



© Николай Трейман

От случайност към глобална визуализация

Все още продължава да се води един стар и прастар спор: може ли фотографията да бъде изкуство, ако *някой/нещо* може съвсем „случайно“ да натисне копчето на фотоапарата, в резултат на което да имаме „образ“? В епохата на глобално „щракане“ с телефони, на което масово сме свидетели днес, подобни интелектуални терзания сякаш изглеждат все по-безпредметни. И все пак за този въпрос се крият сериозни теоретични проблеми.

Вероятността например маймуна, трайкаки по клавишите на компютъра, да създаде литературен шедевър, на практика клони към нула. Но възможността тя да направи „истинска фотография“, особено ако фотоапаратът (или телефонът) бъде закрепен на статив и насочен в определена посока, е много голяма. Кой тогава ще е „автор“ на фотографията? Тя или онзи, който е подготвил мизансцена и е направил възможно заснемането? Особено ако резултатът е сполучливо фотографско изображение. И тук веднага се набираща в очи разликата между фотографското изображение (като възможност) и живописната, музикалната или литературната творба, при които се изисква съзнателно и добре обмислено усилие и методично действие.

Светът на образите, в който сме потопени днес, е до голяма степен *спонтанен*. Ето защо още „първооткривателите на фотографията определят постижението си не като *изнамиране*, а като *откриване* на нещо вече налично в природата: способността на светлината да отпечатва образи

върху светлочувствителен материал“ (Цочо Бояджиев).

В своята „Кратка история на фотографията“ (1931) Валтер Бенямин коментира всичко това, на свой ред питайки: „Как е възможно фотографията да бъде изкуство при неоспоримото присъствие на случайността в създаването на фотографския образ?“. И щателно изследва тънката граница между природата и културата, между случайните (произволни) изображения и художествената фотография, за да стигне до извода: „Ненапразно сравняват снимките на Атже с направените на някое местопрестъпление. Но нима всяка точка в нашите градове не е „местопрестъпление“, а всеки минувач – извършител?“.

Преминването от „свят на идеите“ към „свят на образите“ е истинска „културна революция“, която тепърва ще бъде осмисляна и изучавана. Да, вярно е, както настоява Георги Лозанов в интервюто си в този брой, че „фотографията е станала изкуство, тъй като е част от промяната в изкуството, на самата художествена реалност“. Защото тя е „едновременно резултат от поглед към света и същевременно промяна на света, нещо ново“ (Вилем Флусер).

Свърхвизуализацията на света, подсилена от потапянето ни в интернет, обаче тепърва поставя нови проблеми. Как ние гледаме на изображенията, как това повлиява на нас самите и на отношението ни към другите? И

как сред лавините от „фейкове“ разчитаме „образите“, които ни влияят съзнателно или несъзнателно?

Защото – в класическия „случай“ – всяко изображение разказва „история“ и по този начин утвърждава собствената ни идентичност в един свят, намиращ се в постоянна еволюция.

Ала как ще изглежда всичко това в ерата на изкуствения интелект, където започва битка за „автентичност“? Как да се гарантира, че „човешкият интелект със своята свобода и съвест ще ръководи техническите иновации и ще определя с отговорност как те да бъдат използвани и какви са техните предели?“ – пита папа Лъв XIV в новата си енциклика *Magnifica humanitas*, откъс от която можете да прочетете също в броя.

Въпросите са много и те най-често опират до „референта“ – до утвърждането на реалността в един глобално флуиден и полиморфен свят, в който „инфлацията на изображенията“ е факт. Защото, когато „всичко е симулация“, отношенията с другия и с другите прекъсват. Тогава комуникацията се изгубва, връзките престават да бъдат реални и всичко става „привидно“. Ала нека не забравяме, че още Валтер Бенямин утвърждава уникалността на „произведението на изкуството в неговата техническа възпроизводимост“ (1939) като „идентична с неговото разполагане в контекста на традицията“. Защото традицията винаги е „нещо живо, макар и изключително променливо“. И затова тази „битка за автентичност“ трябва да продължи.

В брой 07

Месечник за изкуство, култура и публицистика

Тема на броя: Фотографията и новият свят на образите

Фотографическата
срещу нефотографическата
фотография – разговор
с доц. Георги Лозанов

4–7

Лиляна Караджова – Тенденции
в съвременната европейска
фотография

8–10

Красимир Стоичков –
Кой монтира света вместо нас

11–12

Вилем Флусер – Жестът
на фотографирането

13–16

Идеи

Папа Лъв XIV –
За изкуствения интелект

18–20

Сергей Лебедев – Съветската
окупация на Източна Европа
е престъпление

21–24

Мюриел Доменак – Дали Европа
е в стратегическа самота?

25–27

Интервю

Койна Русева –
Да владееш сцената

29–32

Кристин Димитрова – Поезията
е фронт на съпротива

33–36

Карло Мусо – В търсене
на надеждата

37–38

Книги

Едвин Сугарев – Да бъдеш
преводчак на Бога

40–41

Ангел Иванов – Фината фабрична
направа на човека

42–44

Мартин Касабов –
Аз съм Артуро Бандини!

45

Десислава Неделчева –
Три книги нежност

46

Катя Атанасова –
Отровени светове

47

Митко Новков – Хожжение,
речник, приказка

48

Галерия

Чавдар Попов – Иван Нинов на 80

50

Диана Попова – Убязващи образи

51–52

Людмила Димова –
С главата надолу

53–54

Даниела Чулова-Маркова –
Лица, пространства, следи

55–56

Сцена

Венета Дойчева – Театралното
„Варненско лято“

58–59

Мира Тодорова –
Археология на любовта

60

Майя Праматарова – В окомото
на „Бурята“ с Виктор Бого

61

Луси Крюгер – Автобиография
на гласа

62–63

Дмитрий Курляндски – Формула
на живота или на смъртта

64–66

Саймън О`Нийл – Насладата
от пеенето

67–68

Кино

Божидар Манов –
Карлови Вари 2026

70–71

Костагин Бонев – Оптимизъм
без митове

72–74

Иван Врамин – Хоризонтът
на нашите желания

75

Фотография

Георги Генчев – Варна в окомото
на Кримската война

77–79

Под линия

Алберт Бенбасат –
Вагонетка играчка

80

Издател:
Фондация „Комунитас“



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

Автори в броя: Алберт Бенбасат, Ангел Иванов, Божидар Манов, Венета Дойчева, Вилем Флусер, Виолета Цветкова, Георги Генчев, Георги Лозанов, Даниела Чулова-Маркова, Данислава Делчева, Десислава Неделчева, Деян Статулов, Диана Попова, Дмитрий Курляндски, Едвин Сугарев, Иван Врамин, Йорданка Белева, Карло Мусо, Койна Русева, Костагин Бонев, Красимир Стоичков, Кристин Димитрова, Лиляна Караджова, Луси Крюгер, Майя Праматарова, Мария Костакева, Мария Митева, Мартин Касабов, Мира Тодорова, Митко Новков, Момчил Методиев, Мюриел Доменак, папа Лъв XIV, Радослав Чичев, Саймън О`Нийл, Светлана Димитрова, Сергей Лебедев, Цветан Цветанов, Чавдар Попов.



Роджър Фентън, Фургонът на фотографа с чирак Маркър Спарлин, седнал на мястото на кочияша, 1855 г., ретуширано копие

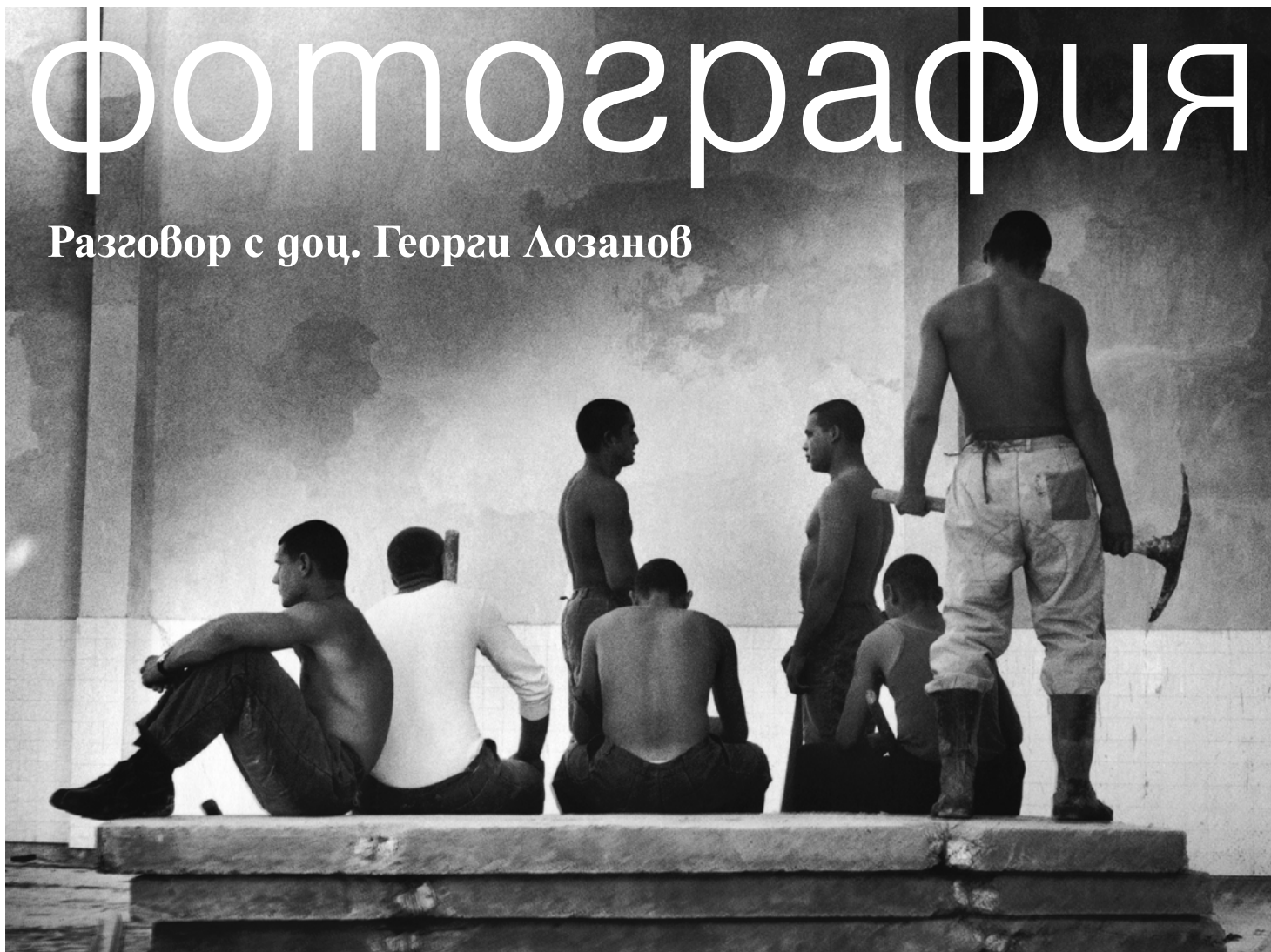
Фотографията и новият свят на образите

Как използването на изкуствения интелект променя не само реалността, но и днешната фотография? Не заживяхме ли във „визуална умора“ от глобалния свят на образите? Изкуство ли е фотографията? И как отстоява себе си във времена на тотална пропаганда? Ако фотографията през 80-те години на XX век в България раждаше съпротива, каква е ролята ѝ днес?

Фотографическата срещу нефотографическата

фотография

Разговор с доц. Георги Лозанов



Гаро Кешишян, от серията „Строителни Войски“, 1981–1995 г., сребърно-желатиново копие

„Фотографията не просто е изкуство, тя стана изкуство. Тя участваше в промяната на изкуството“

Какви са предизвикателствата пред фотографията в днешния дигитален свят? Как използването на изкуствения интелект променя реалността и самата фотография?

Появата на изкуствения интелект (ИИ) предизвиква ужас сред фотографите. Особено когато ИИ започна да прави толкова добри снимки, колкото и естественият интелект. А и по-добри.

Работата е в това, че изкуственият интелект може да създава всичко, но

авторът винаги е естествен. Авторството е понасяне на отговорност за една творба и за нейното послание. Авторът е този, който може да отиде и на каторга заради своята творба, бива санкциониран заради нея. Авторът е този, който е поръчал и признал произведението, както Марсел Дюшан отнася писоар на изложбата и заявява, че това е изкуство.

Така че ИИ в никакъв случай не заплашва авторството. Той просто е един асистент, който може да ти помага,

както чираците са помагали на ренесансовите майстори да създават картините си. Казвам всичко това, защото се създава фалшиво напрежение. Сякаш ей сега ИИ ще ни вземе мястото. Нищо подобно. ИИ само развива това образно производство, индустриализира го и дава възможност на авторите да създават своите произведения. Самият ИИ, както казва Чомски, е най-големият плагиатски софтуер. Колкото повече работи на базата на вече създаденото, толкова повече той мотивира създателите си да продължават нататък, защото фотографията, подобно на всяко творчество, е дело на преходни субекти. ИИ може да обработва само вече създадените

реалии. Може да се окаже и нещо друго: че в един момент е по-евтино да поръчаш фотографията на естествен, а не на изкуствен интелект заради преразхода на енергия. Тоест да има връщане на занаятчийско ниво към традиционната фотография, което невинаги е най-доброто.

Да, има паника, че ИИ може да се изправи срещу хората и да „унищожи“, примерно, фотографите. На което аз отговарям: нека първо видим колко хора е унищожил естественият интелект през вековете. Ако ИИ се управлява правилно и отговаря на стандартите на либералната демокрация, тогава той ще се „хуманизира“.

Всекидневно в света се създават милиарди изображения. Не води ли това до „визуална умора“?

В случая аз отново съм оптимист, дори да звучи наивно. Оптимист съм, защото познавам една предишна вълна на фотолюбительството. Тогава се масовизира производството на фотоапарати и техните формати и това се оказва една от най-печелившите индустрии. В един момент само „Кока-кола“ се конкурираше с „Кодак“ по ефективност. Целият свят пламна: всеки искаше да има вкъщи фотоапарат. Тогава се смяташе, че това ще сложи край на професионалната фотография и всеки ще бъде фотограф. Нищо такова не се случи. Единствено се увеличи грамотността на любителите фотографи, които осъзнаха, че не могат да се мерят с професионалните фотографи. Същото става и сега. Хората непрестанно снимат и си правят селфита, но това още повече увеличава значимостта на фотографиите, които не можеш да заснемеш сам.

А иначе производството на образи има един сериозен ефект – значително намалява четенето, защото голяма част от информацията минава през визуалното. Има цяло поколение вече, израснало само с образи, което не развива въображението си. При четенето има нещо, което се нарича „вътрешно въображаемо“ – образите си ги конструираш сам на базата на собствения си

опит, докато тук те са ти дадени наготово. Обаче от Юлия Кръстева знаем, че изображението е празна семантична структура, през която се вижда словото. В крайна сметка всяко изображение задвижва в главата ти някаква история, някакъв разказ. Тепърва ще видим какви ще са пораженията от визуализацията на света.

Изкуство ли е фотографията? От значение ли е този въпрос?

Това е ключов въпрос, който тежи на фотографията от самото ѝ раждане. Нека припомним две ключови реакции в тази връзка. Когато Шарл Бодлер научава за съществуването на фотографията, той решава, че това ще е изкуството на простотията и на тълпата. Защото той свързва изкуството с божественото вдъхновение, а не със зависимост от някаква машина. И обратното, художникът Пол Дьолаарош, когато вижда за първи път фотография, заявява: „От днес живописата е мъртва“. И остава с тази си фраза. Дьолаарош е академичен художник, който рисува подражателно, а фотографията наистина съдейства на модернизма, тя унищожава академизма. Така живописата чрез деформацията се насочва едновременно към физическия и психическия обект – онова, което виждаш, те кара да го преживееш. Ето я естетическата програма на модернизма, в която фотографията участва.

Фотографията никога не е била призната за изкуство чрез класическите критерии за изкуство, но интересно е, че самата тя променя тези критерии. За да се стигне до Дюшан, до новия реализъм, до Кристо. Така онова, в което обвиняват фотографията, става тренд в изкуството. Дотогава обвиненията са, че тя е твърде свързана с реалността и не може да създава паралелни художествени реалности. А днес самото изкуство е част от всекидневната реалност – през поп арта, обект арта и т.н. И с днешното производство на образи всеки иска да постигне нещо, което да има естетически смисъл. Тоест освен да върши прагматична работа, фотографията е и игра без цел.

Фотографията не просто е изкуство, тя става изкуство. Тя участваше в промяната на изкуството.

Все още ли същността на фотографията се припокрива с формулата на Ролан Барт „Това е било“? Или във времето на фотошопа тя вече включва и „не-събитието“?

През компютър и с фотошоп можем да произведем всякакво изображение. Това са употреби на фотографията, отклоняващи се от фотографията. По-точно от онова, което Андре Базен нарича „фотографичност“ – от „образа следа“. Истинска фотография е само „фотографическата фотография“, когато образът наистина е следа. Компютърното изображение е нещо друго. Много важна е „културата на свидетелството“. Съвременният човек не е виждал обратната страна на Луната. Виждал е само снимки на тази обратна страна, но това му е достатъчно, за да смята, че тя е част от неговия опит. Кое се дължи отново на „фотографичността“ – че изображенията са свързани със собствения си предмет. За пръв път в историята на културата съществуването става значение. Когато видиш една снимка, тя казва две неща: 1) това изглежда така, 2) това е съществувало



Станка Цонкова-Уша, серия „Петното“, 1984 г., колекция на авторката

или продължава да съществува. Фотографията е второто, защото гледките могат да бъдат постигнати през всякаква медия. Възможни са всякакви технически мошеничества, но може да се лъже и с думи.

Вече сме навлезли в четвъртата фаза на предреченото от Богдрийр. Първата е, когато изображението отразява реалността. Втората – когато я деформира. Третата – когато я подменя (вместо реалността се появява изображение). Четвъртата е, когато самото изображение се превръща в реалност. Ние сме в тази последна фаза и самото изображение вече има потенциал да се превърне в реалност. Появи се дори телевизионна водеща, която е изцяло виртуален продукт, и то по Нова телевизия, както има и виртуални фотомодели.

Така че фотографията винаги ще си остане „фотографическа“. „Нефотографическата фотография“ е по-скоро графика, но не е фотография.

Живеем и в инфлация на образите. Как фотографията отстоява себе си във времена на повсеместна политическа пропаганда?

Един от проблемите на войната е, че там се използват страшно много фалшиви изображения. Проблем обаче са не само пропагандните визуални реторики. Проблем е, че на война страшно много се лъже и тук масово се включват и социалните мрежи. Проблемът опира не толкова до фотографиите, колкото до факта, че социалните мрежи се използват като медии. Много пъти съм имал повод да обясня защо социалните мрежи не са медии. За да е нещо медия, трябва да отговаря на следните две условия: 1) да стига до много хора (което те постигат), 2) да е произведено в режим на редакционна отговорност (което те не постигат).

Социалните мрежи са нещо като „битак на изображения“. Тук намиращ всякакви снимки, но кой носи отговорност за тях? Ако си купиш един часовник на битака, вкъщи може да се окаже, че той не работи, но не можеш да го върнеш. Няма на кого. Същото е и със социалните мрежи, където страшно много хора биват излъгани от изображенията. В резултат на което се получи феноменът на *постистината*. На хората се внушават убеждения, които противоречат на собствения им интерес. Но

когато го проумяят, може вече да е късно. В това отношение фотографията се използва не само в пропагандната война, а в това хората да бъдат заблуждавани – чрез т.нар. „фалшиви новини“. Все още го има рефлекс, когато видиш нещо на снимка, да вярваш, че „това е било“.

С други думи, „голямото лъгане“ гнес минава през фотографията. Реториката на фотографията го позволява. Както казва Сюзън Зонтаг, от една снимка на заводите „Круп“ никой не може да разбере дали те произвеждат мляко, или оръжие. Всеки напасава изображението към собствените си разбирания. И много зависи от начина, по който то бива поднесено. Съвременният човек е изложен на голямата заплаха да бъде излъган, ако гледа на всичко, което му бъде показано, като на гледка през прозореца.

Ако фотографията през 80-те години в България раждаше съпротива, а през 90-те улавяше колективното преживяване на обществото, каква е тя днес?

Фотографията днес все повече става част от концептуалното изкуство, ако говорим за художествената фотография. Другата фотография – например каталожната – си върви добре чрез електронната търговия и носи печалби.

Поколението фотографи, което днес работи в България, върви и в двете направления. Има обаче спад на рекламната фотография, защото живеем в криза, а и повечето световни продукти идват с рекламата си. Хартиените медии изчезват, а рекламата в интернет не носи големи приходи.

Истината е, че големият бум във фотографията в България наистина беше през 80-те години. По онова време се появи по-голяма свобода, а имаше и елемент на съпротива.

Днес културата като цяло – не само в България – е в един „антракт“. След постмодернизма няма водеща тенденция в развитието на изкуството. Когато отидеш на „Документа“ или

на Венецианското биенале, виждаш, че съвременното изкуство до голяма степен се е превърнало в журналистика. То се занимава с актуалните проблеми, без да търси някаква естетическа декоративност, и много често използва за медия камерата. Но вече се усеща пренасищане от тези видеоформи, които ти гълтат време, а не ти дават достатъчно за времето, което им отделиш. Същевременно фотографията е много по-щадяща и по-благодарна като комуникация. Наведнъж тя ти разкрива своето послание и не ти губи времето в опит да те убеди в нещо, в което не е сигурна.

След голямата фотографска изложба в Софийската градска художествена галерия през тази година се заговори по-активно за липсващата история на българската фотография. Възможно ли е нейното – може би колективно – написване и при какви условия?

Това беше целта, която самите ние си поставихме с тази изложба. Досега имаше един такъв опит – на Петър Боев – и аз открих неговата изложба в НДК в края на 80-те или в самото начало на 90-те години. Сега заедно с Иво Хаджимисhev и Катерина Гаджева създадохме сбирка, която е опит да се представи относително цялостно развитието на българската фотография.

И имаше два интересни ефекта от тази изложба. Първият, който очаквах, беше, че хората много се зарадваха. Както казах, фотографията е много щадяща медия и ти оставя голяма свобода на интерпретация – ти да си решиш за какво са заводите „Круп“. Второто, което се случи, беше, че много хора решиха, че това е актуална фотографска изложба, а аз бях подбрал фотографии най-вече от 80-те години. Кое то показва, че представените фотографии още тогава са имали усет за тенденцията, която не се е променила особено и до ден днешен.

Но все пак става дума за големи фотографи – Станка Цонкова-Уша, Гого Нейков, Гаро Кешишян. Те бяха хванали тенденцията дори зад Желязната

завеса, а фотографията, защото беше маргинална, се ползваше с малко по-голяма свобода. И то през 80-те години – тогава се роди авторската българска фотография, която преди това беше или приложно, или идеологически ограничавана. 70-те години си беше време на застоя, докато перестройката през 80-те промени нещата. През 80-те години у големи български фотографи се зароди надеждата, че ще могат да заминат за Америка. Защото във втората половина на XX век истинската родина на фотографията е Америка. Редица български фотографии успяха да заминат отвъд океана, това донесе и разочарования за някои от тях. Но като цяло това беше една утопия на българската фотография, зародила се през 80-те години.

Кой етап от една такава история на българската фотография ви изглежда най-труден за изясняване?

Има различни трудности. Основната е свързана с белите полета във фотоархивите. Много от фотографиите не са съхранени, включително защото мнозина са гледали и продължават да гледат на фотографията като на бедния роднина на културата и смятат, че тя не представлява ценност. Няма да забравя как преди години една фотографска колекция постъпи в Националната галерия. Беше много ценно, че я има, но след години, когато я потърсихме, се оказа, че фотографиите са захвърлени в някакви хранилища, за да могат да се използват рамките им. Не са ги изхвърлили, но рамките явно са по-ценни от фотографиите. Такова отношение затруднява събираческата работа. Навремето Петър Боев е събрал своята колекция по тавани и мазета. Много хора не си дават сметка, че фотографиите имат стойност. А често пъти старите фотографии могат да имат много по-голяма стойност от една картина. Иво Хаджимишев има голяма роля за запазването на различни фотографски архиви. Наблюдава се подем да бъде издирена фотографията от Третото българско царство. Фотографията от соца също има много неблагодарна съдба. Архивите на „Българска фотография“, на Клуба на

фотодейците, на „Българско фото“ не са запазени. Разпилени са или са унищожени.

Всичко това е една голяма тъга. Няма осъзнаване, че и семейната фотография също е ценност, а немарата към фотоархивите е повсеместна. И все пак направихме една относително добра колекция, в която може би не са били представени най-добрите образци – това никой не може да каже – но беше уловена общата тенденция.

А вторият проблем е още по-сложен. Аз се обърнах към живите автори от 80-те, повечето от тях са и мои приятели, сами да дават работи за тази изложба. Така самите те участваха в курирането, което беше част от моя кураторски проект. Ала голямата задача на историята на едно изкуство е да се създаде *канон*. И ако по отношение на миналото няма проблем, по отношение на настоящето нещата са далеч по-сложни. Аз трябваше да предложа една йерархия. Няма как да бъде показано всичко, необходима е подредба. Трябва да се вкара канон, а става дума за живи автори.

Заех се с въвеждането на тази подредба. Очакваше се да има разпръски, не попадналите в изложбата да са възмутени. Нищо подобно не се случи. Българските фотографии от този период бяха невероятно добронамерени към изготвянето на въпросната изложба. Този канон, разбира се, ще се променя, но за целта е много важно да има фотографска критика. Аз съм единственият фотографски критик и все се надявам да се появяват и включат на това поле и млади хора. Така постепенно ще се напише тази история, от която вече излезе първата книга. Албумът с текстове от изложбата е някаква история на българската фотография, без да има смелостта да се нарече така.

А трябва ли да се създаде Национален фотографски архив?

Това е много стара идея – създаването на Музей на фотографията. Една от неосъществените идеи на прехода. Има един такъв музей в Казанлък, но неговата дейност е ограничена. Този



Георги Лозанов

Георги Лозанов (род. 1958 г.) е културолог, медиен експерт и преподавател във Факултета по журналистика и масова комуникация на СУ „Св. Климент Охридски“. Започва кариерата си като оперативен критик в сп. „Българско фото“, впоследствие е дългогодишен зам. главен редактор на в. „Култура“ и член на Съвета за електронни медии. Автор на книгите „Какъвто трябваше да бъде“ (2010), „Пластички и прочити“ (заедно с Павел Койчев, 2010), „Мое дясно“ (2011), „Земното щастие“ (2020) и др.

Музей на фотографията трябва да се създаде на базата на написана история, със собствен канон, да се създаде фотографски архив. В момента не виждам подобна тенденция. Положителното е, че на базата на изложбата в СГХГ може да се създаде подобен архив, а НГ по-скоро трябва да изкупува съвременни автори.

Нуждаят ли се днешните фотографии от своя медия, каквато беше сп. „Българско фото“ преди 1989 г.?

Нуждаят се дори поради една много проста причина: такава медия създава критика. Когато навремето започнах работа в сп. „Българско фото“, там имаше трима-четирима души, които се занимаваха с оперативна фотографска критика, и един от тях беше Кръстан Дянков. После във в. „Култура“ се опитах да привлечам хора за фотографска критика, самият аз също пишех, това не е лесна работа. Сега останал само аз като фотографски критик и все търся съмишленици.

Въпросите зададоха Тони Николов и Любмила Димова

Тенденции

Лиляна Караджова

В съвременната европейска фотография

Между фестивала, конкурса и независимата сцена

През последните петнадесет години европейската фотография се развива в множество посоки. Това богатство на медията затруднява изграждането на единна картина и отваря полето за разногласия в критическите прочити. Най-структурираният, а и сякаш лесен път към разбирането на съвременните тенденции минава през техните институционални контексти: фестивалната система, конкурсната среда и независимата авторска сцена. Фестивалната фотография е доминирана от новия документализъм, дългосгодишния проект, архивните практики и фотокнигата. Конкурсната фотография запазва по-тясна връзка с визуалното въздействие на единичния кадър и фотожурналистическата традиция. Независимата авторска сцена остава пространство за формален експеримент, бавна фотография, смесени техники и експериментални зинове. В напрежението между тези три полета фотографията все повече се определя от контекста, в който се заражда и представя.

Фестивалната фотография и кураторският модел

След 2010 г. международните фотографски фестивали постепенно започват да играят ролята, която някога са имали музеите и големите списания. Те определят кое е актуално, значимо и международно видимо. Сред най-влиятелните фестивали днес са *Les Rencontres d'Arles* във Франция, *Photo London*, *Paris Photo*, *Fotografia Europea* в Регжо Емилия, *Cortona On The Move* в Италия, *Format Festival* във Великобритания, *Circulation(s)* в Париж. Тези платформи активно формират тенденции, кураторски модели и международни мрежи.

Ако през XX век развитието на фотографията често се свързва с фигурата на автора, то в наши дни все по-голямо значение придобива фигурата на куратора. Именно кураторските селекции, фестивалните програми и музейните политики определят кои теми, естетики и авторски подходи ще получат международна видимост и значимост.



Владислав Лепов, *Апофения*, 2023 г., солена печат

В исторически план сред кураторите, които активно оформят съвременната европейска фотография, заслужава да се посочи Урс Щал, който през 1993 г. става съосновател и директор на *Fotomuseum Winterthur*, куратор на знаковата изложба *Photography after Photography* (1997). Друг пример е Саймън Бейкър, който през 2009 г. става първият куратор по фотография на *Tate Modern* и между 2018 и 2025 г. ръководи *Maison Européenne de la Photographie* в Париж. Сред по-младото поколение значимост имат Франческо Дзанот – артистичен директор на *Foto/Industria Biennale* (*Fondazione MAST*, Болоня), а през 2026 г. куратор на *Paris Photo*.

Фестивалната фотография има собствена естетика. Селекциите на големите фестивали и различните програми с отворено кандидатстване очертават следните често повтарящи се характеристики: сериен проект с

концептуална последователност, изследователска рамка с ясно формулирана тема, архивни елементи и текстови компоненти. За разлика от единичния „силен кадър“, характерен за традиционната фотография, фестивалната фотография е насочена към поредици, представящи дългосрочни изследвания. Фотокнигата се явява най-ефективната медия за тази цел и е почти задължителен елемент от фестивалното представяне, мост между независимата и фестивалната сцена.

Като обща характеристика тези проекти се фокусират върху социални и политически теми, представени с умерена естетика, без прекомерна зрелищност или визуална агресия. В резултат се формира своеобразен „глобален стил“ на фестивалната фотография – политически чувствителна, умерена и интелигентна. Тематики като миграция, екология, идентичност, травма, семейна памет, периферни общности, постсоциалистическа памет, колониално наследство и локални истории се превръщат в международен фокус на фотографията. Обособява се т.нар. *нов документализъм*, който обикновено комбинира документална естетика с авторска субективност. Авторите често смесват документ и реконструкция, работят с архиви, излагат своя субективна позиция и включват личната си памет.¹

Белгийският фотограф Макс Пинкерс е типичен автор от фестивалната сцена, чиито проекти поставят под въпрос границите между свидетелство, реконструкция и фикция. В проекта *The Fourth Wall* (2012), представен в редица фестивални и фотокнижни контексти, включително на *Paris Photo*, той използва obsесията на индийското общество по киното, за да покаже как образите моделират реалността.

Каталунската фотографка Лая Абрил е фокусирана върху биополитики и права на жените. В проекта *A History of Misogyny* (2015–), представен на *Les Rencontres d'Arles*, тя съчетава фотография, архив, текст и свидетелства, за да изследва историческите и

съвременните форми на контрол върху женското тяло.

Българският фотограф Валерий Пощаров е фокусиран върху социални и културни теми. Проектът „Баща и син“ (2021–), отличен на *Cortona On The Move* 2023 и *Sony World Photography Awards* 2024, изследва отношенията между поколенията чрез привидно простия жест на гържачи се за ръце бащи и техните пораснали синове. Снимките провикват размисъл върху паметта, наследството и моделите на мъжественост.

Силните страни на фестивалните тенденции са насочването към обществено значими теми, международното представяне, диалогът и обменът на идеи. Полето носи и своите противоречия. Много проекти започват да изглеждат сходно – визуално умерени, интелектуализирани, социално ангажирани, политически коректни. Въпреки това по-загълбоченият поглед може да разпознае действително оригиналните концепции и дори да отличи единични силни кадри в рамките на голямата поредица.

Конкурсната фотография и естетиката на визуалното въздействие

Паралелно с фестивалната сцена, съвременната фотография в голяма степен се определя и от конкурсния формат. Условно може да се разграничат два различни типа конкурси: фотожурналистически и фестивални. Втората група е близка до логиката на фестивалната фотография, като много от авторите в това поле са носители на отличия като *Deutsche Börse Photography Foundation Prize*, *Prix Pictet* или *Aperture Photobook Awards*. Затова е по-добре да се фокусираме върху фотожурналистическите награди, където могат да се очертаят различни критерии: документалното свидетелство, визуалното въздействие и актуалното събитие. Сред най-влиятелните международни конкурси в това поле гнес в Европа са *World Press Photo*, *Sony*

World Photography Awards, *Visa d'Or*. Тези конкурси традиционно стимулират фотожурналистическата и документалната фотография, свързана с войни, миграции, екологични катастрофи и социални конфликти.

Ако фестивалната фотография предполага обстойно разгръщане на тема и концептуална последователност, конкурсната фотография трябва да произведе непосредствено визуално въздействие в рамките на единичния кадър. Това обичайно включва следните характеристики: зрелищни ситуации, носещи емоционална интензивност, ясна тема и бърза четимост, силен визуален център, композиционен контраст и драматично осветление.

Датският фотожурналист Магс Нисен е сред най-разпознаваемите представители в тази област, носител на *World Press Photo of the Year* (2015, 2021). Неговите проекти са посветени на човешките права, социалното неравенство, уязвимите общности и борбата срещу хомофобията, като в снимките си съчетава документална достоверност с емоционална близост към хората пред камерата.

Украинският фотожурналист Евгений Малолетка е автор на едни от най-разпознаваемите образи на войната в Украйна, документирал обсадата на

Валерий Пощаров, от поредицата „Баща и син“, Пловдив, България, 2023 г.



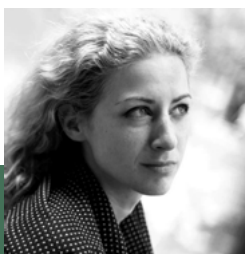
Мариупол през 2022 г.² Кадрите носят силно емоционално въздействие, а в контекста на документираните военни престъпления са шокиращи. Те му носят *Visa d'Or News*, а по-късно и *World Press Photo of the Year* 2023 (освен това получава и две награди *Пулицър*).

Друг пример за тенденциите в конкурсното поле е работата на българския фотожурналист Георги Кожухаров, многократно награждаван за свои фотосета и документални поредици. Значителна част от работата му е свързана с отразяването на политически вълнения, военни конфликти и кризисни зони, включително Сирия и Донбас. Той е многократен носител на награди от *BG Press Photo*, както и на Специалната награда на Асоциацията на европейските журналисти за работата си от Алепо, Сирия.

Конкурсната фотография има особена роля в съхраняването на фотографското в контекста на съвременното състояние на медията. Макар подобно на фестивалната фотография също да стандартизира представите за „добра“ фотография, конкурсната фотография съхранява определени фотографски ценности, които не подлежат на въпрос. Това са извънредният момент, идеята за фотографията като визуално свидетелство и високите технически стандарти: композиция, светлина, рязкост.

Независимата сцена и авторската автономност

Ако предишните тенденции са определени от инфраструктурата на фестивалите и кураторите, на наградите и журитата, независимата авторска сцена е относително по-малко повлияна от институционалното признание и пазарната логика. Тази фотография често се реализира във фотозинове, независими изложбени пространства или дори онлайн платформи. Тук попадат автори, които изграждат по-интимни, оригинални и трудно класифицируеми практики. Може да се очертае широко ветрило от тенденции, сред които фотозиновете, бавната



Лиляна
Караджова

Лиляна Караджова е фотограф, философ и доктор по изкуствознание. Тя е главен асистент по фотография в Нов български университет, където преподава история и теория на фотографията. Гост-преподавател е в Университета „Нотр Дам дю Лак“ (Училището по архитектура в Рим), Академията за изящни изкуства „Брера“ в Милано и Академията за изящни изкуства в Неапол, където е изнасяла лекции и семинари на английски и италиански. Изследователските ѝ интереси са насочени към съвременната теория на фотографията и взаимоотношенията ѝ с визуалните изкуства и киното. Нейната фотографска работа е представяна в самостоятелни и колективни изложби в Европа и САЩ.

фотография и смесването на медиуми. Тук по-лесно оцеляват единичният кадър, формалистичните търсения, личната митология и естетическият риск, а темите са често свързани с по-малко популярни форми на култура, с психични състояния и философски идеи.

Фотокнигата, която през последните 15 години активно присъства във фестивалната фотография, има своите корени в независимата сцена и фотозиновете. За мнозина това е основната форма на фотографска реализация, която позволява малки независими издателства или самостоятелно публикуване. Този формат позволява по-бавен и интимен контакт със снимките, сложна последователност и ритъм, по-лична структура и текстови намеси.

През последните десетилетия популярност доби и т.нар. „бавна фотография“. Някои автори съзнателно се противопоставят на ускорената циркуляция на дигиталните изображения и генерираните с изкуствен интелект, като работят с аналогови техники и алтернативни процеси. Тази тенденция се явява и контрареакция на естетическата стандартизация, пазара на изкуството и монументалните размери на дигиталните принтове. Много от авторите на независимата сцена целят артистична автономност и се съсредоточават върху единични снимки, които отпечатват с технически трудни исторически или алтернативни процеси. Материалността на отпечатъка носи уникалност, която е свързана с ръчния труд, неговите дребни несъвършенства и човешката грешка.

Както отбелязва Йосиф Аструков, „човечеството рядко се развива праволинейно и често пъти доминиращите тенденции на деня създават и противоположни сили“³. Тук попадат автори с коренно различни подходи. Холандската фотографка Авойска ван дер Молен снима черно-бяла пейзажна фотография, свързана с тишина, продължителност и почти медитативно възприемане на образа. Полската фотографка Кася Возняк използва частични соларизации и мокър колодиев процес в традиционни портрети. Българският фотограф Владислав Лепоев развива оригинални подходи в проекта „Апофения“, като представя солен печат в съчетание с инсталационни решения и графично осмисляне на връзката между образ и текст. А това отваря бавната фотография към следващата тенденция – разширяването на фотографията отвъд нейните традиционни граници.

В края на XX век интермедиялността навлиза в нова фаза, която през 1999 г. Мари Карани нарича *постфотография*. Схващането за снимка често се заменя с идеята за фотографски обект, което Джордж Бейкър свързва с концепцията за „разширено поле на фотографията“⁴. Снимките все по-често функционират в диалог с видео, текст, звук, обект и инсталация. Такава интермедиялна фотография придобива значение в

контекста на съвременното изкуство и е видима на големите международни събития като Венецианското биенале, *documenta* в Касел и *Manifesta*. Характерни автори тук са холандската артистка Тирца Шаап, която асамблира и заснема пластмасови отпадъци, събрани по крайбрежията. Екологичната тема е естетизирана и осмислена на границата между скулптурата и фотографията. Друг подход е този на френската артистка Ноеми Гудал, която съчетава фотография, филм, скулптура и инсталация, за да осъществи своите илюзионистични намеси в пейзажа.

Всяко от тези полета поражда различни тенденции, но тяхното разграничаване понякога е условно. Често тенденциите, възникнали в независимата фотография, се легитимират на фестивалната сцена, която ги „абсорбира“, за да разширява тематичния и естетическия си обхват. Ако през XX век историята на фотографията се разказва чрез имената на отделни автори и движения, то през XXI век тя все по-често отразява взаимодействия между фестивали, конкурси, куратори, издатели и независими общности. Много от най-успешните съвременни проекти преминават последователно през независимата сцена, фотокнигата, фестивалното представяне и конкурсното признание.

¹ Ravi Ghosh, *On the Familial Turn in Photography*, *Frieze*, no. 258 (2026), <https://www.frieze.com/article/ravi-ghosh-258>.

² Йордан Ефтимов, „Пейзажи след края на света и портрети на герои и мъченици: петима украински фотографи, свидетели и съвременни творци (Евгений Малолетка, Мстислав Чернов, Роман Филипей, Дмитро Козацки и Максим Дондюк)“, в: „Свободата на Украйна“, съст. Георги Фотев и Морис Фагел, Нов български университет, 2026, с. 215–235.

³ Йосиф Аструков, „Камера Обскура – една нетрадиционна изложба“, „Кино“ [онлайн], 2022, юли [прегледан 4 април 2023]. Достъпен на: <https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-juli-2022/spisaniekino-juli-2022/камера-обскура.htm>.

