симпатизантите на предишния режим са враждебно настроени. Трети бързо сменят възторга си към Хитлер с възторг към Сталин.

В изложбата са показани спомените на шивачката Йохана Дилман, която приема в дома си съветски офицер. Тя го описва като „мил и възпитан“, той от своя страна ѝ осигурява възможност да работи необезпокоявана, а след заминаването си оставя написано на руски писмо, в което гарантира за нея. Любимият дизайнер на предишния режим Адлмюлер също бързо се преориентира и започва да крои дрехи за жените на съветските офицери, те пък му разрешават да отвори магазина си на „Кертнерщрасе“. Разбира се, примери за подобно поведение се откриват и във всички други браншове.

От септември 1945 г. пълната власт е отнета от червеноармейците и градът е разделен на четири зони – съветска, британска, френска и американска, като центърът (т.нар. Първи район) е на всички. Там се намират и съответните комендантства. Това важи и за полицията, известен става изразът „четирима в джипа“ – така се движи военната полиция. През 1951 г. е заснет швейцарски филм с това заглавие, по-късно се появяват и детски играчки – четирима офицери в един джип. Страната също е разделена на четири зони. Отначало при преминаването от една зона в друга се иска документ, издаден от съответните окупационни власти. С времето условието за западните зони отпада, само за съветската остава до последно. Живеещите там често се оплакват, че техни роднини са изчезнали безследно. Да се извърши разследване е трудно, направо невъзможно.

Струпването пък на дипломати и военни в Първи район е добра почва за процъфтяването на шпионското дело. Всеки иска да знае плановете на другия и докато хотелите в крайните квартали често работят като публични домове, то тези в центъра охотно приемат разузнавачи. Местното население, притиснато от следвоенната мизерия, с готовност сътрудничи срещу жълти стотинки на всички. Виена се прочува като „град на шпионите“.

Основна задача на окупационните сили е да откъснат австрийците от нацистките им нагласи и да ги върнат към предвоенната демокрация. Трудна за изпълнение цел, защото мнозина не се считат за отговорни за делата на Хитлер.

От днес за утре досегашните герои се превърнаха в престъпници. Всичко, в което вярвахме, беше стъпкано в калта. Налагаше се да приемем, че носим вина и че няма как да се надяваме на милост. Аз се спасих с писането на дневник, само там можех да изкажа истинските си мисли – спомени на Адолфине Шуман.

Още преди края на войната, през октомври 1943 г., в Москва се срещат външните министри на СССР, Англия и САЩ, за да решат как ще изглежда следвоенният ред. Приема се т.нар. Московска декларация, в която Австрия е представена като първата свободна страна, станала жертва на Хитлер. Така се ражда митът за жертвата Австрия и се омаловажава ролята ѝ като съучастник в зверствата на национал-социализма. Митът активно се поддържа и от правителството, съставено след първите свободни избори през есента на 1945 г. Външният министър току-що се е завърнал от концентрационен лагер, затова е пръв застъпник на фалшивата теза. Лъжата за невинните австрийци е удобна на самите тях, официално е отхвърлена чак през 1991 г., когато в парламента канцлерът Враницки (социалдемократ) пръв заговаря за отговорността и съучастието, но не толкова на Австрия „като държава, колкото на отделните нейни граждани за причиненото от тях страдание на други хора и народи“.

Все пак през 1945 г. в Австрия започва процес за денацификация: съставят се списъци с активните членове на национал-социалистическата партия и нейните присъдружни организации. Американците и британците старателно контролират местните власти при изпълнение на задачата, отбелязаните в списъците нямат право да се кандидатират за изборни длъжности. Но с началото на Студената война строгостта изтънява. Още в началото почти всички си затварят очите за хората на културата и изкуството. Най-ярък пример е този с диригента Херберт фон Караян, който през 1933 г. два пъти влиза в партията на Хитлер – и в Австрия, и в Германия. През цялата война дирижира концерти за официални събития на нацистите. Когато след края ѝ се връща във Виена, само руснаците за кратко му налагат забрана да

Разрушена Виена, фотография *Wien Museum*

Играчка *Military Police*, 1945–1955 г., фотография *TimTom, Wien Museum*

фотография *Wien Museum*

практикува професията си, останалите решават, че е „живял за музиката“, и му разрешават да дирижира Виенската филхармония.

Битката за душите на австрийците окупационните сили водят предимно чрез силата на изкуството, затова им е важно на тяхна страна да застанат изявени творци, като привидно забравят за предишните им политически пристрастия.

Руснаците повтаряха: култура, култура, култура! Бургтеатер, операта трябваше да работят. Всички хора, свързани с културата, бяха измъкнати от мазетата – спомен на актрисата Лоте Тобиш. По съветска заповед разрушените Бургтеатер и Щатсопер отварят врати още на 1 май 1945 г. Кината, когато има ток, също работят. Отговорник за възстановяването на културните институти от съветска страна е латвиецът Мирон Левитас, който говори немски и бързо се разбира с местните. На 27 април 1945 г. е първият концерт на Виенската филхармония с много бивши членове на нацистката партия сред музикантите.

Докато руснаците залагат на музиката и балета, като командироват на сцените във Виена свои певци и балетисти, западните окупационни сили се насочват към изобразителното изкуство, помагайки на Виена да възстанови музеите и галериите си като „Албертина“, в които вече се излага модерно изкуство, определяно доскоро от нацистите като „изродено“.

Ефирът също е поделен: американците имат свое радио, което трябва да забавлява американските войници, но се слуша много и от младите виенчани заради музиката, основно джаз. „Руски час“ пък се казва радиопредаването на руснаците, в което се излъчва класическа музика и опера. Но скоро музиката отстъпва място на чисто пропагандни предавания и публиката постепенно се ограничава до малкото членове на Австрийската комунистическа партия. Хората наричат радиото „часа за приказките за Сталин“ и все по-малко му хващат вяра. Младите търсят образец за поведение, различен от този на техните родители, баби и дядовци, които до голяма степен продължават да се държат за националсоциализма и кътат в шкафовете предмети с нацистки символи. Модерната американска музика, суингът и буги-вуги, които вече се учат в танцовите школи, побеждават в съревнованието. Влиянието на Холивуд е безспорно. За кратко Москва се опитва да пренесе част от кинопроизводството си във Виена, но заснетите там филми поради пропагандната си същност са зрителски провал. Западните окупатори предлагат възможности за разгръщане на индивидуалните амбиции, докато в руската зона познават само подчинението. Всичко това е полято с кока-кола, обуто в найлонови чорапи и красиви дрехи. Руснаците губят битката за предпочитанията на виенчани.

В тези десет години австрийските правителства многократно се опитват да се отърват от статуса на окупационна зона, но бившите съюзници се превръщат в настоящи врагове и трите западни сили все не се разбират с Москва. Чак след смъртта на Сталин и с т.нар. разведряване при Хрушчов канцлерът Рааб (от Народната партия) използва дипломатическата суматоха и успява да организира подписването на Държавен договор на 15 май 1955 г., според който окупационните войски се оттеглят. Едно от условията по искане на съветската страна е Виена завинаги да се грижи за Паметника на Червената армия, издигнат още през 1945 г. Според договора Австрия става суверенна, независима и демократична държава, но се задължава да е военно неутрална.

Изложбата „Контролирана свобода“ впечатлява с дистанцираността си – няма натрапен разказ за миналото, няма угода на сегашните политически страсти, които отново залагат на „националното“. Има разумно излагане на фактите, които обаче са достатъчно красноречиви. И тъкмо тази привидна безстрастност увлича посетителя, който няма как да не стигне до извода: в желанието да си върнат свободата хората от следвоенна Виена сами избират демокрацията и своята западна ориентация, макар и реално освобождението им да е дело на Червената армия.

интерview

„На тяхно място“, фотография
Владимир Карамазов

Владимир Зарев
Ю Хуа
Вера Немирова

Владимир Зарев

Властта е природен феномен

Владимир Зарев, фотография изд. „Хермес“

„Да бъдеш свръхбогат е огромно усилие да проживееш безсмислено живота си“, казва авторът на „И аз слязох…“ в разговор с Виолета Цветкова

Ако има български автор, който не просто описа, а преживя чрез романите си т.нар. преход, това несъмнено е Владимир Зарев. Ненапразно отзивите след излизането на неговия „Разруха“ на немски език (2006, *Kiepenheuer & Witsch*) са, че това „е най-доброто, написано за прелома на Европа от 1989 г.“ (*Tages-Anzeiger*) и че е „повествование, за историческия обрат в България, за което германската литературна критика все още мечтае“ (*Berliner Zeitung*). В романите му се преплитат човешки съдби с обществени проблеми, в сюжетите и героите му всеки открива част от собствения си път. Майсторски дълбае и в миналото, разгръщайки родова памет и теми за вярата, посвещението и прошката. Най-новият му роман „И аз слязох...“ (изд. „Хермес“) е разказ за Иисус, изненадващ с авторска трактовка на библейски събития. Разговаряме месец след излизането на книгата, между многобройните срещи с читатели в страната.

Не спирам да мисля за „И аз слязох…“, г-н Зарев – за мен това не е историята на Иисус Христос, предадена от първо лице, а е съвременен роман. Разказвате на съвременните хора, по съвременен начин за религията, вярата, завистта, властта и изкуплението чрез случилото се преди повече от 2000 години. С подобна мисъл ли писахте тази книга?

Това е съвременен роман, да. (*Замисля се.*) Знаете ли, още от младите ми години ме занимава проблемът за Иисус от Назарет, но никога не посегнах да пиша роман, защото се страхувах, че в него ще има еретични моменти. През миналата есен обаче се разболях, имах висока температура и сънувах особен сън. Много рядко изпитвам подобни вълнения, но когато се събудих, знаех, че трябва да започна точно тази книга. Разбира се, проверих кои от съвременните писатели са издали такива романи. Прочетох творбите на Норман Мейлър и Амели Нотомб и се успокоих, защото моята

концепция нямаше нищо общо с това, което са разказали тези много сериозни автори.

Изненадвате ни с различна гледна точка към Бог и към Неговия син Иисус, не следвате канона, а добавяте сюжети към това, което вече знаем

Така е, защото исках да си отговоря на три въпроса. Първо, по каква причина сказанието за Иисус Христос има тази невероятна трайност, не спира да вълнува човешкото въображение, а в някакъв смисъл и морала на хората. Според мен отговорът е в това, че Иисус Христос предпочита страданието пред чудото, защото знае своето предназначение. Вторият изключително важен въпрос е защо Бог Йехова изпраща на Земята и Бог, и човек. Не ангел, нито само Бог или само човек, а решава да постигне това сложно, трудно за промисляне двуединство. Причината според мен е следната: Бог Йехова сам по себе си е, меко казано, строг с човечеството; жесток е със своя народ – праща потоп, който почти заличава човешкия род; изисква от Авраам да убие сина си, за да докаже своята обич и подчинение към него; унищожава Содом и Гомор, а заради греха на Давид убива 70 000 евреи и т.н., за да постигне своята власт. Ако прочетете внимателно Библията, ще видите, че това е прекрасен учебник за начина, по който се постига власт. Бог непрекъснато се опитва да постигне властта си над човека чрез насилие, а насилието е инструмент груб и повърхностен. То ни сродява в подчинение, но не предизвиква любов, не предизвиква взаимност. И точно тук, с някаква сладостна възхита, аз предричам появата на Иисус от Назарет – това сияйно, невероятно сложно, преплетено между човека и Бога същество, изпратено на Земята, за да изкупи цялата възможна вина, вината на човека към Бог за натрупаните грехове към Него, но и вината на Бог към човечеството.

Без да твърдя, че съм прочела всичко по темата, за пръв път чувам подобна теза.

Аз също не претендирам да съм чел всичко, но в нещата, които познавам, няма такава теза. И съм убеден, че на Кръста е разпнат човекът, но и Богът. Заедно търпят ужасяващото страдание, а Кръстът според мен е взаимното осъждане и взаимната прошка. Това е реалното сдобрение между двамата. Затова и Кръстът стои като символ в съзнанието на цялото човечество. Затова и подвигът на Иисус Христос да изтърпи страданието в името на Божията власт дава на това сказание невероятна трайност. След Кръста Бог фактически осъществява нов вид власт над Човека, властта на любовта. Иисус Христос донася на хората не само смирение, не само сдобрение с Бога, но и променя отношението на Бога към Човека. За мен взаимната любов на Човека и Бога и задължителната любов между хората е нов тип власт. След това идва и третият проблем, на който търсех отговор: защо евреите не познават Иисус Христос като своя Месия, когото очакват от векове? Според мен това също е решение на Бог Йехова, който чрез Христос и възраждащата се във вековете негова църква фактически „подменя“ еврейския народ с цялото човечество.

Размислите ви оправдават тезите, но се питам как реагира Църквата? Как би приела и това, че запълвате с нов разказ един голям период, за който нямаме познание от свещените книги – този от Рождество и ранното детство на Иисус до завръщането, последвано от Разпятието? Пишете за палавото дете Иисус; за обучението му в Кумран с братовчед му, бъдещия Иоан Кръстител; за чувствата между Иисус и 10 години по-възрастната учителка Сара; за отиването му в тибетските манастири и т.н. – само плод на фантазията ли е това?

Почти е доказано, че Той изживява част от младостта си при есеите, едно високодуховно учение. Има и сведения от пътешественика Нотович, който през XIX век посещава няколко тибетски манастира и там му разказват, че Иисус е бил в Тибет и са го наричали Иса. Очевидно Божият син заема от будизма някои етични норми и познания, които след това потребява в проповедите си, в отношенията си с хората, във внушението, че любовта между тях е най-важното нещо. Самият аз интуитивно съм почти сигурен, че младият Иисус е предчувствал, че носи необикновена сила, че съдбата му е предопределена и ще реши много проблеми, но все още не е бил истинският Иисус Христос. Затова твърдя, че едва в Тибет получава просветлението и връзката със своя Отец, а чрез чудесата, които още там успява да извърши, разбира, че наистина е Бог.

Смесвате различни религии и учения, появяват се будизъм, Лао Дзъ, есеи и името Иса, а знаем, че така Иисус е познат в исляма... Това не е ли еретично?

Разбира се, че е еретично. Предполагам, че Църквата ще реагира отрицателно на този опит, но аз и затова нарекох произведението си роман, въпреки че мои приятели ме съветваха да бъде евангелие на Иисус Христос. Направих този избор, защото художественият текст позволява на своя автор свободата да се опира главно на интуицията и въображението си. В романа не е задължително всичко да бъде вярно и точно, има много голяма доза измислица и това е моята повърхностна, но все пак някаква защита.

Позволили сте си свобода на фантазията, но си спомням ваша реплика от друго наше интервю преди седем-осем години. Тогава работехте по „Чудовището“ и ми казахте: „Колкото и да звучи измислено, когато напуска една по една ролите си в живота, възрастният човек става все по-свободен“. Заради тази ли свобода всъщност дойде времето на „И аз слязох…“?

(*Усмихва се.*) Забравил съм тази своя реплика, но тя е вярна. Впрочем сега, на 77 години, се чувствам по-свободен, а може би и по-сигурен. Защото моят живот се свършва и вероятно подсъзнателно съм почувствал необходимостта да разкажа, да се освободя от това мое вътрешно познание

за живота на Иисус Христос от Назарет. Наистина сега се чувствам по-свободен.

Освен свободата нужен ли ви беше и кураж?

Знаете ли, това, което най-много ми пречеше в младостта, бяха суетата и страхът, че мога да бъда упрекнат. Тогава живеехме в друго, социалистическо време, в което беше невъзможно да се напише такава книга, а и тя най-вероятно нямаше да излезе. Да, сега ми беше нужен кураж, но не бих казал, че съм имал нужда някой друг да ме окуражава. Все пак една от тезите в „И аз слязох…“ за пръв път разгръщам още в романа си „Изходът“.

Да, там имате сериозен размисъл за властта, но тук тя присъства категорично. Защо обръщате толкова много внимание на темата?

Дълбоко в себе си съм убеден, че това е един от най-важните екзистенциални проблеми на човека. Всеки се стреми да властва над нещо, над някого, над някакво умение дори. Дори един голям писател сам по себе си е прекрасен тиранин, защото чрез словото властва над нас, принуждава ни да го следваме… Властта според мен е природен феномен. Всичко в природата се стреми към ентропия, към хаос. Единствено гравитацията е тази, която създава ред в природата. Но какво е гравитацията?! Това е форма на власт. Големите, масивните тела властват над малките, Луната се върти около Земята, Земята – около Слънцето… Тоест в природата властта е очевадна необходимост. Необходимост да се създаде ред и да се противопостави този ред на хаоса. Същото е и в човешките отношения. Значи властта е форма на ред. И колкото по-прихлупваща, дори по-отвратителна е тя, толкова редът ще бъде по-сигурен; колкото е по-отхлабена, толкова хаосът в човешките и в обществените отношения ще бъде по-силен, по-изявен.

Нека помислим по каква причина е създадена властта?! В едно стадо най-силното животно поема грижата за останалите, то води. Същото е и при човека. Представете си, че дадено племе е нападнато от друго; един ще каже „да се предадем“, друг – „да се бием“, трети – „да дадем жените си“, четвърти – „и храната си“. Колкото хора, толкова мнения. Някой трябва да вземе решение вместо другите и да създаде ред, но той веднага поставя и искания: „Ще решавам вместо вас, но в замяна искам привилегии: най-хубавата колиба, най-красивата жена, най-добрата храна“… И е известно, че още в древните общества властта се разделя на физическа – вожда, и на духовна – шамана, който свързва човека с духовния свят.

Имайки предвид написаното от вас за властта на Бога, можем ли да кажем, че всичко, което твърдите, е, защото човекът е създаден по Негов образ и подобие?

Това не ми е идвало наум, но е точно така. Изначално е заложено – както Бог иска да установи Своята власт над човека, така и хората искат да властват едни над други. Всичко в живота ни сякаш е стремеж да се властва: красотата е форма на власт, познанието е форма на власт, обществените отношения, парите – също. Всичко, което ни заобикаля, е опитът ни да властваме над другите.

Мислил съм си, че човек не може да яде повече от собственото си насищане; че в какъвто и дворец да живее, той има някакви ограничения, а и самият живот поставя ограничения. Откъде обаче е тази непосилна страст да се трупат и трупат пари, въпреки че апостол Павел е казал, че никой няма да отнесе нищо от тази земя, защото никой нищо не е донесъл… Според мен е от опита на хората да властват чрез пари. Блазни ги властта, а парите дават две неща: безмерна свобода и безмерна власт. За да се опазят парите, те трябва да се умножават и този, който ги притежава, непрекъснато трябва да се грижи за това. Целият му живот е подчинен на това и така се превръща в роб на своята свобода. Да бъдеш свръхбогат е огромно усилие да проживееш безсмислено живота си.

А ако между властта и парите се настани смирение, ще се получи ли баланс?

Мисля, че е възможно. Това са например опитите за благотворителност – някаква форма човек да изкупи вината си по отношение на собствената си алчност. Случва се, когато хората все пак са умни, но повечето от българските богаташи, струва ми се, не притежават това качество.

Във всичките ви романи се споменават словото, библиотеките, познанието; мнозина от героите ви са писатели, университетски преподаватели, журналисти, дори в „И аз слязох…“ е така – Иисус прави преписи на древни ръкописи в една библиотека. Прокрадва се обаче мисълта, че „познанието е най-примамващата и заробващата усмивка на сатаната“ – как да я тълкуваме?

Според мен този въпрос се свързва с проблема за вярата. Сигурен съм, че човек трябва да вярва простичко, както диша. Вярата трябва да е духовно състояние, присъщо на човека във всеки един момент. И който вярва по този начин, е спасен, не може да бъде наказан с нищо, защото всички премеждия, които могат да му се случат в живота, той ги преодолява по вътрешен инстинкт чрез вярата. Другият начин, по който може да се постигне вярата в Бога, е чрез познанието. Но познанието е променливо, непрекъснато нараства и по този начин сякаш се изплъзва – този път е много по-труден, това е и моят път към Бога.

В предишни ваши романи има по две сюжетни линии. Тук не е така, но героят е, както казвате, сдвоен – човек и Бог…

Това е интересно наблюдение, но не, не съм мислил в тази посока. Вероятно е било подсъзнателно. Когато пишех „Обърканите в свободата“, държах да има и втори сюжет, който трябва да реши важен религиозен въпрос, но всъщност поставях главно проблема за вярата. Да, вярата ни сближава с Бог; познанието и ни сближава, и ни отдалечава

от Бог, защото то наистина е най-усмихнатата същност на сатаната, в него се крие опитът вярата да бъде заличена, да бъде неглижирана, да бъде подценена, в най-добрия случай да бъде поставена на второ място. Това е и един от големите проблеми на съвременното човечество, тоест, че ние живеем в безкрайно груб свят, че човекът е загубил своята духовност, живее в материалното, в ниските, лесните, елементарните, обидните удоволствия. И това наистина трябва да се промени.

Напоследък много мисля за изкуствения интелект. Той неминуемо ще донесе облекчение на човека, защото ще го освободи от грубия физически труд, но ако този *AI* не позволи на човека да развива духовността си, а направи света още по-материален, това ще е една от най-големите грешки на човечеството. Убеден съм в това.

Казахте, че вярата е просто нещо, но си спомням финала на романа ви „Обърканите в свободата“: „Животът е конкретен, той не е толкова прост, колкото изглежда, той е още по-прост“. Наистина ли е така?

Сам по себе си животът е много прост. Именно като дишането, като самото заобикалящо ни естество, което, от една страна, е безумно сложно, създадено от безброй структури и конфликти, но от друга, е ужасно просто нещо. Така е и с човешкия живот – поне на тези вече мои години. Когато бях млад, човешкият живот ми се струваше доста сложен, а сега съм убеден, че той наистина е много прост. Бих добавил, че сложността не ни прави особено щастливи. По-скоро простотата ни носи щастие. Затова и някои хора напускат големия град, отиват да живеят на село, някъде сред природата – това е опит именно да опростят живота си.

Има и друго: книгата ви излиза при остър дебат дали да се изучава „Добродетели и религии“ в училище. С известна условност „И аз слязох…“ може да е и възможност чрез изкуството децата и учителите да разговарят за Бог, за Иисус, за греха, за спасението, за изкуплението, за прошката… Не си ли усложняваме живота с подобни „битки“, вместо да поразсъждаваме простичко?

Както вече споменах, живеем в много груб свят, затова още от детството е добре да внушаваме на децата, че има духовност, че има нещо, което е по-голямо от елементарните вибрации, които съвременният човек пожелава. Според мен трябва да се преподава подобен предмет, но и да се прави разлика между вярата и Църквата. Църквата е институция, а всяка институция има правила, закони, строги изисквания, докато вярата е свободна, простичко нещо.

Ясно е, че зад заглавието „И аз слязох…“ се крие слизането на Иисус на Земята и от Кръста, но можем ли да го приемем и като нещо много лично ваше, тоест, че слизате от „сцената“ на писането?

Има го този момент. Подсъзнателно е, но обезателно ми е повлиял за това заглавие, защото съм човек, който слиза. Да, чувствам се жизнен, живее ми се, бих казал дори, че ми се пише, но все пак съм в залеза на своя живот, в слизането. А защо нарекох романа така? Защото Иисус слиза два пъти, за да възкръсне. Интересното е, че самото Възкресение не ме занимаваше толкова много. Интересуваше ме най-вече взаимното опрощение на Кръста, този невероятен акт на взаимност, който се извършва там чрез страданието, чрез болката.

За финал ще ви разкажа една история. Бях в книжарница, разглеждах книги, включително ваши, когато възрастен човек ме заговори: „Владимир Зарев – прекрасен автор, но за жалост, недооценен“. Тогава млад книжар се намеси: „Напротив, все по-голям е интересът към този автор“.

Дай боже, дано да е така, това ме радва много! Моята творческа съдба е доста сложна. Започнах с поезия, несигурна и недотам значима, след това написах разкази. Обаче на 29 години започнах да пиша „Битието“ и романът излезе, когато бях на 33, в началото на 80-те години на XX век. Изобщо не му обърнаха внимание, има една-две рецензии, доста общи. И слава богу, защото сега, когато преиздаваме трилогията, нищо не съм поправял в тази предпазлива, но все пак ясна и безапелационна картина на това какво представляваше социализмът. Ако я бяха прочели тогава, щяха да ме смачкат. Те се опитваха да ме смачкат по друг начин – като не ми обръщаха внимание. Все едно ме нямаше... Моята съдба на писател е много особена, винаги под сянката на баща ми (литературният критик акад. Пантелей Зарев, *б.р.*), но... постепенно успях да се освободя. А да бъда свободен, да бъда искрено, някак възторжено свободен беше мое постоянно усилие през целия ми живот!

Владимир Зарев

Писателят Владимир Зарев е роден на 5 октомври 1947 г. в София. Завършва българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“ и от 1973 г. работи в сп. „Съвременник“, сега е негов главен редактор. Автор е на повече от 20 книги: трилогията „Битието“, „Изходът“ и „Законът“, по която бе заснет сериалът „Дървото на живота“, романите „Хрътката“, „Хрътката срещу Хрътката“, „Лято 1850“, „Разруха“, „Поп Богомил и съвършенството на страха“, „Светове“, „Орлов мост“, „Чудовището“, „Обърканите в свободата“ и най-новия „И аз слязох...“. Творбите му са преведени в Германия, Чехия, Полша, Унгария, Румъния, Турция, Хърватия, Сърбия. През 2021 г. след гласуване в БАН е обявен за академик.

Усещане за чуждата болка

Ю Хуа, фотография © „Литературни срещи“

„Едно от най-невероятните качества на китаеца е, че може да понесе всичко, което съдбата му предлага. Тази съдба се определя от средата, в която той живее.“ С писателя Ю Хуа, гост на *Литературните срещи* в София, разговаря Радослав Чичев

Съвсем наскоро гледах филма „Живи“, създаден по едноименния ви роман. И във филма, и в книгата ясно се вижда колко различна е китайската култура в сравнение с нашата. Вие обаче стигате до едно по-дълбоко ниво – до същината на човека и неговата жажда за живот. В книгата „Китай в десет думи“ пишете, че за вас мистичната сила на литературата се съдържа в това читателят да види собствените си усещания в творбите на писатели от различни епохи, държави, етноси, езици и култури. Да поговорим за тези различия, от една страна, културата със своите специфики, от друга – човекът, човечността отвъд културата.

