Тони Николов



© Николай Трейман

Беднякът, влюбен в творението

В самия край на XII век – през септември 1181 г. или в началото на 1182 г. – в градчето Асизи в Умбрия се ражда младенец, комуто е писано да извърши духовна революция, решаващ „обрат“ в своето време. Кръстен е от майка си Джовани – на името на св. Йоан Предтеча, но при завръщането на бащата, заможния търговец на платове Пиетро Бернадоне, се разразява скандал и името на детето е променено. Бащата намира името Джовани за твърде „обикновено“, а пък държи единственият му син да е „по-така“. Затуй му дава и необичайното за онова време име Франческо – Французина или Франсоа. Иска младенецът Франческо да надскочи пределите на Асизи, което и става, но не в името на печалбата и охолството, а в служба на вярата и на дамата Бедност.

Франческо Бернадоне идва на този свят във време на несвършващи войни, жестоки дрязги между градовете в Италия и разделения в Църквата заради обвинения в ерес. В това отношение неговото време силно напомня на нашето. През 1190 г. Фридрих I Барбароса, императорът на Свещената римска империя, се удавя в Киликия, което е една от причините за края на Третия кръстоносен поход. А три години по-рано султан Саладин превзема Йерусалим, с което нанася сериозен удар върху овладяването на Светите земи. През 1167 г., по същото време, когато сектантските общности на албигойците и катарите свикват свой събор в Тулуза, се ражда Чингис хан, а почти едновременно с малкия Франческо (през 1180 г.) вижда бял свят и великият персийски поет Саади.

По какъв път обаче поема Франческо от Асизи? По думите на неговия биограф Жюлиен Грийн той е влюбен в живота, но има „разгулна младост“. Богатството на бащата му дава надежди, че може да стане „рицар“, купува си доспехи и мечтае да стане част от Четвъртия кръстоносен поход. Включва се в поредната война между Перуджа и Асизи през 1202 г., но бива пленен и прекарва цяла година в тъмница. Изпитание, което прераства в душевен обрат и след пророчески сън в Сполето решава, че ще се върне у дома. Музиката и трубадурството го увличат, той е поет по душа. Но „обръщането“ е в ход: през 1205 г., изпратен от баща си в Рим, за да продава платове, той раздава полученото на бедните и разменя дрехите си с тези на един просяк. Така Франческо Бернадоне се превръща във Франциск от Асизи. Получава откровение в полуразрушената църква „Сан Дамяно“ в Порциункола и поема по „тесния път“, ставайки рицар на вярата. Спасението му е посочено от Христос в Евангелието на Матея: „Ако искаш да бъдеш съвършен, иди, продай имота си, и раздай на сиромаси; и ще имаш съкровище на небето; па дойди и върви след Мене“ (Мат. 19:21). И той тръгва по този път с малкото си братство – бедни, гладни, често хулени, но хора, преизпълнени с огромна радост.

Г. К. Честъртън пише в биографията си (1923), че Франциск се явява в този свят подобно на младенец в обвит в мрак дом, който снема проклятието от него. Той знае, че трябва да отдаваме хвала на Бога. Преизпълнен е с красотата на творението и иска да благодари на Твореца. През XIII век той отваря широко вратата към мирозданието и хората започват да виждат красотата на природата, за която са забравили, да чуват птичките, да се радват на цветовете на тварния свят. Сякаш отново, и то с големи и красиви букви, се пише нова страница в човешката история. Бидейки поет по душа, Франциск полага основите на новия простонароден италиански език, и то преди Данте. При това без да е чел Вергилий. Създава музика, която не е запазена, но пък задава традиция, възкресена в операта на френския композитор Оливие Месиен (1983). С усета си към цветовете извършва обрат в живописта, пресътворен от Джото в базиликата в Асизи. С любовта си към природата като Божи дар изпреварва с векове „новата екология“, а с грижата си към бедните и болните задава висок социален стандарт. Отнася се с подозрение към „учеността“, в която съзира средство за социално разделение, но тъкмо францисканци като Бонавентура, Рамон Лул или Роджър Бейкън полагат основите на модерната метафизика и практическата наука. Опитва се да спре войната в Светите земи през 1219 г., лично отивайки при султана на Египет Малик ал Камил, но издейства само размяна на пленници. Което, само по себе си, е подвиг.

Убеден е, че историята не свършва, а едва сега започва чрез Евангелието, което е вечността. Много от идеите му търпят провал, но е сигурно едно – че Бедняка (*Poverello*) преди 800 години наистина променя нашия свят.

В брой 08

Месечник за изкуство, култура и публицистика

Тема на броя: св. Франциск от Асизи. 800 години по-късно

Францисканската духовност – разговор с проф. Владимир Градев **4–8**

Жак льо Гоф – В търсене на истинския Франциск **9–11**

Из „Цветчета“ на св. Франциск **12–13**

Людмила Димова – Клара от Асизи **14**

Идеи

Ирина Шчербакова – Сякаш ще летят до Марс **16–17**

Т. С. Елиът – Бележка за културата и политиката **18–20**

Интервю

Здравка Евтимова – Истории за доброто **22–25**

Гюс Ван Сант – Да се предадеш на промяната **26–28**

Мадс Менгел – Тайните в киното **29–31**

Йерней Лоренци – „Ние сме братя и сестри в тъгата“ **32–34**

Книги

Спирос Папас – Преводът като цялостно изживяване **36–38**

Юн Фосе – Писането като молитва **39–40**

Митко Новков – Иван Бранев, делфинът **41**

Десислава Неделчева – Едното в другото **42**

Пламен Антов – Право и литература; Достоевски **43**

Мартин Касабов – Решетки от въздух **44**

Катя Атанасова – Поезия на вглеждането **45**

Галерия

Хюсеин Мевсим – Петър Дачев, или несекващото увлечение по Ориента **47–49**

Мартиан Табаков – Форма и звук **50–51**

Даниела Чулова-Маркова – Павел Койчев **52**

Сцена

Момчил Георгиев – Никола Гюзелев **54–55**

Васил Казанджиев и Юлия Христова – срещи с музиката **56–59**

Йосиф Радионов – От бароково време **60–61**

Милен Димитров – Сезоните на „Лазарица“ **62–64**

Нино Мачаидзе – Пеенето е страст **65–67**

Кино

Соня Александрова – Венеция 2026: изненади и спорове **69–70**

Деян Статулов – „Златна роза“ 2026 **71–72**

Петя Александрова – Крехкият свят, създаден от човешката ръка **73–74**

Иван Врамин – Зад борда **75**

Фотография

Матиас Флюге – Археология на загубата **77–79**

Под линия

Михаил Вешим – Ъндър прешър **80**

Главен редактор
Тони Николов
tony.nikolov@kultura.bg

Водещ броя
Людмила Димова
ludmila.dimova@kultura.bg

Редактор
Димитрина Чернева
dimitrina.cherneva@kultura.bg

Дизайн и визуална концепция
Чавдар Гюзелев

Дизайн и предпечат
Борислава Бранкова

Коректор
Евгения Мирева

Разпространение
Стефан Банков
тел. 02/981 05 55

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

communitasfoundation@gmail.com
ISSN - 0861-1408

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

На корицата – „Екстазът на Франциск“, детайл, фреска на Джото от базиликата в Асизи, XIII век, архив на радио „Аве Мария“

Издател:
Фондация „Комунитас“

Автори в броя: Васил Казанджиев, Виолета Цветкова, Владимир Градев, Владислав Христов, Гюс ван Сант, Даниела Чулова-Маркова, Данислава Делчева, Десислава Неделчева, Деян Статулов, Жак льо Гоф, Здравка Евтимова, Иван Врамин, Ирина Шчербакова, Йерней Лоренци, Йосиф Радионов, Катя Атанасова, Мадс Менгел, Мария Митева, Мартиан Табаков, Мартин Касабов, Матиас Флюге, Милен Димитров, Мира Тодорова, Митко Новков, Михаил Вешим, Момчил Георгиев, Момчил Методиев, Нели Попова, Нино Мачаидзе, Павлина Желева, Петя Александрова, Пламен Антов, Радослав Чичев, Светлана Димитрова, Соня Александрова, Спирос Папас, Т. С. Елиът, Хюсеин Мевсим, Юлия Христова, Юн Фосе, Яна Костова.

Св. Франциск от Асизи



Франциск от Асизи, прижизнен портрет в абатството в Субиако, фотография *Wikipedia*

800 години по-късно

Кой е Бедняка от Асизи и откъде тръгва францисканската духовна революция? Как става възможен подобен „обрат“ през XIII век, който реабилитира творението в цялото му цветово многообразие (Мишел Пастуро)? Поет или визионер е Франциск от Асизи? С какво брат Франциск оказва толкова силно въздействие върху изкуството на Джото и Данте, на кинорежисьори като Роселини, Пазолини, Дзефирели или Лилиана Кавани? И как този Бедняк се превръща в един от „водачите на човечеството“ (Жак льо Гоф)?

Францисканската духовна революция

Разговор с проф. Владимир Градев

„Франциск дава нов поглед, преоткриващ дълбочината на творението. Той възвръща увереността, че Бог обича този свят и тварите в него. И тази Божия любов става явна, ако гледаш творението отдолу нагоре, а не отгоре надолу“



„Одобряването на правилото от папа Инокентий III“, фреска на Джото от базиликата в Асизи, XIII век, архив на радио „Аве Мария“

Как да определим Франциск от Асизи – като поет, обичащ творението, или като проповедник, отрекъл се от всичко материално, като спасение за Църквата или като изпитание за нея? Кой е той, ако подобно на историка Жак льо Гоф тръгнем да търсим днес „истинския Франциск“?

Бих казал, че истинският Франциск е преди всичко светецът. Светостта, разбира се, е трудна за дефиниране. Всеки светец има собствената си святост, която отразява Божия лик по своеобразен начин. Особеното при Франциск е, че до такава степен е бил разтърсен от явяването на разпнатия Христос в църквата „Сан Дамяно“, че от тази среща възниква ново отношение между Бог и човека Франциск, което напълно променя неговия живот. Той тръгва гол да следва голия Христос и го прави в света. Защото Бог не е отвъд света, а е тук и сега, в дълбините на нашия свят. Това е *духовната революция* на Франциск. Той показва, че няма нужда да се бяга от света зад стените на манастира, че е възможно и нужно да се живее в света според предписанията на Евангелието, като при това успява да постигне хармонично единство между външния свят и вътрешния опит. При традиционната духовност целта е *обожението*, постепенното изкачване чрез аскезата по стълбицата на съвършенството към *Христос в слава*, в светлината на Възкресението.

Франциск показва друг път – следването на Христос на тази земя. Отъждествяването с Христос на кръста, чиито белези (стигматите) той получава и носи, е осезаемо, затова и го наричат *alter Christus* (друг Христос). Една изключителна новост за времето, възприета с ентусиазъм от съвременниците му, тъй като им позволява да бъдат активни участници в собственото си спасение. Това дава възможност на най-обикновени хора, миряни – повечето от тях необразовани, невежи – да проповядват, тоест публично да споделят своя собствен опит.

Ще дам един пример от *Цветчетата на св. Франциск*, прекрасния сборник със съхранените в народната памет разкази за неговия живот, дела, чудеса. Брат Руфино не бил учил, не знаел и не искал да проповядва. Един ден Франциск го изпратил да проповядва пред народа за всичко, с което Бог го вдъхновил. Руфино дълго го молил да му спести това мъчение, защото бил „прост и глупав“. Ала Франциск му наредил в името на послушанието да отиде в църквата и да се съблече гол, както се е родил, за да покаже буквално, че е „чиста дъска“ и че казаното идва не от него, а от Бог. Руфино влязъл в църквата, качил се на амвона, съблякъл се и започнал да проповядва, всички започнали да се

смеят и да викат, че е полудял. Франциск междувременно го затерзала съвестта, че той самият трябва да изпита онова, което изисква от другите, отишъл в храма, застанал до Руфино, съблякъл се и той и започнал да проповядва за голотата и унижението, на което бил подложен Исус в Своето страдание. Всички се разплакали.

Ето това е светостта на Франциск, той променя чувствителността на християнския Запад, както никой светец не е успял да го направи преди и след него. Канадският философ Чарлз Тейлър в своята книга „Секуларният век“ (2007) на въпроса защо е било толкова лесно да се вярва в Бог през 1500 г., а е толкова трудно днес, дава изненадващ отговор: причината според него не е толкова в секуларизацията и модернизацията, а в това, че тогава водеща е била христоцентричната духовност – практиката на отъждествяването с живота и страданията на Христос, образеца на която задава свети Франциск.

Каква обаче е реакцията на Църквата при появата на Франциск, а и на францисканството? Не е ли бил той шок за църковните среди?

Да, шок, но оздравителен. Негов съвременник е Инокентий III, един от най-силните папи в историята на Католическата църква. И той реагира изненадващо положително, когато малката „банда“ от 12 бедняци, водени от Франциск, отива при него. Благославя ги, позволява им да проповядват. И така се ражда францисканското движение. Следващите папи също подкрепят делото на Франциск. Църквата тогава усеща нуждата от обновление и приема духовното водачество на св. Франциск и неговия съвременник св. Доминик, защото осъзнава, че те, както казва Данте, „държат по верния път Петровия кораб в открито море“.

В какъв свят живее свети Франциск? Ако слънцето е брат, водата – сестра, земята – майка, как се променя самото разбиране за човека? И какво остава от традиционната представа за него като господар на творението?

Свети Франциск е в основата на едно по-различно възприемане на природата. Той освобождава своя съвременник от господстващото дотогава усещане, намерило ясен израз в прочутия трактат на папа Инокентий III „За презрението към света“ (1195). Според това светоусещане природата е в плен на демоничните сили. Затова средновековният човек не ѝ се възхищава, не разпознава нейната красота. Докато Франциск показва деликатна любов както към живите твари, така и към неодушевените неща. Всички те са част от Божието творение, израз на неговото величие и красота. Франциск дава нов поглед, преоткриващ дълбочината на творението в светлината на Въплъщението. Той възвръща увереността, че Бог обича този свят и тварите в него. И тази Божия любов става явна, ако гледаш творението отдолу нагоре, а не отгоре надолу. Това е новата перспектива, която дава Франциск.

Френският историк Мишел Пастуро твърди, че дължим на францисканството съвременното схващане за света в цветовото му многообразие, тъй като дотогава творението се възприема сякаш монохромно. Така ли е наистина?

Съгласен съм напълно. Благодарение на францисканството всяко създание има своето индивидуално съществуване – било то човек, стрък трева, или камък – и е ценно тъкмо в своеобразието си. То, както по-учено го формулира францисканският богослов Дънс Скот, има своята *haecceitas* (от латинското *haec* – това-тук-нещо). Така човекът престава да се мисли като господар на света, а като създание сред създанията, които всички заедно участват в Божието битие. Отново Дънс Скот ще разгърне богословски това прозрение, като казва, че Бог е излял безкрайната Си благодат в крайните и видимите неща и форми. И тук някой би се запитал не е ли това пантеизъм? Не е. Франциск и францисканството (и в случая Дънс Скот) са категорични: всичко не е Бог, но всичко е в Бога. Творението и Бог са различни, но имат „един глас“. Тъкмо този „един глас“ улавя Франциск. Всички същества, ако се върнем към простия поетичен език на Франциск, са част от Божието семейство. И затова всички те са наши братя и сестри, и той се обръща към тях с думите *брате Слънце* и *сестро Луна*. Неговата „Похвала на творенията“ е своеобразна литургия за света. С нея Франциск се присъединява към космическия хор на природата, която в цялото си разнообразие възпява Божията слава.

А с какво това негово отношение към творението го прави привлекателен днес за младите „зелени“ и екологичните движения?

Признавам, че не следя отблизо „зелените“ и съвременните екологични движения, може би защото и техният глас днес е по-слаб и по-незабележим, макар да е тъй нужен в епохата на вече необратимо климатично затопляне и на Тръмповия императив *Drill, baby, drill* („Сондаж, приятелю, сондаж“).

Съвременното влияние на свети Франциск минава безспорно през забележителната енциклика *Laudato si* (2015) на папа Франциск. Особено интересно за мен е влиянието на свети Франциск върху идеите на големия френски социолог, теолог по образование, Бруно Латур (1947–2022). Той посвети последните години от своя живот на развитието на „хипотезата Гая“ – за „сестра Земя, майката наша, която ни поддържа и отглежда“, както я възпява Франциск. Майка, която ни дава живот и трябва синовно да я уважаваме и да се грижим за нея. Според „хипотезата Гая“, на която Латур даде нов тласък, Земята е една цялост, съставена от всички живи същества и физически елементи – атмосферата, водата, почвите и пр., които не могат да съществуват едни без други, и тъкмо това я прави място, подходящо за живот. Земята, накратко, е жива планета, единен жив организъм, от който ние, хората, сме малка, но съществена част. Латур настояваше – по повод на екологичните движения – че е необходимо те да се освободят



Мики Рурк в ролята на Франциск в едноименния филм на режисьорката Лилиана Кавани, 1989 г.

от своята „политическа теология“, от идеологията, че трябва да възстановят рая на Земята. Задачата на екологичната политика според Латур е далеч по-скромна – „малко повече да продължат да живеят живите“. Следвайки Франциск, той искаше просто да се живее по-леко на Земята. Да не ѝ бъдем в тежест. Да се освободим днес от всяка претенция за господство, от всеки опит за насилие над природата, които неизбежно се обръщат против самите нас.

Как обаче се съчетават бедността, проповядвана от Франциск, и тази детска, почти екстатична възхита от сътворения свят?

Знаем, че след смъртта на Франциск се води почти вековен спор как точно да бъде разбирана и живяна бедността. Спор, който Умберто Еко блестящо пресъздава в романа си „Името на розата“. Няма да навлизам в него. Бих казал само, че за Франциск бедният не е онзи, на когото липсва насъщното. Напротив, бедният е този, който живее само с насъщното, с единственото потребно, както казва Христос. Бедността, която живее и проповядва Франциск, е не просто отказ от земни блага и притежания. Тя е отказ от най-скъпото и ценното ни притежание – собственото его. Тя не е живот в нищета и недоимък, а е изпразване от собствения ни аз, за да се освободи в нас място за Божията благодат. Затова Франциск казва, че бедният е радостен. Ако не излъчва съвършената радост, значи не е наистина беден. Никой не е поразен от болести и несгоди повече от Франциск, но и никой повече от него не се смее, радва и танцува.

Безспорно Франциск е един от най-обичаните и популярни светци не само сред християните от всички деноминации, но и отвъд границите на християнския свят. Откъде идва тази удивителна способност на Бедняка Божи да „прониква отвъд нашите прискърбни идеологически бариери“?

Мото на Францисканския орден са думите, с които е поздравявал самият Франциск: „Мир и всяко добро“. Чудесен отговор на вашия въпрос дава легендата за вълка от Губио, която публикувате в този брой. Голям, свиреп вълк нападал хората и стадата и всявал такъв ужас в градчето Губио, че никой не смеел да излезе насреща му. Франциск обаче отишъл при страшния вълк и въоръжен единствено със своята доброта и любов, успял да го усмири. А когато се върнал при жителите на Губио, им казал, че вълкът просто бил гладен и ако го хранят, нямало да ги напада. Така Франциск успял да влезе дори в кожата на „брата вълк“, *frate lupo*, да схване неговите нужди. Затова и всеки може да припознае себе си в неговите послания. Светецът разбрал, че на вълка му е нужно не да убива, а да бъде сит и нахранен, докато хората се нуждаят от сигурност и безопасност. Затова предложил „мирен договор“ на вълка и гражданите на Губио: те ще му осигуряват редовно храна, а пък той ще остави тях, овцете и пилците им на мира.

Очевидно вълкът в тази легенда е олицетворение на нашите човешки политически страсти, които и днес заплашват града и нашето съвместно живеене – прекомерната власт, безогледната воля за налагане и алчността. Франциск задава образеца на францисканския подход към сякаш „вълчата“ по своята природа политика, съчетавайки ненасилие и рационалност. Другата основна поука, която ни дава тази красива легенда, е, че не бива да се страхуваме от срещата с вълка вътре в самите нас. Можем да опитомим и този вълк, но не като си мислим, че щом сме го вързали, сме го обуздали, а като станем приятели с него и го преобразим.

Как образът на Франциск от Асизи е повлиял на литературата и изобразителното изкуство? Например върху Джото и Данте?

Францисканският дух – и това е особено характерно за него – поражда прекрасни художествени творби, издигайки изкуството до най-високо равнище. Стените на голямата базилика в Асизи, построена само за две десетилетия след смъртта на Франциск, са изписани от най-добрите художници в света от онова време, които идват не само от Италия, но и от Византия, Германия, Франция, Англия. Тази първа по рода си среща на толкова художници оказва огромно влияние върху европейското изкуство. Последен, в края на XIII век, тук идва и Джото. Неговият цикъл фрески задава образец за представянето не само на живота на Франциск, но и на този свят. С тях се ражда зората на Ренесанса. С поразителна художествена сила Джото изразява любовта и грижата на Франциск към този свят, дава художествения образ на „Похвалата на творенията“, като рисува птиците, животните, природния и градския пейзаж такива, каквито са, защото тъкмо в своето своеобразие те славят своя Творец. Това е „Джотовият реализъм“ – революцията, която той извършва в изобразителното изкуство.

Франциск е поет, трубадур на Бога. С неговите песни започва италианската литература. Той освобождава лирическата сила на италианския език и изразява чувствата си, без да се въздържа. Този пламенен ентусиазъм намира своя силен израз както у Данте, така и у автори като поета францисканец Якопоне да Тоди. Темата за Данте и Франциск е огромна, тя изисква специален разговор. Струва ми се обаче достатъчно да спомена, че Данте е член на третия клон на миряните на Францисканския орден. Учил е във францисканската школа във Флоренция, намирал е

убежище през годините на изгнанието във францисканси манастири, погребан е във францисканска дреха и във францисканска църква. Франциск улавя красотата на този свят, която се открива на сетивата и чиято духовна красота и дълбочина той прозира. Това, което Франциск изразява като чиста религиозна интуиция, е гениално осъзнато и разгърнато в „Божествена комедия“.

На какво се дължи интересът на киното към свети Франциск? Толкова много режисьори правят филми за него (Роберто Роселини, Франко Дзефирели, Лилиана Кавани с етапната роля на Мики Рурк) – кой от тях предпочитате и защо?