⁴ G. Baker, *Photography's Extended Field*, *October* Vol. 114, Fall 2005, pp.120–40.

Красимир Стоичков

Кой монтира света Вместо нас

Ако монтажът винаги е бил форма на власт над видимото и ако тази власт сега се упражнява от изчислителен процес без авторска инстанция, какво остава от понятието за монтаж като културна категория?

В метрото срещу мен момче гледа *TikTok*. За две минути през екрана му минават петнайсет видеа – танц, котка, рецепта, фрагмент от някакъв скандал, отново танц. Никой не ги е свързвал. Никой режисьор, никой монтажист, никой програмен директор. И въпреки това последователността е монтирана. Тя има ритъм, контраст, ускорение, пауза. Тя е композирана. Просто не от човек.

Малък жест, но през него минава въпрос, който киното носи в себе си от век: кой подрежда видимото? Когато Кулешов слепя едно и също лице с различни обекти и зрителят започва да чете различни емоции в идентичен план, демонстрираното е базисно – монтажът никога не е бил техническа операция. Той е акт на власт над смисъла. Двата кадъра сами по себе си не означават нищо специфично. Тяхната последователност произвежда значение, което не съществува в нито един от тях. Това е политическият залог на ранната монтажна теория. Айзенщайн го нарича сблъсък, конфликт, диалектика на образа.

Класическият монтаж работи по една логика: режисьорът решава кое след кое идва, кога се сменя планът, колко дълго трае всеки кадър – и в това решение е скрита идеологическата архитектура на филма. Холивудската *continuity editing* система го прикрива за илюзията за естественост; съветският монтаж го прави видим и програмен. И в двата случая авторският жест е разпознаваем като жест. Зрителят знае, че гледа конструкция. Това

знание е условието за критическо гледане.

Да се върнем при момчето в метрото. То не гледа конструкция, която някой е създал. То гледа конструкция, която точно в този момент някъде се изчислява – само за него. Алгоритъмът на *TikTok* не подбира видеа от обща библиотека по поръчка на главен редактор. Той извършва нещо по-радикално: моделира последователност в реално време на базата на хиляди микросигнали – колко секунди си гледал предишното, кога си спрял, върнал ли си се, харесал ли си, споделил ли си, на коя миниатюра са се заглеждали очите ти. Това не е дистрибуция. Това е монтаж – продължаващ, персонализиран, изчислителен.

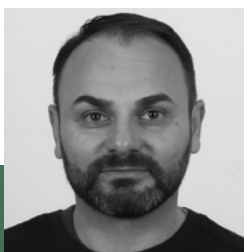
Тук трябва уговорка. Това не е „новият Айзенщайн“ – би било хлъзгаво недоразумение. Аналогията е структурна, не историческа: както монтажът при Айзенщайн произвежда смисъл

чрез организиран сблъсък на кадри, така алгоритмичният *feed* произвежда внимание чрез организирана последователност на стимули. Операцията е сходна – селекция, ранжиране, противопоставяне, ритъм. Материалът е различен: микросъдържание вместо кадри. Продуктът е различен: внимание вместо смисъл. Адресатът е различен: профил вместо колектив. Не същият монтаж. Същата граматика на монтажа, приложена към друг онтологически слой.

Тук се отваря същинският въпрос. Класическият монтаж имаше две неотменими характеристики: автор и край. Един филм е монтиран от някого и в някакъв момент свършва. Алгоритмичният монтаж няма нито едното, нито другото. Той няма автор, защото е процес, а не решение; и няма край, защото е итерация без терминал – следващото видео винаги е по-добре калибрирано към теб от предишното. Класическият киномонтаж

Лиляна Караджова, от серията „Улиците на Неапол“, черно-бяла фотография върху филм, 2018–2024 г.





Красимир
Стоичков

Красимир Стоичков (рог. 1974) е завършил филмово и телевизионно операторство в НАТФИЗ. Професионалният му път съчетава работа в киното, телевизията, фотографията и академичната среда. Оператор е на редица документални филми: „Добре дошли в Синаговци“ на Здравко и Цветан Драгевци (Специална награда на журито на Наградите на СБФД *Васил Гендов* 2026), „Пасажери“, също на Здравко и Цветан Драгевци (Награда за най-добър български документален филм на София Филм Фест 2020, Специална награда на журито на „Златен ритон“, Специална награда за операторско майсторство на фестивала „Златното око“ в Попово), „Втори шанс“, „Потъналата история на Черно море“, „Пътюване в миналото“, „Ничии“ и др.

произвежда завършен обект. Алгоритмичният произвежда безкраен поток.

Второто различие е по-неприятно за анализатора. Класическият монтаж е видим. Дори когато се крие – както в холивудската непрекъснатост – той е достъпен за анализ. Можеш да преброиш кадрите, да измериш дължините, да реконструираш решенията. Алгоритмичният монтаж е невидим в по-радикален смисъл: дори програмистите, които пишат препоръчителните системи, не могат да обяснят защо точно това видео ти се показва точно сега. Системата е автономна към собствените си решения. Изчезва не просто конкретният

монтажист – изчезва самата фигура на монтажиста като инстанция, която може да бъде попитана. Не можеш да попиташ алгоритъма защо е решил това. Можеш само да го измериш.

Това поставя Беняминовата теза за разсеяното възприятие в нова светлина. Когато Бенямин пише, че киното тренира зрителя в режим на разсейване, той има предвид раздвижено внимание, което се отнася към фрагментирана среда. Но фрагментацията на класическото кино беше предметна – кадрите бяха фрагментирани, а зрителят сглобяваше цялото. Активен труд на гледането. Алгоритмичната фрагментация е друга: тя не подава фрагменти, които трябва да бъдат сглобявани. Тя подава завършени микроцялости, всяка от които приключва, преди да започнеш да я мислиш. Това не е раздвижено внимание. Това е внимание, което не достига до акта на сглобяване.

Не алгоритмите направиха това възможно. Предшества ги по-фундаментална промяна. Образът, който се движи през *TikTok*, не е образ в стария смисъл. Той не е следа от светлина, попаднала върху повърхност. Той е структурирана единица данни – пиксели, метаданни, тагове, времеви маркери, поведенчески сигнали, прикрепени към визуалния файл като негова невидима втора кожа. Това е, което другаде наричам образ-данни. И именно тази онтологическа промяна прави възможен алгоритмичния монтаж. Можеш да монтираш данни. Можеш да ги сортираш, ранжираш, оптимизираш. Преди да има алгоритмичен монтаж, трябваше да има образ, който се поддава на алгоритмична обработка. Това е истинският преход, а не появата на конкретната платформа.

Netflix се появява в същата логика, но в различен режим. Препоръчителната система не монтира видео – тя монтира заглавия, корици, *trailer* фрагменти. Корицата на един и същи филм не е една и съща за двамата зрители: избира се алгоритмично от десетки

варианти на базата на това какво е накарало хора като теб да кликнат в миналото. Монтаж на ниво интерфейс – не последователност от кадри, а последователност от точки на влизане. *UI*-то на стрийминг платформата е скрит монтажен пулт, на който работи никой и всички.

Има нещо, което се вижда добре отвътре – от операторска и постпродукционна позиция. Доскоро монтажът имаше определен край: *timeline lock*, цветовкорекция, миксване, мастер. След това филмът беше затворен обект и тръгваше към дистрибуция. Днес след *upload*-а файлът влиза във втора монтажна стая, която никъде не присъства в титрите – препоръчителни редици, *autoplay queues*, ротации на *thumbnail*-и, *A/B* тестове на корици, динамично преподреждане на свързаното съдържание. Авторският монтаж приключва. Алгоритмичният започва. Това, което преди се правеше в монтажната от един човек с име и фамилия, сега продължава в система, която работи в режим на постоянна, безпопнисна корекция.

Една уговорка. Казаното дотук не е „алгоритмите развалят възприятието“. Не е и носталгия по тъмната зала, в която колективният зритель гледал големия общ филм. Това би било *theoretical kitsch*. Истинският въпрос е по-сух: ако монтажът винаги е бил форма на власт над видимото и ако тази власт сега се упражнява от изчислителен процес без авторска инстанция, какво остава от понятието за монтаж като културна категория? И по-важно: какво остава от отговорността за това какво виждаме?

Класическата филмова теория имаше отговор на този въпрос. Той се казваше *режисьор*. Във времето на дигиталната непрекъснатост и на персонализирания *feed* този отговор вече не работи. Не защото няма кой да отговаря, а защото отговорността е разпределена в система, която няма център. Това не е техническа подробност. Това е политически проблем – за самото понятие за видимото.

Жестът на фотографирането

Вилем Флусер

Без съмнение изобретяването на фотографията може да се нарече революция, защото тя е метод, който се опитва да фиксира върху двуизмерна повърхност субекти, съществуващи в четириизмерното време-пространство. Този метод е революционен в смисъл, че позволява на субектите – за разлика от живописиста – сами да се отпечатат върху повърхност. Фотографията е вид „пръстов отпечатък“, който субектът оставя върху повърхност, а не изображение, както е при живописиста. Субектът е причината за фотографията и значението на живописиста. Фотографската революция преобръща традиционното отношение между конкретния феномен и нашата идея за феномена. В живописиста според тази традиция самите ние създаваме „идея“, за да пренесем феномена върху повърхността. Във фотографията обаче феноменът създава за нас своя собствена идея върху една повърхност. В действителност изобретяването на фотографията е закъсняло техническо решение на теоретичния спор между рационалистическия и емпирическият идеализъм.

Английските емпирици от XVII век смятат, че идеите се запечатват в нас като фотографии, докато техните съвременници рационалисти приемат, че идеите се скицират от нас като картини. Изобретяването на фотографията доказва, че идеите работят в логиката и на двете направления. Тя закъснява твърде много, за да може да окаже влияние върху философската дискусия, предвид факта, че през XIX век взаимното преплитане на господстващите възгледи и в двете посоки е било повече или по-малко общоприето. Това е пример как технологията изостава от теорията. Все пак това изобретение е революционно, доколкото позволява да се обсъжда различието между „обективно“ и „идеологическо“ мислене единствено на нивото на технологията. Фотографиите се приемат за „обективни“, а картините за „субективни“ или „идеологически“ идеи, които имаме за конкретните феномени около нас. Това е пример как технологията ражда



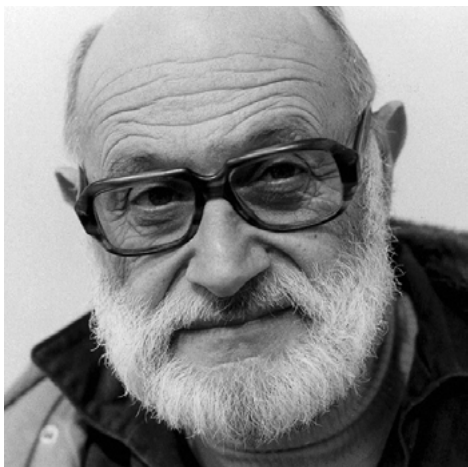
Лиляна Караджова, от серията „Улиците на Неапол“, черно-бяла фотография върху филм, 2018–2024 г.

теорията. В действителност едва сега, повече от сто години след изобретяването на фотографията, започваме да установяваме теоретичните възможности, които произтичат от сравнението между фотографията и живописиста.

Признавайки факта, че фотографиите са причинени от феномените, докато картините показват феномените (т.е. ги означават), можем да анализираме разликата между причинно-следствените и семиологичните обяснения. Фотографиите могат да бъдат обяснени, когато човек познава електромагнитните, химическите и другите процеси, които ги причиняват, а картините се обясняват, когато прозрем „интенционалността“, изразена в тях. Ала настоящото есе няма намерение да обсъжда този проблем въпреки атрактивността му. Причината за това е следната: както фотографията, така и живописиста произлизат от много сложни и противоречиви движения. В акта на рисуването има обективни фази, а в акта на фотографирането – субективни, и то в такава степен, че разграничаването на

обективно от субективно става повече от проблематично. Ако искаме да разграничим живописиста от фотографията, за да разберем нашето отношение към света, първо трябва да изследваме двата жеста, фотографиите и картините...

Ала щом се опитаме да опишем жестовете на един фотограф, за да ги изследваме, оставаме изумени от един странен факт. Това, което правим, изглежда, макар и в метафоричен смисъл, като опит „да фотографираме“ тези жестове. Една фотография е двуизмерно „описание“ на един жест, доколкото под „описание“ разбираме превода от един контекст в друг. Снимката на мъж, който пуши лула, е описание на неговия жест на пушене чрез пренасяне на жеста от четири в две измерения. Нейните елементи са „манипулирани“ от самия жест (казано по-просто, от светлината, излъчвана от телата, движещи се в акта на пушене). Докато описанието на един фотограф, набрано на пишеща машина, е съставено от елементи (буквите от пишещата машина), които нямат никаква причинно-следствена връзка с жеста,



Вилем Флусер (1920–1991) е философ и медиен теоретик. Роден е в Прага в еврейско интелектуално семейство. Започва да учи философия в тамошния университет, но след германската окупация емигрира през Лондон в Сао Пауло. Изгубва цялото си семейство в нацистки концентрационни лагери. През 1962 г. става член на Бразилския философски институт, а впоследствие професор по теория на комуникацията в Университета в Сао Пауло. След 1972 г. живее в Италия, ФРГ и Франция, гост-професор е в Европа и САЩ. В ранните си трудове разглежда идеите на Мартин Хайдегер и влиянието на екзистенциализма. Феноменологията играе важна роля в по-късния етап на творчеството му, когато той насочва вниманието си към философията на комуникацията. Сред книгите му са: „За една философия на фотографията“ (издадена и на български), „Във вселената на техническите образи“, „Криза на линейността“, „Писмеността. Има ли бъдеще писането?“. Преведеният фрагмент е от сборника му с есета „Жестове. Опит за феноменология“, издаден след смъртта му.

описан от тях. Затова се заблуждаваме, вярвайки, че когато пишем за субекта на жеста на фотографирането, в известен, макар и само метафоричен смисъл го фотографираме. Следователно фотографията трябва да бъде отхвърлена като модел за нашето описание на жеста на фотографирането. И това е забележителен пример как инструментите заплашват да формират мисленето ни. Първо изобретяваме фотографията като инструмент за „обективно“ виждане, а след това се опитваме да разглеждаме самата фотография през фотографското виждане. Задушаващото влияние, което инструментът оказва върху мисленето ни, се проявява на много нива, някои от тях по-малко очевидни от други. Не бива да позволяваме на инструментите да се качат на седлото и да ни яздят. В този случай не бива да разглеждаме жеста на фотографирането, сякаш ще го фотографираме, а трябва да го възприемем така, сякаш нищо не ни е известно за него и го виждаме за пръв път.

Въпреки че изглежда госта просто, всъщност е трудно. Пред себе си имаме неясна ситуация, да речем – един салон. Един мъж седи на стол и пуши лула. В стаята има и друг мъж, който гържи в ръцете си апарат. И двамата се гържат по необичаен начин, ако под „обичаен“ разбираме приемлив за салона. Мъжът, който пуши лула, изглежда не пуши заради самото пушене,

а по някаква друга причина. Въпреки че ни е трудно да посочим причини за това, ни се струва, че той „изиграва“ пушенето. От друга страна, мъжът с апарата прави много странна обиколка. Ако намерението ни е да опишем това движение, то ще се превърне за нас в център на сцената, а пушачът – в обяснение за кръга, който мъжът прави в средата на зрителното поле. Това е забележително, защото показва, че ситуацията се определя не толкова от връзките между елементите, които я съставят, а от намерението на изследователя. Следователно това не е „обективно“ описание, ако имаме предвид описание, независимо от гледната точка на изследователя. Напротив, описаната тук ситуация се „настройва“ от изследователя. Ала думата „настройва“ е фотографски термин, което доказва колко е трудно да се отстрани фотографският модел по време на наблюдението.

В центъра на ситуацията е мъжът с апарата, който обаче се движи. Все пак е странно да кажем за един център, че се движи спрямо своята периферия. Когато един център се движи, той го прави относително спрямо наблюдателя и цялата ситуация се движи заедно с него. Следователно трябва да признаем, че това, което виждаме, когато наблюдаваме мъжа с неговия апарат, е движение на цялата ситуация, която включва и мъжа, седящ на стола си. Това признание е трудно, защото сме

свикнали да вярваме, че когато някой седи, той не се движи, и тъй като сме свикнали да вярваме в това, мислим, че го виждаме.

Всъщност виждаме, че когато насочим вниманието си към мъжа на стола, ситуацията е в покой и в нея се движи мъжът с апарата; ако обаче насочим вниманието си към мъжа с апарата, ситуацията се раздвижва и мъжът на стола е неподвижната част в една подвижна ситуация. Кое то въпреки навеща на мисълта, че коперниканската революция е резултат от смяна на гледната точка, а не от „по-истинско“ виждане в сравнение с това, което предлага Птолемева система. С други думи, мъжът с апарата не се движи, за да намери най-доброто място за снимане на една статична ситуация (въпреки че може да си мисли, че го прави). В действителност той търси място, което най-добре съответства на неговия стремеж да улови една подвижна ситуация.

Ала съществува и следният проблем: мъжът със своя апарат се намира в центъра на ситуацията само за нас, които го наблюдаваме, но не и за себе си. Той вярва, че е извън ситуацията, защото я наблюдава. За него мъжът на стола е в центъра на ситуацията, защото той е в центъра на неговото внимание. И ние, които се намираме в стаята и наблюдаваме мъжа с апарата, за него също сме част от тази ситуация. Това може да ни накара да

вярваме, че става дума за две различни ситуации. Една ситуация, в която мъжът с апарата е в центъра и ние го трансцендираме, и една друга, в която мъжът на стола е центърът, а ние сме част от нея. Две различни, но взаимопроникващи се ситуации. В действителност обаче става дума за една-единствена ситуация. Ние можем да го установим, защото имаме възможността да се откъснем от ролята на наблюдатели и да гледаме на самите себе си като на част от ситуацията, мъжът с апарата също го може...

Тази гледна точка към самите нас в една ситуация („рефлексивното“ или „критическо“ виждане) е характерна за нашето битие-в-света: ние сме в света и виждаме това, ние „знаем“ за това. Но да повторим: в това няма нищо „обективно“. Жестът, с който се освобождаваме от една неудобна роля и който е възможен и за мъжа с апарата, остава свързан с една „позиция“, от която можем да посочим, че преживяваме една и съща ситуация два пъти. Тази „позиция“ е основата за един консенсус, за интерсубективно познание. Когато самите ние и мъжът с апарата се срещнем на същата тази основа, не виждаме ситуацията „по-добре“, ние я виждаме само интерсубективно и виждаме себе си интерсубективно.

Мъжът с апарата е човек, това означава, че той не просто е в ситуацията, но също така и рефлектира върху нея. Ние знаем, че става дума за човек, не само защото идентифицираме една форма като човешко тяло. Ние го знаем и защото виждаме жестове, които ясно „показват“ насочено към мъжа на стола внимание, но и рефлексивна дистанция от него. Ние се разпознаваме в тези жестове, защото това е нашият собствен начин на съществуване в света. Ние знаем, че става дума за човек, защото се разпознаваме в него. Идентифицирането на човешкото тяло е вторичен елемент в това непосредствено и конкретно разпознаване. Ако се доверим само на това разпознаване, можем да се заблудим. Може да виждаме кибернетична машина,

която симулира човешки жестове. Ала нашето разпознаване в един жест не може да бъде заблуда. Само защото разпознаваме себе си в него, става дума за човешки жест.

Мъжът с апарата знае какво прави и ние можем да го усетим, когато наблюдаваме жестовете му. Затова е необходимо жестовете му да бъдат описани с философски (рефлексивни) понятия. Всеки друг начин на описание би бил безполезен, защото не би уловил рефлексивната и съзнателна същност на жеста. Това се отнася за всеки човешки жест, ала засяга най-вече жеста на фотографа. Жестът на фотографа е философски жест, или казано другояче: откакто е изобретена фотографията, е възможно да се философства не само в медията на гумите, а и на фотографията. Причина за това е, че жестът на фотографването е жест на съзерцание, следователно на това, което древните гърци наричат *theoria* и което произтича от един образ, наречен от тези мислители *idea*. За разлика от голям брой други жестове, жестът на фотографването не е пряко насочен към промяна на света или към общуване с другите, а цели да наблюдава нещо и да фиксира акта на гледането, да го „формализира“.

Фотографията е резултат от поглед към света и същевременно промяна на света, нещо ново. Същото важи и за традиционната философия, въпреки че нейните идеи не са толкова осезаеми, колкото фотографията. Осезаемостта на фотографията без съмнение превъзхожда резултатите на традиционните философски методи.

Това, което мъжът прави с апарата, е толкова сложен жест, че разделянето му на отделни фази е невъзможно. За моите цели е достатъчно да се каже, че могат да се разграничат три аспекта, но не и да се отделят един от друг. Първият аспект е търсенето на място, на позиция, от която да се наблюдава ситуацията. Вторият аспект е манипулирането на ситуацията, за да се адаптира към избраното място. Третият аспект се отнася до критичната дистанция, която позволява да се види успехът или неуспехът на тази адаптация. Очевидно има и четвърти аспект, натискането на спусъка. Но този процес в известна степен е извън действителния жест, защото се случва механично...

Трите споменати аспекта на жеста не са очевидни по един и същи начин и нямат еднакво значение в рамките

Лиляна Караджова, от серията „Улиците на Неапол“, черно-бяла фотография върху филм, 2018–2024 г.



на самия жест. Първият аспект, търсенето на позиция, е най-открояващият се и може да се създаде впечатление, че другите два са му подчинени. Ала внимателната проверка показва, че вторият аспект, манипулирането на наблюдаваната ситуация, го характеризира още по-силно като жест. Въпреки че той не е очевиден колкото първия аспект и въпреки че фотографът не го признава толкова лесно, именно манипулацията управлява търсенето на позиция. Що се отнася до третия аспект, този на самокритиката, той може да не изглежда решаващ на наблюдателя и все пак именно този аспект ще даде критерия, за да се оцени „качеството на изобразението“.

Казаното за жеста на фотографиране се отнася с някои вариации и за жеста на философстване. Ако изследваме този жест, вероятно ще открием същите три аспекта, които са свързани по подобен начин. Което ще рече, че фотографирането е жест, превеждащ философските нагласи в един нов контекст. Във философията, както и във фотографията търсенето на позиция е яркият аспект. Манипулирането на сцената, която трябва да бъде заснета, невинаги се признава лесно, но въпреки това тя характеризира различните движения във философията, а самокритичният аспект ни позволява да преценим дали манипулацията е успяла, или не.

Впечатлението, че жестът на фотографирането е философско развитие в рамките на индустриалната епоха, се засилва още повече, когато се задълбочим в тези три аспекта. Търсенето на позиция се забелязва по движенията на фотографа. Фотографът търси точка във време-пространството. Задава си въпроса откъде и за колко време трябва да експонира мотива на изображението, което да запечата на повърхност. В центъра на мотива е мъж, който пуши лула, сигнал на стол в един салон. Самото това изречение е описание на ситуацията, както тя се вижда от определена позиция, а именно на наблюдател, издигнат от

някакъв метафизичен кран над салона и извън времето, в което се случва събитието. Жестовите на фотографа показват, че той не вярва, че подобна позиция е постижима. В действителност той не знае коя е най-добрата гледна точка в тази ситуация и вярва, че всяка ситуация позволява различни гледни точки и тяхното „качество“ зависи както от самата ситуация, така и от намерението на наблюдателя. По-конкретно, ако искам да уловя в снимката точния момент, в който димът се издига от лулата, трябва да има отличен зрителен ъгъл, който се налага от „формата“ на лулата. Ако пък искам да уловя във фотографията изразението на наслада от тютюна върху лицето на пушача, трябва да предпочета друг зрителен ъгъл, който е продиктуван от ситуацията. Следователно фотографът трябва да има цел, за да усети ситуацията, преди да потърси добра позиция. Наблюдението на жестовите му обаче показва, че докато търси, той може във всеки момент да промени целта си. Искане да заснеме дима, който се издига от лулата, и докато търси подходящ зрителен ъгъл, е изненадан от изразението на лицето на пушача. Всъщност тук се разиграва двойна диалектика: от една страна, между цел и ситуация, от друга, между различни гледни точки към ситуацията. Жестовите на фотографа изразяват напрежение между тези две диалектики. С други думи, жестът на фотографиране, който е движение в търсене на позиция и разкрива вътрешно и външно напрежение, този жест е движение на съмнението. Да наблюдаваш жеста на фотографа от тази перспектива, означава да наблюдаваш разгръщането на методическото съмнение. И това е философски жест *par excellence*.

Движението продължава в това, което наричаме четирите измерения на време-пространството. В първото измерение фотографът се приближава към ситуацията и се отдалечава от нея. Във второто измерение фотографът наблюдава ситуацията под различни хоризонтални ъгли, а в третото

– под различни вертикални ъгли. В четвъртото измерение фотографът накрая борава с апарата си, за да заснеме ситуацията с различни дължини на „експонацията“. Четирите измерения се припокриват по твърде сложен начин. Търсенето на фотографа изглежда като неясно, трудно за улавяне движение във време-пространството. Въпреки това задълбоченото наблюдение може да покаже, че в това време-пространство има нещо като бариери, които фотографът трябва да прескочи по време на търсенето си, сякаш време-пространството е ситуативно разделено на отделни полета. Едно от тях за перспективата на птицата, друго – на жабата, едно за гледане с крайчеца на окомото, друго за съвсем архаично гледане с широко отворени очи. Изглежда, че няма плавен преход между близкия план и панорамната фотография, а само преход от едно към друго, различно поле. Това напълно разграничава фотографския жест от кинематографичния, камерата не се „движи“. Този жест е съставен от скокове над невидими препятствия и от взети решения. Търсенето на фотографа е серия от внезапни решения. Квантовият характер на жеста на фотографирането (фактът, че тук става дума за *clara et distincta perceptio*¹) създава структура на философски жест, докато жестът на филмирането разрушава тази структура. Причината за това различие очевидно е техническа по природата си: фотографът наблюдава – също като философа – през „категориален“ апарат и така следва целта си да схване света като серия от отделни образи (определени понятия). Кинооператорът гледа през „процесуален“ апарат с цел да улови света като поток от неразграничими образи (неопределени понятия).

Превод от немски Людмила Димова

¹ От лат. – ясно и отчетливо възприятие, по Декарт. Б.пр.

ижен



Роджър Фентън. *Поглед към Малахов курган, палатките на 33-ти полк на преден план, ретуширано копие*

Пана Льв XIV
Сергей Лебедев
Мюриел Доменак

Папа Льв XIV

За изкуствения интелект

Откъс от главата

„Технология

и господство“

от енцикликата

Magnifica humanitas,

която предстои да излезе
на български език

97. Моето намерение тук не е да предлагам цялостен анализ на проблема за изкуствения интелект (ИИ), нито да правя преглед на съответната обширна литература по този въпрос, тъй като вече съществуват авторитетни текстове, включително и от църковна гледна точка. Бих искал да се огранича до припомнянето на няколко основни елемента, които да послужат за основа за моралното и социално вникване в този проблем и да отстояват първенството на човешката личност, като по този начин гарантират, че винаги човешкият интелект със своята свобода и съвест ще ръководи техническите иновации и ще определя с отговорност как те да бъдат използвани и какви са техните предели.

98. Уместно е тази дискусия да бъде предшествана от две предварителни бележки. На първо място, всяко твърдение относно ИИ крие опасност твърде бързо да остарее, като се имат предвид забележителните темпове, с които се развиват тези системи. На второ място, всички ние, включително и разработващите тези системи, притежаваме ограничено разбиране за истинския начин, по който те функционират. Настоящите системи на изкуствения интелект всъщност са по-скоро „култивирани“, отколкото „изграждани“, тъй като техните проектанتي не създават отделно всеки техен детайл, а по-скоро задават рамката, в която този интелект „израства“. В резултат на това в момента се пренебрегват фундаментални научни въпроси като вътрешните репрезентации и изчислителните процеси в тези системи. Кое то прави още

по-належаща необходимостта от изследване на този проблем в две посоки: от една страна, към застъпване на научните изследвания, а от друга, към упражняването на морална и духовна прозорливост.

99. Не е възможно да се даде едно-единствено и всеобхватно определение за изкуствен интелект. Необходимо е обаче уточнението, че трябва да се избягва погрешното поставяне на знак за равенство между този вид „интелект“ и човешкия интелект. Тези системи просто подражават на определени функции на човешкия интелект. Те често превъзхождат човешкия интелект по скорост и изчислителна способност, в което се състои и видимата полза от тях в редица области. Ала тази сила си остава свързана изцяло с обработката на данни. Така наречените изкуствени интелекти нямат преживявания, не притежават тяло, не усещат радост или болка, не съзряват посредством взаимоотношенията и не познават вътре в себе си какво означава любов, труд, приятелство или отговорност. Нито пък притежават морална съвест, тъй като не могат да отсъдят какво е добро или зло, не вникват в същинския смисъл на всяка ситуация и не носят отговорност за последствията. Те са способни да имитират език, поведение и аналитични умения, способни са дори да симулират емпатия и разбиране, ала не разбират какво създават, защото са лишени от емоционалната, релационната и духовната перспектива, благодарение на които човешките същества израстват в своята мъдрост. Дори когато за тези инструменти се казва, че са способни да се „учат“, техният начин на учене се отличава от този на човешката личност. Това не е опитът на хората, които се оставят да бъдат формирани от живота и израстват във времето посредством своите избори, грешки, опрощение и вяръност. По-скоро става дума за статистическа адаптация, основана на събрани данни и обратна връзка, която може да е много ефективна, но не предполага

вътрешно израстване.

**Ценен инструмент,
който изисква
бдителност**

100. В светлината на казаното дотук разбираме защо изкуственият интелект може да бъде ценен инструмент и в същото време към него следва да се подхожда с бдителност и умереност. Все по-широката му частна употреба през последните години е причина за необходимостта от по-дълбоко вникване в предлаганите от него възможности, както и в опасностите, които крие бързото му разпространение. По отношение на частната му употреба има три аспекта, които заслужават да бъдат разгледани внимателно: лекотата на получаване на резултати от него, впечатлението за обективност и подражаването на човешко общуване. Скоростта и лекотата, с които може да бъде осигурен достъп до информация, до сложни анализи, медийно съдържание и практически съвети, несъмнено правят живота по-лесен. Ала те също така могат да станат причина за прекомерното уповаване в него и за търсенето на готови отговори, както и за отслабване на личната креативност и преценка. Привидната обективност на предоставяните от тези системи отговори и предложения може да стане причина за омаловажаване на факта, че тези системи отразяват културните разбирания на своите создатели и проектанти, с всичките техни силни и слаби страни. Изкуствената имитация на позитивни човешки емоции – готовност за предоставяне на съвет, проява на емпатия, приятелство и дори любов – биха могли да бъдат привлекателни, а понякога и истински полезни. Ала за по-слабо подготвените потребители това може да бъде подвеждащо, създавайки илюзията за отношения с реален личен субект. Когато думите са симулирани, те не изграждат истински отношения, а само привидност за такива. Особено опасна може да бъде

изкуствената имитация на загриженост или подкрепа, когато тя навлезе в контексти, в които отсъстват истински взаимоотношения и емоционални връзки. Опасността тук е не толкова в това човек да повярва, че общува с друг човек, а по-скоро в това постепенно да изгуби самото желание за изграждане на истински човешки връзки.

101. Когато разширяваме нашата перспектива относно навлизането на ИИ в обществото, вече сме свидетели как той започва да взема участие в процесите на взимане на решения в много сектори и на множество равнища: в комуникацията, управлението и контрола. Предимствата от неговата ефективност и възможностите му за подобряване на определени услуги са видими, ала бързото и безкритично възприемане на тези системи крие в себе си редица опасности, включително и риска от пренебрегване на въздействието върху околната среда. Съвременните системи с ИИ изискват огромен разход на енергия и вода, което оказва значително въздействие върху емисиите на въглероден диоксид и става причина за голямо натоварване на природните ресурси. С увеличаването на тяхната сложност, особено в случая на големите езикови модели, нараства и необходимостта от по-големи изчислителни мощности и капацитет за тяхното съхранение, което на свой ред изисква обширна мрежа от машини, кабели, центрове за данни и енергоемка инфраструктура. Затова от съществено значение е разработването на поустойчиви технологични решения, които намаляват въздействието върху околната среда и спомагат за защитата на нашия общ дом.

Отговорност, прозрачност и управление на ИИ

102. Употребата на ИИ никога не може да остане чисто технически въпрос: с навлизането си в процеси, които се



Изображението е генерирано чрез изкуствен интелект

отразяват върху живота на хората, той се докосва до проблемите за правата, възможностите, репутацията и свободата. Съществува опасността важни и чувствителни решения, свързани с труда, кредитирането, достъпа до обществени услуги или с репутацията на човека, да бъдат изцяло делегирани на автоматизирани системи, които не познават „състрадание, милост, прошка и най-вече надеждата, че хората са способни на промяна“ и по тази причина те могат да доведат до нови форми на изключване. Съществуват и неоспоримо вредни приложения, като например манипулирането на информация или нарушението на неприкосновеността на личния живот. Ала съществуват и по-коварни опасности, защото, когато системите с ИИ се представят за неутрални и обективни, в крайна сметка те отразяват и усилват стереотипите или идеологическите пристрастия на своите създатели и проектанти.

103. Всъщност да се повери на един алгоритъм да избира кой човек е достоен

и кой не е, без никой да носи отговорност за това решение, означава на този алгоритъм да бъде преотстъпена задачата за предефинирането на границите на човешките възможности. В хода на този процес се заличава и политическата отговорност, а не само съчувствието към изключените, което в крайна сметка би могло да се симулира. Изключването на уязвимите бива прикривано зад маската на неутралност и обективност, срещу които е трудно да бъдат повдигнати възражения. По този начин несправедливостта остава незабелязана, а състраданието, милостта и прошката – разбирани не като привидности, а като истински политически действия – постепенно започват да се губят от погледа.

104. От което следва едно просто, но убедително заключение: не можем да приемаме ИИ за морално неутрален. Всеки технически инструмент е носител на избори и приоритети посредством това, което той измерва, пренебрегва и оптимизира, и посредством начина, по който той класифицира хората и ситуацияите. Ако една



Папа
Лъв XIV

Папа Лъв XIV (Робърт Франсис Превост) е роден през 1955 г. в Чикаго, САЩ. Постъпва в Ордена на августинците през 1977 г. От 2023 г. е въздигнат в кардиналски сан и оглавява Дикастерията за епископите и Папската комисия за Латинска Америка. Избран е на 8 май 2025 г. за 267-и римски първосвещеник. Първият северноамерикански папа в историята на Католическата църква. *Magnifica humanitas* е неговата първа енциклика.

система е проектирана или използва на по начин, който приема живота на някои за по-малко достоен или ги изключва, без да оставя възможност за обжалване, тогава тя престава да бъде инструмент, „който може да бъде използван добре“, защото вече е въвела критерии, които противоречат на неотменимото достойнство на човешката личност. Затова и етичната преценка вече не може да се ограничава до въпроса дали използваме тази система за добри или за лоши цели, тя трябва да изследва как системата е била проектирана и каква е визията за човешката личност и за обществото, вписана в данните и моделите, които я ръководят.

105. За да бъде възможно ИИ да уважава човешкото достойнство и действително да служи на общото благо, необходимо е на всеки етап ясно да се дефинира кой носи отговорността: от създателите и проектантите на тези системи до хората, които ги ползват и им се доверяват при взимането на конкретни решения. Ала

в много случаи вътрешните процеси, които извеждат до конкретен резултат, остават непрозрачни, а това затруднява определянето на отговорността и коригирането на грешките. Тъкмо тук ключова става отговорността: възможността да бъде идентифицирано кой „отчита“ решенията, кой ги обосновава, проверява, а когато е необходимо, ги оспорва и отстранява възможните вреди.

106. Призивът за предпазливост, внимание в преценката, а понякога дори за забавянето на процеса на приложение на ИИ не означава възпрепятстване на напредъка; това е упражняване на отговорна грижа за човешкото семейство. Тази необходимост е още по-голяма с оглед честата липса на баланс между бързината на технологичния напредък и по-бавното развитие на съзнанието, правилата, гаранциите и институциите, способни да управляват последиците от него. Абстрактното позоваване на етиката не е достатъчно; необходими са ясни правни рамки, независим надзор, информирани потребители и политическа система, която да не бяга от своята отговорност. В противен случай промяната ще се ръководи единствено от технократското мислене, тя ще бъде представяна като необходима и неизбежна, за да наложи в крайна сметка правила, създадени от тези, които контролират данните, инфраструктурата и изчислителната мощност.

107. Не можем да се задоволим само с призив за морализиране на машините – така нареченото „съобразяване“ на ИИ с човешките ценности – ако нямаме смелостта да настояваме и за още едно допълнително условие: необходимостта от открито обсъждане на етичните рамки и подчиняването им на споделени стандарти за социална справедливост. В противен случай хората, които контролират ИИ, ще успеят да наложат своята собствена морална визия, която би се превърнала в невидимата инфраструктура на тези системи. Не е достатъчно ИИ да бъде по-морален, ако този морал

се определя от малцина. Необходимо е по-активно политическо участие, което да бъде способно да забави процесите, докато всичко останало се ускорява, и което да е способно да защити възможността общностите да участват в този процес и да задават въпроси.

108. Както и при всяка друга голяма технологична промяна, ИИ носи в себе си тенденцията да увеличава силата на онези, които вече притежават икономическите ресурси, експертизата и достъпа до данни. В светлината на необходимостта да бъде защитено общото благо и на изискването за всеобщ достъп до ресурсите, това положение поражда сериозни опасения, тъй като малки, но много влиятелни групи могат да моделират информацията и потреблението, да влияят на демократичните процеси, да насочват икономическата динамика в собствена полза и така да подкопаят социалната справедливост и солидарността между народите. Затова и от съществено значение е употребата на ИИ, особено когато това има отношение към публичните блага и основните права, да се ръководи от ясни критерии и ефективен контрол, основаващи се на съучастие и субсидиарността. Общностите и междинните институции не трябва да се свеждат до пасивни изпълнители на решения, взети на друго място, те трябва да имат възможност да взимат участие в разработването и в контрола. Наред с това, собствеността върху данните не може да бъде оставена само в частни ръце, а следва да бъде регламентирана. Данните са създадени от много участници и те не трябва да се схващат като нещо, което може да бъде продавано или поверявано на избрано малцинство. Към този въпрос е необходимо да се подхожда креативно, за да бъдат данните управлявани като общо или споделено благо, в дух на съучастие, както вече беше предложено от св. Йоан Павел II по отношение на колективните блага.

Превод Момчил Методиев

Сергей Лебедев

СЪВЕТСКАТА ОКУПАЦИЯ

на Централна и Източна Европа е престъпление

„Съветският войник, чиито статуи все още белязват пейзажа на Европа от Берлин до София, не е бил освободител. Той е бил поробител.“ Реч, произнесена на Дебата за Европа в Хелзинки. Съвместна публикация между *Vox Europe* и „Гардиан“

Подписването на Хелзинкските споразумения на 1 август 1975 г. препотвърди неприкосновеността на границите, установени след Втората световна война. Съветският съюз обаче се разпадна и страните от Източна и Централна Европа си възвърнаха своята свобода и национален суверенитет.

Това, което изглеждаше като края на историята, се превърна в нейно завръщане, и то под най-бруталната ѝ форма чрез военната агресия на Русия срещу Украйна и претенциите ѝ за регионално господство. Бъдещето никога не е било по-проблемно през последните три десетилетия, а часовникът на Страшния съд бие по-тревожно от всякога.

Като руснак и като човек, който се роди из миналото на Русия почти през целия си живот, опитвайки се да открие корените на злото, което моята страна донесе на света, мисля, че е уместно да споделя моята гледна точка.

И двамата съпрузи на баба ми по майчина линия бяха съветски офицери. Моят биологичен дядо Григорий беше капитан от Червената армия, тежко раняван три пъти. Вторият дядо, за когото разбрах едва в по-зрелите си години, беше подполковник от

съветската тайна полиция и началник на няколко лагера в ГУЛАг.

В началото, поне във въображението си, ги противопоставях един на друг: войник и палач, честен човек и убиец. Единият се сражаваше с нацистите, другият потискаше невинни хора. Единият е бил награден само с медала *За победата*, даван на всекиго, служил в Червената армия. Другият е получил орден *Ленин*, орден *Червено знаме*, орден *Червена звезда* – най-високите награди на СССР. Чувствах това като огромна несправедливост. Моралът сякаш беше обърнат с главата надолу.

Вече не го чувствам така. Всъщност и двамата са били част от една и съща машина за насилие. Войникът е разчиствал пътя и е завладявал земята. Служителят на Държавна сигурност я е съветизирал. Така че са били едно цяло.