Китай и европейските страни, включително България, имат доста разлики в културно отношение. Още повече че Китай е огромна страна и в рамките на самата нея, в различните райони, има различни култури. Например в романа ми „Живи“ е описано как детето, героят Йоу-цин, гледа една овца в сламена кошара. Това е така, защото в моя роден край, провинция Джъдзян, в град Хай-йен, нямаме ливади и начинът, по който гледаме добитъка, е като го затваряме в кошари. На други места, където има ливади и полета, просто пускат овцете да си пасат. Някои хора от тези райони, в които има полета, са ме критикували, че не описвам достоверна сцена, тъй като пиша, че овцете се гледат в кошари. Тези различия, които не са само културни – те са и исторически, включително и различия в темпото на развитие на икономиката, ако щете, довеждат до описания, трудни за разбиране от читателите. Но литературата описва човека – човека в неговата същност, човека с неговите емоции, начина на изразяване на тези емоции, човека с неговите мисли и начина на изразяване на тези мисли. Когато се описва самият човек, тогава се преодоляват всички разлики, които произтичат от разминаването в културата, историята, времето и икономическото развитие. Когато прочета някой чуждестранен роман, това, което остава в мен, са преживяванията на главните герои – какво се е случило с тях. А относно това, което е послужило за исторически или какъвто и да е фон – то лека-полека избледнява с времето.

Средата, в която живее човек, е много важна. Тук може би културата е от значение, защото и в двете ви книги, достъпни на българските читатели, се вижда нещо, което ми се струва специфично и характерно за източната култура – търпението и начинът, по който реагираш на промените, по който се адаптираш и по който приемаш действителността. Всичко това е свързано

и с идентичността на човека. Вие показвате как тази идентичност се променя, модифицира и придобива друг облик.

В Китай средата определя съдбата на човека. Напълно съгласен съм с това, което казвате вие. Едно от най-невероятните качества на китаеца е, че той може да понесе всичко, което съдбата му предлага. Тази съдба се определя от средата, в която той живее. Например главният герой в романа „Живи“ е непрекъснато лашкан от своята среда, от епохата, в която се намира. Той няма как да избяга, няма как да излезе от тази съдба, която му е предписана от средата, тъй като неговата конкретна среда, в която живее, не му позволява да излезе. В друг мой роман, който Стефан Русинов много иска да преведе – „Братя“, моя най-обемен роман – един от главните герои се казва Ли Плешивия, той преживява Културната революция, след това реформите през 80-те и много се замогва. Ако ги нямаше тези промени в Китай, той не би могъл по никакъв начин да има такава съдба.

Доколко този праг на поносимост е свързан с насилието? Вие пишете за това, че има изключително много насилие по време на Големия скок, на Културната революция в Китай. Това насилие създава специфичен поглед към света, свързан с болката. Казвате, че разберем ли болката на другия, тя става и наша болка. Болката на Китай е и ваша болка. Литературата ни дава тази възможност – да преживеем болката на другия и да надникнем зад този праг.

Като писател, аз трябва да имам усещане за чуждата болка. Няколкократно съм казвал, че преди да започна да пиша, съм бил зъболекар. В нашата клиника една от отговорностите ми беше да обикалям и да ваксинирам хората по заводите или в детските градини и училищата. Тъкмо бях започнал да работя, бях най-младият, така че само аз можех да свърша тази работа, защото по-възрастните не искаха изобщо да се разправят с това. По онова време в Китай, пък вероятно и в България и

Ю Хуа в София, фотография Яна Лозева © „Литературни срещи“

Европа, иглите не бяха за еднократна употреба. И понеже непрекъснато се остри, иглата с всеки изминал ден става все по-къса и по-къса. След дълга употреба металът се изтощава, започва да се криви. В самото начало не обръщах внимание на това изкривяване, което правеше една много малка кукичка – съвсем малка – и си мислех, че това не е толкова важно. Когато ходех в заводите да ваксинирам работниците, си личеше, че тях много ги боли. Някои викаха, други се въздържаха, но си личеше по израженията им, че ги боли. При такава изкривена игла след биенето на инжекцията с нея излизаше и малко парченце плът. Когато отидох за първи път в детска градина обаче (на децата поначало им е по-мека кожата), тогава всички се разплакаха. Голям рев! Течеше много кръв и беше шокиращо. Оттогава най-важната ми задача беше всеки ден, като се върна от работа, преди да дезинфекцирам иглата, да я изгладя възможно най-много. И също – да я изостря. Ако трябва да сравня писателя с лекаря – когато си лекар, не бива да позволяваш иглата ти да е крива, за да не изпитат твоите пациенти прекалено голяма болка. Но когато си писател, твоята писалка трябва да има такава кукичка. Трябва с твоята писалка, с кукичката на тази писалка, да изразиш твоята собствена болка и болката, на която си станал свидетел. Ако успееш да изразиш собствената си болка, да изразиш болката на другите, така си успял да изразиш болката на една страна.

Говорейки за думата „народ“, споменавате, че първоначално за вас тя е била „кухо понятие“, впоследствие това се е променило и по време на протестите на Тиенанмън през 1989 г. усещате и виждате силата и значението на тази дума. Мислите ли, че в нас има дълбоко скрито усещане за общност, което нито една идеология не може да обезличи, и че една от ролите на литературата е да съхрани и да даде гласност на определени събития и случки, за да продължат да бъдат живи?

Човекът, който писателят описва, може да бъде от три вида. Първият вид е единичният човек, самостоятелният човек. Другият е човекът сред хората. И третият – човекът в обществото. Първият вид е сравнително

Ю Хуа

Ю Хуа е роден през 1960 г. в Ханджоу в семейство на хирург и специалистка по вътрешни болести. Детството му преминава в коридорите на болницата. На осемнайсет, след като завършва средно училище, е разпределен като помощник в зъболекарски кабинет. Ранните му разкази – изпълнени с насилие, хаос и абсурд, се появяват на фона на либерализирането на живота в Китай. Първият му сборник – „На осемнайсет заминах надалеч“, излиза през 1989 г. След като съзнателно преориентира стила си към реализма, се появяват романите „Викове под ръмежа“ (1991), „Живи“ (1992) и „Сю Сангуан продава кръвта си“ (1996). „Живи“ е един от най-популярните и най-превеждани китайски романи с продадени над 15 млн. екземпляра. С екранизацията му през 1994 г. режисьорът Джан Имоу печели *Гран при* на кинофестивала в Кан. През 1999 г. се появява сборникът с разкази „Момчето в сумрака“, последван от романите „Братя“ (в две части, 2005–2006) и „Седмият ден“ (2015). Сборникът му „Китай в десет думи“ (2011) не е публикуван официално в Китай. Благодарение на преводите на Стефан Русинов, българските читатели познават романа „Живи“ и сборника „Китай в десет думи“, издания на „Жанет 45“.

лесен за обяснение – това е да опишеш собствените си преживявания. Относно човека сред хората и човека в обществото мога да заема произведенията на двама велики писатели, за да обясня какво имам предвид. Стефан Цвайг описва човека насред хората. Неговите произведения обикновено са истории, които се случват сред много хора, но общественият фон като че ли е по-блед. В много негови произведения се описват отношенията на човек с човек – например в „Двайсет и четири часа от живота на една жена“. Достоевски пише за човека в обществото. Аз най-много клоня към третия вид – описвам човека в обществото. Независимо кой от видовете избере писателят, една от най-важните функции на литературата е да запази спомена за нещата, които са се случили, но и личният опит е много важен. Тъй като личните преживявания също могат да докоснат хората. Моделът „човек сред хората“ също е важен, защото той описва съдбата на човека, която е важна тема. Защо аз клоня към модела „човек в обществото“? Връщаме се към темата за средата, която решава съдбата на човека. Моята собствена среда определи моето писане.

Да поговорим за езика. Какво се случва, когато ти отнемат езика, значенията на думите? Пишейки за Културната революция, споменавате как едно тригодишно дете казва: „Слънцето падна“, след което семейството има проблеми, защото тогава слънцето се свързва с Мао Дзъдун. От едната страна са езикът на пропагандата и идеологията, от другата – всекидневният език.

Работата с езика е следната: понеже България и Китай са имали сходни исторически преживявания, когато един българин чете тези произведения, той може да намери сходства, да намери нещо от собствената си история. Докато това е напълно различно например при един френски читател. Като бях малък, имаше разлика между език и думи. Всъщност езикът в нашия битов живот си беше доста богат. Особено мръсните думи и псувните – много цветущи. Разбира се, имаше и такива думи, както вие казахте – като „слънце“, които не могат с лека ръка да бъдат използвани, защото по това време слънцето символизираше Мао Дзъдун. Но все пак се вземаше под внимание в какъв контекст се използва думата „слънце“. Не че не е можело изобщо да се използва. Например ако привечер кажеш, че слънцето е паднало или слънцето пада и залязва – това е реакционно изказване. Аз живея малко по̀ на юг, там зимите са много влажни и когато излезе слънце, обикновено всички изваждат завивките и юрганите да ги сушат на слънце. Тогава в живота съвсем естествено се появява фразата: „Утре дали ще има слънце, за да можем да си изсушим юрганите?“. Езикът е много странно нещо, защото наистина, ако по това време кажеш „слънцето пада“ или „слънцето залязва“, хората ще те обвиняват, че имаш предвид, че Мао Дзъдун пада или Мао Дзъдун залязва. Но ако кажеш „Утре ще има ли слънце?“, хората няма да си помислят, че питаш „Утре ще има ли Мао Дзъдун?“. Това е съвсем нормална, вече безопасна употреба. Такъв е живият живот – всяка една дума, в зависимост от това къде се използва и как се използва, може да породи различни ефекти.

Вие правите връзка между Големия скок и това икономическо чудо, което е в момента Китай. Пишете, че всъщност то се дължи точно на този Голям скок и че е продължение на революционния дух, но по друг начин.

Аз съм израснал по време на Културната революция, преживял съм и реформите през осемдесетте години. Културната революция е изцяло политическо движение. Реформите на Дън Сяопин са икономическо движение. Точно заради реформите на Дън Сяопин, благодарение на които в момента Китай е втората икономика в света, забелязвам нещо много интересно – икономическите реформи са осъществени по един революционен начин. Всички революции имат едно общо нещо – това е страстта. Страстта, трескавостта по време на икономическите реформи през 80-те не е по-малка от тази през Културната революция. Въпреки че двете – Културната революция и реформите – са движения в противоположни посоки, начинът, по който хората се впускат да тичат в тази посока, е един и същ. Революционна трескавост.

Превод от китайски Стефан Русинов

Виолета Тончева

ВЕРА НЕМИРОВА

в търсене на мига

Режисьорката разказва за срещите си в България и Германия със съвременната опера и за своето пътуване във времето и пространството с постановката на „Фауст“ от Шарл Гуно в Държавна опера – Варна

След „Алма“ в Русенската опера и „Степният вълк“ във Фолкстеатер Рощок се радваме отново да ви посрещнем във Варна за постановката на „Фауст“ от Шарл Гуно. Преди да поговорим за нея, не мога да не ви попитам за усещането след първите срещи с публиката на „Алма“ и „Степният вълк“?

Не ми се е случвало често всеки месец да имам премиера в различен театър, в различна страна и със съвсем различна тематика. Но ето че точно това се случи тази година. Първата премиера беше „Алма“ по музиката на Любомир Денев – световна премиера в рамките на фестивала „Мартенски музикални дни“ в Русе, с уникалната певица и актриса от Германия Мария Хелгат. Беше интересно да работя с нея върху многопластовия образ на такава забележителна личност като Алма Малер – съпругата на композитора Густав Малер, на архитекта Валтер Гропиус и на поета Франц Верфел, вдъхновила толкова много творци на XX век. После поставих в Рощок „Степният вълк“ по романа на Херман Хесе, един от ключовите романи на моята младост. Пътеводител за много хора през 60-те и 70-те години, „Степният вълк“ извежда основната мисъл, че трябва да се отнасяш към живота с чувство за хумор, да гледаш с насмешка дори на привичните неща и най-вече на себе си. Премиерата в Рощок мина с голям успех, в присъствието на композитора Виктор Ослунд от Швеция и високи гости от Шведското посолство в Германия. Днес рядко се появяват съвременни оперни творби и аз съм щастлива, че имах шанса да поставя две такива заглавия на различни сцени, при това в една и съща година.

И сега във Варна се впуснах в операта „Фауст“ на Шарл Гуно, създадена по великия роман на Йохан Волфганг фон Гьоте. Това произведение е отсъствало доста дълго време – повече от половин век, от афиша на Варненската опера и аз съм радостна, че мога да го върна сега на оперната сцена.

Като екзистенциална драма и еманация на Гьотевата философска рецепция за света, „Фауст“ е изконно германско произведение. И от композиторите, които се опитват да го пренесат на оперната сцена, само на французина Шарл Гуно се удава да пресъздаде метафизичните търсения на Доктор Фауст за смисъла на живота по такъв завладяващ начин, че неговата интерпретация остава най-популярна във времето. Какви достойнства притежава творбата?

Гьотевият „Фауст“ наистина изкушава немалко композитори. Преди Гуно тематиката занимава Лудвиг Шпор и Хектор Берлиоз, който ни оставя драматичната легенда „Проклятието на Фауст“. След Гуно идват Ариго Бойто с „Мефистофел“ и Феручо Бузони с недовършения „Доктор Фауст“, Херман Ройтер с „Доктор Йохан Фауст“ и „Дон Жуан и Фауст“ и т.н. Заслужава да се отбележи, че Вагнер, Лист, Шуман, а и други композитори пишат симфонични произведения върху „Фауст“. Предимството на Гуно е, че в сравнение с останалите оперни композитори той набляга върху поетичната любовна история в първата част на романа и пренебрегва по-сложната и донякъде умозрителна втора част, трудна за сценично-музикална адаптация. Музиката на Гуно, наситена с копнеж, романтика и красиви моменти, звучи в равновесие с мрачните места в партитурата, които компенсират някои слабости в либретото на Жул Барбие и Мишел Каре и придават онази философска дълбочина, която има у Гьоте. Изключително трогателна творба. Възприемам я като едно пътуване във времето и пространството и се вълнувам всеки път, когато я слушам – особено ариите на Маргарита, любовния дует между нея и Фауст, богатите картини на жанровите сцени. Гуно е добавил към произведението и трогателния образ на младия влюбен в Маргарита Зибел, който разкрива своите чувства към нея в една от най-популярните арии на операта.

В тази вечна творба вие влагате своето тълкуване от позицията на творец, израснал в Германия, но с български корени. Как това наслагване на две идентичности се отразява върху режисьорското ви мислене? Как се развива концепцията ви за „Фауст“ от първата ви постановка в Бон през 2008 г. в сравнение с постановката през 2025 г. във Варна?

Както самият Фауст казва: „Две души живеят, ах, във моите гърди“. Този цитат се отнася програмно и за моя живот – след първите десет години в България заминахме с майка ми за Германия, там получих цялото си образование и се изградих като личност. Винаги съм живяла между две култури – българската и германската, и същността ми на творец с двойна идентичност, ако мога така да се изразя, ме обогатява, дава ми привилегията да разсъждавам от различни гледни точки, да се съмнявам и най-вече упорито да търся. В този смисъл – да, концепцията ми за „Фауст“ претърпява развитие в годините, на първо място заради сегашната различна обществено-политическа реалност и заплахата от война. Тази

Момент от репетицията на „Фауст“, фотография Росен Донев

тъмна сила присъства във „Фауст“, присъства и в нашия живот и ние сме длъжни да покажем това съвременно измерение с цялата сила и отговорност, на които сме способни.

През 2008 г. се срещнах за първи път с „Фауст“ в операта в Бон. Тогава имах възможност да работя с баса Мартин Цонев – българин, който от дълги години е щатен солист в Бон. С него изградихме сложния характер на Мефистофел – неговото презрение към живота, неговия цинизъм, същевременно силата му на манипулатор, който подтиква едно цяло общество към алчност и егоизъм. Сега с Деян Вачков разкриваме и добавяме нови страни в образа на Мефистофел. С колегите във Варна – моята творческа лаборатория за развитие и открития – изследваме, търсим, експериментираме.

Интерпретацията в съвременен ключ, основен белег на вашия режисьорски стил, характеризира и „Фауст“. Как бихте обобщили неговите актуални послания?

Живеем в разпокъсан, изпълнен с конфликти и консуматорство свят, в който отчуждението между хората расте. Самотата е тъжен знак за епохата на изкуствения интелект, който замества разговор с близък човек, замества семейната топлина, дори обичта. Това е мефистофелският принцип. Дали един ден ще го осъзнаем и преодолеем? От сцената можем да покажем и да насочим вниманието към тези рани на човешкото общество, да ги лекуваме – не можем. Но можем да ги направим осезаеми.

Говорим ли за „Фауст“, веднага в съзнанието изниква онази крилата фраза на търсещия човек: „О, миг, постой! Така красив си ти!“[1].

Този миг идва малко преди Фауст да издъхне. Той олицетворява борбата между стремежа към знание и проникване в тайните на всемира, от една страна, и потребността от житейски преживявания и наслади, от друга, характерна за титаничните личности от „Буря и натиск“. Ярък представител на това литературно течение, Гьоте представя Мефистофел не като враждебен на човека средновековен Сатана, а като дух на отрицанието, необходим за вътрешното му развитие и себепостигане.

Доброто и злото са изведени в двете антиподни фигури на Доктор Фауст и Мефистофел, но в техните превъплъщения Гьоте залага сложните проявления на човешката природа с нейната светла и с нейната тъмна страна. Да се покаже тази амбивалентност на духа, „що злото все желае, а добро създава“, е интересна творческа задача. Как ви партнира в нейното решаване постановъчният екип – диригентът Светослав Борисов, сценографката Олга фон Вал, костюмографът Юлиян Табаков, хореографката Анна Пампулова?

С маестро Светослав Борисов, който също като мен работи в Германия и в България, имам прекрасни спомени от предишната ни съвместна продукция във Варна – „Летящият холандец“ от Рихард Вагнер. С Юлиян Табаков също ме свързва дългогодишно творческо приятелство. Съмишленик и радикален естет, Юлиян е в непрекъснат диалог с мен, за да се стигне до най-правилната, най-вярната линия на разказа спрямо произведението, и то в съпоставка с нашето време. Във „Фауст“ войната, която не се вижда, но се усеща, играе огромна роля. Валентин е войник, заминава на бойното поле и поверява сестра си Маргарита на Бога; войнишки хорове възпяват честта да дадеш живота си за родината... Днес по новините всекидневно слушаме за актуалните войни, които ни заобикалят в непосредствена близост... Разполагаме началото на спектакъла в една военна или по-точно следвоенна обстановка – време, в което хората, загубили надежда, стават подвластни на изкушенията на Мефистофел.

Олга фон Вал е сценограф от Берлин с огромен опит. Възпитаничка на известния художник Ахим Фрайер, тя носи усет за абстрактното, същевременно подкрепя наратива с конкретни препратки към всекидневното. Безконечната вита стълба, мрачната

лаборатория и кабинетът на отчаяния Доктор Фауст се превръщат в улична среда с бетонни елементи, които разказват за градската беднота и затворения свят, от който иска да избяга Маргарита. Исках да събера Олга фон Вал и Юлиян Табаков в един проект и осъществих тази своя отдавнашна идея във варненския „Фауст“. Към тези двама творци ще добавя уменията на мултимедийния експерт Димитър Иванов и хореографския замах на Анна Пампулова, с която вече за трети път се срещам във Варненската опера.

След „Графиня Марица“, „Дама Пика“, „Хитрата лисичка“ и „Летящият холандец“ на оперната сцена във Варна добре познавате възможностите на състава и забелязвам, че в екипа на „Фауст“ отново избирате певци, които са доказали силното си присъствие в предишни ваши постановки.

Ансамбълът на Варненската опера е първият, с който имам шанс постоянно да работя и да доразвивам. Ние вече говорим един и същ език, певците знаят какво да очакват от мен и аз от тях. Имаме изградена база на доверие и това е решително обстоятелство за качеството на работата ни. Наблюдавам с удоволствие как те надграждат постигнатото и допринасят с огромен професионализъм и отдаденост за успеха на всяка следваща постановка. Не на последно място, бих искала да спомена и силното присъствие на артистите певци от хора. За мен работата във Варна винаги е като завръщане у дома.

Костюми на „Фауст“ в шивашкото ателие, фотография Варненска опера

Да завършим, предлагам, този разговор с визията на „Фауст“, в която по ваша идея графичният дизайнер Славяна Иванова използва Гьотевия „Кръг на цветовете“.

Философската дълбочина, заложена във „Фауст“ от Гьоте, кореспондира с теорията за цветовете на този енциклопедичен ум – изследовател, философ, поет, драматург, държавник. В края на XVIII век той извежда в своите занимания с психологията на цветовете заключението, че съществуват шест основни цвята: лилав, червено-жълт, жълт, зелен, син и червено-син. Техните комбинации, преливащи се в цветно колело, образуват т.нар. Гьотев „Кръг на цветовете“ – една великолепна асоциация за многостранните интерпретации, с които „Фауст“ и въобще изкуството ни предизвиква.

„Фауст“, опера от Шарл Гуно в пет действия по пиесата на Йохан Волфганг фон Гьоте, либрето Жул Барбие и Мишел Каре. Постановъчен екип: диригент Светослав Борисов, режисьор Вера Немирова, сценограф Олга фон Вал, костюмограф Юлиян Табаков, хореограф Анна Пампулова, диригент на хора Теодора Георгиева, мултимедия Димитър Иванов, светлинен дизайн Валентин Андонов. Участват: Фауст – Рейналдо Дроз; Мефистофел – Деян Вачков; Маргарита – Ирина Жекова, Илина Михайлова, Жана Костова; Валентин – Иво Йорданов, Свилен Николов; Зибел – Лилия Илиева-Михайлова, и др. Възпитаници на Варненската детско-юношеска опера. Оркестър и хор на Държавна опера – Варна. Със специалното участие на Стоян Радев с аудиооткъси от ролята му на Мефистофел от „Фауст“ на Варненския театър. Предпремиера – 30 май 2025 г., премиера – 27 август 2025 г., XVI издание на „Опера в Летния театър“.

Вера Немирова

Вера Немирова е родена в София, тя е потомка на рода Немирови – баща ѝ, оперният режисьор Евгени Немиров, е син на писателя Добри Немиров, майка ѝ е оперната певица Соня Немирова. През 1996 г. Вера Немирова се дипломира в Музикалната академия „Ханс Айслер“ в Берлин с оперна режисура. През 1999 г. завършва и музикална режисура в медиите – видео, телевизия и кино. Поставя в Германия, Австрия, Швейцария, Белгия, Румъния, Южна Корея, Китай, България и др. Широк отзвук в международната преса намират нейните постановки на „Графиня Марица“ от Калман и „Дама Пика“ от Чайковски във Виена, „Макбет“ от Верди, „Тристан и Изолда“ от Вагнер и „Фауст“ от Гуно в Бон, „Валкюра“ в Пекин, „Лоенгрин“ в Базел и др. От 2010 до 2012 г. осъществява цялата тетралогия на Вагнер „Пръстенът на нибелунга“ във Франкфурт на Майн. Нейният прочит на „Дон Карлос“ от Верди в Дрезден ѝ носи номинация за *Режисьор на годината* през 2022 г. в Германия. От 2021 г. Вера Немирова е постоянен гост-режисьор на Варненската опера.

[1] Йохан Волфганг Гьоте, „Фауст“, превод от немски Любомир Илиев, изд. „Лист“, 2024 г., с. 454.

КНИГИ

„На тяхно място“, фотография
Владимир Карамазов

Владимир Левчев

Антоан Асенов

Умберто Еко

Джорджо Агамбен

Илко Димитров

Катерина Стойкова

Катя Атанасова

Сънища и пробуди

„География на съня“, Владимир Левчев, художник на корицата Атанас Хранов, издателство „7 лъча“, 2025 г.

„География на съня“ се нарича новата стихосбирка на поета Владимир Левчев. Разбира се, той е автор и на есеистични и прозаически текстове, но в случая особено важно е да напомня, че Левчев е поет. Защото тази негова книга прави това, което най-добре може поезията – гради една „друга“, паралелна, духовна реалност.

Новата стихосбирка няма да е изненада за познаващите и обичащите творчеството на поета. Тя не се отказва от предишни теми и мотиви, които помним от „Бог и моите демони“, „Точно време“, „Смъртта и Бог“. Както много точно казва Михаил Неделчев, „темата за съня присъства почти неизменно“ и ни припомня ключовото за 80-те стихотворение „Кой сънува моя живот“. Но тук, мисля, имаме и някакъв отговор – аз съм този, който сънува, и аз избирам в кой сън или в коя реалност да живея.

Философските, екзистенциалните теми са тези, които поетът осмисля, разгръща, а и за които поставя въпроси и на които търси отговори. Съните и сънуването, времето, какво е то? Екзистенциален товар над човека, който той е обречен да носи. Вечно. Тежи ли му неговото бреме? И дали, „когато вече сме заминали, / дори когато вече сме умрели / каквото и да бъде утре времето, / ще бъде точно / крайно / време. / Ще бъде пак сега“.

Кога живеем всъщност – в съня или в реалността – „Животът ти е само сън. / А Будността те чака – / вътре в теб“.

И дали, сънувайки, не откриваме най-важното, онова, което ни убягва в реалността – „Само насън / разбираме смъртта / и Светлината“.

Траен и последователен е интересът на Владимир Левчев към религиозни, мистични и конкретно към християнски теми. И те винаги са в плътта на поезията му. Не просто като теми, а като формиращи вътрешния, духовен свят на поета, който той изразява чрез словото. И затова той може да си „позволи“ да каже на своя читател, че Бог и Светлината са вътре в него.

И в „География на съня“, както в предишни книги на Левчев, активно присъства християнската символика. Присъства и книгата, която говори Сътворението. Присъства и един впечатляващ културен и литературен пласт, който невинаги може да бъде ясно „разчетен“, но дори и непрофесионалният читател някак емоционално и интуитивно би могъл да го усети. Това също е силна, а и непрекъсваема линия в поетическото творчество на Владимир Левчев. Той си „говори“ с поети и писатели, религиозни мислители и философи. Задава кодове на мислене с цитати от Битие или от евангелските книги. Често и тук, както в предишни негови книги, техни думи присъстват като отварящи цитати на стихотворения или пък са органична част от текста. Много широк е диапазонът на избора и пристрастието на поета – от Хераклит, през Т. С. Елиът, Ваклуш Толев, Яворов, Лилиев, Любомир Левчев до *Led Zeppelin*. В случая и цялата стихосбирка на Левчев се „отваря“ с Т. С. Елиът и един от големите балкански поети на XX век – Васко Попа.