Животът на Франциск, както показват и епизодите от цикъла фрески на Джото – бих казал, че това е първият „комикс“ в световното изкуство – е изключително кинематографичен. Когато гледах филма на Роселини, бях впечатлен от неговия суров реализъм, който обаче сякаш отдалечава светеца от днешния зрител. Дзефирели се отличава с елегантен, бих казал твърде елегантен маниер в своя „Брат Слънце, сестра Луна“ – филм, който завладява световните киносалони през 70-те години на XX век и който наложи Франциск в съвременното „въображаемо“ – с пламенен и нежен характер, добродушен и чистосърдечен, обичащ да говори с птиците и да се здрависва с вълците... Но тази фигура е леко подсладена, достатъчно е само да видим няколко кадъра и да чуем превърналата се в хит песен *Dolce sentire* на Клаудио Бальони. Светостта на Франциск не е просто внимателна и мила. Тя е решителна, дръзка и импулсивна. Именно върху тази страна на светеца поставя акцент филмът на Лилиана Кавани, който е антипод на творбата на Дзефирели и преминава от лиричния патос в драматична патетика. Мики Рурк е чудесен актьор с великолепна роля, но според мен той въплъщава по-скоро един героичен *beau ténébreux*, „тъмен красавец“, който има малко общо със самия Франциск.

Лично за мен големият францискански филм – и мой най-любим – е „Птичища и птиченца“ (1966) на Пазолини, в който участват легендарният италиански комик Тото и любимият актьор на режисьора Нинето Даволи. Пазолини гениално улавя факта, че Франциск се появява в повратен момент на европейската цивилизация, когато тя започва да навлиза в своя период на рационалност, функционалност и експанзия. Той се явява точно тогава – както би казал Жак льо Гоф – когато по църковните кули започват да слагат часовници вместо камбани. Франциск обаче показва, че в този нов свят може да се живее по различен начин. И той живее в него като „един нов луд в света“ (*unus novellus pazzus in mundo*), както се казва житието му, обсебен от лудостта на Кръста, заразен и заразяващ с Божията любов. Пазолини проследява историята на двама братя на Франциск, двама стари нови луди, Тото и Нинето, които светецът изпраща да проповядват на птиците. Те чудодейно попадат в съвременна, бързо индустриализираща се Италия, която обхождат, срещайки нейните хора, все същите хищни птици и безпомощни птиченца като двамата стари нови луди. За мен този филм предава духа на Франциск по най-великолепен начин и е един от шедьоврите на Пазолини.

С какво от портрета на Франциск в биографиите на Г. К. Честъртън и Жюлиен Грийн сте съгласен? И в какво тези двама големи писатели не успяват?

И двамата са великолепни писатели, но аз бих добавил към тях Херман Хесе и Никос Казандзакис, които също пишат за живота на Франциск. Особено място в тази поредица заема за мен и френският писател Кристиан Бобен, чийто шедьовър „Всенисшият“ (*Le Très-Bas*) е поетична медитация върху живота и личността на Франциск. Силата на тези модерни жития и размишления е в това, че всеки голям писател ни предлага своя перспектива към светеца, дава ни различен поглед към него, което е ценно и заради това си струва да ги четем. Слабостта се явява, когато надделеят предзададените идеи и образът на свети Франциск започне да се напасва към тях. Това дразнещо доминира при Казандзакис, но се забелязва дори при Честъртън, който вижда във Франциск най-вече католика

Тото и Нинето Даволи в кадър от филма на Пиер Паоло Пазолини „Птичища и птиченца“, 1966 г.





Владимир Градев

Проф. Владимир Градев преподава теория на религията в специалност „Културология“ на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ и „Философия на религията“ в Нов български университет. Основните му изследователски интереси са в областта на философия на религията, съвременната философия, културологията и политическите науки. От 2001 до 2006 г. е посланик на България при Светия престол и Малтийския орден. Автор е на книгите „Силите на субекта. Опит върху философията на Мишел Фуко“ (1999), „Прекъсването на пътя“ (2000), „Политика и спасение“ (2005), „Между абсолютното тайнство и нищото“ (2007), „Това не е религия“ (2013), „Излизания“ (2015), „Разпознавания. По пътищата на душата“ (2017), „Приближавания“ (2019), „Прочити на Данте“, том 1–3 (2023).

демократ. Друга особеност – която не бих наредил непременно слабост – е, когато писателският „Аз“ с неговите търсения, колебания и предпочитания стане водещ и започне да хвърля своята сянка върху фигурата на Франциск. Например в сцената със стигматите, когато Жюлиен Грин посещава Ла Верна, опитвайки се не просто да разбере, а по-скоро да въобрази случилото се.

Какво е отношението на Франциск към смъртта? Той я нарича „сестра“. Какво означава това – победа над страха от смъртта или приемане на смъртта като част от творението и един от даровете на битието?

Франциск добавя този стих за нашата сестра, телесната смърт, *sora nostra Morte corporale*, в последните дни на живота си. За него тя е сестра както Луната, водата, Земята. Смъртта намира своето място в неговия хармоничен светоглед, защото той е сигурен в Божията доброта и промисъл. Франциск няма страх от смъртта, защото е уверен, че дареният от Бога живот не може да изчезне, че той е поток, който ни води към светлото блестящо отвъд, към срещата с Него. И затова моли Бог да ни намери в часа на смъртта, приели Неговата свята воля. Той знае също, че преминалите през първата, духовната смърт – умирането на егото, за което говорих – не губят нищо, защото тя не може да им причини никакво зло. Тя може само да им отвори вратите на вечния живот и ги „отваря, отваря, отваря“, както настойчиво повтаря той в последните си часове. „Добре дошла, сестро“ – с тези думи светецът посреща смъртта в нощта на 3 срещу 4 октомври 1226 г., легнал по свое желание гол върху голата земя.

През XVII век поетът мистик Ангелус Силезиус пише: „Пред гроба на свети Франциск съм. Тук лежи Серафим. Изумен съм, че камъкът върху огнения пламък още трае“. Същото споделя през 30-те години на миналия век, когато посещава Асизи, и френската философка Симон Вейл. Удивена е, отбелязва в писмо тя, че от гробната плоча на Франциск се излъчва същият пламък на любовта, озарявал и движил целия му живот.

Дали историята не „опитомява“ Франциск? Възможно ли е изобщо да се институционализира едно толкова радикално разбиране за свободата и любовта?

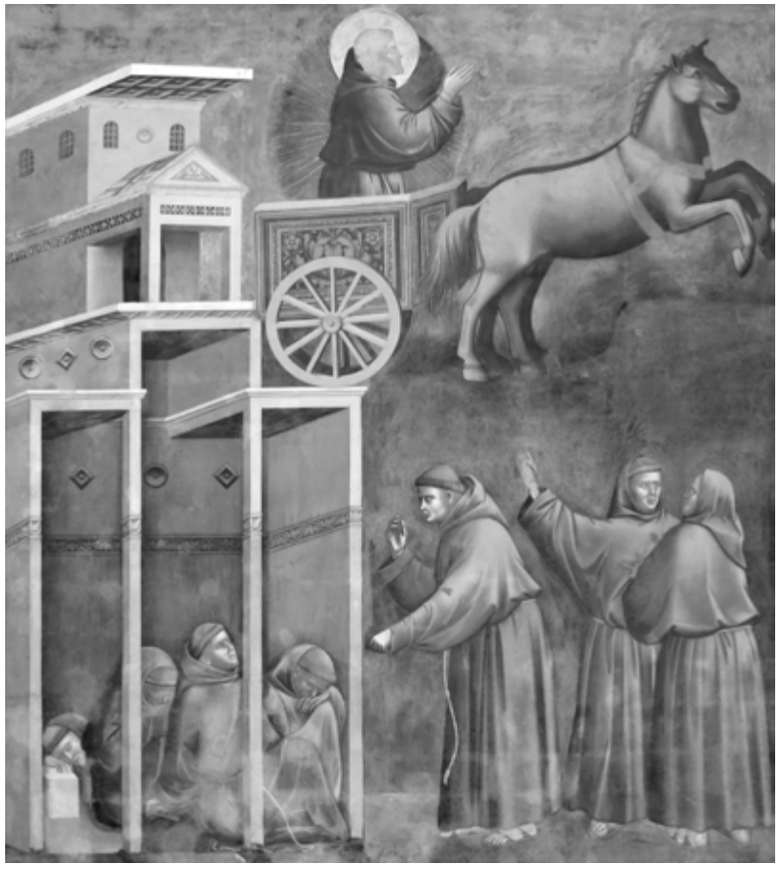
Лично аз намирам, че историческото изследване е необходимо, защото ни позволява да осъзнаем по-ясно промяната, дошла в света със свети Франциск. Векове наред легендата на свети Бонавентура и *Цветчетата* са единственият източник за живота и личността на Франциск. В края на XIX век обаче френският протестантски историк Пол Сабатие пише „Животът на Франциск от Асизи“, с което повдига тъй наречения „въпрос за Франциск“, и вече век и половина тече изключително сложен академичен дебат, фокусиран най-вече върху достоверността на ранните източници, от които са останали само фрагменти, а задачата на историка е да ги подреди в свързано и достоверно цяло. Нещо, което е от ключово значение, защото Франциск не е легендарна личност като крал Артур или свети Георги. Той не живее само в житието си. Той се ражда в конкретен исторически момент и място. Културният, социалният и религиозният контекст са безспорно важни за разбирането на казаното и стореното от Бедняка, защото думите и делата означават малко или стават твърде двусмислени извън своя контекст. Един и същи жест има различни значения в различни времена и култури. Можем да разберем различните жестове на Франциск – както когато двамата с брат Руфино, за което вече споменах, проповядват заедно голи – ако познаваме добре епохата, ако знаем какво е прието, какво е ново и шокиращо в нея. Историкът привилегирова свидетелствата за неща, които намира, че реално са се случили, за тях той може да се произнесе. Така фигурата на Франциск бива историзирана, но и „освободена“ от най-радикалните, смущаващи за нас черти и събития: на първо място стигматите, но и чудесата, с които той се прочува в своето време. Историкът разглежда Франциск като личност, обусловена от своята епоха и намираща се в сблъсък със своето време. Но той методологически трябва да се въздържа – в рамките на своята историческа дисциплина – от оценка на духовната стойност и святост на Бедняка, на неговия живот, дело, личност. Ала именно те в крайна сметка определят уникалността на Франциск – и по отношение на съвременниците му, и на нашия интерес и почит към него днес, след 800 години.

Разговаря екипът на сп. „Култура“

Жак льо Гоф

В търсене на истинския ФРАНЦИСК

Ако свети Франциск е бил модерен, то е, защото и неговият век е бил такъв. Както чудесно отбелязва Луиджи Салваторели, Франциск „не е изникнал като магическо дърво сред пустиня“, а е бил продукт на мястото и на момента



„Видението на огнената колесница“, фреска на Джото от базиликата в Асизи, XIII век, архив на радио „Аве Мария“

Сякаш няма нищо по-лесно от това да представим св. Франциск от Асизи. Той е оставил множество писания, говорещи за неговата чувствителност, намеренията и идеите му. Привърженик на простотата в писането, а и в живота, избягващ схоластическите тънкости, Франциск не е разгръщал идеите и възгледите си на наукообразен или неясен стил, изискващ големи усилия при изясняването или тълкуването им. Светец от нов вид, чиято святост се е проявила в множество чудеса и добродетели – и в рамките на един наистина образцов живот – той обаче е бил заобиколен от биографи, които не само че са документирали, но са били загрижени да пресъздадат тази истина, простота и искреност, които винаги са се излъчвали от него.

Приятел и брат на всички твари, а и на цялото творение, той е проявявал такава загриженост и братолюбие, толкова милосърдие и любов, че историята му е отредила в замяна огромна симпатия и най-искрено възхищение. Всички, които са говорили и писали за него – католици, протестанти, нехристияни, невярващи – са били докоснати и често очаровани от неговата харизма. Географията и историята са задали рамката и обкръжението, от които изникват най-дълбоки връзки, отвеждащи към неговото родно място – Асизи, там, където се кръстосват пътища между долината и планината, в близост и до хората, и до самотата; към тази Умбрия, в която се пътува през планини и долини, наситени с мълчание и шумотевица, със светлини и сенки, със земеделие и търговия, с прости, но и с изискани люде, със спокойствие и със страсти; има я и връзката с Италия, раздирана между папата и императорите, в която едни градове се възправят срещу други, където съжителстват благородници и народ, селските традиции и една икономика, все повече завоювана от парите, където го има еретическото безпокойство, но и порива към кръстоносния поход или куртоазната поезия, също раздирана между грубостта на страстите и изтънчеността на чувствата. Колко е лесно да си представим сред всичко това Франциск! И в този сияен декор историкът вижда по силата на сетната благодат да му се поднася един неоценим дар: поезията, която струи от св. Франциск, легендата, която още приживе е част от неговия персонаж, от живота и деянията му, в които Поезия и Истина се сливат. Преди повече от сто години Ернест Ренан се възхищава, че „неговата чудна легенда е била изучена отблизо и се потвърждава в основни линии от критиката“.

И все пак простичкият, открит, толкова разказван и обрисуван св. Франциск се таи зад някои от най-оплетените въпроси на средновековната историография. Парадоксално е, че сме се захванали тъкмо с този човек, изпитващ силна неприязън към учените книги и ерудицията, и то по причини, които правят още по-трудни за изследване източниците на неговата история.

Св. Франциск – средновековен или модерен?

Новостта на посланието на Франциск, новотата на неговия стил на живот и апостолство са стъписвали още съвременниците му. Тома от Челано най-вече се спира върху оригиналността на този светец, чийто ученик е бил,

както и на ордена, към който принадлежи, и то във време, когато традицията е била съществена ценност, а новотата – скандал; тогава е било потребно наистина силно вдъхновение, за да се опише по този начин новостта на Франциск и на неговите деяния: „Във време, когато евангелското учение избледня не само в родното му място, но и по целия свят, той бе проводен от Бога, за да разпространи из света, подобно на апостолите, свидетелството на истината. Той разкри чрез своето учение, че всяка мъдрост на света е само безумство, и напътстван от Христос, отведе людете при истинската Божия мъдрост. *Новият* евангелист на нашето време разпространи във всемира живите води на Евангелието и проповядваше чрез примера си пътя на Сина Божи и на учението на истината. В него и чрез него всемирът прие неочакван вид и дойде обновление на светостта (*sancta novitas*), семето на прастарата религия обнови един свят, затънал в рутината и традицията. Един *нов* дух повя в сърцата на избраните и елеят на спасението се разпространи сред тях, когато, подобно на звезда, служителят и светецът на Христос ги просветли с *нов* обред и с *нови* знаци. Чрез него старите чудеса бяха *обновени* в пустинята на света и следвайки старата традиция, но чрез *нов* ред, той засади плодоносна лоза...“.

Един внимателен прочит показва, че повечето от нововъведенията, възникнали благодарение на св. Франциск, са имали своите източници далеч преди него. Историците обаче остават стъписани от новия вид светец, който Франциск налага на своите съвременници, такъв, какъвто ни го обрисува и Тома от Челано – с точен и детайлен реализъм на външността му. Тъй като Франциск с физическия си облик оспорва традиционната красота на високия и рус светец – естетически канон, заимстван от северното рицарство. Франциск е описан така: „със среден ръст, почти дребен, със средно големи очи, черни и наивни, прави вежди, малък и праволинеен нос, правилни, но малки уши, равни и бели зъби, тънки устни, черна и слабо окосмена брада, дребна шия, изправени рамене, къси ръце, фини пръсти, дълги нокти, тънки крака, фина кожа [...]“. Единственият прижизнен портрет на Франциск, този от Субиако, все пак пресъздава мъж според каноните на традиционната красота, докато на покъсния от Гречо виждаме един малък и черен човек, който, докато говори на тълпите и за да им се хареса, сравнява себе си с „малка черна кокошка“. Този Франциск с непривлекателната си външност е тъкмо онзи от *Цветчетата*, който проси безуспешно заедно с брат Масей: „Защото свети Франциск, бидейки неугледен и дребен на ръст, получаваше само огризки и късчета сух хляб; на брат Масей, който беше висок и представителен мъж, даваха много по-големи и по-хубави парчета, даже цели хлябове“.

Прижизнен портрет на Франциск от манастира в Гречо, XIII век, фотография *Wikipedia*



В останалото Франциск е твърде близо до най-същностните тенденции на готическата чувствителност, загрижена за реализма, светлината и деликатността. Дори не той да е създал тази чувствителност, чрез неговия престиж и влияние, както и благодарение на Францисканския орден, тя е била подпомогната и е укрепнала. В „Песента на брат Слънце“ чрез алюзията за символизма на слънцето, образ на Бога, в своята сетивна и материална красота биват видени и обикнати звездите, вятърът, облаците, огънят, цветята, тревите. Любовта, която той им засвидетелства, се предава на художниците, които вече се стремят да ги пресъздадат *вярно*, без да ги деформират, нито да ги утежняват чрез символи. Същото прави той и за животните, които от символични стават реални.

И тъй, ако свети Франциск е бил модерен, то е, защото и неговият век е бил такъв. И ако го констатираме, то не е, за да намалим оригиналността му, нито неговото значение. Както чудесно отбелязва Луиджи Салваторели, Франциск „не е изникнал като магическо дърво сред пустиня“, а е бил продукт на мястото и на момента, на градска Италия в апогея си.

На всички хора, казва той, трябва да се проповядва Евангелието. Но кое е най-съществено в Евангелието? Кое е онова, което се забравя или се предава от него? Лишението, бедността. Напредъкът в земеделието и продажбата на излишъците, които остават, разгръщането на дребната и голямата търговия – ето онова, което чрез нарастващата съблазън на парите замества простите практики на някогашния селски живот и по-бързо води до развалата. Спасението ни е посочено от Христос в Евангелието на Матея такова, каквото Франциск го е чул в Порциункола: „Ако искаш да бъдеш съвършен, иди, продай имота си, и раздай на сиромаси; и ще имаш съкровище на небето; па дойди и върви след Мене“ (Мат. 19:21). Към което се добавя и друго едно лишение: „Всеки, който остави къща, или братя, или сестри, или баща, или майка, или жена, или деца, или нивя заради Моето име, ще



Жак льо Гоф

Жак льо Гоф (1924–2014) е известен френски историк медиевист, един от най-ярките представители на школата „Анали“. Дългогодишен преподавател във Висшето училище за социални науки в Париж. На български език са преведени книгите му: „Интелектуалците през Средновековието“, „Банкери и търговци през Средновековието“, „Въображаемият свят на Средновековието“, „Цивилизацията на средновековния Запад“, „Европа, да се запознаем“, „Средновековието. Как да го обясним на децата“. Публикуваният тук текст е откъс от книгата му „Св. Франциск от Асизи“ (1999).

получи стократно и ще наследи живот вечен“ (Мат. 19:29). Към изоставянето на парите се прибавя и изоставянето на семейството, което се обяснява не само чрез евангелския текст или чрез разприте на Франциск с техните, но съответства на социалния и мисловен контекст, в който той живее в началото на XIII век, когато традиционните структури на семейството са разтърсени и зейва пропаст между благородническото съсловие, чието право се предава по кръв, и мълчаливата селска общност.

Изправен пред такива културни предизвикателства, какъв е модерният отговор на Франциск?

Рицарската култура и чувствителност, с които той е закърмен още преди обръщането си, биват пренесени от него към новия му религиозен идеал: Бедността, това е неговата Дама. Дамата Бедност, Светите Добродетели са и куртоазни героини, но тук светецът е рицар на Бога, дублиран от трубадура и жонгльора. Епизодите от Порциункола се вдъхновяват от събиранията на Кръглата маса при крал Артур. И нима модерността на св. Франциск не е в това, че въвежда рицарския идеал в християнството, тъй както първите християни са привнесли античния спортен идеал – този на светия атлет Христос, а св. Бернар от Клерво – военния идеал на първото християнско рицарство (*Militia Christi*)?

Самите религиозни насоки, които подема Франциск, могат да изглеждат и доста традиционни. Отшелническата тенденция не е преставала от установяването на християнството през IV век. Във всички отшелнически обители, посещавани от Франциск и неговите събратя, има и други самотници, по онова време живеещи в пещери, гори и по височините на цяла Италия – от Калабрия до севера на Апенините. Практиката на ръчния труд е била здраво обвързана с ранното бенедиктинство и с монашеската реформа, проведена от цистерцианците през XI–XII век. Бедността още от края на XI век е ключова дума за всички тези *Pauperes Christi* (Бедни на Христа), подвизаващи се из целия християнски свят.

Дали тогава Франциск – самият той по-правоверен и доста по-традиционен, отколкото често ни се представя – е бил наистина новатор? Да, и то в няколко съществени аспекта.

Приемайки и давайки си като образец самия Христос, а не Неговите апостоли, той повежда човечеството към подражание на Богочовека, с което поверява на хуманизма най-възвишени амбиции и открива пред него безкраен хоризонт.

Изтръгвайки самия себе си от изкушението на самотата, за да отиде сред живото общество – в градовете, а не в пустините, из горите или по селата – Франциск скъсва по решителен начин с монашеството на отделянето.

С това, че предлага положителен идеал, открит за любовта към всички твари и към цялото творение, който се корени в *радостта*, а не в смразяващото *униние* (*acedia*) и в *тъгата*, Франциск отказва да бъде идеалният монах от традицията на *плача*; той преобръща средновековната християнска чувствителност и я възвръща към първоначалното ликуване, бързо сподавено от едно по-строго християнство.

Той въвежда християнската духовност в светската рицарска култура на трубадурите и в естествения свят на народната култура, на селския фолклор с неговите животни. По този начин великолепното францисканство отваря похлупака на традиционната култура на човечеството, затискан дотогава от клерикалната култура.

И тук връщането към изворите е знак и залог за обновление и напредък. В същото време не трябва да забравяме, че францисканството би могло да се мисли и като *реакционно*. У самия Франциск тези тенденции са видими и дори опасни. Във века на университетите имаме отказ от науката и книгите, във века, в който секат първите дукати и първите флорини, първите златни екюта, имаме тази изначална ненавист към парите. Франциск в Правилото от 1221 г., противно на всякакъв икономически смисъл, се провиква: „Не трябва да придаваме повече полезност на парите и монетите, отколкото на камъчетата“. Не е ли това опасна глупост? Да, ако Франциск е искал да наложи Правилото си на цялото човечество. Но нали тъкмо той не е искал да превърне спътниците си в *орден*, искал е те да си бъдат малка група, елит, който да е противотежест и безпокойство, ферментът срещу надигащото се благосъстояние. Този францискански контрапункт си остава нужен и в съвременния свят – за вярващите и за невярващите. И както Франциск чрез слово и пример е проповядвал с плам, чистота и несравнима поетичност, така и францисканството си остава и днес, по думите на Тома от Челано, *sancta novitas*, свещена новост, а Беднякът (*Poverello*) е не просто един от протагонистите на историята, той е един от водачите на човечеството.