Често чуваме, че неспособността или нежеланието на Русия да се справи с престъпленията от собственото си минало, да поеме отговорност и да възстанови справедливостта е довела до възстановяване на тиранията и до военната агресия, която наблюдаваме сега.

Подобен наратив обикновено се фокусира само върху вътрешносъветските дела: насилствената колективизация, Големия терор от 30-те години на миналия век, системата на ГУЛАг и т.н. Някои от тези неща бяха номинално признати за престъпления, но не беше направен опит извършителите да бъдат подведени под отговорност. Руските демократи от перестройката като цяло се противопоставяха на всякаква съществена лустрация или други мерки за преходно правосъдие. Но бих се осмелил да твърдя, че политически най-значимото съветско престъпление почти винаги се премълчава и че неспособността на Русия да се справи с това

конкретно престъпление засяга съдбата на много народи.

Това престъпление е съветската окупация на Централна и Източна Европа, която продължи десетилетия и доведе до смърт и арести, до разрушаване на социалния и културен живот и лишаване от свобода.

Съветските престъпления вътре в страната останаха ненаказани, но поне бяха правно признати. Външната агресия и окупацията не бяха признати. И дори руските дисиденти и либерали никога не рискуваха да повдигнат този въпрос.

Ето защо спрямо Централна и Източна Европа съществуват две концепции за памет и история, които обикновено не могат да съществуват едновременно, тъй като се сблъскват и си противоречат.

Това е съветското *освобождение* срещу съветската *окупация*.

Истинското освобождение настъпи едва когато съветските войски се изтеглиха от Източна и Централна Европа – 45 години след края на Втората световна война. Тогава СССР се разпадна и окупираните народи получиха независимост. Но беше по-лесно да се възстанови държавността и независимостта, отколкото да се постигне *суверенитетът на историческата памет*.

Прогресивният образ на късния СССР и големите надежди по онова време предпазваха Москва от сериозни критики и обвинения, свързани с окупацията на Източна Европа. Тази свързаност беше резултат от свръхдоверие или може би от предпазлив прагматизъм – желанието да не се гразни Москва и да не се подкопава добрата ѝ воля, да не се обременяват прекалено много загубилите Студената война.

Но най-важната защита на Москва се дължеше на статута ѝ на победител



фотография Евгений Малолетка, Киев, 24 август 2022 г.

над нацизма. Русия, като държава-наследник на СССР, също успя да изгради международния си политически профил върху съветския мит за „освобождението“, който ѝ осигуряваше морален капитал и предписваше на бившите окупирани територии дълг на благодарност за тяхното „освобождение“ от нацизма.

Този наратив представяше Русия като основна жертва на германското нашествие и бе подкрепен от високоставени международни лидери, които присъстваха на честванията в Москва на годишнините от Втората световна война. Претенциите на Русия бяха подкрепени и от изградената от СССР мемориална инфраструктура в Европа, маркираща територията ѝ като завоевател.

Тук има и един трик, интелектуален трик, допълнително подсилващ „освободителната“ версия на историята. Можем да го наречем „страданието на потисниците“ или „жертвата на извършителите“. Това е силен акцент върху огромните военни и цивилни загуби, понесени от СССР. Жертвата е в такъв мащаб, че се представя като оправдание на каузата.

Да, загубите са реални. Но е наистина трагично, че тези загуби са спомогнали

за подчиняването на копнеещите за свобода народи, за замяната на една диктатура с друга. Съветският войник, чиито статуи все още белязват пейзажа на Европа от Берлин до София, не е бил освободител. Той е бил поробител. И никаква кръв, пролята от СССР, за да бъдат победени нацистите, не може да извини ролята на Москва като окупатор.

Неслучайно СССР никога не е искал да признае за съществуването на пакта Молотов-Рибентроп. В съвременна Русия всякакви приравняване между СССР и нацистите е криминализирано.

През 1939 и 1940 г. СССР окупира Литва, Латвия и Естония, както и части от Полша, Финландия и Румъния. В продължение на 22 месеца той е верен съюзник на нацистка Германия. Тази първа вълна от съветски окупации по никакъв начин не може да бъде прикрита като „борба срещу нацизма“, тя разкрива истинското намерение на СССР. Онова, което последва, всъщност е географски разширена повторна окупация. Става дума за отделна цел на войната, която не е непременно свързана с победата над нацистите.

За съжаление, разбирането за съветската окупация като престъпление

не присъства достатъчно в съвременната европейска история. То географски се ограничава до Източна Европа, където е част от националните истории, но не формира мощен международен наратив, споделян от целия континент. А това разбиране има дълбоко значение за съвременния европейски живот, то е ключово за европейската сигурност. Само когато осъзнаете жестокостта и последиците от съветската окупация, можете да разберете тревогите на най-близките съседи на Русия, техните исторически обосновани страхове и нуждата им от сигурност.

Самото единство както на ЕС, така и на НАТО зависи от общото разбиране на тази история, доколкото включва готовност за защита на източните граници, ако това е необходимо. Без този консенсус разширяването на НАТО на изток може да изглежда като ненужен и провокативен ход, докато всъщност е отбранителна стратегия.

Когато Русия нахлу в Чечения през 1994 г., използвайки военна сила, за да смаже претенциите ѝ за независимост, единственото, което защитава бивши съветски републики като Литва или Естония, беше „тънката линия“ на тяхното ново международно признание. Желанието им да се присъединят към НАТО бе напълно оправдано и разбираемо, предвид историята на насилието, идващо от Москва. И ако след това Русия се оплаква, че интересите ѝ се пренебрегват, тя може да вини единствено себе си, че е толкова плашещ съсед.

Източните региони на Украйна и в момента са окупирани от руски войски. За първи път от 1989 г. насам големи райони на европейския континент, дом на милиони хора, са под контрола на държава-агресор. Ала изглежда, че мнозина европейски вече са забравили какво означава окупация. Когато говорят за мир, за необходимостта от преговори и за отказ от територии, те избягват въпроса каква съдба очаква хората, които живеят там.

Русия не иска единствено територии. Самото население е изключително ценен трофей за мародерската държава

на Путин. Настоящата окупационна зона е черна гупка. Случилото се с украинската журналистка Виктория Рошчина, която се опита да отрази злокобната реалност в окупираните територии и бе измъчвана до смърт от руските служби за сигурност, е доказателство за това. То е достатъчно за пряко сравнение с бруталността на ранната съветска окупация на Източна Европа.

Руското гражданство се налага насилствено. Всъщност това е програма за масово експулсиране, защото несъгласните биват третираны като чужденци и принудени да напуснат. Ето още едно тежко нарушение на международното право. То свидетелства, че Русия следва пътя на СССР по отношение на балтийските държави, че целта ѝ е да *русифицира* завладения регион, да пренареди националния му състав и да го направи част от своята държава.

Имущество се краде и преразпределя. Привлечени са „заселници“, които формират гръбнака на окупационния режим. Политиката на паметта е обърната, паметниците, отбелязващи съветските престъпления, изчезват, улиците възвръщат съветските си имена. Всичко това е част от атаката срещу националната идентичност, опит за нейното заличаване.

Руските служби за сигурност мащабно използват т.нар. техники за филтриране и всеки, който се смята за политически ненадежден, може да бъде лишен от свобода. Мъченията и сексуалното насилие са широко разпространени. Украинските военнопленници, освободени от плен, съобщават, че са били подлагани на мъчения, малтретиране и умишлено недохранване с цел да бъдат сломени физически и психически.

Всеки, който познава историята за Желязната завеса, веднага разпознава модела. Всичко това беше злокобната реалност в Полша и Литва, в Източна Германия, Румъния и други държави. Масови депортации, брутален контрол от тайните служби, лишаване от собственост и граждански права... Но това никога не се превърна в клеймо за СССР и впоследствие за Русия.

Окупаторът се завърна. И той воюва точно като СССР.

Ето и още една история, която искам да споделя. Тя е важна като пример за лично признание и поемане на отговорност. Моят дядо е бил войник в съветската армия, която нахлува във Финландия през 1939 г. Майка ми беше запомнила една негова конкретна история, разказана с тих и безстрастен глас. На един хълм имало малък бетонен бункер с важно стратегическо значение. Дълбоките блатата отляво и отдясно, незамръзващи въпреки силния студ, не давали на руснаците възможност за маневриране. Финландският картечар вътре в бункера отблъснал няколко пехотни атаки; руснаците се оттеглили, оставяйки мъртви и ранени по залегения, хлъзгав склон. Командирът им поискал подкрепа. След известно време се появил съветски танк. Опитал се да се изкачи по хълма за пряк обстрел. Но заседнал по средата, накланяйки се на една или друга страна. Съветският командир от пехотата, бивш дървосекач, заповядал на разпръснатите си хора да намерят дървен материал и да го сложат под гъсениците. Но картечницата стреляла при всяко движение и по склона не се виждало нищо друго освен танка и войниците, живи и мъртви. Убитите при вчерашните атаки били вкочанени и твърди като гънери.

Тогава командирът заповядал да ги използват *като* дървен материал. Да съберат пагналите и да ги пхнат под гъсениците от двете страни на танка, за да може той да продължи напред. След кратко колебание войниците се подчинили. Танкът се изкачил нагоре по хълма, смилайки мъртвите тела на каша, и произвел смъртоносен изстрел.

След като ми преразказа това, майка ми добави: „Дядо ти се завърна от тази война. Беше пленен от германците в края на юни 1941 г., тъй като поделението му попадна в обкръжение. Оцеля във военнопленническия лагер. Беше освободен, след което беше обвинен в антисъветска дейност и изпратен в урановите мини в Забайкалието. Пуснаха го през 50-те. Представи си какво

е видял през всичките тези години. Но той настояваше, че най-страшното нещо, което си спомня, е звукът, толкова специфичният звук от вкочанените тела на другарите, смилани под тежестта на танка. Беше обсебен от това. Чуваше този звук навсякъде“.

Може да изглежда, че се опитвам да „хуманизирам“ съветските агресори, да представя и тяхната гледна точка. Но не е така. Опитвам се да насоча вниманието ви към една специфична черта на руската или съветската империя: *изключително ниската цена на човешкия живот*. Това не е просто вътрешен проблем. Ниската цена на живота е незаменимата валута на агресията, тя е суровината за войната. С нея агресорът може да „купи“ онова, с което не може да купи нищо друго: *времето*.

В продължение на десетилетия операция „Пустинна буря“, проведена през 1991 г., олицетворяваше революцията в съвременната война. Западните армии инвестираха сериозно, за да предпазят личния си състав от опасностите. Армията на Путин обаче е армията на вчерашния ден. В което е нейното ужасяващо предимство. Тя може да понесе загуби, абсолютно неприемливи за която и да е западна държава. Но тя е и достатъчно технически напреднала, за да противодейства на западните военни технологии.

Западната наука първа „дронизира“ войната, за да сведе до минимум наземното участие на войските и да използва машините за нови задачи. Армията на Путин, макар да използва и истински дронове, „дронизира“ човешките същества. Тя превърна войниците в еднократни единици.

Художници, писатели и режисьори са си представяли бъдещите конфликти като сблъсък на роботи, на бездушни машини. Но истинската война на бъдещето настъпи, когато агресията превърна хората в пушечно месо точно по начина, по който СССР водеше война през XX век. С пълномащабната инвазия на Русия навлязохме в ерата на глобалните морални климатични промени. Както едно земетресение може да има



Сергей
Лебедев

Сергей Лебедев (род. 1981 г.) е руски журналист и писател. Роден е в Москва в семейството на геолози. От 2016 г. живее в Германия. Неговият дебют „Предел на забравата“ е преведен на петнайсет езика и публикуван през 2020 г. от издателство „Кръг“ в превод на Денис Коробко. На български език от „Кръг“ са публикувани още романите му „Дебютант“ и „Бялата дама“, също в превод на Денис Коробко.

последници по целия свят, а изригването на вулкан да замърси небето над няколко континента, така и руската агресия промени политическия климат в световен мащаб.

Чрез хилядите войници, изпратени да се сражават или избити от защитаващите се украинци, Путин не просто получава някои части от украинската територия: той ерозира политическия пейзаж по целия свят, разстройва съюзите, изчерпва търпението на избирателите в страните от НАТО и ни завлича в ада на моралния релативизъм. Не съм сигурен, че всичко е било планирано по този начин, очевидно Путин се е надявал на бързата капитулация на Украйна. Но той възприе този начин на действие, за да поддържа баланса между агресията и бремето, което войната наложи върху руското общество.

Какво може да се направи?

Старата концепция за политика на наметта, свързана със събитията през XX век и основаваща се на омаловажаването на съветско-руската отговорност за окупацията на голяма част от

Европа, вече приключи; това стана още през 2014 г., след незаконното анексиране на Крим и нахлуването в Донбас.

Западна и Югозападна Европа, които никога не са се сблъскали с реалността на съветската окупация, сега ще трябва да се вслушат в гласа на онези, които са я преживели. Ще цитирам речта на Вацлав Хавел на срещата на върха на НАТО в Прага през ноември 2002 г.: *Ако през вековете различни велики сили са си поделяли по-малките европейски държави, без да питат последните за мнението им, независимо дали това се е случило пряко, както с пакта Рибентроп-Молотов, или косвено чрез споразумения като тези в Ялта, сегашното разширяване на НАТО носи недвусмисленото послание, че ерата на подобни разделения е приключила веднъж завинаги. Европа вече не е и никога повече не трябва да бъде разделяна през главите на своите народи и против тяхната воля на каквито и да било сфери на интерес или влияние.*

Русия води войната си срещу Украйна със съветски оръжия, създадени за сплашване на Европа – съветски танкове, съветска артилерия и ракети, съветски бомбардировачи и самолети. Оръжията имат дълъг живот, както акулите.

С тази война идва и предложението да сключиш сделка с дявола – да жертваш другите, за да спасиш себе си. Като агент на КГБ, обучен да пречупва хората, Путин знае, че пътят към пълна капитулация и морален провал започва с малки отстъпки, с малко предателство на собствените принципи.

Европейският съюз не е създаден за война. За агресора е лесно да се възползва от вътрешните дисбаланси и противоречия в ЕС, от факта, че кървавата история на дългите руски окупации и войни не е напълно интегрирана в общ исторически наратив.

Трудно е да се каже дали ще бъде възможно Русия да бъде подведена под отговорност за престъпленията си срещу Украйна в скоро време. Но за да

се изгради бъдеще, истинско бъдеще, ще е от първостепенно значение да се разработи културна и историческа концепция, противостояща на опита на Русия да „разделя и владее“.

Ето защо датата 23 август се налага като отправна точка. По предложение на Вацлав Хавел, Йоахим Гаук и други видни бивши дисиденти 23 август, денят, в който е бил подписан пактът Молотов-Рибентроп, е утвърден за ден в памет на жертвите на сталинизма и нацизма, или Ден на черната лента. Трябва да превърнем този ден в символ на дългосрочна и координирана политика на възпоминание, да укреем съществуващите институции като ENRS – Европейската мрежа за възпоминание и солидарност, включваща предимно източноевропейските държави.

Освен това цялостното отношение на ЕС към руската опозиция би трябвало да се определя от приемането от страна на последната на 23 август като ден на траур и изкупление, от готовността ѝ радикално да скъса със съветския мит за европейско освобождение и да приеме обвиненията на онези източноевропейски държави, които сега приютяват руснаци в изгнание.

Путин иска не просто да подчини и заличи Украйна като политическа единица. Той иска разпадането на ЕС като отмящение заради разпадането на СССР. Смятам, че това е неговата много лична мания.

Око за око. Съюз за съюз.

СССР се разпадна, защото изкуственото му единство беше наложено чрез насилие и потисничество. Устойчивостта на ЕС зависи от постоянството на доброволното му единство. Но единството не е дагеност. То е продукт на взаимно познание и състрадание, на множество културни мостове, свързващи хората.

Време е да започнем да строим.

Превод от английски Тони Николов
© *Debates on Europe*

Дали Европа е в стратегическа самота

Разговор
с френската
политоложка
и бивша
посланичка в НАТО
Мюриел Доменак

„Ако американците искат да останат наши съюзници, трябва да поемем протезната ръка. Ако американците не искат да бъдат наши съюзници, ще трябва да се защитаваме сами. Или Европа ще заеме подobaващо място в този сложен и брутален свят, или ще стане плячка на новите агресори“

Нека започнем с промените в геополитическата архитектура след войната в Украйна и войната в Иран. Заживяхме ли в един коренно различен нов свят?

Живеем в брутален свят, в който основните действащи лица не се съобразяват с никакви правила. Живеем с руската заплаха, която не буди съмнение, изправени сме и пред оттеглянето на нашия американски съюзник, което поставя нас, европейците, в сложна ситуация. Вече можем да разчитаме единствено на самите себе си. Лошата новина е „стратегическата самота“ на Европа. Добрата новина е, че сме заедно.

В същото време нашият европейски модел е разтърсван от множество кризи. Самата вие в една своя статия говорите за „перманентна криза“ Защо става така?

В цитираната от вас статия във в. „Монд“ аз наистина говоря за „перманентната криза“, на която са поглъжени най-вече младите хора: кризата с климатичните промени, социалната криза, свързана с демографията... Във Франция се опитваме да задържим положителни нива на раждаемостта спрямо смъртността, но сме далеч от онова демографско равнище, което бихме искали да постигнем. Като добавим геополитическите кризи, става ясно колко трудно е да се намери решение на всичко това едновременно.

Перманентната криза не е ли нещо като перманентната революция на Троцки?

Прав сте, така изглежда донякъде (смеет се). Но вижте как върви разговорът в Европейския съюз – непрекъснато се оплакваме от пораженията си. Тук се сещам за заглавието на един нашумял френски роман – „Чуите нашите поражения“ на Лоран Годе – и се питам дали не трябва да напишем книгата „Чуите нашите победи“, която да обобщи постигнатото от европейците.

Например разширяването на ЕС продължава. Имам предвид страните от Западните Балкани, съседни на България, които толкова искат да се присъединят към ЕС. Обединеното кралство отново търси някаква формула, за да стане част от общия европейски пазар. Исландия, която доскоро изключваше участие в обединена Европа, подготвя референдум в тази връзка. Дори националпопулистките партии в Европа вече не говорят за излизане от Европейския съюз.

Външнополитическата ситуация в света наистина е безпрецедентна. Тръмп се обявява за победител в Иран, но режимът на моллите си остава на власт, а Ормузкия проток е ту отворен, ту затворен. Какво да се прави? Какъв е изходът от тази криза?

Европейците не бяха консултирани преди започването на войната в Иран и нямаше защо да се намесват в нея. И обратното, готови са да поемат своята отговорност, за да гарантират

сигурността в Ормузкия проток – Франция, Великобритания и Германия имат такава съвместна инициатива. През 2015 г. европейските партньори заедно със САЩ и Китай участваха в преговорите по иранската ядрена програма. Постигнатото споразумение не беше свършено. Техеран запази балистичните си ракети, но все пак иранският ядрен потенциал беше поставен под контрол. Администрацията на Тръмп избра обаче да напусне този преговорен формат и оттогава количеството на добития от Иран уран се увеличи. Сега, след постигнатото от Вашингтон и Техеран споразумение, ще е необходим нов контрол. Европейците разполагат с много голяма експертиза в тази насока. Така че на въпроса „Какво да се прави?“ (както питаше Ленин), отговорът е: да се преговаря и да има яснота. Защото военните действия срещу Иран не се увенчаха с успех.

По същия начин Путин непрестанно се провъзгласява за победител в Украйна, въпреки че украинските дронове нанасят удар след удар върху Москва, която от Втората световна война не е била в пламъци. Очертава ли се на хоризонта някакво мирно споразумение?

Има, разбира се, възможно решение. Всички – от американския президент, през европейците и самите украинци – са склонни да преговарят. Никой не се стреми към война заради самата война. Войната обаче беше започната от Путин, и то изцяло в разрез със здравия разум.

Ако Русия реши да спре войната, просто няма да има война. Дали Русия може дълго още да си позволи толкова големи загуби на бойното поле? Има анализи, според които руските загуби са в параметрите на 1 млн. души! Това е просто немислимо. Въпреки това Москва упорства и не сяда на масата за преговори. Целта на Путин обаче е разпокъсването на Украйна, той иска тя да има „ограничен суверенитет“ – доктрина, позната от времето на Леонид Брежнев. Украинците никога не ще приемат подобно нещо. И ние би трябвало да ги подкрепим, защото



Георги Кожухаров, *Дете спи до АК-47, оставен от баща му в училище, използвано като база на революционерите в Алепо, Сирия, 2012 г.*

от това зависи и европейската сигурност и отбрана.

Ситуацията е ясна: или Русия ще има срещу себе си суверенна държава, която суверенно взема решения за своята сигурност и разполага със суверенна армия, или Украйна ще бъде разпокъсана на парчета, ще загуби достъпа си до Черно море, ще се лиши от армията си и решенията ѝ ще бъдат диктувани отвън – сиреч от Москва. Докато Русия упорства в тези си максималистички искания, не могат да се водят истински преговори. Истината е, че Русия плаща много, много скъпо за тази война, която трябваше да приключи за три дни. Цената преди всичко се измерва в огромните човешки жертви, но и руската икономика е съсипана. Освен това Русия все повече изпада под влиянието на Китай, който изкупува руски суровини по силно занижени цени, но в същото време е основен източник на приходи поради западните санкции.

В международен план Русия се оказва безсилна да подкрепи доскорошните си съюзници. Тя не може с нищо да помогне на Венецуела по време на американската спецоперация, нито на Сирия при падането на Башар Асад, нито на Иран след атаките от САЩ и Израел. По традиция Русия има силна близоизточна политика и голяма експертиза в региона. Днес вече не е така.

Самата Русия е толкова фиксирана върху Украйна, че е на път да изчерпи целия си ресурс в тази война. Сега топката е в полето на Москва. Има слухове, че зрее недоволство от хода на войната в близкия антураж на Путин. Ясно е, че решението няма да дойде лесно. Дори президентът Тръмп разбра, че войната в Украйна не може да приключи за 24 часа.

Паралелно с войната в Украйна Русия води хибридна война в Европа. И резултатите са видими особено

в Източна Европа. Какво мислите за това?

Дори при мирно споразумение с Украйна руската заплаха по източния фланг на Европа ще си остане реална. Работата е там, че руската държава и руската икономика привикнаха да съществуват с войната. Трябва да отчитаме заплахата, идваща от Москва, но за да я парираме, ще трябва да се превъоръжаваме. Няма друго решение. Кое не изключва подкрепата на всяко реалистично споразумение. Ако преговорната позиция на Русия обаче е да се върнем към ситуацията в Европа преди 1989 г. и преди разпада на Съветския съюз, това е пълен абсурд!

Проблемът днес не е ли и в това, че световната политика твърде много се персонализира – с Тръмп, Путин и Си Дзинпин? Нима демокрацията е толкова податлива, че

става възможно завръщането на автократията?

Просто живеем в такъв етап от развитието на европейската демокрация, освен това младите хора днес не осъзнават добре цената на постигнатото. Съвсем различно беше при моето поколение, когато Берлинската стена падна и имаше толкова много надежди, дори се заговори за „край на историята“. Струва ми се обаче, че навремето не осъзнахме ясно заветите, които ни остави вашият сънародник Цветан Тодоров в книгата си „Памет за злото, изкушение на доброто“ (2000). Прочитът на тази книга някога ме промени. Но като цяло бяхме толкова ентусиазирани от мирната победа на демокрацията, че не извършихме необходимата „работа на паметта“ върху руския и съветския империализъм – травмите, които са останали от него, белезите от тоталитаризма, които продължават да съществуват в редица източноевропейски страни. Изграждането на Обединена Европа, слава богу, стана възможно чрез процеса на „разширяването“, но несигурността си остана. Иван Кръстев в книгата си „След Европа“ (2017) показва колко много минало се оказва утаено под миграционната криза от 2015 г.

Явно някогашният ни ентусиазъм е бил прекомерен. В стратегически план ние твърде много вярвахме във „вечната“ американска защита. Вероятно ние, европейците, смятахме, че светът ще продължи да съществува по този начин, в една относителна стабилност. Спомняте си, че Китай беше приет в Световната търговска организация, а тогавашната американска администрация също смяташе, че отвореният пазар ще отведе Китай по пътя на демократизацията и политическата либерализация. От един момент нататък европейците решиха, че нашият политически модел е приложим по целия свят, но ние сбъркахме много в разчетите си.

Време е да се събудим от тази „гемократична сиеста“. Но както казва една известна френска журналистка, не е достатъчно само да се събудиш,

най-трудното и да се надигнеш от леглото. Просто трябва да се действа.

Дълги години Западът се обединяваше около Съединените щати и след Втората световна война това доведе до създаването на НАТО. На път ли е да се разтрогне евроатлантическата връзка?

Мисля, че Северноатлантическият алианс си остава стратегически инструмент в подкрепа на нашите армии. Европейците трябва да укрепят европейския стълб на НАТО, което означава сами да поемат отговорността за собствената си отбрана. А това на първо място означава превъоръжаване: изграждането на отбранителна индустрия, организирането на важни съвместни стратегически инициативи. Ако американците искат да останат наши съюзници, трябва да поемем протегнатата ръка. Ако американците не искат да бъдат наши съюзници, ще трябва да се защитаваме сами. Но не можем да стоим със скръстени ръце и да чакаме европейската отбрана сама да се осъществи. Или Европа ще заеме подобаващо място в този сложен и брутален свят, или ще стане плячка на новите агресори.

Ами ако Доналд Тръмп направи така, че Съединените щати да напуснат НАТО?

Активирането на член 13 от Северноатлантическия договор е сложна стъпка. Първо трябва да се мине през законодателна процедура, изисква се, както припомни наскоро Марко Рубио, съгласието на Конгреса. А това не е лесно с оглед на моментния баланс между републиканци и демократи в Конгреса и вероятно няма да бъде подкрепено дори от някои членове на Републиканската партия. Освен това не виждам какъв е интересът на Доналд Тръмп от излизането на САЩ от НАТО.

Виждаме обаче как последователните декларации на Тръмп срещу НАТО отслабват Северноатлантическия алианс – критиките срещу съюзниците, начинът, по който говори за НАТО в трето лице, все едно че това е някаква външна структура, докато Съединените щати са основната движеща

Мюриел Доменак



Мюриел Доменак е френски политолог и дипломат, бивш посланик на Франция в НАТО (2019–2024). Тя е специалист по въпросите на сигурността, европейската отбрана и международните отношения. В сътрудничество с режисьорката Рут Зилберман разработва аудио-визуален проект за телевизионния канал Arte, озаглавен *Défendre l'Europe, le réveil géopolitique des Européens* („Да защитим Европа, геополитическото пробуждане на европейците“).

сила в алианса. Със сигурност това води до делегитимирането на НАТО. Не е необходимо да се излиза формално от НАТО, по този начин Тръмп блокира на практика дейността му. Но е време европейците да спрат да коментират Тръмп и да започнат да формулират собствените си приоритети.

А как да защитим Европа? На тази тема вие сте посветили цял аудио-визуален проект с помощта на немско-френския телевизионен канал „Арте“?

Най-краткият отговор е: като поемем отговорността си. Отговорността на България е свързана с черноморската зона, която е зона на изострени конфликти. Тя предполага сътрудничество със страните, които имат излаз на Черно море, както предполага и съержане на военноморските сили на Русия. Наскоро началникът на Военноморските сили на Франция заяви, че щом излезете в открито море, навсякъде виждате руски кораби, които дебнат. Очевидно Европа ще трябва да се пробуди и да гарантира сигурността си.

Разговаря Тони Николов

интервю



„Албион“ от Майк Бартлет, Младежки
театър, фотография Иван Дончев

Койна Русева
Кристин
Димитрова
Карло Мусо

Ю —

Виолета Цветкова

Койна Русева

Актрисата от Младежкия театър с еднаква лекота влиза в сложни до изтощение образи и в роли за забавление. Търси риска и вярва, че ако не опита, няма да разбере дали ще постигне целта си

„Албион“, „Майстора и Маргарита“, „Норд-Ост“, „Дебело прасе“... Само тези четири заглавия да бяха в актьорската програма на Койна Русева през изминалия сезон, щяха да са предостатъчни. Но когато към ролите ѝ на загубилата сина си Огри, на Воланд, на лекарката от „Спешна помощ“ Тамара, на привидно перфектната, но високомерна Джийни, а и други образи в Младежкия театър прибавим водещите персонажи в „Дракула“ в Благоевградския театър, в „Домът на нашите мечти“ в „Театро отсам канала“ и в спектакъла на лег „Кораб в сърцето“, човек започва да се пита постижимо ли е всичко това. Вероятно не за всеки, но за нея – очевидно да. Иначе как би успяла да гради сценична кариера, комбинирайки я с тв сериали като „Те, вълните“ (2025, по идея на Теодора Духовникова и самата Койна), „Пътят на честта“ (2021), „Дървото на живота“ (2013), „Пог прикритие“ (2011–2013), с филми като „Бартер“ (2015), *Love.net* (2011) и др. Затова я каня на разговор не просто за изкуството, а за онова, невидимото, с което актьорът приковава погледите на публиката, а след това поема към делника си.

Койна, малко са минутите, в които не сте на сцената в този труден за пресъздаване „Албион“. Носите спектакъла с ума и с физиката си – как се учи подобен текст?

Научаването на обемен текст е кота минимум в професията ни. Всеки си има методи, някои колеги пишат, други повтарят, а аз... аз просто го уча. Сцена по сцена. И гледам така да го разположа до премиерата, че да улегне в мен. Тоест не да се чудя какво говоря

Да владееш сцената



Койна Русева в „Албион“, фотография Младежки театър

по сцената, а да внимавам какво прави героинята ми – това е по-важното за мен.

Вашата Огри е в крайно състояние не защото тежко страда, а защото преживява своята грама през различни гледни точки – на майката, изгубила сина си; на гневната майка, усещаща, че ѝ се изплъзва и дъщерята; на успялата жена,

отказала се от бизнеса си; на жена, предадена от най-близката си приятелка... Така ли е и за вас?

Тя се опитва да преработи болката. Опитва се да спаси психиката си след загубата на сина си, както и това, което казахте за изплъзващата ѝ се дъщеря – опитва се и прави грешния ход. Решава, че когато възстанови семейната градина и разпръсне там праха

на сина си, ще съхрани и паметта за него, и себе си, и семейството си. Вярва в това и го прави с добри намерения. Да, може за останалите да е грешен ход, но за нея е правилният начин да съхрани себе си. Огри не успява, но поне се опитва. Трябва да се опитва в този живот.

Как се чувстввахте, преживявайки тези крайни, преливащи се едно в друго състояния? Да, тя се опитва, но единственият ѝ изход е надолу, под земята.

Така се оказва накрая, но човек никога не тръгва към някаква цел с мисълта, че няма да успее. Или ако тръгва, това е погрешно... А как се чувстваш ли? В началото на разговора ни вие казахте „труден“, а истината е, че ми беше много лесно. И като Воланд в „Майстора и Маргарита“ преди това, и сега процесите бяха лесни за мен, защото още при първите прочити усетих своите герои. Когато прочетохме „Албион“, режисьорът Зафир Раджаб попита дали имаме въпроси. Казах: „Не. Искам вече да съм на сцената и да работя“. Някои роли ги усещаш веднага. За мен беше страхотно удоволствие да репетирам този текст от Майк Бартлет, защото е вдъхновен от Чехов, има явни препратки и към „Вишнева градина“, и към „Чайка“...

Какво от опита с класика ви помагаше в осмислянето на съвременния текст?

Закърмена съм с Чехов от моите учители проф. Азарян, Тодор Колев, Елена Баева, от Николай Поляков. Всички, които сме завършили при тези чудесни преподаватели, имаме любов и развито разбиране за Чехов. Затова нямах въпроси по текста на Бартлет. Искях просто да започна да го живея. Веднага. Да, може да е имало малко повече работа върху ролята, за да се научи, да се преработи, да стане моя, но както обичам да казвам, това е „надомна работа“. Дъщеря ми много ми помогна, защото беше моят спаринг партньор вкъщи, когато трябваше да усвоя текста.

А разговаряте ли и с психолози при подготовката на подобна роля?

Досега не се е случвало. В рамките на шегата, като че ли вече съм половин психолог след моите трийсет години в театъра – нали част от работата ни е да сваляме психологически портрети на персонажите си, за да разберем защо те действат и мислят така, а не иначе; защо правят точно тези грешки, защо тръгват наляво, а не надясно, защо правят даден избор. Това учехме още в Академията и досега е неизменна част от работата ми върху образа. Няма как да направиш една роля, без да си зададеш основополагащите въпроси. Така че на този етап не съм имала нужда от професионален психолог. А може да ми предстои такава роля...

Ваши колеги твърдят, че след представление с трудна роля не могат да спят, че имат нужда да отпочинат, за да излязат от образ. При вас как е?

(Поглежда така, сякаш казва: „Хайде сега!“.) Виждате, аз съм професионалист – влизам в образ така, щрак, и излизам от образ по същия начин. Другото ми се струва несериозно. Ако трудно излизах от образ, на петата година в театъра не знам къде щях да бъда, може би на Четвърти километър (смейте се). Все пак това работим, нали!

Така е, но нали и емоцията, и преживяванията трябва да минат през вас...

Когато един актьор е млад, той търси опорни точки в това, което е преживял, спомня си неща от личния живот и колкото по-интересен, пъстър и богат е той, колкото повече материал е натрупал от живеенето си, толкова по-силно и лесно може да уплътни образите си. После става занаят. Просто знаеш механизмите как да го постигнеш.

Наричат го емоционална памет.

Именно. За съжаление, в Академията не се набляга на това, но после, ако актьорът иска да съхрани себе си, трябва да се научи на основните неща – през

опита, през работата. Дипломирайки се, да завърти колелото, да влезе в един образ, във втори, в трети, за да изгради система на работа и да запази себе си. Иначе Четвърти километър ни зове всички (смейте се). Виждала съм колеги, които на финалните поклони се тресат от емоции, но моят съвет е: в мига, в който зрителите започнат да ръкопляскаат, трябва като с магическа пръчка да излезеш от образ.

„Албион“ е спектакълът емблема за Младежкия театър през изминалия сезон. В предишните такива бяха и „Майстора и Маргарита“, където сте Воланд, и „Норг-Ост“ – отново важна роля за вас; спектакъл емблема е и „Дракула“ в Благоевградския театър, където отново сте в главната роля... Благословия ли е това за една актриса, или е плод на доказване, на труд?

Добре свършена работа – само това мога да кажа. Свършила съм си добре работата в даден спектакъл и съм поканена за друг, където се очаква същото от мен. Наистина смятам, че то е задължително за един актьор. Аз съм работохолик и много си обичам работата. А когато нещо се прави с любов, получава се. И не, не ми е трудно, приятно ми е, хубаво ми е. Обичам да живея в ролите си и в мига, в който започнат аплодисментите, вече съм аз, Койна Русева, човекът. И благодаря на публиката, че е била заедно с нас. Това наричам добре свършена работа – не смятам, че е благословия, нито е късмет, всичко съм си го изработила.

Възстановихте представлението на документалния спектакъл „Норг-Ост“, разказващ за срещата на три жени след терористичния акт в арт център в Москва през 2002 г. Премиерата беше преди повече от петнайсет години, в друга политическа ситуация, а днес Русия е агресорът срещу Украйна – по различен начин ли се възприема спектакълът?

За съжаление, „Норг-Ост“ става все по-актуален. Да, има много неща, които тогава са били актуални, но те са

актуални и днес, което е много болно, много е тъжно. Този спектакъл всеки път ме кара да настръхвам и да чувствам, че не само съм си свършила добре работата, но и че защитаваме някаква гражданска позиция през него. Знаете ли, често в интернет пространството се чува: „Защо актьорите не заемат позиция?“. Напротив, заемаме! Аз няма да напиша пост във *Фейсбук*, а ще кажа: Заповядайте на театър и ще видите какво мисля. Заявявам го през работата си. „Норг-Ост“ е важен и за Младежкия театър, и за нашето общество, важен е за мен като актриса и като човек.

Темата в „Дебело прасе“ също е важна за съвременния ни свят...

Така е. Пиесата на Нийл Лабют има награда за най-добра британска комедия, макар че българската публика не може много да улови комичното. Наскоро малкият ми син ме попита: „Защо това трябва да е комедия – за мен е тъжно представление“. Ами, казвам му, комедия е, защото осмива човешки недостатъци: това, че човек може да бъде толкова глупав, че да не приеме различния го себе си; да ти се случи една голяма любов и само заради това какво биха казали хората, ти да ѝ обърнеш гръб – това е много тъжно. Много, много тъжни сме хората понякога; не смеем да признаем пред себе си какво ни харесва, какво ни вълнува, защото се влияем от чуждото мнение.

Много, много хубав текст е „Дебело прасе“, с наболели въпроси за днешното ни живеене. Така е и в другия спектакъл, в който играя с Бойко Кръстанов и Бориса Сарафова – „Домът на нашите мечти“ от Филип Ридли в „Театро отсам канала“. Изключителен текст, който пак захваща темата за желанието на съвременния човек да има все повече и за това на какво е готов, за да има още и още. Готов ли си да минеш през труповете? Буквално! Брилянтна черна комедия. Когато се срещам с такива текстове, удоволствието е огромно. Защото е не просто да направя една роля, не да свърша някаква работа, а защото имам какво да кажа през тази пиеса на хората в

салона. И затова обожавам работата си върху силни текстове, с режисьори като Васил Дуев-Тауг, като Стайко Мурджев, Николай Поляков... Само си помислете какви нови неща е извадил Поляков, драматизирайки романа „Майстора и Маргарита“!

Споменахте режисьори от три поколения – какво ги обединява?

Да, от различни поколения са, но са *Режисьори*! Много добре се разбирам с всички. Обединява ги пределната яснота коя година сме, кой век сме, кои са болните теми на обществото, за какво ще говорим през текста, който работим, какво искаме да постигнем през дадения спектакъл, а не просто „Да ѝ го направим, защото ни харесва“. Зафир Раджаб също избира текстове, които няма как още след първия прочит да не поискаш да започнеш да работиш.

В тези пиеси има власт, насилие, изкушения, желание за обсебване, за подчинение, но и любов, и изкуство – опитвате ли се понякога да си обясните света и хората чрез текстовете и персонажите, с които минава част от живота ви?

Това е изкуството. Понякога то дава обяснения на необясними неща, но си мисля, че нашата работа е така да направим дадения спектакъл, че да накараме хората да мислят заедно с нас, докато играем. Успеем ли да ги размислим, сто процента сме си свършили работата. И вече всеки спрямо своята човешка летва избира дали е намерил отговора за себе си, или още по-хубавото: първо да си зададе важните въпроси, а после да му пожелаем успех да получи и отговори. Ние не размахваме пръст, а само провокираме, задаваме тема за размисъл. Ето затова си и харесвам работата: провокираме емоции и мисли, провокираме хората да излязат от зоната си на комфорт и да влязат в други измерения. А защо не и просто да се отпуснат, да се посмеят на собствената си нелепост и грешки – да, има и такива представления, а аз съм за това да ги има.

А спомняте ли си неочакван разговор със зрител, който ви е казал неща, които вие сама не сте подозирали, че сте постигнали?

Ааа, не. При мен след толкова години работа вече не съществува „не съм подозирала, че съм постигнала едиг-какво си“ – изработила съм си го преди това, така че знам какво постигам. Ако се бяхме видели преди двайсет години, сигурно друго щях да ви отговоря, но сега вече не. Имах обаче много интересна среща с група хора, които гледаха „Майстора и Маргарита“ в София и на следващата вечер в Пловдив – „Елизабет, или кралицата девственица“ от Кристиан Симеон, друго представление, което обожавам, режисирано от Маргарита Мачева. За тях беше много интересно, понеже образите са по-любно различни. След това и хубаво си поговорихме въобще за театър. Зрителите откриват и самия актьор в различна светлина, когато в непосредствена близост гледат различни негови превъплъщения – аз съм си аз, но ролите ме преобразяват. Приятно беше да разбера, че непознати хора си бяха направили тур по театрите заради мен.

След тежките роли с много думи изведнъж се появи „Кораб в сърцето“...

Ааа... и там има думи.

Има, но се играе на лед – що за преизвикателство беше това за вас?

Когато режисьорката Диана Добрева ми се обади, още преди да довърши това, което искаше да ми каже, аз отвърнах: „Да, разбира се“. Първо, защото ѝ вярвам; второ, защото миналата година работихме чудесно с нея в „Сън в лятна нощ“, и трето – харесвам нейната работа, виждането ѝ като режисьор за театъра. Защо не, казах си, въпреки че умирах от страх. Това е провокация.

Страшно е да се въртите върху гръба на фигурист, обута в обувки с токчета...