Нека читателите не си мислят, че съните, времето, вярата са единствените важни теми в „География на съня“. Паметта, пътищата пред човека и сложния свят, толкова обвит в мъгла, а и безнадеждността в известен смисъл на днешното, в което живеем, също тревожат поета. И в този смисъл поезията на Владимир Левчев остава вярна и на политическото. Защото той винаги е бил с изострени сетива за заобикалящия ни свят. И никога не е замлъквал пред тъмните му измерения. Напротив – казвал ни е и сега ни казва: ето, в това живеем ние – „живеем в сенките на близкото минало, / които ни хващат за гърлото / в спрелия асансьор на съня. / Сънуваме изгубения Златен век, / погребан / в разкопките между джамията, ЦУМ / и Партийния дом. / Лъскави черни паяци / ни заплитат в сенчести бизнеси. / А слугите им / ни приспиват със словоблудствия / от екрана на телевизора“. Безкомпромисно поетическо поведение.

Стихосбирката на Владимир Левчев демонстрира и структурно разнообразие, владеене на ритъма, на разгърнатите по-епични форми, но и на по-синтезирания лирически изказ.

И най-сетне – тя се уповава, а и отдава почит на Езика, който е одарен с важната мисия да изрича всичко. И в който поетът вярва.

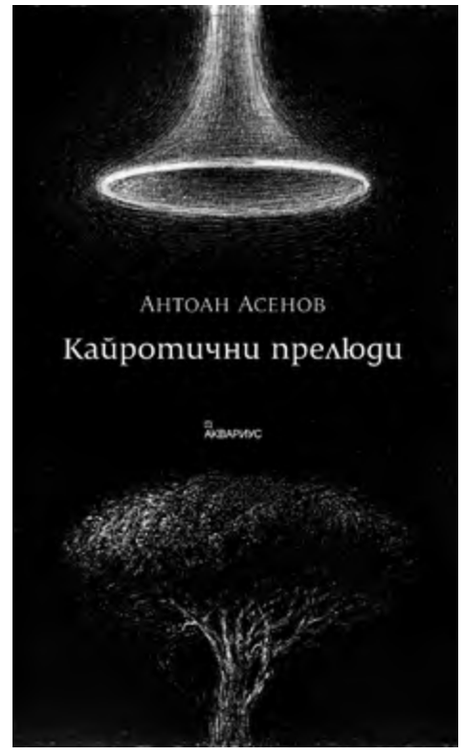
Митко Новков

Полутония

„Кайротични прелюди“, Антоан Асенов, издателство „Аквариус“, 2024 г.

Животът може да се живее и така – безшумно, дълбоко. Но не, не незабележимо, нито с хладна отстраненост, а с тиха интензивност, която, изглежда, намира своя най-силен паралел в музиката. „Кайротични прелюди“ – книгата с дванайсет есета на Антоан Асенов, (ни) внушава тъкмо това: „Има възторзи по-кратки от времето да кажеш ах“; „Без защо – да кацнеш. Да отлитнеш – без защо“; „Още малко, ето: всичко се държи на още малко [...]“; „Има моменти, когато човек е по-широк от живота си“; „Да слушаш музика е като да виждаш диханието“... Мога да продължа, дори ми се иска да продължа, но това значи да пренеса тук цялата книга, което мигом ще влезе в разрез с посланието ѝ (поне както аз го разчитам): „[...] страстта му следва релефа на липсата, повикът очертава отсъствието“; една своеобразна дзен философия, прокарана през две типично европейски категории – философската (и гръцка) *кайрос*, музикалната (и френска) *прелюд*. За втората Антоан Асенов намира специални думи: „Прелюд е съвършенството на всичко, което изтича [...]“, за първата пише книгата – книга на почти неуловимия момент, на едва дочутото възклицание, на шедьовъра от един такт (цитат от Ницше). Такова е непоколебимото му убеждение: пълнотата на съществуването, превръщането му в битие се извършва не с гръм и трясък, а с едва-едва осезаемо плискане на вселенските вълни, които галят брега почти без да бъдат усетени, за да го преобразуват в същина на екзистенцията. Не „врява и безумство“ (Фокнър), а тишина и вглъбеност. Или, „кайротично“ казано: „[...] всичко, всичко се държи на полутон“. Нюансът, деликатният нюанс като най-висш израз на бъденето-ето-на...

В този смисъл „Кайротични прелюди“ е донякъде хем своеобразно продължение, хем необходимо доуточняване, хем грациозно оттласкване от една друга книга на Антоан Асенов, „Потос“ („Сонм“, 2018), в която той твърди: „Да желаеш – казва Химерос. Да желаеш напразно – отвръща Потос: да желаеш в допира на отсъствието“. Отсъствието е важна категория в мисленето на кайроса прелюдно, това е може би думата, която се среща (или се намеква за нея) най-често в книгата: „За да бъде – казва Антоан Асенов, – светът има нужда от моето отсъствие“. И разказва притчата за китайския художник Ван Фу, избягал в картината си от гнева на императора. Припомня историята на Маргьорит Юрсенар от „Източни новели“ (превод Красимир Мирчев, „Пулсио“, 1992), но предпочита друг вариант: когато самият художник показва на владетеля „малка пътечка“ в платното, през която изчезва. „Оттук се влиза“ – посочва с (полутонен?) жест и се стопява. Френската писателка предпочита легендата в ключа ѝ на разказ за предано ученичество и приятелство (сподвижникът се нарича Лин), българският есеист набляга на: „да влезеш вътре, за да излезеш навън. Не е ли това върховният стремеж на създателя: през себе си да отвори вратата – и да стъпи извън себе си [...]“. А това го отпраща в друга сфера, тази на индивидуалността: неговият Ван Фу няма нужда от ученик, за да се спаси в картината, сам го прави. И макар че, обективно погледнато, книгата „Кайротични етюди“ е израз на приятелство („На Марин“, гласи



краткото ѝ посвещение, вероятно на Марин Бодаков – поет на нюанса, на полутона, на деликатността), тя е преди всичко изказ на Егото, не на комуникативността. На Егото обаче, което не иска да бъде Его...

Това е парадокс, личностен парадокс. Прилича на музикален парадокс; като „Парадокса (на) „Дебюси“ например: „Музика, творяща тишина; музика в паузите“. В „Кайротични прелюди“ именно музиката е възможността да потънеш в битието така, че да го изпълниш цялото, но също така – да те изпълни целия. Оттук особената носталгия в книгата – това не е по силите на всекиго, пък и за този, който прави усилията, не е сигурно, че ще успее. Дори повече, пак опираме о̀ стената на парадокса: колкото повече усилия, толкова по-малко надежда за успех. Ето защо: „Нищо. Нищо? Малко повече от нищо. Нищо като музика насън“.

Полутония, кайротично-прелюдни полутония, единствено възможното „малко повече“...

Мартин Касабов

Искрата на кибрита

„Кибритчета „Минерва“ 1990–2000“, Умберто Еко, превод от италиански Ина Кирякова, художник на корицата Боряна Красимирова, издателство „Колибри“, 2025 г.

С Умберто Еко човек никога не бива да е сигурен. Нито че е разбрал всичко, нито че е прочел всичко. Италианският майстор на иронията се усмихва лукаво зад ъгъла всеки път, когато читателското самочувствие надигне глава. Аха да се чуе: „Прочетох целия Умберто Еко“, и по витрините на книжарниците се появява нова книга, която да напомни, че творчеството на любимия семиотик, медиевист и романист трудно може да бъде обхванато изцяло. Поводът този път е „Кибритчета „Минерва“ – сборник с публицистични текстове на Еко от периода 1990–2000 г., публикувани в рубриката „Бустина ди Минерва“, която списва в сп. „Еспресо“ в продължение на повече от три десетилетия. Наложените ограничения са неизследвано предимство, вестникарският формат му прилага добре и книгата е абсолютно удоволствие за четене. Но дали все още е актуална?

Едно от ранните подозрения, които могат да се събудят у читателя още докато разглежда томчето в книжарницата, е това до каква степен сборникът е обстоятелствен. За разлика от „Нека спи под камък“ на Итало Калвино, който задълбаваше в италианската политика и писателските моди след войната, „Кибритчета „Минерва“ е много по-близка до нас книга и както може да се очаква, много по-развлекателна. С неподражаема сплав от хуманизъм и ирония Еко пише за проблеми, които не само продължават да ни вълнуват, понеже са разцъфнали в съвременната епоха, но и намират корените си през 90-те. Особено що се отнася до свободата на словото и влиянието на технологиите.

Да вземем например подзаглавието на първия раздел – „Между расизма, войната и политическата коректност“. Три въпроса, които всекидневно предизвикват публичен дебат на Запад, а вече и у нас. Да не говорим за

изучаването на религия в училище, което Еко описва с ясна морална преценка още през 1997 г., когато уточнява, че университетът е мястото за запознаване с всички гледни точки. („Ето защо отдавна твърдя, че в едно добро училище трябва да се учи какво казва Библията, какво казват и Евангелията, и Коранът, и ученията на Буда.“) След което уточнява, че да се забранява говоренето за Библията „само защото този дискурс изключва Корана, е опасна форма на нетолерантност, замаскирана като уважение към различните мнения“. Така с един куршум падат два заека – политическата коректност и религиозното късогледство.

Читателят с право очаква да открие сред страниците страхотни исторически куриози и трагикомични абсурди, както и всекидневни раздразнения като премеждията на Еко с първия модел куфарче на колелца. И ще ги открие! Тук са и *Протоколите на ционските мъдреци*, иконките на компютрите, Саддам Хюсеин, Бил Клинтън и Чарли Чаплин. Въпреки всичко някои от страниците навяват тъга. До такава степен сме се отчуждили от живота през 90-те, че всички текстове, които описват вълнението около новия век и бъдещите технологии, само напомнят за съвременния песимизъм и апатия. Дори чаровните открития на Еко, като например книгата на Тони Брици, която събира откъси от класически литературни произведения, в които се споменава всеки ден от годината, днес изисква усилие от наша страна, за да се впечатлим. Еко е почти развълнуван от времето и енергията, които авторът е пожертвал за съставянето на един толкова чудат проект, но тъй като днес знаем, че можем да го направим за секунди с помощта на изкуствения интелект, остава единствено обаянието на миналото.

Двояк е ефектът на сборника. От една страна, ни напомня, че нищо не е спешно или фатално. Еко пише с пренебрежението и иронията на вековете, в думите му е събрана мъдрост, стъпила върху хилядолетните човешки лутаници, и това успокоява. От друга страна, отварянето на тези кибритчета е опасно, защото може да възпламени желание да се втурнете към най-близката машина на времето и да се върнете незабавно 30 години назад в Италия или САЩ, където животът все още не е обезсмислен от технологиите. И все пак хубаво е, че кибритът не е мокър и все още пали.

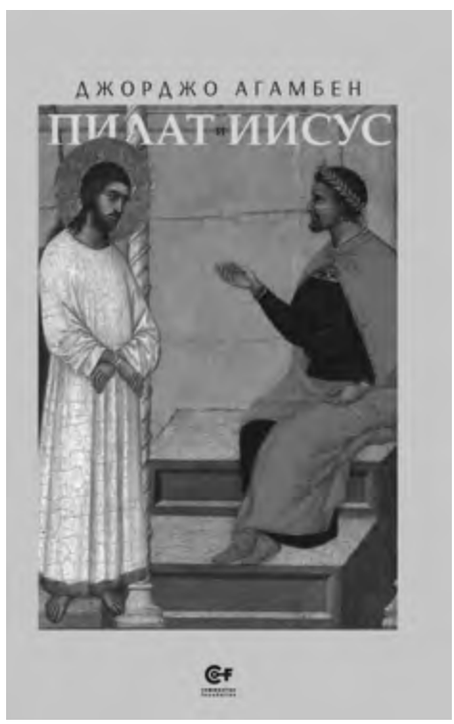
Димитрина Чернева

Предание и предателство

„Пилат и Иисус“, Джорджо Агамбен, превод Тони Николов, Фондация „Комунитас“, 2025 г.

Продължителността на тази драма е шест часа, тя започва от заранта и стига до шестия час, като в Евангелието си Йоан я разгръща в седем сцени. Става дума за оня ключов съдебен процес в преторията на Йерусалим, който завършва без присъда и поради това по-скоро не завършва. Така тези шест часа се разтягат до безкрая на времето или поне до свършека на времената. Изкушен изначално от парадоксалната връзка между правото и властта, Агамбен изследва в тази малка, но наситена с интертекстуални връзки книга невъзможния съд на Пилат над Иисус. Той се вглежда внимателно във всеки детайл от летописа на този исторически *krisis*, който в някакъв смисъл все още продължава, доколкото Пилат – поради своята страхливост или по някаква друга причина, не произнася присъда, а се ограничава до това да „предаде“ Иисус на иудеите. Ето защо съдебното дело, водено от него, е по същество дело без съдия, последвано от най-тежкото наказание без осъждане. Така, вместо процесът да прерасне в осъждане, осъждането прераства в процес. С други думи, жестът на Пилат с умиването на ръцете е на практика жест на *нерешителност*, обричащ човечеството на неспирен *krisis*, който не може вече да бъде *решен* веднъж завинаги. Тази нерешителност е не просто белег на слаба воля, тя очертава контурите на една власт, която отказва да поеме отговорност, но същевременно упражнява сила, действа, като се оттегля, остава неутрална, удържайки безусловен контрол над нещата.

Безконечната безизходност и *нерешителност* на юридическия порядък се докосва тук до внезапно проблеснала*та решителност* на един друг порядък – този на божественото спасение. В неочакваното съприкосновение на тези две тайнства – *тайнството на осъждането* и *тайнството на живота*, времето сякаш се свива, за да имплозира във вечността. Но макар да говори на друго място за близостта и съответствието между Царството на Бога и земното царство, в „Пилат и Иисус“ Агамбен изрича безпощадна присъда над този съдещ, ала неспособен да отсъди свят – юридическият порядък, който владее тук, и порядъкът на спасението, чиято цел не е да съди



света, а да го спаси, се докосват в една точка само за да се разделят след това завинаги. Всичко в този съдещ свят е обречено и неспасяемо, ето защо на това „каменно място“, наричано по еврейски Гавата, не се извършват нито съд, нито спасение, но и едното, и другото приключват в неразрешимото и неразрешеното.

Тази историческа криза се явява заедно с това и преди всичко криза на традицията. Неслучайно авторът акцентира така настойчиво върху честата употреба в целия разказ за съдебния процес на глаголната форма *paredoken* („предаде“, в превода на Вулгата – *tradidit*). Ключово събитие в Страстите Христови според Агамбен е тъкмо „предаването“, „преданието“, „традицията“, така че всички форми на глагола *paradidomi* (*tradere*, лат.) са мобилизирани с тази цел. Първият акт на това „предаване“ е сцената, в която Иуда „предава“ Иисус с целувка, малко след това иудеите Го „предават“ на Пилат и накрая Пилат Го „предава“ на разпятие. Тук парадоксално земната „традиция“ се свързва с небесното „предание“ по един сякаш огледален начин, доколкото и Отец „предава“ Сина (Рим. 8.32), а и Синът „предава“ Сам Себе Си за нас (Гал. 2:20). Независимо от това обаче двете традиции са в действителност диаметрално противоположни и взаимноизключващи се, както се изключват взаимно правосъдието и спасението, страхът на Пилат и Христовата решимост *Сам да се впише сред смъртните*. Точката, в която се разминават двете „традиции“, е по същество топосът на любовта, в който единствено можем да отличим небесното „предание“ от земното „предателство“. Това напрежение между вечно и временно, между ново и вехто Христос маркира с думите Си за *новото вино* и *вехтите мехове*. В този смисъл съдът над Него е алегория на нашето време, но и на всяко друго време, което би трябвало да приема есхатологичната форма на *novissima dies* (новия ден), но е лишено от нея. Тази лишеност, заявява недвусмислено Агамбен, не подминава дори Църквата, която е заличила тихомълком догмата за Страшния съд и не иска вече да говори за него. Така че Пилат се изправя пред нас не просто като римския управител, осъдил Иисус без присъда, но като образ на всяка власт, включително църковната, която, обвързвайки себе си с този свят и с „реда“ на традицията, отказва вече да види, че вехтите мехове на преданието не могат да поберат новото вино на любовта.

Десислава Неделчева

СЕДЕМ ТЕЛЕЦА И СЕДЕМ ОВЕНА

„Седем поеми“, Илко Димитров, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2025 г.

Новата книга „Седем поеми“ на Илко Димитров не желае да разсейва по никакъв начин, а да бъде само „навлизаща“. По условие жанрът на поемата не е за случайни посетители. Той уплътнява навътре не само търсения смисъл, но и дотук постигнатото в поетическите полета. Книгата не казва, че е панорамна, че е „избрано“ и откъде е избрано, може и да не е, тя не иска да знаем подробности. Намирам това за добра идея на издателите, защото няма да пречи творбите да се четат в новия им общ контекст. Има само кратка справка за автора накрая. Правилното съсредоточаване е от съществено значение за тази поезия, която мнозина се изкушават да наричат философия или по-отстъпчивото „философска“. Наистина, тя доста оперативно полага идеи на големите философи, разсъждава, работи добросъвестно с тях и можем да ги разпознаем вътре. В същото време е осъзнала какво поезията може. Точно защото изборът е явен, Илковите книги се състоят.

Още първата поема (вариация на тази от книгата „Обратен водопад“ (1995) слага пръст в раната разум-сърце и човешко-божествено в полза на духовната струя, която ни изтегля, и с желанието плътта да се раздели с всичките си роли. Философия, а всъщност вяра. „Вселена по здрач“ стои в същата линия на парадокса, че животът ни е наш, но *си е живот в Космоса* и не друг, а разумът ни поставя в смъртта. Човекът е мрежата, а светът – рибата. Една от тези мрежи стои на корицата и освен вселенското ни място напомня и всекидневните мрежи за картофи и лук от изтичащото време на бита. Централната поема „Паркът“ обосновава преливането вън-вътре за смисъла, който минава през човека. Откривам Паскал, който говори за благодатта, а също и Любомир Канов по нов начин в „Късен следобед“ (2024), различен от художествените му творби до този момент: *ние сме задача, а не решение. Ние не сме цел на мирозданието, а средство за неговото осъзнаване.* В тази редица без усилие мога да поставя поезията на Ани Илков и Велизар Николов, прозата на Борис Христов и Йордан Радичков (да вземем „Космическият удавник“). Поемата „Едно“ прави анализ на сегашното, с което човек се включва в космическия ред, без арена и без зрители. Помня тази поема за България пак от „Обратен водопад“, тук със заглавие „Разчленяване“. Безпощадно изобличаване на смисъла-родина, но и с интересна концепция за съграждането на родното в нас. Радикално е съждението, че *България не е място, а отпадналост от Космоса, където водят изкупителните жертви*, родината на Йов. Тук царуват обвинителите, проблемът е, че Йов не е виновен. След подобна откровеност идва решение. В „Три части“ отново има потвърждение – „посилна за човека е задачата“, но пак въпросът е „кое изпълнява задачата“. Отговорът е в отношението към същината и към действието. Намирам Платон, а също и спомен за текст на Светлозар Игов от книгата му „*Tragelaphos* и други стихотворения“ (2000), където описва духовното общуване между тримата приятели Хегел, Шелинг и Хьолдерлин. В разсъждението му взема превес следното, което аз виждам като акцент и тук: *преди да осмисли света като философ, Хегел го е гледал като художник, при това не „преди“, а „едновременно“.* Мисля, че в това се крие и ключ към философията-поезията-теологията на Илко Димитров. И думите са *в самата сърцевина* на света според последната поема от седемте, „Заливът с вода нетрепваща“ (преди две години я прочетохме в предишната книга „Веднъж през август“). Съществува крехката пролука на съмнението в това дали те са в центъра, или са самият структуриращ център. Терзанията на Йов работят постоянно в нас и техният смисъл е да опознаем Онзи, който е опора между мен и вън от мен. Бог е Слово и само така началото и краят са предопределени. Изобщо силата на тази поезия е в избора ѝ да бъде онтологическа, да моделира човешкото през вярата и словото като неин единствен инструмент.

Заглавието препраща към Книга на Иова, 42:8 – „Вземете със себе си седем телеца и седем овена, па идете при Моя раб Иова и пренесете за себе си жертва; и Моят раб Иов ще се помоли за вас, защото само неговото лице ще приема“.

Авторът в служба на книгата

Оля Стоянова разговоря с Катерина Стойкова за първата ѝ прозаична творба и за издателския ѝ опит

Катерина Стойкова е авторка на поетичните книги „Как наказва Бог“, „Втора кожа“ и „Американски деликатеси“, „Птичка на перваза“, *The Porcupine of Mind*, „Неделимо число“, „Въздухът около пеперудата“. „Нокомис“ е първата ѝ прозаична книга. Катерина Стойкова от години живее в САЩ, има издателство – *Accents Publishing*, била е водеща на радиопредавания за литература, директорка е на литературен фестивал в Кентъки, от години превежда и популяризира българската литература по света.

Познаваме ви като поетеса, а ето че написахте роман, в който има много поезия – „Нокомис“. Защо беше необходимо да разкажете тази история в проза?

Не знам кога имам нужда да пиша проза и кога поезия. Аз сядам да пиша и каквото излезе – това е. Опитвам се да не се боря с него, но и да не го слагам в някакви рамки или категории. Позволявам му да бъде каквото е, позволявам му да се появи и после работя с текста – като своеобразен танц. Никога не насилвам нищо.

Въпреки това прозата е малко по-сложен танц от поезията, тя изисква повече дисциплина, повече усилия и време, повече търпение от страна на автора.

По принцип се опитвам да изследвам темите, върху които работя, от всички възможни ъгли. Ако се върнем към стихосбирката „Как наказва Бог“, преди повече от десет години аз се интересувах от темата за егото, как сами се саботираме чрез него и обвиняваме Бог. Събрах всичко това в поетична книга. После имах още една поетична книга за домашното насилие, което също изследвах от всички възможни ъгли и през различните възрасти. Писах и за имиграцията. А новата ми книга е за предоверяването на авторитети и отговорността, която имаме. При нея изреченията бяха по-дълги, ритъмът им беше друг. Имах история, която исках да разкажа. Въпреки това още не мога да свикна с мисълта, че съм написала роман. Свикнала съм да

ме определят като поет, в тази графа е идентичността ми и в амплоато на писател съм доста неуверена.

А не ни ли прави всяка нова книга неуверени, независимо как си играем с литературните родове и жанрове?

Така е, всеки път се треса от ужас няколко дни преди излизането на книжното тяло. Не зная какво предстои. Но истината е, че това, което предстои, не е в наши ръце. Хубаво би било да получим одобрение от читателите, но и без одобрение можем да си признаем, че това е, което сме направили, дотам са ни стигнали силите. Това имаме и това можем да дадем в момента на публиката.

Имате ли учители в писането? Или хора, които чувствате като част от своя кръг и с които взаимно се учите?

В „Американски деликатеси“ имам стихотворение, в което казвам: „Себеподобните, себеподобните, те да са живи“, защото, където и да отидем, се престроява ме и вървим със себеподобните си. Не мислите ли, че във всяко едно общество, във всяко едно време, ако не можем да намерим хора като нас, самотата просто ще ни унищожи?

Тази книга е писана на български, въпреки че пишете и на двата езика, а сега живеете в САЩ. Защо?

Книгата се появи на български, защото след първите страници е трудно да промениш езика на прозаична книга. След първите десетина страници, които написах в една тетрадка, си отворих компютъра и продължих да пиша там, и тогава си пролича, че пиша прозаичен текст.

Мислите ли за превод на английски? Мирослав Пенков разказваше, че когато превежда книгите си на български, той ги дописва и редактира отново.

И аз правя точно това с всичките ми текстове. Написах „Нокомис“ с мисълта за българския читател и някои културни елементи просто са насочени към нас. Силвия Чолева ми каза в разговор, че за нея образите, свързани с българската общност, са много по-плътни и видими. Може би, когато превеждам тази книга на английски, ще трябва да се погрижа и за американските герои. Всъщност аз вече

имам първа чернова на превода на английски, но беше направена набързо, със съзнанието, че все още имам работа по българския текст. Така че ще трябва да започна отново и после да видим какво ще се случи с този текст.

Превод или писане на собствени текстове?

Много отдавна ми се иска да напиша сборник с разкази. Обичам кратки истории и поне от десет години правя такива планове, но като че ли още не съм намерила тема. Преди време казах на една приятелка – тя написа много хубави разкази, които ще публикувам в моето издателство: „Научи ме как да напиша книга с разкази“. И тя ми каза: „Много е лесно, само си намери тема“.

Всъщност темата как се пише и какъв е пътят до книгата, ви вълнува отдавна. Вероятно този интерес е в основата на наръчника, който издадохте наскоро – *The Poet's Guide to Publishing: How to Conceive, Arrange, Edit, Publish and Market a Book of Poetry*.

Това е нехудожествена книга в пет части, в която разглеждам въпроса как да намерим концепцията на дадена поетична книга. Във втората част пиша как се подрежда една стихосбирка, има различни похвати как да се събере поетична книга и тя да бъде едно цяло. Третата част е за това как да се редактира книгата. В четвъртата пиша как да си намерим издател и за какво трябва да внимаваме, когато подписваме договор с него. Това е съвсем практична част, която се отнася за Америка, а не за България. Петата част е за това как да правим маркетинг на книгите и как да ги промотираме, защото се налага да застанем до своите книги, когато излязат. Поетичните книги навсякъде по света трудно стигат до читателите си. Всъщност нека го кажа така – в САЩ е много по-трудно да се реализират поетични книги, отколкото в България.

Защо?

Защото там има по-малък интерес.

Въпреки че в САЩ непрекъснато се организират работилници по творческо писане, правят се майсторски класове и съществуват многобройни магистърски програми по творческо писане?

Да, това е така, защото хората там приемат за нещо съвсем естествено, че трябва да се учим, че трябва да продължаваме да четем, да редактираме. И е хубаво да се учим както от тези, които не го правят добре, така и от тези, които го правят добре. Затова има класове, които ни показват слаби стихотворения и ни обясняват защо те са слаби.

У нас вече има доста наръчници по творческо писане, но май нямаме наръчник конкретно за поезия, за това как се създава структурата на една поетична книга и как после тя се реализира на пазара. Имате ли планове да я преведете?