Превод от френски Тони Николов

Цветчета на свети Франциск



Статуя
на св. Франциск
с вълка в Губио,
фотография
на Бианкучи Роберто,
Wikipedia

В огромната устна и писмена литература, възникнала след смъртта на свети Франциск, *Цветчета* (*Fioretti*) са неговото народно житие. Историите са записани в края на XIII – началото на XIV век. Преводът е направен по изданието *I Fioretti di San Francesco*, Milano, 1993 г.

Как свети Франциск говорел за Бога с някои братя и Христос се явил сред тях

Едва наченал религиозния си път, свети Франциск събрал на едно място спътниците си, за да поговорят за Христа, и обзет от духовен плам, накарал един от тях в името на Бога да отвори уста и каже на Бог онова, що му внушава Светият Дух. Братът изпълнил предписанието и говорил на Бога чудесно, след което свети Франциск му наложил мълчание и поискал същото от друг брат. Този се подчинил и заговорил Бог по много проникновен начин, след което свети Франциск подобно му наложил мълчание и поискал от трети брат да говори на Бога. Той по същия начин говорил тъй дълбоко и толкова съкровени неща на Бога, щото свети Франциск проумял, че чрез него, както и чрез другите двама, говори Светият Дух. Всичко туй се проявило чрез нарочен знак; едва започнали да приказват и благословеният Христос се явил сред тях под формата на красив младеж: благославяйки всички, той ги изпълнил с такава благодат и сладост, че всички те не били на себе си и се проснали на земята като мъртви, без да усещат нищо от този свят. Когато се съвзели, свети Франциск им казал: „Обични мои братя, благодарете на Бога, който пожела чрез устата на прости люде да разкрие съкровищата на божествената премъдрост; защото Бог е Този, Който отваря устата на немите и ги кара премъдро да говорят на езика на простолюдието“.

За възхвала на Христа и на бедния Франческо. Амин.

За светото чудо, що извърши свети Франциск, усмирявайки свирепия вълк от Губио

По времето, когато свети Франциск пребивавал в град Губио, в околностите на града върлувал много голям вълк, страшен и жесток, който разкъсвал не само животни, но и човеци; голям страх витаел сред гражданите, появял ли се вълкът наблизо. Всички само въоръжени напускали града, все едно че отивали на битка; при все това, който го срещнел сам, не бил в състояние да се опази. Поради страх от вълка се стигнало дотам, че никой не искал да излезе от града. По тази причина, воден от съчувствие към местните люде, свети Франциск пожелал да се изправи срещу вълка, макар жителите да го разубеждавали да не го прави: след като сторил кръстен знак, той и неговите спътници напуснали града, уповавайки се изцяло на Бога. Но виждайки, че останалите се колебаят да отидат по-далеч, свети Франциск сам поел към мястото, където се намирал вълкът. И ето че пред очите на множество жители, дошли да наблюдават отдалеч чудото, въпросният вълк тръгнал срещу свети Франциск със зейнала паст; а свети Франциск, приближавайки се към него, го прекръстил и рекъл следното: „Ела тук, братко вълк, нареждам ти от името на Христа да не правиш зло нито на мен, нито на другиго“. Чудно е да се изрече! Ала тутакси щом свети Франциск направил кръстния знак, страшният вълк затворил своята паст и се спрял. А щом чул заповедта, станал кротък като агънце и легнал в краката на свети Франциск. Тогава свети Франциск му казал следното: „Братко вълк, ти нанасяш много щети по тези места и си извършил големи злосторства, завличайки и убивайки Божии твари без Негово позволение. И не само че си убивал и разкъсвал животни, но си дръзнал да убиваш и завличаш човеци, създадени по образ и подобие Божие; поради което заслужаваш бесило като зъл крадец и убиец, срещу когото крещят и са се изправили всички и когото ненавижда цялата земя. Но аз искам, братко вълк, да има мир между теб и всички тези, които ти повече няма да нападаш, които ще ти простят миналите злосторства и вече нито човеци, нито кучетата ще те преследват“. След тези думи вълкът с движения на цялото си тяло, на опашката, ушите и наведената глава показал, че приема изцяло казаното от свети Франциск и е готов да го спазва. Тогава свети



Свети Франциск от Асизи

Св. Франциск от Асизи (1181–1226) е роден в семейството на търговеца на платове Пиетро Бернадоне и Пика дьо Бурлемон, благородничка с провансалски произход. Кръстен е с името Джовани, но баща му иска той да се нарича Франческо (Французина). През 1202 г. участва във войната между Перуджа и Асизи, пленен е и преосмисля живота си. Обръща се към вярата през 1204 г. и продава всичките си притежания, влизайки в сблъсък с баща си. През 1208 г. създава малко братство, иска да живее според Евангелието. Папа Инокентий III устно одобрява формата им на живот. През 1219 г. отплава за Египет, за да спре войната, среща се със султан Малик ал Камил и измолва размяната на пленници. На следващата година се оттегля от ръководството на ордена. През 1223 г. организира първите ясли за Рождество Христово, на следващата година получава стигматите в Ла Верна. Здравословното му състояние се влошава. Съчинява „Песента на тварите“ и съставя своето *Завещание*. На 4 октомври 1226 г. умира в Порциункола.

Франциск рекъл: „Братко вълк, понеже ти се нрави и искаш този мир, обещавам винаги да ти се дава онова, от което се нуждаеш, за да живееш, за да не страдаш вече от глад, защото знам, че гладът те е подтикнал да сториш това зло. И понеже ще ти измоля благодеяние, искам, братко вълк, ти да ми обещаеш повече да не вредиш нито на човек, нито на животно. Обещаваш ли ми?“. Вълкът, свеждайки глава, дал очевиден знак, че обещава. А свети Франциск продължил: „Братко вълк, покажи, че мога да имам вяра в това ти обещание, за да ти се доверя напълно“. И свети Франциск протегнал ръка, за да се увери, а вълкът вдигнал дясната си лапа и я подал приятелски в ръката на свети Франциск в знак на доверие. Тогава свети Франциск рекъл: „Братко вълк, нареждам ти в името на Иисуса Христа да дойдеш сега с мен, без да се боиш от нищо; и ние ще сключим този мир в името на Бога“. Вълкът се подчинил и тръгнал с него като кротко агънце. Виждайки това, жителите на града се възрадвали безмерно. Новината тутакси се разнесла из целия град; всички, мало и голямо, мъже и жени, млади и стари се сбрали на площада, за да видят вълка заедно със свети Франциск. Когато народът се събрал, свети Франциск се изправил и започнал да проповядва, обяснявайки освен всичко друго как заради техните грехове Бог позволява подобни беди: „Огънят на ада, който трябва да трае вечно за осъдените, е много по-опасен, отколкото бесният вълк, който може да погуби само тялото; и колко повече следва да се боим от пастта на ада, щом като устата на един малък звяр предизвиква толкова страх и ужас. Обърнете се към Бога, обични люде, покайте се за греховете си и Бог ще ви спаси от вълка в настоящето, в бъдещето и от вечния огън“. Щом свършила проповедта, свети Франциск рекъл: „Чуйте, братя мои: братът вълк, който е тук пред вас, ми обеща и показа, че иска мир с вас, като никога няма да ви напада, ако обещаете да му давате всекидневно каквото му е потребно. А аз ще гарантирам, че той ще съблюдава сключения мир“. Тогава целият народ единодушно обещал винаги да го храни. И свети Франциск заявил на вълка пред всички: „А ти, братко вълк, обещай да спазваш мирното споразумение, като никога не нападаш нито животни, нито човеци и никаква твар“. Вълкът коленичил, склонил глава и чрез леки движения на тялото, врата и ушите показал, доколкото е възможно, че иска да спазва всяко условие на договора. Свети Франциск казал: „Братко вълк, сега искам, както извън града, да покажеш пред всички, че може да се има вяра на твоето обещание и че няма да измамиш гаранцията, която давам за теб“. Тогава вълкът вдигнал дясната си лапа и я поставил в ръката на свети Франциск. Това му действие, както и вече изброените, предизвикало такава възхита и радост у народа, както и почит към светеца за новото му чудо и за мира с вълка, че всички с викове към небето възславили и благодарили на Бога за това, че им е изпратил свети Франциск, който със своята добродетел ги е спасил от устата на жестокия звяр. Споменатият вълк живял след това две години в Губио; той влизал приятелски в къщите, от врата на врата, без да причини зло никому и без никой да му стори зло; той бил щедро хранен от гражданите; а когато си тръгвал от града или от къщите, никога куче не залайвало след него. Накрая, след две години, братът вълк умрял от старост. Тогава пък гражданите изпитали голяма мъка; защото, виждайки го из града, си спомняли по-добре за добродетелта и светостта на свети Франциск.

За възхвала на Христа и на бедния Франческо. Амин.

Превод от италиански Тони Николов

Св. Франциск и вълкът в Губио, фреска от Сасета (1437–1444), фотография *Wikipedia*



Людмила Димова

Клара от Асизи

В многото филми и биографични романи за свети Франциск от Асизи тя присъства неотменно като персонаж – „една от най-обичаните светици“, както я нарича папа Бенедикт XVI, твърде дръзка за времето си – в началото на XIII век, когато духовен живот без материална собственост бил немислим за жените.

Клара е родена през 1193 или 1194 г. в Асизи, в известното аристократично семейство Офредучо. Баща ѝ, рицарят Фавароне, обичал бляскавия живот, а майка ѝ Ортолана проявявала усърдие в поклонническите пътувания. Клара и по-малките ѝ сестри изучавали латински, четене, писане и ръкоделие. Склонността към аскетичност и милосърдие се изявила рано – Клара тайно раздавала храна на бедните и категорично отхвърляла опитите на родителите си да я омъжат изгодно.

На 18-годишна възраст чула проповед на Франциск и това променило живота ѝ. Решила да приеме неговия идеал за живот в радикална бедност и да се посвети на Бог. В нощта на Цветница (18 март) през 1212 г. тайно напуснала дома си, придружена от своя приятелка, и отишла в църквичката „Порциункола“. Там е постригана от Франциск и полага обети за бедност, целомъдрие и послушание. Франциск отвел Клара при бенедиктинките от „Сан Паоло“ в Бастия, където тя смело се противопоставила на своите роднини, дошли да я приберат. По-късно Клара основава първата женска францисканска общност при църквата „Сан Дамяно“ извън Асизи, където малките братя устройват скромен манастир. Там тя остава до смъртта си през 1253 г. Обителта бързо се разраства, присъединяват се млади жени от други благороднически семейства. Сред монахините са сестрите ѝ Агнеса, овдовялата Беатриче и майка ѝ. През 1238 г. в „Сан Дамяно“ вече живеели 50 сестри.

Своя идеал за „свещена бедност“ (*sancta paupertas*) Клара излага в писмата си до Агнеса от Прага, дъщеря на бохемския крал Отокар I, която отказала планирания от баща ѝ брак с овдовелия император Фридрих II и също станала Христова невеста, впоследствие е канонизирана за светица. „Знаете – пише Клара, – че облеченият не може да се бори с голия, защото бързо бива повален на земята онзи, който има нещо, за което може да бъде уловен.“ Да си гол и беден предизвиквало обществено презрение, но за Клара означавало свобода. Запазени са четири писма от кореспонденцията между нея и духовната ѝ сестра от Прага.



Св. Франциск постригва косите на Клара, бъдещата Христова невеста, миниатюра от *Книга на кларисите* от Страсбург, 1490–1492 г.

Небесният младоженец определено е за предпочитане, пише Клара до Агнеса, „неговата власт е по-силна, неговата природа – по-възвишена, неговият лик – по-красив, неговата любов – по-нежна, и цялата му изящност – по-изискана“.

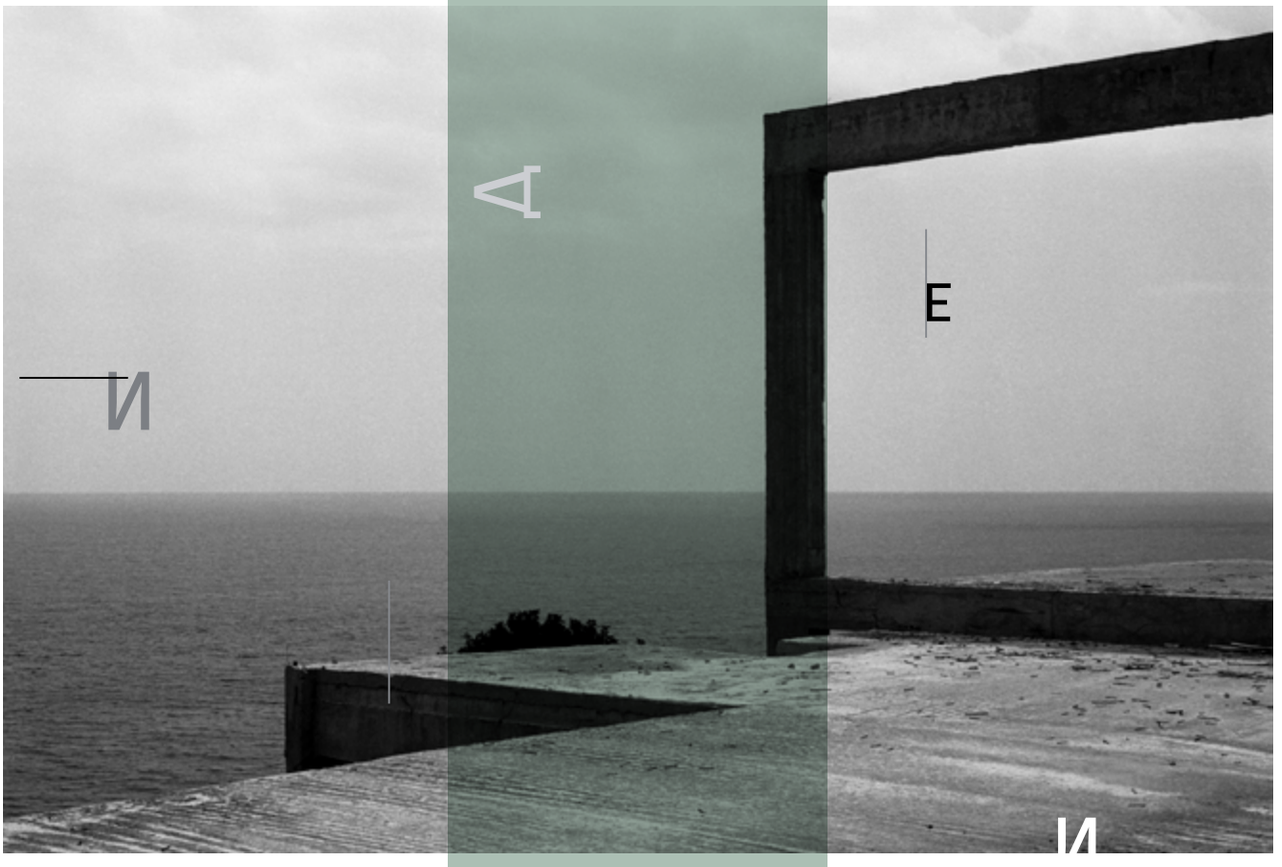
В четвъртото си писмо Клара използва познатия през Средновековието образ на огледалото като метафора на духовния живот. Христос е „огледало без недостатък“, в което човек се оглежда. „Свещената бедност“, рамката на това духовно огледало, според Клара е предварителното условие за единение с Бог.

В началото на монашеския си живот Клара имала в лицето на Франциск от Асизи учител, но и приятел, и брат. „Чрез него тя се влюбва в Любовта, а как да отделиш Любовта от пратеника на Любовта?“, пише Жюлиен Грийн в своята биография „Брат Франциск“, публикувана през 1983 г. Мистичната им свързаност обаче е отвъд „изискванията на плътта“. И докато Франциск и малките братя водят деятелен живот, Клара и бедните сестри се посвещават на съзерцателност извън света в строга изолация (клаузура).

През 1216 г. Клара получава т.нар. „Привилегия на бедността“ от папа Инокентий III, която гарантира на монахините правото да живеят в пълно лишение, без да притежават материална собственост. И това е голямо изключение спрямо тогавашното канонично право. Доброволният отказ от собственост при монахините срещал съпротива от страна на Църквата и родителите. Строгата клаузура и липсата на собственост се изключвали взаимно. Притежанието на земя или редовните доходи били единствената форма за осигуряване на прехрана на женските ордени.

В началото Франциск съставил за сестрите кратък устав, който съответствал на францисканския от 1209/10 г. Около 1247 г. Клара станала първата жена в историята на Католическата църква, дръзнала сама да напише монашески устав. *Правилото за живота на бедните сестри* е одобрено от папа Инокентий IV на 9 август 1253 г., само два дена преди смъртта ѝ. Животът в лишения рано ѝ отнел здравето, но въпреки това Клара ръководела ордена до сетния си час. Умира на 11 август 1253 г. на 59-годишна възраст. Само две години по-късно е канонизирана за светица. Поради съображения за сигурност кларисите напускат „Сан Дамяно“ през 1260 г. и се преместват в новопостроената църква „Санта Киара“ в Асизи. Там днес се съхраняват мощите на света Клара.

идеи



Улрих Вюст, Крит, 1997 *г.*, от серията *Книга на годините*, 1978–2008, архивен пигментен печат © *ifa*

Ирина Шчербакова

Т. С. Елиът

Ирина Шчербакова

Сякаш ще летят до Марс

Важната роля, която дисидентите играят за родината си, не приключва до държавната граница: така е било при Сталин, така е и днес, когато Путин убива и прогонва независимите духом хора

Всички сме чували историите на хора, загубили своите страни, принудени да бягат, чийто принос към науката, изкуството, литературата и политиката по-късно е световно признат: Алберт Айнщайн, Томас Ман, Владимир Набоков, Игор Стравински, Хана Арент, Марлене Дитрих, Йосиф Бродски и много, много други.

Ала има и трагични истории. За хора, които не са преживели емиграцията, като Валтер Бенямин, Стефан Цвайг, Курт Тухолски[1] или Ернст Толер[2]. Хора, на които загубата на родината е струвала живота – и тук не става дума само за физическа загуба. Да преживееш това, което Томас Ман нарича през 1945 г. в едно писмо „задухата на изгнанието“, всъщност е изключително трудно – особено за онези, чийто най-важен инструмент е словото, насочено към собствените им сънародници.

Дълго време в Съветския съюз се подиграваха на емигрантите, които едва свързваха двата края в Истанбул, Париж, Берлин, повечето без средства, без професия и без документи. Тяхната дейност, основаните от тях организации, издателства и вестници, техните спорове като емигранти с различни убеждения изглеждаха остарели. В същото време непрекъснато се цитира утешителната мисъл от романа на Михаил Булгаков „Майстора и Маргарита“, че „ръкописите не горят“ въпреки всички усилия на диктаторите. В действителност това е илюзия, защото много от тях са унищожени и изчезнали – да не говорим, че мнозина от техните автори са изгубили живота си.

Емиграцията обаче играе важна роля – не само руската. В най-окаяни условия и на фона на изключително труден живот интелектуалците сред емигрантите съхраниха огромна част от руската култура и език, унищожени от тоталитарната сталинистка система и нейната идеологическа машина. Томас Ман е имал предвид същото, когато казва: „Германия – това съм аз“, в отговор на клеветническата кампания срещу него в нацистка Германия. Същото е имал предвид и Владимир Набоков, който пише: „Русия трябва да се обича. Без нашата емигрантска любов с Русия е свършено. Там никой не я обича“. И затова е логично, че след смъртта на Сталин Желязната завеса започна да се пропуква и значението на емиграцията ставаше все по-видимо – днес е особено важно да се говори за това.

Дисидентските движения днес, както и по времето на Съветския съюз, разчитат на помощ от чужбина – особено от емигрирали сънародници. Немалко от тях работеха за западните радиостанции, които излъчваха в Съветския съюз и бяха сред най-важните източници на информация с милиони слушатели. Там се публикуваше забранена литература, изнесени тайно извън страната ръкописи. За тях дори се появи специална дума: „тамиздат“ – за всичко, което се печаташе на Запад и след това тайно се внасяше в Съветския съюз. Преодоляването на цензурата и завръщането в родината на съхранената на Запад култура са големите интелектуални постижения на перестройката. „Европа е нашият общ дом“, заяви Горбачов. Последвалото отваряне на границите се превърна в един от най-важните символи на промяната.

С падането на комунистическите режими въпросът за емиграцията изглеждаше решен. Хората вече можеха свободно да пътуват в чужбина, да работят или учат там, да живеят в друга държава – без забрана да се завърнат. През всички години дотогава ние в СССР изпращахме нашите приятели, сякаш ще летят до Марс. Без никаква надежда за нова среща.

През 90-те никой не можеше да си представи, че три десетилетия по-късно стотици хиляди отново ще напуснат Русия – най-голямата политическа емиграция след бягството от болшевиките. Хора, които не можеха и не искаха да живеят под режима на Путин. След февруари 2022 г. мнозина изпитаха потребност да сравнят опита от миналото с настоящето. Още повече че пътищата им ги отведоха в традиционните центрове на руската емиграция – Берлин, Париж, Прага, Рига...

Емиграцията, за която повечето от тези хора не бяха подготвени, ги изправя пред многобройни екзистенциални въпроси: за възможността да се интегрират и да продължат да работят. За значението на собствения и чуждия език и най-простия въпрос за убежище, закрила, да легализират статута си и да получат разрешение за пребиваване – което става все по-трудно, защото Европа затваря границите си. Разбираемо е, че хората се опитват да се установят там, където вече живеят техни сънародници и хора с подобна съдба. Един от най-големите страхове на емигрантите е да останат сами с проблемите си.

Живот в изгнание

Вече няма илюзии, че в Русия на Путин ще се изгради едно по-добро общество. Може да се очаква само затягане на диктатурата и увеличаване на репресиите. Точно затова след началото на войната срещу Украйна възникна голям интерес към опита на германската емиграция и към въпроса как хората тогава са взимали решение: да напуснат Германия или да останат под режима на националсоциалистите. Неслучайно прочутото писмо на Томас Ман, в което той обяснява защо не иска да се завърне в родината си, се разпространи в руските социални мрежи (вж. сп. „Култура“ 2025/6, *б.р.*). Както и студията на Карл Ясперс за германската вина.