Знаете ли, на първото четене на текстовете на Христо Фотев си спомних за един клип, който снимах с Миро. Партнираше ми прекрасен балетист от „Арабеск“, Валери, и така ме завъртя, че сякаш аз можех да танцувам. По същата логика си казах „добре“, попитах Ина, треньорката на фигуристите, може ли да ми осигури партньор, на когото да мога да разчитам на леда, обута в обувки с токчета. Тя каза: „Имам такъв човек!“. Споделих с Диана, а тя: „Ама да не се пребиеши!“. Реших обаче да пробвам. И със съгласието на режисьорката и треньорката пробвах поддръжки, получиха се, след което минах на следващ етап, тоест да изговоря стихотворение между тях. Ето така, през проби, стана. Иначе човек няма как да знае дали ще успее. В нашата професия това е много важно. Когато режисьорът каже нещо, ти, ако не го пробваш, няма как да разбереш дали ще стане. Мисля, че Диана Добрева направи чудесен спектакъл, симбиоза между актьори, фигуристи и поезията на Христо Фотев. Провокация, която на всички ни скъса нервите, защото сроковете бяха много кратки, но... хубава провокация.

А с какво си обяснявате постъпателно нарастващия интерес към поезията? Вече на много места в страната се правят поетични спектакли.

Интерес към поезията винаги е имало. За актьорите преди моето поколение това е била една огромна част от професионалния им живот. Изнасяли са рецитали на какви ли не места. Просто добре забравено старо нещо, което кара хората да откриват стиховете по друг начин. Не просто да сегне човек да си ги прочете, а някак да ги чуе...

Може би защото животът ни става твърде груб, всеки търси нещо различно?

Хората винаги са имали нужда от изкуство. Вземете пещерите с праисторическите рисунки – още тогава са имали нужда да изразяват себе си по този начин, разказвали са истории около огньовете... Нормална, изконна човешка потребност е да изобразиш

нещо, да накараш група хора да участва в това, което си измислил. Сега хората се върнаха към поезията, слава богу! Защото в нея се казват различни неща по красив начин. Има и чувства, и красота, която в забързаното ни всекидневие все повече липсва. А стиховете просто я връщат.

В дългите години на прехода хората някак озверяха, оскотяха и нямаха в душите си място за красотата, която дава поезията. Да не говорим за чувствата – има стихотворения, действащи като секири, залеят те за стената... Хората просто преоткриха човешкото в себе си и затова стиховете отново са на мода.

Ще ви върна в началото на кариерата ви, когато срещате големи театralи – проф. Азарян, Тодор Колев и сценичния ви кръстник Георги Георгиев-Гец. Какво не забравяте от тях?

Най-важното: да не стоиш на сцената, ако нямаш какво да кажеш. То е основополагащо. Да излезеш на сцената само за да покажеш себе си – не. Трябва да имаш какво да кажеш на публиката през текста, през идеите на режисьора, през теб самия и през персонажа.

Ще ви припомним и друг човек, който ви подготвя в Стара Загора – гайдаря Петър Бонев.

О, много назад ме връщате! Да, той оформи в конкретика моите детски възжеления и неясни мечти. Аз не знаех, че искам да ставам актриса, на мен просто ми доставяше удоволствие да пея песни, да играя сценки в училищни събития. Този наркотик да си на сцената, да владееш, да можеш да движиш и контролираш неща, които зависят от теб, събитията, конфликтите, всичко да е в твоите ръце – ето това той го оформи като конкретна идея в главата ми. И съм му много благодарна.

Спомняте ли си какво видяхте в огледалото, когато преди изпитите за НАТФИЗ той ви съветва да се погледнете и да се откажете от избраните текстове от Петя Дубарова и Висоцки?

Точно така беше! Каза ми: „Каква Петя Дубарова – тя не ти отива! Иди се погледни в огледалото, нямаш това излъчване бе, момиче!“. А по-късно Тодор Колев в Академията ни казваше: „Гледайте се в огледалото, изучавайте се – не буквално, а вижте какви хоризонти можете да гоните с това тяло, с това лице, с това излъчване“. Наистина по-успешно влизаш в роли, когато познаваш добре себе си.

Какво си запазихте от онова момиче Койна?

Изненадата, любопитството... Всичко ми е, все едно сега съм завършила Академията. Имам интерес, имам хъс да работя. Минали са толкова години и не съм изморена от това. Доставка ми удоволствие. Даже изненадвам младите си колеги, питат ме: „Абе, Койна, какво ти става?!“. Ми не мога, хубаво ми е, давайме да работим, давайме да репетираме, пак и пак, и пак – някои не издържат на темното ми.

Не се случва често толкова успяла актриса да има три деца...

А при мен се случи – в суматохата (*смей се*). Но аз и никога не съм си представяла, че ще имам по-малко от две деца. Едно дете някак си ми звучи несериозно. Две – окей, а три – картината е пълна.

*

Разговорът ни продължава лежерно, по женски, през шеги за битието извън сцената. А за новия сезон в театъра? Въпросът ми предизвиква само усмивка. Както се казва, нов сезон – нов късмет. Но за начало важните дати са 19 и 21 септември с леда и „Кораб в сърцето“ – в НДК и в Летния театър във Варна.

Гледам тази крехка, толкова светла жена, без грим и преструвки. Продължавам да недоумявам как успява да забравя с едно „щрак“ страданията си на сцената, докато самата аз, обикновен зрител, премислям видяното дълго след аплодисментите. Права е Койна – въпрос на актьорски професионализъм.

Поезията е фронт на съпротива

**„От всички лъжи
на привидното поезията
се мъчи да преведе
истината, да извади това,
което видимото не ти
дава. Мъчи се да мине през
отклоненията,
през фасадата,
през заявеното,
за да измъкне малкото,
което се крие отзад.“
С Кристин Димитрова
разговаря
Данислава Делчева**

Новата книга с поезия на Кристин Димитрова „Квартална антропология“ (Издателство за поезия Да), която излезе през май 2026 г., задава въпроси за нас и състоянието ни днес и очертава онова, което остава, след като се лишим от удобните представи за себе си и света.

„Квартална антропология“ е книга за принадлежността. Кое е неотклонно с вас, когато пишете?

Самата книга заявява принадлежност към квартала и махалата. Това не е местен патриотизъм. Да кажем, че съм искала да бъда вярна на това, което виждам, и да противопоставя моя малък живот на всички големи разкази за това какъв е светът, как трябва да живеем; на приказките на онези, които ни препоръчват, че пътуването е единственият начин да се забавляваш, които ни убеждават, че решението на всичко е ботокс и оземпик, които ни разсейват, за да ни губят времето и да ни втълпяват собствените си мисли. В един квартал като в капка вода – в улиците и в парковете наоколо, ти имаш всичко, което ти трябва и ти е важно. Не казвам: „Не пътувайте“, а казвам: „Това, което наистина ни трябва, го носим със себе си и ако му обърнем внимание, ще знаем повече и за себе си, и за квартала, и за света“.

Така че какво ми е липсвало и какво съм търсила? Винаги търся истината. Не искам толкова общо да звучи. Търся истината за това, което мисля за нещата. Човек невинаги е сигурен какво мисли. Нещо те гразни, но ти не стигаш докрай. Нещо те въодушевява, но ти не си сигурен защо ти е харесало. Много е трудно да се намери. Кое от нашата лична история, нашите лични предпочитания и избори ни кара да се ядосваме на едно и да обичаме друго – това е много труден въпрос, поне за мен. Във всяко от тези стихотворения съм се опитвала да дълбая дотам,



докъдето аз самата имам отговор или поне съм на пътя, който ще ми даде отговор. Например какво ме натъжава. Или обратното.

Как стигаме до способността да разпознаваме едно или друго?

Нямам точен отговор. Живеем на много нива, макар да не обръщаме внимание на това. Споделяме култури с различни

пластове на идентификация. Култура на града – примерно, от София сме; култура на страната – от България сме; култура на Европа – най-лесно ни е да се представяме като европейци, когато сме на друг континент. Глобална култура – още по-широка възможност да се чувстваш навсякъде у дома. Но колкото по-обща култура избираш, с която да се идентифицираш, толкова по-абстрактен вероятно трябва да бъдеш – като един универсален разредител можеш да бъдеш добавен към всяко наситено вещество. А аз не искам да произведа още един универсален разредител. Искам да видя какво има в конкретното наситено вещество. Колкото по-обща е самоидентификацията, толкова по-малко светът ни казва за собствените ни мисли.

Защо обаче се получава този парадокс на разредителя? Вместо глобалното да е синтез на общочовешкото, то е точно обратното – там, където е най-голямото отчуждение.

Защото общочовешкото е повече общо, отколкото човешко. Когато сложиш всички вкусове на света заедно, първоначално едно ще е солено, друго ще е сладко, трето ще е горчиво, но в крайна сметка ще се получи някакъв неутрален блудкаж, защото всичко в природата се стреми към равновесие и уеднаквяване. Това в математиката се нарича най-малко общо кратко. С подобно мислене ти няма да бъдеш неповторимото си число. Ти ще бъдеш най-малкото общо кратко на всички. А някои общи кратни са особено малки, особено елементарни и особено малоумни.

Поезията не работи или поне не би искала да работи с най-малкото общо кратко на мисленето, тоест с общоприети констатации като „розите ухаят“ или „водата е мокра“. Прегупредителният надпис в рекламата на спиртни напитки гласи: „Алкохолът е

вреден за вашето здраве“. Неутрално и всеобхватно. А пък Омар Хаям казва:

*Освен гърнчарския чекрък бих
разменил изцяло
за чаша вино моя плащ, чалмата си и
шала.*

В чий глас сме по-склонни да се заслушаме, та ако ще, това да е вредно за здравето ни? Кой ни е по-близък, дори да не носим чалма? Поезията не ни свежда до някакъв усреднен човешки прототип, а ни припомня, че сме възли от голяма и красива мрежа.

Астрофизиците, които изследват материята на Вселената, накрая стигат до Бог, когато се питат какво е имало преди Големия взрив. Казват, че сме част от една голяма мрежа, но напоследък не се чувствате така. Защо?

Самият въпрос какво се е случило преди Големия взрив е като въпросите какво се е случило, преди да се появи човечеството, или какво се е случило преди Райската градина. В библейския разказ е казано, че Адам и Ева нямат представа какви са, но са имали избор между две дървета, едното – на познанието, а другото – на живота. Те избират това на познанието. Там е ябълката. И от момента, в който узнаваме, че съществуваме, че вече правим разлика между добро и зло, започва нашето чудене какви сме и защо сме на този свят. Един вид, избрали сме чуденето пред вечния живот. Никои друг бозайник не би го направил.

Много трудно ни е да извадим от себе си тези преднатални спомени и какво е било преди това. Физиката е мъгъща в това отношение, тя работи с милиарди години и с разстояния от светлинни години, които ни е трудно да възприемем, и все пак не се наема да говори за Бог. За мен нещата стоят така. Всичко, което човек е създал – сгради, машини, пътища – се разпада, ако не се поддържа. Времето го разрушава. Срива се. Върху него прорастват храсти и дървета. Значи и ние сме някакви създатели, но творенията ни са със срок на годност. А пък светът,

вместо да се разруши и частиците му да се доразпадат и доповредят, съществува в изумителен ред и баланс. Откъде идва този баланс? Нали всичко се разваля, когато не го поддържаш? Не и светът. И дори земята да се повреди някак, останалата част е в хармония. Цялата Вселена се върти в това великолепно единство. И това е страхотно!

„Общочовешкото е повече общо, отколкото човешко. Когато сложиш всички вкусове на света заедно, първоначално едно ще е солено, друго ще е сладко, трето ще е горчиво и ще се получи някакъв неутрален блудкаж, защото всичко в природата се стреми към равновесие и уеднаквяване. С подобно мислене ти няма да бъдеш неповторимото си число.“

Големият план е в хармония. Малкият план обаче се усеща по друг начин. Ако можехме да питаме някоя частица, участвала в Големия взрив: „Ти искаше ли да бъдеш част от всичко това?“,

тя може би щеше да отговори: „Нека тоя взрив ме отмине! Нека на следващите частици да им се случи, защото точно на нас сега?“. Това е индивидуалното отношение към големите неща.

„Квартална антропология“ обхваща контраста между загубата и излишностите и си служи с ясният поглед към красотата. Дали ставате по-добри в това да отлагаме преживяването на красотата днес?

Вероятно да, вече сме майстори. Ние искаме груг да ни предложи красотата. Например някакво клипче или нещо, което да мине през екрана. Сред хората прониква убеждението, че щом нещо не е в социалните мрежи, то не съществува. „Видях я тая катастрофа на улицата, ама вечерта като я видях и по телевизията, си казах: „А, тя наистина се е случила!““. Чакаме посредничеството на медиите, за да свържем нашето преживяване с узнаването ни за това преживяване. Ние не вярваме, не разчитаме на очите си, на собствените си усещания да ни покажат, че мигът ще отмине, че това, което преживяваме, е неповторимо, красиво, че е хубаво, че си поемаме въздух, че потапяме ръце във водата и тя е бистра... Докато не вярваме на това, ние всъщност го отлагаме. Животът ни е скъпоценен, а ние се надяваме, че ще дойде миг, в който ще започнем да го живеем. Не. Ще дойде миг, в който ще се питаме защо не живяхме и защо не виждахме, защо не се виждахме един груг.

А защо наистина?

Защото се доверяваме на хора, които ни развличат и ни отвличат вниманието, а на нас ни се струва, че ни дават някакво познание и същина. Познанието, което някой друг ти поднася, систематизирано в пет, седем или девет смислаеми точки, отминава и идва следващото. И накрая се оказва, че на една въртележка, на която всеки ни говори нещо си. Леля ми казваше: „Опит се купува“. В смисъл, плащаш за него. Може би не сме склонни да плащаме за истинския си опит.

Вероятно и тази книга, „Квартална антропология“, като всяко нещо, което се завърта в някакъв културен контекст, е част от същото. Но книгата има това предимство пред едноминутния клип, че имаш време да се потопиш в нея, да ти остане малко от собственото ти мислене и докато я възприемаш, да диалогизираш.

Общуването с книгата е лично – личният разговор като че ли плаши днешния човек и той не иска да го води със себе си. А какво е поезията, ако не личен разговор със себе си?

Да, го голяма степен е това. Да кажем, че поезията е изпълнявала преди време и някакви площадни функции, но в момента си има хора, които доста добре се справят с площадните функции – гържат речи, свикват митинги, пускат окуражаващи музикални съпроводи. Те нямат нужда от допълнителни украси, правят си тяхното. Така че добрата поезия според мен се е оттеглила в личната територия на контакт между хората, който най-много липсва. Хората са самотни и търсят някого като себе си, в когото да разпознаят свое преживяване. Да го върнат. Да го видят по друг начин. Нещо да им напомни, че продължават да го носят. Човешката ситуация е наша обща. Всички сме временно тук, всички сме изправени пред смъртта, всички сме изправени пред щастието да сме заедно с останалите и да обичаме. Всеки обаче го преживява различно.

Променя ли се начинът, по който преживяваме поезия или по който се пише поезия?

Да. Ако не се променяше, поезията щеше да е изчезнала. Тя е най-старото изкуство с думи, макар писменото слово да е почнало по-скоро като счетоводство и законници, но все пак, когато имаш малко пространство, където да напишеш нещо, ти написваш това, което ти е най-важно. Ако пък е устно творчество – тогава обемът е по-голям, съизмерим с паметта на

барда, но пак запазваш някакъв синтез, някаква извисена, епична история, която има и развлекателна, и познавателна страна за хората, за човешкия дух, за характера. Поезията има много лица, но нито едно от тях не я прави по-малко поезия. Макар да е минала и през хумор, и през порнография, и през детски залъгалки, тя винаги иска да докосне небето. И постоянно се мени. При възхода на национализма поезията много настоява да служи – на етноса, на нацията, на лидера, стреми се да ти покаже как да откриеш патристичното в себе си и къде да намериш мястото си сред боботещата машина на обществото. Вазов го е казал: богатият – с парите, умният – с ума. Значи всеки да може да бъде полезен и да се включи от своето ниво. Но по-нататък поезията се отдръпва от този патос на завоюването, на етническото себеизтъкване. Модернизъмът, който е продължение на романтизма, само че с градски средства – внася своя скепсис. Поезията става печална и недоверчива. Лозунгите отпадат. Вече не природата е важна, а усещането в града. Ти си оставил родна къща, самотен си и започваш да се чудиш дали любовта съществува, дали животът ти е пълен, дали е кух?... И така постепенно поезията става все по-лична и все повече има нужда да гълбае навътре, да свързва хората, да запълва това, което те са загубили.

Никой вече няма нужда, струва ми се, от някогашната патетика, която спокойно си минава през медиите и социалните мрежи заедно с всякакъв друг вид насъскване. Оставаме с въпроса сред всички тези големи приказки какво правим ние, можем ли да се защитим от чуждите идеи, от натрапничеството на тези, които искат да ни рекрутират за една или друга своя мисия. Поне за мен поезията е вече фронт на съпротива срещу предзададените доктрини, които се мъчат да ни вкарат в главите. Всеки се опитва да ни затвори в кутия. Поезията се опитва да ни измъкне оттам.

За вас тя винаги ли е била фронт на съпротива, или се е превърнала в такава?

Мисля, че започна като фронт на съпротива към досегашното. Никога не съм харесвала загладената приповдигнатост на предишното поколение, препоръчителните стихове, препоръчителните мисли, претворени в рими. Изказвам се много общо, разбира се, това във всеки конкретен момент няма да е вярно. Нито ще е вярно спрямо Биньо Иванов, който не ми е любим, но е виртуоз на неочакваните образи; нито ще е вярно спрямо Георги Рупчев, който може да превърне дори един ржгясал мост във възшебно присъствие; нито ще е вярно спрямо Иван Методиев, който буквално ранява с архангелската си непоносимост към човешкото бездушие. Но това са хора, които не бяха от системата. А пък системата очакваше по-загладени стихове, похвални като чувства. Затова от самото начало съм писала в свободен стих, и то доста чорлав.

По-нататък чрез превода се опитах да кажа: „Вижте, мога да пиша и в рими, просто съм избрала да не правя това“. В този смисъл, да, имам съпротива и всяко поколение има. Знам, че сегашното поколение има съпротива спрямо нашето. Това е нормално. Всеки иска да бъде чул.

Младите днес по различен начин ли възприемат поезията?

Нямам представа дали те я възприемат по различен начин, но имам представа, че пишат по различен начин. По-младите са по-метафорични, поне тези, които пишат в свободен стих. Това са по-добрите поети в момента. Първо, те по-умело от нас поставят канчето си под шуртенето на подсъзнателния поток и пият го дъно от него, второ, не искат да бъдат много ясни. По-силно от нас вярват, че някой ще седне да ги тълкува. По-силно се доверяват на изначалния си импулс.

Аз очаквам да има все пак малко повече самоовладяване и вътрешна организация, защото, ако някой изпише три страници с безцеремонно хаотични асоциации, той поставя на изпитание читателя и рискува да го изпусне преди средата на текста. Добре е да пазим читателите – напоследък

Кристин Димитрова е авторка на многобройни поетични книги, два романа, три сборника с разкази, преводи. Завършила е английска филология в Софийския университет, където преподава от години. Нейни книги са издадени в Мексико, Швейцария, Индия, Чехия, Ирландия, Румъния, Македония, Великобритания.



те стават все по-плашливи. Понякога имам чувството, че се пише до момента, в който се стигне до изречение, което прилича на поанта. Стигащ дотам и казваш: „А, добре, дотук. Това става“. А какво си наприказвал до това изречение – все едно. Другите да му търсят смисъла. Тази особеност обаче си има и своята светла страна – младите са много изобретателни с езика и това ми харесва. Още нещо: ако ние сме писали от свое име, те са направо солипсисти. Много от тях не поглеждат извън вътрешността на ума си, описват го отвътре. Ние произтичаме от една среда, която беше силно политизирана, и затова припознахме отказа от политизиране. Сега виждам желание за принадлежност и приобщаване към една или друга политика. Ако успееш да я вкараш в поезията си, да те разберат от кои си, най-добре. Така че част от поетите може да работят и като тролове през свободното си време.

Поезията вече не е съпротива в онзи смисъл. Сега тя е съпротива спрямо другите, отсрещните, тези, които не сме ние. Този манифест, това заявяване, тази поетична подкрепа на опорни точки се вижда. Понякога тази стратегия дава благодатни плодове по конкурсите, така че разбирам защо се прави. Това е интернализация на подадените идеи. И накрая – младите са доста по-романтични от нас. Ние иронизирахме романтиката, а те я търсят. Хубаво е, че поезията ни търпи всички наведнъж.

На премиерата разказахте как неусетно се е оказало, че имате стихотворения за нова книга. Какъв процес стои зад това?

Когато видя нещо, което ми прави впечатление, но не съм сигурна защо, започвам да изяснявам за себе си защо е така. Или пък съм на ново място, но то ми се струва хладно и неудобно. Откъде идва този хлад? Виждам хора, които не харесвам, но без да искам, започвам да им съчувствам. Аз ги заобичвам, при положение че те ме гразнят. Откъде идва това? Защо съм готова да ги разбера? Какво ни е общото? Виждам хора, които се правят на много яки. Без да искам, виждам и това, което ги кара да се правят на такива. Или може би не го виждам и казвам: „Чакай, защо не съм убедена, че трябва да мисля за тях това, в което те искат да ме убедят?“.

Всичко е едно равение, което е за мое лично изясняване на нещата. Преди стихотворението да е стигнало докрай, аз съм под влиянието на точно този импулс. Не съм сигурна накъде ще отиде то. Аз го търся. Искam да стигна до дъното на това, което ме тормози. Понякога идва фраза или дума, двустийше като отговор на нещо, към което не знам какъв е въпросът.

После забравям какво съм написала. След време, като погледна, имам стихотворения, за които си казвам: „А, и досега съм съгласна с това“, както и други, за които си казвам: „О, добре че е просто

на моята тетрадка, това чужди очи няма да го видят“. Следва процес на повторно разпознаване, както над албум с групови снимки, оглеждаш лицата едно по едно и от време на време ти спира дъхът: „А, да, познавам те тебе“.

Поезията на какво е превод?

От всички лъжи на привидното поезията се мъчи да преведе истината, да извади това, което видимото не ти дава. Мъчи се да мине през отклоненията, през фасадата, през заявеното, за да измъкне малкото, което се крие отзад – пълно с енергия, двигателя на всичко. Поезията се опитва да преведе това малко сияещо нещо невредимо – до други думи, до нова яснота.

Какъв е пътят към поезията?

Тръгваш от това, което знаеш, и стигаш до това, за което нямаш думи, но целта е да предадеш именно него. Възвишеното е стълба, която трябва да изкатериш през очите на всички. Не можеш да почнеш от възвишеното и да стигнеш пак до него. Ако направиш това, значи никъде не си стигнал. Стихотворението е пътят до възвишеното. Пътят до истината.

Трябва да се стремиш не към украсата, а към същината. Не към многословието, а към казането на повече с по-малко. В крайна сметка, по-добре е стихотворението ти, вместо да носи венец на главата, да държи брадвичка зад гърба си, за да може да удариш така, че да те запомнят. Да стреляш с лък и да понижиш някого като Амур. Искаш да влюбиш някого в себе си? Трябват ти стрели. Трябва да уязвиш. Трябва да те запомнят. Трябва да разочоплиш. Няма ли капка кръв, няма ли ги страданието и агресията, няма ли го стремежа да стигнеш докрай, значи няма сила. Пътят към поезията изисква и липсата на страх от съпротивата, която никога не е щадяща. Но няма ли съпротива, стихотворението отива в канала. Ако е много предпазливо, ако много го хвалят, накрая не е оставило никаква следа.

В търсене на надеждата

С писателя Карло Мусо, съавтор на автобиографията на папа Франциск, разговаря Йорданка Белева

Дълго ли работихте върху книгата „Надежда“?

В продължение на шест години. Автобиографията на папата е резултат от работа, започнала през 2019 г. и приключила в началото на декември 2024 г. Творба, която остана тайна през цялото време и за която на практика само двамата бяхме наясно: „най-добре пазената тайна в световното книгоиздаване“, писа една медия. След като приключихме, имах възможността да го видя и чуя още няколко пъти през последните му месеци, докато боледуваше.

Какво е чувството да си съавтор с личност като папа Франциск?

Беше изключително преживяване. Преди всичко човешко. Още от самото начало Франциск беше поразителен със своята простота и смирение, с готовността си и способността за автентична връзка. В една от първите ни срещи, след като работихме час и половина сами в една малка стая в резиденцията „Света Марта“, преди да си тръгнем, застанахме до вратата и в този момент аз отстъпих назад, усмихвайки се. „Няма начин да мина преди папата...“. А той ми каза: „Не, моля ви, излезте първи вие. Знаете ли, трябва да изгася осветлението; това е натрапчива идея, която ние, свещениците, имаме“. Така и направи – изключи всички светлини в стаята, една по една. Впечатляващи бяха и чувството му за хумор, и дори самоирония, съпроводени с естествена и автентична склонност да съчувства на случващото се. „Ако искате да сте сигурни, че никои няма да ви се смее утре, направете го сами днес“, казва той в книгата.

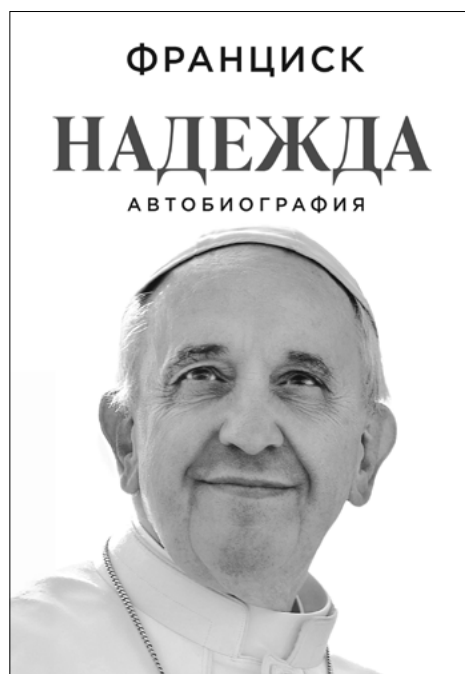
Как бихте описали процеса по съвместната ви работа по книгата?

Това беше много открит и откровен процес, без никакви предубеждения от

негова страна, включващ много срещи и обмен на мнения, включително текстови съобщения, взаимни предложения и телефонни разговори. Имаше ми голямо доверие през цялото време, за което съм благодарен, изумен и се чувствам благословен.

Имаше ли цензура или забранени теми?

Никаква цензура. Имаше абсолютна свобода.



Автобиографията е озаглавена „Надежда“. Каква концепция за надеждата имаше папа Франциск?

В неговата концепция надеждата е истинска християнска добродетел. Добродетел на утехата и на търпението, но и добродетел на смелостта и борбата: „Това е добродетелта на движението и двигателят на промяната“. Франциск дори използва думата революция: революция в нежността.

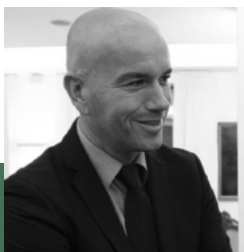
Имаше ли честта да общувате с папата отблизо и непосредствено, каква личност беше той?

Той беше такъв, какъвто изглеждаше, в което беше и неговото изключително величие. И в автобиографията си той ни се явява такъв, какъвто винаги е бил: близък, брат и баща, спътник в пътуването, достижим. Сред многото негови образи, които нося в паметта си, е този на човек, който гори в последните си години, вече осемдесетгодишен, ако е поглеждал назад, това е било само за да хвърли поглед още по-напред. Например, накуцвайки, когато физическите трудности вземаха връх, дори и тогава той беше невероятно млад. „Напред!“ е думата, призивът на папата, за който най-често се сещам.

Кой е най-въздействащият, най-докосващият момент от книгата „Надежда“?

Много са. Драматични истории от юношеството, като например неразказваната досега история за съученик от гимназията, който убива приятел с пистолета на баща си (и се самоубива след своето задържане), или историята за проблемното момче, което един ден заколва майка си с нож. Това са и първите сблъсъци на Хорхе Берголио със света на затвора, които по-късно ще се превърнат в постоянен фокус през целия му понтификат, наистина до самия край. Има съкровен разказ за неговата „бездомна“ леля, която води дълъг, самотен живот, или наистина великолепия разказ за проститутката от Флорес, която в края на живота си се превръща в „съвременна Мария Магдалина“ и се посвещава на грижите за възрастни хора, от които никои не се интересува.

Но най-вече си спомням неговото възмущение – бих казал дори гнева му – от престъпната варварска жестокост на войната, от безбройните невинни жертви, които конфликтите умножават. И той се срещаше с множество такива хора по време на многобройните си пътувания: сираци, вдовици, бежанци...



Карло
Мусо

Карло Мусо е писател и журналист. Ръководи отдела за „нон-фикшън“ (документалистика) в издателската група „Мондадори“, после основава собствено независимо издателство „Либрерия Пиеноджорно“. Сътрудничи за издаването на някои от книгите на папа Франциск, в това число на първата от тях – „Името на Бог е Милосърдие“ (разговори с Андреа Торниели, бълг. изд. 2016 г.). Съавтор на автобиографията на папа Франциск „Надежда“, издадена от Фондация „Комунитас“ през 2025 г., превод Тони Николов.

„Мечтая за папство, което все повече е ориентирано в служба на другите, на общността“, казваше папата. Възможна ли е мечтата му?

Самият Франциск винаги е показвал, че е това е възможно.

Какво най-много ви липсва от разговорите с него?

Липсва ми много. И същевременно не спирам да усещам неговото присъствие – в преживяванията на хиляди хора, които градят братство и справедливост, лекуват рани и градят живота си. Това са истинските победители. Разбира се, в тази година след смъртта му, в която светът изглежда още по-елитарен и по-жесток пред лицето на огромните трагедии, бих искал да мога да го попитам: какво да правим сега?

Книгата „Надежда“ е част от наследството, което папата оставя за човечеството. Какъв трябва да е споменът за папа Франциск?

Да не бъде идея, а ангажимент. Защото Франциск знаеше как да свидетелства за вярата си, като същевременно посочваше „практическите“ пътища и начини за решаване. Вярвам, че той беше много обичан дори от онези, които не са вярващи, тъй като беше признат за „достоверен“. Качество, което, за съжаление, рядко е валидно дори за световните лидери. Именно неговият авторитет, а също и смелостта му – неговата откритост и безкомпромисна позиция в битките за мир и човешко достойнство – го превърнаха в отправна точка на надеждите на много мъже и жени по света. Той не се страхуваше да заеме позиция дори когато това беше неудобно или непопулярно. Свидетелстваше, че мълчанието може да бъде и съучастник, че именно поради глобализираното безразличие се извършват днешните престъпления. Това е нещо, което засяга всички нас, и особено днес. Затова бих казал, че голямото наследство на папа Франциск е във всички онези въздействащи послания, които не са изгубили от актуалността си.

Послеслов от Карло Мусо към книгата „Надежда“

Започнахме през 2019 г. работата по изграждането на тази книга и тя е резултат от множество срещи, разговори, анализи на текстове на публични и частни документи. Хронологичната структура се разгръща през годините до неговото свещеническо ръкоположение, сетне хвърля светлина върху следващия половин век и целия период на понтификата, дълбоко подхранван от тези корени. Един цитат от Густав Малер, припомнен в текста, гласи: „Традицията не е култ към пепелта, а съхраняване на огъня“. Традицията не е музей, коментира папа Франциск: идеята за непрекъснато връщане към пепелта е носталгията на фундаменталистите, но не това е истинското значение на тази дума. Традицията е корен, необходим на първото, за да дава то непрекъснато нови плодове.

Ако има една дума, която неговата фигура възпламва и която многократно ми е идвала наум по време на многобройните ни работни срещи заедно с образа на автентичното смирение, тя е: напред! Човек, роден през 1936 г., който обръща поглед назад само за да отправи поглед още по-напред.

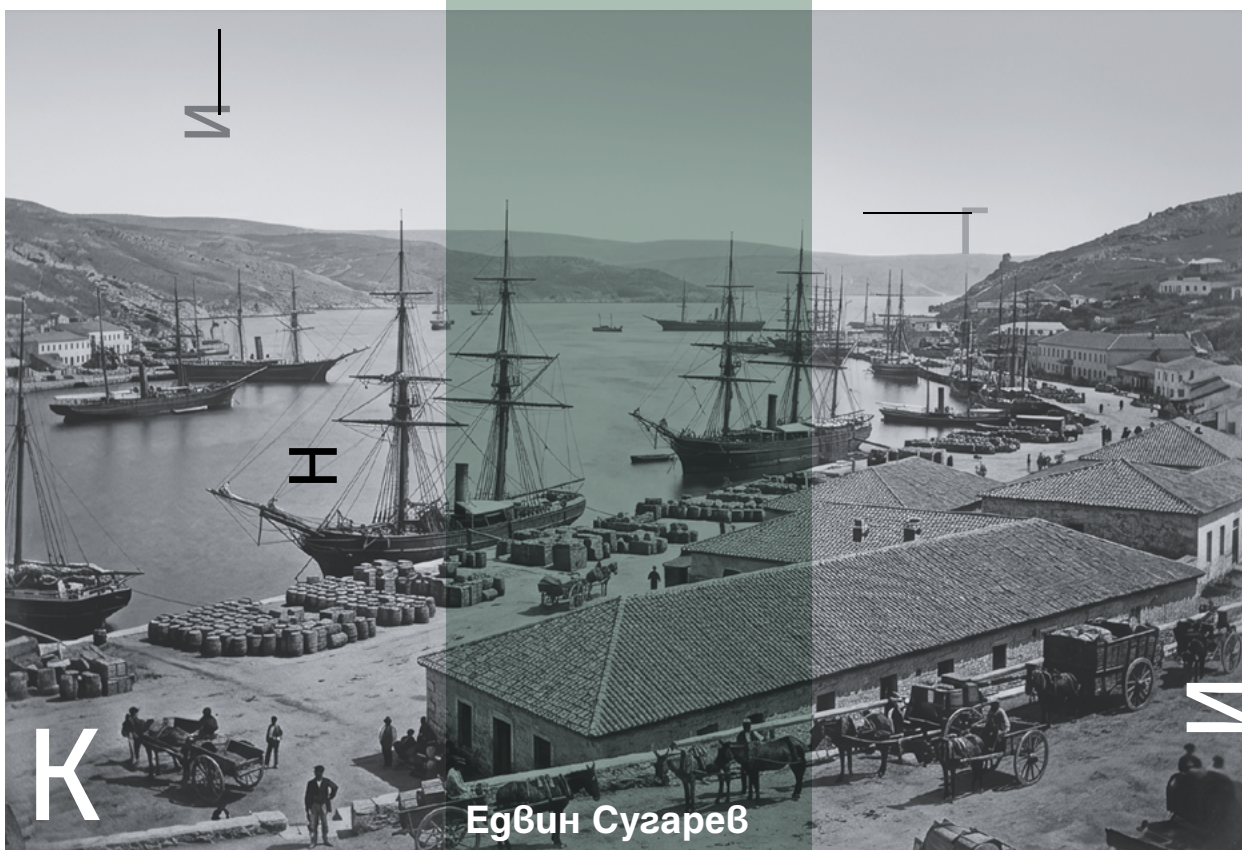
Затова тези страници са написани с дух на служение и със страстното желание да предадем две от най-трайните наследства, които човешките същества могат да оставят след себе си: *корени* и *криле*. В този смисъл неговата история е наистина нашата.

Въпреки положените усилия да се избегнат грешки или неточности, всички те се дължат единствено на мен. Това беше едно дълго, интензивно приключение, за което изпитвам дълбоко чувство на благодарност.

От своя страна искам да посветя усилията, грешките и неточностите си на моя дяло по майчина линия, роден в Пиомонт и изпратен с двамата си братя в окопите на Първата световна война (откъдето само той се върна), емигрирал в Буенос Айрес след Втората световна война и погребан в Кочабамба, Боливия, в *camp-sant foresté* (чуждо гробище) много преди аз да се родя. Както и на баба ми и на майка ми, които никога не го видяха да се завръща.

Ето защо се казвам Карло.

КНИЖИ



Роджър Фентън, *Пристанището
в Балаклава, Крим, 1855 г.*,
ретуширано копие

Едвин Сугарев

Ангел Иванов

Джон Фанти

Валентин

Георгиев

Георги Тенев

Людмила

Мингова

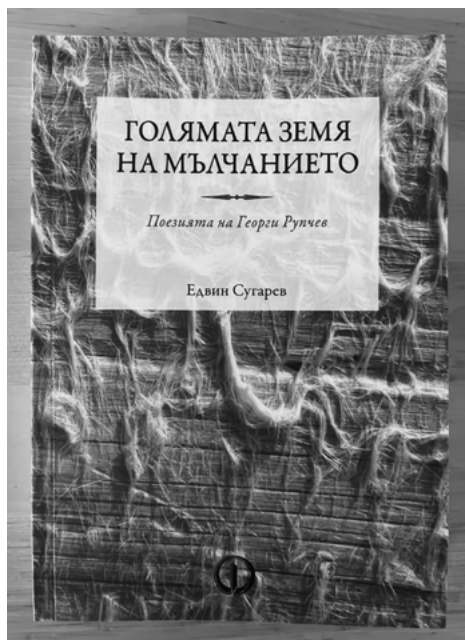
Да бъдеш преводач на Бога

Новата монография на Едвин Сугарев „Голямата земя на мълчанието“ (издателство „Факел“, 2026 г.) е посветена на поезията на Георги Рупчев. С него разговаря Мария Митева

Самото заглавие на книгата приковава вниманието от първия миг. Открихте ли „Голямата земя на мълчанието“?

Разбира се, заглавието кореспондира с поемата „Голямата земя“ на Георги Рупчев. Тя е един от ключовите текстове за разбирането на всичко сътворено от него – в нейния контекст *голямата земя* е особеното, неевклидово пространство на духа, тя е територията на отвъдното и трансценденталното, на глъхнещите думи и притаените езици, на жестовите, чийто смисъл е вече заличен – и може би на космическата пустота, която обгръща земното ни битие, на трагичната неприютеност на човека в универсума. Определението „безмълвен“ е кодово, особено във втората част на поемата – тази земя е отвъд думите, тя е най-дълбинният топос на духовното, до който поезията може да достигне. Като пространство, в което се извършват „всички неми ритуали на забравата“, голямата земя е проекция на неевклидовия поетичен свят, на духовното, но и на смъртта. Би трябвало да отбележа, че конкисмата в това условно пространство е и биографично предопределена: пишейки зрелите си стихове, Жоро Рупчев знаеше за близкия си край. За него, както и за любимия негов поет в българската поетична традиция – Александър Вутимски, светът на отглъхването, на забравения език и неразбираемия вече жест, стопеният свят на изтлялото неслучайно е в центъра на вниманието: става дума за стихове, писани буквално пред лицето на

смъртта. Това обаче не е беден свят, в него няма хленчене, няма носталгия по непреживяното, няма оплакване на личната участ – в голямата земя това безмълвие е абсолютният край, до който поезията би могла да достигне; то е територията на трагичното и на осъзнаването на самата поезия като трагично занимание. Защото поетът навсякъде и винаги е бил другият, различният, защото поезията предполага висока нравствена мяра, предполага да видиш този свят като нравствено оскъден и недостатъчен, предполага бунт – и този, който носи в себе си всичко това, често е обречен на самота, неразбиране, нерядко и на омраза. И защото да бъдеш поет,



означава да следваш своя инстинкт за неприиспособимост – както определяше поезията Георги Рупчев; означава да не се нагаждаш към обществените очаквания, да не се вместиш в матриците на социалната принуда, да застанеш сам и гол срещу света – без щит, без маска и без броня.

Кое ви провокира да изследвате така пророчески проникновено творчеството на поета Георги Рупчев?

Чак пък пророчески... Ако трябва да бъда откровен, един от водещите мотиви

беше срамът. Става дума за изключителен поет, чиято значимост надхвърля и границите на поколението, към което принадлежи, и самата българска литература – и всяка поетична традиция би трябвало да се гордее, ако има в себе си поет като него. В същото време – това е първата монография за Георги Рупчев, четвърт век след неговата кончина. В този смисъл сме неговии дължници – и като опит да бъде изкупен този дълг би трябвало да се тълкува и тази книга. Има обаче и още една причина: Георги Рупчев е модерен поет – в пълния и пряк смисъл на това определение. Той е от тези, които биха могли да бъдат четени и разбирани и от най-младите поколения – тъй като поставя своите тревожущи акценти върху въпросите кои сме, какво сме, откъде идваме, къде отиваме, каква е нашата мисия и нашата отговорност. Ако прочетете, примерно, поемата „Смъртта на Тибалт“, ще видите колко пряко се съотнася нейната проблематика с днешния ден на човечеството – с неговите демони, сплинове и неразрешими въпроси.

Вие сте били и личен приятел на поета. Какъв беше Георги Рупчев в живота?