Моите приятели, прозаици, които четат тази книга, казват, че много от нещата са приложими и за писането на прозаични книги. Там е работата, че аз не се наемам да я преведа. А ако има кой да я преведе, може би не бих имала нещо против това да се случи. Но за мен беше много трудно да я напиша. Намерих едно листче из моите тетрадки от 2010 г., в което пиша: *I want to write a craft book. I really want to.* Три удивителни и подчертано. И добре че не знаех колко ще е трудно, иначе нямаше да започна.

А откъде дойдоха трудностите?

Най-трудно беше да се справя със съпротивата и съмненията, които имах. Трябваше да пиша за неща, които знам и съм научила от публикуването на близо сто книги с поезия, които съм издала, както и от издаването на моите собствени поетични книги, които бяха редактирани от други хора. Разказах и за това, което съм видяла да работи в маркетинга – от моята практика и от практиката на други издателства. За мен до голяма степен издаването на поезия изглежда като жест на съпротива срещу практичното. Защо всичко трябва да има някаква приложимост освен красотата на езика, на преживяването? Това е изкуството, в крайна сметка.

Катерина Стойкова, фотография личен архив

Понеже имате опит и като директорка на литературен фестивал, има ли добри практики, които си струва да бъдат приложени тук?

Да, последните две години работя като директор на литературен фестивал. Различното там е, че по време на фестивала, който организираме, самите автори имат маси. Представете си, че сте седнали на маса №45 с нова книга, с която сте кандидатствали за участие, изложили сте там още 4–5 по-стари книги и давате автографи цял ден.

Авторите не се ли чувстват неудобно?

Това е разликата между американските и българските автори. Американските автори, въпреки че ще се чувстват неудобно, няма да имат нищо против да дойдат, да се усмихват цял ден, да разписват и да говорят за книгата си. Личното притеснение отива на заден план, защото ние сме в служба на книгите си като автори. Ако аз съм издател и публикувам книга, а авторът не направи нищо, за да я лансира по някакъв начин, тогава бих се замислила сериозно, преди да издам втора негова книга. Трудно е да издаваш поезия и се очаква участие и от автора.

Галерия

Едвард Мунк, „Отчаяние“, 1894 г., фотография © *Munchmuseet*

Чавдар Попов

Диана Попова

Бронка Гюрова

Елиезер Алшех

Едвард Мунк

Поглед към общата картина

С проф. Чавдар Попов разговаря Даниела Чулова-Маркова

Новата книга на проф. Чавдар Попов „Изкуството: теория и история“ включва студии от неговата почти половинвековна широка изследователска дейност. Сред тях – малко познати теми, отнасящи се до историческото развитие и съвременното състояние на изкуството. Чавдар Попов преподава в НХА, автор е на монографиите „Тоталитарното изкуство. Идеология. Организация. Практика“ (2002), „Постмодернизмът и българското изкуство от 80-те и 90-те години на XX век“ (2009), „Въведение в теоретико-историческото изучаване на пластическите изкуства“ (2021).

Как се роди идеята за изданието „Изкуството: теория и история“?

Донякъде спонтанно, преди 5–6 години. Публикациите с течение на времето се натрупват. Когато човек навърши определена възраст, погледът естествено се насочва по-скоро към миналото, отколкото към бъдещето. Завърших през 1974 и през 1976 г. започнах да работя в Националната галерия. Реших, че е добре да събера в един том онова, което по моя преценка представлява най-голям интерес за съвременния читател. Налице беше и желанието някои от публикациите да получат нов живот, текстовете да се реактуализират и да се социализират на един по-широк терен. Част от материалите са публикувани в списания, които са все по-трудно достъпни. Други са поместени в сборници с много малък тираж и представляват библиографска рядкост.

От идеята до реализацията пътят не е нито кратък, нито лек?

Намеренията постепенно придобиха форма. При една среща с акад. Иван Гранитски между останалите неща, които обсъждахме, без да сме се уговаряли предварително, донякъде изненадващо за мен, той сам предложи да издаде подобен сборник.

Пред нас е една прекрасна книга. Хронологична ли е селекцията в нея?

Да, от 1977 до 2023 г.

Как ще обясните избора на заглавие?

Заглавието на сборника звучи до голяма степен абстрактно. Но то отразява характера на тези публикации: някои от тях са посветени на отделни периоди (свързани с изкуството на XX век), други, по-малко на брой – на сравнителни анализи, например между стенописите на Джото и Панселинос, съпоставки между френската живопис от XIX век и българската от втората половина на XX век. Трета част от поместените материали се занимава с теоретични и методологични проблеми на изкуствознанието. Изданието съдържа широк спектър от теми: за знаковата природа на пластическия език (семиотична проблематика), други притежават методологична насоченост (студията

за иконологията). Има и материали, които се отличават с по-полемичен и донякъде публицистичен характер (свързани с някои особености на социалистическото и на постсоциалистическото изкуство, както и с постмодернизма).

Имате ли предпочитан период на изследване?

От една страна, съм се стремял да насоча вниманието си към по-конкретна проблематика (най-общо, XX век), но от друга, съм проявявал интерес и към доста различни теми и сюжети.

Имах щастието да ми преподавате и името ви свързвам с обективност на анализа, яснота на понятийния апарат и строга структура на текстовете. Как успявате да удържате баланса между рационалното и емоционалното в изкуствознанието?

Това невинаги е възможно. Съществува принципиална разлика в писането за изкуство – между наука, от една страна, и публицистика, есеистика и всички останали форми. Винаги съм се стремял да уловя, доколкото е било по силите ми, спецификата на дадения феномен, да изследвам характеристиките му, да се пазя от „общи приказки“, които не означават нищо. За мен е основополагащо да свържа конкретното с общото.

Къде е коренът на тази рационалност?

Този подход е стимулиран и подкрепен най-вероятно от факта, че дълго съм преподавал дисциплини като „Методологични проблеми на изкуствознанието“, „Теория на изкуството“ и т.н. Това дава на изследователя по-дистанциран подход.

Интересите ви към проблематиката на изкуството откога датират?

Аз съм завършил художествена гимназия. Откакто се помня, все съм се интересувал от изкуство. Баща ми беше журналист, пишеше за изложби, за художници. Неговите занимания, богатата библиотека, която съм наследил, всичко това очевидно е дало тласък на моите интереси. Определена симбиоза между емоционално и рационално може би е налице. Стремял съм се обаче винаги да запазя нужната дистанция спрямо материала, защото в крайна сметка това е същината на научния подход.

Успявате да съчетаете историко-теоретичната основа в изкуствознанието с оперативната посока. Мислите ли за издание, което да обхваща оперативния сегмент от вашата работа?

Не съм мислил, но не изключвам тази възможност. Писал съм за много художници, като винаги съм се стремял да уловя специфичното във всеки един.

Връщате ли се към интерпретирани теми, за да ги надградите?

Няма затворена тема веднъж завинаги, както няма и методологична насока, която да изчерпва даден проблем. Стремя се да изследвам и анализирам изкуството със съзнанието, че не обладавам истината от последна инстанция. Материята, с която се занимаваме, е безкрайна. Освен това нашите писания не слагат точка. Винаги има многоточие. Би следвало да работим със съзнанието, че нашите умотворения някой ден ще бъдат подложени на критична рефлексия.

Какъв съвет бихте дали на по-младите колеги?

На тези, които биха искали да се насочат към науката, към изследователската работа, бих казал, че това изисква всеотдайност. Младите хора трябва да са готови да „преобърнат" голям брой текстове. В голямата си част представителите на т.нар. дигитално поколение често пъти са убедени, че ако нещо го няма в интернет, то изобщо не съществува. Съветът ми към младите изкуствоведи е повече да работят в библиотеки, не само да четат, но и да гледат. Имам предвид гледане с разбиране. Сега комуникационните канали са отворени, възможностите за пътуване са облекчени. Затова препоръчвам да пътуват, да гледат, да посещават музеи и галерии и да си водят записки, защото много неща се забравят.

Какво дава преподаването?

Отначало работех в Националната галерия, после в Института за изследване на изкуствата (БАН). След като започнах да преподавам, си дадох сметка, че когато трябва да формулираш определени неща, по друг начин навлизаш в материала. Понякога се появява една точка на насищане, своеобразна загуба на ориентири. Съвременното изкуство е необятен океан. Повечето млади хора насочват своето внимание към днешните феномени, които са безкрайно интересни, пъстри и многолики. Необходимостта да се впише всичко това в определен континуитет е условие, от теоретична гледна точка, днес да продължаваме да говорим за изкуство.

Преподаването предлага ли предизвикателства за изследователя?

Да, разбира се! Аспектите относно надграждането преосмислям в лекционните си курсове. Непрекъснато променям. Ако сравним това, което преподавам сега, с онова, което съм преподавал преди 10 или 15 години, ще открием доста съществени различия.

А тези лекции претворени ли са в някакъв вид помагало?

Имам желание това да стане. Част от този материал публикувах в книгата „Въведение в теоретико-историческото познание на пластическите изкуства", която излезе през 2021 г.

Когато пишете, с какво не бихте направили компромис?

С научните принципи преди всичко, с устоите, които изграждат изкуствознанието – аргументирана и съдържателна терминология, ясни критерии за методологичната насоченост на изследванията, системна представа и за теоретичните основи на тази хуманитарна наука. За мен теорията и историята са двете страни на един и същ медал. Не бих си позволил да напиша нещо, което по моя преценка не съдържа някакво ново знание по дадения проблем, колкото и скромно да е то. Като цяло не бих направил компромис с научните стандарти на изкуствознанието.

Мисля, че всеки прави компромиси, аз също съм правил. При това обаче съм се стремял да запазя дистанциран подход и към явления в изкуството, които емоционално не ме привличат и смятам, че не са до такава степен стойностни. Бих могъл да направя малко произволна съпоставка – както лекарят лекува всякакви болни, независимо дали са му симпатични, или не, така и аз съм писал и за художници и явления, които не съм считал за значими. Опитвал съм се да ги анализирам с оглед да ги разбера и „преведа" на публиката.

Щастие е, че имаме възможност да видим книгата ви на хартия в тези дигитални времена.

Продължавам да смятам, че работата с книгата и изобщо четенето на текста на хартия има различни измерения от четенето на компютърния екран. Самата възможност да вземеш книгата в ръце, да я разгърнеш, да се върнеш тук и там – това за мен е много важно, защото дава стереопоглед, който не би могъл да се получи по никакъв начин в дигитална форма.

Какво бихте искали да добавите в контекста на темата „Изкуството: теория и история"?

Много е важно да разберем, че глобална теория на изкуството няма. Модерното и съвременното изкуство, авангардите, неоавангардите, постмодерното и т.н., всички нови форми поставят много сериозни въпроси пред теорията. Автори като Ноел Керъл, Нелсън Гудман, Карл Попър (той не е изкуствовед, но е един от менторите на Ернст Гомбрих) правят опити да се решат сложните въпроси на теоретичните аспекти на съвременното изкуствознание. Ако то има претенции да е академична наука, по отношение на теорията би следвало да съумее да постави в обща изследователска перспектива и XX и XXI век, и скулптурата на доколумбова Америка, и древното индийско изкуство, африканската пластика, изкуството на австралийските аборигени и т.н.

Вие имате удивителна всеобхватност на погледа. Какво осигурява тя?

Относно всеобхватността – убеден съм, че е необходима за придобиване на общ поглед, на онова, което англичаните наричат *the big picture*. Формирането на общата картина е задължително условие, за да можеш да бъдеш точен в детайла. Иначе рискуваш да стъпиш накриво и да се размие фокусът на конкретиката и на адекватната преценка.

Диана Попова

Видимости

Наскоро обсъждахме с колежка професионални въпроси. И в разговора ни по имейла тя отбеляза: „Факт е, че 30 и повече години след промените българското съвременно изкуство почти няма видимост навън. Оня ден гледах чудесна изложба на две грузински художнички в една галерия в Маре (Париж), в Кунстхале (Виена) имаше голяма ретроспекция на сръбска художничка и прочие. Значи ние нещо не сме направили като хората“.

Борис Мисирков и Георги Богданов, „Пътуващият паметник“, 2025 г., фотография Диана Попова

В отговора си аз, между другото, написах: „Що се отнася до видимостта на българското съвременно изкуство, то на практика не е видимо и в България, особено за широката публика. 30 години отидоха в борбата за две неща: редовно участие във Венецианското биенале и музей за съвременно изкуство у нас. Първото, надявам се, вече се постига, а за второто сме в задънена улица. Наличието на музей за съвременно изкуство като начало ще го легитимира пред широката публика, а самото то ще битува по-комфортно в самата България. Отделно, че и видимостта навън ще става далеч по-лесно и естествено през такава музейна институция, а не само с усилията на отделни хора“.

Припомних си този разговор по повод три изложби, свързани с музеи и колекции у нас и в чужбина. При липсата на музей за съвременно изкуство в България радваща тенденция е колаборацията на съвременното изкуство с други музеи в съвместни изложби и събития. И не става дума само за художествените музеи – каквито са Националната галерия и общинските галерии, а за институции със специфичен исторически и научен профил. В последните десетина години това са Националният природонаучен музей, Националният военноисторически музей, Регионалният исторически музей в София, регионални музеи в страната и др.

Взаимната полза от тези съвместни проекти е ясна, струва ми се. Споделяне на публики, привличане на нови, оживяване на музеите, популяризиране на тяхната дейност. И не на последно, а може би на първо място – неочакваните, но важни „засечки“ и взаимодействия между съвременните произведения и музейните експонати действат като двигател за промяна в мисленето и отношението към общия ни днешен свят.

Есра Ерсен, „Следи от миналото, призрак на бъдещето“, 2025 г., фотография Диана Попова

Тенденцията на сътрудничество се засилва в последните години, но това невинаги протича лесно и без сътресения. Така разполагането на изложбата **„През призмата на границите. Епизод 2: Художествени пътувания между България, Гърция и Турция“** (8 април–29 август 2025) в Националния исторически музей бе добра новина, почти веднага помрачена от скандал още преди откриването.

Но да започна със самата изложба. Тя е резултат на изследователски европейски проект, чиито куратори са Катя Ангелова, Ангелика Буртшер и Марион Оберхофер. Произведенията на Есра Ерсен, Борис Мисирков и Георги Богданов, Иван Мудов и ЦимерФрай (Анна де Манинкор) са създадени специално за пространствата на НИМ. С цел да „взаимодействат с различни фабули от музея и да поставят под въпрос институционализираните наративи на българската национална историография, по-специално тези, отнасящи се до граничните райони с Гърция и Турция“, както пише в текста на кураторите.

Повод за скандала се оказа произведението „Гранични цветя“ на Иван Мудов. Той установява, че пейзажът по българо-турската граница е осеян с пластмасови отпадъци, събира част от тях и ги пренася на моравата пред НИМ. Тази остро критична работа се

оказва непосилно предизвикателство за музея – и служителите му я премахват след оплаквания на посетители. На снимките отдалеч инсталацията изглежда красиво, но тази красота е зловеща, бидейки израз на човешкото поведение и отношение към природата.

Поради премахването на „Гранични цветя“ Иван Мудов оттегля и другите си две произведения от изложбата. А те, ако съдя по описанията в брошурата, са много интересни, особено „Звукови знамена“, където изображенията и цветовете в националните флагове на Гърция, Турция и България са преобразувани в звуци от изкуствен интелект. Надявам се те да бъдат представени в друга изложба в бъдеще.

В НИМ не успях да видя филма на ЦимерФрай (Анна де Манинкор) „Отговорът е ей там“ по съвсем прозаична причина – техникът, който пуска видеото, не идва в събота и неделя. Удивителна причина като за национален музей...

Инсталацията „Следи от миналото, призрак на бъдещето“ на Есра Ерсен впечатлява с ръчно изработените големи папки с рисунки, разказващи истории от миналото и настоящето на България и Турция. Малко известни събития сплитат и преплитат съдбите на хора от двете държави в реални и символични гранични състояния. Формирането на националната идентичност, факторите, от които тя зависи, колебанията в нея – тези сложни процеси художничката деликатно, както обикновено, изразява в своите артистични изследователски проекти.

Впечатляващ е и „Пътуващият паметник“ на Борис Мисирков и Георги Богданов. Разположен е във водна площ до сградата на НИМ и представлява макет на типичен родопски каменен мост, стабилно стъпил на едната си основа, а към средата на дъгата се разпада и изчезва във въздуха. Авторите посвещават творбата си на хората, загубили живота си в опит да избягат от Източния блок през границите на България с Гърция и Турция в комунистическото ни минало. Черно-бели фотоси по близката алея представят местата на бягствата, допълнени с пропагандни филми от 70-те и 80-те. Силно въздействаща работа и паметник, който според авторите все някога трябва и реално да се появи...

Близкото комунистическо минало, преплетено с важните теми на настоящето, се яви и в изложбата **„Високи гласове“** (8–31 май 2025), представена в „Топлоцентрала“ и в музея „Земята и хората“. В основата ѝ са „разказите за обществените и екологични комитети и движения в края на 80-те и началото на 90-те години в България, които представляват форми на спонтанно и публично гражданско обединение и въплъщават волята за права, свобода и ценност на човешкия живот“, пише кураторът на изложбата Владия Михайлова.

Володя Кенарев, „Безпокойство“, 1987 г., фотография Диана Попова

Вълнуващо бе в „Топлоцентрала“ да видя отново документалните снимки от протестите в Русе, да си припомня филма „Дишай“, както и произведенията на Роберто Андреев и Володя Кенарев, участвали в изложбата „Екология“ през 1987 г., за да си припомня промените, последвали тези събития, а по-младите да научат за тях може би. Видеото „Дишай тихо“ (2025) на Красимира Буцева връща – и буквално назад – кадри от манифестации пред мавзолея, напомняйки в контекста на изложбата и за аварията в Чернобил.

Екологичните теми в настоящето поставят „въпросите за живота като политическо и етическо съществуване“ и като основателна тревога за бъдещето – с видеото на Камен Стоянов, картините на Дина Стоев, инсталацията на Стоян Дечев и Оливия Михалтиану...

Националният музей „Земята и хората“ също за първи път представя съвременно изкуство в своите пространства. Там са разположени произведенията от изложбата „Високи гласове“, които обсъждат проблемите в настоящето, а в някаква степен насочват и към бъдещето. Някои от тях са вписани толкова органично в залите, че изглеждат като част от постоянната експозиция на музея: например инсталациите „Въглеродна дъга“ на Александър Лазарков, *Reflections* на Юлиян Табаков, а в някаква степен и „Колос“ на Иво Бистрички. Ясно отличими са рисунките на Алла Георгиева от серията „Военен дневник“ (2022–2023) – единствените пряко откликващи на войната в Украйна, и серията „Жив“ (2025) на Валентина Шара – в нея „завесите“ с етични послания стоят добре, но легналите фигури са някак бутафорни.

Успоредно с тези изложби дойде важна „музейна“ новина: произведения на трима български художници влизат в колекцията на Центъра „Жорж Помпиду“ в Париж. Това става в резултат на дългогодишните усилия на изкуствоведката Десислава Димова и Фондация „Българско изкуство и култура“.

От 40 предложени произведения от Центъра „Помпиду“ са одобрени за дарение „Корекции (кратка версия)“ (1996–1998) на Расим, *Trouble is Always Double* (1997–2015) на Правдолюб Иванов и „Сертификат за автентичност“ (2015) на Иван Мудов. Представени на българската публика в изложбата **„Двойници на самите нас“** (16–30 май 2025) в галерия „Кредо Бонум“.

Така с индивидуалните усилия на изкуствоведи, куратори, колекционери и дарители в колекцията на Центъра „Помпиду“ в Париж вече присъстват Кристо, Недко Солаков, Красимир Терзиев, Жорж Папазов, Правдолюб Иванов, Иван Мудов и Расим.

Доколко видими са те у нас, е въпросът...

Чавдар Попов

Арсеналът на рисунката

„Пазителите“, изложба в СБХ (8–29 май 2025) на непоказвани рисунки и пастели на Бронка Гюрова и Елиезер Алшех от личната колекция на дъщеря им Деяна Алшех. Куратор Пламен В. Петров в екип с Наташа Ноева, Виолета Гологанова-Петрова и Рамона Димова

И за специалистите, пък и за по-широката публика, интересуваща се от историята на българското изобразително изкуство през отминалото столетие, Елиезер Алшех и Бронка Гюрова са достатъчно добре познати имена. Тяхното живописно творчество, хронологично разположено между 30-те и 70-те г. на XX век, което вследствие на определени глобални исторически и политически причини и обстоятелства свързваме с „двете им родини“ (България и Аржентина), по израза на тяхната дъщеря Деяна Алшех, отдавна е интегрална част от многообразните пътища на нашето изкуство в годините преди и малко след Втората световна война.

В тази експозиция обаче имаме възможност да се срещнем с някои съвсем неизвестни техни творби, които при това ни въвеждат по естествен начин в самата „кухня“ на творческия процес. А това винаги представлява несъмнен интерес и носи неповторими естетически емоции.

Елиезер Алшех и Бронка Гюрова изповядват класическото, традиционно разбиране за рисунката, което можем да резюмираме с три ключови думи – *спонтанност, импровизация* и *съкровен характер на пластическия изказ*. И разбира се – с директен контакт с натурата. Тези специфични родови особености на рисунката са в генетиката на европейския художествен опит, включително и през периода на модерното изкуство, към което двамата имат особено отношение независимо от обучението си в Художествената академия в София.

Извън и отвъд неизбежните индивидуални различия, техните рисунъчни опуси притежават и някои общи черти и характеристики. Като правило авторите предпочитат изграждането на формите в пространството посредством множество взаимно преплитащи се линии, завихрени „снопове“ и каскади от паралелно нанесени щрихи и от експресивни петна, които формират жив, естествен и динамичен визуален образ. Ефектът се изгражда не на основата на изяществото или на категоричността на изваяната грациозна линия, а на сложното взаимопроникване между предмети, фигури, субстанции и среда. От значение е не ясното дефиниране, а пластическото внушение.

Използват традиционните рисунъчни материали и средства – молив, креда, въглен, пастел, туш, гваш в цялото им разнообразие от изразни възможности. Включените в експозицията произведения се простират в широк диапазон на изяви и изказни форми на рисунката – от беглите скици и бележки, служещи понякога като подготвителни ескизи за по-големи произведения, до по-завършени творби,

Елиезер Алшех, „Дора“, 1958 г., фотография Виолета Апостолова-Лети

Бронка Гюрова, *Без заглавие*, 1985 г., фотография Виолета Апостолова-Лети

изградени в ясни и обмислени композиционни структури.

Много широк е арсеналът от предпочитани обекти и мотиви – това са домът, градът, природата, човешки лица, пресъздадени с различни степени на проучване и на фиксиране на израз, психологически състояния или физиономични характеристики. Сред последните се отличават портретните рисунки, които и майка ѝ, и баща ѝ са създали на малката си дъщеря Деяна Алшех от периода на началните си години в Аржентина.

Възможно е, разбира се, да търсим и да откроим и известни различия в почерка на двамата: Алшех е склонен към по-големи формати, в по-голяма степен разкрива своя афинитет към фигуралната композиция и към панорамните урбанистични пейзажи (например от Милано, Венеция), докато Гюрова като правило е по-интимна и по-непосредствена в своя пластически изказ.

Могат да бъдат отбелязани по-специално и серия предимно градски пейзажи на Бронка Гюрова, рисувани с маслен пастел, в които формите в пространството, дифузни и взаимопроникващи се, са изградени сякаш чрез своеобразни „кубистични“ силуети и плоскости и при които основното въздействие се формира от масите и от общите обеми в пространството. Изложбата на Бронка Гюрова и на Елиезер Алшех съдържа и отлично представена фотографска и текстова документация и информация за двамата автори.

Вътрешният вик на Едвард Мунк

Соня Александрова

Едвард Мунк, „Вампир“, 1895 г., фотография © *Munchmuseet*

Така е озаглавена изложбата в „Палацо Бонапарте“ в Рим (11 февруари–2 юни), посветена на един от най-обичаните художници в света

Почти всички творби на Едвард Мунк (1863–1944) се съхраняват в Музея на Мунк в Осло, който по изключение предостави над сто свои шедьоври на Италия.

Символист от XIX век и предшественик на експресионизма, Мунк успява да предизвика съпричастието на своя зрител, кара го да възприеме изобразеното страдание и мъка – основния емоционален материал на неговата изключителна поетика. Лица без поглед, зашеметяващи пейзажи, оригинално използване на цвета успяват да превърнат творбите му в универсални послания.

Първоначално повлиян от норвежкия живописец Кристиан Крог, който го насърчава, през 80-те години на XIX век Мунк отива в Париж. Там попада под влиянието на импресионизма и постимпресионизма и започва по-интимно и драматично да използва цветовете. Той допринася за формирането на Берлинския сецесион. През 1892 г. е първата му самостоятелна изложба в Германия, която предизвиква скандал. Мунк е подривен и прокълнат художник, отчужден от обществото. В средата на 90-те години той се насочва към графиката и благодарение на своите експерименти се превръща в един от най-влиятелните художници в тази област.

Болезнени любовни връзки, травматичен инцидент и алкохолизъм – животът „на ръба на пропастта“ го довежда до психологически срив. Следва възстановяване в частна клиника (1908–1909). След като прекарва голяма част от живота си в чужбина, 45-годишният художник се завръща в Норвегия, установява се край морето, рисува пейзажи, започва да работи върху гигантски стенописи. Днес те украсяват Фестивалната зала на университета в Осло. Тези платна отразяват неговия все по-дълбок интерес към невидимите сили и природата. През 1914 г. Мунк купува имот близо до Осло, където продължава художествените си експерименти до своята смърт (1944), само месец след осемдесетия си рожден ден.

Преди Рим изложбата, посветена на 80-годишнината от смъртта на Мунк, е преминала с огромен успех в Милано. Тя е организирана в седем раздела, които проследяват хронологично етапите и еволюцията на неговото творческо развитие.

В първия от тях – „Да трениращ окото си“, са разгледани представите на Мунк за това, че индивидуалният ум, вътрешните видения и съзнателното възстановяване на спомените придават форма на реалността до такава степен, че могат да я заменят. „Аз не рисувам природата: използвам я като вдъхновение, помагам си с богатата храна, която предлага. Не рисувам това, което виждам, а това, което съм видял.“ Академичното обучение, което получава в младостта си, скоро се трансформира в изобретателни техники, способни да изразят спомени и емоции, които убягват на човешкото око. Мунк обръща особено внимание на образите, звуците, цветовете и дори вибрациите, които се усещат във въздуха. В този раздел са изложени неговите „Автопортрет“ (1881–1882) и „Меланхолия“ (1900–1901).