Много неща са съпътствали живота в изгнание още преди сто години: спорове и взаимни нападки, търсене на

виновни за това, което се е случило с Русия. Защото е трудно да се намери отговор на въпроса, който украинците не спират да задават: „Как го допуснахте?“. Така е и със споровете за бъдещето – бъдеще, което днес е изключително трудно да се прогнозира и не обещава бързо завръщане в родината.

Това често води и до разрив с онези, които са напуснали Русия още през 90-те години, но мисловно са закотвени не в Русия на Путин, а все още в Съветска Русия. Тези, които бягат от диктатори, не се превръщат автоматично в свободни хора. В същото време страхът и грижата за роднини, приятели и колеги, останали в родината, се вписват в живота, както и въпросите за вътрешната емиграция, за мълчанието и компромисите и за възможностите за съпротива. Ето защо решението на Алексей Навални да се завърне в Русия беше прието толкова болезнено от мнозина.

Когато тук говоря за емиграцията, разбира се, не искам и не мога да оставям впечатление, че съм наивно оптимистична. И все пак искам да кажа: има начини за тези, които са напуснали страната си и искат да се противопоставят на диктаторите. И виждам, че много хора използват тези начини и възможности. Преди всичко обаче – и това е най-важното – трябва да се помага на онези, които са по-зле от теб самия. Това означава да не се оплакваш постоянно от собствената си тежка съдба, а да мислиш за хилядите украинци, които трябваше да избягат от руската инвазия и руските бомби. За тези, които са напуснали Русия, това означава преди всичко да подкрепят Украйна. Това е възможно под различни форми – и означава да се покаже солидарност и с политическата емиграция от Беларус. Свързва ни не само тоталитарното минало, но и общата борба срещу днешните диктатори.

Друга важна задача е да се продължат най-добрите културни традиции на предишната емиграция. Защото разрушаването и злоупотребата с руската култура са сред най-важните идеологически цели на путинската пропаганда. Тя непрестанно твърди, че руската култура и руският език се „отменят“ на Запад. В действителност режимът се опитва да използва руския език и руската класика, за да оправдае империализма и агресивния национализъм.

Една от важните задачи на емиграцията е да изгради независими медии, които да предават достоверна информация, да преодоляват блокирането на интернет и да осигуряват достъп до новини. Основаните в чужбина независими издателства публикуват произведения на автори, чиито книги и текстове вече са забранени в Русия. Същото се отнася и за режисьорите, актьорите и музикантите, напуснали Русия.

Друга важна задача е да се събират свидетелства и да се съхранява историческата памет. Точно това правят новосъздадените клонове в изгнание на нашата забранена в Русия организация „Мемориал“. Това включва и документиране на преживяното от днешните политически затворници в Русия.

Русия като „обсадена крепост“

Има още една, по-важна задача: да се убедят онези на Запад, които все още се надяват на отстъпки от страна на Путин, че това няма да се случи. Онези, които все още се надяват, че може да се постигне договорка с Путин, да се засили натискът върху Украйна или да се ограничи подкрепата за нея – и тогава ще настъпи мир, руският петрол и газ отново ще потекат и всичко ще бъде както преди.

Също толкова важни са и връзките с гражданските общества в страните, в които живеят емигрантите. Тези, които не познават местните обичаи, закони и език, могат да предизвикат раздразнение, а популистите в политиката го използват почти винаги за свои собствени цели. Симпатията и съчувствието към емигрантите могат да отслабнат или напълно да изчезнат. И тъй като омразата към диктатурите и диктаторите, колкото и парадоксално да звучи, често се пренася върху онези, които са избягали от тях, политическите емигранти бързо попадат на прицел.

Режимът на Путин вижда в политическата емиграция опасност за себе си. Русия отново е обявена за „обсадена крепост“, която трябва да се защитава. Точно с това могат да се обяснят и новите закони, които лишават емигрантите от техните граждански права, ако са обявени за „чуждестранни агенти“. Под аплодисментите на всички депутати председателят на Думата Вячеслав Володин заяви, че законът, който „ни позволява да ги лишим от правата им“, трябва да бъде приет „с оглед на специалната военна операция“. Това било „важно решение, което позволява да се защити държавата от тези негодници, които напуснаха страната и продължават да вредят оттам“.

Превод от немски Людмила Димова

Ирина Шчербакова е родена през 1949 г. в Москва. Тя е историчка, преводачка, журналистка, от основателите на правозащитната организация „Мемориал“. Изследванията ѝ са в областта на устната история и паметта за тоталитаризма и сталинизма. Речта ѝ (със съкращения) е произнесена на 20 август 2026 г. по време на инициативата „Дни на изгнанието“, организирана във Франкфурт на Майн в сътрудничество с Германския изгнанически архив 1933–1945 г.

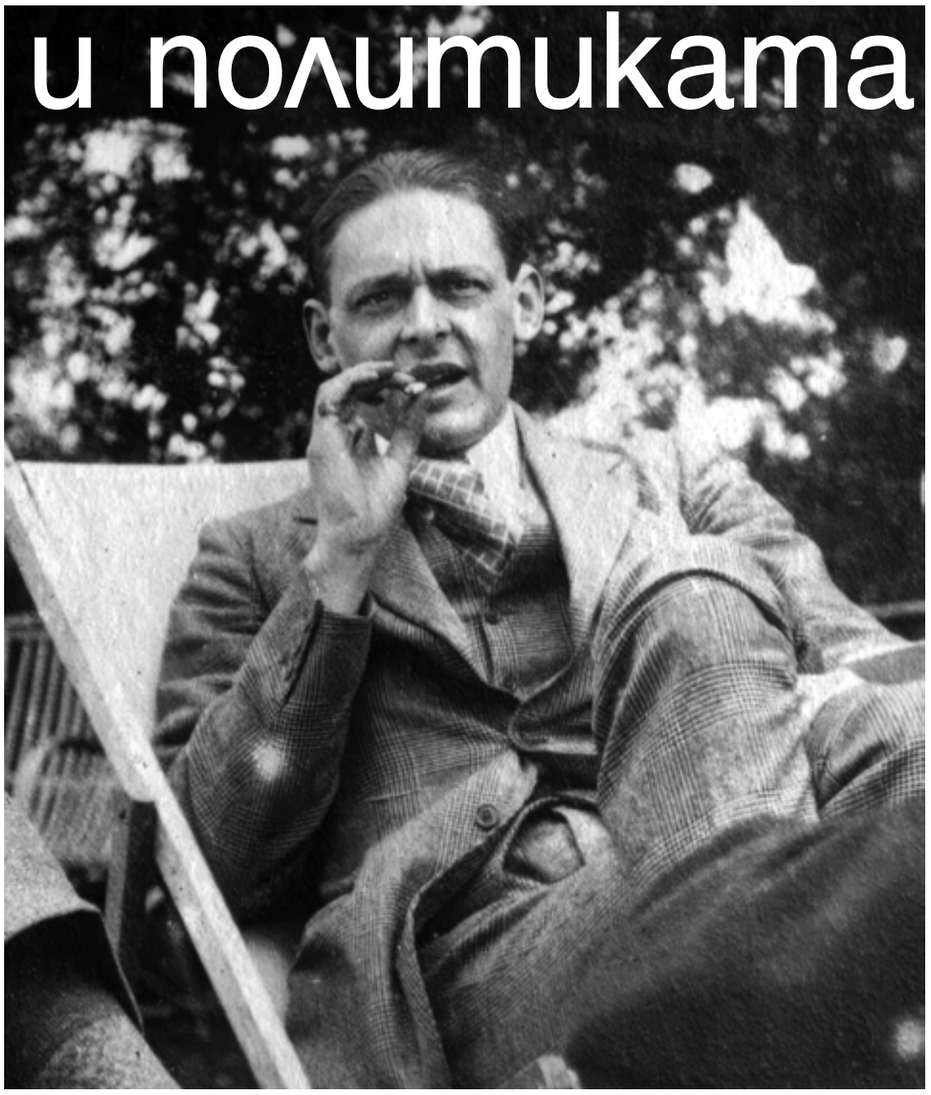
[1] Курт Тухолски (1890–1935) е един от най-значимите писатели и публицисти на ваймарската епоха. След идването на Хитлер на власт емигрира в Швеция. Спори се дали смъртта му е самоубийство. *Б.пр.*

[2] Ернст Толер (1893–1939) е немски писател и драматург, експресионист. Самоубива се в хотелската си стая в Ню Йорк. *Б.пр.*

Т. С. Елиът

Бележка за културата и политиката

Откъс от сборника с есета „Християнство и култура. Идеята за християнско общество и бележки към дефиницията на културата“, който предстои да бъде издаден от Фондация „Комунитас“



Т. С. Елиът, 1923 г., фотография на лейди Отолин Морел, *Wikipedia*

Забелязваме, че в наше време „културата“ започва да привлича вниманието на политиците – не в смисъл че политиците задължително са „хора на културата“, а в смисъл че „културата“ се разпознава едновременно като политически инструмент, а и като нещо обществено необходимо, което по тази причина държавата трябва да поощрява. Висшите политически кръгове не само говорят за това колко важни са „културните взаимоотношения“, те създават съответните институции и назначават в тях служители с ясната цел да полагат грижи за тези взаимоотношения, от които се очаква да спомогнат за укрепването на приятелството между народите. Това, че в известен смисъл културата се е превърнала в подразделение на политиката, не бива да заличава от паметта ни факта, че в други исторически периоди политиката е била занимание, упражнявано като част от дадена култура и между представителите на различни култури.

На друго място вече съм изказал твърдението, че едно общество е застрашено от разпад, ако липсва контакт между хората, посветени на различни дейности – между политическите, научните, артистичните, философските и религиозните умове в това общество. И това разделение не може да бъде преодоляно просто чрез създаване на обществени организации. То не може да бъде преодоляно чрез обединяването на хора с различни знания и опит в комитети, в които всички съветват всички останали. Елитът трябва да бъде нещо различно, той трябва да бъде нещо много по-органично от съвет, който се състои от бонзи, племенни вождове и магнати. Хора, които се срещат единствено заради ясно определени сериозни цели и по официални поводи, всъщност не се срещат пълноценно. Възможно е те да са обединени от обща и близка до сърцето на всеки един от тях грижа, възможно е в хода на постоянните си контакти те да развият речник и начин на говорене, които да предават всеки нюанс и значение, необходими за постигането на общата им цел, ала след края на тези срещи те винаги ще се завръщат в своя социален свят, а и в своето лично уединение. Всеки е забелязвал, че основната характеристика на личната близост е способността за изпълнено със задоволство мълчание, взаимното щастие от посвещаването на обща задача или сподавената сериозност и споделената радост от една глупава шега; затова и сплотеността на всеки приятелски кръг зависи от съществуването на споделено социално съгласие, на споделени ритуали, на споделени удоволствия в свободното време. Тези пътища към постигането на близост са не по-малко важни от предаването на смисъла чрез думи и от съществуването на обща тема, по която всяка от страните има свое мнение. Злочест е човекът, чиито приятелски кръг и партньори в работата са две напълно отделни групи, но също е ограничително и когато те са изцяло една и съща група.

В наше време четем твърде много нови книги или пък сме потиснати от мисълта за новите книги, които не сме прочели; четем много книги, защото не можем да познаваме достатъчно хора, както и не можем да познаваме всички, които ще ни бъде от полза да познаваме, просто защото те са твърде много. Следователно, ако притежаваме умението да редим думите и имаме щастието те да бъдат отпечатани, ние общуваме, като пишем повече книги. Често се случва да пренебрегваме книгите тъкмо на тези писатели, които имаме късмета да познаваме, а колкото по-добре ги познаваме лично, толкова по-малка необходимост изпитваме да четем написаното от тях. Обременени сме не само от твърде голямо количество нови книги, претоварени сме от наличието на твърде много периодични издания, доклади или лично разпространявани записки. В стремежа си да следим най-важните от тези публикации има опасност да пожертваме трите вечни и най-важни причини за четенето: придобиването на мъдрост, удовлетворението от изкуството и наслада от забавлението. В същото това време професионалният политик е твърде зает, за да има свободно време за сериозно четене дори и по политически теми. А и времето, което той може да отдели за обмен на идеи и информация с изтъкнатите хора от други житейски поприща, е твърде ограничено.

В общество, което е достатъчно стратифицирано, което се отличава с няколко равнища на култура и няколко равнища на власт и авторитет, е възможно политикът да бъде ограничаван в използвания от него език от уважението си към мнението или от страха си от подигравките на една по-тясна и по-критична публика, която поддържа някакъв стандарт в разговорния стил. Ако това е и едно по-децентрализирано общество, в което местните култури процъфтяват и в което по-голямата част от проблемите си остават локални, такива, по които мнение могат да си изградят съответните местни жители въз основа на непосредствения си опит и от разговори със своите съседи, политическите изявления е по-вероятно да се отличават с по-голяма яснота и да бъдат по-слабо податливи на вариации в тяхната интерпретация. Една локална реч, посветена на локален проблем, е по-вероятно да бъде ясна и разбираема, отколкото една реч, обърната към цялата нация, както и можем да забележим, че най-много двусмислици и смътни обобщения обичайно съдържат в себе си речите, насочени към целия свят.

Политическата теория в модерните времена обръща по-малко внимание на човешката природа, защото е склонна да мисли, че тя винаги може да бъде променена, за да се впише в желаната политическата структура. Тази политическа теория е посветена на изучаването на безлични сили, които е възможно да са възникнали като последица от противоречията между хората и тяхната воля, но които са изместили хората като обект на изследване. Като академична дисциплина и предмет на изучаване от младите хора тази политическа теория крие в себе си няколко недостатъка. Несъмнено тя формира умове, склонни да мислят единствено в категориите на безличните и извънчовешки сили, и по този начин дехуманизира своите студенти. Самата култура се разглежда или като пренебрежимо странично явление, което може да бъде оставено само на себе си, или като област от живота, която трябва да бъде организирана в съответствие с конкретна представа, към която проявяваме предпочитание. И тук имам предвид не само по-догматичните и тоталитарно ориентирани философии на съвременността, имам предвид и предубежденията, които оказват влияние върху мисленето във всяка страна и които нерядко са споделяни от иначе непримирими политически противници.

Важен исторически документ за политическата употреба на културата е есето на Лев Троцки „Литература и революция“, чийто английски превод беше публикуван през 1925 г. Убеждението, сякаш дълбоко вкоренено в съзнанието на политиците в Москва, че задачата на Майка Рус е да донесе на останалия свят не само идеи и политически структури, но и тотален начин на живот, изостри и нашето съзнание за политическата роля на културата. Има обаче и други причини за развитието на това съзнание освен Руската революция. Значение в това отношение имат и изследванията и теориите на антрополозите, които ни помогнаха да подходим с по-голямо внимание към отношенията между имперските сили и подчинените им народи. Правителствата имат все по-голямо разбиране за необходимостта от съобразяване с културните различия, а тъй като колониалната администрация до голяма степен е контролирана от имперския център, тези различия придобиват все по-голямо значение. Народ, който живее в изолация, изобщо няма съзнание, че притежава „култура“. А различията между отделните европейски народи в миналото не са били достатъчно големи, за да ги накарат да приемат културите си като различни до степен на конфликт и несъвместимост: културното осъзнаване като средство за обединяването на една нация срещу другите за пръв път беше използвано от бившите управляващи на Германия. Днес ние вече имаме съзнание за значението на културата, но по начин, който подхранва едновременно нацизма, комунизма и национализма и който поощрява разделенията, без да помага за тяхното преодоляване.

Насочването на вниманието към вредите, нанесени върху местните култури в процеса на експанзия на една империя, по никакъв начин не може да бъде обвинение срещу самата империя, до каквото прибързано заключение достигат привържениците на идеята за разпадането на империята. Всъщност нерядко тъкмо същите тези антиимпериалисти поради своите либерални разбирания се оказват сред най-убедените и самодоволни изразители на превъзходството на западната цивилизация, това ги прави слепи както за ползите, донесени от имперското управление, така и за вредите от разрушаването на местната култура. Тези разпалени глави приемат, че ние постъпваме правилно, като се натрапваме на другата цивилизация, предоставяме на нейните носители нашите механични изобретения, управленски системи, образование, право, медицина и финанси, вдъхваме у тях презрение към собствените им обичаи и ги научаваме на просветителско отношение към



Т. С. Елиът

Т. С. Елиът (1888–1965) е един от най-големите англоезични поети на XX век. Роден е в САЩ. Учи философия в Харвардския университет и френска литература в Сорбоната, а през 1914 г. следва в Оксфорд. През 1922 г. излиза поемата „Пустата земя“, която му носи слава. През 1927 г. се отказва от американското си гражданство и влиза в Англиканската църква. Поемата „Пепелната сряда“, публикувана през 1930 г., бележи поврат в творчеството му – от радикален критик се превръща в консерватор. Първата му пиеса „Убийство в катедралата“ излиза през 1935 г., а през 1939 г. е издадена книгата му с детски стихове, по която през 80-те години е създаден популярният мюзикъл „Котките“. Знаменитите му „Четири квартета“ излизат през 1943 г. Носител на Нобелова награда за литература (1948).

техните религиозни суеверия, а след това ги оставяме сами да се варят в бульона, който сме им приготвили.

Най-новият вид империализъм, този на Русия, вероятно е най-изобретателният и най-подходящ за духа на днешната епоха. Руската империя старателно се опитва да избегне слабостите на империите, които са я предшествали, но в същото време е по-безмилостна и успешно се възползва от суетата на подчинените народи. Официалната доктрина е за пълно национално равенство, привидност, която Русия успява по-лесно да демонстрира в Азия както заради ориенталския характер на руското мислене, така и заради изостаналостта на руското развитие по западните стандарти. Правят се опити за съхраняване на подобие на местно самоуправление и автономия – подозирам, че целта е да бъде създадена илюзията за възможна независимост в няколко местни републики и сателитни държави, докато в същото време реалната власт е упражнявана от Москва. Измамата в тази илюзия понякога може лесно да бъде прозряна, когато например една местна република бъде внезапно и позорно сведена до провинция или до колония на короната, ала тази илюзия продължава да бъде поддържана – и тъкмо това е най-интересното от нашата гледна точка – чрез внимателно поощряване на местната „култура“, но култура в ограничен смисъл на думата, защото тя включва само това, което е живописно, безобидно и което може да бъде отделено от политиката, като езика и литературата, местните изкуства и обичаи. Но понеже Съветска Русия поддържа разбирането, че културата е подчинена на политическата теория, нейният империализъм най-вероятно ще доведе до утвърждаването на чувството за превъзходство на онези нейни народи, които са формирали тази политическа теория; следователно можем да очакваме, че докато Руската империя успява да съхрани своето единство, ще бъдем свидетели на все по-голямата доминация на московската култура над останалите подчинени нации, които ще оцелеят не като отделни народи, всеки със свой собствен културен модел, а като по-нисши касти. Каквото и да се случи в бъдеще обаче, трябва да се каже, че руснаците са първият модерен народ, който съзнателно се възползва от политическото измерение на културата и подлага на атака културата на всеки народ, над който те желаят да установят доминация. А колкото по-високоразвита е една чужда култура, толкова по-изтънчени и последователни са опитите за нейното унищожаване чрез елиминиране на онези елементи, които в най-голяма степен са носители на самосъзнанието на подчиненото население.

Опасностите, които днес на Запад произтичат от „съзнанието за културата“, са от различен порядък. Мотивите ни да сторим нещо за нашата култура все още не са съзнателно политически. Тези мотиви възникват от прозрението, че културата ни не е съвсем здрава, както и от убеждението, че трябва да предприемем стъпки за подобряване на условията за нея. Това прозрение промени нашето разбиране за образованието и стана причина или за отъждествяването на културата с образованието, или за налагането на убеждението, че образованието е единственият инструмент за подобряване на нашата култура. Що се отнася до необходимостта от намеса на държавата или на някаква полудържавна институция, подпомагана от държавата в подкрепа на изкуствата и науките, в настоящите условия имаме ясно разбиране за необходимостта от такава подкрепа. Съществуват някои важни дела, които и в бъдеще е много вероятно да не могат да бъдат осъществени без някакъв вид държавна подкрепа. Напредъкът на експерименталните науки днес се нуждае от огромно и скъпо оборудване, а за практикуването на изкуствата в голям мащаб вече няма да бъде достатъчно частното покровителство. Трябва да бъдат създадени защитни механизми срещу нарастващата централизация и контрол, които крият опасност от политизация на изкуствата и науките, като това може да се случи чрез поощряване на местната инициатива и отговорности, както и доколкото това е възможно, чрез отделянето на източника на финансиране от контрола върху разпределението на средствата. Ще бъде също така полезно да наричаме субсидираните и изкуствено насърчавани дейности с тяхното истинско име: нека направим нужното в подкрепа на живописта, скулптурата или архитектурата, на театъра или музиката, на една или друга наука или област на интелектуално творчество, но да наричаме всяка такава дейност с нейното собствено име и да се въздържаме от употребата на думата „култура“ като всеобхватно понятие. Защото тогава има опасност да се поддадем на изкушението да допуснем, че културата може да бъде планирана. Културата никога не може да бъде изцяло осъзнавана, защото тя е винаги повече от това, което съзнаваме; тя не може да бъде и планирана, защото съдържа в себе си и несъзнавания контекст на цялото това планиране.

Превод от английски Момчил Методиев

интервю



Кадър от дебютния филм на Мадс Менгел „Гостенката“ © *Monolit Film*

Здравка Евтимова
Гюс ван Сант
Мадс Менгел
Йерней Лоренци

Виолета Цветкова

Здравка Евтимова

Истории за доброто

„Каварненски разкази“ е нарекла новата си книга писателката, която описва живота на обикновени, но цветни в същността си хора

Има автори, които пишат превъзбудено или патетично. Други – възвишено или показно интелектуално. Трети, като Здравка Евтимова, просто са родени да разказват. Въвлича те в неподозирани светове, недоумявайки как се появяват „момиче с лешникова гора в очите“, „вятър, зъзнещ от студ“, „тъга, която преводът превръща в разцъфнала липа“, „текстове, тежащи като варели, пълни със сълзи“... Питаш се откъде се раждат мъдрости като: „Ако животът е тояга, която те налага, стани електрически трион. Нарежи дните на парчета, подреди ги, както ти е угодно“ и „Можеш да видиш дали Бог е останал у някого, ако този човек гали пребито куче“...