Когато в началото на 80-те години се запознах с него, той вече беше прикован на легло. Беше болен от мултиплена склероза – болест, която не прощава. Бавно се обездвижваше – накрая дори не можеше да държи писалката, за да пише стихове. Никога не съм го чул да се оплаква обаче, да окайва съдбата си – никога. Беше горд, с аристократичен дух, често иронично настроен, категоричен в своите позиции – и в същото време разбиращ и съпричастен, готов да вникне в проблемите на всеки от нас, без да отсъжда прибързано. Седяхме при него по цели нощи, слушахме музика и разговаряхме – и тези разговори всъщност бяха неговият прозорец към външния свят. Беше не просто една от централните фигури – беше емблематичен поет за малката, нестабилна общност на поетите от моето поколение. Неговата поема „Смъртта на Тибалт“,

която някога публикувах в самиздатското списание „Мост“, а после и като отделна книжка в библиотеката на списанието, с илюстрации на Николай Майсторев, беше „де факто“ поетичният манифест на това поколение; беше нашият протест срещу света, който произвежда смърт и се опиянява от мощта за смърт, като ни оставя шанса да живеем истински само в промеждутъците между тимпанните удари, възвестяващи смъртта на Тибалт.

Това „забутано“ поколение – малко преекспонирано наречено от проф. Николчина, беше много будно и точно то въпреки наложените цензурни пречки създаде много стойности на литература. Как си обяснявате този парадокс?

Спомням си, че веднъж Ани Илков възрази срещу това определение с думите: „Не може едно поколение, в което има поет като Георги Рупчев, да бъде „забутано“. Да, истина е – ние просто не влизахме в сметките, бяхме затупани от разните априлски и постаприлски поколения, а и изобщо не се вписвахме в препоръчаната „жизнеутвърждаваща“ поетика, почти силово налагана от партията с главно „П“. Но за разлика от повечето наши предходници, ние просто не можехме да бъдем залъгвани – бяхме чели прекалено много и знаехме, че има и друг живот, и друг начин на писане. И тъй като публичното битие бе просто претърпано с подмяна и лъжа, тези поети заложили именно на силата на вкуса – както я разбира Збигнев Херберт в едноименното стихотворение – на силата да кажеш „не“, да не спестиш подигравката, да отхвърлиш и епатираш масовите клишета и очаквания – колкото и скъпо да ти струва това. Това отхвърляне именно се крие зад определението на Георги Рупчев, според което поезията е проява на инстинкта за неприспособимост. Живеехме не така, както се изискваше от нас, и пишехме не така, както очаквахме от нас. И така, докато се появява реалната възможност безвремето,

в което вегетирахме, да бъде преодоляно – тогава дори и самата поезия се превърна в политически акт, не в пряк смисъл, разбира се – но в смисъла, в който поеми като „Смъртта на Тибалт“, „Приковаване на огъня“ и „Пътят на нататък“ на Георги Рупчев са екзистенциални проекции на бушуващия свят в годините около пагането на Берлинската стена.

Възможно ли е изкуството и по-конкретно стиховете на Георги Рупчев да послужат за вдъхновение на други поети?

Поезията е строго лично дело, там следване не е възможно – и ако се учиш от някого, трябва да знаеш, че той ще те отведе само до вратата, а пътят през териториите на поетичното трябва да изминеш сам. Но пък самото съществуване на тази поезия е вдъхновяващо – тъй като свидетелства за дълбочината, до която поезията може да достигне, както и за нейната мисия – да изговори универсума в неговата цялост, да се превърне в сетиво за трансценденталното, да възвиси поета до това да бъде преводач на Бога.

Вие самият били ли сте вдъхновен от негово стихотворение или от поезията на друг автор?

Бил съм, разбира се. И от неговата поезия, и от тази на Борис Христов – моя учител по поезия и кураж. Но не съм си позволявал да встъпвам в техните следи – би било кощунствено.

Вашият труд не просто напомня за „забутаното поколение“, а дори алармира за нови и цялостни изследвания на творчеството и на останалите талантиливи поети. Според вас има ли нужда от поетична приемственост?

Това тъй наречено „забутано поколение“ имаше един уникален исторически шанс – да преживее голямата промяна, да участва в карнавала, в който силово наложените роли и предразсъдъци рухват в праха, да вилнее в екстаза, който се изпитва, когато всички забрани

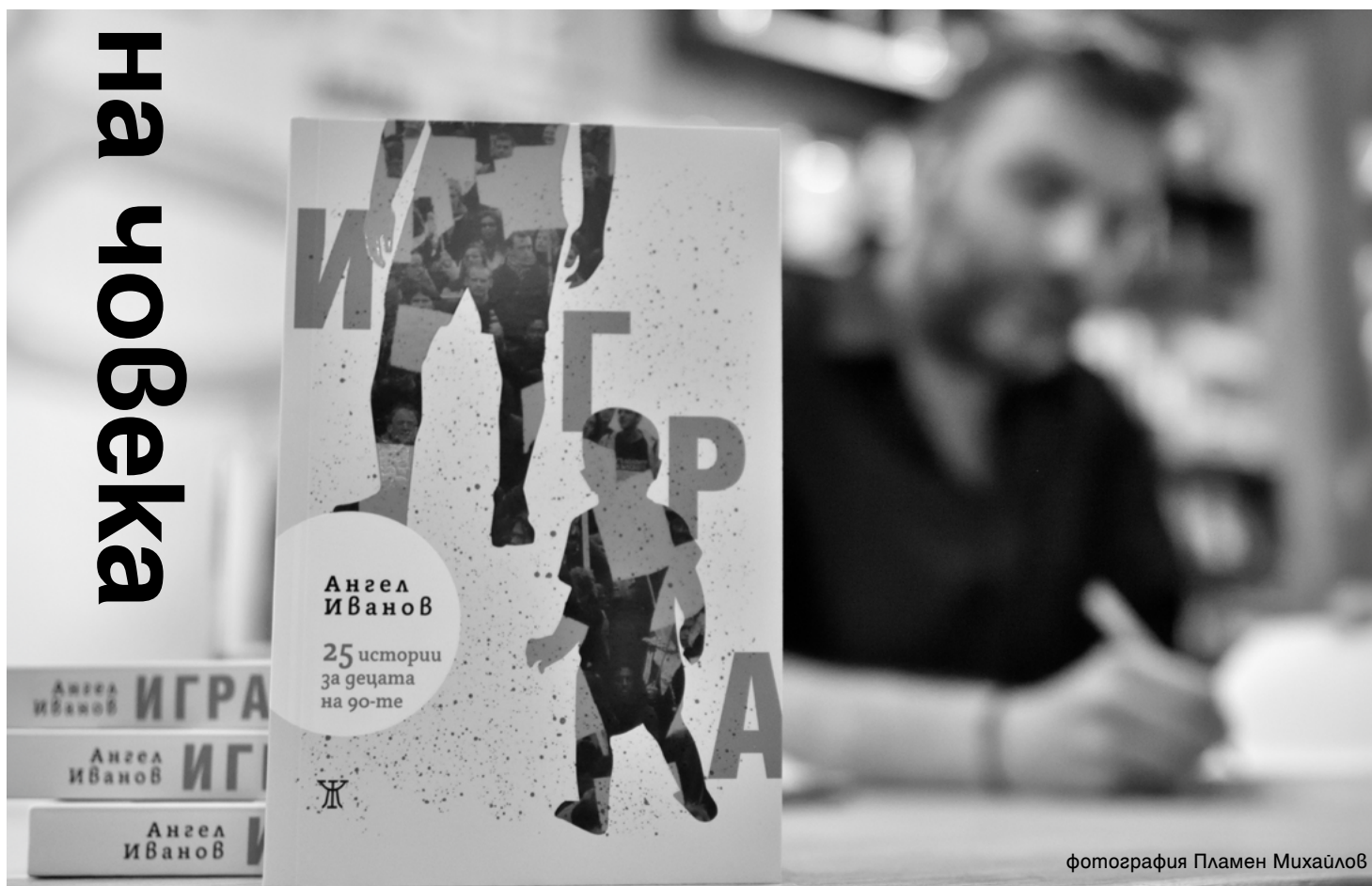
Егвин
Сугарев



Егвин Сугарев (род. 1953 г.) е поет, общественик и политик. До 2010 г. е научен сътрудник в Института за литература на БАН, бил е народен представител в VII Велико народно събрание, в XXXVI и XXXVII обикновено народно събрание, посланик на България в Монголия и Индия, генерален консул в Ниш, Сърбия. Бил е редактор на самиздатския алманах „Мост“ (1989), един от основателите и дългогодишен главен редактор на „Литературен вестник“, директор на в. „Демокрация“, доцент в департамент „Нова българистика“ към НБУ. Автор на 31 стихосбирки, четири от които издадени в САЩ, една в Унгария и една в Сърбия, на един роман, две книги с фрагменти, десет книги с публицистика, четири книги с приказки, от които три издадени във Франция, също книги с критика и литературни монографии. Негови текстове са превеждани на английски, френски, немски, италиански, каталунски, унгарски, чешки, сръбски, турски, японски, хинди и др. езици.

стават невалидни и свободата става близка, достъпна и необходима – като въздух за дишане. Това преживяване роди поезия, която не се е случвала от десетилетия в доста убогата и старомодна българска литература. В този смисъл екстатичните времена са ценни – и трябва да бъдат ценени и изучавани, за да не забравим именно свободата в днешните убоги и налудни времена. И именно в този смисъл поетичната приемственост е насъщна.

Фината фабрична направа



фотография Пламен Михайлов

„Опитал съм се да разкажа „технологията“ на нашето израстване и като възможно обяснение защо сме такива днес. Защото човекът се случва в детството – това е определящият период от живота му.“
Радослав Чичев
 разговаря с Ангел Иванов за книгата му „Игра: 25 истории за децата на 90-те“ (издателство „Жанет 45“)

Това е втората книга на Ангел Иванов. В нея той се връща към детството си през 90-те години – не за да го

идеализира, а за да го види в неговата противоречива човешка реалност. Без патетика и без преструвки. Тук маските са свалени, за да се разкрият травмите, страховете и чувствата, които често носим със себе си дълго след края на детството. Тези истории разказват едновременно за личната памет и за опита на едно поколение. Към края на книгата постепенно се появява усещането за изповед. Оттам започва и нашият разговор.

Ангел Иванов: Идеята ми беше да присъстват тези два пласта – темпорално и като стил на разказване. Непосредствените преживявания на детето през 90-те. Историите са допълнително стилизирани и охудожествени, но така или иначе са неща, които са се случили, които съм преживял, с добавената стойност на литературата. И второ – да го има този отстранен поглед и рекапитулация на

миналото, на 90-арското детство, през очите и сетивата на порасналото дете, на мъжа, години по-късно, който от време на време отбива в локалното и разсъждава за преживяванията си. Тъй че те не са изцяло в драматургичен смисъл, като фабула и сюжет, изчистени разкази. Присъстват мемоарното и есеистичното. Държа много на този втори план. Неслучайно ключ към разбирането на цялостния дух на книгата са началните цитати. Първият е от Първо послание на св. апостол Павел до Коринтяни 13:11–13: „Когато бях младенец, като младенец говорех, като младенец мислех и като младенец разсъждавах; а като станях мъж, оставих младенческото“. Големият въпрос е как така едновременно възприемаме децата като възможно най-невинните и чисти създания и в същото време в тях може да има някаква парадоксална жестокост. Виждаме

го и в информационния поток. Преживявали сме го и ние като деца, било то от страната на насилника, или на жертвата. В книгата присъстват такива истории.

Превръщате града на детството в своеобразна „изгубена родина“, а 90-те – в сцена на човешкото по-растване. Как това пространство и това време белязват човека и остават в него дълго след края на детството?

По отношение на пространството на града, който умишлено не назовавам, разчитах, че със силата на изразните средства и с описанието на топосите в него ще стане ясно кой е той, а същевременно това място ще се превърне и в универсална емблема на града на детството, на изгубената родина на човека. Отново в паратекста, в едномомента, в подзаглавие, цитирам такава мисъл – че родината на човека е детството. Ако детството е родината на човека, то моят роден град Габрово беше столицата на тази родина. Затова по-иносказателно, по-имплицитно съм се опитал да опиша града. Историята изобщо, включително историята на градовете, винаги залага на един по-скоро триумфалистски подход. На мен ми се искаше да задълбая в градското пространство, а и в селското, защото присъства старата селска къща при баба и дядо, но по-скоро като арени на разгръщане на противоречивата човешкост и най-вече на детскостта. А с какво ни белязаха 90-те? Тази конкретна декада, 90-арското десетилетие, съм се опитал по-скоро да бъде фон на разказите, на конфликтите и отношенията. Тази семантика на покултурните образи – „Тетрис“, тамагочито, първите телевизионни игри, „Нинтендо“ и „Терминатор“, мришещите картинки, ледените близальки, замразените сокчета от 10 стотинки – да присъства като носталгичен, сантиментален пласт, но всъщност да бъде арена на нещо по-голямо и по-универсално, на въпроси, които не са свързани само с това десетилетие, нито точно с България или точно с Габрово. Мисля, че касаят човека

изобщо. Няколко са тематичните полета и във всяко едно от тях сме белязани. Аз съм ги описал и номинално съм ги споменал. Това са комплексите, следствие от травмите. Това са компенсаторните механизми, с които се опитваме да се справим с тях. Срамът и страхът като основни движещи сили в човека. Изобщо детството е мястото, в което се случва фината фабрична направа на човека и откъдето си носим както белезите, така и утвържаните победи над себе си и над обстоятелствата.

Можем ли да уловим изобщо това време? Да го разкажем?

Да, детството е образ и метафора на изгубения рай. Знам, че звучи като клише, но дълбоко вярвам в това. На принципа на цикличността, на затварянето на кръга, ако щеш, и на мотива за вечното завръщане – по Одисей, по Джоузеф Кембъл. Тази често пъти невъзможна инициация и завръщане в точка А. Защото, стигайки от точка А до точка Б и опитвайки се да се завърнеш, ти никога не си същият. Винаги си променен. В предговора посочвам и един филм, който заснехме за Мариус Куркински и който също ме провокира. Той се връща в родното си читалище в село Браничево, Шуменско, и казва: „Върнах се, за да си взема детето и да продължа с него, защото го бях оставил“.

Кое е онова нещо, което детето притежава, а ние се опитваме да изтласкаме и да не вземем със себе си?

Искреността и честността пред живота. Ние израснахме в особени години на нямане, на оскъдица, без тя да е крайна, разбира се. Аз съм от едно средностатистическо българско семейство с родители – трудови хора, които цял живот с пот и кръв са изкарвали прехраната си и така са ни обгрижвали. А ние често имахме съзнанието, че има и повече от това, и недоволствахме. Неслучайно тяхното поколение е известно като изгубеното поколение. Защото те очакваха може би манна небесна след промените,

след това икономическо и пазарно освобождаване, след освобождаването изобщо – и на културата, и на градската среда. Влязохме в бясното състезание на капитализма – без да звучи неомарксистки – в което се замозгват по-предприемчивите и по-адаптивните, а те винаги са по-малкото хора. Оказа се, че богатата не идват току-така. Повечето хора продължиха да пребивават в този пейзаж с любов към своите деца. Затова е и този своеобразен поклон към тяхното поколение и към моите майка и баща. Защото те не ни дадоха материално много, но сърдечно ни дадоха всичко. А и не беше лошо това, че нямахме, защото се научихме да се трудим – и за хляба, и за смисъла. Ние започнахме рано да работим. Аз летата на 15–16 години работех в завода на баща ми, за да си докарам пари за море. И това също възпитаваше, каляваше ни – в най-добрия смисъл на думата. Още не беше дошла тази култура на лесното, която според мен гнес е голям бич за децата и подрастващите, ако изцяло ѝ се предадат. Имат все повече патерици – лесни решения, откъсване от посветения труд, от онези следобеди, в които да се заровиш в дебелиите прашни книги и да оставиш телефона настрана. Ако кажа, че сме се скъсвали да четем, ще излъжа. Нашият ген и празник бяха на улицата, в игрите, с топка в крака. Бяхме някак по-близо до земята. Епидермално бяхме по-близо и до човека отсреща. Нямахме ги тези опосредстващи джаджи, смартфони, екрани отвсякъде, информационния шум, каскадата от новини и кризи, които непрекъснато стигат до нас.

Има една история в книгата, посветена на Теди Москов. С какво културният хаос и свободата на 90-те ни формираха?

90-те бяха колаж от култури и ние набавяхме изкуство по много странни, ексцентрични начини. В това отношение Теди Москов беше наш апостол, защото в малкия провинциален град ние като подрастващи нямахме пряк досег с културни артефакти, творби, театър и кино. Макар че съществуваше единственото кино тогава в града – в



Ангел
Иванов

Ангел Иванов (рог. 1988 г.) е автор на сборника с разкази „Техническа проверка“, получил награда от Националния конкурс за дебютна литература „Южна пролет“ (2019). Негови публицистични и художествени текстове са излизали в различни печатни и онлайн издания като „Християнство и култура“, Портал Култура, „Стълбата“, „Мениджър“, „Ах, Мария“, *Webcafe*, *Actualno*, „Кинематограф“ и др. Работил е като журналист, репортер, копирайтер и е бил сценарист на множество телевизионни предавания. В момента е сценарист и водещ в *YouTube* телевизията на Софийската света митрополия.

бившия хотел „Янтра“, до моя роден апартамент. Но предаването „Улицата“ беше същинският смисъл за нас. Тази амалгама от високо и ниско, от телевизия, театър и кино в едно, от експеримента, от документалното есе, от мокюментъри, от предварително подготвените анкети с актьори, които той прави – това възпита у мен, а вярвам и у голяма част от моето поколение, интерес към нещо повече отъвд базовото забавление. Това става несъзнателно. По-късно виждаш кои са били ценностите и какво е останало в теб. Но тогава наистина бяхме потопени в това време, в една бясна каскада от всевъзможни неща – високо и ниско, елитарно и масово, всичко едновременно.

В книгата показвате как децата възпроизвеждат насилие, жестокост и стремеж към принадлежност. Смятате ли, че днес сме

преодолели тези модели, или те продължават да ни формират?

Не смятам, че нещата са много по-различни. Просто са по-рафинирани по отношение на агресията в нашето общество – и физическа, и психическа, и емоционална. Днес те са по-видими и публични заради разнообразните медии и социалните мрежи. Даже придобиват по-окултурени форми. Този масов хейт, който се излива в социалните мрежи, това бясно разделение и огрубяване помежду ни на ниво етикети, квалификации и език на омразата. Тогава просто нямаше социални мрежи и сблъсъците бяха по-скоро физически. В някакъв смисъл е по-добре, че вече не е така, макар че и физическото насилие продължава да съществува. Просто днес е по-видимо и публично. На едно място в разказа за детската градина отново се завръщам към общата картина, че доброто и злото не са въпрос на идеологии, парадигми или конкретни исторически периоди, а сякаш винаги са съществували иманентно в човека. Може би вече има някакъв обществен консенсус, че поне сме регистрирали проблема с тази първична агресия. Поне знаем, че не е добре, и го назоваваме. Изминали сме някакъв цивилизационен път за тези трийсет и няколко години. Но чисто статистически гали нещата са се променили, не съм убеден. Поне можем да назовем кое е добро и кое е зло в отношенията ни. Тогава бяхме малко по-объркани. Бяхме като пред вестникарска сергия на улицата. На нея бяха изложени доскоро забранени книги, бисери на световната литературна съкровищница, които излизаха изпод тезгяха. Но там бяха и първите порнографски издания, до които ние, децата, имахме абсолютно безусловен достъп. Никои не ни спираше да си ги купуваме. По същия начин стояха нещата и с ценностите. Сега поне сякаш има някакъв консенсус. Тези противоречия, ако не са изчезнали, поне не са толкова видими и някак са избутани в по-закрити пространства, в ъндърграунда. А тогава всичко можеше. Кое то е и

благословия, но може да бъде и проклятие.

Темата за смъртта присъства в книгата, защо за детето тя е важна?

В книгата има разкази за моята баба, която си отиде преди четири години и всъщност е един от най-определящите хора за мен. Със своята безпределна любов, която беше някаква икона, образ на небесната любов. Това беше голям урок за мен. Сблъсъкът на детето със смъртта като тайна, като голям въпрос, в който то потъва. Детето научава за смъртта чрез кончината на своите близки – баби, дядовци, възрастни хора. Но и чрез парадоксалната и необяснима смърт на млади хора – на съученик, на съученичка. Защото най-естественото състояние на детето, а и на младия човек изобщо, е усещането за безсмъртие. В един момент обаче това усещане се пропуска. И това отново се превръща в отправна точка за въпроси, за литература, за разказване на истории. Да, смъртта присъства.

Доколко тази книга е опит да разкажете историята на поколението, израснало през 90-те?

Много искам тази книга и тези истории да бъдат един литературен документ на времето. Отъвд попултурната опаковка, отъвд цветната корица, отъвд леко изгивия тон и тази семантика и плейда от атрибути на 90-арското детство, искам и да разкажа повече за хората, които в момента правят България – за това как те бяха деца и как станаха хора в активна възраст. Опитал съм се да разкажа „технологията“ на нашето израстване и като възможно обяснение защо сме такива днес. Защото човекът се случва в детството – това е определящият период от живота му, началният му период, което и психолози, и психоаналитици, и богослови потвърждават. Да, искам тази книга да бъде поколенческа – да разказва за децата на 90-те и за съвременните активни хора в граждански, творчески и социален смисъл.

Мартин Касабов

Аз съм Артуро Бандини!

„Почакай го пролетта, Бандини“, „Пътят към Лос Анджелис“, Джон Фанти, превод от английски Богдан Русев, издателство „Кръг“, 2026 г.

„Аз съм Артуро Бандини!“ – така се провиквал понякога Чарлс Буковски, визирайки литературното алтер его на писателя Джон Фанти. Чувствата на колегиална ревност и обожание са напълно разбираеми, тъй като в романите си Фанти пише за много повече от жени и пиене. Качествата, които понякога спасяват Буковски от карикатурния образ на алкохолизиращия неразбран поет, който мнозина у нас прибързано приеха за идол в края на 90-те, изобилстват в първия роман на Фанти „Почакай го пролетта, Бандини“ и понякога се откриват във втората част от четирилогията „Пътят към Лос Анджелис“. Двете книги наскоро излязоха на български под логото на издателство „Кръг“ в превод на Богдан Русев.

Забележете описанията на снега в дебютния роман на Фанти, колко ефикасно ни се внушава значението на тази „сурова бяла рокля“ за бедния човек. Каква яснота носят думите: „Мъжът риташе дебелия сняг на всяка крачка. Беше отвратен от живота“. Думи, напоени със съчувствие и любов към Звево, бащата на Артуро. Веднага разбираме, че ни очаква книга за детството – честна, болезнена и въпреки страданията – забавна. Защото годините в началото на миналия век не са днешните и скъсаните обувки, в които някой е набутал парче картон от кутия с макарони, са често срещана гледка. И ако богатата вдовица покани Звево да оправи камината ѝ, той отива, какво друго да стори, дори това да разбие сърцето на жена му, дори синът му да го види в

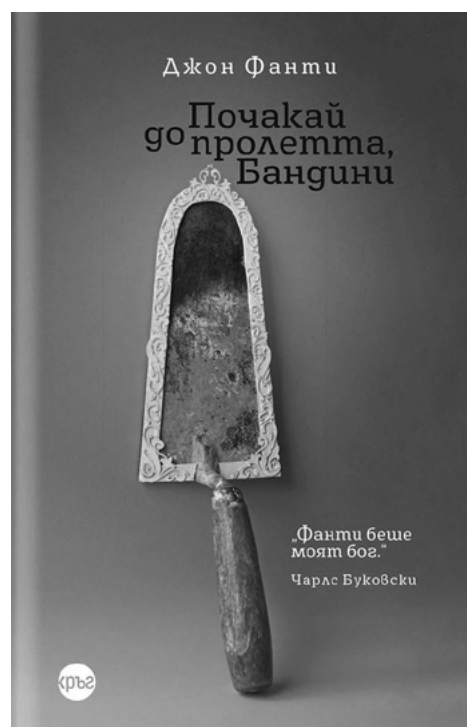
кола на тази вдовица и вместо срам да изпита възхищение. А на нас сърцето ни се къса, досущ като във филм на Виторио де Сика.

„Пътят към Лос Анджелис“ също е писана през 30-те, но излиза петдесет години по-късно. В нея се губи част от жителната енергия на първия роман, отсъстват колоритни персонажи, прекалено дълго се застояваме на едно място. Но все пак се натъкваме на няколко неща, които спасяват книгата. Смущаващата сцена с раците например, изобразена на корицата, в която Артуро се проявява като садистичен убиец на животни. Това насилие

Ницше, Шпенглер и Шопенхауер, усмат е, наставлява и се подиграват на обикновените хора, порицава ги, че не четат, но сред всичкия този шум той най-вече изобличава себе си. За Бандини говоря или за Фанти? Според един клиширан израз, когато сочиш някого, трите пръста сочат теб. Артуро ни е симпатичен, защото е обречен на неуспех, жертва на обстоятелствата, дълбоко наранено дете, израснало на улицата, за когото напълно важи онова стихотворение на Буковски за синята птица, която той пуска рядко от кафеза, за да пее само за него. Към това Фанти добавя и едно чудесно ниво на ирония – Бандини е излишно зъл в отношенията си с хората. Колкото и да им натрива носа, за нас е очевидно, че наблюдаваме себеобразата му и нищо повече. И това ни кара да поставим ръка на рамото му и да го прегърнем, защото повече от всичко друго Бандини има нужда от любов. Артуро Бандини сме ние самите.

Макар първият роман да е по-добър, и двете книги са силно препоръчителни за читатели, на които им липсва живото писане, вдъхновило ги някога да четат. Това не е литература, съобразена с награди и копнеж за широко признание, в нея пулсират истини за несъвършената човешка природа, казани честно и ясно. Отсъстват интелектуални игри. Писателят тук е и работник, и малко разбойник, той често вижда живота от първа ръка, покрай фабриките и барчетата, покрай пристанищата и счупените лампи на нощните улици. Джон Фанти е съвестта на Лос Анджелис, един от първите истински светци на този град на греха. Заслужава пълното ви внимание.

Следваща по ред от четирилогията е „Питай прахта“. Очакваме цялата поредица, за да се обособи творчеството на един голям американски автор на български и за да може някой млад писател у нас да се провиква на воля от балкона си: „Аз съм Артуро Бандини!“.



срещу животни се случва и в двете книги, но тук е изведено до крайност и Бандини в нашите очи е отвратителен. Въпросът е защо въпреки това зверство му съчувстваме?

В много от срещите си със света Бандини повтаря заучени фрази, цитира

Десислава Негелчева

Три книги нежност

**„Седем истории за любов, грях и смърт“,
Валентин Георгиев,
издателство „Хермес“,
2026 г.**

За сборника с разкази „Седем истории за любов, грях и смърт“ за първи път прочетох в издадената през 2003 г. книга „И нова, и българска“ на Борис Минков. Бях запомнила, че в разказите няма персонажи на средна възраст, а само деца и старци. Приех го на доверие и едва сега, година след смъртта на Валентин Георгиев, реших да проверя защо е така.

Б. Минков беше прав и за още нещо – със сигурност напрежението между физическото изнемоляване и силното желание, нуждата непрекъснато растат в тези разкази. Литературен похват, който съкращава средната част, за да каже по-набързо онова, което има, защото държи на допълнителния „пълнеж“ от нещо, което трудно можем да определим.

Сега *Седемте истории* излизат 26 години след първото издание. Започват като поглед на малко момченце през шпионката на вратата към любимата от детството родна уличка с липа, къщи и дюкянчета. Тях вече ги няма, а вместо следобедна носталгия авторът решава с друго да държи читателя. Всички истории са баладични. Имат драматичен сюжет с криминален оттенък, свръхестествени сили (не само душата) и почти винаги трагичен край. Реалистични разкази, стилизирани с фантастичен сказ, силни и чудати, които променят своите герои, изминавайки бързо разстоянието между раждане и смърт. „Съществуването“ напомня Камю.

Старите моми близначки Мина и Лина внезапно минават към реализация на живота – едната „полита“ към копнеещия Палазов, а другата към самоубийството по стълбите. Избрана е любовта вместо чувството за вина. Следва история за полуделия Стефан. Като

малък по време на игра „придвижва“ смъртта на баба си, а после заживява с жена, която тайно идва и си отива, малко като самодивите от фолклорните ни балади. Историята на Макс и Мара е за саможертвата на брата, отгаден на болната сестра, но накрая не тя, а той е останал самотен и заблуден. В следващата история Постол, Ореа и Христина са тригълник, но не изцяло любовен. Влюбен младеж почти изнасилва млада вдовица преди низ от травматични лични и исторически обстоятелства, за да завърши живота си с любимата (но умираща) жена. Случаят с бояджията Боби и неговия баща, белогвардейски офицер, минава през трите книги на В. Георгиев. Като дете – защитник на майката и убиец на бащата, е прелъстен по-късно от жената на приятеля си. Божковата история е последна, трагедия от изневяра и самоубийство.



Намерих дебютната книга с разкази „Ако сме вечни“ и втората, романа „Самотни светци“, при антикварите. Навсякъде в тях светът е дълбок, разположен в провинцията през годините

преди Девети или през 50–60-те на миналия век. Докато *Седемте истории* са реалистични, но така стилизирани, че отиват към фантастичното, в първите книги естеството тече по-безхитростно. Повестта „Тина“ напомня психологическия разказ на Георги Райчев, Йовков, Константин Константинов и други модерни градски автори. Скоро попаднах на серия от новели, издадени през 80-те години в библиотека „Кълнове“ на издателство „Г. Бакалов“, които имат същия дух на прага между буржоазния и работническия градски живот („Пътеводна лъжа“ от Пламен Абаджиев, „Прозорец към гората“ от Васил Пекунов и др.). В „Ако сме вечни“ е и повестта „Глухарчето“, препубликувана във втората книга при романа. Травматични случки в дом за изоставени деца с физически проблеми, български глас в епичния „Полет над кукувиче гнездо“. Повестта „Страстната седмица“ е с отличително чувство за хумор и разказ отново за липите, за живота на уличката, за събарянето на къщите, за ликвидирането на старото съседство. Тук са преработките на героите от *Седемте истории*.

Любимата ми част от прозата на В. Георгиев е романът му „Самотни светци“. Младен постъпва като даскал в смесен клас на западащото село Гръмец. Фелдшерът, кметът, Пиленцето, Връхчето, отец Хараламби разнищват своите лични падения и възходи с надеждата за заровено богатство в двора на Дина. Прекрасна проза с баладичен ореол. Вместо означението „човешина“ бих използвала „нежност“. Персонажите вземат решения при трагични житейски обстоятелства, а конфликтът с външните сили е не толкова исторически, колкото от типа на Рагичковите космически „явления“. Уязвимостта на душата се уголемява до съдбовна участ. Състраданието към героите и към нас самите вече е примесено с тъга, че няма да има следващ синтез в прозата и таланта на Валентин Георгиев. Малкото обаче може да бъде всичко.

Катя Атанасова



**„Булгартабак“,
Георги Тенев, издателство
„Колибри“, 2026 г.**

Георги Тенев е автор, добре познат на читателската аудитория със сборниците си с разкази „Свещена светлина“, „Жената на писателя“, с пиесите, поставяни на сцените на Народния театър и ТР „Сфумато“, с романите „Партиен дом“, „Български рози“, „Балкански ритуал“, „Резиденцията“. Новият му роман „Булгартабак“ може да бъде възприеман като продължение на теми и мотиви, които го занимават в някои от предишните му книги и по-конкретно в „Български рози“ и „Балкански ритуал“. Тенев определено се интересува от социалните и политическите процеси в днешния ни свят, внимателно ги изследва и анализира, и ги пресъздава в творбите си. Властта и нейните употреби, нейните носители, но и скритите им кукловоди, медиите и тяхното участие в живота на обществото, икономическите процеси и корупционните практики, свързани с тях, зависимостите

ОТРОВЕНИ светове

и изборите – все проблеми, които читателят на този роман ще открие вградени умело в сюжета. Всъщност, както и в предишните си книги, Георги Тенев изгражда няколко сюжетни линии, които могат да бъдат проследени и като самостоятелни, но в цялото на романа те конструират една сложна, взаимосвързана система. И в тази система можем да открием не само големите носещи „основи“ и малките връзки, но също така и съществени механизми, които движат обществените процеси в съвременния живот и които дори и да не забелязваме и отчитаме, участват в него.

„Булгартабак“ започва някак ударно – взривена е колата на журналистка, която доскоро е била в любовна връзка с президента на страната, чиято дейност е отразявала. Въпросите кой стои зад това, каква е целта на този атентат, са поставени в началото, но оттам нататък отговорите се оказват съвсем не така ясни и недвусмислени. Появяват се нови и нови герои, активно участвали в миналото, действащи сега и вероятно с възможност да действат и в бъдещето – собственик на „Булгартабак“, притежаващ таен архив, в който има всичко за всеки, председател на партия, философ, лежал в затвора, съпругата на президента, самият той с не особено „приятен“ спомен за миналото, неговият съветник, „случайно“ загинал в катастрофа с тир, сяп, но провиждащ човек, шефове на служби, чужди агенти, разследващ журналист, млад невротичен хирург, вярващ в силата на молитвата... Разбира се, читателят може да направи връзка с реални лица и събития. Книгата на Георги Тенев

може да се чете като добре написан криминален трилър и като реалистичен роман за днешна България. Но не само това е важното тук. Важна е способността на автора да изгради образ на времето ни, на „отровите“, които са дълбоко насложени в живота ни, да потърси корените на днешни събития в миналото, да предизвика въпроси, на които често отговор нямаме.

В „Булгартабак“ има и една друга линия, движена от герои, които няма как да разпознаем в днешното – като руския хирург Войно-Ясенецки, приел името Лука и архиепископски сан по време на большевишка Русия, канонизиран за светец, помощник на младия лекар в спасяването на живота на журналистката... Нещо чудно и добро. В живота някак „толкова рядко ни се случват чудеса... защото не можем да ги понесем. Не знаем накъде да продължим след чудесата“. Не само добри ангели бдят над човешкия живот обаче. Ето го и горският дух, „злият ваш приятел“, който може и става притежател на човешки животи, който иска да ги обсеби. И този невидим, мистичен свят също има своята пълноправна и самостоятелна роля в романа.

Както и в предишни свои книги, Георги Тенев разнообразява и уплътнява повествованието, използвайки различни стилови регистри и жанрови форми – журналистически статии, агентурни донесения, стихове, „Тетрадка на съпротивата“ и др.

И колкото и онова, което „Булгартабак“ разкрива като днешна реалност, да ни омерзява, да ни кара да се чувстваме безпомощни, толкова и дава някаква, макар и не директно заявена надежда. Човекът иска да знае. Човекът иска да разбира и да управлява живота си. Да открие противоотровата. Да може да излиза от мрака и да се чувства свободен.

Митко Новков

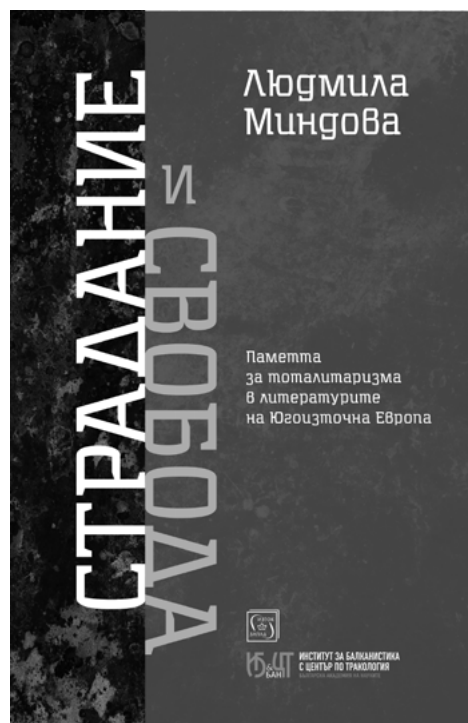
Хождение, речник, приказка

„Страдание и свобода. Паметта за тоталитаризма в литературите на Югоизточна Европа“, Людмила Мингова, издателство „Изток-Запад“, Институт по балканистика с Център по тракология – БАН, 2026 г.

Книгата на Людмила Мингова по форма и идея е класическо научно изследване: внушителна библиография, впечатляваща скрупулозност, сериозно проучване. Но това съдържателно жанрово определение може да се надхвърли и да видим книгата ѝ като много повече от монография. Поне в три измерения: на средновековни писания в стил „хождение“ (в Западна Европа „визия, видение“), най-прочутото от които е „Божествена комедия“; на речника, това толкова необходимо за всяко знание поучително четиво, без което не може да мине никой уважаван учен; приказката, в която откриваме не само възшебства и чудеса, но и герои, на които ни се ще да подражаваме. „Страдание и свобода“ е монография плюс тези три жанра.

Хождение: В старобългарската литература към жанра хождение може да се причисли известният апокриф „Ходене на Богородица по мъките“, както и описанието на слизането на Христос в ада, за да даде утеха на мъртвите и да им възвести бъдещото Възкресение. В известен смисъл Людмила Мингова също извършва „хождение“ из мрачните простори на ада, какъвто са лагерите в социалистическия лагер и в Титова Югославия, специално Голи оток. За последния Милован Джилас казва, че е „най-тъмната и най-срамна страна на югославския

комунизъм“. Със „Страдание и свобода“ и с помощта на авторите от Югоизточна Европа, център на изследването, Людмила Мингова извършва едно своеобразно пътешествие по тази „долина на смъртната сянка“ (Пс. 22:4), за да изяви и покаже колко много може да падне човекът, но и колко много може да е възвишен той. „Ходене по мъките“ (Алексей Толстой), но не във възхвала на комунистическата революция, а за нейното изобличение...



Речник: В своето въведение „Похватите на злото в литературите на Югоизточна Европа“ Людмила Мингова прави едно стряскащо признание: „Плод на заниманията ми в продължение на около половин живот“. Стряскащо, защото говори за упоритост, постоянство, търпение, но и за друго, не по-малко важно – неизчерпаемост. Неизчерпаема е темата за страданието и свободата в бившия лагер, неизчерпаема и неизбродима. Ето защо книгата ѝ, освен забележително изследване, може да служи и като своеобразен

речник по темата – богат и всеобхватен. Най-напред тематичен: Людмила Мингова е засегнала почти всички важни сюжети: семейството, любовта, чудото, паметта, безумието, вярата... Не ги изброявам всичките, това са 7 глави с общо 20 части към тях – внушително количество. Още по-внушително е числото на имената и произведенията, които тя е прегледала, за да създаде този свой 277-страничен опус. И е наистина слисващо колко много автори е проучила Людмила Мингова внимателно и задълбочено, за да напише тази хроника на съпротивата, която съвсем не е била тиха, хрисима и сподавена, напротив – мнозина са храбрите, опълчили се на злото и безчестието...

Приказка: Докато четях книгата, специално подчертах един пасаж на с. 17, който, струва ми се, дава ключа за разбирането ѝ. Ето го: „Тоталитарният опит граничи с фантастичното в неговото дяволично измерение и тъкмо срещата с „повторяемостта на злото“ поставя протагониста на лагерната проза пред важния морален избор за собственото му място върху оста на ценностите“. Тази „повторяемост на злото“ ме отправя към Владимир Пропп и неговото знаменито изследване „Исторически корени на възшебната приказка“, в което той диференцира няколко (12) функции, неизменно присъстващи във всяка приказка. В този смисъл можем да приемем, че лагерният опит е донякъде чудесен опит – постановка, която, оказва се, е възбудила ума и на други изследователи: Елка Димитрова сподели, че подготвя монография с работно заглавие „Комунизмът – възшебна приказка“. Да, наистина: комунизмът е възшебна приказка, в която героят – въпреки капаните и чудовищата – успява да спаси заспалата принцеса.

Проблемът гнес обаче е, че май на принцесата пак ѝ се ще да потъне в грямка...

галерия



Иван Нинов, *Материя*

Иван Нинов
Диана Попова
Георг Базелиц
Атанас Пацев

Я

Иван Нинов на 80



Художникът ознаменува своята осемдесетгодишнина с изискано подбрана експозиция в галерия „Сан Стефано“

Иван Нинов, *Натюрморт*

Пред зрителите беше разгърната богата и съдържателна панорама от творби, трасиращи основните етапи и тенденции, през които преминава неговото творчество. В същото време селекцията убедително представи пред публиката цялостната му физиономия като един от най-изтъкнатите автори от своето поколение.

Иван Нинов е отгаден изцяло на графика. Това е неговата стихия, полето на неговото рисуваческо майсторство и на въображението му. Последователно и много задълбочено проучва и усъвършенства технологичните и пластическите ѝ тайни (главно литография (включително и фотолитография) и суха игла). Интересува се и следи развитието на графичното изкуство по света, учи се от големите майстори у нас, но всичко подчинява на съзидането и на утвърждаването на свой собствен, разпознаваем стил.