През 1890 г. Мунк започва да създава еротични образи. Разделът „Когато телата се срещат и разделят“ е посветен на сексуалното пробуждане и опустошение. Поредицата „Любов“ се развива и през следващите десетилетия се оформя като „Фризът на живота“. За художника тя символизира основен цикъл от човешкото съществуване. Наслаждаваме се на картини като „Целувка до прозореца“ (1891), „Целуващи се двойки в парка“ (1904), „Мадона“ (1895).

След 1880 г. и „Болното дете“ изкуството на Мунк преминава към

„Призраци“, а той започва да разказва спомените си чрез рисуване и писане – начин, който ще продължи до края на живота му. През детството си преживява много загуби: майка му умира от туберкулоза, когато е само на пет години, по-голямата му сестра Софи, с която има специална връзка, е отнета от същата болест месец преди художникът да навърши 13 години. Смъртта на бащата настъпва, докато Мунк е във Франция, а брат му умира едва на 30. В своите писания Мунк изрично заявява, че спомените са инструмент в неговата работа. Тяхното привикване му позволява да се отърве от излишните детайли и да се насочи към най-значимите и важни моменти от миналото си. Почти лов на духове, признава той, когато създава сценографията за берлинския спектакъл по пиесата на Хенрик Ибсен „Призраци“. Приковават вниманието показаните тук картини „Меланхолия“ (1891), „Отчаяние“ (1894), литографията на „Викът“ (1895), „Борба със смъртта“ (1915), „Смърт в болничната стая“ (1893).

В раздела „Мунк и Италия“ е представен малко известен аспект от живота на художника. Първото му пътуване до страната датира от 1899 г., заедно с любимата Тула Ларсен. След скарването им във Флоренция и заминаването на Ларсен Мунк се отправя към Рим, където се запознава с Италианския ренесанс: „Мисля си за Сикстинската капела... намирам я за най-красивата зала на света“. Мунк се завръща в Италия през 1922 г. („по-славна от всякога“) и прекарва един ден в разглеждане на базиликата „Сант Амброджо“ в Милано. През 1927 г. е за месец в Рим – търси вдъхновение сред съкровищата на вечния град и посещава гроба на чичо си. „Тъй като работя с големи формати, за мен е важно да се възхищавам на стенописите на Микеланджело и Рафаело“, пише той. В изложбата са показани „Гробът на Р. А. Мунк в Рим“ (1927) и „Мостът Риалто, Венеция“ (1926).

Едвард Мунк, „Мадона“, 1985 г., фотография © *Munchtuseet*

Подобно на много други интелектуалци от своето време, Мунк следи споровете за отношенията между науката, технологията, религията и мистицизма. За него Земята притежава съзнание и дух. Неговата „Невидима вселена“ се гради върху идеята, че физическата среда и човешките тела си влияят и позволяват на невидимите енергии (слънчева радиация, електромагнетизъм, телепатия, клетъчен растеж) да взаимодействат с видимия свят. Това подсказват изложените в раздела „Мъже, които се къпят“ (1913–1915), „Вълни“ (1908), „Жътварят“ (1917).

Мунк е майстор на автопортрета, което е видно в „Пред огледалото (автопортрет)“. Той позира с голяма оригиналност, която му позволява да се превъплъти в различни герои. В литография от 1895 г. е призрак, който сякаш наблюдава света от надгробен камък. Главата е потопена в празнота, рамкирана от надпис и ръка на скелет. През 1903 г. той рисува голото си тяло в пламъците на Ада. Докато остарява, художникът следи резултатите от безмилостния ход на времето. „Нощен скитник“ (1923–1924) го изобразява като надничащ от едната страна на композицията, жертва на безсъние, скитащ се из стаите на дома си. В „Автопортрет между леглото и часовника“ (1940–1943) Мунк е на седемдесет години, с отпуснати

Едвард Мунк, „Стената на къщата на лунна светлина“, 1922–1924 г., фотография © *Munchtuseet*

ръце. Огледалото е негов съучастник в опитите за самоизобретяване.

Последният раздел – „Наследството на Мунк“, доказва, че той е голям експериментатор, успял да съчетае класическата живопис с киното, гравюрата с фотографията.

Изложбата проследява тревожните, неспокойни и същевременно съблазнителни образи в неговите картини. Изборът на композиция в тях е прецизен. В пейзажите личи новаторско изграждане на пространството. В неправилната перспектива често има архитектурен елемент, който проектира погледа на зрителя към картината: балюстрадата в „Жена на стъпалата на верандата“ (1942), алеята в „Стената на къщата на лунната светлина“ (1922–1924), оградата в „Момичета на моста“ (1927).

Изложбата запознава с разностранното творчество на Едвард Мунк – писма, дневници, поезия и проза. Любовта към неговото куче и кон, към имението в Норвегия, където прекарва последните си години и умира самотен, не успява да премахне тежестта на съмненията и житейските битки. Въпреки „вътрешния си вик“ той си остава един от най-обичаните творци на XIX и XX век.

сцена

Рамбо Амадеус, фотограф Елена Топлийска, „Аларма Пънк Джаз“

Диана Андреева

Янина Танева

Малин Кръстев

Майя Праматарова

Анда Палиева

Рамбо Амадеус

Достъп до култура

С Диана Андреева от „Обсерватория по икономика на културата“ и Янина Танева от „Фабрика за идеи“ разговаря Людмила Димова

Над 82% от запитаните не са посетили нито едно събитие с класическа музика, опера и балет през изминалата година, около 63% не са ходили изобщо на театър, а непрочелите нито една книга вече са 43,6%. За трета поредна година „Фабрика за идеи“ заедно с „Обсерватория по икономика на културата“ в партньорство с „Асоциация за развитие на София“ и социологическа агенция „Алфа Рисърч“ представиха резултатите от национално социологическо проучване за участието на българите в културни дейности.

Можем ли да говорим за тенденции, които очертава проучването „Достъп до култура“ през годините?

Янина Танева: Изследването започна като инициатива, с която искахме да докажем хипотезата на нашата организация, действаща на терен. Ние работим за запазване на нематериалното културно наследство и за срещата между съвременната и традиционната култура. Мислехме си, че ще изведем единствено данни за огромни различия в достъпа до култура между малките населени места и София, но проблемите се оказаха много по-дълбоки. За методологията на изследването се обърнахме към Диана Андреева. Помагат ни различни социологически агенции. Още първото изследване шокира с немалък процент българи, които не са посетили нито едно културно събитие през предишната година. Представата за „културна пустиня“ надхвърли очакванията ни, защото ние си мислехме, че тя е само географски и възрастово детерминирана. Всъщност липсата на политики много ясно е задала картина, която продължава да се влошава за трета поредна година. Няма как, след като нищо не правиш или правиш още от същото, да има промени към добро. Ние се опитваме да създадем неформална коалиция, която се казва „Достъп до култура“, и да огласяваме измерените резултати. С две думи, над 70% от запитаните не са посетили културно събитие – това означава, че публичните финанси за култура се харчат абсолютно недалновидно.

Диана Андреева: За втора поредна година изследването се осъществява от „Алфа Рисърч“. Имаме финансова подкрепа от „Асоциация за развитие на София“ и съдействие от Гьоте-институт, където правим семинар, наречен „Достъп до култура“. За съжаление, за трета поредна година данните се влошават в някои аспекти, но Министерството на културата (МК) не работи за преобръщане на тази тенденция чрез политики, които насърчават достъпа до култура. Нашето изследване поставя фокус върху развитието на младежката аудитория и затова една от препоръките ни е свързана с младите в широк диапазон – от 6 до 26 г. Въпросите по методологията, както сме я структурирали, ни дават основание да кажем, че българите са на последните места в Европейския съюз по участие в културни дейности. Затова настояваме за много по-категорични политики.

> **„Проучването показва негативна тенденция – 43,6% от респондентите потвърждават, че не са прочели нито една книга. А от тези, които посочват, че са прочели, това са средно около 7 книги за година.“**
>
> **Диана Андреева**

По най-важния показател, който Янина спомена – в тазгодишното изследване групата, която няма нито едно участие в културни дейности за последните 12 месеца, се увеличава. И това се отнася до дейности, в които държавата инвестира най-много публични средства – 82,7% от запитаните не са посетили нито едно събитие в сферата на класическата музика, операта и балета. Всички знаем, че тези дейности са с най-голяма нужда от изграждане на вкус от ранна детска възраст. Относно посещенията на други сценични изкуства – и там процентът на неучастие се увеличава – около 63% не са ходили на театър. Непосетилите библиотека вече са 75%. Но на въпроса дали са ходили на заведение с жива музика – неучастието е около 37%. Естествено, тук не става дума за пиано бар с джаз или класическа музика, а за един специфичен стил, който младите хора, за най-голямо съжаление, все още припознават. Сред най-посещаваните са историческите забележителности, културното наследство – едва 42,4% не са участвали в тази дейност. По отношение на фестивалите и събиранията, които измерваме в един въпрос – неучастието е 50,9%. И то при положение че любителското творчество разчита на читалищната мрежа и е най-достъпната културна дейност в малките населени места и селата. Извън областните градове неучастието на българските граждани е от 70 до 90% за някои културни дейности.

Как определяте причините за това неучастие?

Д. А.: По отношение на представленията на живо – театър, класически концерт и опера, когато запитаме: „Каква е причината да не посещавате?“, гражданите отбелязват цената

като фактор: „Скъпо е, не мога да си го позволя“. През предишните години този процент намаляваше, за 2023 г. измерихме около 38,5%, но сега отново има връщане на около 40%. Въпреки че в последните години наблюдаваме нарастване на доходите, включително и на пенсиите. Освен младите на фокус при нас са и хората над 65 г., които имат изграден вкус за участие в културни дейности, но при тях доходът е много значим фактор, особено когато направим географски разрез – това са хора в селата, малките населени места, дори и в част от областните градове. На второ място е липсата на свободно време, която засяга хората с относително високи доходи, дори над средните за страната. И това се измерва вече години наред в ЕС: изключително активната работа и липсата на свободно време са фактор за неучастие в културни дейности. Измерваме и липсата на достъп – една четвърт от гражданите я посочват. Конституцията на Република България, от която би следвало да зависят всички политики, регламентира в член 20 балансираното развитие на регионите, а в член 23 това, че всеки български гражданин има право да се ползва от културните ценности и от българската култура. През тази най-високо субсидирана дейност публичните финанси следва да стигат до всеки български гражданин, а 25,4% от тях посочват липса на достъп. Още един интересен отговор, който дава най-ниската възрастова група: „Не ми харесва този тип културни събития“ – процентът при последното изследване е около 17 и нараства във времето. Това означава, че не се изгражда вкус в аудиторията, липсва съответната семейна и образователна среда или на конкретното място няма такъв тип културни дейности. Друг отговор, който дава най-младата аудитория, между 18 и 29 г.: „Нямам компания – никой от приятелите и семейството не иска да ме придружава“. Процентът тук е 20–25 през годините.

Проучването от 2024 г. регистрираше 40% непрочели нито една книга.

Д. А.: Задаваме въпроса: „През изминалата година прочетохте ли книга? И ако да, колко книги сте прочели?“. За съжаление, проучването показва негативна тенденция – 43,6% от респондентите потвърждават, че не са прочели нито една книга. А от тези, които посочват, че са прочели, при около 56,5% това са средно около 7 книги за година. Тук все още говорим за фактора цена, книгите

„Представата за „културна пустиня“ надхвърли очакванията ни, защото си мислехме, че тя е само географски и възрастово детерминирана. Липсата на политики е задала картина, която продължава да се влошава.“

Янина Танева

са скъпоструващо удоволствие за част от хората. Тези групи, които посочват, че нямат възможност да купуват книги, не посещават и библиотеки. Въпреки че има читалищни и регионални библиотеки, а специални програми на МК все пак осигуряват обновяване на библиотечните фондове. Смятам, че трябва да има отделна кампания, свързана с библиотеките и заемането на книги, насочена към хората, които не могат да си позволят да ги купуват. При младите книгите не са предпочитано занимание в свободното време и това е проблем. Вместо да четат – извън задължителните книги и учебниците – те в най-голяма степен посещават кино или филмови платформи.

Я. Т.: Много е важно да говорим за новите роли и функции на библиотеките, за новото отношение към знанието, защото то не идва само през книгата. Има и добри примери – регионалната библиотека във Видин поддържа електрически библиобус, който пътува по селата. Същевременно някои читалищни библиотеки поради липса на визия или на капацитет много често нямат нови заглавия или работещите изобщо не се сещат, че могат да занесат книгите до домовете на по-възрастните, както прави регионалната библиотека във Видин. Има, разбира се, положителни примери за библиотеки, които работят активно – във Варна, в Стара Загора и др.

Какви са вашите предложения, насочени към младежката аудитория?

Я. Т.: Това е национална задача с оглед и на насилието сред младите. В крайна сметка културата е мястото, където могат да се срещнат поколения, цивилизации, идеи, метафоричното, асоциативното и критичното мислене. И от тази гледна точка ние смятаме, че е абсолютно спешна мярка още в ранна възраст да се изграждат навици за посещение и за създаване на културно съдържание, да се познават различните форми и изразни средства. Едно от предложенията ни е за въвеждане на т.нар. културен паспорт.

Д. А.: Това предложение е насочено към широкия диапазон от 6 до 26 г., за да бъдат обхванати децата и младежите, ученици и студенти, да няма прекъсване на участието им във времето. Трябва да кажем, че това е най-широката извадка, за която може да бъде създадена специфична културна политика за насърчаване на достъпа. По данни на националната

статистика това са 1 300 000 деца, ученици, младежи, студенти. Нашето предложение във фискален аспект означава около 130 млн. годишно или по 100 лв. в културен паспорт. Има много примери в рамките на ЕС, някои от тях предвиждат на 18-годишна възраст младежите да получат 500 евро. Ние смятаме обаче, че при дългогодишното отсъствие на целенасочена политика на 18 г. е твърде късно, трябва да се работи с децата в началното, основното и средното образование. Въпросът, който винаги следва: Не са ли много тези пари? Не, не са, държавният бюджет може да си ги позволи, тези средства ще отиват в културни институти, в неправителствени организации, които ще имат грижата и задачата да развиват детската и младежката аудитория. Мисля, че това би била най-голямата инвестиция, която държавата може да направи в младите си граждани. Ние посветихме първата ни дискусия на културата като превенция срещу младежкото насилие. Тя като фактор би структурирала по друг начин взаимоотношенията сред младите хора, отношението им към обществото, изграждането на ценности. И това би следвало да обедини различните политически сили в управление и опозиция.

Как би изглеждало на практика въвеждането на тези културни паспорти?

Д. А.: Издават се такива на всяко дете, ученик, младеж, студент, които имат право да посещават културни дейности на стойност до сто лева през годината. И това не може да бъде само една културна дейност. За малките населени места, където няма опера, театър и кино, една от препоръките ни е да се въведат транспортни ваучери, каквито има в други европейски държави. Културният паспорт дава възможност да отидеш на театър, да купиш книга – естествено, не всякаква, а на български автор, да гледаш българско и европейско кино. Тук думата ще имат специалистите, които се занимават с художествения аспект на културните дейности. Но при всички положения не могат да се включват американско кино, абонаменти за платформи, следва да се подкрепя българската култура и европейската, от която сме част. Още една голяма задача – как да изградим навици за гледане на българско и европейско кино. Трябва да кажем, че отчитаме интерес преди всичко към американски филми. Ние имаме съотношения над средноевропейските норми между българско, европейско и американско кино. Отчитаме от 70 до 85% гледане на американско кино. Същото е и когато задаваме въпрос за киноплатформите.

Я. Т.: Мислим за културния паспорт като за част от една по-голяма стратегия за достъп до култура. Има организации, които на своя глава и собствен финансов риск провеждат такава микрополитика. Някои колеги постигат невероятни резултати в работата с тийнейджъри, с всички онези групи, които отпадат. Важно е да има подкрепяща политика за такива организации, които изпълняват всъщност държавна задача, без държавата да им я поставя. Социално ангажираните изкуства са много важни. Изследванията, които правим през годините, са база за такава стратегия, но тя трябва да се приеме с много по-широк консенсус. Темата вече се разпознава, въпросът е по-скоро обществото да изисква правото на достъп до култура.

Виждаме в новото изследване на „Евробарометър“, че нараства усещането за значението на културата, 79% от запитаните българи отговарят, че тя е важна лично за тях. Това означава ли, че обществото разпознава проблема?

Д. А.: От една страна, да, но много бавно тече при нас процесът на обличане в политики и публични финанси на гледната точка на българските граждани. Те поставят културата сред приоритетите, където ѝ е мястото, но следва държавата доста по-гъвкаво да отговаря на тези искания. Като цяло от нашето изследване става ясно, че за около 54% театралното изкуство е първо предпочитание, когато ги попитаме какви културни събития биха посещавали, ако те се предлагат в тяхното населено място. Следват кинопрожекциите – също около 54% , музикалните представления на живо – около 43%, посещенията на музеи, на изложби. По отношение на движимото културно наследство и визуалните изкуства – мотивацията за посещение са временните изложби, за които не всеки музей или галерия извън София може да осигури достатъчно средства. На последно място с едва 17% е концертът с класическа музика, за който се изисква дългогодишно изграждане на вкус. Друг важен въпрос е участието в любителски форми на изкуство – над 90% посочват, че не участват в такива. Във Финландия, с която България е съпоставима, над 90% участват. Тук също могат да се създадат програми, насочени към различни възрастови групи.

Я. Т.: Това изследване и всички дискусии, които правим, показват, че МК не е принципалът на този сектор. Земеделците например винаги могат да се обърнат към своето министерство и ще бъдат подкрепени, докато в нашия случай не е така. Трябва да се диверсифицират начините на финансиране на културата – през Регионалното министерство или през общините. Национален фонд „Култура“ разпределя средства предимно в София. Регионализацията е спешно наложителна.

Д. А.: България вече е разделена на три статистически района на планиране, а София е обособена като отделен район. Това е добър повод за нов тип културни политики, които да въведат липсващото регионално звено. Доскоро имахме шест статистически района на планиране, но нямахме регионална политика, насочена към всеки от тях. Какви цели и задачи трябва да си поставя тя, кои да са водещите институции, на какви нива да са елементите на финансиране? Могат да се създадат регионални фондове, както е в други държави от ЕС.

Преоткриване на публиката

Малин Кръстев, фотография личен архив

С актьора Малин Кръстев разговаря Деян Статулов

Нека да започнем с представлението „Поетите“ – обърнахте отношението към поезията, което познаваме, с нелепото патетично декламиране в училище. Откъде тръгна всичко?

Знаеш ли кое е най-уникалното на този проект? На мен поне какво ми даде? Даде ми възможност да се запозная с българската публика по нов начин. Никой от нас не очакваше, че такъв формат може да проработи, при това изцяло с българска поезия. И всичко тръгна сякаш на майтап. Всеки от нас имаше задача да каже по едно любимо стихотворение в „Интервюто“, сайта на Диана Алексиева. Тогава тя предложи да пробваме с рецитал. Преди седем години започнахме на шега в „София Лайв Клуб“ и стигнахме дотам в два поредни дни да пълним Зала 1 на НДК. Излязохме и извън България – Париж, Прага, Виена... В края на годината ни предстои спектакъл в Германия. Често, правейки някакъв художествен продукт, ние подценяваме публиката. Или се опитваме да ѝ се харесаме, да слезем на някакво слугинско ниво, което, предполагаме, обслужва телевизията. Аз се запознах с публиката. Цяла България ни гледа! Предстои ни лятно турне, в открити или закрити пространства, които събират хиляди. И разбираш, че ги събира всъщност непретенциозността, това, че хора, натрупали опит с годините, застават честно пред един микрофон, под акомпанимента на Антони Дончев – простичко, много простичко. Публиката явно има нужда от българска култура и български език. И тук не става дума просто за национализъм, за някакви глупости. Преоткриваш публика, която е чувствителна, която е имала нужда от това, а ние години наред я занимаваме с глупости.

Цялата група, с която правим „Поетите“, са най-вече прекрасни хора. И това е много важно – какъв човек си. От каква позиция заставаш зад стихотворение на Стефан Цанев, на Константин Павлов, на Борис Христов. И виждаш, че това вече е мисия. Ето така разбирам аз професията по принцип, да имаш мисия. Тази вечер едни хора да си тръгнат замислени от „Кой се страхува от Вирджиния Улф“, други да разберат принципа на „Лазарица“, „Къде е заровено кучето“, както казваше Коко Азарян. Дали ще преподавам, дали ще снимам, дали ще пиша – аз съм честен спрямо това, което правя, дано да остана цял живот такъв. Това не можеш да го купиш. Да знаеш, че имаш отговорност към поколението след теб. Защото ако то е агресивно и се дрогира – ние сме виновни, нашето поколение. Ние навремето нещо сме премълчали, не сме имали смелостта да застанем и да променим системата или може би искахме да я променим, но ни излъгаха по най-гнусния начин. Как възпитаваме децата си? Мисията на родителя и мисията на твореца са различни. Нашата мисия е да им покажем ценностна система, да започнат да оценяват света около себе си през театъра, литературата, киното. Да намерят отговори на всички тези въпроси, които ги друсат в пубертета – през филм на Антониони, през филм на Торнаторе. Днес ако пуснеш на един млад човек например „Ново кино „Парадизо“, нищо няма да му говори. Тъжно е, братко... Е, това ни е мисията. Това е мисията на поетите... Оказва се, че имаме смислена, интелигентна публика, на която сме длъжни. И това не могат да разберат нито в Министерството на културата, нито половината директори на театри, шефове на НФК и НФЦ. Не бива да се опростачва публиката. Всичко има в момента на театралния пазар. Играя в 14 постановки – от „Последната лента“ на Бекет до... какво ли не.

Това не уморява ли?

Аз от години съм така. И много мои колеги. Естествено, че е уморително, изтощава емоционално, но носи сладка радост. Почти не почивам. Опитвам се през лятото, в малкото време, което имаме, и ако не снимам нещо, слава богу, нямам главни роли, да си почивам малко. Обичам през лятото лаптопа, книжките, пиша си, складирам текстове, пък живот и здраве, ще видим какво ще излезе от тях.

Защо се отказа да преподаваш актьорско майсторство?

С времето натрупах някакво омерзение. По простата причина, че всички тези деца започнаха да ги унижават.

Кой ги унижава?

Системата, начинът, по който се изместват критериите. И онова, на което ти ги учиш, вече става неприложимо от гледна точка на това накъде отива театърът, как се снижиха критериите. Осъзнах го за всички тези 12 години като асистент на Ивайло Христов (в НАТФИЗ) и в театралния колеж „Любен Гройс“. Изведнъж се озовах в ситуация да говоря архаични неща за архаични хора, които са ни учили на действен анализ, на актьорска

хигиена, на всичко това, което един актьор трябва да притежава като инструментариум... Младите хора, които идват с егото и суетата си, за да се занимават с тази професия, не приемат критика, искат да се наслаждават на себе си. Отношението към преподавателя е все едно ти си им длъжен само защото са си платили таксата за семестъра. Не можеш да дадеш елементарен пример от изобразителното изкуство или музиката, защото общата култура е такава, че тези хора трябва да отделят време, за да разберат какво им казваш. С последния клас в колежа „Любен Гройс“, който дипломирахме с Геро (Герасим Георгиев) и Весела Бабинова, случихме на добри деца. С лични пари им платихме представлението. Но тези натрупвания през годините повлияха да се откажа от преподаването. След като навърших 50, си казах, че в момента искам да разказвам мои истории. Искам малко да вляза в себе си и да си почина. Да се концентрирам върху неща, които имам нужда да разкажа, да поставя. И пак казвам – мисля, че проблемите започват от това какъв театър правим и накъде отива той. Имам чувството, че след смъртта на Крикор Азарян, на Леон Даниел, на големите ни актьори и режисьори от онова време, остана празнота, която в момента се изпълва с доста агресивен, некомуникативен и на моменти изсмукан от пръстите театър, който ни го представят като нещо ново. Или можеш да правиш театър и можеш да разказваш, или не можеш. Но лошото е, че младите режисьори, които излизат от Академията, не знаят как да направят действен анализ.

А за какво ти се разказва?

Аз пуснах един проект, казва се „Кафе“, с продуцент и оператор Орлин Руевски. Порязаха ни на предишната киносесия, бяхме първи под чертата, сега пак подадохме документи. Разказвам за простички неща, но се оказа дълго времето, през което чакам някой да обърне внимание на тези текстове. С пиесата „Семеен албум“ се наложи да чакам 16 години и накрая сам си я поставих. А съм я писал в далечната 1996 г. Бях за втора година в Младежкия театър, имах физическото време да я напиша. Тогава бях под друго унижение – на разни директори, заради политическата ситуация в държавата, но както и да е – да са живи и здрави комунистите, оцеляхме въпреки тях. В първия момент, в който ми дадоха всички награди, Георги Господинов ми каза: „Малинко, убиха те. Теб повече няма да те пуснат. Бъркаш в кацата, от която се хранят други хора“. И се оказа прав. На следващата година, след като взех *Икар* и *Аскеер*, реших да изваля на бял свят и друг текст, който пишех от много дълго време, „Кевън“. Преди да завърша пиесата, съм чел от нея на Коко Азарян, който, за съжаление, не можа да я чуе в цялост. И реших да представим пиесата с приятели на „Аполония“ през 2016 г. Залата в Созопол беше пълна. Но и до днес – нищо. Аз имам и други текстове, имам идеи за филми... И сега желанието ми е да имам повече свободно време да допиша някои текстове. Лошото е, че няма меценати. Няма човек, който да застане зад теб. Мога сам да издам текстовете, но постановката е свързана с трупа, трудно е да се вместиш в репертоара на театър. Следващото, което мисля да направя, е да дам да се преведат текстовете ми на чужди езици и да пътуват по света. Явно тук съм персона нон грата.