Имах радостта да общувам отблизо със Здравка Евтимова по време на Международния джаз фестивал „Д-р Емил Илиев“ – първо като модератор на срещата ѝ с читатели в Самоков, а после и в дългите ни разходки из Боровец. Питах, а тя ме даряваше с думи и истории по нейния си топъл, човешки, лишен от превземки начин.

След „Разкази срещу тъга“, „Разкази от сол“ и „Разкази за приятели“, след „Пернишки разкази“, „Юлски разкази“ и „Луничави разкази“ написахте и „Каварненски разкази“ – откъде е вдъхновението за тях, г-жо Евтимова?

На шест километра от Каварна е село Божурец с 32-ма постоянни жители. Там си купихме бунгало. Нямаше покрив, но го направихме. А да направиш покрив на бунгало, означава да започнеш да познаваш местните, тоест някой да дойде и да ти каже: „Тука не растат череши. Само сливи има“; а аз да му отговоря: „Ще видим“. Какво направих ли? Нали съм от село Църква, сега квартал на Перник, в семейството ни умеем да ашладисваме дървета. Отидох в Голо бърдо, извадих глог и на него присадих круши, мушмули, диви ябълки. Хората в Божурец казаха: „Ще изсъхнат“. Е, шеста година не изсъхват. (*Смее се.*)

Как няма да напишеш „Каварненски разкази“, когато дойдат поне осемнайсет човека, за да си откъснат от моите джанки, родили се на дивачка в двора ни и ей такива станали! Как да не напишеш разказ за Ненко, който ми вика: „Ти не можеш да плуваш, щото в Перник нямате море!“. Ооо, той нямаше как да знае, че като малка се научих да плувам в гьол с пиявици, а баба с нож ги вадеше от крака ми. После каза: „Добре, а оттука ще скочиш ли?“. Как няма да скоча – та аз скачах от железния мост, за което баща ми ме заключи вкъщи цяла седмица. Скочих и хората в Божурец се спогледанах: „Тая е наш човек“. Така че моите „Каварненски разкази“ са за хората, които видях там: Ненко, дядо Дучо, неговия роднина Дучо, жена му Вяра...

„Всеки е щастлив разказ или за близките си, или за приятел, или за непознат, стига да е казал нещо добро. Какво като кажеш злобна, гадна дума. С нея не обиждаш този насреща ти, а разкриваш собствената си слабост“

Живеете там от шест години, а с толкова обич говорите за хората…

Това е другата причина да напиша „Каварненски разкази“, защото, ако човек държи обичта скрита в себе си дълго, тя гноясва. Ако пък държиш болката си, тя се превръща в тумор, но като я оставиш да живее в някой разказ, полека ще се превърне в небе за другите. Имам три разказа за трима човека от Божурец – за тях е книгата, с голяма обич и с пожелание да са здрави. Единият беше болен, но му казах: „Ще ти напиша разказ и отново ще се качиш на колелото“. А той: „Вие, перничаните, сте лъжци“. Ненчо, викам му, кажи пак, че сме лъжци, и ще те хвърля в морето. „Не мой ме вдигнеш, че съм 103 кила“, смее се той, но и аз се не давам: „Опитай само!“. Видях го отново на колелото. Едва ли бе заради разказа ми, но ми каза: „Верно бе, напиши ми още един, за да не ме болят и раменатa“. (*Смее се.*)

Такъв е и любимият ми „Щастлив разказ за Ели“ – вярвате ли, че всеки може и сам да напише щастливия си разказ?

Може би сам не може. Трябва да иска много силно нещо за друг човек. Всеки е щастлив разказ или за близките си, или за приятел, или за непознат, стига да е казал нещо добро. Защото какво като кажеш злобна, гадна дума. С нея не обиждаш този насреща ти, а разкриваш собствената си слабост; показваш, че ти е тъжно, и с обидата към другия крещиш: „Боже мой, скършил съм се, ей толкова кожичка ми е останала, която ме държи прав и жив“. Според мен тия, дето удрят и обиждат, всъщност са болни и нещастни.

Между другото, Карл Густав Юнг пише в свое есе, че това, което ни измъчва, може да се обобщи в пет точки; станете, казва, в шест сутринта, напишете тези точки и ще видите, че четири от тях могат да отпаднат и ще остане една – ти си сам и точката е сама, какво толкова има да се страхуваш! Могат и да те наритат, мисля си пък аз, но какво от това! Колко пъти са ме ритали и какво – ставах по-яка след всеки ритник. Няма сила на ритника, която да ни пречупи, ако до нас има кой да ни каже: „Спокойно. Знаеш, че на дръвчето, като се пречупи, му остава малка част, забиваме до нея колче, връзваме, поливаме и... помни, аз съм твоят кол. Сега си счупен, но част от душицата ти е жива. Ще стоя тук колкото трябва, за да разбереш, че точката, дето не си могъл да победиш и те е наритала, се е превърнала в прашинка, а аз съм я превърнал в земя, която дава сила на корените ти“...

Не обидни думи, а жестокост има в „Блей“ – от какво е провокиран този разказ?

В двора ни в Божурец хванахме сколопендра, достига 55 см, изключително агресивно животно, при полазване може да предизвика дори парализа на дишането. Историята е в разказа, но ме питате какво ме накара да го напиша. Най-голямото предизвикателство за мен е да срещна арогантен човек. Има една мисъл, че глупостта е по-опасна от злобата, а Макиавели казва: „Глупакът върши злостни неща, без да има самият той полза от това. Просто е вградено в гените на човешката му природа“. За мен по-опасна от глупостта е арогантността. Арогантността, наглостта, струва ми се, е сплав от липса на качества.

Когато имаш качества, ти не се подмазваш, не предаваш хората; когато можеш нещо, не могат да те затворят – и да те затворят, после ще дойдат на колене да ти се молят да излезеш, за да оправиш бъркотията. Арогантността обаче е и липса на качества, скривана зад високомерие. Когато видя навирен нос, знам, че човекът няма да свърши работа, защото не я може. Човекът, който може, казва, примерно: „Ела в четвъртък в десет без петнайсет“. Работно. Или: „Сигурно няма да стане, но ще направя всичко каквото мога“. Докато арогантният щраква с пръсти: „Готово!“. А то никога няма да стане, защото той не знае, очаква някой да се обади за него, да го спусне с парашутче. Арогантният е и сплав от глупост, защото в гените му е вградена мисълта, че всичко му е позволено...



Ако имаме знания, ако се изправим и държим главата си гордо, ето така (*показва*), като Марк Аврелий – не с вирната, а с успоредна на земята брадичка, това значи, че можем и не ни е страх нито от глупостта, нито от наглостта. Никой не може да ни мачка, защото работим. Аз, когато съм най-смазана или ми е и най-щастливо, окопавам дръвчета. Дървото ти казва, че нито си заслужава заради някое магаре да се ядосваш, нито да си вириш носа, защото би означавало спад в твоите качества. Затова нека стоим като Марк Аврелий и дойде ли работа, колкото и да е трудна – ела ми (*плясва с ръце*), аз съм от Перник, аз съм от Търново, от Павликени, от Самоков... ела ми, знам какво да правя.

В новата си книга споменавате Каварна и Варна, но усещането е и за Югозапада, все към Перник и Радомир ви влече…

Когато правя разказ – умишлено казвам „правя“, а не „пиша“ – аз работя с думи и създавам някаква сграда, някакъв подслон. Не е луксозен, не е дори категория четири звезди, но е сигурен. „Каварненски разкази“ са такъв подслон за мен. Човек се намира географски на едно място, а духът му отлита оттам – няма значение дали ще попадне на юг от София, важно е, че човекът, който докосва думите, има подслон. За мен това е районът около Каварна. Място, което поражда заедно с огромното желание да се случи историята, която е в ума ти. Историята обаче не се случва точно така, както е живяла в мислите ти. Измъква се и се превръща в изненада. Това е Каварна за мен, това е Божурец за мен – една голяма изненада. Сигурно историите са ме увлекли към други географски ширини, защото подслонът ми е направен с възможност да летя. Не аз, а хората, които живеят в разказите ми, да отиват, да действат, да чувстват по определен начин. Този подслон ги е направил такива, каквито са.

Винаги ли знаете какъв ще е краят на разказа?

Ако знам края на разказа, това означава да се движа по жп линията Горна Оряховица – Варна, която вече знам наизуст и не ми е интересна. Ако знам края на разказа, няма да го пиша, защото ще се отегча. Времето е късо, задачите – много, а разказът за мен е радост. Възможно ли е човек да знае края на радостта?! То няма да бъде радост, а просто кафе, което се случва всеки ден – може би ще е с по-различен вкус, но пак ще е кафе. А разказът е вселена от кафеени плантации, зърна, чашки и най-вече хора, които очакват разбуждащата ги сутрин глътка. А аз, ако зная финала на разказа, нито

ще виждам хората, които пият кафето, нито кафеената гора, нито реката, която я разсича на две... Не, ако зная края на разказа, няма да го напиша. Или така ще го напиша, че този край да бъде разбит на пух и прах, да избяга някъде от срам и да се скрие. (*Смее се.*)

Част от героите ви свирят на тромпет, на кларинет, акордеон... Любим ми е „Кларинетът“ от „Пернишки разкази“. Откъде е любовта ви към музиката?

Като бях дете, живеехме в края на селото, а до нас – ромската махала. Там имаше един Митьо, който така свиреше на акордеон, че седях с часове да го слушам въпреки заплахите на баща ми, че имало лисици и щели да ме изядат. Страхувах се, но разбрах, че лисиците не обичат светлина, и за да не ме изядат, носех свещ, държах я запалена и слушах. Е, натупаха ме веднъж цигането, защото сме били богати с нашите осем кокошки (*смее се*), но не спрях да ходя там, защото Митьо свиреше прекрасно... Науката още не може да обясни силата на таланта.

Тъй като ви е любима територията на юг от Витоша, имам следния въпрос – ако Йордан Радичков възпя Северозапада, приемате ли да сте авторът на Югозапада?

Не приемам подобно сравнение, защото Югозападът е много бързо развиващ се район. Той е хлъзгав, но не като риба, а като влажна скала, по която се опитваш да се изкатериш на сигурно място. В моя район сигурните места отдавна са платени и заети от хора, по-големи от нас. Съжалявам, че ги наричам хора, защото хвърлят срам върху тази хубава дума със своята арогантност, липса на знания и самохвалство. Това обаче прави региона интересен, а местните – много силни, защото презират „заетите“ места.

В този изменчив регион, който обичам и познавам, думите са порастнали с мен. И от настроението на човека зависи как ще го опишеш. Когато е тъжен и се насочи към река Струма, тя може да спре своя ход, защото се е впечатлила от болката му. А когато е щастлив, никакви сигурни места и представители на хомо сапиенс с арогантност, липса на качества и самохвалство не могат да прекъснат пътя на човека, тръгнал да победи. Защото мястото, където съм родена, има една особеност: внушава на хората под тази част от българското небе, че са се родили, за да победят. От тях зависи какво разбират под победа. Дали да сторят някаква парична далавера, или да направят града си по-щастлив, да работят така, че Струма за малко за спре своя ход, защото се е възхитила от постигнатото от човека. Особен регион, харесва ми.

„Когато имаш качества, ти не предаваш хората; когато можеш нещо, не могат да те затворят – и да те затворят, после ще дойдат да ти се молят да излезеш, за да оправиш бъркотията“

Струва ми се, че пропуснахте думичката „алчност“.

Алчността е болест. Носи зло само на алчните. От желанието да поглъщат още и още накрая всичко погълнато се превръща в отрова. Човекът е роден да живее не с отрова, а с усмивка. Отровата и усмивката са две противоположни неща. Алчността убива усмивката и създава само отрова. Слава богу, алчността много отдавна остави на мира живота ми. Когато толкова много исках велосипед, че веднъж даже излъгах мама – а то да излъжеш счетоводител е невъзможно – тя каза: „Докато съм жива, няма да караш велосипед“. Заради това обаче намерих много приятели, идваха с техните колела и аз ги карах. (*Смее се.*) Тогава алчността ме напусна. Разбрах, че е по-хубаво да имаш приятел, който ще ти даде да покараш неговия велосипед. И че ако бях алчна, накрая сигурно щях да имам колело, но да загубя приятелите, които и сега са в живота ми.

Пътувате по света, сблъсквате се с различни хора и събития – различно ли е времето, в което живеем тук и навън?

Където и да отида, след като постоя малко, си казвам, че хората са дълбоко близки, даже еднакви в същността си. Искат да превърнат своя дом в пристан на стабилно здраве, на разбирателство и обич. Друг е въпросът, че където и да отидеш, се говори за нестабилност, за унищожение, за война. Виждаме два огромни полюса – грозната смърт срещу желанието да отгледаш децата си, да се радваш на тяхната радост. Най-голямото щастие за човека е да се радва на радостта на децата си. А войната заличава и тях, и мислите за радост. Така че да, навсякъде хората се стремят към спокойствие, към сродна душа.

Интересно, но и в Индия, и в Лондон чух, че едно от най-ведрите лица на любовта е да имаш с кого да се скараш и той бързо да ти прости. После и в Париж, и в Божурец ми казаха: „Не си богат с банковата си сметка, а с доброто, с което хората ще си спомнят за теб“. Чух го от французи с академично образование, но и от 95-годишния Дучо, който не е завършил докрай гимназия. Закарах му количка с ябълки от моето дръвче, а той се зарадва: „И отгоре, като отида, ще ги помня тия ябълки! Какво ме интересува онзи, дето минава с кола, по-голяма от селския магазин. Ако беше нормален и ми каже „Здрасти“, щях да го запомня, а

така какво – даже не се вижда, само музиката му гърми и плаши гаргите“.

Явно Божурец е извор на добро…

И друго ще ви разкажа. Отидох да си купя хляб, извикаха ме и ми подариха грамаден домат. Добри, който също няма академично образование, каза: „Твоите домати са абсолютна мизерия (*смее се*), но вземи този, за наше общо здраве. И другия път като минаваш, да знаеш, пия водка“. Няма да те огрее, викам (*смее се*), аз не пия и няма да те черпя. „Нищо, отвърна Добри, аз ще си мисля, че си ме почерпила.“ Като срещнеш такива хора, почваш да ги обичаш. Общото между тези без високия академизъм и другите, с огромна обща култура, е желанието да направят нещо, с което за десет секунди да се почувстваш щастлив. Не образованието е основният компонент в нашия духовен строй, а желанието да дадеш усмивка на някого. Може да е с огромен домат или с количка ябълки, с хубава новина или с красива мисъл – важно е да държим сетивото за това добро, да не го отминаваме като зарязана кола на паркинга, която дори крадците не искат да оберат.

Последния си засега роман наречохте „Резерват за хора и вълци“. Ако си представим България като резерват, остана ли ни нещо, което да опазим в него?

Ммм, да! В този резерват винаги ще остава талантът на българина. Питала съм се как е възможно толкова много талант да има сред толкова малък брой население. Как става това? Може би е отговор на Вселената за всички травми, които сме преживели в своята история. Приличаме на дива вишня, която някой стъпкал от злоба, но тя пак поникнала; тъкмо разцъфтяла, паднала слана и съсипала плода ѝ; после друг, който е в лоши отношения със стопанина ѝ, дошъл и я отсякъл, ей така, от злоба – имаме го в националния ни характер, наред с огромния талант. Талант и злост явно могат да живеят в един и същи ум. Но злостта не може да унищожи вишничката и тя отново вдига своето зелено знаме към света.

Ето това сме и ние. И може би заради своя талант продължаваме да живеем въпреки горчивината, че сме били стъпквани, въпреки историческите слани, които са ни попарвали, и злостта на някого, който е искал да ни унищожи. Талантът ни е неизкореним – колкото е по-труден животът, толкова по-голям е броят на талантливите хора тук. Вероятно е някакъв вселенски закон. И Вселената прави реверанс към нас. Защо? Защото имаме здрав корен. Това ще остане в резервата България – здравият корен, който никой не може да изтръгне и винаги ще дава една дива, непокорна вишничка, пълна с талант. Всяко зрънце от това дръвче ще е огромна радост за децата ни, диви и лакомствливи, но като си откъснат от нея, ще знаят, че утре светът ще говори с възхищение за постигнатото от тях.

А накъде ще ни поведе следващият ви роман?

Не мога точно да отговоря. Правя сега една история на английски език, но ми се иска да направя нещо на български, защото в думите ни болката и щастието така са свързани, че дори да си болен, ще оздравееш. Защо? За да преживееш още един път щастието и да прогониш болката. Българският език е точно такъв – когато го освободим от ругателните думи във всекидневието, той става лекарство. В крайна сметка може би е тънка пътечка към щастливи дни. А знаем, че пътечката е тънка, когато човек се страхува да мине по нея, тъмно е, страшно е, мисли си кой ли ще го причака зад завоя. Но нека знаем също, че щастието е там, зад завоя, и който и да ни причака, ще бъде по-слаб от щастието, защото ние вървим към него. Може да ни изритат, да ни оклеветят, дори да ни откраднат всичко, което имаме, но не могат да откраднат стремежа ни да дадем щастие на децата си. Ако трябва, даже да им дръпнем ушите, като сбъркат, и да не забравяме римската поговорка, че камъните, които премахваме от пътя на децата ни, се превръщат в свлачище, което след години се изсипва върху нас. Тоест нека бъдем по-скоро нежно сурови – това е оксиморон, но за мен е вярно: нежността да създаде суровост, която помага на характера на младия човек да стане твърд и в твърдостта си да има и сетива за красота, за съчувствие и добро.

*

„Разказите идват, където е спокойно, при жени, които никой не може да натика в ъгъла“, казва една от героините в „Каварненски разкази“ (2026, „Жанет 45“). Такава видях отблизо и Здравка Евтимова – жена, която никой не може да натика в ъгъла.



Здравка Евтимова

Здравка Евтимова е родена на 24 юли 1959 г. в Перник. Завършва английска филология във ВУ „Св. св. Кирил и Методий“ и специализира художествен превод в Сейнт Луис, Мисури, САЩ. Превежда повече от 25 романа от английски, американски и канадски автори, както и произведения на български писатели на английски език. Авторка е на „Разкази срещу тъга“ (1985), „Разкази от сол“ (1990), „Сълза за десет цента“ (1994), „Кръв от кортица“ (2005), „Юлски разкази“ (2017), „Луничави разкази“ (2023), „Каварненски разкази“ (2026), на романите „Четвъртък“ (2003), „В гръб“ (2010), „Една и съща река“ (2015), „Резерват за хора и вълци“ (2022) и др. Нейни творби са публикувани в Европа, САЩ, Канада, Австралия, носителка е на национални и международни отличия.

Гюс Ван Сант

Да се предадеш на промяната

С американския режисьор разговаря Данислава Делчева

Описват филмите ви като истории за хора от периферията на живота. Такива ли са те за вас?

Не знам. Предполагам, че съществуват различни начини да разказваш истории, в които главните герои са хора, останали в периферията. Ако се замислите за Достоевски например или за най-ранните истории, много често главният герой е човек извън общността. Познавам Сайлъс Марнър на Джордж Елиът – почти безмълвен, безгласен персонаж, лишен от всичко, което го свързва с останалия свят. В пиесата „В очакване на Годо“ също имаме двама герои, лишени от принадлежност, почти изгубени по пътя. Мисля, че в някакъв момент и моите герои станаха такива. Може би съм подражавал на писателите, от които се интересувах.

Спомням си, че когато направих „Добрият Уил Хънтинг“, дотогава постоянно бях работил с такива персонажи, които са извън общността – от „Лоша нощ“ през *Drugstore Cowboy* и „Моят личен Айдахо“ до „Дори каубойките плачат“ и „Да умреш за каузата“. Всички те бяха по някакъв начин аутсайдери. Макар Уил също да беше такъв – нямаше семейство, той ми се струваше по-позитивен персонаж. И се страхувах, че няма да успея да направя филма добре, защото не знаех дали дотогава не съм разчитал твърде много именно на статута на героите, които съм създавал, на това те да бъдат хора извън света, в който живеят. Затова просто се надявах всичко да се получи – и се получи. Но нямах никаква сигурност. Може би съм бил прекалено привързан към тази страна на разказа – към герои, които се намират извън основния свят, в който живеят. Вероятно това нямаше значение.

Всъщност има значение, защото много от вашите персонажи сякаш се намират в някакво междинно състояние – вече не принадлежат на това, което са били, но все още не знаят в какво се превръщат. Какво ви привлича в тези хора в преход?

Да, мисля, че това е начинът, по който аз самият се чувствам. Така че просто правя филми от моята гледна точка, защото състоянието, което описахте, наистина звучи като начина, по който мисля за себе си. Може би пренасям своите герои към това осъзнаване или разказвам историята през подобен тип идеи.

Променя ли се човек, когато бъде подложен на обществена присъда?

Не знам. Моите герои изобщо подлагани ли са на присъда? Не съм сигурен, че непременно са, а може би в някои случаи се променят. Самата идея за промяна на персонажа обикновено е заложена и в развитието на историята. Информацията постепенно стига до тях, те я преработват и реагират на нея. Но да, аз някак я усещам в движение – в зависимост от това дали лично пиша историята, или не, аз си проправям път през нея, през начина на разказване, през персонажите, темите и нещата, които им се налагат и им влияят. А света като че ли го определям по усет. Опитвам се да го прозра, да го получа от някакъв външен източник, както казват. Писателят например винаги твърди, че не е написал ръкописа, той просто му се е разкрил. И в това има нещо вярно.

Идеите, които се опитваш да изразиш чрез една история, в моя случай са един вид поезия. Невинаги, разбира се – при някои видове писане това не е поезия. Но поетичното се появява там, където трябва да решиш дали нещо е добро, или лошо, без да разполагаш с ясен критерий – той просто витае някъде около теб. Почти спонтанно е. Просто си казваш: „Това ми се струва правилно“. И дори не си сигурен дали наистина е така. Но постепенно то започва само да се обяснява. И мисля, че това е причината да работя по този начин – има толкова много възможности и ходове, към които да посегнеш, че ако нещо е прекалено конкретно, то започва да ограничава историята. Ако е по-малко конкретно, то има по-силна връзка със света. Предполагам, че така се опитваш да постигнеш баланс в цялото произведение. И го правиш чрез някаква духовна магия.

Казвате, че се интересувате от случайностите – както в киното, така и в живота. Какво може да разкрие за човека една случайност, което намерението не би могло?