Изложбата съдържа и фигуративни, и абстрактни творби. Изобразителното начало е въплътено в различни по характер натюрморти, както и в галеч по-малко на брой портрети (включително автопортрети). Натюрмортите в основни линии се свеждат до

предметни форми (главно съдове), композирани в уравновесена, заедно с това деликатно „синкопирана“ хоризонтално разгърната ритмика, и издават влияния както от творчеството на Джорджо Моранди, така и от сходни образци на китайската тушова живопис.

Съсредоточаването на погледа и свеждането на предмета до обобщен, геометризиран знак при запазване на първоначалните импулси от натура съставляват най-съществените качества на персоналния почерк на художника. Езикът е редуциран откъм детайли, лаконичен, елементите са синтезирани в цялостни, експресивни фигури, които дължат своето въздействие на вътрешното напрежение и на пластическата концентрация на специфичните си графични стойности.

Нефигуративните произведения, повечето от които са създадени през последните години, се отличават с архитектурни композиции и със забележителни технологични достижения, изразяващи се в комбинации от разнообразни графични фактури, текстури и материали. Въпреки размерите на съответния лист, благодарение на геометризираните и изчистени елементи,

те внушават усещане за монументално въздействие.

Иван Нинов е майстор на събраната, открито неафиширана експресия на пластическата форма, която се постига посредством специфично „режисиране“ на черно-белите стойности и богати градации в пространствено отношение. В случая говорим за „черно“ в условно наклонение, тъй като степенуваните стойности, дълбочината на тона на „черното“ неусетно за око прелива в по-студени или по-топли интонации, в богати градации, които като правило се открояват единствено в общуването с оригинала. Там, където има цветове, като правило те са минорни, клонят към своеобразен ахроматизъм и служат като контрапункт или като ритмизирани деликатни акценти.

Особено ценно качество на автора е фактът, че при цялото разнообразие от конкретни образни решения в същото време Иван Нинов е цялостен и органичен художник с избистрен пластически мироглед, лесно отличим, който има своето запазено място в съвременното ни изкуство.

Диана Попова

Убягващи образи

Тези дни се видях с колежка и приятелка. Била е наскоро в Малта, спомена каква страхотна археология има там. Усмихнах се и произнесох ключовите думи *Sleeping Lady*. И докато тя трепкаво ровеше в телефона си, за да ми покаже снимка, аз разказвах как през 2020 г. видях статуетката на магнитче в чаканята за подземния некропол в Тарксиен, където е намерена. А после влетях в Археологическия музей във Валета, стряскайки дамата на рецепцията с нетърпеливото: *Sleeping Lady!?!?!?*, а тя ме успокои – тук е. И видях на живо това 20-ина сантиметрово съвършенство, наистина зад стъкло, трудно се снима, но все пак...

Междувременно приятелката намери снимките си и докато ги гледахме, каза: „Като си помислиш, че тя е на пет хиляди години. А ние за какво ги ручахме жабетата...“. Разбихах я: и двете сме изкуствоведи, а тази миниатюрна скулптура сякаш обезсмисляше цялото последващо изкуство, което сме учили, знаем и за което пишем.

Дали е така, си мислех, разглеждайки изложбата „**Нощта на времето**“ на **Радостин Седевчев** (куратор Аксиния Пейчева, 21 май–27 юни 2026) в галерия ИСИ-София. Названието на изложбата е част от цитат от книгата „Урнопогребение“ на сър Томас Браун, а според нея „ритуалът на погребване дава единствено илюзия за една „измамна трайност“, а запазването на паметта зависи от самите артефакти, които остават в ръцете на случайността на времето“.

Самата книга е издадена на български през 2016 г. от фондация „Комунитас“, а в предговора преводачът Владимир Градев пише, че сър Томас Браун е от „малките класици“ – един от най-забележителните и дълбоки умове на XVII век, повлиял върху безброй известни автори, но самият той е забравен и подминаван, забутан по ъглите, където очаква своя читател да го призове за живот. Радостин Седевчев е случайният читател, който го е призовал в изложбата си, а оазиса „Спяща дама“ в Малта е един от случайно

запазените носители на памет във времето. За какво се явява памет тя обаче...

Изложбата напомня за зала в музей. А музеят по принцип е хранилище на история, знание и памет във времето, разбира се. Обаче характерът на този се изплъзва от самото начало. Може би природонаучен – ако се съди по трите дървесни ствола, разположени в пространството. Но те са стари, с обгорена сякаш кора, та не ще да е това. Може би технологичен – свързан с разтопените стъклени обекти по лавиците край стените. Но какво правят лицата на хора, врагени в тях... Може би музей на фотографията – на някакъв неин вид или жанр, посветен на нощни природни снимки, каквито показват двата фотоса, заемащи цели стени в залата. Но са твърде случайни или пък твърде фокусирани върху нищо незначещи обекти, гледани от прозорец в нощта.

И все пак подгреббата, възглеждането в детайлите, взирането в обектите интуитивно подсказват за значимост в самата обща неуловимост на смисъла. Заради нея и собственото ѝ естетическо въздействие, което поставя

сетибата и възприятията пред разума, гледах изложбата, преди да прочета текста към нея.

А той пояснява: кората на трите дървесни ствола е покрита със снимки от семейни фотоархиви – от собствения на художника, от намерен на американско семейство от 50-те години и китайски. Общото им название е „Какво научи дървото от земята, за да го говори на небето?“. Големите фотоси са свързани с традицията, според която четиридесет дни след смъртта в дома на покойника гори светлина, за да води душата в нейния преход. И гледната точка в тях е на самата светлина, отправена навън, към *Нощта на времето*. „Застинали останки“ се явяват обектите по рафтовете – бракувани снимки за надгробни паметници са врагени в разтопеното стъкло на съдове. Непотребни и едните, и другите, те стават крехки носители на изчезващата памет.

Какво остава от нас, когато си отидем, а и остава ли нещо въобще? Може би светлина ще ни води, но паметта за нас ще изчезне сред безброй други назад в мрака времето. И някаква случайна следа евентуално ще покаже, че

Радостин Седевчев, „Нощта на времето“, фотография Михаил Новаков



ни е имало. Тъй както „Спящата дама“ от некропола в Малта е незнаен отглас от незнайна цивилизация, изчезнала преди 4500 години незнайно къде...

По съвсем друг начин поставя въпроса за паметта и убягващия образ изложбата на **Калин Серапионов „Репетиция“** (куратор Весела Ножарова, 16 юни–16 август 2026) в НГ „Квадрат 500“. Гледала съм тази видеоинсталация – или по-скоро съм я съзерцавала, защото тя така се гледа – в Есенните изложби в Пловдив миналата година. Потъвала съм в красотата и напрежението в отношенията между знайни и незнайни за мен хора, в чието безмълвно общуване „репетира“ самият живот на телата им. Взаимодействат в случайни срещи, докосвания, погледи, разминавания; преодоляват самотата в импровизирани действия, а за посредник им служи плат, падащ на меки драперии...

Няма сюжет, няма праволинеен разказ. Някой беше писал, че видеата на Калин

знаеш, че този откъс, който си видял, е представителен и за цялото.

Националната галерия представя „Репетиция“ на Калин Серапионов в рамките на поредицата „Постфактум“. Става дума за проектите, класирани на второ и трето място в конкурса за участието на България във Венецианското биенале. Които, макар и нереализирани като национален павилион, са не по-малко значими за културната ни среда, за нейното формиране и за разговора за ролята на съвременното изкуство днес.

И така, макар да съм я гледала в Пловдив, реших да видя „Репетиция“ и в НГ „Квадрат 500“. Защото знам с каква прецизност изгражда произведенията си Калин Серапионов. Как преобразява всяко пространство заради тях и как преобразява самите тях в пространството, за да постигне максимално въздействие. В Пловдив трите последователни сводести зали под Балабановата къща предполагаха „преливане“ на

имаш поглед едновременно и към трите екрана.

И ето тук у мен настъпиха колебания. Едно и също произведение ли съм гледала в Пловдив и в София? Защо ми се струва, че в Балабановата къща платът беше основен „герой“ в „репетицията“, а тук се явява чак на финала, за да покрие и обедини накрая в драперии те си цялата група. Дали причината е, че в Пловдив съм гледала откъс от финала, в който лицата в близките планове, движенията на ръцете, обтягащи плата – или платовете, доколкото те са два: бежов и светлосин – са ми създали превратна представа за видеоинсталацията. Или пък гледането ѝ от една позиция и от край до край създава „разказ“, в който акцентите са в общуването, а не в действието. Дали самият художник не е направил нова редакция на произведението, търсейки други нива и нюанси във въздействието му...

При всеки случай спомените ми от двесте гледания на „Репетиция“ са съвсем различни. Новите впечатления се наслаждават върху предишните, но едновременно с това и едните, и другите се разбягват и ми убягват. И причината не е само в моите възприятия и памет. До голяма степен тя е в самата същност на видеоарта. Представа бягащи ефимерни образи, които не можеш да спреш, а и да натиснеш копчето „пауза“, това, което остава на екрана, само по себе си малко казва за цялото. Просто информира, че го има, но не създава преживяването, всичко това, което стои зад него като мисли, чувства, сетива, действия и мотиви за тях.

В текста си за „Репетиция“ на Калин Серапионов кураторът Весела Ножарова цитира гумите на британския режисьор Деклан Донелан: „Всеки миг от живота ни е миниатюрно театрално представление. Дори най-интимните ни моменти имат публика, която е поне една: ние самите“.

А паметта за него зависи от безброй обстоятелства и най-вече от случайността. Изплува отнякъде като образ и го тълкуваме, без да знаем нищо за него. Било то в настоящето или от преди пет хилядолетия...



Калин Серапионов, „Репетиция“, 2026 г., източник НГ

Серапионов са така построени, че можеш да ги гледаш напълно свободно – да влезеш в тях, когато си искаш, да ги съзерцаваш колкото искаш и да ги оставиш, когато решиш. Тоест, когато прецениш, че си видял достатъчно, и

действието от една в друга в необезпечено логична последователност. И зрителят върви през залите, като във всеки един момент гледната му точка към видеото е различна. В НГ „Квадрат 500“ можеш да седнеш на пейка и така

Любмила Димова

С главата надолу

Картините му не разказват, те показват болката, деформациите, разрухата. Художникът Георг Базелиц почина на 88-годишна възраст

Проблем е не обектът в картината, а картината като обект.

Георг Базелиц

Наричат го най-известния съвременен немски художник и едва ли е преувеличено. Със сигурност е най-забележителният. Георг Базелиц, един от създателите на следвоенния нео-експресионизъм, има вече поне две поколения наследници в живописата. Белязан дълбоко от историческите травми на XX век, той говори открито за „обвинението“ да си германец. Роген е в ГДР, но целият му творчески живот преминава в Западна Германия, на преклонна възраст той признава: „Никога не открих общество, от което да съм доволен“.

Провокативен, неудобен, често дори радикален, Георг Базелиц руши табута и предизвиква навиците на публиката. През 1969 г. за първи път решава да обърне своя картина наопаки – заглавието ѝ е „Гора с главата надолу“. И започва да рисува корени на дървета и човешки крака, насочени към небето, листа и глави, обърнати надолу, сякаш ги освобождава от законите на земната гравитация. Този жест се превръща в разпознаваем белег на цялото му творчество и остава такъв докрай.

Картините му трудно могат да се съберат и заради фрагментарността и дисхармонията си, грубия шрих и силните цветове. Базелиц винаги е искал да бъде „брутален, наивен и готически“, както сам казва, и е потърсил корените на своя стил дълбоко в историята на германското изкуство. Чувства се близък до „грозните“ картини на ренесансови художници като Лукас Кранах, Албрехт Дюрер и Матиас



Георг Базелиц, „Вечеря в Дрезден“, 1983 г. © Kunsthaus Zürich, 1991 г. (пресъздадено е началото на групата „Мост“ и на експресионизма през 1905 г.)

Грюневалд, до безпощадния начин, по който те рисуват окаяното, страдащо човешко тяло.

Роген в нацистка Германия, израснал при сталинизма в ГДР, попаднал на Запад като студент, той има точно обяснение за своето изкуство, което създава „в един разрушен строй, в разрушена среда и народ, в разрушено общество“: „Бях принуден да поставя всичко под въпрос, да бъда „наивен“, да започна отначало“. Определя себе си като сърдит художник, сърдит млад човек, несъгласен с нищо от това, което се случва около него. Автор е на два манифеста, в които отстоява убежденията си в изкуството. Сигурен е, че за художника най-важни са другостта и различието, дори по-важни от таланта.

Ханс-Георг Керн е роген на 23 януари 1938 г. в Дойчбазелиц, днес квартал на Каменц в саксонския окръг Бауцен. По-късно взема за псевдоним името на родното си село. Баща му е с нацистки възгледи, учител, участник във Втората световна война, завърнал се след пленнически лагер. Отношенията им са трудни. През 1956 г. синът се записва във Висшето училище за изящни и приложни изкуства в Източен Берлин, откъдето е изхвърлен след два семестъра за „социалнополитическа незрелост“.

Рисувал като Пикасо, разказва той по-късно. Трябва да работи една година в мина, преди отново да кандидатства за място в училището. Без да се колебае, той се прехвърля във Висшето училище за изобразителни изкуства в западната част на Берлин – Стената все още не е разделила града. Там се запознава с творчеството на Кандински, Малевич, Жан Дюбуфе и ар брют. Влияние му оказват Антонен Арто със своя Театър на жестокостта, Едвард Мунк, Самюъл Бекет, африканското изкуство. Картините му възникват спонтанно, рисунките съществуват като отделна група произведения, паралелно с живописата и не са подготвени към нея. От 1977 г. Базелиц преподава в Държавната академия за изобразителни изкуства в Карлсруе, по-късно е професор в Берлинския университет по изкуствата.

Докато в Източна Германия е принуден да се съобразява със социалистическия реализъм, в западната част на разделения град под американско влияние през 60-те години се толерира абстрактното изкуство. Базелиц пак не може да се впише със своите мрачни, недодялани фигури. Картините му не разказват, те показват болката, деформациите, разрухата. Начинът му на рисуване се приема като пряка реакция на неутралния абстракционизъм.



Георг Базелиц, *The Bridge Ghost's Supper*
„Вечеря в Дрезден (Ремикс)“, 2006 г.
© Georg Baselitz, Courtesy Galerie Michael
Werner Köln und New York, Foto Jochen
Littkemann

Още първата му изложба в Западен Берлин през 1963 г. предизвиква голям скандал, обвинен е в порнография заради образите на онаниращи мъже. Прокуратурата конфискува две картини като непристойни.

Неговото изкуство си остава завинаги фигуративно – независимо дали пресмисля нацистките символи, клишетата на соцреализма, или семейната история. През 60-те години създава серията „Герои“ – фигури, по-скоро антигероични, гротескни, пречупени и самотни, макар и все още стъпили на босите си нозе. Реакция срещу образите на герои на социализма и на герои от войната, с които е израснало неговото поколение. Впоследствие се появяват „фрактурираните“ му картини – фигурите се разпадат на хоризонтални ивици и после сякаш отново се съчленяват. Разрушението не се изобразява, то е в самия начин на живописване.

Оттук го обрънатите с главата надолу композиции – пейзажи и портрети, които го правят световноизвестен – разстоянието е малко. Едни приемат решението на художника за гениално, други за глупаво – днес изкуствоведите го определят като един от най-философските жестове в живописа от втората половина на XX век.

„Иерархията, според която небето е горе, а земята – долу, все пак е само конвенция, всички сме я приели, но не трябва да вярваме в нея“, казва Базелиц през 1984 г. Каква е целта на това обръщане? Дали чрез него живописът не постига своята радикална автономност? Обрънатият обект сам по

себе си се превръща в нещо загадъчно и абстрактно за зрителя и тогава видима става тъкмо живописът – с цветовете, ритъма, плътността на материала. Нещо като приложение в изобразителното изкуство на литературния похват на „остранението“ или „очудняването“ на Виктор Шкловски. Отчуждение от съдържанието, от обекта, за да се принуди зрителят да забележи живописа като структура, а не като отражение на действителността.

В личностен план жестът е съпротива срещу обявения за единствено правилен начин на гледане – на Изток социалистическия реализъм, на Запад космополитния абстракционизъм. Казват, че Базелиц е успял да открие свой трети път между двата полюса в изкуството през Студената война. В деформираните му обрънати фигури сякаш се е утаил целият травматичен опит на човека и обществото на XX век. Така той връща критическата острота на живописът, без да позволи тя да се превърне в инструмент на нечия идеология. Най-важното – неговите фигури, дървета и птици се обръщат не заедно с готовата картина, а още в процеса на създаването, както показва начинът на рисуване с експресивен щрих или с пръсти. Някои изследователи стигат дори по-далеч в обясненията си: обръщайки картините, Базелиц поставя моралния въпрос на своето време – може ли след всичко случило се през XX век светът и изкуството да бъдат гледани по същия познат начин?

В края на 70-те години художникът започва да прави скулптури от дърво – фигури и глави, грубо обработени с трион и оцветени. Отново брутални прорези в материала и агресивна изработка – фигурите са „наранени“ и недовършени. През 1980 г. показва в Германския павилион на Венецианското биенале такава седяща фигура с вдигната ръка, жестът веднага се асоциира с нацистки поздрав и предизвиква полемика.

През 90-те години художникът получава гостъп до своето досие в Щази, разбира, че доноси за него са писали неговите състуденти и дори модели. Тогава създава серията *Руски картини*, над

шейсет, в които преработва популярни клишета от своето детство. В ГДР наричали „руски картини“ целия съветски пропаганден материал, който полнел учебниците и галериите. Обрънатите образи на Ленин и Сталин многократно се появяват в тези не толкова агресивни, по-скоро иронично отстранени картини.

И в последните си години Георг Базелиц не спира да търси. Създава интимни портрети на себе си и съпругата си в процеса на остаряването. „Всичките ми творби и скулптури обикновено имат биографичен или автобиографичен произход“, ще признае през 2023 г. пред *The Art Newspaper*. Рисува до последно, макар да изпитва физически затруднения. На 30 април 2026 г., когато си отиде от този свят, в Залцбург тъкмо е открита голяма негова изложба в две части, наречена „Базелиц днес“. Сред показаните произведения са въпросните двойни портрети, които тематизират старостта, слабостта и преходността на живота. А малко след смъртта му, за Петгесетница, в Моряшката църква на Остзеебад Преров, курорт на Балтийско море, където някога е летувал заедно с родителите си, е изложена картината му „Баща ми вижда ангел“ (1996). За 72 часа през църквата са преминали над 6000 души.

Георг Базелиц, „Туземно изкуство от онова време“, 2025 г. © Georg Baselitz, Courtesy Thaddaeus Ropac gallery, Photo Jochen Littkemann



Даниела Чулова-Маркова

Лица, пространства, следи

За три изложби
в София, посветени
на 100-годишнината
от рождението
на художника Атанас Пацев

Атанас Пацев (1926–1999) е сред онези автори, които са едновременно разпознаваеми и изненадващи, предоставящи възможност за нови изследвания. В творческия му профил трайно се открояват екстатичният жест в психологическия портрет, загълбоченият интерес към човешката фигура и сложните пространствени конструкции. Неподвластен на конюнктура и идеология (макар да се записва в Художествената академия през преломната 1944 г., след като е бил партизанин), вярващ единствено в своите теории и идеали и остро критикуван от апологетите на соцреализма, Атанас Пацев превръща контрапункта индивид – вселена, условната граница на видимото и относителността на гравитацията в самостоятелни художествени проблеми.

Стогодишнината му беше отбелязана с три изложби, които не просто представиха групи произведения, а предложиха различни перспективи към самия автор. Вместо ретроспектива, която да обхване творческия му път хронологично, всяка експозиция акцентира върху отделен аспект от творческата му идентичност. Така се осигурява многопластов и освободен от ограничения прочит. Защото за Атанас Пацев като личност свободата носи особена стойност.

Изложбата в къщата музей „Дечко Узунов“, филиал на СГХГ, „Атанас Пацев. Портрети и автопортрети“ (куратор Красимир Илиев, 2 юни–13 септември 2026) проследява последователния интерес на художника към човешкото лице като територия за психологическа концентрация. Портретът за Пацев е не само изображение на конкретна личност, но и инструмент за изследване на човешкото присъствие. Външната прилика при него не е самоцел. Тя е трамплин към онова проникване отвъд видимото, което приоритетно го вълнува. Той владее формата, преминава с лекота към характера на модела, за



Атанас Пацев, „Борис Димовски и Радој Ралин“, от изложбата „Портрети и автопортрети“, галерия „Дечко Узунов“, фотография СГХГ

да се съсредоточи върху вътрешното напрежение и индивидуалната му енергия. В експозицията автопортретите съжителстват с портрети на художници. Златю Бояджиев, Петър Младенов, Кирил Петров, Борис Димовски, както и Радој Ралин очертават кръга от значими за Пацев личности. Експозицията е камерна, с познати, емблематични произведения от 70-те и 80-те години на XX век в колекцията на СГХГ, аранжирани така, че зрителят да усети атмосферата на творческото взаимодействие. Защото за Пацев портретирането е общуване, в което той намира и път към себе си. Художникът съхранява интереса си към личността като автономна стойност. Портретите му не са героизирани образи, нито социални типажии. Те са срещи между художника и модела. Произведенията привличат с екстатичната динамика на линията, с акцента върху погледа. Пространството е без излишна ослепителност с цел усилване на психологическото въздействие. В отделна група са обособени автопортретите. Те са експресивен визуален дневник, в който художникът изследва собствената

си идентичност. В тях личи стремеж към самопознание, към непрекъснато преосмисляне на битието. Не е случаен и фактът, че именно къщата музей „Дечко Узунов“ е избрана за представянето на тази част от творчеството на Пацев. Влязъл в Художествената академия при проф. Илия Петров, той избира да се дипломира при проф. Дечко Узунов. Атанас Пацев е привлечен от предоставената свобода като маниер на работа, общуване и формиране на светогледа. Самият Дечко Узунов отделя важно място на портретите в творчеството си. В този контекст изложбата „Портрети и автопортрети“ се превръща в повод за паралел между поколения и творчески биографии.

Изложбата „Пластична безтегловност“ в галерия „Райко Алексиев“ (куратори Галина Декова и Калин Николов, 3–19 юни 2026) насочва вниманието към едноименния цикъл творби от 1968 г. и последвалите асоциативни и пространствени реминисценции. В просторната зала произведенията привличат с подчертано изявената си експресия (не са много авторите, които в средата на 70-те стигат до подобни



Атанас Пацев, от цикъла „Безтегловност“, галерия „Райко Алексиев“

крайни форми на деформация, пространственост и колорит). Платната носят монументално присъствие, те са мощни като въздействие, а търсенията на Пацев са насочени към ракурса, контраста, мащабирането и хиперболатата. Експозицията изисква друг тип възприятие, при което зрителят не стои пред платното, а навлиза в пространство, трансформиращо представата за място, време и посока.

През втората половина на XX век научните открития за Вселената и космическите програми оказват въздействие върху артистичното мислене в световен мащаб. За много художници пространството престава да бъде просто фон на човешкото действие и се превръща в самостоятелен обект на изследване. За Атанас Пацев отношението към предела на условността и ракурса е съпътствано от терзания за мястото на човека в общността. Гравитацията присъства в платната му не само като физически феномен, а и като метафора. Тя обозначава силите, които организират човешкото съществуване. Безтегловността като неин антипод се превръща в префигурация на освобождаването от ограничения. В композиционно отношение произведенията на Атанас Пацев демонстрират висока степен на пространствено мислене. Формите са в непрекъсната динамика, разпадат се и пак се събират в нови структури, а балансът никога не е окончателен. Повърхността на платната вибрира под

напора на нахъсаните цветни и наслагващи се линии, които изграждат фигурите. Особено значение има празното пространство. То не е неутрална зона, а активен участник в композицията. Чрез него художникът изгражда усещането за неопределеност, промяна на мащаби и наслагване на проекции. Пацев концентрира възгледа си около ракурса и динамичното осмисляне на формата. Съчетава гледни точки, защото така обсегът на видимостта се разширява. Разширява се и възможността за интерпретация. Произведенията от цикъла „Безтегловност“ свидетелстват за способността на художника да възприема живописата като система от отношения. Формите придобиват значение чрез връзките помежду си, а пространството се превръща в поле на непрекъснати трансформации. Така зрителят възприема сложността на процеса.

Наред с художествената стойност на картините, начинът на тяхното представяне е съществена част от отношението към съхраненото наследство. Видими проблеми като криви пограмки, недостатъчно добре опънати платна и необходимост от конструктивно укрепване на някои творби очертават дефицити, които трудно могат да бъдат negliжирани, особено в контекста на мащабната ретроспектива.

Галерия „Арте“ представи **камерна експозиция от портрети и пейзажи**, изпълнени с пастел (15–27 юни 2026). Произведенията (от 60-те до 80-те години)

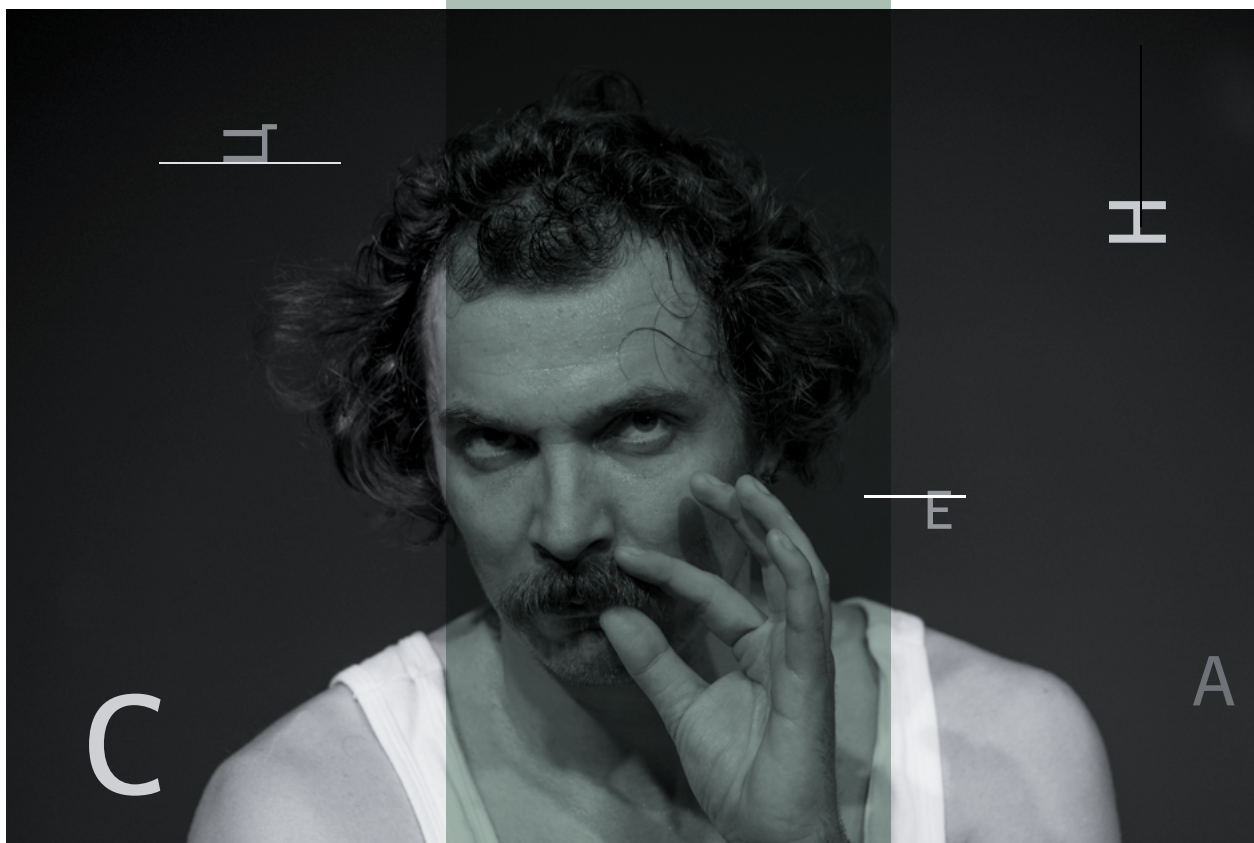
са от частни колекции. В тази аранжирана с вкус изложба монументалното звучене на пространствените композиции отстъпва място на жива, непосредствена ескизност. Плътната маса, енергично положеният цвят и екстатичната линия издават хода на творческия процес. Картините нямат нужда от заглавия. В съзнанието на зрителя се запечатват следи от преживяното от автора. Неумолиният дух на художника личи в гъвкавостта на линията, в нейните вариации от пътен контур с фактура, през колоритен шрих до остър акцент. Подчертана е условността на пространството. Без значение на жанра, произведенията на Атанас Пацев демонстрират изключителна дисциплина на наблюдението. Те показват автор, който непрестанно изследва формата, опитва различни решения и търси нови връзки между обектите. Живописната повърхност вибрира, изскача напред и преодолява границата на плоскостта с цел да активира взаимодействието.

Истинската стойност на отбелязването на стогодишнината на Атанас Пацев се разкрива в отношенията между отделните експозиции. И трите подчертават вариативния, концептуално обусловен принцип на представяне. А подходът, отхвърлящ единен линеен прочит, съответства както на артистичната еволюция на автора, така и на динамичните очаквания на публиката. Така цикълът от юбилейни изложби става повод за преосмисляне на мястото на Атанас Пацев в историята на българското изкуство от втората половина на XX век.

Атанас Пацев, пейзаж от изложбата в галерия „Арте“, фотография © „Арте“



сцена



Йордан Ръсин във „Викове
от подземиеото“, фотография © *Artitude*

„Варненско лято“
2026

Галин Стоев

Виктор Бого

Луси Крюгер

Дмитрий Курляндски

Саймън О`Ниъл

Театралното „Варненско лято“

Венета Дойчева



Part Of..., хореография Филип Миланов, балет „Арабеск“, фотография Костагин Чернев

Международният театрален фестивал „Варненско лято“ се провежда традиционно в първата десетдневка на юни и вече натрупа биография от 34 издания. Сред сродните форуми в българския театрален пейзаж фестивалът изгради свое лице на събитие, което, макар и да няма състезателен характер, има авторитет и тежест в професионалните среди и завоювано реноме на ярка артистична среща, която привлича широка и вярна аудитория. Формулата на фестивала е подчинена на висок художествен вкус и вписването на всяко заглавие в програмата е премислен акт на избор, подплатен от възискателни естетически основания. Варна отдавна е доказала, че има публика, която цени най-високите образци на сценичното изкуство (в традицията авторитетни фестивали са музикалният, балетният, филмовият фестивал), а театърът е сред най-търсените изкуства (освен Драматичния Кукленият театър също е домакин на най-стария международен куклен форум в България).

Като гост на фестивала успях да видя българските спектакли в програмата „Шоукейс“, както и някои от спектаклите от българската и от международната селекция. Най-удовлетворяващо е, че всички предложени заглавия намираха своята публика. Различните зали: голямата сцена на Драматичния

театър, сцена „Филиал“, Кукленият театър, Градската художествена галерия – навсякъде беше пълно.

Някои от най-ярките фестивални събития бяха в програмата „Шоукейс“, която показва спектакли с оригинален минималистичен език и лека комуникативна форма. Фестивалът търси възможности да покаже подобни постановки пред чуждестранни гости, които биха включили в своите програми избрани български продукции. „Трупни“ (Балет „Арабеск“) ни представя трима хореографи с авторски творби, обединени през фокуса на неизменно телесно начало като фундамент и филтър на всичко в човешкия път. Ангелина Гаврилова (*Infinity*) предложи своя поглед към темата за покоя чрез четирима мъже, чиито фигури, движения и конфигурации се умиротворяват в мигове на равновесие и отново се самозахранват в активен порив за промяна. *Mare Crisium* на хореографа Аршак Галумян с взривен кулминационен ефект е поклон пред женското начало и демонстрира абсолютна красота чрез синтез на класически балетни щрихи и отгласи от източни танцуващи култури. *Part Of...* на хореографа Филип Миланов събира трупата в мъжко-женски колективен образ на търсенето на идентичността, общността и индивидуалността винаги като част от нещо, както подсказва заглавието. Филип Миланов освен

като танцьор се представи и като провокативен хореограф в още една миниатюра на Балет „Арабеск“ – *Behind You*. Това танцово соло, изпълнено виртуозно от Елизабет Якимова, впечатлява с концентрираната образност върху тяло, което се яви сякаш от дълбините на космическия мрак и след драматичното докосване до ефирността и плътността на света успя да стигне до точка на помирение. Музиката на Филип Глас, Макс Рихтер, Карл Дженкинс, Арманд Амар, *Taste Like Cake* и Станислав Генадиев е мощният фундамент, върху който се построи този хореографски свят.

Сред интригуващите български предложения несъмнено са и постановките, центрирани върху богат текстови драматургичен материал. Публиката доказва, че има ресурс за диалог върху сложни теми, изказани в автентично актьорско изпълнение. Сред фаворитите попадна моноспектакълът на Йордан Ръсин „*Вукове от подземие*“ по „Записки от подземие“ на Ф. М. Достоевски с режисьор Стоян Радев. Актьорът следва чувството си за съвременност и тушира онези мотиви, които са обвързани с реалитетите на епохата от повестта, за да гаде превес на индивидуалното преживяване и безмилостната автогипсация на персонажа. Й. Ръсин предлага подход на обръщане към публиката и активиране на контакта в диалога сцена-зала. Подземният човек, с когото ни среща, е съзвучен с терзанията и обсебиите на човека днес и актьорът ги приближава в сложен език на оголване, мазохистична фиксация, хипертрофирана чувствителност. Тази взривоопасна драматична смес актьорът носи внимателно, почти нежно с голи ръце и с леки стъпки и не позволява огънят да го обхване фатално. Антигероят на Достоевски е изцяло оголен, но и обвинен в особена светла аура – ценен дар, разпознат от публиката като парадоксална милост, която актьорът ѝ поднася.

Достоевски („Идиом“) е в основата и на постановката „*Лицето на близкия*“ с режисьор Маргарита Младенова

(ТР „Сфумато“). Проблемите на близостта като върховно изпитание тук са разпределени в драматични отношения, доминирани от персонални страхове, травми, агресия и автоагресия. Стилът е минималистичен, актьорите – предани на изповедната тоналност, човекът на Достоевски и тук е човекът от днешното време. Младата Паола Мараулия като Аглая Епанчина е откритието на постановката най-вече заради подхода си да прескача ненавратливо от искреността на героинята към леката усмивка на актрисата и да защитава както идеалистичната ѝ чистота, така и тъмнината на разрушителната ѝ сила.

Още един млад творец заслужено попадна в програмата на фестивала тази година. Зафир Раджаб се заяви като амбициозен режисьор и вече има зад гърба си няколко успешни постановки. Фестивалът го представи с „Албион“ от Майк Бартлет (Младежки театър „Николай Бинев“). Тази съвременна британска пиеса предлага възел от сериозни теми, ориентирани към света на интимното, семейното и приятелското, но и към социалното и националното начало. Щедро захранена от Чеховата традиция и директно цитираща ситуацията на „Вишнева градина“, пиесата е закомвена в съвременната британска реалност. Режисьорът обаче търси и по-широките хоризонти на актуалните изпитания на хуманността и успява да постигне баланс между авторитетния колорит на Албиона и неуместността в изпитанията на човечността. Сюжетът разказва историята на Огри, завърнала се в наследствената си стара къща в близката до Лондон провинция. Градината, запустяла и погивяла, се превръща в нейна идея фикс за съживяване и обновление, топос на носталгията, непрежалимата загуба (на сина ѝ) и на надеждата за ново начало. В сценографското решение на Елис Вели английската градина е поместена в огромен прозрачен куб, който се завърта около оста си и създава ефект на сцена в сцената. Светлината, смяната на сезоните, гъждът създават сетивно усещане за

етапите на природния кръговрат и усилват идеята за края като абсолютно условие за обновление. Но този прозрачен куб се асоциира и с класическите сувенирни стъклени топки с плуващи миниатюрни частици и различни пейзажи и това отключва нови измерения на интерпретацията.

Семейството, приятелите, персоналът, селото – всички зависят от всички, всички са си близки и чужди, всички са възбудени, трескави, неудовлетворени. Брилянтно чувство за хумор, искрящ диалог и разгръщане на пластове неизвестност в сюжета и в персонажите – режисьорът е постигнал хармония между темите в индивидуален и социален план и с това отваря прозорец към българската аудитория. Фестивалната публика се оказа покорена от този богат, интензивен и дълъг спектакъл. Синтез и кулминация на наситената драматична линия е Койна Русева в ролята на Огри. Актрисата владее съвършено движението на неспокойната героиня, като я насища с поляризиран емоционални регистри, докосващи Фаустови теми. Изстраждането на личните ѝ загуби (мъртвия син, отскубващата се и дистанцирана гъщеря, изплъзващата се любов, отчуждаването на света край нея) Койна Русева изгражда не само като персонална съдба на Огри, а като аура на съвременното, като вик за пробуждане, като световна болка. Тя предлага оголената сърцевина на проблемите в пиесата и нейният подход е творческото ѝ предложение за спасение – кротко, меко, деликатно не би могло да се изразят тревогата и предупреждението.

В ограничените дни на престоя програмата на фестивала ми позволи още няколко преживявания. Сред чуждестранните спектакли се открии „Бурята“ на Шекспир с режисьор Виктор Бого (Театър „Арон Тамаш“ – Сфънту Георге, Румъния). Фестивалът е представял неговия вълнуващ спектакъл „Дневникът на един луг“ от Гогол (2017) и очакванията на публиката бяха високи. Постановката засити гласа за провокация,

като превърна сцената в огромен магичен кръг на трансформации, на свобода и фантазия. Изразните средства, изцяло в съвременната музикална и пластична култура, динамиката на образни преобразявания, майсторската игра със светлината предложиха театър от висока класа. Всичко това е в чистата естетика на бедния театър, на създаване на зрелище чрез прости изобретателни ходове, които изискват актьори с мълниеосна реакция, чувство за хумор и артистична освободеност.

Сред гостуващите постановки мой фаворит е „Илюзии“ от Иван Вирипаев с режисьор Галин Стоев (Компания СПУНК – Тулуза/Париж, Франция). Това е първата постановка на режисьора с неговата новооснована театрална компания, базирана във Франция, след напускането му на поста директор на Националния театър в Тулуза. Две двойки на пределна възраст откриват в края на дните си нови и нови факти за съвместния си живот. Структурата на пиесата е лавинообразна – всяко ново споделяне открива нова версия на миналото, всяка научена истина отключва ново признание, всяко ново откритие събужда ново отношение. Отново беден театър, празна сцена, директен адрес към публиката и актьорско присъствие на ръба на откровението, отчуждаването, биографично-личното изказване. Този стил завладяващо и леко владее актьори, които са подчертано млади и контрастират с възрастта на персонажите. Така се постига двойно пречупване и отношение към историята и събитията – младостта отдалечава от биографията на преживяното, личното включване придава персонален поглед към материала. (С днешна дата си припомним, че първата професионална постановка на Галин Стоев като режисьор в началото на 90-те години на миналия век, с която ярко се заяви, беше класическата френска пиеса от Пиер Корней „Илюзията“. Може би случаен щрих на съвпадение, а може би не... Заглавието днес е в множествено число.)

Мира Тодорова

Археология на любовта

„Илюзии“
от Иван Вирипаев,
режисьор Галин Стоев,
осветление Мишел льо Борн,
звук Жоан Камбон,
костюми Натали Труве,
хореография
Анна Хлесткина.
Участват Марин Дешелет,
Матийо Фернандес,
Елиз Фриа, Марин Гез,
Алис Жалю, Тома Рибьер
и Жулиен Салиньон.
Гостуване на „Световен
театър в София“,
РЦСИ „Топлоцентрала“,
11 юни 2026 г.

Режисьорът Галин Стоев и драматургът Иван Вирипаев имат много дълга история на творческо сътрудничество. Споделеното им разбиране, енергия и чувствителност, търсене на дълбочина и смисъл, усет за поезия и игра, за лекота и болка, за тревога и упование прави спектаклите на Галин Стоев едни от най-добрите изобщо по текстовете на руския драматург (който отдавна живее в изгнание, осъден задочно от Руската федерация и обявен за издирване). Постановката на „Илюзии“ (2011) е поредната итерация на симетричните им артистични и човешки нагласи едновременно към съвременност и метафизичност.