Много горчивина си натрупал през тези години…

Това не е горчивина, а фактология. На никого не съм обиден и никой не ми е длъжен, нито хленча за нещо. Гледам само да намаля унижението към себе си, към близките и околните, които се занимават с професията и са качествени хора. Аз знам как работи системата. Виждам, че всичко опира до лобита, а не до реални критерии. Половината театри се държат като секти. Започват да се обособяват лобита на отделни директори, режисьори, драматурзи. Министерството на културата не им държи сметка, разписало им е някакъв бюджет и четири години мандат. Пишат едни програми за чудо и приказ, но в следващия момент, когато станат директори, е важно дали са удобни. Актьорите ги е страх да са личности. Номерът е още докато си в Академията, да се бутнеш в някое лоби. Да се самоопределиш като актьор на едикой си режисьор. Или много бързо да се прикрепиш към някоя директорска маса, която да ти поддържа малката заплатка. Говоря за млади хора, скоро завършили актьори. Половината от тях се държат като чиновници, не оставят спектакълът да им се случи. Изчезнаха онези светли личности, колеги, с които след тежки представления да седнеш просто да изпушите по една цигара. То няма и къде. Преди имаше места, където се събираше интелектуалната общност и се обменяше енергия. Сега това го няма.

Малин Кръстев

Малин Кръстев е актьор, драматург, режисьор, телевизионен водещ. През 1995 г. завършва НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ със специалност актьорско майсторство за драматичен театър в класа на проф. Елена Баева. Играе в постановки на Младежкия театър „Николай Бинев“, Театър 199, „Сълза и смях“, Народния театър „Иван Вазов“, ТР „Сфумато“ и др. Многократен носител на наградите *Икар* и *Аскеер*, включително за съвременна драматургия. Бил е и преподавател в детското студио на Младежкия театър, в НАТФИЗ и Театралния колеж „Любен Гройс“. Има роли в повече от 30 филми и сериали. За играта си във филма „Добрият шофьор“, 2022 г., реж. Тонислав Христов, получава Наградата на СБФД *Васил Гендов* за най-добра главна мъжка роля.

Майя Праматарова

Нови имена

„Празен град“, фотография Димитър Крумов

Театър на днешната реалност

Появата на нови самобитни гласове, на нови имена е условие за развитие на сценичното изкуство, а алтернативните пространства са естественото място за „артисти с друг поглед“. Подобни пространства формират около себе си нови кръгове от хора и се превръщат в привлекателни места за срещи, като провокират търсенето на живо изкуство. През авторитета на тези пространства се налагат тенденции и развиват процеси, но уви, често едва започнали да съществуват, те спират дейността си. Буквално за няколко години тъй наречените независими сцени в София са намалели наполовина и това е отчетливо ясно в края на този сезон. От столичната театрална карта изчезват няколко точки – заради ремонт, закриване или рязка промяна на финансовите условия се съкращават дейности и се разпадат екипи. Една от изчезващите сценични зони в края на сезона, задълго или завинаги, е *Yalta Art Room* – пространство за дебюти, идеално за поява на нови представления с различни гледни точки към света. И „Празен град“ е един от многото спектакли, възникнали на тази сцена.

„Празен град“ от Деян Дуковски, *Yalta Art Room*

Нормалността да изразиш себе си, макар и в последната нощ на живота си – така може да се предаде идеята на „Празен град“. Чрез сгъстена, кинематографична реалност текстът се занимава със страшното, което идва през обикновеното. Написана с характерния за драматурга лаконичен език, пиесата държи будно вниманието с ироничната си тоналност и някаква постоянно съизмерване на човека тук, долу, с онова там, горе – с небесния свод и луната.

Животът на двамата герои се завърта като рулетка и ги изправя пред гранична ситуация, разкрита от режисьора Ахмет Исмаил и екипа му с въображение и наслада от трансформациите. Двама войници, в ролите Виктор Младенов и Георги Караиванов, се срещат случайно на фронтовата линия и под блесналата луна те се разпознават, че са братя. Единият е от едната страна на фронта – забегнал отдавна за Ню Йорк, решил неочаквано да се върне, той е заловен и изпратен на предната линия. Другият, по-малкият, си е останал у дома, но битките на Балканите завъртат и него, и ето го вече войник.

Пред двамата братя има само една нощ, последната нощ на равносметка, преди да тръгнат към реката на неминуемия край. Оттам идва и напрежението, което през игрови ситуации разкрива неща за тях самите, за вечната любима, за страдащата майка, за нескопосания баща... Младите мъже ту ще се сборичкат, ту ще се карат, даже ще насочат дула един към друг, но после ще запрепускат напред и назад във времето на живота си, в който дори мечтите са взети назаем от рекламите.

Декор на техните трансформации е един празен град с изтърбушени къщи, които напомнят и за бомбардираните сгради в бивша Югославия, и за поразените домове в днешна Украйна и Газа. Разрушението има общи знаци, които окото моментално отчита. Няма място за красота и нежност в света на насилие и недоимък, в който те са попаднали по волята на случайността, но неслучайно ще умрат. Единственото им отредено удоволствие са тези няколко часа под светещата луна, когато те ще си представят всичко, което биха искали да преживеят, ако им бе дадено... А на финала ще прозрат нещо смътно в далечината – някаква мамеща отвъдност, нещо като детска рисунка, която първият повей на вятъра ще отнесе (сценография Доменика Тодорова). Конкретно и архетипно, комично и драматично, всичко в този спектакъл се случва при плътно взаимодействие с публиката и оттук идва усещането за обнадеждаваща взаимност.

„Докато смъртта ме раздели“ от Дъг Райт, Сцена *Derida*

Пиесата на Дъг Райт е репертоарна находка. Движението от документално към въображаемо е много продуктивно в съвременния театър и важно за осмислянето на процесите. Спектакълът създава остро усещане за днешния ден, като че разпънат между стари и нови фобии, войни, репресии и предразсъдъци. Десетките персонажи са пресъздадени от един актьор – някои от тях възникват за миг, а други

имат известно развитие спрямо основната история на/за Шарлоте фон Малсдорф. Стъпил върху крайно своеобразния ѝ живот, текстът вписва личната ѝ история в хрониката на XX век.

Подложена на физическо и психическо насилие в детството си, Шарлоте фон Малсдорф сама извършва насилие в хаоса на Втората световна война – трансжена и активистка, оцеляла и при нацистите, и при комунистите в Източна Германия, не на последно място, Шарлоте е колекционерка и кураторка, превърнала в музей за антикварни предмети дома си в Малсдорф в Източен Берлин. В подземията на този дом е приютявала преследвани от нацистите и кабаретни артисти. Животът на Шарлоте фон Малсдорф продължава и в обединена Германия – превръща се в символ на съпротива в жестоки времена, но се разкрива, че е била вербувана от Щази. Възниква въпросът доколко първото компенсира второто, доколко вземането на решения при репресивните режими е акт на доброволен личен избор. Важни въпроси, които звучат още по-остро, когато става дума за реален прототип. Възможно ли е самоопределението при политическо насилие и шантаж? Възможно ли е съхраняването на непреходното в човека в условия на политически терор?

Пиесата „Докато смъртта ме раздели“ неведнъж е поставяна и награждавана по света, като общото между различните спектакли е вписването ѝ в конкретната ситуация на съответната страна. Българското четене на режисьорката Надя Панчева и актьора Димитър Ангелов е емоционално наситена игрова интерпретация. Бързо, с ярък характерен щрих актьорът се превъплъщава в различните персонажи. Той пее, свири, танцува, преминава от образ в образ, превключва езиците, на които говори, променя тона и височината на гласа си, очарова с усмивка и е толкова искрен, че играта прилича на самия живот (сценография и костюми Илина Грозева; проектът е подкрепен от НФ „Култура“, част от едногодишната програма на *Spam Studios*).

„Докато смъртта ме раздели“, фотография Стефан Здравески

„За явленията и съществуванията“ по Даниил Хармс, ТР „Сфумато“

Пет души в еднакви работни облекла са стъпили здраво в черното – пръст или някакви останки от изгорели въглища. Втренчени във въображаема точка, те търкалят думите като топчета – поток от думи съгражда кратките истории, които като че ли спират дотам, докъдето стига диханието. Пре/нареждат се значения и наглед несвързани и абсурдни неща влизат във взаимовръзка, като целостта възниква на колажен принцип. Като в джазова импровизация един подава темата, друг я развива, отклонявайки се нанякъде, а после в някой следващ миг идва връзката на тази театрална акция, наречена „За явленията и съществуванията“.

Спектакълът е създаден от актьори (Александър Танев, Добромир Цветков, Лора Тенчева, Ростислав Шипочки, София Джустрова), събрани от режисьора Ростислав Георгиев в едно от камерните пространства на ТР „Сфумато“, отдавнашно място за алтернативни търсения (сценография и костюми Ростислав Георгиев и Лора Тенчева). Съвсем наблизо е Театър „София“, където в началото на 90-те за мен започна сценичната история на Хармс с премиерата на абсурдната му опера „Елизавета Бам – I, II“, поставена

„За явленията и съществуванията“, фотография Димитър Крумов

от Бойко Богданов, който водеше авторската си музика на живо. 35 години оттогава, времената са други, актьорите са други – всичко е друго, но общ е ключът към ироничната и възвишено поетична материя на Хармс. Доверили се на автора, актьорите са развили чувствителност, която възбужда въображението им. Доверили се на музиката, те доизграждат смисъла през звука. И далечното става близко, а близкото – далечно. Композиторът Явор Намлиев е диригент и изпълнител на музиката на живо. По негов знак актьорите пеят, музиката подава ритъм на словото, а на финала чрез електронния инструмент теремин, който свири без физически допир от страна на музиканта, възниква тайнствена атмосфера, която не приключва с края на представлението. Докато излиза от усойното мазе навън, зрителят превърта наново историите на Хармс – „Синята тетрадка“, „Оптическа измама“, „Сандък“... и с тъга констатира, че не е подготвен за днешната реалност точно така, както не е бил подготвен и Хармс, когато пише тези текстове някъде през 30-те години на миналия век. Днес, когато под въпрос са поставени основните предпоставки за нормален живот, този спектакъл по Хармс се чете много лично, но с някакво парадоксално доверие, че абсурдът е повод за игра въпреки безсмислието и жестокостта.

„Лоенгрин“

Мариана Христова

алегория на съмнението в тревожния свят

„Лоенгрин“, фотография Давид Руано

Смелата версия на Вагнеровата творба, разработена от Катарина Вагнер – правнучка на композитора и директор на Фестивала в Байройт – акцентира върху величието и тъмните нюанси на романтизма, превръщайки оперния спектакъл в сценична лаборатория за размишления върху екзистенциални въпроси

Приемана за най-лиричната опера на Вагнер, „Лоенгрин“ се завърна в края на март в Барселонската опера „Лисеу“ с аскетична, но и драматично-динамична естетика и нов ракурс към либретото – под диригентството на Жозеп Понс и в сценичната интерпретация на Катарина Вагнер. Постановката отбеляза кулминацията на *Проекта Лоенгрин* – артистична инициатива на Клуб „Вагнер“, Барселона, включваща изложба и други паралелни събития, която се заражда през 2020 г., но е прекъсната от пандемията. Като един от първите европейски градове, поставили Вагнер през XIX век и започнали именно с „Лоенгрин“ през 1882 г., Барселона демонстрира специална чувствителност към неговата музика и философия, отреждайки му почти митично място.

Хронологично „Лоенгрин“ се намира в центъра на творческата кариера на 37-годишния тогава Рихард Вагнер. Написаното от самия него либрето е лична и романтична преработка на средновековна легенда. Вдъхновен от анонимния немски епос от XIII век „Лоенгрин“ и романса „Парцифал“ от Волфрам фон Ешенбах, Вагнер наслоява духовни, политически и интимни мотиви: ролята на божественото в човешкия живот, концепцията за нация във времена на преход и миграция, тайнството на еротичното привличане. Обвинена в убийството на брат си, наследника на херцогството Брабант, крехката Елза търси справедливост и защита от мъж, когото е виждала само в сънищата си. В преследването на този идеал и противно на всички очаквания, той се появява, доведен от лебед, и приема предизвикателството, но с едно условие: тя никога да не го пита за името и произхода му.

В настоящата версия особено подчертани са темите за злоупотребата с власт, условността на любовта и ролята на доверието, а режисурата на Катарина Вагнер обръща с главата надолу конвенционалната визия за фигурата на Лоенгрин, като събужда съмнение не само у героинята, но и у публиката – титулярният герой не е непременно божествен избавител, а сенчеста фигура, която поражда противоречиви мисли и чувства. Подобен обрат вероятно може да си позволи само наследница като Катерина Вагнер – да преосмисли персонажите в нова драматургия, в която добрите могат да се окажат лоши, а лошите да са добри. От стройната линия на костюмите и сценографията лъха студенина, противопоставените един на друг светове насред зимния пейзаж висят във въздуха под формата на кубове, а в центъра е героят с неизвестен произход и предопределена съдба: да спасява беззащитните, жертвите на несправедливостта. Дали? Това философско съмнение, посято в центъра на либретото, кореспондира с днешния ден на глобална тревожност и разместени геополитически пластове, където доброто и злото са приели трудно различими образи.

„Вагнер оставя пукнатини, през които можем да влезем със собствени интерпретации смело, без страх от противоречия“, каза артистичният директор на „Лисеу“ Виктор Гарсия де Гомар. А според маестро Жозеп Понс „Лоенгрин“ трябва да бъде разглеждан не като част от зрелия Вагнеров стил, а като самостоятелно постижение в духа на ранния романтизъм. „Годината е 1848 – време, в което Вагнер е по-близък до Шуман и Менделсон, отколкото до самия себе си от „Парсифал“... Да интерпретираш „Лоенгрин“, означава да балансираш между магията и реалността, между митологичното и човешкото.“

За тенора Клаус Флориан Фогт в главната роля това е „най-различният Лоенгрин“, който някога е изпълнявал. Вместо да бъде рицарят спасител, героят му носи отговорност и тайна, която тежи. „Той вече не е архетип, а човек. И точно това го прави по-драматичен и реален.“ Сопраното Елизабет Тайге, в ролята на Елза, възприема образа си като пътешествие през различни вокални и емоционални състояния: от невинност към осъзнаване, от копнеж към разочарование. Докато в образа на Ортруд – роля, поделена между Миина-Лииса Вереле и Ока фон дер Дамерау – се ражда не просто злодей, а жена, която поставя под съмнение обществения ред и търси истината дори когато тя води до разруха.

Музикалната картина на съвремието

„Професионалното мнение спря да интересува и самите музиканти. Същностната критика като че ли на никого не е нужна.“ С музиколога проф. Анда Палиева разговаря Светлана Димитрова

Един живот, посветен на музиката, но не от сцената, а през погледа на публициста. Кога започнахте да пишете?

Първата ми рецензия за концерт беше по радиото, още бях студентка. После в кръжока на Киприана Беливанова по история на музиката. Ходехме заедно на „Мартенски музикални дни“ в Русе и на всякакви интересни събития – концерти, конференции, за които след това пишехме. Една от първите ми рецензии беше за Трифон Силяновски. На *Мартенските дни* изпълниха неговия „Византийски триптих“ и аз много въодушевено написах за него. Закачвахме нашите отделни листчета с рецензии на едни табла във фоайето на Академията, но на другия ден моето листче го нямаше. Реших, че просто е паднало, преписах го и пак го сложих – и отново изчезна. Явно през 1968 г. Силяновски все още е бил твърде нежелан. След това в сп. „Българска музика“ ме поканиха да напиша за *Третия клавирен концерт* на Панчо Владигеров и това е първата ми голяма статия.

Вие ли избирахте темите, по които да пишете?

Както знаете, тогава във всяко издание имаше културен отдел и за всяко събитие в страната или в София се търсеха хора, които да го отразят. Писала съм за фестивалите „Варненско лято“, „Мартенски музикални дни“, „Софийски музикални седмици“, за камерната музика в Пловдив, в Пазарджик, Стара Загора и т.н. Толкова много издания търсеха компетентния поглед на специалиста, че не стигаха автори, въпреки че имаше изключително много колеги – от най-достолепни критици до нас, младите. Доста голяма армия бяхме. И в най-наситеното със социална проблематика време на 90-те години от нови издания като „Век 21“, „Демокрация“, „Начало“, „Свободен народ“, „Радио Франс Ентернасионал“ (там беше тогава Стефан Джамбазов) са ме търсели за материали на различни музикални теми.

А кога се промени това?

Това е въпрос, който заслужава сериозна дискусия. Често си говорим между колеги защо музикалната ни критика така залиня и върви към изчезване. Малко са местата за професионални музикални публикации като „Култура“ и Портал Култура, ЛИК, „Културни новини“, „Въпреки“, „Литературен вестник“ (изключвам специализираните „Музикални хоризонти“, „Музикална критика“ и др. академични издания). Останалите издания не търсят мнението на професионалисти. Затова и интересът на младите хора, които биха се занимавали с критика, също изчезва – къде да пишат, за какво да пишат. (И ето един парадокс – Екатерина Дочева, висок професионалист с ярко перо, пише великолепни рецензии само в собствения си блог, за приятели.)

В медиите има материали за музикални събития, но те са анонси, обикновено повтарящи съобщенията на музикалните институции.

Явно станаха по-важни рекламата, анонсът, афиширането, привличащо публика, апологетиката. Всяко събитие е „уникално“, всеки изпълнител е „световноизвестен“ и т.н., повтарящи се суперлативи. Така се погубват реалните представи, критериите за съизмеримост, ценностната скала, нивелира се и вкусът на аудиторията. А ми се струва, че професионалното мнение спря да интересува и самите музиканти – изпълнители и автори. Същностната критика като че ли на никого не е нужна, а ако се появи такава, някои дори се обиждат.

Имало ли е случай заради ваша оценка да усетите неприязън от страна на някой изпълнител или композитор? Приемаха ли критиките?

Да, интересуваха се, особено по-старото поколение, познавах отблизо някои от тях и покрай семейството ми. Самият Марин Големинов веднъж ме попита след премиерата на своя творба: „Какво ще кажеш, какво ще напишеш сега?“. Подобни разговори съм имала и с Георги Тутев, Симеон Пиронков, с някои изпълнители. Естествено, имало е и неприязън. Лично към мен не, защото винаги съм гледала да бъда достатъчно тактична, да представя мнението си по-деликатно, ако имам критика. Не обичам острия тон – може и да е дефект, но е въпрос на характер. Но щом поглеждаме към миналото, нека си спомним и другата страна. 70–80-те години все още бяха време на остракизъм на авангардните творци, на поръчвани негативни критики, на остри конфронтации. Така че не може да говорим за критика въобще, това е сложна, с противоречиви функции сфера. И вероятно затова след промените бе закрито сп. „Българска музика“. А при разрива в Съюза на композиторите бяха изхвърлени като „ненужни“ и всички музиковеди.

Всички музиканти знаят за онзи конфликт в Съюза на композиторите, но вече се смениха поколенията и по-младите композитори не се интересуват от това да остане нещо написано за тях.

„Българска музика“ беше безспорно цензурирано издание, обаче ценно с информацията за композиторското творчество, с всички обсъждания, дискусии, идейни спорове, както и с аналитичното представяне на произведения, жанрове или авторска стилистика. Но по-късно, а и днес младите, които наследиха Съюза, не

са заинтересовани да има подобно издание със стойностни професионални оценки на творбите им, което да съхрани паметта за музикалната картина на съвремието.

Спомням си безплодното търсене на информация за една или друга творба на български композитор, докато работех в БНР. Особено за създаденото и изпълненото след 1990 г. Класическата музика се запази само в Радиото.

Именно в Радиото бяха най-важните ми изяви. Освен с кратки рецензии за актуални събития в музикалния живот, редовно участвах в предаванията на програма „Знание“ и „Орфей“. Това бяха големи предавания с разнообразна тематика из историята и съвременността на европейската и българската музикална култура, портрети на автори, представяне на еталонни творби, прочути изпълнители и състави, което изискваше сериозна подготовка и внимателно подредено съотношение на текстове и музика в драматургията с дълго времетраене. В предаванията участваха утвърдени музиковеди и автори от академичните среди, хората ги очакваха и слушаха с интерес. И досега се съжалява за тези програми.

Днес в интернет за сериозната музика пак няма място освен за кратки клипчета или стари записи. Един сайт, посветен само на нея, вероятно не би могъл да просъществува.

Вероятно се изисква сериозно финансиране и някой да си посвети живота на това. Връщам се към 1998 г., когато с безумна донкихотовска смелост се втурнах да издавам вестник *Музика viva*, който да отразява актуалния музикален живот в страната. Издържах пет години, докато децата ми не ме помолиха да си намеря малко „по-човекощадящо“ хоби. Защото аз денонощно бях заета с всичко – поръчване на материали, събиране на снимки, редактиране, оформяне на макета (заедно с Бойка Починкова, с която направихме и няколко книги, а впоследствие тя стана предпочитан музикален издател), организация на отпечатването, разпространение в София и страната. И това паралелно с подготовката на следващия брой, защото изданието излизаше на две седмици. И се търсеше, а и досега колеги ме питат защо не го подновя. Но аз добре разбирам защо никой по-късно не се нае да прави нещо подобно.

В Музикалната академия сте ангажирана с ежегодните „Пролетни четения“.

„Винаги съм се стремяла и като лектор в множество музикални лектории да няма дидактика, да се вдъхне усещане за самата музика и интерес към твореца и средата, в която е създадена.“

Първоначалната ми идея беше да се активизират контактите между всички учебни заведения, които се занимават с музика, висшите и средните музикални училища да се съберат, защото се бяха капсулирали. Канехме гости и от чужбина, и от висшите училища по други изкуства. Три неща бяха важни за тези конференции: да бъдат отворени за цялата страна, отворени към света и към всички други изкуства. Тази традиция продължи и великолепно разгърна младият ръководител на Катедрата по история на музиката и етномузикология проф. Илия Граматиков. И днес (вече 15-о издание) това е авторитетен музикален форум, привличащ академични автори от няколко европейски страни, от университетите в София, Пловдив, Велико Търново, Благоевград, от НБУ и БАН, както и живеещи в чужбина наши колеги.

През годините се появиха първите интересни трудове на доста млади колеги. Но хората, които сериозно са се впуснали в музикознанието, се интересуват от творчество, от архиви, от високата наука, тях не ги привлича оперативната критика. Освен това в момента не съм сигурна дали в институциите – филхармонии и опери, има освен пиар и някой друг професионалист, например драматург, който да участва в процеса на композиране на сезона.

Друга страна от биографията ви е работата със Софийската филхармония. Трябва да е било много вълнуващо, в най-силните години на институцията.

Изключително вълнуващо! Продължи около четири десетилетия, това беше половината от моя живот освен Академията. През 1984 г., неизвестно защо, Константин Илиев се сети за мен. Тогава бях само хоноруван асистент в Академията и намерих щатна работа в Столичната концертна дирекция, започнах през 1980 г. Вече ходех на „Варшавска есен“ и страшно се възхищавах на поляците как и във време на криза, на военно положение, те продължаваха да правят фестивала. Там ми се отвориха очите и ушите за нова музика, ново изкуство, а и за политика. Предложих на директора на Столичната концертна дирекция Любен Цветков да правим и тук такива концерти с нова музика. Така се роди „Експерименталното студио за съвременна музика“, което просъществува три години. Това бяха ежемесечни нощни концерти, от 9 часа вечерта в Камерна зала „България“, след другите концерти. Заедно с Румен Бальозов и Владо Джамбазов правехме програми с най-авангардни автори – за първи път у нас на живо прозвучаха опуси на Кейдж, Ксенакис, Булез, Шьонберг, както и от млади български автори, за първи път Симо Лазаров представи

лайв електроник. Създаде се кръг от ентусиазирани постоянни изпълнители, аз водех концертите с анотации за автори и творби. Събираха се толкова много хора, че оставяхме отворена вратата и слушаха от фоайето. А отвън на улицата – със спряно движение, имаше опънат кордон и милиционери. В един момент някой се усети, че тук се правят опасни неща – и го приключиха.

Вероятно тогава Константин Илиев е обърнал внимание и ме покани за музиколог във Филхармонията. Бях толкова щастлива и горда, но за съжаление, той след края на сезона напусна. Аз останах във Филхармонията, тогавашният директор Васил Костов даже писа в своята книга за доброто ми сътрудничество. А след това с Емил Табаков и Бедрос Папазян (бяхме състуденти от Академията) се създаде прекрасен екип, работихме разкошно. Както после и с Йордан Дафов, останах там до 2001 г. на половин щат. След това много неща се промениха, по-късно при Явор Димитров бях на хонорар.

Какви са ангажиментите на един музиколог?

Най-напред постоянните програми за концертите (те се оказаха рецензирани от Розмари Стателова като музиковедско творчество на един от Прегледите в СБК). Тогава само аз ги пишех. Участвах и в обсъждането и подготовката на сезона. Емил нямаше нужда от съвети в безпогрешния си избор на репертоар, но все пак с каквото мога, съдействах. Разбира се, пътувах с тях и след това пишех отзиви, превеждах получените от чужбина рецензии, които включвах в текстовете на програмите. Имах и встъпителни думи преди някои концерти, особено тези, които се снимаха за телевизията. (По това време бях водеща и в цяла серия телевизионни концерти с барокова музика с Ансамбъл „Оркестрал“ под диригентството на Бедрос Папазян, сценарист беше Кети Вангелова.) До неотдавна работех така и с Найден Тодоров – писане на програми, пътуване с Филхармонията на гастроли и след това отзиви в пресата.

Почти всеки зрител в залата си взема програма. Има ли правила за писане на текстовете в тях?

Текстовете трябва да бъдат достъпни, но много точни като фактология. Аз лично мисля, че трябва да имат есеистичен елемент, да бъдат четиво, което да достави удоволствие на слушателя и той да поиска да си го запази. Фактически такава е изобщо моята представа за ролята на популяризатора – медиатор между музиката и социума. Винаги съм се стремяла и като лектор в многото музикални лекториии, в които съм участвала на младини из цялата страна с оркестри, камерни състави, соло инструменталисти или оперни спектакли, пред най-различна аудитория – образована редовна публика, ученически класове или стъпващи за пръв път в концертна зала, да няма дидактика, а да се вдъхне истинско усещане за самата музика и интерес към твореца и средата, в която е създадена.

Дълги години сте преподавали в Музикалната академия, какво е било най-важно за вас да предадете на студентите?

Музиката. Искала съм да познават колкото е възможно повече музика и партитури. Особено трудно беше във времето, когато нямаше интернет и трябваше в библиотеката да се слушат творбите. В часовете съм им пускала записи, исках и самата музика да провокира у тях интерес към познанието. Често на изпит някой идва, вади листчета с набързо преписани факти от записки на свой колега. Веднага го прекъсвах и питах дали е слушал произведението, за което ще говори. И го пращах да го чуе. Аз не пишех двойки, връщах. Запазила съм хубави контакти с бивши мои студенти, мисля, че е, защото са останали с усещането за докосване до същината на музиката.