Да, опитвам се да се сетя за моменти, в които се случва нещо непредвидено. Дори при самото заснемане, ако репетираш сцена и се случи нещо неочаквано, трябва да прецениш дали това е нещо добро. Много пъти си мисля, че случайностите сами по себе си съживяват това, което се опитваш да направиш. И това кара персонажите да реагират по-реалистично, защото във всекидневието ни постоянно се случват непредвидени неща.

Ние всъщност не знаем накъде ще тръгнем или какво ще кажем след това. Ако можеш да поставиш актьорите в онова състояние, в което те не знаят какво ще кажат дори когато имат написани реплики – те изглеждат като истински персонажи, а не просто като предварително планирани.

Уилям Бъроуз, един от хората, които са ми повлияли, например използвал техниката *cut-up*. Той нарязвал страниците със своите текстове и ги размествал, за да създаде нови изречения, появили се напълно случайно. Но тези изречения започвали да придобиват собствен смисъл и тогава той можел да ги пренапише така, че да запазят този смисъл.

Има един такъв метод, който съм виждал Кен Киси да използва – той отваря пред себе си четири книги и прескача

от едната към другата, като чете половин изречение от едната, после половин изречение от другата, после още половин изречение. И от това се получава нещо като сюрреалистична поема, която има собствен живот и собствена вълнуваща природа.

Помня един актьор, когото се опитвах да наема – прослушвах го, но очевидно не можеше да запомни текста. Затова го накарахме да направи сцената с една актриса, която си знаеше репликите. Момичето казваше, че има рак, а момчето, което не можеше да запомни нищо, просто повярва и започна да реагира: „О, толкова съжалявам“. След като сцената приключи, му казахме: „Това бяха само реплики“. А той: „Аз си помислих, че тя наистина...“. Така че това беше напълно извън контрол, но същевременно беше магично.

Това е магично – по някакъв начин да се свържеш с колективното несъзнавано чрез такъв тип процес – изкуството ли имитира живота, или животът имитира изкуството.

Да, точно това винаги се опитвам да правя. И мисля, че актьорите виждат, че аз ги насърчавам да го правят. Филмът „Слон“ е такъв случай. Почти всичко, което е казано в него, е измислено от актьорите. Единственият момент, в който наистина казват нещо конкретно, е, когато планират да нападнат училището (измислената история е базирана на масовите убийства през 1999 г. в гимназията на град Колумбайн, *б.р.*). Но дори това е импровизация. Имаше една карта и казах на актьора просто да измисли нещо. Беше много трудно, защото той трябваше сам да измисли план. Но го направи, и то добре. Всичко останало във филма вече беше казано по време на прослушванията, където те импровизираха. По време на импровизациите им казвах: „Направи това отново на снимачната площадка“. Практически целият филм е направен без написани диалози.

Вашите филми започват като история на един човек, а завършват като история на едно общество. Кой печели в този сблъсък – човекът или обществото?



Кадър от филма на Гюс ван Сант „Мъртва хватка“, 2025 г.

Това е интересно. Не знаех, че е така. Всичките ми филми са такива! Явно това е нещо, към което се стремя – искам да създам едно конструирано „общество“ или съзнание. И персонажът да се учи отвътре. Виждам как може би го правя, без всъщност да го осъзнавам като нещо преднамерено. Може би просто това е ритъмът на историята, към който се стремя.

Направих телевизионен сериал за Труман Капоти (*Feud: Capote vs. The Swans,* 2024 г., *б.р.*). Там се развиваше една история с лебедите в езерото, където той отива, има видение и говори с един от тях, който е героинята на Деми Мур. А в дома на Труман Капоти имаше едни преспапиета от Франция. Те са специални, защото в тях има цветя – различни стъклени цветя, изработени вътре в самите тях. Той ги е колекционирал.

Исках да направя едно предзнаменование за видението – той да вземе едно от преспапиетата в апартамента си и да го погледне. И вътре в него щяхме да видим нещо, което в самия си рисунък прилича на дървета и езеро. Щеше да бъде направено със специални ефекти, но се оказа прекалено конкретно за Райън Мърфи. Той каза: „Не, недей. Не го искаме, не ни трябва“.

Просто щеше да бъде един малък момент как Капоти размишлява върху нещо, а това е място, на което ще отиде в бъдеще. Според мен Райън Мърфи не го искаше, защото смяташе, че режисьорите режисират актьорите. Те не пишат историята. А в моя случай те правят и двете. Те разказват и преразказват историята. Но той не разбираше това, защото е човек от телевизията. За него това просто нямаше смисъл. Аз си играех с нещо, което той смяташе за своя работа като разказвач, а не за работа на режисьора. Така че не го заснехме. И аз бях наистина разочарован.

Но това е едно от онези неща, при които имаш свят в света. Той влиза в този свят и започва да се свързва с други части от историята. Това е смисълът – накрая да се появи резонанс, който да свърже всичко заедно, ако е възможно.

Във вашите филми много често пейзажите и празните пространства изразяват емоции също толкова силно, колкото и хората. Какво местата позволяват да изразите, което диалогът не може?

Да, различните пейзажи носят различни усещания... Например в „Моят личен Айдахо“ търсехме път, който

действително да има лице. Предполагах, че ще мога да намеря такъв. Изпратихме мениджърите по локациите да го търсят. И в един момент осъзнах, че трябва да го оградя с кръг, иначе нямаше да разберете, че това е лице. Мисля, че го направих заради пътуването на героя – той постоянно е на път, постоянно върви, пътува на автостоп или се качва на самолет. Това е *road movie*.

Винаги са съществували такива имена на пейзажи – например Индианска планина. Питаш се: „Защо я наричат Индианска планина?“. А те ти казват: „Ако погледнеш носа на планината, после устата и гърдите, ще видиш, че самата планина образува човешка фигура“. Мислех за такива неща, които са много свързани с виденията, с пейзажите, с емоциите. Спомням си, че показах тази сцена на Кен Киси, когато дойде в Портланд. Той живееше наблизо. Дойде в едно звукозаписно студио, където работех. Не помня точно защо. Мисля, че щяхме да правим някакъв проект заедно. Той е един от моите герои и беше наистина интересно да бъде там, сред хората, с които работехме. Показах му началото на филма и когато дойде моментът с лицето на пътя, го погледнах много бързо, защото исках да видя какво мисли. А той каза нещо като: „Добре е“. Той го разпозна, защото в собственото си писане често използва пейзажа почти като картинно изображение, например като лице.

Да поговорим за „Мъртва хватка“. Какво видяхте в Тони Кирицис[1], преди да направите филма, което може би другите хора не виждат?

Просто усетих, че виждам един много разочарован човек, който в същото време е много забавен и дружелюбен и въпреки това е изпълнен с гняв. Всичко съществуваше едновременно и идваше от гласа на истинския човек.

Някой ми обърна внимание, че е бил много нисък и че характерът му може би е повлиян именно от това, защото ниските хора трябва някак да се изразят, иначе хората не ги чуват. Казах си: „А, да, вярно“. Самият ръст наистина допринася за тяхната избухливост. Но разбира се, актьорът Бил Скарсгард има свой собствен гняв. Когато говореше за персонажа, каза, че самият той е бил нисък като дете. Не е израснал толкова бързо, колкото останалите деца в семейството и приятелите. Най-много от всичко ми хареса неговият персонаж, а след това идва и битката му с ипотечната компания. Това е стандартен конфликт, който всички ние водим с корпорациите, които контролират нашата собственост, или с компаниите, които контролират различни страни от живота ни.

Говорите за властовите отношения и в този смисъл – какво дава на човека достойнство, когато системата му казва, че той вече няма значение?

В случая с Тони той просто казва: „Това е пълна глупост“. Но мисля, че греши. Според мен забравя нещо. В историята, която разказваме, всъщност липсва нещо. Става дума за героя на Ал (Пачино, *б.р.*), президента на ипотечната компания. Мисля, че той и Тони са били приятелски настроени един към друг. Смятал е Тони за добър и забавен човек. Мисля, че се е опитвал да му помогне да купи тази земя, да направи планове за нея, да я развие. Но проблемът е, че докато прави всичко това, Тони трябва да продължава да покрива най-основното – вноските по заема. А персонажът, когото Ал играе, не е искал да стигне дотам, че да плаща сам за това. Искал е да помогне на Тони, колкото може. Така че той му е помагал, но Тони се е чувствал така, сякаш е бил изоставен. Това всъщност не е много ясно изразено в историята, освен ако човек не го улови между редовете. Защото те всъщност се отнасят един към друг като баща и син, като баща, който просто се е отказал от сина си.

Това ми напомня за онази мисъл на Сенека, според когото ние страдаме повече във въображението си, отколкото в действителността. Какъв според вас е най-големият успех, който хора като Тони могат да постигнат, когато се съпротивляват срещу системата?

Не знам. Това е свързано с толкова много емоционални неща. Въображението им може да тръгне във всякакви посоки. И това всъщност се отнася до всички нас, защото, ако имаш например нова кола и кажеш: „Виж, взех тази кола за 200 долара“, а човекът до теб каже: „Ами излъгали са те, защото можеш да получиш същата кола за 50 долара“, ти ще се почувстваш така, сякаш са те измамили. И някак това се превръща в емоционално оскърбление.

Имам един приятел, който прави това през цялото време. Трудно се работи с него, но това е част от характера му. Той е като Тони. Представя си, че не получава това, което би трябвало да получи. И така продължава да иска допълнителни неща, за да компенсира това, което според него вече са му отнели или с което вече са го измамили.

Какво все още ви кара да вярвате, че една история може да промени начина, по който човек гледа на себе си или на друг човек?

Има много различни начини да интерпретираш една история, затова се надявам хората да се свържат с нея. Мисля, че имам няколко такива филма, особено „Добрият Уил Хънтинг“. Всъщност това е смисълът на цялата история – героят не иска светът да се променя, а всички хора около него му казват: „Трябва да позволиш на света да се промени. Трябва да направиш нещо ново, защото светът го изисква от теб“. И в самия край на историята героят осъзнава: „А, светът е прав. Ще направя промяна“. Мисля, че това се случва с всички хора през цялото време. Отлагаш нещата, искаш те да си останат същите. А накрая трябва или да се предадеш на промяната, или просто да останеш в лошо настроение.

[1] Предприемач, станал известен заради заложническата криза, която предизвиква през 1977 г. в Индианаполис. „Мъртва хватка“ е създаден по този реален случай. *Б.р.*

Тайните в киното

„В „Гостенката“ почти всеки герой крие нещо. Не защото е нечестен, а защото по своя несъвършен, човешки начин се опитва да предпази останалите.“ С Мадс Менгел, режисьор на филма, отличен на фестивала в Карлови Вари, разговаря Павлина Желева



Мадс Менгел, фотография Хенрик Остен

Тази година официалният конкурс на юбилейното 60-о издание на Международния кинофестивал в Карлови Вари (3–11 юли) показа дебюта на Мадс Менгел „Гостенката“. Първото подобно участие на датски филм от десетилетие му донесе Специалната награда на журито, а на създателя му – отличието *Най-добър режисьор*.

Филмът проследява един уикенд, през който Карл и Емили заедно с роднините си организират ритуал на морския бряг. Замисълът им е точно в този момент да съобщят името на малкото си момченце. В празненството участва и Рике, сестрата на Карл, поканила на тържеството своята интимна приятелка. Всичко изглежда идеално до внезапната поява на Вибеке, майката на Карл и Рике. Постепенно се изяснява, че психически лабилната жена, отгледала децата си сама, е на специално медикаментозно лечение.

Травмата в семейството е показана като наследство с тежък емоционален товар. Начините, по които една майка и двете ѝ деца се опитват да се предпазят от раните си, предизвика голям интерес и затвърди позициите на скандинавското кино на международната сцена.

Филмът проследява сложните отношения между Карл, току-що създал семейство и станал баща на момченце, сестра му Рике, наскоро започнала връзка с друга жена, и майка им Вибеке, която след психично заболяване се опитва да възстанови отношенията си с тях. Защо избрахте именно такива герои?

Героите се родиха в дълъг процес, в който постепенно откривах кои са те и каква емоционална динамика между тях ще създаде необходимото напрежение във филма. Не ме интересуваше история за положителни и отрицателни герои. Исках всеки от тях да въплъщава различен начин за справяне с едно и също детство.

Карл се е опитал да изгради изцяло нов живот. Това, че е станал баща, е породило у него почти отчаяното желание да създаде стабилното семейство, което самият той никога не е имал. Затова естественият му инстинкт е да се дистанцира от миналото си и от майка си.

Рике е избрала точно обратния път. Тя никога не е успяла истински да се откъсне и отношенията ѝ с майката са се превърнали в почти симбиотична връзка. И двете реакции са разбираеми и произтичат едновременно от любов и болка. Подобни модели на поведение, за съжаление, са много често срещани в семейства, засегнати от психично заболяване. Различните деца изграждат различни стратегии за оцеляване. Нито Карл, нито Рике са прави или виновни – те просто са се научили да оцеляват по различен начин.

Защо младото семейство желае да обяви името на новороденото на ритуал на морския бряг?

За Карл тази церемония означава много повече от обявяването на едно име. Тя е опит за ново начало. Той изпитва дълбок копнеж към онова, което сам определя като нормален семеен живот, и иска да даде на сина си усещането за стабилност, което той никога не е имал като дете. Церемонията по именуването се превръща в символичен момент, чрез който се надява да постави началото на нова семейна традиция, която не е белязана от миналото.

Много семейства в Дания днес не са религиозни, но въпреки това изпитват необходимост да отбелязват важните житейски моменти с ритуали, които имат лично значение. Церемонията на морския бряг е един от тези начини. Тя позволява появата на ново дете да бъде отпразнувана, без това да бъде християнско кръщение.

За Карл това е почти акт на надежда. Той отчаяно иска да повярва, че този път историята може да започне по различен начин.

Карл не е щастлив от неочакваната поява на майка си. Рике признава, че именно тя я е поканила. Какво е отношението ви към семейните тайни?



„Гостенката“, 2026 г., реж. Мадс Менгел © *Monolit Film*

Обичам тайните в киното. В реалния живот те често са изтощителни, но драматургично са изключително интересни, защото почти винаги са свързани с любовта. Хората рядко пазят тайни единствено за да заблудят другите. По-често се опитват да защитят някого, когото обичат, да го предпазят от болка или да отложат един неизбежен конфликт. Именно затова тайните са толкова сложни емоционално, не са просто въпрос на морал.

Семействата се изграждат върху безброй малки, негласни споразумения – какво може да бъде изречено и какво остава премълчано. Това ми се струва дълбоко човешко. Нещата, които не казваме, често разкриват за отношенията ни не по-малко от онези, които изговаряме.

В „Гостенката“ почти всеки герой крие нещо. Не защото е нечестен, а защото по своя несъвършен, човешки начин се опитва да предпази останалите.

Вибеке, изиграна от великолепната Трине Дирхолм, внася темата за психичната травма. Това, което показвате, изолиран случай ли е, или е симптом за психичното здраве на съвременното датско семейство?

Бих бил предпазлив с подобно обобщение. За мен това е историята на едно много конкретно семейство с неговата собствена, конкретна биография. Интересуваше ме да изследвам чувства, които според мен са универсални – вина, лоялност, срам, надежда, и сложната любов, която може да съществува между родители и деца дори след години на болка.

Психичното заболяване засяга всяко семейство по различен начин, затова никога не съм се стремял да поставям социална диагноза. Исках единствено да разкажа историята на това семейство възможно най-честно и да се доверя на зрителите, че ще разпознаят в емоционалните отношения между героите нещо от самите себе си, дори житейските им обстоятелства да са напълно различни.

В началото майката изглежда спокойна, но постепенно става все по-раздразнителна. Как бихте определили състоянието ѝ: заболяване, което може да бъде овладяно с медикаменти, или емоционална уязвимост, чието преодоляване би могло да се случи и по друг начин?

Мисля, че е и двете. Именно това го прави толкова трудно. Психичното заболяване рядко се вписва в ясни категории. За близките често е почти невъзможно да различат къде свършва болестта и къде започва личността на човека. Тези граници често са размити – както емоционално, така и медицински.

Едно от нещата, които най-много ме интересуваха, докато работех по филма, беше колко различно говорим за физическите и за психичните заболявания. Ако някой бъде диагностициран с рак, всички веднага разбират, че е болен. Знаем как да реагираме, как да проявим съчувствие и как да му окажем подкрепа. При психичните заболявания всичко е много по-сложно. Макар че толкова много хора са засегнати от тях – пряко или чрез свои близки – ние все още трудно намираме език, с който да говорим за тях. Надявам се този филм, макар и съвсем малко, да допринесе тези разговори да станат по-лесни.

В различни моменти Карл и Рике застават на противоположни позиции в отношението към майка си. Постепенно обаче разменят ролите си. Защо?

Защото и двамата са пленници на модели на поведение, които са усвоили още като деца. Естественият инстинкт на Карл е пълното отхвърляне. Инстинктът на Рике е безусловното приемане. И двете позиции са разбираеми, но и двете са крайни. Интересуваше ме именно това, че нито една от тези стратегии не работи истински. Карл се опитва да се защити, като изключи майка си от живота си, докато Рике се опитва да спаси всички, поемайки цялата отговорност върху себе си. Но нито един от тези подходи не носи истинско спокойствие. В много отношения двамата водят една и съща битка, само че от противоположни страни.

В една напрегната сцена Карл насърчава майка си да влезе в морето с неговото бебе, но скоро осъзнава колко опасно е това. Защо отчужденият син изведнъж се доверява на непредсказуемата си майка?

Защото надеждата много трудно умира. Мисля, че много хора, израснали с родител, страдащ от психично заболяване, зависимост или по някакъв начин емоционално недостъпен, носят това желание дълбоко в себе си и като възрастни – надеждата, че един ден всичко просто ще стане нормално.

Карл е прекарал години, опитвайки се да потисне този копнеж. Изградил е

живота си върху убеждението, че майка му не може да бъде част от него. Но под целия този страх все още живее едно момче, което иска майка му да бъде до него. В този момент той си позволява да повярва – може би за първи път от години – че тя е способна да участва в живота му така, както всички останали. Това е красив човешки импулс, но същевременно е много опасен.

Защо избрахте действието да се развива в безличната среда на модерен хотел?

Винаги съм обичал хотелите. Има нещо изключително привлекателно в тяхната анонимност. На тези места хората за кратко играят определена версия на самите себе си, преди отново да изчезнат. За тази история хотелът беше идеалното пространство, защото всичко в него говори за ред, учтивост и неизказани очаквания. Почти създава усещането, че всички предварително знаят как трябва да се държат. Именно затова неспособността на Вибеке да се впише в тези социални правила изпъква много по-силно. Контрастът между нейната непредсказуемост и внимателно контролираното пространство е далеч по-въздействащ, отколкото би бил в един частен дом. Така хотелът не е просто място на действието. Той ненатрапчиво засилва емоционалното напрежение, под което се намират всички герои.

Финалната сцена на семейната снимка, в която Вибеке не участва, е необичайно продължителна. Защо?

Защото ми се струваше най-честното решение. Исках да устоя на изкушението да завърша с някакъв силен драматичен жест. Вместо това ми се искаше да остана със семейството достатъчно дълго, за да може зрителят да преживее нещо много по-сложно.

Животът продължава. Празникът се състои. Правят се снимки. Хората се усмихват. На пръв поглед всичко се случва точно така, както е било планирано. Но ние вече знаем, че за Карл нещо се е променило. Дори в този щастлив момент отсъства нещо, което не може да бъде пренебрегнато. Липсва му майка му въпреки всичко, което се е случило. За мен това е една от основните идеи на филма. Любовта към човек с тежко психично заболяване не изчезва само защото си решил, че трябва да приключи. Болката остава част от живота ти. Това е и първият момент, в който филмът гледа на Карл с пълна нежност, без да очаква зрителят да го съди.

Какво е отношението ви към датския модел на социална държава и по-конкретно към начина, по който функционира психиатричната помощ в страната?

Искрено вярвам в датския модел на социална държава. Както всяка система, и той има своите слабости и много възможности за подобрение, но основната му идея – че обществото трябва да се грижи за хората, когато са най-уязвими – според мен е едно от най-големите достойнства на Дания. В същото време психиатрията е една от областите, в които очевидно изпитваме сериозни затруднения. Много хора просто не получават подкрепата, от която се нуждаят, а семействата често остават сами да носят огромна отговорност. Не мисля, че това е защото липсва съпричастност. По-скоро системата е поставена под огромно напрежение. Но подобряването на психиатричната помощ не зависи само от повече средства или повече болници. То зависи и от езика, с който говорим за психичните заболявания. Трябва да се научим да говорим за тях със същата откритост и състрадание, с които говорим за физическите болести. Колкото по-добре ги разбираме, толкова по-добре ще можем да помагаме на хората, които живеят с тях.

Според вас кой е морално прав в историята ви?

Никой. За мен този филм съществува почти изцяло в една морално сива зона. Всички допускат грешки. Всички нараняват някого. И същевременно всеки по свой начин се опитва да постъпи правилно. Още от самото начало за мен беше много важно никой да не се превърне в злодей или в герой. Всеки персонаж трябваше да остане напълно човешки. Всъщност се надявам, докато филмът се развива, зрителите непрекъснато да променят мнението си за това на чия страна са. Ако съчувствието им се променя от сцена на сцена, значи филмът е постигнал онова, което си е поставил за цел.

Във филма има и група пияни млади хора. Има ли според вас някаква връзка между „Гостенката“ и „Още по едно“ на Томас Винтерберг?

Не, няма пряка връзка. Както повечето датски режисьори от моето поколение, и аз съм израснал с филмите на Томас Винтерберг. Невъзможно е човек да не е повлиян от творец, оказал толкова голямо въздействие върху датското кино. Но не бих казал, че „Още по едно“ е бил пряко вдъхновение за този филм. Тук младите хора изпълняват съвсем различна функция. Те внасят елемент на непредвидимост в света на историята. Същевременно разкриват и нещо много любопитно за Вибеке. Тя притежава необикновената способност с лекота да преминава между напълно различни социални среди. В един момент седи на възпитана семейна вечеря, а в следващия вече се смее с група пияни младежи в хотела край морето. Именно това я прави едновременно изключително харизматична и почти невъзможна за пълно разбиране.

Какво е отношението ви към движението „Догма 95“? Продължава ли то да има значение за вас като режисьор?