Пиесата разказва историята на семейните взаимоотношения, любовта и приятелството на две двойки – както вътре в двойката, така и помежду им. Историите са разказани ретроспективно, като равностепенна на живота на вече възрастните хора. Версиите и участниците непрекъснато се променят, а всяка нова истина скоро бива заменена от следваща, също толкова изненадваща и правдоподобна. Основната ос, около която пермутират историите, са любовта и приятелството – между съпрузите, между приятелските двойки, между отделните персонажи. В края на пътя си те споделят неизменната си любов към човека, с когото са прекарвали целия си живот, като едновременно разкриват тайна – осъществена или неосъществена – любов към партньора на приятеля. Калейдоскоп от реални и нереални, възможни и невъзможни взаимоотношения, привързаности, любови. Каква е природата на любовта, каква е природата на истината, каква е силата на въображението, желанието, илюзията, какво е реалността и може ли споменът да я удостовери безусловно? Това са част от въпросите, които Вирипаев поставя в своя привидно реалистичен, но всъщност философско-поетичен и метафизичен текст (пиесите на Вирипаев винаги са в полите на метафизката), който се опитва да напише същността отвъд привидното, истини отвъд илюзиите, постоянство в променливостта. „Все пак трябва да има някакво постоянство в този променлив космос, нали? – попита Албърт космоса.“ Копнежът по нещо сигурно, трайно и

познаваемо е същностен за човека. Но и разбирането, че неизменни, сигурни, обективни и устойчиви истини (чувства, усещания) по-скоро няма, също е част от човешкото преживяване, особено от постмодернизма насам. И любовта е подвластна на тази диалектика – мислим я като голямата, единствената, вечната и святата, но и тя е също толкова несвършена, нетрайна и несигурна като всичко останало; постигана в договарянето между илюзията и реалността.

Тази убегливост, изменчивост и ефимерност се „представя“ на сцената от седем млади актьори, които влизат в режим на разказване – с подчертана театралност и преднамерена „игра“ – на историите на четиримата възрастни. В съзнателна отстраненост от персонажа, който временно „изиграват“, актьорите непрекъснато сменят ролите, сякаш на случаен принцип получавайки поредната задача. Те буквално влизат и излизат от „упражнение“ в „упражнение“, като паузата е маркирана със своеобразна разгръвка. Семплите и графични костюми напомнят безличието и работния „вайб“ на ученическата униформа. Сцената е максимално оголена, в двата края са наредени столове, на които се оттеглят актьорите, а единственият реквизит е стъклен паралелепипед, който добавя нова реалност или пречупва наличната. Младостта на актьорите, режимът на игра, лекотата и неангажираността, с които „пробват“ различните роли, както и празното пространство на сцената лишават преживяването от всякакъв драматизъм, сантименталност или монументалност. Дистанцията към образите и историите, изначално заложена в текста (с начина, по който историите са разказани, не драматизирани или въплътени), се транслира и в театралността. Смисълът или истината не са установени и непроменяеми същности, а се случват в историите, в акта на разказването. И човешкият живот, и историята на света се „познават“ в разказите за тях. А археологията на любовта и експедицията за търсенето на смисъла се натъкват на разностранни свидетелства, които може и да си противоречат, но затова пък правят живота чуждото, което е!



„Илюзии“,
постановка
Галин Стоев,
фотография
Марин Либих

Майя Праматарова

В око̀то на „Бурята“

**„Бурята“
от Уилям Шекспир,
режисьор Виктор Бого,
Театър „Арон Тамаш“,
Сфънту Георге, Румъния.
Гостуване на 9 юни 2026 г.
в Театъра на българската
армия**

Виктор Бого активно работи в Германия, Унгария, Австрия и приносът му за развитието на съвременния сценичен език е отбелязан с Европейската театрална награда *Нови театрални реалности*. Започва като актьор в трупата „Кретакор“ на Арпад Шилинг, а с адаптацията на „Процесът“ от Франц Кафка в Театър „Катона Йожеф“ в Будапеща идва и режисьорското признание. Кафка е сред важните автори в творчеството на Бого, както и предвестникът на кафкианската гротескност – Гогол. С моноспектакъла „Дневникът на един луг“ по Гогол Виктор Бого се представи за първи път в България през 2017 г. А през 2026 неговата версия на „Бурята“ от Шекспир бе в международната програма на фестивала „Варненско лято“ и на платформата „Световен театър в София“. Спектакълът е решен в присъщия за режисьора експериментален подход към класиката. Впечатлява с динамична визуална среда, хумор, музикалност и актьори с необикновена изобретателност и енергичност.

От двете страни на сцената има по един огромен вентилатор, а в гръното са наредени столове за персонажите – актьори от пътуваща трупа или зрители като нас (сценография Ханна Ерош, светлинен дизайн Шандор Баумгартнер). Насън или наяве се развиват събитията? В началото Миранда, като че упоена, следва баща си Просперо, а Ариел (Янка Короди) избутва истинската пералня на сцената и прави балончета с перилена препарат. Намизване към известната марка, дошла от Великобритания, или към английския бард, с когото страната се идентифицира. Подобна двузначност протича до самия



„Бурята“, постановка Виктор Бого, фотография Жолт Бараш

финал – смесват се гротеска и лирика, реално и абсурдно, горница и долница, за да се изиграе още веднъж знаменитата притча за бурята, след която на самотен остров се озовават враговете на Просперо (Тибор Палфи). И законният херцог на Милано се изправя срещу брат си, узурпирал миланския престол, и неговия съюзник – краля на Неапол. Особено смешни са заговорниците в тази история. Едни планират да убият краля на Неапол, за да завземат властта, а други да завладеят острова, като убият Просперо. Плановите им се провалят по комичен начин от вездесъщата/ия дух Ариел и идва прошката и помирението. За пореден път са определени границите между реда и хаоса. Просперо отново справедливо ще управлява Милано, а Ариел е на свобода! И финалната песен е жизнеутвърждаваща (композитор Клаус фон Хайденабер).

Утопия на фона на свят, в който възстановяването на човешкото общуване и спирането на военните конфликти се оказват непосилни задачи, а гумата *свобода* звучи някак деформирано. Деформиран е и гласът на Калибан (Бенце Коня-Ютьо) в спектакъла – чудовището, заварено на острова от Просперо. Калибан е усвоил езика на хората, но не и изначалните добродетели свобода и съвест. И всичко това се провежда от актьора през действието и през прецизните модуляции на гласа.

Поп/културните препратки и остроумието на режисьора предизвикват въображението и с минималистични средства се постигат ярки образни решения. Театър, изграден с доверие в изначалната сила на сценичните изкуства. Оттам идва спонтанната радост от играта, в която зрители и артисти са заедно. И като в гжаза – основната тема се разработва чрез съвременни идеи и етномотиви. Хем е ново, хем е добре познато, хем е Шекспир, хем сме си на Балканите или пък в Трансилвания, ще рече – нейде през горите (от лат. *trans silva*). Оттам идва тази великолепна трупа, която толкова заразително разкрива природата на човека в око̀то на бурята. И когато тя утихва, както и страстите, които са я развихрили, хората смирено продължават нататък. Всичко е било илюзия или сън? За кой ли път се питахме.

Спектакълът се играе на унгарски език, защото Театър „Арон Тамаш“ е унгарски, намира се в румънския град Сфънту Георге. Макар и гост в този театър, Виктор Бого е намерил в трупата съмишленици, с които първо да разглоби Шекспировата пиеса и после на ново да сглоби смислово-емоционалното ѝ единство. Проявяват се с нова сила ярките цветове на текста като в картина след реставрацията. За миг сме надникнали в „око̀то на бурята“ и сме видели, че само привидно е ясно, а всъщност наоколо са ветрове.

с Виктор Бого

Цветан Цветанов

Автобиография на гласа

Разговор с родената в Йоханесбург, отраснала в Кейптаун и живееща от 2018 г. в Берлин вокалистка и авторка на песни Луси Крюгер

На първо място, заглавието на този текст беше замислено като „Луси Крюгер е исангома“ (в зулу културата – посредници между света на предците и нашия свят, лечители, церемониални фигури в общността) – спонтанно експресивно възкликване, споделило автора на текста по средата на предишния (първи) концерт на *Lucy Kruger & The Lost Boys* в София, организиран от „Аларма Пънк Джаз“ през 2024 г. С уговорката, че тук не става дума за каквато и да било културна апроприация: Луси Крюгер е бяло момиче от Кейптаун и нито е наследничка на някоя от коренните южноафрикански традиции, нито има претенцията да включва елементи от тях в музиката си. Дори напротив, по собствените си гуми изпитва огромна почит към културното и музикално богатство на Южна Африка, но въпросът е сложен и все още твърде чувствителен от историческа и социална гледна точка, за да постави тя самата себе си в едно изречение с южноафриканските певчески традиции. Което обаче не изключва подсъзнателните влияния на културната среда, в която си живял. На концерт музиката на Луси и нейните „Изгубени момчета“ е естествено ритуално изживяване, което носи усещането повече за общение с духовете (в тяхната абсолютна стойност, без да

зи причисляваме към конкретна култура), отколкото за съзнателно програмиран арт рок перформанс. Все едно че гледате ранните Ник Кейв, Джими Хендрикс или Пати Смит на сцената, само че от много, много по-близо. И да, има нещо „неевропейско“ в музиката на Луси – нещо отвъд всички западни жанрови определения на музикалната ѝ вселена – „арт поп“, „дрийм поп“, „инди нойз“, „ембиънт рок“, „постпънк“ и т.н. Може би е просто различният опит да идваш от другия край на света, може би естественото богатство на гласа ѝ и предизвикателствата непрекъснато да го изследва и да експериментира с формата и мястото му в музиката, а може би е природната ѝ деликатност – първото нещо, което веднага се забелязва (и на сцената, и в обикновен разговор) и ни кара да ѝ вярваме, както никога не бихме повярвали дори на най-харизматичната рок звезда.

Започваме от албума *Heaving* („Издигане“), около чийто репертоар до голяма степен беше изграден концертът преди две години и който бележи нов етап в творчеството на *Lucy Kruger & The Lost Boys*...

В началото бяха скици на песни с определена концепция, не много сложна – просто исках да използвам гласа си по малко по-физически и изразителен начин, защото мисля, че в предишните три албума многократно бях споделяла това желание да се фокусирам върху гласа си и... да се откъсна от нещо. В известна степен мисля за трите албума, които доведоха до *Heaving*, като за подготовка за действително изразяване на нещо, но и за самия физически акт на изразяване. И така, размишлявах много за гласа като за нещо физическо, като за мускул, но също и какво е гласът, какво представлява от културна гледна точка, защото предполагам, че гласът е и доста по-лово обусловен... Имам гласа на жена, но се чудех какво означава от гледна точка на това как съм била възпитана да го използвам и какви са действителните му качества. И да, по онова време четях за историята на гласа и

как се възприема той, какво означава, когато мъжът повиши глас, и каква е разликата, когато жената повиши глас, или какво означава, ако една жена крещи. И е много интересно да се мисли как... си бил обучен да използваш гласа си. Чувствах, че искам да експериментирам с това. Предполагам, че в писането на текстове има толкова много автобиография, но е и доста интелектуално... А аз исках да усетя какво би било... – тъй като всеки глас е толкова специфичен. Какво се случва, ако просто използваш гласа си – действителния глас, а не текста, който е прикрепен към него – като форма на автобиография. Това означава по-малко контрол, но също така и възможност да си играеш повече с гласа, предполагам. И така, опитах се да постигна това на физическо ниво, но накрая по естествен път се получи така, че текстовете също се фокусираха около тази тема.

Албумът, който създавате, обаче първоначално не е планиран по този начин. Разкажете ни тази история.

Предполагам, че търсех нещо, което е по-малко уязвимо по един... открито чувствителен, интровертен и тих начин. А всъщност мисля, че в крайна сметка създадох нещо, което беше дори още по-уязвимо, защото истинското изразяване и липсата на сгържаност, евентуално провалът и прекаляването разкриват повече от теб, отколкото когато се сгържаш. И все още мисля, че бих могла да стигна много по-далеч, но това беше началото на нещо... Трябваше да го направя сама по някакъв начин, поне част от продукцията трябваше да направя сама, защото изискваше един вид самотно експериментирание, което означава, че трябваше да се доверя на себе си по отношение на измислянето на повечето от частите. Това също оформи стила на продукцията. Междувременно бях получила финансиране за създаване на албум и очаквах да имам около година, за да го запиша – един съвсем различен албум, за който исках аранжиментите да са доста сложни и

красиви. А се оказа, че имам само два месеца и обстоятелствата наложиха да го завърша супербързо. И тогава онези първоначални скици на песни те се явиха като благословия – към тяхната суровост се чувствах някак силно привързана. И така времето ме принуди да се насоча към тези песни, от което в крайна сметка сега се чувствам доста доволен.

Доколко се отдалечават песните ви от първоначалните си версии, когато ги свирите на сцената с тази чудесна група, с която сте през последните години – с традиционна рок структура, но включваща и някои специфични инструменти като виола и втори флортом? В какви отношения са записаните песни със собствените си огледални отражения на концерт?

Като се замисля за концертите на живо, да, сякаш винаги е било така – още в първата ми група *Medicine Boy*, в която работех с един от най-близките ми приятели Андре Лео. И днес се чудя как да си отговоря на този въпрос, но връзката между двете е както първо да изучавах театър и после да излезеш на сцената – концертите винаги придават на песните малко по-различно измерение, което идва от изпълнението на живо. И песните се развиват по съвсем естествен начин благодарение на изпълнението им на живо. Това е, предполагам, едно от истинските, наистина прекрасните неща за мен, след като се преместих в Европа – че имаме възможността да свирим на живо много често, което отваря пространство за разширяване на границите на песните. Групата, с която работя, има доста традиционен инструментариум, като изключим виолата, но някак си все пак те намират начин да звучат необикновено. А песента *Half Of A Woman*, тази, в която аз свиря на флортом, всъщност е от албума *Sleeping Tapes for Some Girls* („Касетки за сън за някои момичета“), който беше много интимен, малък, нежен албум. Но концертите я превърнаха в нещо съвсем друго, сякаш избухна... Не знам, има нещо като пристрастяване



Луси Крюгер в клуб „Луго“, Берлин, 2023 г., фотография Драго Горанов

Луси Крюгер се завръща с групата си *The Lost Boys* в София на 3 октомври, събота, по покана на „Аларма Пънк Джаз“ и *Indiotique* за концерт в Голямата зала на клуб **Mixtape 5**. От българска страна преди тях на сцената ще излязат *Mono & The Stereos*. На следващия ден, 4 октомври, *Lucy Krüger & The Lost* ще свирят за първи път и в Пловдив по покана на „Пост Култура“.

към интензивността, когато свириш на живо. Надявам се обаче, че това, което правим на сцената, не е някакъв вид насилена агресивност, а просто води до по-наситено усещане... Докато, когато слушам записана музика, от нея искам да получа съвсем различно преживяване. Знам, че понякога може да е хубаво да бъдеш звуково атакуван, но като цяло не това търся, когато слушам записана музика. Да, двете преживявания за мен се оказват доста различни. В настоящия момент концертите сякаш са ми по-важни, но смятам, че по-голямото предизвикателство е да постигна това, което искам, на запис, отколкото на живо.

Тоест първоначалните ви скици, както и някои отдавна завършени и записани песни, могат да поемат

в неочаквани посоки, когато излезете на сцената?

Предполагам, понякога осъзнавам, че са го направили още докато ги репетираме. Това наистина се случва и в момента, докато ги свирим на живо. И го осъзнавам, когато се върна в Южна Африка – понякога свиря там със старата си група, с оригиналните *Lost Boys*. Всеки път, когато се връщам и намирам музикантите все още при версията на гадено парче, което сме свирили последно при предишната ни среща, осъзнавам колко много е пътувала песента сама, без това да е твърде осъзнато движение. Ние не сме в никакъв случай група, която импровизира на живо, така че развитието на песните е по-скоро неусетно, случва се с течение на времето.

Формула на живота

или на смъртта



Парижкият квартет „Диотима“ изпълни „Частично реставрирани пейзажи“ от Дмитрий Курляндски във Витен, фотография Клаус Лангер/WDR

Преди да поговорим за вашата пиеса, изпълнена на Международния фестивал за нова камерна музика във Витен, Германия, бихте ли ми разказали малко за себе си? Да започнем от това къде сте роден, къде сте учили и при кого?

Роден съм в Москва. Родителите ми бяха музиканти, така че пътят ми беше предначертан отрано – започнах на петгодишна възраст. Свирих на флейта в продължение на петнайсет години, а когато навърших двайсет, заминах за Париж да уча и да се подготвя за консерваторията. Там за първи път узнах за съществуването на съвременната музика, което беше откритие за мен. Купих си абонамент за *Ensemble Intercontemporain* в *Cité de la Musique* – тогава Булез все още дирижираше. Това ме разтърси. Срещата с *Ensemble Intercontemporain* и Пиер Булез промени представата ми за това какво може да бъде музиката. Осъзнах, че академичната традиция, на която ме учеха в Москва, е само малка част от нея.

За съжаление, след една година в Париж по здравословни причини не можех

повече да свиря на флейта. Върнах се в Москва и за една година се подготвих за факултета по композиция в Московската консерватория.

Как се решихте на това сериозно изпитание?

Това стана благодарение на [композитора] Леонид Бобилев, към когото ми бяха препоръчали да се обрна. Преподавателката ми по полифония, покойната Наталия Александровна Симакова, беше забелязала, че се справям добре със задачите по полифония, и ме посъветва да се свържа с композитор. Бобилев искаше да види какво съм написал досега, а аз до онзи момент не бях написал нито една нота. Вероятно на него му хареса тази моя „авантюра“ и ме прие за ученик. Учих при него пет години; той беше единственият ми учител. От решаващо значение беше фактът, че не ни налагаше да пишем в някакъв определен стил, а ни помагаше да намерим собствения си глас. През 2003 г. спечелих конкурса „Гаугеамус“ в Холандия и от този момент започна професионалният ми живот като композитор и международната ми кариера.

„На 24 февруари 2022 г. илюзията се разпадна. Със съпругата ми знаехме, че не можем да останем. Да останеш, означаваше да мълчиш или да бъдеш съучастник.“ С руския композитор Дмитрий Курляндски разговаря Мария Костакева

И след това всичко тръгна във върната посока?

Да, получих много поръчки, резиденции и награди. Около 2010 г. и по-късно бях много активен в Русия, имах образователни инициативи, организирах концерти и фестивали. През 2011 г. основах международна академия за млади композитори в град Чайковски (Пермска област).

А как властите се отнасяха към вашите художествени (и вероятно не само художествени) инициативи?

Всичко това се случваше паралелно с политическите събития в страната – постепенното засилване на цензурата, политическите процеси, убийството на Борис Немцов... Въпреки това ние все още вярвахме, че можем да променим ситуацията и да направим страната част от европейското цивилизовано пространство. Макар и никога да не съм се занимавал с конкретна политическа дейност, моето активно присъствие в медийния живот на страната (с интервюта по повод наградени произведения и особено за организираната от мен концертна дейност) ми позволяваше да давам публично воля на мислите си. Все още съществуваше относителна илюзия за свобода на словото, която много бързо изчезна. На 24 февруари 2022 г. надеждите рухнаха изцяло. Все пак не съжалявам за провалените ни общи усилия, ние опитахме, но не успяхме. Съпругата ми, Настя Родионова, писателка и журналистка,

която винаги е била в опозиция на режима, също веднага се включи в антивоенните протести. Подписвахме антивоенни писма и петиции. Но ние имаме три деца в училищна възраст, а в училищата веднага започнаха „уроци по истина“ (пропаганда за „военната операция“ срещу украинските „нацисти“). Разбрахме, че не можем да продължим да сътрудничим повече на никакви държавни институции.

Значи всичко се промени през февруари 2022 г.?

Точно така. На 24 февруари илюзията се разпадна. Със съпругата ми знаехме, че не можем да останем. Да останеш, означаваше да мълчиш или да бъдеш съучастник. Заминахме за Париж с трите ни деца и с три куфара. Сега, в изгнание, се опитваме да преработим тази катастрофа и да разберем дали изобщо може да съществува руска култура извън империята. Цялата история на Русия е дълга история на терор спрямо собствения народ и агресия спрямо съседите, с кратки периоди на надежди, които никога не са се осъществили.

Има ли рационално обяснение за всичко това?

Обяснение има, разбира се. Русия се е намирала повече от два века под монголо-татарско иго. Руските князе през цялото това време са използвали услугите на нашествениците, за да се убиват едни груги и да си отнемат земите. А по-късно се е наложило да си измислят собствени „татаро-монголци“, за да продължат по същата схема. Оттук и Опричинната на Иван Грозни. Единственото, което е било винаги стабилно, това са руските тайни служби и службите за вътрешна репресия. Така че руският народ през всички периоди от своята история е живял в страх. Даже ако говорим за руската класика, за какво става въпрос при Достоевски – за това, че твоят съсед Расколников ще дойде да те убие, а за стената дебнат бесове, които готвят преврат. Това е и средата, в която се е зараждал руският страх. Страхът е ирационално чувство, което създава

паника с непреодолими последствия. Така че аз не виждам перспективи.

Все пак надеждата умира последна....

Тя умря още в момента, когато започнаха да умират хора. Има държавна граница, която е нарушена, и с това започва всичко. Надеждата е чудовището да се превърне в човек, но това не може да се случи. Чудовището затова се нарича чудовище, защото е много по-страшно, отколкото човек може да си представи. И всяка надежда или компромис с него само го захранва. Прекрасно качество на човека е да вярва и да се надява, но за съжаление, това само подхранва чудовището.

Настъпление на Антихриста?

Не трябва да се романтизира и издига Путин до всякакви там ангели и антихристи. Той е просто престъпник и негодник. Друга дума за него няма. Това е всичко.

Споменахте за „чудовището“, предизвикало войната, на която всички сме свидетели. Как виждате структурната природа на властта в Русия?

Живяхме с илюзията, че можем да опитомим или реформираме това чудовище. Но то функционира като митичен звяр – отрязваш една глава, а израстват две нови. Това е вътрешна „Златна орда“, архаичен принцип на властта, който не зависи от конкретни лидери, а от структурата на насилие.

фотография kourliandski.com



Има кратки периоди на „размразяване“, последвани от дълги цикли на терор. Мислехме, че се движим към Европа, но структурата остана непроменена.

И така, вие се оказахте отново в Париж. Как стана това?

В средата на април 2022 г. в Париж трябваше най-после да се състои премиерата на операта ми „Евридика“ (по текст на съпругата ми), отложена преди три години заради пандемията. След като получихме туристически визи, благодарение на поканата от Франция, заминахме, знаейки, че няма да се върнем.

Вероятно никак не ви е било лесно в началото.

С помощта на приятели само три дни след пристигането ни в Париж открихме „Ателие на артистите в изгнание“, една удивителна организация, създадена през 2017 г. първоначално за подпомагане на сирийските бежанци, а впоследствие и на артисти и интелектуалци от Русия, Беларус, Иран, Узбекистан, т.е. на всички, избягали от страните си по политически причини. Те ни помагаша в продължение на седем месеца, до момента, в който получихме статут на политически бежанци, намерихме квартира и записахме децата на училище.

Така се затвори кръгът от първото ми посещение в Париж през 1996 г., когато пристигнах като флейтист, узнах за съществуването на съвременната музика и повлиян от това,



Дмитрий
Курляндски

Дмитрий Курляндски е роден през 1976 г. в Москва. Завършва Московската консерватория при Леонид Бобилев. От 2022 г. живее и работи във Франция. Лауреат е на редица композиторски конкурси – *Gaudeamus, Franco Abbiati, Gianni Bergamo, Johann Joseph Fux* и др. От 2012 г. преподава и прави майсторски класове в Австрия, Италия, Нидерландия, Украйна, Франция и др. Автор на камерни, оркестрови и оперни произведения, изпълнявани на концерти и фестивали от известни музиканти и формации. В своите композиции той развива идеята за музиката, разбрана като обект, като визуално явление или в по-широк смисъл като пространствена инсталация (често интерактивна). Работите му са публикувани от издателствата *Donemus* и *Editions Jobert*.

започнах да композирам, за да се завърна след трийсет години, вече изучил езика и станал композитор.

Как намирате себе си между две култури? Париж е особен град и притегателен център, в който чуждестранни творци от стари и нови епохи бързо са ставали част от френската култура.

Да, така е. Френската музикална сцена обаче е доста херметична. Трудно се приемат нови имена, но тъй като аз вече няколко пъти преди това бях участвал с проекти и преподавал неколкократно, за мен влизането беше по-лесно. Въпреки това не се чувствам обвързан с определена географска

точка. В Русия ме наричаха представител на европейската традиция; в Европа ме наричат представител на ранния руски конструктивизъм. За мен тези определения нямат значение, тъй като аз представлявам своята собствена традиция.

Ще разкажете ли малко повече за композицията „Частично реставрирани пейзажи“, която току-що прозвуча на Фестивала във Витен и произведе толкова силно впечатление? Как стигнахте до идеята за написването ѝ?

Поради шока, който преживяхме, дълго време не можех да композирам. Не мирах нито мотивация, нито вдъхновение. Едва през август-септември 2025 г. след тригодишен вакуум се върнах към работата. Във връзка с конкретното произведение всеки път започвам с неизменния въпрос: какво е музика? Тъй като поръчката беше да напиша квартет, започнах със създаване на нотацията и типа взаимоотношения между музикантите – всичко това е още подготвителен материал. Идеята дойде от нещо конкретно, след като случайно открих руска цифрова радиостанция, използвана от тайните служби, която вместо цифри излъчва имена. За съществуването на такива станции се знае още от съветско време, когато при търсене сред каналите на дълги вълни се чуваха странни гласове, които произнасят цифри. Но изреждането и повтарянето точно на руски имена – Александър, Инна, Галина, Виктор – в различни съчетания, изричани от студен, механичен глас, предаващ код, произведе върху мен поразяващо впечатление. Какво се крие зад тях, знаят единствено агентите – дали формулата на живота, или на смъртта... Но в контекста на войната в Украйна и заплахата от всеобщо унищожение тези имена получават трансцендентен смисъл.

Забелязах в партитурата на квартета, която любезно ми предоставихте, че при кодирането на имената използвате необичайни изпълнителски техники (бързи гласанги и флажолети, *sul ponticello* във висок регистър), а също фини смени

на ритмическите пулсации, динамиката и интензивността на звука, особено в много висок регистър – писък, пронизителни сигнали, предсмъртни стонове. Дишане и свирене с уста, имитация на неясна реч или механичен говор, пеене със затворена уста или произнасяне на имената едновременно със свиренето, стъргане и чукане по инструментите, последвано от оглушителна тишина... Вече споменахте, че имената придобиват трансцендентен смисъл. Как се постига това в музиката?

От самото начало трябваше да реша как да работя с този материал, приспособявайки го към концертната ситуация, в която четирима души от един квартет изпълняват музикално произведение. Моята нотация се състои от списъци и групировки на имената. Всяка страница е шифровка в четири ключа, т.е. интерпретации, свързани с радиопредаването – всъщност това са четири типа заглушители (шум, свистене, трясък, неясен звук). С помощта на тези интерпретации, използвайки специфични инструментални техники, четиримата изпълнители всеки момент „кодират“ и „декодират“ секретните съобщения.

Включена ли е и тишината като времева величина в композицията?

Всички шифровки са разделени от тишина. Освен това тишината е „изпълнена“ с четенето на имената от изпълнителите и от скоростта на четенето идва и вътрешното напрежение.

Смразяващ техногенен пейзаж, пълен с асоциативни внушения... Но за да не завършваме така песимистично, животът все пак продължава, нали? Какви са вашите понататъшни планове?

До юли 2026 г. продължи резиденцията ми при *Wissenschaftskolleg* в Берлин, където всяка година освен учени (философи, историци, физици и т.н.) се канят и по един художник, писател и композитор. Там са пребивавали Дьорд Лигети, Дьорд Куртаг и редица други известни композитори.

Насладата от пеенето

С известния новозеландски тенор Саймън О'Нийл, който гостува за втори път в Софийската опера, разговаря Светлана Димитрова

Тенорът Саймън О'Нийл пристигна в София за премиерата на „Лоенгрин“ през 2024 г. Имаше планирано представление на „Фигелио“ през февруари 2023 г., но ден преди спектакъла се разболя, за което все още съжалява, защото Флорестан е една от любимите му роли. През юни 2026 г. новозеландският певец се завърна в Софийската опера като Лоенгрин. Естествен, дружелюбен и очарователен, той приема спокойно суперлативите в световен мащаб, които се изписват за изпълненията му.

За втори път пеете в Софийската опера. Чувствате ли се вече „наш човек“?

Това е огромна радост! Чест е за мен, че маестро Карталов ме покани отново. Толкова съм щастлив да видя отново всички колеги. Те са приятелски настроени и пеят невероятно. Истинска наслада е да се завърна в София.

Когато получихте първата покана да пеете в София, знаехте ли нещо за България?

Роген съм през 1971 г., така че знаех, че България е част от това, което до падането на Берлинската стена наричахме „съветска сфера“. България и София имат изключително дълга история, за разлика от моята страна. Хората са в Нова Зеландия едва от около 800 години. А тук, в София, сте имали високоразвита цивилизация в продължение на хиляди години. Обичам историята. Обичам да се разхождам, да разглеждам красиви сгради.

Пели ли сте с български певци?

Най-известната ви певица в момента е Соня Йончева. Всъщност никога не съм пял на сцената с 2-жа Йончева, но познавам съпруга ѝ – той е отличен диригент. Аз съм огромен почитател на всичките ви най-известни певци – Борис Христов и всички тези невероятни певци в италианския репертоар. А имате и певци, много известни във

Вагнеровия и в немския репертоар, от които имам толкова много записи.

Пиано, духов оркестър, хор – минали сте през всичко това и после изведнъж – бляскав Вагнеров изпълнител. Как се случи?

Никой в семейството ми не е професионален музикант. Майка ми беше учителка, баща ми – фермер на Южния остров на Нова Зеландия – буквално от другата страна на света. Започнах да свиря на пиано на шест години, а след това и на туба. Мечтата ми беше да бъда музикант в духов оркестър. Започнах да пея в края на тийнейджърските си години и се явих на прослушване за университет. Казаха, че съм ужасен певец, но тъй като бях добър тубист, получих възможност да уча. Свирех и на пиано, работех като репетитор в училището, свирейки за други певци. На 16 години се присъединих към един хор и гласът ми започна да се развива. Оттогава започнах да уча пеене. Направих четири степени по музика и посещавах известни школи в Ню Йорк при най-изтъкнати певци.

В средата и края на 20-те ми години, когато учех в Ню Йорк, моята учителка просто ме остави да пея. Гласът ми се разви. Обичам да слушам великите тенори – Фриц Вундерлих, Лучано Павароти, Пласидо Доминго, Франко Корели, Юси Бьорлинг.

Но повечето от тях не пеят Вагнер.

Е, Доминго пееше. Моят голям пробив в Ню Йорк бе като дубльор на Доминго в ролята на Зигмунд във „Валкюра“ в Метрополитън. Бях на 32 години. Кариерата ми се изстреля нагоре мигновено. Получих най-добрите професионални съвети в Ню Йорк, от Мерилин Хорн¹. Тя ми каза: „Саймън, за да направиш кариера, трябва да се обградиш с твой „управителен съвет“. Трябва ти учител, партньор и мениджър“. Има невероятни хора около мен, които ми помагат да пея възможно най-добре и да не проваля кариерата си.



фотография Софийска опера

В хора сте пели като бас.

Като млад бях баритон и бас. Около двайсетата си година започнах да ставам по-скоро тенор. Мечтата ми винаги е била да бъда италиански тенор – да пея Рудолф („Бохеми“ от Пучини), френски репертоар, Ленски („Евгений Онегин“ от Чайковски), Туригу („Селска чест“ от Маскани), която беше моята дебютна роля, Алфред в „Травиата“ от Верди. Но гласът ми се разви в посока към немската опера и сега пея тези героични роли.

Ню Йорк, Лондон, Байройт, Залцбург, Милано, Париж... Къде се чувствате най-комфортно?

Чест е да пееш в Ню Йорк, в Париж, в Лондон, в София, в Милано, в Берлин, в Сидни. Обичам да пътувам, да опознавам нови градове, да намирам нови приятели. Сега живея в Лондон, там е моят дом. Бях женен 25 години, но бракът ми приключи. Имам три прекрасни деца в Нова Зеландия, виждам ги понякога, но недостатъчно, много ми липсват. Но от Лондон всичко е близко – мога да съм в Париж за два часа, в София за три. Ако тръгна от Нова Зеландия до София, отнема повече от един ден.

Но пеете и в Нова Зеландия. Имахте концерти там.

Да, пея Вагнер – сцени от „Танхойзер“ и „Парсифал“, две роли, които обожавам. Имах голям късмет да изпея всички тенорови роли на Вагнер.



Саймън
О`Нийл

Саймън О`Нийл е възпитаник на Университета „Виктория“ в Уелингтън, Университета в Отаго, Манхатънското музикално училище и Оперния център „Джулиард“. През 2002 г. е големият финалист в Националните прослушвания на Метрополитън Опера, където се завърща като гост-артист през 2007 г. Концертира и в „Ковънт Гардън“, „Ла Скала“, в Берлин, Хамбург, Виена, Баварската Щатсопера, на фестивалите в Байройт, Залцбург, Единбург и *BBC Proms*. Има в творческото си портфолио интересни опери като „Лейди Макбет от Мценска околия“ от Дмитрий Шостакович, „Катя Кабанова“ от Леополд Яначек, „Крал Артур“ от Ернест Шосон, „Бурята“ от Франк Мартин. Изпълнявал е „Зигфрид“ с диригент сър Саймън Ратъл; „Пръстенът на нибелунга“ с Ян ван Цвиген и сър Марк Елдър; *Симфония №8* от Малер с Густаво Дугамел (*Грами* за 2022); *Симфония №9* от Бетовен с Кент Нагано и Джонатан Нот; „Отело“ със сър Колин Дейвис. През 1998 г. в Нова Зеландия е отпечатана пощенска марка с неговия образ.

Асоциирам Нова Зеландия с дейм Кири Те Канава. Пели сте с нея.

Дейм Кири е нашата най-известна оперна певица и една от най-известните оперни певици изобщо – много е красива. Когато бях млад, имах късмета да пея с нея дуети на концерти, има видеозаписи на *DVD* и в *YouTube*. Беше голяма чест! Другата ни най-известна оперна звезда е покойният сър Доналд Макинтайър, велик Вагнеров интерпретатор. Той почина миналата

година. Учих дълго при сър Доналд и той наистина ме изведе на много високо ниво в изпълнението на Вагнер. Всъщност той направи кариерата ми, като ми внуши дисциплина, каквато е следвал през целия си забележителен творчески път. Беше много строг учител.

А срещата с Лучано Павароти какво влияние оказа?

Беше в Ню Йорк преди 25 години. Бях студент в „Джулиард“, имахме майсторски класове с великия Лучано Павароти. Имах голям късмет да бъда избран да пея пред него. Изпях две арии – *Angelo casto e bel* от „Херцогът на Алба“ от Доницети (*запява*). Това е една от най-красивите арии! А след това пях и арията от „Идоменей“ на Моцарт.

Вече преподавате. Какво изисквате от студентите? Какви съвети им давате?

Когато преподавам, независимо дали на сопран, мецосопран, бас или тенор, се опитвам да ги науча да пеят със здрав глас, да пазят инструмента си, да не го насилват, да не бъдат жестоки към него. Толкова много тенори идват при мен и казват: „Аз съм хелдентенор (героичен тенор)“. Отговарям: „Наистина ли? Добре, изпейте ми нещо“. Те, разбира се, се хвърлят на най-тежките арии. Аз пък ги карам да изпеят *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* – встъпнителната ария на Тамино от „Вълшебната флейта“ (*отново запява*). Тя е една от най-трудните в целия теноров репертоар. Преди всяко изпълнение на Лоенгрин се загарявам именно с нея. Ако можеш да пееш Тамино добре, ще успееш и с Лоенгрин. Когато бях по-млад, пеях Моцарт на Залцбургския фестивал с Рикардо Мути. Сега вероятно няма да ми предложат Моцарт, предпочитат ме за Тристан, Танхойзер, Зигфрид, Лоенгрин, Зигмунд. Казвам на младите певци: „Наслаждавайте се на гласа си, наслаждавайте се на пеенето, наслаждавайте се на създаването на музика! Защото тази кариера има много страсти, на които няма да се радвате“. Смятам, че днес има много добри певци и музикални школи. Особено в Америка и

Великобритания много студенти натрупват огромни дългове, в морален план ми е трудно да го приема.

Има ли нещо, което Саймън не е изпял, но би искал?

Обичам да пея Рудолф, Алфред, Пинкертон и Каварадоси, но не получавам такива договори (*сmee се*). Получавам всички големи немски роли и това е добре, защото ми е удобно да ги изпълнявам. Казах на маестро Карталов, че бих искал да изпея Отело тук, в София, това е голяма чест. Обичам да пея руска музика. Бих искал да изпея Герман в „Дама пика“. Обичам да пея на руски, езикът не е труден за мен. Бих искал да науча и български.

Правите и камерни концерти.

Да, обичам песните. Пея предимно немски – от Шуман, Шуберт, Щраус. Направих рецитал с известния актьор сър Иън Маккелън (онзи, който играе Гангалф във „Властелинът на пръстените“). Направихме цикъла „Любовта на поета“ от Шуберт. Аз свирех и на пианото.

Но кариерата ви и без това е много натоварена.

Да, но обичам песента. Изпълнявам често „Песни на Гуре“ от Шьонберг – в Хамбург, в Лондон, на фестивала *BBC Proms*. Пял съм *Осма симфония* и „Песента на Земята“ от Малер по целия свят. В Бразилия, в Сао Пауло, бях за „Тристан и Изолда“. Обичам да пътувам. Изпях целия Вагнер, но бих искал да пея и „Питър Граймс“ на Бритън, и малко повече италиански репертоар. Начинът, по който се опитвам да пея немската музика, е със здрава италианска техника. Това е ключът гласът да остане свеж, а не тежък и потиснат. Да е добре поставен и светъл. За Лоенгрин това работи чудесно, защото той е рицар, има нещо ефирно в тази роля.

¹ Мерилин Хорн (рог. 1934) е мецосопрано от САЩ, прочута със своите Росиниеви героини, носителка на пет награди *Грами*. Б.р.

КИНО

Н

И

О

К



„Черни пари за бели нощи“,
реж. Кристина Грозева,
Петър Вълчанов

Карлови Вари
Костадин Бонев
„Кинематограф“

Божидар Манов

80–60. Карлови Вари 2026



„Гостът“, реж. Магс Менгел

Числата в заглавието не са таен шифър, а обикновена историческа фактология. Кинофестивалът в Карлови Вари е създаден през 1946, точно преди 80 години! Но известно време е бил енале и се редува през година със симетричния фестивал в Москва. Тогава те са официалното лице на социалистическото кино. Ала след падането на Стената фестивалът в Карлови Вари става ежегоден и вече е навъртял 60 издания! Проста, но важна фестивална аритметика.

Големите фестивали от категория А обикновено поддържат основен конкурс от 22 филма, разбира се, с някои неизбежни компромиси сред тях. Карлови Вари се е „заковал“ на 12 заглавия в основния конкурс „Кристален глобус“ и още толкова във втората състезателна програма „Проксима“ (назована на най-близката звезда до Слънчевата система, а значи и до нашата Земя). И в двете селекции е търсена оригинална тематична, жанрова и стилистична характеристика, плюс изискване за високо професионално и художествено качество. Важна добавка, отбелязва художественият директор на фестивала, професионалният киновег Карел Ох, който в различни интервюта (*Cineuropa*, *Variety*) разсъждава за богатото фестивално минало, но с изисквания към бъдещето: „Освен новите световни премиери включихме в програмата и 16 класически филма от

различни периоди и страни. Още в началото на 60-те години фестивалът е организирал симпозиум „Нови кинематографии от Азия, Африка и Латинска Америка“. Отбелязваме това важно събитие и продължаваме историческата връзка, като за първи път в официалната програма имаме филми от Колумбия, Мианмар („Събиране на плодовете“) и за изненада – от Швейцария („Щастливо семейство“).“

Прави впечатление, че в селекцията са подбрани заглавия на „завръщащи се“ в Карлови Вари утвърдени режисьори, но и съвсем нови гласове на дебютиращи млади автори. Всички помнят българския тандем Кристина Грозева и Петър Вълчанов с *Кристалния глобус* за „Бащата“ (2019). Сега те отново са в основния конкурс с нов филм – „Черни пари за бели нощи“. Това е знак за внимание към развитието на съвременното българско кино. Друг изявен наш режисьор – Стефан Командарев, също има *Кристален глобус* (2023) за „Уроците на Блага“. Общата оценка е, че те създават очаквани и харесвани от зрителите съвременни филми, които разглеждат актуални всекидневни проблеми. А това е твърде важно и за публиката в Западна Европа. Докато, парадоксално, за някои източноевропейски зрители тези филми изглеждат някак опростени и без особена дълбочина.