Иска ми се да се спрем и на вашите книги.

Не съм писала много дебели книги, предпочитах по-малките форми – статии, есеистични текстове, портрети на автори, изпълнители и т.н. И множество доклади и лекции, свързани с българската музикална култура на различни форуми и международни конференции у нас и в чужбина (Австрия, Белгия, Варшава, Германия, Кипър, Москва, Чехия).

И не сте имали желание, както сега се прави, да ги съберете и да ги издадете?

Не пазя всички, аз съм много лош пример в това отношение. Сега понякога ме питат за факти, за които си спомням, че съм писала, но няма как да ги възстановя. Колкото до книгите, първата беше хабилитационният ми труд „Идеи на романтизма в музиката на XX век“, следващата е „*Homo Musicus* между Балканите и Европа“, която излезе през 2006 г., а се оказа, че се ползва и днес от по-млади колеги. Последната е „Георги Тутев. Щрихи към портрета“, издадена през 2024 г. за 100-годишнината му. Писах тази книга с голямо вълнение, преживявайки отново дългите разговори с него за музика, литература, изкуство, философия... И особено емоциите около създаването през 1990 г. на Дружеството за нова музика в България, на което той беше председател, Симеон Пиронков – заместник-председател, а аз бях секретар. След това Георги Тутев организира незабравимите концерти с авангардна музика от света и от България, съумя да осигури приемането на дружеството ни в Международното общество за съвременна музика (*ISCM*), създаде Международния фестивал за съвременна музика *Musica Nova – Sofia*[1] и когато трябваше да бъде приет за почетен член на ръководството на *ISCM*, си отиде. А след него, малко по-късно и Фестивалът, и Дружеството... Остана ни паметта за един бляскав миг в музикалната ни история. И честта, че сме били част от този миг.

[1] В книгата „*Musica Nova* в българската музикална култура“, 2009 г., на Диана Данова-Дамянова това е подробно разгледано.

Групова терапия

Рамбо Амадеус, 25 април 2025 г., клуб „Паве“ в София, фотография Елена Топлийска, „Аларма Пънк Джаз“

С черногорския поет, композитор, философ, социален активист, карикатурист и летописец на времето, в което живеем, Рамбо Амадеус разговаря Цветан Цветанов

„Ерос – Танатос, живот – смърт, оптимизъм – песимизъм. Мисля, че ако човек е имал късмета въобще да се роди, то следва той да бъде оптимист – самият факт, че точно ти си получил привилегията да живееш, автоматично води до оптимизъм. Съзнанието за ограничеността на живота, от друга страна, за това, че един ден ще умреш, пък те прави голям песимист“... Това са думи на мислителя и музикален карикатурист Рамбо Амадеус. После той дава един добър пример с нунчакуто, възникнало, между другото, като него самия – от народа: първоначално приспособлението с две дръжки, свързани с верига, се е ползвало за лющене на ориз и едва по-късно се стига до масовата му употреба като оръжие за самозащита сред японските селяни. „Едната дръжка е оптимизмът, а другата – песимизмът – казва Рамбо – и ти постоянно жонглираш и млатиш около себе си, налагайки околните с песимизъм и оптимизъм.“

„Постюгославският Франк Запа“, кръстникът на „турбофолка“, бившият „световен мегаимператор“ (отказал се сам от титлата си), авторът на първата афробийт песен на Балканите („Фела Кути, друже стари“) беше отново в България през април, 13 години след първото си гостуване отново по покана на „Аларма Пънк Джаз“ – в не по-малко интересни времена, така да се каже. Те, времената на Балканите, сякаш винаги буквално са следвали старото китайско проклятие. И един от най-честните начини – и спрямо обществото, и спрямо самия себе си в такива времена – е да направиш „Трибют на самия себе си“, както се казва настоящата концертна програма на Рамбо.

Нека започнем разговора именно с това – с песните ви, които са същите и никога не са точно същите.

То е като в джаза – всеки концерт е различен: уводът обикновено е един и същ, но после музиката поема в други посоки, защото има милион фактори, които влияят на това кое как ще изсвириш. Моята музика не е джаз, но е силно повлияна от джаза. И не мога да си представя какво им е на поп изпълнителите, които трябва всеки път да свирят и пеят песните от репертоара си по един и същи начин. Ако на мен ми се налагаше да го правя, навярно бих завършил в лудница.

Кой е Рамбо Амадеус и как и кога се е родил, защото освен закачката с двата класически филма от 80-те („Рамбо: Първа кръв“ на Тед Кочев и „Амадеус“ на Форман) вече ги е имало и десетките други пластове, влияния и формиращи елементи за създаването на този персонаж – интереса ви към Марсел Дюшан и Стравински, към ранния джаз и други форми на авангардното изкуство, рокендрола, бунта, разбира се...

По времето, когато създадох Рамбо, доста работех в Студентския културен център в Белград, където през 80-те имаше много силна сцена за концептуално изкуство. Артистите, които в онези години, а и преди това развиваха тази концептуална сцена, после станаха световни имена, в това число и Марина Абрамович. Спомням си, че и моят първи концерт в Студентския културен център беше „Концерт за 28 прахосмукачки“. А Рамбо Амадеус се роди като заиграване с „новокомпозираната народна музика“, в която авторите започваха все повече и повече да използват синтезатори, това беше моята реакция. Казах си: „Аха, дай сега да отидем още по-далеч, да направим още по-радикална крачка в тая посока и да видим докъде може да се стигне и как ще изглежда всичко това след някоя и друга година“. Цялата работа си беше също толкова концептуална. Имах разни идеи за сценично име и накрая го избрахме аз, по-големият ми брат Миша Савич, Владимир Папич и още няколко артисти от кръга около Студентския културен център – от всички предложени имена избрахме най-глуповатото и най-абсурдното. Но когато публиката започне да те възприема сериозно, вече е късно да се откажеш.

За нас изглежда така, сякаш Рамбо винаги е съществувал, някои хора

дори сякаш не си дават сметка, че преди това сте били Антоние.

И до днес съм си Антоние, тук спор няма. Опитвам се да имам и някаква дистанция спрямо публичния си образ. Защото, когато славата те удари по главата, можеш и да се самозабравиш. Тогава започваш да правиш това, което публиката очаква от тебе, да се държиш като този, който тя си мисли, че си. А на мен това ми е неугодно някак си, защото тогава започваш да деградираш като автор. Имах щастието обаче никога да не постигна комерсиален успех – имам си дългогодишна неуспешна кариера и на тази „неуспешност“ може би дължа това, че съм останал себе си.

Настоящата ви програма „Трибют на самия себе си“ в каква насока е крачка?

Като си дълго време на сцената – като мен, 35 години вече – по някакъв начин се превръщаш в легенда, в мит... хората започват да те митологизират. И някак започваш да се чувстваш гротескно – ти, човек от плът и кръв, вървиш по улицата, а се усещаш като някакъв ходещ паметник. И тъй като обичам да обръщам песните си с хастара навън, исках да пробвам малко да се измъкна от позицията на „Рамбо, който свири песните си“... Не, аз не съм Рамбо Амадеус, а този, който прави трибют на Рамбо Амадеус – преразказвам от дистанция, предлагам нов прочит на това, което Рамбо е направил досега.

Кое ви „пали“, когато излизате на концерт днес?

Сам си паля фитила на сцената, въпреки че винаги излизам с някакво нежелание – с мисълта: „Кого съм успял да излъжа сега – ето, хората са купили билети и имат някакви очаквания от мене, които трябва да покрия... Какъв глупак съм да излизам сега, на 60 години, да се излагам“. Така че обикновено се появявам доста нервен на сцената... Но лека-полека музиката започва да ме носи, понася ме някакъв звук, някакъв груув, който ме предразполага, и виждам, че и на публиката това не ѝ е неприятно. Така че се получава нещо като автотерапия: излизам с нежелание, но за тези час и половина-два, през които съм на сцената, публиката ме „завладява“ и започва да ме вози, вози, вози... Хората искат ритуал и искат да изпаднат в транс. На цивилизования човек днес, колкото е по-цивилизован, толкова по-трудно му е да изпадне в транс. Трябва да нацелиш някоя жичка, някой резонатор в главата му, да се докоснеш до теми, които на него са му наистина актуални, за да направиш възможно той да изпадне в транс. А публиката не може да изпадне в транс, ако и сам ти не си изпаднал в транс. Така че това е групова терапия.

„Комедия, трагедия, драма“... Къде се намира днес „изгубеният в превода“ г-н Попович, протагонистът от едноименната ви песен отпреди толкова години?

Днес, както и всякога, на преден план излиза гротеската. Появата на Доналд Тръмп например прави от целия свят една огромна гротеска, която се надявам да не завърши като огромна трагедия.

А ако се върнем на темата за оптимизма, песимизма и нунчакуто, какъв анализ можете да направите на сегашната ситуация със студентските протести в Сърбия?

Струва ми се, че моментът е наистина много важен и съществен. От 1988 г. до днес се разви един национален дискурс, в чиято основа беше враждебността към други нации и държави. А ето – един хубав пример отпреди няколко дни, наистина фрапантен пример: студентите от Нови пазар (един от центровете на историческата област Санджак, където населението се състои основно от мюсюлмани, *б.а.*) излязоха заедно със студентите от Белград, за да протестират пред държавната телевизия РТС. Това е може би първият път след социализма и Тито, когато виждаме масов протест на студенти, в който рамо до рамо са представители на различните вероизповедания и народности в Сърбия, обединени по друг признак, а не по национален. Изглежда, че най-после се ражда гражданско общество. Ядрото за такова общество винаги е съществувало, но ми се чини, че сега сякаш я има и критичната маса то да се прояви... Тази енергия я имаше и преди 25 години, но всичко завърши много бързо, тогава и премиерът ни беше убит. Докато сега виждам една още по-голяма масовост и воля в самия народ за обединение на принципа на гражданското общество, а не по национална принадлежност.

Рамбо Амадеус

Рамбо Амадеус е роден през 1963 г. в Котор, Югославия (днес Черна гора), под името Антоние Пушич. В Белград живее от 80-те. Излиза на голямата сцена през далечната 1988 г. и оттогава насам не е преставал да бъде „културен феномен №1 на Балканите“, и то далеч не само от музикална гледна точка. Издаденото творчество и концертите му са радикален колаж между фънк, джаз, балкански фолклор, рокендрол, *stand-up* комедия, афробийт, политическа сатира с елементи на културологичен и социологически анализ, дръм'н'бейс, опера, турбофолк, монголско традиционно пеене, виртуален пърформанс и други форми на креативна подривност в света на шоубизнеса. Има над 20 студийни и концертни албума, последният от които е *Brod budala* („Корабът на глупците“). Автор е и на театрална и филмова музика. Оригиналната му музика, създадена за „Метрополис“ на Фриц Ланг, е изсвирена от Белградската филхармония. Носител е на огромен брой награди, като първата от тях е за „литературен принос в областта на естрадата“.

КИНО

„Звук от падане“, реж. Маша Шилински

Петя Александрова

Кан 2025

„Кинематограф“

Петя Александрова

Трижди особен поглед

„Особен поглед“, 2025 г., сценаристи Боян Папазов и Атанас Киряков, режисьор Атанас Киряков, оператор Иван Тонев, продуцент *Ars Digital*

„Особен поглед“ е документален филмов портрет, посветен на Стефан Бочев (1910–2002) – писател, публицист, дипломат, известен най-вече с епоса си от над 1500 страници „Белене. Сказание за концлагерна България“. На книгата няма да се спирам, тя има вече три издания и е влязла в пантеона на българската лагерна проза. Но от нея тръгва първият „особен поглед“: не очакваш толкова позитивно и преизпълнено с любов към хората описание на обстановката и отношенията в ситуации на несправедливост, унижение, насилие и глад, студ, болести, гибел. Направо невероятно – да съхраниш себе си така просветлен в непоносимия бит и идеологическата мелачка, която „превръща човека в кал“. Защото описанията са автентични, от времето на пребиваването на Стефан Бочев на остров Персин (1949–1953). Той е успял да измъкне записките си, нечетливи драскулки заради травма на ръката (но не от лагера, а от ски в Швейцарските Алпи в предишния му живот), написани на сочен език, с възклицания, коментари и волни разсъждения, с „благородство и мъдрост“, които ги отличават от други лагерни спомени.

Кадър от „Особен поглед“, реж. Атанас Киряков

Вторият „особен поглед“ е в конструкцията на филма, разделена според трите периода в живота на героя, но и на съвременна България. Неговите снимки на късна възраст (след 1989 г.) се появяват в началото и края като рамка – на тях Стефан Бочев прилича на Дядо Коледа с очила, усмихнат благодушен старец. Доста различен от напетия красавец в елегантни костюми от царския период – с европейско образование и завидна кариера, кореспондент в Женева на „Вашингтон Поуст“, началник на кабинета на министър-председателя Кьосеиванов и негов зет, дипломат в Швеция. Но също толкова отдалечен и от активния николапетковист, затворник и после строител, хамалин, преводач... Дикторският текст е разпределен на две: обективният разказвач е Валентин Ганев, интелектуално неутрален и леко ироничен, който поднася цялата необходима информация. Руси Чанев „играе“ с гласа си Стефан Бочев в откъсите от негови писания и спомени – с интонации, огъвания, затихване... И изчезва в третата част, когато разказът се поема от Стоян Бочев (в кадър от Варвара), който ще представи баща си от последния му етап и реализацията на книгите му. Тук имам резерви за необходимостта или по-скоро начина на включването на сина, който според мен нарушава стилистиката на филма и баланса на персонажи и теми. За тази част ми се струва по-ефектно да се потърсят екранни решения, подобни на наслагванията на съвременници (или сенки от хора?) по топосите на София.

Защото те сполучливо кореспондират с третия „особен поглед“[1], който е към визията на лагера „Персин“. Преходът към него е от черно-бяло в цвят, с намигване към конския вагон, популярен от шлагера „Прощавай, София“ от филма „Иван и Александра“ (впрочем еврейска песен). След табелката на гара Белене очакваме да видим „пределната област между живота и смъртта“ в целия неин ужас. Нищо подобно! Поглед с дрон отгоре над реката и острова в тяхната пищна зеленина и разлив. И музика (обикновено е „минута мълчание“). После – първото посещение през 1990 г. на бивши затворници в лагера (автоцитат на Атанас Киряков от филма му „Оцелелите“, 1990). Подобно на героя, авторите на филма са „над рефлекса на отмъстителя“ и разкриват Белене в набор символни понятия образи: мост и черен път, река и канали, буйна растителност и високи дървета. Има рисунки и снимки от музея за всеки случай, но природата е тази, която ще господства над „най-важния от всички университети“. Ще се сменят сезоните и ще потънем в снежен „сън бял, сън страшен“, после пак пролет с щъркели и цъфтеж, и отново зима и разруха... Така филмът се оформя в есе, достойно за образци като „Нощ и мъгла“ на Ален Рене (посветен на Аушвиц). Спиралата на живота и смъртта изтласква на заден план физическото оцеляване и се фокусира върху духовното съхранение. А реката с остров Персин се влива в море, на чийто бряг е скромният гроб на Стефан Бочев.

Кадър от „Особен поглед“, реж. Атанас Киряков

[1] „Особен поглед“ е и заглавие на престижна конкурсна секция на международния кинофестивал в Кан.

КАН 2025

Павлина Желева

„Обикновена злополука“, реж. Джафар Панахи

В оста на високото напрежение: токът спря, енергията – не.

Специално за сп. „Култура“

78-ото издание на фестивала в Кан (13–24 май) се оказа уникално, но далеч не в смисъла, в който са си го представяли неговите организатори. Или поне – не съвсем.

Няколко часа преди официалното закриване внезапна електрическа авария прекъсна захранването. Неочакваният инцидент сериозно заплаши организацията, по традиция отличаваща се с отлична подготовка. Благодарение на светкавичната реакция на всички играчи по веригата, но най-вече на резервния генератор, специално оборудван за подобни кризисни ситуации, включването на тока и всички дейности на Двореца на киното бяха възстановени на практика без никакви загуби. Програмата продължи. Съкратена до минимум, церемонията на закриването се състоя. Паника не се създаде. Публиката остана.

В различните си езикови версии заглавието на филма на Джафар Панахи ***Un simple accident / It Was Just an Accident***, избран за носител на *Златната палма* тази година, играейки си със смисъла на думите, в който (уж) случилото се не е нищо особено, се оказа в интересен „тематичен“ диалог с действителността. Във фикцията му нещо на пръв поглед незначително като случайния удар на куче в кола, предизвиква реакции и събития, водещи към екзистенциални въпроси за вината и отмъщението.

В реалността обаче онова, което трябваше да накара фестивала да изглежда слаб, всъщност го превърна в своеобразен символ на устойчивост, способен да се справя с неочакваното. На „обикновената злополука“ Кан удържа не само технически, а и с дух, който и този път успя да укрепи живата връзка между киното и неговата публика.

Малък, но интензивен, драматичен и разтърсващ, това са само част от определенията, с които дванайсетият филм на един от най-прочутите критици на настоящия режим в страната си се сдоби в Кан. Заснет нелегално в Иран, филмът е завършен с изключителната помощ на партньори от Франция и Люксембург, а също и на френската част на телевизионния канал „Арте“. Негов разпространител във Франция е престижната компания „Мемento Дистрибюсион“, като правата за световното разпространение на филма също се държат от френска компания – *МК2*.

Така международното жури, чийто председател тази година беше френската актриса Жулиет Бинош, предостави една от най-престижните награди в света на киното на режисьор от Иран, но също и на компании от Европа, сред които френските са мнозинство.

На церемонията деликатната и умна Бинош, чиято култура на изразяване винаги прави впечатление, постави своите акценти върху „човечността и чувството за съпротива и оцеляване“. От своя страна, обвиненият в пропаганда срещу режима на Ислямската република, осъжданият на затвор, домашен арест и забрана да напуска страната си, но награждаван в Кан, Берлин, Локарно и Венеция прочут режисьор Панахи се обърна към своите съграждани със силни думи. Призова ги „независимо от разнообразните мнения да оставят настрана проблемите и различията, защото най-важното в момента е страната и нейната свобода. Никой няма право да ни казва какво да носим, какво да казваме и какво да не правим“.

Във филма има две отличаващи се роли на жени – едната на фотограф на сватбени тържества, другата – на булка в бяла рокля. И двете не носят задължителния в Иран хиджаб, не го носеха и по време на престоя си в Кан.

Този път запазеното за Панахи място в „Люмиер“ не остана празно, а фестивалът категорично се върна към традиционното си „ние сме на страната на онези, които страдат“ (по думите на Бинош). Край с веселяшките екстравагантности на някои издания на фестивала от близкото минало, с болежките по повод наближаващата старост, с телесните трансформации, с осмиването, съзерцанието и/или естетизирането на света. Днес всички сме твърде обезпокоени, за да се правим, че не ни пука.

Подобно на сънародника си Мохамад Расулоф, който заради страдания в

затвора и липса на перспектива за работа в свобода успя да избяга от Иран, Панахи е реален, а не фиктивен страдалец. Дори и да го обвиняват в пресметливост (има и такива!), той притежава характер на боец, който не само говори срещу диктаторските порядки в страната си, но със завиден прагматизъм и сръчност успява да реализира филм след филм. Един от най-типичните за стила му на живот и работа е „Това не е филм“, 2010 г., когато въпреки 20-годишната забрана да снима той документира всекидневието си в своя апартамент в Техеран. С хитрина и находчивост Панахи и приятели успяха да изнесат филма на флашка, скрита в торта.

Да, тази година *Златната палма* е политическа. Колкото и да се съпротивлявам на подобни решения, струва ми се, че в конкретния момент и в контекста на останалите много добри филми, всеки от които с интересна тема и решение, но нито един издигащ се категорично над останалите, това решение е правилно. Наградата е признание за смелост и порив за свобода на изразяване на човек, подложен на страдания и ограничения в страната си. В този смисъл думите, които Жулиет Бинош изрече на щастливо осветената сцена непосредствено преди връчването на *Палмата*, прозвучаха искрено: „Изкуството провокира, поставя въпроси, разтърсва. То обезоръжава старото и разкрива неочаквани измерения у нас. Мобилизира творческата енергия на най-ценната, най-живата ни част. Сила, която позволява да преобразим тъмнината в прошка, в надежда за нов живот“.

Останалите награди (на много добри филми)

Втората по значение награда на фестивала – *Гран при*, заслужено отиде при показания в предпоследния ден **„Сантиментална стойност“** на норвежеца Йоаким Триер, който под различни форми и в различни формати се е представял в Кан цели пет пъти. Публиката и международната преса го познават и обичат заради нюансирания, но наред с това безмилостен подход към отношенията в семейството, които при него никога не са обикновени, нито пък прости. Много на себе си, но разбира се, и на него дължи великолепната Ренате Реинсве (награда от Кан, 2021), когато с „Най-лошият човек на света“ изгря невероятният ѝ и докрай раздаващ се талант. В „Сантиментална стойност“ тя е актрисата Нора, която живее от и заради театъра. Сестра ѝ Агнес има по-спокойна професия, омъжена е, с дете. Още от малки двете момичета са лишени от присъствието (и обичта) на родния си баща, който е режисьор. След 20-годишно отсъствие от семейната къща той решава, че иска да направи филма на живота си. Смята, че най-подходящата актриса е дъщеря му Нора. Тя обаче не мисли така.

Малко е да се каже, че този филм покори Кан. Той буквално го обсеби. Защото представи две чувствителни и трепетни жени в сложни отношения с един маниакален и самовлюбен мъж, явно разбиращ от добро кино, но без грам усет към най-близките си хора. Съвършеният егоист с грамадно его е блестящо изигран от шведа Стелан Скарсгорд. Да, определено има страхотен потенциал в този филм да се бори за следващи награди, било в Европейската филмова академия, било в Американската.

В интересна ситуация се оказа журито за своята *Специална награда*, която то реши да раздели между два филма – **„Сират“** на родения във Франция испанец Оливер Лаше и **„Звук от падане“** на германката Маша Шилински, показани в самото начало на фестивала. И двата филма преливат от кино, единият, защото дава свобода на времето, което тече без начало и без край, а другият, защото раздипля четирите истории на своите героини в рамките на близо век. И в двата режисьорите експериментират с филмовия език, в първия случай, за да се внуши неистовата болка на един баща по загубените му деца, във втория, за да се потърсят често неуловимите пресечни точки между реално случващите се събития и начина, по който се запазват те в човешкото подсъзнание. Триумф на артистичния субективизъм, така могат да бъдат определени тези напълно различни, но и в нещо докосващи се филми, чиито автори намериха топло и адекватно разбиране в Кан. Имената им тепърва ще стават все по-известни.

Наградата *Най-добър режисьор* получи бразилецът Клебер Мендонса Фильо, чийто филм **„Тайният агент“**

„Сантиментална стойност“, реж. Йоаким Триер

със своите 158 минути бе сред по-дългите на фестивала. През 1977 г. Бразилия тъне в корупция и диктатура. Мъж на средна възраст на име Марсело пътува с неугледния си автомобил от Сао Пауло до Ресифи, родния град на героя, но и на режисьора. Там той търси начин да се върне към семейството си и към един нормален живот. Но още от самото начало става ясно, че това няма как да се случи заради негова вина към хора, които искат да го „приключат". Маски и костюми, плашещи с прекомерната си пищност, увеличават мистериозността на нелегалното завръщане и принудителното приемане на фалшива идентичност. Всякакви мъже със сурови лица, всяващи страх и неприязън, бродят из „града на постоянните карнавали". Самият Марсело изглежда най-невинният сред тях (нормално, само той е университетски преподавател) и търсенето на спокойствие не проработва. Потиснат и подплашен, Марсело се надява някак да оцелее. Напрегнатият психо-политически трилър на Фильо сякаш удря зрителите с тъп предмет, зашеметява ги и ги оставя да халюцинират във вихъра на безмилостен съспенс. Филмът получи и наградата на ФИПРЕССИ, а изпълнителят на ролята на Марсело, бразилецът Вагнер Моура, стана *Най-добър актьор* на фестивала.

Братята Дарден, носители на две *Златни палми*, участваха в официалния конкурс на Кан за девети път. Програмиран на самия финал на състезанието, **„Млади майки"** отново показа типичния за белгийските режисьори поглед на съчувствието, който те насочват към бедните в обществото. Пет непълнолетни майки трескаво търсят изход от личните си заблуди и безмилостните социални капани. Почти (не) успяват. Във филма има много сълзи и бебета, нестабилни семейства и неосъзнати бащи, но няма мелодрама и това е най-важното. Този път наградата на „братята" е за *Най-добър сценарий*, но можеше да е и за каквото и да е друго. Вярно е, че скромното им кино все повтаря собствения си стил и форма, но е вярно също, че дълбокото му човеколюбие винаги разбива.

Известна изненада предизвика наградата за *Най-добра актриса*. Този път тя отиде при французойката с алжирски корени Надя Мелити за ролята ѝ на млада мюсюлманка, трудно осъзнаваща хомосексуалността си, във филма на Хафсия Херци **„Най-малката сестра"**. Включването ѝ в каста е плод на абсолютна случайност, тъй като е „открита" на улицата. Бившата футболистка няма никакъв предишен опит в киното, но очевидно ще придобие такъв в бъдеще, тъй като наградата в Кан я изстрелва много високо.

Една от много ощетените в този раздел според мен остана американката Дженифър Лорънс със своята разбиваща, психически разстроена млада майка във филма на Лин Рамзи „Умри, любов моя". Да не говорим за неподражаемата Ренате Реинсве. Така или иначе обаче, изборът на най-добра актриса в Кан, пък и почти на всеки друг голям фестивал, винаги е задача с повишена трудност.

Включеният в последната минута в официалния конкурс китайски филм **„Възкресение"** (160 мин.) на познатия вече в Кан режисьор Би Ган бе възнаграден със *Специалната награда на журито*. Направен с невъобразимо комбиниране на традиции от древната живопис и нови техники в киното, той има всичко, от което се нуждаят любителите на умната фантастика. Бонус е разказът (невинаги напълно очевиден, но все пак наличен) за една току-що оперирана жена, чийто мозък решава, че един робот без душа може да се превърне в любовта на живота ѝ. Като се има предвид, че Би Ган е един от най-оригиналните експериментатори в световното кино, постижението му в тази област бе подобаващо зачетено.