Безусловно. Смятам, че „Догма 95“ оказа огромно влияние върху начина, по който мисля за киното. Това, което най-силно ценя в него, не са непременно самите правила, а онова, което те се опитваха да защитят – актьорите, героите и емоционалната истина. Като се отказа от много от традиционните кинематографични средства, „Догма 95“ отвори пространство за нещо изключително човешко. Именно този дух е останал с мен много по-силно от самия манифест. В „Гостенката“ има сцени – например футболната – които спокойно биха могли да присъстват в някой от филмите на „Догма 95“, с които съм израснал. Не защото подражават на стила им, а защото са изградени върху същото убеждение: ако героите са достатъчно истински, всичко останало става второстепенно.

Йерней Лоренци

Ние сме братя и сестри в тъгата

Мира Тодорова разговаря със словенския режисьор, който създаде представление по романа на Георги Господинов „Физика на тъгата“ на сцената на Народния театър (премиера 6 и 7 октомври 2026 г.)

Нека започнем от театралния повод, който за пореден път ви доведе в България – спектакъла по романа на Георги Господинов „Физика на тъгата“. Какво задейства театралното ви въображение, човешките ви мисли и емоции, докато четяхте романа?

Прочетох „Физика на тъгата“ преди години, но вече бях чел „Естествен роман“ на Георги. На 7 януари 2024 г. той ми писа. Беше гледал „Орфей“ (постановка на Йерней Лоренци на сцената на Народния театър от 2022 г., *б.р.*) и ми изпрати съобщение, за да ме поздрави. Така започна разговорът ни. След това аз му честитих рождения ден (на 7 януари), а той ми отговори: „Благодаря. Ами ако някой ден направим „Физика на тъгата“?“. И аз казах: „Уау. Дай ми малко време“. А на 14 февруари му изпратих снимка на словенското издание на книгата му и казах: „Да! Благодаря. Нека го направим!“. Започнах отново да чета книгата през перспективата на възможния театрален спектакъл. И тогава нещо започна да се случва, не толкова в главата, а дълбоко в мен, в самата ми същност, за мен това е най-важното. Нещо като влюбване. В началото не бях съвсем сигурен и всъщност не знаех как да го направя. Но при второто четене въображението ми започна да работи и си водех някакви бележки – без разбиране, без аргументация, по-скоро започнах да се свързвам с романа, с темите и мотивите и те започнаха да работят в мен някак инкогнито. Вече имах много силни усещания за спектакъла, дори някакви конкретни образи. След което казах: „Да, разбира се. Хайде!“. С Георги се срещнахме в Любляна, в началото бях леко скован, но само след две минути осъзнах, че той е много сърдечен човек с широко съзнание и отворено сърце. Започнахме да разговаряме така, сякаш се познаваме от много отдавна. И все още помня, че на първата ни среща той ми каза нещо важно, което в този момент не осъзнах: „Ти ще отвориш личните истории на актьорите, нали?“. Тогава не знаех, че може би точно това ще бъде начинът, по който ще направим спектакъла. Но неговото изречение се оказа наистина ключово. Осъзнах много неща и най-важното – „аз сме“. Едно от същностните зрънца в романа. Така че по-скоро започнах с интуиция, от някакъв инстинкт и след това започнах да изтеглям усещанията нагоре към мозъка, да мисля и да се опитвам да разбера. В книгата има толкова много теми, идеи, мотиви, но това, което най-много ме докосна, е хуманизмът на романа и изобщо на Георги. Хуманизмът, който толкова много липсва в това наше полудяло време.

Концепцията за хуманизъм е дълбоко свързана с идеята за емпатия. Това е и една от основните теми в романа на Георги Господинов. Определяте спектакъла като изследване на „загубата на състрадание“ и на способността ни да погледнем през очите на другия. Какво театърът ви позволява да направите с емпатията, което литературата не може?

Да, всичко е за това – за емпатията и загубата на емпатия. И за момента, в който започваш да осъзнаваш, че си я загубил. Това е нещо много важно за съвремието ни в 2026 г. Затова се опитваме да направим на сцената общност, колектив. Не става дума за изграждане на роли или драматични конфликти, а за малка мозайка от истории, спомени, чувства, желания, страхове, но ние търсим това, което ни свързва. Всички ние сме свързани много повече, отколкото си даваме сметка. Когато сме радостни или тъжни, самотни. Ние сме братя и сестри в тъгата. И би било по-леко, ако осъзнаваме, че не сме сами дори в самотата си.

За Тимъти Снайдър например емпатията не е просто морална добродетел, тя е едно от условията, които правят свободата възможна. Конвенционалната представа за свободата е индивидът срещу света. Снайдър обръща тази логика: индивидът става свободен чрез отношенията си със света и с другите хора. Ако се изолирам, всъщност ставам по-уязвим – към страха, пропагандата, манипулацията, икономическата зависимост, алгоритмите, авторитарните наративи... Така че имаш нужда от другите, за да бъдеш свободен.

Напълно съм съгласен. Аз не съществувам без другите. Аз съм никой сам по себе си. Аз съм сбор от отношения. Аз съм мъж, защото вие сте жена. Аз съм словенец, защото вие сте българка, аз съм баща, защото имам деца, аз съм режисьор, защото работя с актьори. Така че не съществувам извън тези отношения.

Театърът, който правите, също е базиран на отношения, и то на равноправните отношения между актьорите на сцената, между актьорите и зрителите. Театърът ви е по-скоро пространство за среща, отколкото за излъчване на послания и „казване“ на неща.

Да, именно, наистина става дума за среща, аз така го наричам в моя личен театрален речник. Искам на тази огромна сцена на Народния театър „Иван Вазов“ да направя нещо като гостна стая, в която да се срещнем с публиката.

Това е много крехко, уязвимо и интимно театрално начинание. И въпреки това то съществува в контекста на театралната условност. Кое е най-голямото предизвикателство в опита да се примирят формалността и автентичното, интимното?

Когато започвахме, аз познавах само петима от актьорите, бях работил с тях в „Орфей“. Знаех, че трябва да стигнем до момент, в който всички да се чувстваме комфортно да споделяме лични истории без какъвто и да било натиск – това е базова етика. И трябва да кажа, че още на първата репетиция всички бяха невероятни – отворени, сърдечни, щедри, готови да споделят себе си, да бъдат един сред други. Това са хуманизмът и емпатията, за които говорим. На първата репетиция аз не започнах с някакви философски идеи или театрални стратегии, а със себе си, със своите истории, в опит да предложа общо пространство, в което да поканя всички. Защото аз не мога да направя това сам, аз имам нужда от вас, от всички вас, красиви хора, и съм много благодарен за начина, по който всички вие откликнахте – актьорите, Георги, целият екип... Без това нищо не би било възможно. Разбира се, ако някой не би искал да се включи в този режим на споделяне, това също би било напълно легитимно, кой съм аз, че да карам когото и да било да прави нещо, което не желае. В този смисъл аз не искам да бъда режисьор, а един от всички.

Във вашия театър има много смирение и доверие. Как го постигате всеки път?

Опитвам се. Не се случва всеки път. Но е важно да не се тръгва от позицията „Аз, аз, аз“. За мен е много важна идеята за общността – как да я постигнем на сцената и с публиката, да станем едно! Надявам се и тук да сме успели. Доверието ми е наистина голямо, силно, дълбоко. Моят театър няма нужда от много декор и сценография, имаме нужда само един от друг. Докато работехме, всеки се оглеждаше в миналото си, задаваше си



Йерней Лоренци и Георги Господинов по време на репетициите на „Физика на тъгата“, фотография Стефан Здравески

въпроса „Кой съм аз?“. Лично за мен толкова много спомени и силни чувства, може би някакви осъзнавания или дори малки отговори излязоха на повърхността. Кой съм бил преди, къде съм сега, какви са били мечтите ми... Сигурен съм, че в бъдеще ще има много други представления по „Физика на тъгата“ и всяко ще е напълно различно. Книгата е като лабиринт, като мозайка, толкова много идеи, мотиви, ситуации и всяко четене е различно. Можеш да я прочетеш от началото до края, но след това можеш да я отвориш на която и да е страница и да откриеш нови подходи и ключове... Невероятно е! И това се дължи на драматургията на самия роман, основана на идеите за „страничен коридор“, „асоциация“, „лабиринт“.

Романът не е изграден като линейно повествование. Тази нелинейност е една от най-важните ви отправни точки. Как пренасяте този литературен лабиринт, изграден от спомени, истории, лични преживявания и обществени събития, във физическата и времева реалност на театъра?

Да, това беше въпросът: как да го пренеса на сцената. Когато става дума за романа – всеки чете сам за себе си, но в публиката много хора „четат“ и възприемат едновременно, като всички те са автори на своето преживяване. Значи имаме повече автори, имаме колектив. И решението дойде от онова изречение на Георги за отключването на индивидуалните истории на актьорите, а оттам и на зрителите. Така че на сцената индивидуалните актове на четене се превръщат в мозайка от отделни преживявания на множество хора, споделящи едно и също време и пространство.

Работите с актьорите в диалектиката между играта и присъствието на сцената, между това да играеш и да бъдеш. Те са едновременно актьори и самите себе си.

За мен това винаги е било много важно! Да присъстваш като човек. Това е въпрос на етика. За мен е важно пространството между личното „Аз“ и ролята, пространството по средата. Мразя крайностите – или е това, или е онова, ляво или дясно... За мен животът е много по-сложен и се случва

някъде по средата, нищо не е черно-бяло. Особено в наши дни са много популярни гръмките определения, големите решения. Аз не искам да участвам в това. Не вярвам в големите опозиции, за мен всичко е по средата и е трудно уловимо. И трябва да имаме търпение.

Спектаклите ви също се случват в пространството между мита и историята, между историческия разказ и личните истории, между отделния човек и общността. В едно интервю казвате, че прилагате силата на гравитацията към мита. Защо ви е необходим този личен, човешки мащаб, през който четете големите епоси, били те митологични повествования, романи, или дори Библията?

Във всички тези големи разкази са заложени основанията на човешката ни цивилизация и култура, поне на западната. Зад всеки митичен разказ стои човешка история. Аз не искам да взимам нещо от мита, искам да мина отвъд него или да вляза вътре в него...

Да разопаковате мита в търсене на човешката основа.

Да разопаковам мита, именно! Браво! Ще го запомня. Благодаря!

Романът и спектакълът се занимават много с миналото, паметта, спомена. Днес миналото присъства особено силно, може би защото бъдещето е станало трудно за въобразяване. По какъв начин ви занимава миналото?

Политически това е опасно. Колко велики сме били някога! Което отново е пълна глупост. И понеже не можем да произведем смисъл за бъдещето, се обръщаме към миналото в търсене на някаква стойност. Аз имам проблем, когато се противопоставят две сили – възвеличаване или демонизиране. За мен това са двете сили на Апокалипсиса. По отношение на миналото е същото – или го възвеличаваме, или го демонизираме. Например: Югославия беше супер или Югославия беше ад. Това не е вярно. Югославия не беше нито рай, нито ад. В човешката си същност ние се борим с едни и същи чувства и демони през всички времена, отпреди хиляди години. Ако прочетеш Библията, например Книга на Йов... Удивително е! Йов си задава въпроса: „Какъв е смисълът“... Има повече нива на митологията. Има национална митология, митология на града, митология на семейството, лична митология и ние всички правим това – възвеличаваме или демонизираме. Мисля, че Георги прави нещо различно. И по отношение на социалистическа България. Той, слава богу, има и страхотно чувство за хумор. Но нито възвеличава, нито демонизира. И това беше наистина много важно за мен! Емпатията не се отнася само до друг човек, можем да изпитваме емпатия и към друго време. Как мога да съдя някого от друго време? Работих върху книгата на Хана Арент „Айхман в Йерусалим“. Защо направих този проект – освен че страшно харесвам Хана Арент, за мен тя е невероятна и трябва да се изучава във всяко училище... За мен Айхман не е просто сериен убиец или някакъв маниак. Той е бил по-добър баща, отколкото съм аз. Имал е четирима синове. Айхман не е бил чудовище и не е мразел евреите, просто си е вършил работата. Разбира се, за нас е трудно да приемем това. Ние сме смесица от различни неща, добри и лоши, и това, разбира се, го има в книгата, всички мотиви идват от книгата. Едновременно с това имаме някакви малки лични неща, ситуации, мисли. Но ние сме част от една по-голяма политическа и социална система, с която сме в диалог през цялото време. Не можем да съществуваме в изолация. И в книгата на Георги също има преплитане на личните истории, които са неминуемо свързани с общата социополитическа картина. И разбира се, няма строги отговори. Има ли случайност? Понякога си мислим: „О, това е съдба“. Глупости! Трудно е да приемем, че понякога сме изгубени и това е окей. За мен става дума повече за приемане. Това, което аз се опитвам да правя, е да приемам. За мен приемането е най-важното. И истинският диалог. Ако ми кажеш, че подкрепяш Русия, а аз ти кажа, че те мразя заради това – това не е диалог. Мен ме интересува диалогът. Истинският диалог и истинското приемане. Пространство за другия без осъждане и разделения. Но иначе – къде е границата между отговорността и вината. В това отношение трудът на немския философ Карл Ясперс „Въпросът за вината“ е абсолютно задължителен за мен. Книгата е базирана на лекции, изнесени от Ясперс в Хайделбергския университет през зимата на 1945–1946 г., непосредствено след края на Втората световна война, и поставя началото на дебата за колективната и индивидуалната отговорност на германския народ за престъпленията на националсоциализма.

През последните години много рядко поставяте драматургични текстове?

Да, през последните единайсет години съм направил само две пиеси – „Пасион“ и „Крал Лир“, но тепърва смятам да работя и с театрални текстове. Харесвам, че има много начини за правене на театър.

Музиката и ритъмът са фундаментален принцип във вашия театър. Музиката не просто илюстрира, тя е носител на смисъл, организира спектакъла.

За мен музиката помага спектакълът да влезе в плътта на публиката. Аз се целя във възприятията и усещанията на зрителите и решавам коя част от тях да атакувам. Опитвам се да подхождам холистично, да не атакувам само главата, само техните мисли. Затова музиката е много важна, но трябва да си призная, че тази ми страст към използването ѝ на сцената идва от моята фрустрация, че толкова много обичам музиката, но не мога да пея, мисля, че имам слух, но не мога да свиря на никакъв инструмент. Музиката за мен е много по-важна от сценографията, защото тя отваря вътрешни пространства. Зрението има нужда от обект, когато окото срещне предмет, то спира дотам. Аз обичам да работя и със светлината. Но театърът, който правя, не е толкова за очите. В християнството, особено за католицизма, да не говорим за капитализма – всичко е свързано с очите. А очите са алчни. Мен ме интересува прозрачността, това, което може да мине през, отвъд или под, и музиката е един от тези елементи.

книги



Спирос Папас
Юн Фосе
Захари Карабашлиев
Огнян Ковачев
Стоян Ставру
Жаклин Харпман
Том Филипс

Улрих Вюст, Пармен, 2016 *г.*,
от серията *Покрайнини на село. Община Нордвестукермарк*, 2014–2019,
архивен пигментен печат © *ifa*

Преводът
като цялостно изживяване

„Преводачът трябва да притежава интуиция, но и душевна готовност да се синхронизира с енергията, ритъма и естеството на текста, за да се превърне в междуезиков мост.“ Със Спирос Папас разговаря Нели Попова

Спирос Папас (род. 1975 г., Атина) е изследовател в сферата на литературознанието, писател и преводач. Негови текстове и разкази са публикувани в периодичния печат, както и в колективни издания и антологии в Гърция, Кипър и Италия. Автор е на обширни статии и преводи, посветени на творчеството на Георги Господинов и на Светослав Минков, публикувани в литературния сайт „Планодион – истории бонзай“. През 2019 г. негов превод на разказа „Грях“ от Елин Пелин е включен в специалния балкански брой на сп. „Ороπедио“. Преводач е на „Остайница“ (2025) и „Писма на Омар до бъдещата му съпруга“ (2026) от Рене Карабаш.

Откъде е любовта ви към литературата? А към българската литература?

Любовта ми към литературата и по-специално към поезията е от детските ми години. Имах голямата привилегия и късмета да се докосна, благодарение на баба ми, до устната традиция – великата народна поезия на анонимните творци. Именно върху тази „първична материя“ е изградено и великото творчество на всички значими творци до наши дни. В ученическите си години имах и един изключителен учител по литература, който със своите увлекателни уроци ни разкриваше нови хоризонти. За мен това беше много силен стимул да се потопя по-дълбоко в света на литературата. Смятам, че литературата се занимава с вечни въпроси, които засягат всеки човек и всяко общество независимо от езика, и именно тази характеристика я превръща в световен „компас“, който ни показва, особено във времена на криза, кои сме ние, накъде вървим и доколко сме се отдалечили от човешките ценности и от съкровеното си „Аз“. Що се отнася до любовта ми към българската литература, тя дойде съвсем естествено заедно с изучаването на езика. България има чудесни писатели, както по-стари, така и съвременни, и колкото повече човек чете, толкова повече открива нови неща и изпитва възхищение.

Кой е първият ви досег с българската литература?

Първият ми досег с българската литература е още преди да науча езика. През ученическите си години бях прочел в една антология на съвременна преводна литература великолепния разказ „По жицата“ на Йордан Йовков. Въпреки че преводът, дело на Янис Рицос, беше направен от френски на гръцки език (а не от оригинала), помня, че ми направи силно впечатление, защото беше успял да предаде непосредствеността, общочовешките послания, вълнението и силата на този кратък шедьовър. Затова мога да кажа, че за мен това бе първата и възможно най-добрата среща с литературата на съседна страна и с един велик писател, за когото дотогава не знаех нищо.

Как решихте да станете преводач?

Тъй като вече имах опит в областта на нехудожествения превод, бих казал, че заниманието ми с художествения превод бе като естествено продължение. Както се казва в една обща за България и Гърция поговорка: „Апетитът идва с яденето“. Не съм сигурен дали някой наистина „решава“ да стане преводач. По-скоро решението идва и го намира като вътрешна необходимост, която го задължава да поеме тази отговорност, желаейки да популяризира текстове и автори, които смята за значими. С други думи, да сподели радостта от четенето, която сам е изпитал, с хора, които по същество нямат както него пряк достъп до езика и литературата на друга страна.

Как избирате кой автор/коя книга да преведете? Бихте ли превели книга, която не харесвате?

Ежегодно във всяка страна се издават огромен брой книги, с всички произтичащи от това последици. Така че за мен е от голямо значение едно чуждестранно литературно произведение, което има амбицията да бъде преведено и да „намери своето място“ на друг език, да притежава размах, откроваща се индивидуалност, автентичност и да предлага нещо ново. Тоест да не бъде нещо банално, което просто повтаря казани безброй пъти неща. Лично аз избирам да превеждам текстове и автори (както по-стари, така и съвременни), които ме вълнуват и за които смятам, че имат какво ценно да дадат на читателя. Затова не бих се заел да превеждам произведение, което самият аз първо не бих прочел с удоволствие като читател или не бих препоръчал безрезервно на свой приятел. Все пак, за да бъда справедлив, трябва да отбележа, че е възможно един текст да притежава множество литературни достойнства, но стилът му да не съответства на личния ми вкус. В подобен случай също не бих се захванал с превода му.

Всеки път ли подхождате към текста по един и същ начин, или е различно спрямо всеки текст?

Смятам, че всеки текст и всеки автор имат своите собствени особености и изисквания, в които преводачът би трябвало да се вслушва внимателно и да уважава. Ако текстът не проговори най-напред в теб на своя собствен, неповторим език, неизбежно и ти няма да можеш след това да му вдъхнеш живот на друг език. Всичко това, разбира се, трябва да става колкото се може по-естествено, като вдишване и издишване, за да не се изгуби магията и да не се превърне в крайна сметка преводът в хладно, механично изпълнение. Поради тази причина мисля, че преводачът трябва да притежава интуиция, но и душевна готовност да се синхронизира с енергията, ритъма и естеството на текста, за да се превърне в междуезиков мост и отворен канал, през който безпрепятствено да преминава целият този душевен и духовен заряд на автора. Затова помага личното познанство с авторите, а когато това не е възможно – когато те са напуснали този свят, от голяма полза е издирването на биографични данни, стари интервюта или дори свидетелства от хора, които са имали късмета да ги познават и да общуват с тях. Това може да звучи странно за някои, но за мен има много голямо значение, защото разглеждам превода като едно цялостно преживяване.

Смятате ли, че изкуственият интелект (ИИ) е заплаха за преводачите?

Ако става дума конкретно за литературния превод, който според мен също е вид изкуство, не възприемам ИИ като заплаха. Защото вярвам, че всяка истинска форма на изкуство, създадена от човека, предполага личност, чувствителност, интуиция, вдъхновение и други сложни психически качества, които не могат да бъдат копирани и възпроизведени. Дори и да има някаква степен на уподобяване и имитиране на тези характеристики от ИИ, винаги ще липсва именно този елемент на лицето и автентичността, който създава различието.

Кой е бил най-трудният ви превод?

Отговорът е лесен. Разбира се, „Остайница“ от Рене Карабаш, защото нейното писане в стил „поток на съзнанието“, съчетаващо поетичност, емпатия, плътна фабула и наситеност, събрани в такава тънка книжка, създава според мен смесица, която за всеки преводач би представлявала голямо предизвикателство и изпитание на силите му. Бих искал тук да отбележа



и значителния принос на редактора на изданието, чиято тиха работа обикновено не се споменава, но е решаваща за крайния резултат. Така че при тази изключително взискателна книга заедно с моята редакторка Стела Зумбулаки от издателство „Метехмио“ имахме много плодотворно и приятно сътрудничество, което доведе до успешен резултат.

Може ли да разкажете по-подробно за работата си с Рене Карабаш?

Още при първата ни среща с Рене, преди да започна да превеждам „Остайница“, установихме, че имаме много общи преживявания в детството си, както и сходен начин на възприемане и разбиране на нещата. Предложението да поема превода на книгата ѝ дойде в доста напрегнат период от редовната ми работа, но щом започнах да чета първите двадесет страници, разбрах, че непременно трябва да преведа тази книга, затова приех, без да се замислям. Стилът на Рене ме докосва по много личен начин, защото, както вече споменах, моята връзка е предимно с поезията, а Рене се изразява като поетеса (каквато всъщност е) и в прозата. Преводът беше направен успоредно с първото четене, с много внимание и любов, но без прекомерна интелектуална обработка, за да не се изгуби в анализа цялата тази вълна от емоции и вътрешен заряд. С „Писма на Омар до бъдещата му съпруга“ нещата стояха малко по-различно. Усетих, че вече мога да се насладя с по-голяма лекота и спокойствие на преводаческото пътуване, защото „Остайница“ – трябва да призная – е трудна книга, която те държи непрестанно в изострена бдителност и не ти дава никаква възможност да се отпуснеш. Или, за да го кажа с една хубава фраза от третото писмо на Омар: „Въжеиграчът в него никога не е сигурен дали под него метрите са два, или двайсет“. И моето усещане бе такова – за балансиране върху опънато въже.