Но пък е трудно да се обобщи подобна успешна вълна в съвременното чешко кино например. Подобно явление се забелязва повече в новото словашко кино, където се открояват млади, талантиливи режисьори, сред тях и млади дами! Към общата картина на източноевропейското кино се забелязва, че известното в предишни години полско кино сега не предлага ярки филми с потенциал за фестивална селекция. Това се отнася в определена степен и за унгарското. Докато новото немско кино, както и филми от Австрия, създадени от млади таланти, се оказват по-интересни за постоянните фестивални зрители.

Но не бива да оставаме с впечатлението, че Карлови Вари продължава да е представителен екран на източноевропейското кино. Фестивалът търси най-доброто от световната продукция и затова предлага информационна програма от наградените хитове в Берлин и Кан. Това е полезна културна стратегия и така в програмата е попаднал румънският режисьор Кристиан Мунджиу с втората си *Златна палма* за „Фиорг“, както и полякът Павел Павликовски с германския филм „Отечество“. Тъкмо в сравнение с „Фиорг“ изпъква новият швейцарски филм „Щастливо семейство“ (реж. Ян-Ерик Мак, Награда за женска роля на Анна Шинц). Той също е много актуален със сложна емоционална тема за обществената закрила на децата от социалните институции (гържавни или НПО) в някои западни страни. Но този филм е много по-оптимистичен, та дори с хепиенд. Защото е концентриран върху вродения родителски инстинкт и персоналната отговорност в тази най-сложна проява на личността. Проблемът се изостря особено силно при усложнените социални обстоятелства (липса на образование и професия) плюс различни житейски фактори.

Любопитни разсъждения поражда датският филм „Гостът“ (реж. Магс Менгел, Специална награда на журито и отличие за най-добър режисьор), който припомня традициите на класическата скандинавска грама от Ибсен до

Бергман, но и по-близка симетрия с декларативния манифест „Догма 95“, начело с Ларс фон Триер и Томас Винтерберг. По-късно и техни агенти по света правеха подобни филми. „Гостът“ напомня „Празникът“ (1998) на Винтерберг, но „Догма 95“ бе рожба на опиянението от дигиталните технологии. А сега поколението на техните „деца“ са като внуци на Бергман и правнуци на Ибсен. Такива са трайните дивиденти на мощната скандинавска драма!

В основния конкурс се откри новият филм **„Лъвът зад гърба ми“** на реж. Тоня Мишали от Кипър (Награда на екуменическото жури). След дебюта си „Пауза“ (2018), също показван в Карлови Вари, тя е сред наблюдаваните млади автори. Сега с новия си опус продължава амбициозната задача да направи трилогия за проблемите на жените в родината си. Филмът носи убедителна енергия главно с точния кастинг на двете нови приятелки с обща житейска съдба: 18-годишна мигрантка от Сенегал без никаква опора в трудното си битие и 40-годишна местна жена, която най-сетне е решена да промени живота си. Двете печелят зрителското доверие с чиста достоверност, без никаква идеализация на реалната житейска картина.

А нашият филм **„Черни пари за бели нощи“** обръща познатия идиом в нова словесна комбинация. Романът на

„Щастливо семейство“, реж. Ян-Ерик Мак



Достоевски, плюс няколко добри екранизации са наложили заглавието като четлив знак за вълнуваща житейска мечта. Ужким това разказва и филмът на Кристина Грозева и Петър Вълчанов. Ала те неслучайно са променили житейското значение в обратна посока. Защото войната (наричана „специална военна операция“) прекъсва големите мечти на героите, обикновени малки хора. Неосъществената екскурзия през „белите нощи“ в Санкт Петербург провокира нещо много по-съществено – критична равностметка за собствените им лични грехове! С предишните си четири филма Кристина и Петър доказаха, че умеят да изграждат интригуващи сюжети, без да злоупотребяват със зрителското доверие, но и без да натрапват никакви естетски претенции на екрана. Защото знаят, че доброто масово кино вече 130 години е в основата на световната филмова индустрия. Не е лошо и наши филми да присъстват в тази реалност.

Втората конкурсна категория **„Проксима“** очевидно еволюира и от 2022 г. прие знаковото си наименование за по-широк кръг от теми и реалности на гнешния обществен живот. Така сред 12-те заглавия е намерил място актуален пълнометражен документален филм – **„Революционни репетиции“** (2026), създаден от иранската актриса и документалистка Пега Ахангарани като копродукция на Чехия



„Лъвът зад гърба ми“, реж. Тоня Мишали

и Испания. При това тя не търси само моментен ефект, докато Иран е в центъра на световните новини. Целта на авторката е задълбочен поглед към сложната национална история. Този амбициозен опит е осъществен чрез достоверни житейски портрети на персонажи от нейната фамилната среда, но със съществено присъствие във важни национални събития от историята на страната: войната с Ирак, революцията в Иран и статута на жената в съвременното общество. Затова в структурата на филма авторката включва богат архивен материал, който обвързва личния разказ с обективната фактология.

Художественият директор Карел Ох се грижи и за бъдещето на фестивала, като отбелязва стремежа да се запази свежестта и разнообразието в селекцията: „А това означава да търсим и поканим най-доброто от увеличаващото се световно филмопроизводство. Разпространението става все по-трудно при конкуренцията на специализираните тв канали и дигиталните платформи. Трудно е и за фестивалните селекции, които винаги са по-взискателни, а трябва и да възпитават зрителите с безспорни художествени, социални и политически качества, които рефлектират в индивидуалното съзнание. Вярвам, че фестивалите, в това число и Карлови Вари, ще поддържат успешна публична дискусия през следващите години по най-важните съвременни теми и житейски проблеми“.

Оптимизъм без митове

„Не можеш да си измисляш в документалното кино. Трябва да съпоставяш реални факти без директни внушения и да оставиш умния зрител сам да си направи изводите.“ С режисьора Костадин Бонев разговаря Деян Статулов

Нека да започнем от самото начало на вашата кариера. Вие сте родом от Трявна, нали? Как се роди страстта ви към кино и как стигнахте до София?

Нещата не се случиха точно по план. Животът ми някак си вървеше по свое русло, а събитията ме изпреварваха. Още преди да тръгна на училище, научих буквите от киноафишите в Трявна. Много странно е, че тогава никои не ме е карал насила, но аз помнех всички режисьори и актьори от филмите, които прожектираха. Това беше перид, в който имахме достъп до много качествено кино. Бях едва десетгодишен, когато гледах Чешката вълна, филмите на Акира Курасава и т.н. Веднъж в седмицата се показваха т.нар. „студийни филми“, придружени с лекции от кинокритика Александър Грозев. Въпреки това тогава нямах смелост да кандидатствам режисура. Представите ми за театрален успех стигаха до Габровския или Търновския театър, които гостуваха по веднъж-дваж в сезона. Другото беше Телевизионният театър по БНТ. Усещах се напълно неподготвен за ВИТИЗ (НАТФИЗ) и затова след казармата записах да уча икономика.

Помогна ли ви икономическото образование по някакъв начин, или по-скоро ви отдалечи от изкуството?

Тези четири години в тогавашния Икономически институт ми дадоха възможност най-вече да се ориентирам в София и да завържа контакти. Прекарвах времето си в Студентския дом,

в Университетския театър... Теглеше ме силно към сцената. Всичко се случваше много спонтанно. В студентските си години имах късмета да се срещна с режисьора Пантелей Пантелеев, който беше уникална фигура. В неговите трупи се появяваха хора като Георги Тодоров-Жози, Никола Пампов, а в един момент дойде и Кирил Варийски, когото вече познавах. Понеже не исках да разочаровам родителите си, които ми пращаха по 40 лева издръжка всеки месец (сериозни пари за онова време), реших да не прекъсвам. Завърших си икономиката.

Как стана така, че все пак направихте крачката към телевизията и кино?

След дипломирането ме разпределиха на икономическа служба в Комитета за телевизия и радио. Там обаче ме забеляза Хачо Бояджиев. Той директно каза на началника ми: „Аз го вземам за новогодишната програма“. И ме изтегли. Покрай тази работа се докоснах до личности като Йордан Радичков.

По закон бяхме длъжни да работим три години по разпределение. Още първата година обаче отидох при председателя на Комитета (когото изобщо не познавах лично) и му връчих молба да ме освободи. Той я подписа. След това отидох при тогавашния ректор на НАТФИЗ, проф. Иван Чипев. Той също ми разреши да уча, но аз пак не посмях да запиша режисура – записах театрознание, заочно обучение. Междувременно Комитетът за телевизия и радио се реорганизира и ме прехвърлиха в Студия за телевизионни филми „Екран“ като асистент-режисьор. Започнах да участвам в правенето на игрални филми, някои от които доста посредствени за времето си.

Кога всъщност се избистри вашият собствен поглед към кинорежисурата?

Дипломирах се в НАТФИЗ с дипломна работа за режисьора Хрисан Цанков. Години по-късно проф. Надежда Тихова ми обясни колко е треперела да не ми се случи нещо лошо от тогавашната

власт, защото Хрисан е брат на Александър Цанков и темата беше опасна. Тогава Димитър Канушев ме покани в Института за изкуствознание, но аз вече бях стъпил в кино. Направих документален филм за балканските наивни художници. Георги Дюлгеров го видя и ми каза: „Аз подготвям клас по режисура“. Така влязох в неговия клас, където бяхме аз, Теди Москов, Александър Морфов и Стефан Джамбазов. Бяхме малък, но силен екип. Това обучение абсолютно проясни погледа ми, защото дотогава хаосът в главата ми беше доста голям. Въпреки че винаги съм имал някакъв свой вътрешен модел за кино, Дюлгеров подреди нещата, които преди това подреждах хаотично.

Защо започнахте точно с документално кино? Откъде идва този афинитет към историята и документите?

Причината е прагматична. Тогава съществуваше строга йерархия във Филмовия център и аз нямах никакви шансове да кандидатствам и да спечеля проект за игрален филм. Имах една идея по Антон Страшимиров, но тя едва ли щеше да надскочи това, което Веселин Браневи вече беше направил в „Хотел „Централ“. Докато документалните филми ми отвориха пътя към Европа – започнаха да ме канят по фестивали. Трябваша ми цели 12 години, за да се престраша да предложа първия си игрален проект. За щастие, македонското министерство на културата веднага се включи със субсидия, българското финансиране се забави с година, но в крайна сметка филмът стана. Моят личен „краен срок“ е да правя игрален филм на всеки 6–7 години. Толкова време ми отнема да извървя пътя и да се преборя за проекта. Но за да остана във форма през този отрязък от време, правя документални филми. „Далеч от брега“ излезе през 2017 г., а филмът за Гео Милев – през 2021 г.

Как избирате темите си като документалист? Има ли вариант документален сюжет да се превърне в игрален филм?

Според мен превръщането на документален филм в игрален не е добра идея, въпреки че има световни примери. Моят теза, стъпила на кинотеорията, е, че сюжестът на документалния филм не бива да проследява един човешки живот „от люлката до гроба“. Трябва да се намери един конкретен кризисен етап и да се изследва той. Покрай тази криза вече имплантираш и всичко останало.

Така филмите стават центрирани. Моите филми за Вапцаров и Гео Милев са биографични, но се занимават с конкретен отрязък. Те не са просто филми портрети. Напоследък ми прави впечатление, че в българското документално кино има твърде много чиста публицистика и събитийност, което излиза извън рамките на голямото изкуство.

Имали ли сте интересни проекти за филми с „живи хора“, които обаче са останали неосъществени?

Да, имах период, в който исках да помогна на млади колеги и търсех теми. Например проект за парадокса в българските села – защо има толкова много застаряващи ергени, които не се женят, а 50-годишни мъже живеят от пенсиите на майките си. Това е много тъжна и дълбока тема, но художествените комисии не проявиха интерес.

Друга страхотна идея, по която сценарист беше един репортер от в. „24 часа“, беше за едно момче в Еленския Балкан. Баща му всъщност му беше дядо – възрастни хора, които живеели самотно в едно откъснато село. Една зима там се появява някаква млада жена, остава при тях, ражда дете и изчезва. Бабата се грижела за бебето като за свое, но по-късно починала. Конфликтната ситуация между дядото и вече 16–17-годишното момче, което се опитваше да се еманципира от тежкия патриархален модел, беше изключително интересна. Проектът обаче не мина. Комисиите за документално кино трудно толерират подобни тежки истории с живи хора, а точно такъв тип филми се гледат по цял свят.



„Далеч от брега“, 2018 г., реж. Костагин Бонев

Щом заговорихме за филмите ви за Вапцаров, Гео Милев, а сега и за Антон Страшимиров – намирате ли ги за политически? Киното ни сякаш бяга от чистата публична ангажираност...

Не споделям тезата, че режисьорът трябва да бъде напълно отстранен, обективен съдник. Филмите винаги са субективни и не могат да служат за учебници по история – те отразяват гледна точка. Сега, докато работим по филма за Антон Страшимиров, понякога умирам от смях. Негови реплики и фрази отпреди век звучат така, сякаш са произнесени днес в Народното събрание. Очевидно ме тегли към темата за мястото на интелигенцията в обществения живот, защото това вълнува всички ни. В игралното кино, разбира се, първостепенна е личната история. Без нея не можеш да внушиш никаква политическа или морална теза. Доколкото нравствените принципи, които споделяме, имат политически характер – да, филмите ми могат да се нарекат политически, но не в плакатния смисъл. Както и киното на Иглика Трифонова например. Ние сме по-мекци хора в България. Понякога си мисля, че Господ ни пази от огромни физически и политически катаклизми, които иначе са основа за велики трагедии в

изкуството. Живеем по-спокойно, но това слага и капак върху творчеството ни, то остава по-опитомено. Докато изкуството на Гео Милев и Страшимиров не е опитомено. Снежина Петрова веднъж ме попита и си отговори: „Защо хората днес не четат Страшимиров? Ами защото той няма нито един положителен герой, с когото да се идентифицираш“. Тя е права, но понякога читателят се идентифицира със самия автор. Така е в „1984“ на Оруел – там се идентифицираш с автора.

Споменахте ролята на интелектуалците. Сякаш преди 1944 г. те са имали по-голям авторитет и глас в държавата, докато съвременният интелектуалец изглежда изолиран и отстранен от събитията. Така ли е?

Не са отстранени, те просто нямат трибуна. Съвременните интелектуалци имат много ясна позиция и знаят точно какво да кажат. Но тук има друг проблем. Поляците имаха Анджей Вайда. Когато Вайда кажеше публично нещо, цяла Полша заставаха мирно и се съобразяваше. Ние нямаме такава фигура. Мислел съм си, че поетът Борис Христов можеше да бъде такъв авторитет, но неговото мълчание също беше вид позиция. Скоро прочетох една



Костадин Бонев

Костадин Бонев е роден в Трявна. Първо получава икономическо образование, след което през 1980 г. завършва театрознание във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“. През 1990 г. специализира кино- и телевизионна режисура във ВИТИЗ, в класа на Георги Дюлгеров. Автор е на десетки документални и игрални филми като „Европолис, градът на делтата“, „Никола Вапцаров. Пет разказа за един разстрел“, „Изкореняване“, „Гео Милев в лабиринта на времето“, игралните „Подгряване на вчерашния обед“, „Военен кореспондент“, „Далеч от брега“, „Потъването на Созопол“, и др., които се радват на международно признание. Преподавател в ЮЗУ „Неофит Рилски“. Тази есен предстои премиерата на новия му игрален филм „Остайница“ по едноименния роман на Рене Карабаш.

мисъл на Симон дьо Бовоар – проявено то щастие също е вид съпротива. Да си усмихнат, всичко да ти е наред напук на другото – това също е бунт. Съпротивата е многолика. Въпросът е, че на нас ни е по-лесно да взимаме готови чужди решения, вместо да мислим сами. От друга страна, духът на Андрешко и скепсисът са много силни у българина. Ако някой каже нещо, веднага се намира друг да обясни как „това не е точно така“.

Имаме ли качествени съвременни автори, които да уловят този дух?

Имаме качествени писатели, но честно казано, не мога да си харесам съвременна

драматургия, която да ме грабне така, както го правеше Станислав Стратиев. Надявам се приятелите ми драматурзи да не се обидят, но в момента нямаме автор от неговата величина. Той предизвиква революция. Навремето актьорите и писателите бяха говорители на народа, те гразнеха и предизвикваха властта. Днешните автори рядко го правят.

Напоследък излязоха филми за големи български личности – да вземем за пример феноменалния успех на филма за Гунди. Как гледате на пресъздаването в киното на такива митологизирани фигури? Може ли да се направи успешен филм за Ванга или Левски?

Абсолютно убеден съм, че не може да се направи филм за Ванга, в който да повярваш. Никой няма да повярва на актьорската игра, образът е твърде специфичен. С Гунди ситуацията е друга. Иван и Андрей уловиха един реален феномен – Гунди е жив мит. Той е мит както за хората, които са го гледали на терена, така и за децата днес, които са закърмени като левскарци. Филмът беше предопределен за успех, защото публиката имаше огромна нужда от него. Смятам, че този успех в голяма степен се дължи на режисьора Димитър Димитров, който е изключителен професионалист и аз му вярвам. Сега се подготвя филм за Емил Димитров от Яна Титова, която също има своите качества. Там има много интересна линия с мениджъра на певица Васил Андреев. Проблемът е дали младите хора днес ще се идентифицират с Емил Димитров, но желая успех на екипа.

Защо е толкова трудно да се направи добър филм за историческа фигура от мащаба на Левски?

Защото в документалното кино не бива да има митове, там трябва да има факти. Навремето сценаристът Влади Киров, лека му пръст, се беше запалил да правим филм за Съба Вазова – майката на Иван Вазов. Казах му: „Влади, какви извори и документи имаш за нея?“. Тя е била властна жена, но реалната документация е малко. В

моя филм за Вапцаров не намерих достатъчно факти за дълбочината на отношенията между него и Бойка Вапцарова. Говори се много и за връзката между Вапцаров и актрисата Иванка Димитрова, но черно на бяло документи няма. Когато няма факти – спираш дотам. Не можеш да си измисляш в документалното кино. Трябва да съпоставяш реални факти без директни внушения и да оставиш умния зрител сам да си направи изводите. Колкото по-малко факти имаш за един исторически персонаж, толкова по-малък е шансът за документален филм. Как ще направиш документален филм за Черноризец Храбър? Никакъв шанс. Затова за такива фигури се прави игрално кино – там никой няма да те обвини, че си го измислил историята.

Какво е мнението ви за модерните напоследък възстановки с актьори в документалните филми?

Доста скептичен съм към сюжетите, разиграни с облечени в костюми актьори в уж документална среда. Така преминаваш в сферата на прегноложенията. Гледал съм филми по *National Geographic* с актьор в ролята на Хитлер – ами не му вярвам. Не съм сигурен дали това е била неговата интонация или неговият жест, въпреки че текстът е от реална реч. Има обаче и изключения. Режисьорката Светла Цоцоркова направи много добра докторска дисертация за документалното кино, в която артикулира важни истини за филмите клишета, които ние продължаваме да смятаме за върхове – от пропагандните хроники до филмите на Сергей Айзенщайн (като „Октомври“). Там няма автентична историческа истина, а идеологически наратив. Същото е и с нашите епохални игрални филми като „Хан Аспарух“ или „Борис I“. Изключителен пилотаж е да пресъздадеш епоха и зрителят да повярва – не само на историята, но и на масовката, на перуките, на костюмите. Това рядко се случва в киното. Понякога нашата представа за историята е изкривена от идеологическите задачи на миналото. Ако искаш да видиш в българското кино истината за историята, трябва да гледаш филми като „Мера според мера“.

Иван Врамин

Хоризонтът на нашите желания

„Линията“ (2009), режисьор
Андрей Кулев, сценарист
Румен Баросов, художник-
постановчик Андрей Кулев,
анимация Апостол Стоянов,
музика Петър Дундаков,
продуцент Румен Баросов

Мислите и желанията ни винаги са насочени към някаква цел или обект. Ние мислим, хвърляйки една въображаема перспектива пред себе си. Така съзнанието ни се движи от бъдеще през минало към настояще, планираме, черпим опит и полагаме „тук и сега“. Какво обаче се случва, когато евентуално достигнем въпросната цел? Дали спираме удовлетворени от постигнатото, или още преди да се усетим, отново захвърляме себе си в ново (не)обозримо бъдеще? Подобни въпроси задава късометражната анимация „Линията“ с режисьор Андрей Кулев и сценарист Румен Баросов.

Контур, разделящ земята от небето. Мъж, тичащ към далечината. Ще стигне ли до линията? Ще я пресече ли? Или ще я хване? И какво ще открие за себе си, когато тя най-накрая се озове в ръцете му? На какво сме готови, за да изпълним своите стремежи? Дали пък животът не преминава покрай нас, докато непрестанно гоним несъществуващи хоризонти? Сюжет, преразказан във въпроси, предизвикващи размисъл, оставящ ни пролуки, които да запълним със собствен смисъл.

Анимационният филм „Линията“ е от онези истории, които предлагат пространство за въображението на зрителя – достатъчно абстрактна, за да няма едно-единствено тълкуване, и достатъчно конкретна, за да не се разпилее в липса на каквато и да било възможност за интерпретация.

Но каква е тази линия? Очевидно става въпрос за линията на хоризонта. А какво всъщност е хоризонтът? Може би това е добра отправна точка за анализ на филма. Думата *хоризонт* идва от старогръцки през латински

Кадр
от късометражния
анимационен
филм „Линията“
на Андрей Кулев



и френски и означава *граница, лимит, разделение, межда*. Тоест хоризонтът е онова, което полага линията между две земи, които принадлежат на различни собственици, или по-философски погледнато – между две пространства, изпълнени от несводими една към друга същности. Полагайки хоризонта, ние отделяме земята от небето, миналото от бъдещето, възможното от невъзможното и себе си от света.

Хоризонтите на нашите разбирания и желания са нашите граници, очаквания и мотивации, които сами издигаме пред себе си. Онези неясни психологически обекти, които поставяме като цел в живота си и преследваме с цената на нашето екзистенциално време. Но какво се случва, ако хванем линията на хоризонта, ако достигнем фикс идеята, за която сме се борили и сме мечтали? Остава ли нещо, или както се случва в този филм, *Азът* се озовава във вакуума на вселенската празнота, тишина и свещено безсмислие? Готови ли сме за подобна ситуация, или всъщност ограниченията на хоризонта придават съдържание и смисъл в нашия живот?

Тук идва място за образа на върколака като необузданата, неконтролируема Шопенхауерова воля. Импулсът, който ни тласка напред, който задвижва битието, без да ни дава никакви обяснения, и който не можем да спрем, а само обуздаваме повече или по-малко добре, който можем да възприемем и осмислим в по-голяма или по-малка пълнота.

Ние, хората, като специфична сплав от животински пориви и копнеж да внесем разум и логика в един свят, който не се поддава на окончателно определение. Жажда да грабнем хоризонта, да материализираме това абстрактно построение в ръцете си и да успокоим житейските си влечения в някаква дефинитивна форма, да приведем единството в дуалност, за да можем да сведем дуалността в единство.

Визуалният език на Андрей Кулев и Апостол Стоянов в „Линията“ е семпъл, графичен, черно-бял и изчистен от всичко излишно. Анимационен стил, който не ни разсейва с излишна информация, а ни насочва към поетико-философската есенция на историята, към дуализма, предизвикан от естественото полагане на хоризонта на нашето съзнание. Впечатление правят моментите, в които анимацията замръзва за секунда, сякаш за да спре непрестанния бяг и да ни накара да се замислим за целта, към която се е насочил мъжът вълк. Сценарият на Румен Баросов е също така пестелив, с един точно намерен кулминационен момент, когато персонажът залавя линията. А сега какво?



Янфрдзошоф



Роджър Фентън, *Казашкият залив*,
Крим, 1855 г., ретуширано копие

Георги Генчев

Я

Георги Генчев



Ернест де Каранца, *Варна, мраморната чешма*, 1854 г., Дигитална колекция на Пиер де Жигор в *Getty Research Institute*, Лос Анджелис; Анастас Ангелов, ретуширано копие

Фотографията преди 172 години

Варна е град, който живее между морето и войната – и в това междинно пространство човек вижда истината за времето.

неизвестен журналист, 1855 г.

През лятото на 1854 г. Кримската война превръща Варна в краткотраен пристан за фотографи, художници и журналисти, поели към фронта. Градът става логистична база на британските, френските, османските и сардинските сили. Заедно с войските пристига и фотографията като ново средство за отразяване на войната. Дотогава

вестниците разчитат най-вече на илюстрации от художници, които рисуват по разкази, по памет и въображение. Кримската кампания се възползва от откритието, наречено фотография. Появяват се доказателства, които не могат да бъдат оспорени. Фотографията променя самата природа на вестника. Телеграфът ускорява новините. Параходите скъсяват разстоянията. Таблоидите се надпреварват да публикуват впечатляващи изображения. Британски, френски и американски издания изпращат кореспонденти към Черно море.

Откритите снимки, направени във Варна в началото на Кримската война, са едва три. От няколко колекции знаем

за тези първи фотографии на града от лятото на 1854 г. – това са колекциите на Пиер де Жигор в Изследователския институт „Гети“, Лос Анджелис, музея „Виктория и Албърт“ в Лондон, както и Архива на *Illustrated London News*.

Варна в обектива на Ричард Никлин

Ричард Никлин е назначен към британската армия като главен фотограф на експедиционния корпус. Той е личен избор на принц Албърт, който вижда във фотографията не просто нова техника, а инструмент за създаване на памет. С Никлин работят двама сапъори



Джон Пендърд, *Мраморната чешма във Варна*, 1854 г., Музейна колекция на Виктория и Албърт; Николай Цаневски, ретуширано копие

– Джон Пендърд и Джон Хамънд, обучени в Чатъм от официалния копист на двореца.

На 11 юни 1854 г. екипът се качва на транспортния параход *Tynemouth* и отплава към Варна. Оборудвани са с дъва фотоапарата и шестнайсет сандъка – преносима тъмна стая, без която мокрият колодий е невъзможен. Пристигат в разгара на лятото, когато прахът, жегата и военната суматоха превръщат създаването на всяка снимка в подвиг. Тук Никлин прави първите фотоизображения на Варна. Най-ценна е снимката поглед през прозореца на временното ателие към двора на църквата „Св. Атанас“. Виждаме зидария, дървена ограда, каменна къща с турски керемиди, масивни комини и дървен пилон със знаме. Нищо героично, нищо театрално. Снимката е подарена на капитан Феърфакс Чарлс Хасард и е датирана: 9 септември 1854 г. Впоследствие екипът е отплавал към Балаклава (на югозападното крайбрежие на Крим) и към съдбата, която го застига там.

Пощенската кореспонденция

Негативите и писмата на Никлин пътуват към Лондон по военната поща.

Варна е възел в тази мрежа – тук има телеграфна станция, а параходите на водещата британска компания *P&O* (*The Peninsular and Oriental Steam Navigation Company*) поддържат редовна връзка с Константинопол, Малта и Саутхемптън. Маршрутът е дълъг: от Варна до Константинопол (1–2 дни), претоварване и изчакване в Константинопол и после към Малта (5–7 дни), от Малта до Саутхемптън още 10–14 дни и от Саутхемптън до Лондон с влак (няколко часа). Така името и образът на Варна стигат до британската столица за 3–4 седмици и влизат в албумите на принц Албърт. Иначе едно писмо струва 1 пени, а една снимка – часове опасен труд.

За да разберем стойността на снимките, оставени от Никлин и неговия екип, трябва да се върнем назад към времето, когато фотографията прохожда. В средата на XIX век тя се движи по две писти: калотипията на Талбът – мека, живописна, върху восъчна хартия (първия практически негативно-позитивен процес), и новия мокър колодиев процес на Арчър, който дава рязък образ. Колодийят изисква бързо действие: от момента на сенсibiliзирането до проявяването фотографията има едва десетина минути. Затова мобилната лаборатория не е каприз, а условие за самото изображение.

През лятото на 1854 г. климатът край морето не е благосклонен към този процес. Жега, прах, вятър – всичко работи срещу фотографа. Всяка снимка е надбягване с времето: колодий, експонация, обратно към лабораторията, проявяване, фиксиране, сушене, лакиране. Един пропуск – и плаката е загубена. Затова екипната работа е задължителна: Никлин снима, Пендърд и Хамънд подготвят химията, пренасят, проявяват.

Този ритъм обяснява защо първите изображения от града са заснети близо до лабораторията. Най-ценният кадър – погледът през прозореца, е именно такъв. Първият неподправен образ на Варна, заснет не за публиката, а за паметта.¹

На 14 ноември 1854 г. фотографският екип на Никлин се качва на борда на *Rip van Winkle*, за да отпътува обратно към Варна. В ранния следобед над залива Балаклава се разразява силна буря и корабът потъва. Тримата загиват. С тях погива и визуалната история на войната. Оцеляват само кадрите, които Пендърд вече е изпратил в Лондон. Сред тях – изгледът от мегдана във Варна със султанската чешма.

След гибелта на Никлин британското командване изпраща в Крим втори фотограф – Роджър Фентън. Мисията му е следствие от инициативата на Томас Агню от издателството *Thomas Agnew & Sons*, който създава в читателския интерес към Кримската война възможност за създаване на нов тип визуална хроника – фоторепортаж. Разговорите и подготовката на екипа започват още преди трагедията с Никлин.

Роджър Фентън пристига в района на бойните действия през март 1855 г. със задачата да създаде „официалния образ“ на войната. Той е различен – хужожник по образование, работи с голямоформатна камера и оборудвана фотолаборатория във фургон. Визискателен към композицията.

Задачата му не е да показва ужаса, а да вдъхва увереност. Да представя армията като дисциплинирана, организирана и морално устойчива.

Така създава най-известните си изображения от Кримската война: офицери пред палатки, артилеристи край батареи, лагери, пейзажи, укрепления. Избягва сцени с ранени, смърт и хаос. Той работи в момент, когато кампанията е в своята най-тежка фаза: Севастопол е под обсада. Балаклава преживява „атаката на леката бригада“, водена от лорд Кардиган. Инкерманското сражение оставя хиляди жертви. Зимата покосява повече войници от куршумите. Болестите – холера, дизентерия, тиф, са всекидневие. И точно тогава вестниците съзират извън сраженията нещо различно, което фотографията предлага.

Паралелно с официалните изображения от бойното поле се появява нов жанр – снимки на милосърдието. Те показват лазарети, сестри, ранени войници. Понякога заснетото изглежда режисирано, с внушение за грижа и облекчаване на страданието. Войната има човешко лице, помощта стига и до падналия противник. Така фотографията се използва като „мека пропаганда“ – не чрез героични сцени, а чрез състрадание.

След завръщането си от Крим Роджър Фентън организира изложба в Лондон с 312 снимки, които показва на кралица Виктория, принц Албърт и император Наполеон III. Макар мисията да не постига очакваните финансови резултати, той се утвърждава като първия фотограф, системно отразил война.

По заръка на султана

Ернест де Каранца е придворен фотограф на султана и автор на ранни изображения на Варна. Роден е през 1837 г. във Франция, инженер химик, физик и самоук фотограф. През 1852 г. пристига в Константинопол, нает от султанската канцелария със задача да изработи два албума с архитектурни паметници в града (1852–1854). Владее калотипия (восъчен негатив) и разработва собствен фиксаж. След завършването на албумите е отличен с орден „Меджидие“ и получава титлата „официален фотограф на султана“. Като чиновник участва в научни и технически експедиции в азиатската част на Османската империя.

В началото на март 1854 г. Каранца е прикрепен към инженерните части на френската армия в Галиполи, които се готвят за действия срещу Русия. В края на април започва прехвърлянето на съюзническите сили към българското крайбрежие и той се качва на един от корабите, отплаващи към Варна. Пътуването е кратко: между 25 април и 10 май 1854 г., когато слиза на варненския бряг.

Вижда не град, а огромен военен лагер – над 40 000 души – разположен от Франга баир до Дежня. Именно в периода май-юни 1854 г. фотографът работи във

Варна. Заснема френските лагери, инженерните части, артилерията, разположението на войските и топографията на района.

Някъде във времето между август и септември 1854 г. фотографът се качва на кораб заедно с френските части и отплава към Балаклава, с което приключва неговият „варненски“ период. Сведенията за него от този момент нататък са оскъдни. Въпреки краткия престой във Варна името му се добавя към пионерите на ранната военна фотография и документалистите на османската архитектура и градска среда. През 1863 г., едва 26-годишен, Каранца умира в Константинопол.

През 2024 г. историкът Анастас Ангелов представя негова снимка, открита в колекцията на Пиер де Жигор, съхранявана в *Getty Research Institute*. На изображението се вижда широк, тревясал мегдан. Вляво – масивна двуетажна административна сграда; вдясно – внушителният обелиск на чешмата на султан Махмуд II. Днес това е площад „Независимост“. Сградата вляво е старата община (белег) – вероятно тогавашна градска служба, преместена в новата сграда в 1870 г. Копието е леко винетирано, с топъл сепиен тон, характерен за албуминовите

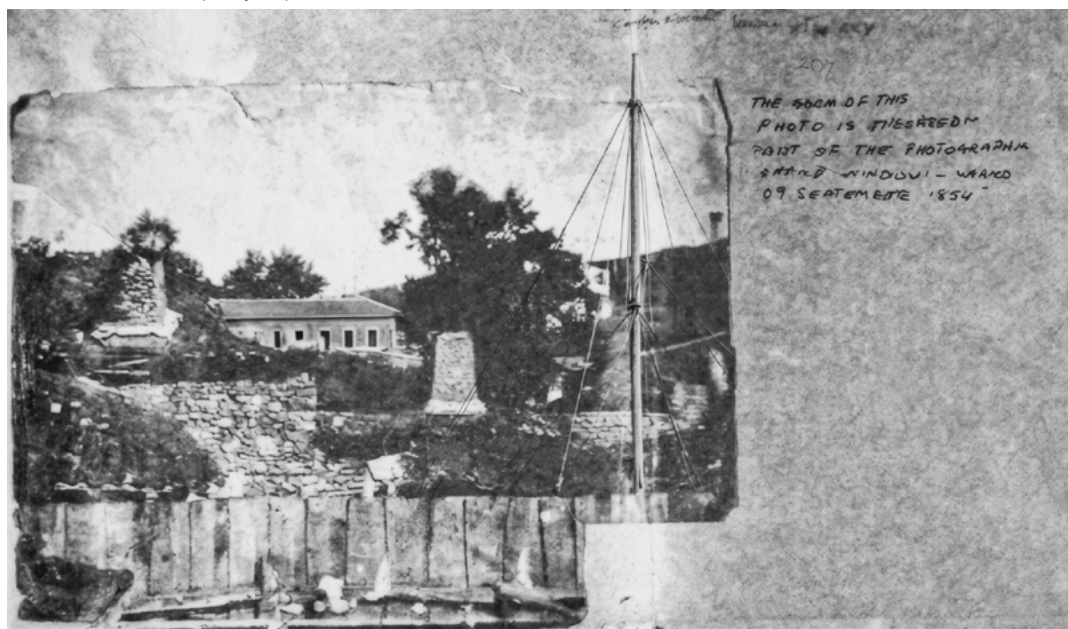
отпечатъци. Снимката е част от султанската поръчка за документиране на значими места в империята.

Преди година друг изследовател, Николай Цаневски, откри в колекцията на лондонския музей „Виктория и Албърт“ още едно свидетелство от 1854 г. – снимка на ефрейтор Джон Пендъръг от екипа на Никлин. На паспартуто пише: *Marble Fountain. Varna. Paper Negative. By Corporal Pendred*. Снимката е направена откъм площада. Улицата вляво е днешната „Русе“, а дървената кула до чешмата е старият часовник, построен около 1750 г. и съборен през 1890–91 г., стоял приблизително на мястото на днешния товарен асансьор за театъра.

Снимките на Каранца, Никлин и Фентън от 1854–1855 г. изглеждат различно – тонално, оптично, като характер. Един работи с хартия, друг със стъкло, трети с албумин. Всеки от тях ни оставя своя почерк.

¹ Снимката е публикувана в статията *Crimen War Photograph: A Recent Find in South Africa*, открита от Анастас Ангелов в личната колекция на г-р Артур Дейвид Бенсусан, днес част от музея „Бенсусан“ в Йоханесбург.

Ричард Никлин, *Поглед от прозореца на фотографския офис във Варна*, 9 септември 1854 г., Музей на фотографията „Бенсусан“, Йоханесбург, Република Южна Африка; Анастас Ангелов, ретуширано копие



Алберт Бенбасат



фотография Николай Трейман

Вагонетка изграчка

Алберт Бенбасат е роден през 1950 г. в София. Литературен историк, критик, публицист и издател. Професор, дългогодишен преподавател във Факултета по журналистика и масова комуникация на СУ „Св. Кл. Охридски“. Автор на множество студии и статии в периодиката, както и на 13 книги, сред които: „Цензурата върху книгата“ (2003), „Европеецът“ Бай Ганьо и светлият мит за Щастливеца“ (2005), „Алиса в дигиталния свят“ (2013), „Литературата като книга“ (2025), на сборника с разкази „Изгубени вещи“ (2020), както и на романите „Когато големите станат малки“ (2023) и „Трудовак“ (2026).

Моите две момчета – на десет и пет години. Да, те са. Говорят си смешки, разхвърлят. Търкалят по пода изграчка. Какво е? Вагонетка. Дърпат си я от ръцете – ту единият вози, ту другият. Май нещо буксува с тия изпотрошени колелета.

Деца ми носят светлоотразителни жилетки. Червени. Защо червени?

– Помогни ни, татко – казва по едно време десетгодишният.

– Помогни ни – повтаря петгодишният, той всичко гледа от брат си.

„Да помогна?! – изненадвам се. – Как да помогна! Та вие сте мъже...“

Това ми се иска да им кажа, аз, старият вече човек. Но не го казвам. Мълча. Наблюдавам ги. Разсъждавам. Щом синовете ми са в червени жилетки, макар и светлоотразителни, значи са в опасност. Нуждаят се от помощ.

Но каква опасност ги грози, нали си играят?

Не, не може да си играят, те отдавна не са деца. Друго правят. Какво?

Двамата зрели мъже в червени светлоотразителни жилетки бутат вагонетка по релси. Тежи им, релсите са ръждиви, изкривени, направо прогнили, вагонетката скърца, едва помръдва. Или въобще не помръдва.

Какво има вътре във вагонетката? Товарът е обемист, с метален капак, заключен с катинар. Катинар на верига.

– Помогни ни, татко – молят ме. – Трябва да избутаме вагонетката ей дотам.

Къде е това „ей дотам“, на горната или на долната земя, отсам или отвъд? В тунел ли сме вкарани, от който няма излизане? В изоставена мина? Катакомба от готически роман? Не се вижда.

Студено е. Всичко наоколо е мъгла. Служеста. Непрогледна. Нищо не отразяват жилетките.

Добре, важно е да помогна. Но как?! Ръцете ми са вдървени, краката закомвени, устата немее.

Напрягам мускули, скърцам със зъби, свидам юмруци. До кръв.

Резултат никакъв. Един вкоравен надгробен паметник съм: ням и ненужен, с побеляла от болка брада.

– Хайде, татко! – прошепва по-големият. – Хайде!

– Хайде! – пшшка като ехо по-малкият.

Мъглата е полепнала по лицата им, втечнила се е под изпъкналите орбити на очите им. Вият от безсилие.

„Добре, деца. Тука съм. Идвам...“

Мъча се да им вдъхна кураж, ала гумите, не мога да произнеса гумите.

„Помощ! – викам безгласно. – Помощ!“

„Помощ!“ – повтаря ехото в катакомбата. Или по-скоро „Мош!“ Едва ли някой го чува.

... Кои е този човек в сянката на тревите? Или са хора? Да, виждам, ето го моя

баща. И майка ми също. Колко са млади, красиви, аз пък съм малък, петгодишен, а тревите са избуяли, трябваше отдавна да ги оскубем с брат ми, който е десетгодишен. Или осемдесет бяха годините му? А моите колко са?

Май и баба е тук. Няма съмнение, тази е нейната черна гранитна плоча. Не сме я чистили скоро. Името ѝ едва се чете.

– Вземи тази жилетка, сине – грижовно изрича мама. – Ще настинеш така леко облечен. Гол си направо.

– Гол си, майко – повтаря добрата ми баба. – Сложи я!

Жилетката е светлоотразителна. Червена.

Баба раздава жилетки и на останалите. Стоплят ни.

„Хайде сега!“ – казва баща ми, без да продума. Но аз го чувам.

Той хваща гръжката на вагонетката. Мама също я хваща. И баба. И аз. И момчетата. Всички.

Напъваме се.

Вагонетката се отлепва. Тръгва полека по релсите. Набира скорост.

Колелетата запяват.

... Моите синове си играят. Деца са – на десет и пет години. Весело им е. Разправят си смешки. Разхвърлят. Боричкат се. Дърпат си от ръцете изграчка.

На пода се търкаля ключе. Ключ от катинар.