Големите губещи

Винаги има такива, но този път вероятно най-зле са се почувствали двама страхотни режисьори – Сергей Лозница с безпощадно синтезирания си „Двама прокурори" и Ричард Линклейтър с изтънчено елегантния си „Новата вълна". До последната минута Лозница водеше „по точки" в популярната класация на филмовите критици в сп. „Скрийн интернешънъл", но както знаем, освен известно морално удовлетворение за авторите тя не носи нещо повече. А на влюбения във френското кино от миналия век американец Линклейтър най-вероятно ще му остане удовлетворението от добрия прием на личната му интерпретация на хората и духа от най-красивия период на френското кино. Тогава, когато Жан-Люк Годар и ентусиастите от сп. „Кайе дю синема" успяват да го изведат на улицата и буквално да го подарят на обикновените минувачи.

Е, сигурно и фамозният Уес Андерсън в някаква степен се е почувствал неуютно, след като високобюджетният му „Финикийска схема" този път не остави фестивала равнодушен. Него обаче няма какво да го мислим, филмът му вече е на голям екран – първо във Франция, после и в други страни.

Миналата година в Кан имаше свръхструпване на големи имена от световното кино (Копола, Кроненбърг, Сорентино, Лантимос, Пол Шрейдер, та дори и наградения с *Оскар* французин Азанависиюс), но нито едно от тях (с изключение на Жак Одиар със станалия страхотно популярен „Емилия Перец" и внезапно сдобилия се с *Палмата* Шон Конър за „Анора") не успя да блесне наистина. Тази година по-малко известните режисьори бяха повече, а филмите бяха по-равностойни.

Кан някак се прибра и се върна към обичайното си амплоа – да подкрепя различното кино от всички краища на света и по всякакъв начин да окуражава неговите автори. Затова и смазващата му светска тежест не попречи отново да бъде уважаван, та даже обичан.

Има шанс 78-ото издание на фестивала да остане в историята не с поредния си скандал, а с дълбоката си почтителност към киното като инструмент за пречистване на душата.

Един глас

Иван Врамин

„Човекът, който не можеше повече да мълчи“, Хърватия, България, Франция, Словения, 2024 г., сценарий и режисура Небойша Слиепчевич, оператор Грегор Божич

Кадър от филма „Човекът, който не можеше повече да мълчи“

Мълчанието е една от най-изразителните стилистични фигури в света на киното. Сравнима е с недоизказаността в литературата или с паузата в музикалното внушение, а може би най-добрият паралел е именно с диаметрално противоположното – с невъзможността повече да се мълчи. Мълчанието говори, но има един момент, в който ритъмът или една история просто биха се счупили, ако не последва вече назрялата реплика. Не само повествованието, но и животът би се разпаднал, би се нарушила нишката, която го крепи, би се обърнал срещу самия себе си подобно на тумор. Тук не говорим за телесното или поне не в буквалния смисъл на думата. По-скоро за някакво автоимунно психологическо състояние, в което из личното и социалното тяло се разпростира рецидивът на премълчаното и единствено изказаната истина би могла да предотврати разрушителното въздействие на страха и компромиса върху нашите най-същностни разбирания и морал.

Годината е 1993, влакът от Белград за Бар, Черна гора, е спрян в Стрипчи, Босна и Херцеговина, от паравоенната сръбска групировка „Отмъстители“, която по онова време извършва етническо прочистване в региона. Въоръжени мъже свалят общо 24 души мюсюлмани, бошняци и пенсионирания офицер Томо Бузов (в ролята Драган Миканович), който е от хърватски произход. Той защитава едно младо момче на име Милан (Силвио Мумелаш), което е напът да бъде свалено от влака и екзекутирано. Томо заплаща с живота си за този дързък акт. Такъв е накратко сюжетът на късометражния игрален филм „Човекът, който не можеше повече да мълчи“, създаден по действителен случай от времето на кървавия военен конфликт в Босна и Херцеговина в края на миналия век.

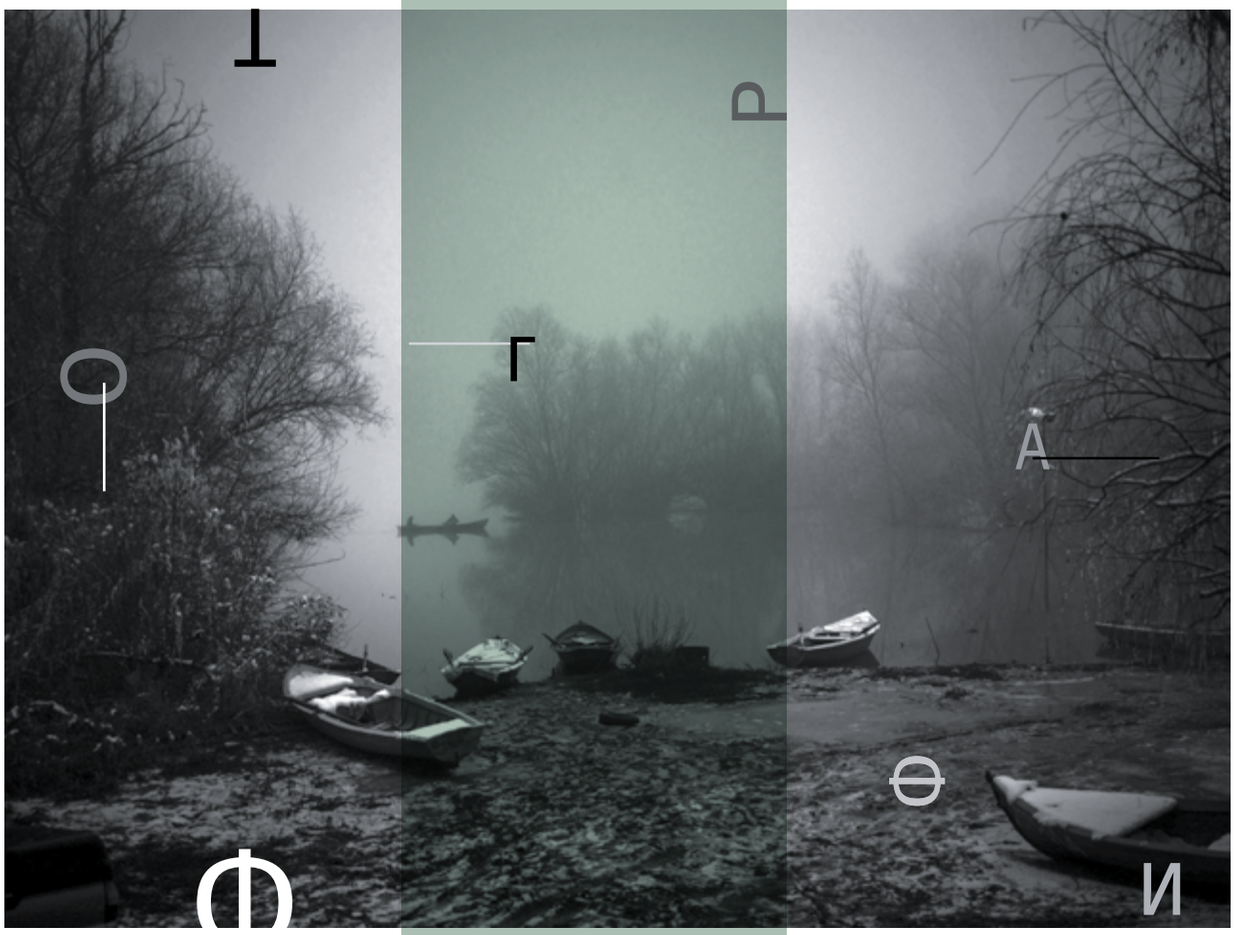
Хърватският режисьор и сценарист Небойша Слиепчевич заснема филм, изтъкан от игра между мълчания и приглушени реплики, от сведени погледи, страх, объркване, гняв, от десетки емоции, които пробягват по лицата на персонажите. А накрая се извисява един глас. Той носи надежда, че Човекът не е изчезнал, че още съществуват ценности и съпричастност, че още има за какво да се живее и за какво да се умре. Камерата сме самите ние, въвлечената ни съвест, която наблюдава една трагедия, разиграла се преди повече от 30 години, но която продължава да се случва и сега, точно в този момент. Ние също трябва да решим какво бихме направили в подобна ситуация. Ще останем ли безмълвни, ще надигнем ли глава за миг, след което ще се примирим, както става с Драган (Горан Богдан), или ще се изправим смело като Томо Бузов и на въпроса коя вяра изповядваме, ще извикаме на мнимия военен (Алексис Манентиі): „Що те брига що я славим? Остави го на мира. Държите се с хората като с животни. В тази страна няма ли закони?!“. Кой от нас не е искал да извика тези прости реплики в лицето на несправедливо овластени? А колко от нас са се осмелявали?

Този филм, за съжаление, е твърде актуален и днес, но той черпи своята сила не само от въздействието на историческия факт, а и от естетическите си измерения. Кадрите са прецизно композирани и ни потапят в клаустрофобичното усещане от тесния коридор, малките, пълни с хора купета, безизходицата, в която са поставени персонажите. Впечатляват точно премерените технически компоненти и решения, свързани с операторската работа в това абсурдно малко и пълно пространство. Не можем да подминем и автентичното актьорско присъствие. Няма нищо преекспонирано, няма театралност, няма излишна драматизация. Присъстват именно онези естествени компоненти, които най-често изграждат реалните събития – объркването, нерешителността, избягването на конфронтацията, неспазените обещания, импулсивността, страхът.

Съвсем закономерно „Човекът, който не можеше повече да мълчи“ спечели *Златна палма* в Кан, беше номиниран за *Оскар* и успя да трогне целия свят, превръщайки се във фаворит на някои от най-големите световни кинофестивали – Клермон-Феран, Торонто, Хонконг, Мелбърн, Талин, Вилнюс и др. Носител е още на френската награда *Сезар* и на Европейската награда за най-добър късометражен филм.

КИНЕ МАТО ГРАФ

фотография



„На тяхно място“, фотография
Владимир Карамазов

Владимир Карамазов

На тяхно място

„Аз не съм осъден и не излежавам присъда, но съм затворник в моя собствен затвор.“ С актьора Владимир Карамазов, който умее да се изразява и чрез фотографията, разговаря Мария Панайотова

Преди година и половина фотографските търсения на Владимир Карамазов го отвеждат в затвора в Белене, където снима лишени от свобода, изтърпяващи зад решетките една от най-тежките присъди – доживотен затвор без право на помилване. Резултатът – изложбата му „На тяхно място“ в Националната галерия/Двореца (15 април–1 юни 2025 г.), прониква дълбоко в емоциите и преобразява клишетата. За да проумеем в крайна сметка, че „лишаването от свобода“ освен в чисто физически план може да има и друго измерение. Разговорът с Владимир Карамазов е за контекста и подтекста в изложбата, но и за мястото (ни) в живота, за затвора като физическо пространство, но и за рамките, които сами си слагаме, за материалните „изражения“ на свободата, но и за метафоричните ѝ образи.

Фотографията учи ли се? Или е необходимо и още нещо?

Като всяко нещо, трябва да разбереш как функционира, да го разгадаеш, но говоря само за техническата част. В днешно време всичко е достъпно: да опознаеш камерите и да се научиш да снимаш, е доста лесно. Има огромно количество информация в интернет. Но фотографията е средство, което показва как ти виждаш света. И това е ключовото. Всеки от нас вижда света различно, в зависимост от своята чувствителност, начин на живот, възпитание, принадлежност... Хубавите кадри не са достатъчни. Трябва да знаеш какво искаш да кажеш чрез фотографията.

Кои са вашите учители във фотографията?

През последните четири години имах късмета да се срещна с големи имена във фотографията. От всекиго научих много и всяка творческа среща ме движи напред. Срещнах се със Стратос Калафатис, който ми показа верния път. Направи го категорично и аз го разбрах. Даде началото на един от моите проекти и ме научи да гледам по-мащабно на материала, който трупах. След това отидох в Генуа и се

фотография Владимир Карамазов

срещнах с един от екстремистите във фотографията – Андерс Петерсен. Изключително краен и дързък фотограф. Той видя моята работа тогава и ми даде самочувствие. Няма да забравя, в последния ден от уъркшопа, когато се разделяхме, той ме прегърна и в ухото ми прошепна, че съм много добър, да продължавам така и че ще стигна далеч. Каза ми, че ще се гордее с мен. След това срещнах Ванеса Уиншип и Джордж Георгиу. Късмет е, че са си купили къща в българското село Мандрица. Станах близък с тях, те са от тези хора – интелигентни и разумни, които никога няма да те ласкаят. С тях направих селекцията от 81 кадъра за изложбата в Националната галерия. Отидох в Мандрица с 3000 кадъра и след седмица се върнах в София с готовата изложба. И последният ми учител е *Инстаграм*. Там търся и гледам висококачествена фотография. Уча се, вдъхновявам се и мечтая.

Фотографията какво ви дава?

Фотографията е това, с което искам да изразявам себе си. Всеки отделен проект ме учи на нещо. Всеки е специфичен и благодарение на него прекарвам много време в различни общества. От всеки такъв период научавам нещо за себе си или проумявам мои недостатъци. Ако при едно изследване проникнеш в дълбочина, оттам винаги бликват много уроци и истини.

Кога разбрахте, че фотографията е за вас?

Когато видях готови няколко мои проекта и когато те „заговориха“. Това са моите разкази, моите мисли, които искам да покажа на хората, и езикът, на който искам да говоря.

Конкретно този проект на какво ви научи?

Този проект ме накара да мисля за големи теми. Много са. Но може би най-важните са прошката, смирението и осъзнаването, че ние, свободните хора, трябва да сме щастливи и благодарни. Когато видиш хора, които копнеят единствено и само децата им да им простят, мечтаят просто да се изкъпят в морето или за минути да видят Крушунските водопади, си даваш сметка какво е това свобода. Колко важно е някой да ти прости.

Защо избрахте да влезете точно в затвора в Белене, място, което свързваме с комунистическите репресии?

Получи се някак по стечение на обстоятелствата. Имах разрешение от ръководството, което се отнесе с разбиране и интерес към проекта. Пътят с разрешителните и допускането ми до затвора за такъв дълъг период от време никак не беше лесен. Изборът на това пространство не е продиктуван от историческия

„На тяхно място“, фотография Владимир Карамазов

подтекст и цялата символика, която това място носи в исторически план. Онова, което ме развълнува в него, е кинематографичната му стойност, своеобразната му „отделеност“ от сушата, това, че е остров, и визуалните възможности на заобикалящите го реалии.

Имаше ли моменти, в които светлината беше повече от мрака, и такива, в които мракът надделяваше?

Може би поравно от двете. Преминах през много емоционални моменти, в които затъвах, и в същото време имах много щастливи моменти, които ме вдигаха. В началото моят мозък се бореше с предразсъдъците и погрешните ми схващания. Това беше люта битка, защото явно прекалено дълго съм бил убеден в нещо, което не е действителност. През това време и се борех, и слушах зловещите истории на доживотните затворници. Там ги слушах и ги възприемах като филм, но като се връщах вкъщи, започваха кошмарите. Проектът започна през зимата и някак с промяната на сезоните нещата ставаха все по-светли. През лятото вече и те, и аз бяхме свикнали – тогава дойде лекотата на общуването. Но винаги се случваше нещо, което ми казваше, че това е затвор и трябва да внимавам, най-вече за моята психика.

И ако сега се върнете година и половина назад, във времето, когато започвахте, бихте ли променили нещо в начина, по който осъществихте „На тяхно място“?

Мисля, че не. Когато изложбата се откри и видях как реагират хората, си казах, че това е сън. Докато я подготвях, съм мислил, че искам тя да се възприема с разбиране и емпатия, но не съм очаквал, че това ще стане. Отне ми много време да уловя в лишените от свобода възможно най-добрата тяхна страна. Не исках да показвам грозотата и зловещото в затвора. Исках да покажа човечността и емоцията. Видях много хора, които плачеха. Преди време във Виена бях на една изложба, от която се разплаках. И си казах, че ще направя изложба тогава, когато имам шанс да развълнувам хората и изложбата да е емоционално преживяване, а не просто разглеждане на фотографии.

Темата на проекта никак не е лесна, доста емоции и въпроси събужда. И независимо какво чувстваш, имаш реакция! Това ли искахте – да предизвикате реакция?

Най-много искам проектът да породи размисли. Всеки да се запита дали е толерантен, дали не съди прекалено бързо, дали има реално, същинско познание по дадена тема, дали вярва в Господ, дали е добър човек, дали помага, дали често не се подвежда по общоприетото и недотам истинското, и още много въпроси. Всеки да запита себе си, тихо и прямо. Самият аз преминах през страшно много въпроси. И повечето отговори бяха срамни за мен като човек.

Имахте ли конкретна стратегия в подбора на персонажите и пейзажите?

През тази година заснех над 150 души. Имам огромно количество материал. Стратегията беше, освен да покажа лишените от свобода от друг ъгъл, да образувам една моя атмосфера на студ, мрак и някъде там да се показва красотата. Подбрах лицата, които най-добре да покажат това, което ние, свободните хора, не очакваме да видим в очите на затворник. Беше важно за мен да покажа проекта в атмосфера, която да е моя и да съм я създал аз. Повлиян съм от филмите на Тарковски и Звягинцев. Те са различни епохи, но и при двамата има нещо много специфично, техен свят, който създават. Беше важно да създам моя свят за затвора в Белене.

В микса от портрети има един, който е „извън контекста“, не е на човек, лишен от свобода заради извършено престъпление. Този портрет е вашият. Защо е там?

В моята професия на актьор знам, че идеите трябва да са прости и хората да ги хващат веднага. Ако идеята е завоалирана и трябва време да я разбереш, не е добре. Гениалните неща са прости. Мислех за това през цялото време. Казах си, че ако си направя сам портрет и го сложа между другите, ясно ще заявя, че и аз бих могъл да съм на тяхно място. Осъзнавам го и мисля за това. И с моя автопортрет отворих още една важна тема – за затвора в нашите глави. Аз не съм осъден и не излежавам присъда, но аз съм затворник в моя собствен затвор. Огромна

тема, която също действа емоционално на хората.

Кога разбрахте, че сте „наредили пъзела“, защото при толкова много снимачни дни и заплетени съдби винаги има опасност да настъпи хаос?

В един такъв проект е много важно да си изясниш идеята и посланието. Когато са ти ясни и им вярваш, всички селекции съобразяваш с тях. В Националната галерия наредих пъзела, като много ме е яд за 10 принта, които отпаднаха. В тях има други линии, важни за мен. Но изложбата е за конкретното място и тепърва, ако проектът има живот, ще се сблъсквам с проблема от какво да се лиша. Все пак Дворецът е възможно най-обширната галерия в България като пространство и във всяка друга ще трябва да свивам селекцията. Мисля и за книга, в която ще сложа всички важни кадри, както и текстовете, които писах в моя дневник.

Физическата болка и усещането „сякаш някой ми е вързал ръцете“, отбелязано в началото на вашия дневник, промениха ли се в края на проекта?

Не, това си остана до края. Хората вътре в затвора се притесняваха за мен, постоянно ме питаха дали съм жаден и гладен, но наистина тези нужди ме разсейваха и предпочитах да мина без тях. Най-големият проблем беше, че от многото информация, притеснение, говорене, мислене ми натежаваше главата като че съм пред инфаркт. С много особено главоболие и пресъхване на устата. Като се прибирах в хотела, лягах и дълго време не можех да мръдна. Това продължи до края.

Успяхте ли да откриете „вашето място“ през тяхното място?

Може би да. Със сигурност знам, че съм равен на другите и моето съществуване не се различава от никое друго. Че съм човек, който трябва да гледа по-леко на живота и да бъде по-широк. Да се науча да прощавам. Да се опитам да разбирам другите. Защото другият човек, на който съм гневен, със сигурност има важна причина да е такъв и да се държи така.

В крайна сметка разбрахте ли какво е свободата?

Видеото, което е част от изложбата, е съставено от мечтите на лишените от свобода. Исках да е видео, защото, за разлика от изображенията, които са затворени от рамка, видеото се движи и няма рамка. Свободата е в най-простичките неща. Излитане на птица. Рибар с въдицата си. Три момчета с лодка в реката. Залез. Комари над водата. Фериботът. Всичко това е свобода – „материалните“ образи на свободата, емоционалните метафори за нея... И нищо от това не можеш да видиш в затвора.

И ако се върнем на фотографията като усещане, какво е то?

„На тяхно място“, фотография Владимир Карамазов

Тя ми дава усещането за искреност. Не мога да излъжа чрез фотографията. Не мога да снимам това, което не ме вълнува. И странното е, че чрез фотографията хората, които са следили моята актьорска кариера, ме откриват като за първи път и разбират много повече за мен като човек. И усещат, че не ги лъжа.

Какво предстои след изложбата в Националната галерия?

Този проект бих искал да покажа извън България, защото мисля, че гледната точка, която предлага, ще е неочаквана и за други народности. Това ще е трудно, но ако успея, ще бъде голямо постижение. А как ще продължа? Вероятно ще се върна в юношеството – там, където младежите за първи път се докосват до престъплението, и там, където престъплението набира сила. А след това ще се върна в детството – там, където симптомите за бъдещото престъпление са почти незабележими, но ги има.

И последно – препратка към въпрос от анкетата, с която събирате впечатления на посетители на изложбата – възможен ли е „втори шанс“ в днешния консуматорски свят, в който не „нашите глезени, а нашите мисли са оковани във вериги“?

Трябва да има втори шанс, защото ние, хората, имаме способността да се променяме, да мислим и да разсъждаваме. Всички тези качества ги забравяме, но те са съществени. И понеже сме хора, всеки трябва да има право на втори шанс.

Здравка Евтимова

фотография Яна Лозева

Бял пластир

Здравка Евтимова е родена през 1959 г. в Перник. Завършва английска филология. Пише кратки разкази, публикувани в 32 страни, най-известният от които е „Кръв от кълтица". Сред по-известните ѝ книги са: „Пернишки разкази", „Юлски разкази", „Една и съща река", „Зелените очи на вятъра", „Резерват за хора и вълци".

Иво я наблюдаваше. Гневът му подпали вътрешностите и кожата му.

– Купила си зелен пластир – избухна той. – Разбрах от касовата бележка. Зелен! Нямаш представа какво е това. Защо не ме попита?

Ева живееше под неговия покрив. Вече две години.

Понякога го дразнеше непоносимо. Иво преставаше да се владее. Особено сега, през май. Горещо. След това порой. Грозно време. Но краят на месеца щеше да бъде началото на неговия триумф. Името му щеше да буди възхищение, не – страхопочитание в цял свят. Ева не разбираше това. Защото не знаеше. Иво не разговаряше с нея за работата си.

Тя беше красива през май. Все още хубостта ѝ го смайваше. Безхитростните ѝ приказки също – как подопечните ѝ стари дами се радвали да поговорят с нея. Как пиели лекарствата си.

– Със зеления пластир самият ти не можеш да лъжеш, но не могат и да те излъжат – подхвана Ева. – Залепяш го на ръката си, не оставя белег. Разкрива ти кое е истина. Така домът, след това градът, страната и постепенно светът ще се отърват от лъжата.

Иво я гледаше втрещен. Глупава, бездънно глупава. Беше живял с нея две години – тя не лъжеше него, това добре, но ...

– По телевизията разясниха, че зелената лепенка е мощно болкоуспокояващо средство – усмихна се Ева. – Мен понякога ме боли глава.

Не само небето, пред очите му причерня.

– Дърдориш истината – приключваш на бунището – обобщи Иво. Беше блестящ изобретател. Млад. Умен. Защо бе допуснал Ева в живота си? Лицето ѝ замръзна, но и в такива моменти беше красива. Тя беше социален асистент, работеше с болни стари хора – мизерна заплата. Ева не беше за него, но Иво харесваше погледа ѝ – там живееше пролетта.

Гневът му се взриви.

– Ева! Не трябва да ти казвам, но ще го кажа – аз разработих зеления пластир – то е лепенка за неудачници. Глупците дрънкат истината, лъсват – тези лесни мишени. Да знаеш – от вторник ще пуснат зелените лепенки. Безплатно. Във всички магазини – това „мощно болкоуспокояващо средство".

– Но.... – измърмори Ева. – Истината е майка на безсмъртието.

– Дръж! Това е безсмъртието – скочи Иво. – Бяла лепенка. Слагаш я на шията си и мачкаш. Всички.

– Твоето бяло знаме на предателството... – прошепна Ева.

Очевидно зеленият пластир на врата ѝ бе започнал да действа. Тя дрънкаше глупости, тоест истината. Защо никога не му беше казвала, че е гениален? Че го обича? Иво ловко сне зелената ѝ лентичка. Тази глупачка.

– Изобретението ми е безсмъртие – изстреля той. – Белият пластир ти помага да мислиш коректно. Приказваш коректно. Нещо повече – гарантира победа. Веднъж залепен върху кожата, белият слой се слива с кръвния поток, с костната и лимфната система. С белия и черния дроб. Става част от личността... С тебе е цял живот. А ти си имаш абонамент за първото място. Ти печелиш наградата... Тази малка лепенка те учи да режеш... Как от слуга да станеш владетел. Искаш ли я? Действа светкавично!

Ева го слушаше. Погледът ѝ се огъна, красивото ѝ лице угасна. Глупав ли беше Иво, наивен ли? Човек не бива да се разкрива пред никого, дори пред Ева. Не бива да вярва на поглед, в който живее пролетта.

– Не боли – прошепна остро той. – Белият пластир премахва колебанието. Струва безбожно скъпо. Само най-големите, най-великите ще могат да си го позволят. Аз ще бъда богат. С белия пластир приказваш както трябва, а това е абонамент за триумф. Ключ към вечността.

Небето натежа, заченало нова градушка. Този грозен месец май.

– Превръщаш хората в лъжци – каза Ева. Тя никога нямаше да признае, че Иво е гениален.

– Опитай белия пластир – кресна Иво. – Няма да умреш. Ето. Чакай. – Бялата ивица, подобна на парче тиксо, се лепна за шията ѝ.

Заваля. Рязко. Силно. Първите грозни семена на облака, зърната на градушката, заблъскаха прозореца. Вече не личеше точно къде на шията ѝ Иво беше лепнал белия пластир.

Лицето но Ева грейна в усмивка. Красиво лице. Топъл поглед.

– Иво – прошепна тя. – Ти си гениален!

Небето отвън бе разстреляло града.

– Обичам те! – добави Ева, гласът ѝ дълбок като черния облак, бащата на ледените зърна.