Доколко преводачът може да се нарече съавтор?

Никой не би оспорил, че преводачът до известна степен се превръща в съавтор. Такова е самото естество на преводаческата работа – в случаите, когато липсват абсолютни езикови аналогии, преводачът е принуден сам да намери добри решения, мобилизирайки вдъхновението и изобретателността си до краен предел, за да се постигне по-точно и пълно предаване на някои трудни моменти и в същото време да не се изгуби същността на текста. На това място бих искал да отбележа, че имах честта и

радостта да бъда първият преводач на прозата на Георги Господинов на гръцки език – през 2015 и 2018 г. направихме две обширни публикации в гръцкото електронно списание „Планодион – истории бонзай“ с превод на негови разкази и подробно биографично представяне. И за мен беше особено вълнуващо, когато по-късно в посвещението в книгата си „Всичките наши тела“ Георги Господинов ми написа: „На Спирос, за всичките наши истории“. Това посвещение, мисля, обобщава по най-добрия начин и отговора на поставения въпрос.

Доколко гръцките читатели познават българската литература?

Смятам, че гръцката литература е по-позната в България, отколкото българската литература в Гърция. Разбира се, през последните години бяха направени големи стъпки в правилната посока и се появиха повече преводи на български книги на гръцки език. Станахме свидетели на това и на 22-рия международен панаир на книгата в Солун през май тази година, където България беше почетна страна. Това развитие не е случайно, а е резултат от по-мащабни и координирани усилия, които са спомогнали българската литература да придобие по-голяма видимост в международен план, за да можем днес с право да говорим за „български феномен“ в издаването. Не е никак случайно, че в рамките едва на три години Георги Господинов успя, наред с много други важни европейски отличия, да спечели заедно с преводачката си Анджела Родел Международната награда *Букър* (2023), а тази година Рене Карабаш с нейния роман „Остайница“, преведен от Изидора Анжел, да попадне в краткия списък за същата награда. Освен личните заслуги на авторите заслужава да се отбележи, че България разполага с програма за финансиране на преводи на чужди езици. Освен това фондация „Елизабет Костова“ допринася значително за международната популярност на българската литература, както и *Sofia Literary Agency*, ръководена от Гергана Панчева, която постига големи успехи при представянето на български автори в чужбина и при преотстъпването на авторските права, докато неуморният Светлозар Желев от Националния център за книгата също върши отлична работа в така наречената „дипломация на книгата“. Виждаме, че през последните години все повече гръцки издателства решават да включат български заглавия в програмите си, нараства и броят на преводачите, които се занимават с българската литература. Убеден съм, че през следващите години произведения на все повече български автори ще бъдат издавани на гръцки език.

Лесно ли се издава българска литература в Гърция?

Зависи от жанра. Издателствата като цяло предпочитат романа, тъй като той е обект на най-силен читателски интерес. Затова предложението за превод на един добър роман има по-големи шансове да бъде прието от издателство, отколкото на сборник с хубави разкази. И това е жалко, защото има много добри български писатели със значимо творчество в жанра на късия разказ, до което гръцките читатели не могат да се докоснат, тъй като то не е сред издателските приоритети. Разбира се, много помага, ако една книга вече е преведена – изцяло или частично – на някой от основните европейски езици, тъй като така става по-достъпна за редакторите и издателите, отговарящи за чуждестранната литература. Също така ключова роля играе личната намеса на преводачите, които в много случаи действат като преки посредници при популяризирането и подкрепата на определена книга или автор, така че по-лесно да бъдат убедени издателствата да им обърнат необходимото внимание.

Може ли да разкажете за проекта „Светослав Минков“?

Не бих го определил точно като завършен „проект“. По-скоро като опит да бъде представена за първи път на гръцки език една от значимите фигури на българския модернизъм, която влиза в открит и равностоен диалог с европейския модернизъм и най-вече с литературните течения, развили се в Германия през междувоенния период и след това. През 2021 г. в електронното списание „Планодион – истории бонзай“ представихме за първи път два преведени разказа на Светослав Минков – „Синята хризантема“ и „Дамата с рентгеновите очи“, придружени от обширни биографични и библиографски бележки. Надявам се това начинание да намери своето продължение. Тук трябва да се отбележи, че по-старата българска литература до известна степен се е свързала в читателското съзнание на гърците с произведения, изобразяващи предимно балканската традиция, селския живот и борбите през периода на османското владичество. Случаят със Светослав Минков ни напомня обаче, че съществува и една друга литература в България, която надхвърля стереотипите – космополитна, непредвидима, приятно неконвенционална, въздействащо гротескна, дръзка и модерна. Именно тези нейни качества я правят особено актуална днес, във време на все по-засилващи се процеси на дехуманизация и автоматизация на човека. За щастие, през последните години в България творчеството на този новаторски писател отново се завръща във фокуса на вниманието, което много ме радва. Преди четири години издателство „Колибри“ публикува много добра, представителна антология с негови разкази, която безспорно заслужава да бъде прочетена.

Какви са следващите ви проекти?

В момента подготвям за издателство „Метехмио“ превода на забележителния роман „Балада за Георг Хених“ от Виктор Пасков – книга, която много обичам и която смятам за един от най-значимите български романи, писани някога. За следващата година е планиран преводът на прекрасния роман „Тук живее Йожи“ от Надежда Радулова, който ще излезе в издателство „Вакхикон“. След това предстои и преводът на най-новата стихосбирка на Рене Карабаш „Някой ме вика по име“, която ще бъде публикувана от издателство „Метехмио“.

Юн Фосе

Писането като молитва

В произведенията си норвежкият писател се докосва до „неназовимата тайна, която наричаме Бог“, без да се стреми да разбере неразбираемото или да го улови в езика. Преди няколко месеца той се срещна с папа Лъв XIV във Ватикана



Юн Фосе, фотография *Det Norske Samlaget, Tove Breistein*

През юни 2026 г. папа Лъв XIV прие известни писатели във Ватикана. Той се обърна към тях с думите: „Нуждаем се от вас“. Сред тях беше и Юн Фосе, носител на Нобеловата награда за литература от 2023 г.

„Горд съм, че бях поканен на тази среща. Преди няколко години бях поканен в Сикстинската капела, където папа Бенедикт XVI беше събрал творци от цял свят. И тогава неговото послание беше: „Дори хората на изкуството да нямат нужда от Църквата, Църквата има нужда от тях“, спомня си Фосе в разговор с главния редактор на списание *Communio* Ян-Хайнер Тюк.

„Изкуството – имам предвид доброто изкуство, което заслужава това определение (било то изобразително изкуство, музика, литература или друго) – поддържа живо духовното ниво на обществото, а истинската вяра зависи от това ниво (дори ако Църквата може да съществува и в известен смисъл ще съществува и без него). За мен обръщението на папа Лъв XIV потвърди това съдбовно прозрение... Дори да не заслужавам това доверие, сигурен съм, че литературата го заслужава; както и другите автори около мен в залата.“

В посланието си към писателите папа Лъв XIV отбелязва: „Писането, както знаете, е акт на истина, акт на откровение; защото то разкрива кои сме, в какво вярваме и на какво се надяваме – какъв свят се стремим да постигнем и за какво бъдеще мечтаем“. Как писател като Юн Фосе се отнася към думите, че писането може да се превърне в акт на истина и откровение?

„За да пишеш, трябва да имаш доверие в нещо или може би в някого – отвръща той. – Нуждаеш се от почти детска увереност. Ако не притежаваш този вид наивност, не мисля, че изобщо би посмял да пишеш... Когато пишеш, трябва да създадеш нещо абсолютно ново в известен смисъл, иначе не си струва усилията. И правейки това, трябва по някакъв начин да изгубиш контрол. А когато нямаш контрол, ти е нужна увереност.“

Пътуване в неизвестното

Докато пише, Юн Фосе не мисли дали текстът ще се хареса на читателите. Важно е единствено да се пише добре, което означава: да се пише истината – „доколкото тя изобщо е възможна точно с този текст – доколкото е възможна в рамките на Вселената точно в този текст. Трябва да следвам „правилата“ на „Вселената“, ако изобщо написаното има и най-малка стойност“. Въпреки това писането си остава пътуване в неизвестното за норвежкия автор, вълнуващо и едновременно с това плашещо.

„Трябва да създам нещо, което преди не го е имало, или поне нещо, което самият аз не съм знаел преди – продължава Фосе. – Всеки път, когато това се случва, би могло да се нарече откровение (макар че тази дума ми се струва твърде претенциозна, за да я използвам).“

Не всяко писане е откровение. „Лошата литература“ според Юн Фосе просто следва установените правила (например жанровата литература), тя имитира стила на други писатели или е прицелена в определена читателска група, в определен „пазар“.

„Докато пиша, не мисля за това, че някой ще прочете текста. Ако го правех, щях да се изплаша и да спра да пиша. Не се обръщам към никого. Въпреки това обаче написаното е насочено към някого! Дали е насочено само към мен? Зная все пак, че не е така. Веднъж в едно интервю казах: „Пиша на Бог“. След като един журналист за пореден път ме попита всъщност за кого пиша. Когато на следващия ден видях заглавието във вестника – с огромни букви, сякаш е избухнала война: „Фосе пише за Бог“ – много се засрамих. По-късно прочетох приблизително същото при Франц Кафка. Вече не се чувствах толкова глупаво. И се замислих: възможно ли е писането да е вид молитва? Може би за човек като мен това е дори основна форма на молитва? Не всяко писане, не през цялото време, но поне част от моето писане, от време на време?“

За Фосе писането е и още нещо – то е акт на вслушване. „След като напиша няколко изречения и няколко страници,



Юн Фосе

Юн Фосе (1959) е роден в град Хаугесюн, на западния бряг на Норвегия. Автор е на над 30 книги (романи, разкази, поезия, есета, детски истории) и на близо толкова театрални пиеси. Произведенията му са преведени на над 40 езика, като на български е издадена „Трилогия. Бдение. Бленуванията на Улав. Оттмала“ (изд. „Лист“, 2021, превод Стела Джелепова). Носител на Международната Ибсенова награда (2010), на Европейската награда за литература (2014) и на Литературната награда на Северния съвет (2015). През 2023 г. е отличен с Нобеловата награда за литература.

аз, разбира се, се вслушвам в самото движение на писането. След това, продължавайки да пиша, аз слушам преди всичко за още нещо, което само отчасти е в мен самия, само отчасти е моят език, моят начин на писане, моето разбиране за това как се пише. За нещо, което съществува някъде извън мен. И в някакъв момент оставам с впечатлението, че това, което пиша, вече е написано. Пиесата, романът или каквото и да е, вече е там и аз просто трябва да го запиша, преди да изчезне.“

Вече от много години Фосе мисли за себе си като за човек с три лица: частния Юн, публичната личност Юн Фосе и пишещото „Аз“, „което не съм аз, а едно „Аз“ вътре (или извън?) моето „Аз“. И непрестанно изпитва усещането, че писането е начин да избяга от себе си, от своята личност, за да не изразява самия себе си.

На пръв поглед изглежда, че има противоречие между представата, че писането винаги е една нова молитва, и представата, че това, което пишеш, съществува, преди да го запишеш. Но ограничен от езика, човек може да се доближи до истината само чрез парадокса, убеден е Юн Фосе.

„За мен християнството по същество е парадокс – Бог е едновременно един и триединен; Бог е Бог и човек; дори кръстът е парадокс. Същото важи и за литературата, но със сигурност не и за логиката на науката. Намирам за абсолютно точни думите на папата: „Истината ни завладява“. Това важи за литературата точно толкова, колкото и за вярата. Всичко е дар. Всичко е благодат.“

За изкуствения интелект и вярата

Как се отнася писателят към факта, че изкуственият интелект (ИИ) вече публикува стихотворения, разкази и романи. Как да се защити неповторимият глас на човека? В първата си енциклика *Magnifica humanitas* Лъв XIV разглежда опасностите, пред които ни изправя ИИ (вж. сп. „Култура“ 2026/7, *б.р.*).

Юн Фосе заявява, че не се страхува за истинската, за качествената литература, „в която писателят има свой собствен, разпознаваем глас“. Тази литература притежава толкова силно духовно измерение, каквото една машина никога не би могла да има. Машината обаче може да я копира, да създаде нейни варианти и фалшификати. Но това вече се случва: след Пикасо се появяват много негови имитатори. Може би ИИ ще насочи вниманието ни към това какви видове епигонство съществуват.

От друга страна, съвсем сигурно е, че ИИ може да пише точно толкова добра жанрова литература, колкото и всеки автор на криминални романи. И при това по-бързо. „Дълго време беше политически коректно да се заличава разликата между сериозната и развлекателната литература. Този проект беше унищожен от ИИ. Попартът вече не съществува като интересна художествена възможност, но гласът на един нов Марк Ротко ще бъде по-силен от всякога“, убеден е нобелистът.

В обръщението си към писателите папата отбелязва още: „Когато се спускаме в най-съкровените дълбини на нашето човешко битие, ние не сме далеч от Бог, защото там, сред твърде човешките истории, се разкрива Бог“.

За Фосе би било *хюбрис* дори да си помисли, че Бог би могъл да се разкрие в неговото писане. Защото това е „точно обратното на онова смирение, което е нужно, за да можеш да пишеш“. В тритомното си произведение „Септология“ писателят е вплел основни християнски молитви като „Аве Мария“ и „Отче наш“. Как се съотнасят според него разказването и молитвата?

„Тези вечни молитви са изключително важни за мен. В известен смисъл тези истински молитви влизат в противоречие с представата, че писането и литературата също биха могли да бъдат форма на молитва. Молитвата „Отче наш“ надминава по стойност всяка литература. Възможно е тя да съдържа цялата литература в себе си. *Да дойде Твоето царство.*

Не знам защо написах „Септология“ точно по този начин. Тя просто дойде при мен по този начин: това е най-честният отговор, който мога да дам. Въпреки това е грешка да използвам думата *вдъхновение*, поне така, както аз разбирам това понятие. Опитвам се да разбера защо. Може би се дължи на това, че *вдъхновение* звучи толкова пасивно, докато писането, обратното, е дейност – то е акт, дори и да е вярно същевременно, че то се случва (събива), както казва Мартин Хайдегер. Вслушването в този смисъл също е акт. Всичко е дар, разбира се, но ти или нещо в теб трябва да отговори на този дар, за да го превърне в творба. И това е вид работа. В него има нещо занаятчийско... Едно знам със сигурност: думата вдъхновение според мен не улавя напълно това, което се има предвид под писане. Казано по друг начин: тя е твърде малко телесна, в нея има твърде малко плът.“

Превод от немски Людмила Димова

Митко Новков

Иван Бранев, **делфинът**

„Последният ловец на делфини“, Захари Карабашлиев, издателство „Сиела“, 2025 г.

Най-новата книга на Захари Карабашлиев е неговият най-добър роман, поне според мен. Не че предишните не бяха добри, не – и „18% сиво“, и „Хавра“, и „Опашката“, и „Рана“ си имат своите достойнства, но сякаш „Последният ловец на делфини“ изкарва на бял свят всички качества на Захари-Карабашлиевия почерк накуп. Увлекателно поднесена история, плътни характери, отлично сноване между историческите пояси – цялото това го откриваме в изобилна мяра. Прибавяме към тези характеристики и неговия страхотен усет кое в момента е важно за българското общество, че да се удържи и стабилизира то в европейското, а не – както се опитват да го тикат – в евроазиатското развитие – този момент в „Делфините“ е осезаемо застъпен и получаваме четиво, което едновременно е хем ценно с посланията си, хем естетически издържано с изпълнението си. С други думи, получаваме най-добрия роман на Захари Карабашлиев.

В конструкцията на книгата той не отстъпва от прецизно изработения похват да изгражда историята в няколко времеви пласта, свързвайки героите с крепки сюжетни връзки, които всъщност съставляват и определят фабулния ход. В случая с „Последният ловец на делфини“ това е предтечата Иван Бранев – свършил в затвора жизнения си път, и неговият потомък, от чието лице се води разказът. Тук, между другото, Захари Карабашлиев се връща към първо лице единствено число, познато ни от „18% сиво“, и това е безспорно успешен ход: възприемаме разказването някак по-интимно, по-съкровено, по-изповедно, ако щете. В „Рана“ отстраненост та създаваше усещането за отдаленост, докато в „Делфините“ няма отдаленост – потъваме, съпричастваме, вълнуваме се. Няма как да не се вълнуваме: изправени сме лице в лице с един безчовечен строй, който няма жал ни към хора, ни към животни; строй, в който доблестта не се зачита, зачита се единствено подлостта. Подлостта и жестокостта – с тези черти просперираш, липсват ли ти – загубен си...



Ако погледнем от този ъгъл, то „Последният ловец на делфини“ е „обратнопропорционален“ на „Хавра“ – роман, който чакахме дълго и в това свое чакане не бяхме разочаровани, изобщо. „Обратнопропорционален“, защото, ако във „варненския“ роман подлостта бе запазена за днешния ден, а благородството – за вчерашния, то в „Делфините“ е инак – благородството е тук и сега, подлостта – там и някога. Разбира се, негативните изригвания на човешката злост и низост не са свързани с предтечата Иван Бранев (въпреки отровните думи на снаха му, която май никога не го е виждала), а с хората, които правят живота му ад и вместо да се възхитят на него като човек (ако тогавашното общество беше нормално, щяха да го сторят), те се отнасят с него като с добиче, чието предназначение е единствено и само заколението. Всъщност в тази своя сюжетна линия Захари Карабашлиев проследява тъкмо една социална аномалия – как свестен човек бива съсипан и буквално изтрит от лицето на земята (или по-добре да кажем морето?). Изтрит не защото заслужава, а защото е всичко онова, което новите на власт не са и няма как да бъдат.

И тук идва парадоксалният ход, с който Захари противопоставя хуманността на зверинността – чрез едно животно, делфина. От Дарина, приятелката на главния герой, научаваме много за черноморските делфини и огромното им значение за хората, обитаващи брегове те на някогашния Евксински понт. И те се превръщат в символ, също както Херман Мелвил превръща в символ белия кит Моби Дик. Само че не в символ на природната стихийност, а на неоправданата и неудържима идеологическа кръвожадност. В символ се превръща и Иван Бранев, но обратно на капитан Ахав – не на маниакалната обсебеност, а на абсолютно необходимата човечност. „Последният ловец на делфини“ се оказва в действителност последният сподвижник на добродетелта в едно – по всички критерии измерено – недобродетелно време. И заради това бива погубен.

Делфините обаче, делфините са още тук, лудуват. И в това е нашата надежда...

Десислава Неделчева

Едното в другото

„Книгата и филмът в западния литературен канон. Случаят *Декамерон*“, Огнян Ковачев, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2026 г.

В първата глава има епиграф от Бекет, в който Владимир и Естрагон искат да започнат отначало. Но началото е трудно, въпреки че може да започне откъдето и да е. Най-важно се оказва решението за това начало. Така и книгата на Огнян Ковачев търси своето начало, нищо че почива на отдавна решени и протекли във времето университетски курс и дори магистърска програма. Решението за тази рецензия също търси своите начала. Литературата и киното като поводи не ги броя, те се самоподразбират. Макар че кинопанорамите във Филмотечното кино през 90-те заедно с Владо Трифонов завинаги ще носят маркера на начало. Години преди това в сградата на средношколския отдел на тогавашната Варненска библиотека Огнян Ковачев водеше кандидатстудентски курс по литература. Чувахме за първи път такива Ботев и Яворов, удивително различни от училищните схоластики. Каквото и да разкажеше Огнян Ковачев, то ставаше интересно и различно. След като очертаеше проблема, започваше да навива нишките на интерпретацията, сякаш нямаха край. После разбрах, че те наистина нямат край.

Сегашното изследване събира в общите им места книгата и филма на фона на западноевропейския литературен канон. Въпросната динамика произвежда *нещо трето, надредно, – словообраз – едновременно различие и повторение.* Филмовата адаптация също като Огнян Ковачев, казвайки едно, учи на всичко. Средоточие на най-различни културни феномени, тя все едно е част от още една влиятелна и пълна с чар професорска реч – тази на покойния Никола Георгиев. Четейки книга в библиотеката, ние правим още куп социални и културно-исторически жестове, интересуваме се от цялостния контекст, сверяваме, разговаряме, за да можем да разберем. Доближаваме се и се отдалечаваме спрямо себе си и обектите, които изследваме. Новото се приспособява, адаптира се и с това изпитва стойността си, то е отговор. Примерът с „Декамерон“ започва с определение на иронията. Тя е форма на парадокса и когато казвам нещо, имам предвид точно обратното. Иронията е корекция на крехкия свят и всяко нещо е видяно от много страни. Двуплановост и необходимост от



нейното тълкуване. Множествеността на тълкуванията е винаги иронична. Огнян Ковачев виртуозно лее теорията, като често изпъстря с любими фрази от произведения на българския литературен канон. Много интересно през италианеца Виторе Бранка научаваме как иронията и самоиронията на Бокачо са инструмент за преобразуване на високи теми в низови и за освобождаване на писателския стил от *гнета на влиянията*. И тук вече идват интерпретациите на двата филма по великата творба – „Бокачо ’70“ от 1962 г. с четирите новели, режисирани от Марио Моничели, Федерико Фелини, Лукино Висконти и Витторио де Сика, и „Декамерон“ на Пиер Паоло Пазолини от 1971 г. Тъкмо през напрежението между елитарно и народно критиците определят интерпретативната стратегия на филма. Следва посочване на картинните цитати, например аналогия между сцена от „Декамерон“ и фрагмент от картина на Караваджо.

Книгата на Огнян Ковачев завършва преди двойния финал (който в предисловието обещава изненада за читателя) с едно сдобряване между ниския и високия код, между творбата и мечтата за нея и между всички участници в карнавала от автори, режисьори, читатели и зрители.

Да се върнем на финала с изненадата. Особено ме учуди втория от двата, в който Огнян Ковачев слиза от академичния облак и се превръща от знаещ професор в обикновен сънуващ простосмъртен. Атмосферата е призрачна като във филм на Дейвид Линч и той сънува Ивайло Знеполски. Пита го какво е филмова адаптация, а той му отговаря: „Продуциращо множество от съкращения, вписано в редуциращо множество от разширения“. Авторът казва в съня си, че нищо не разбира, но след събуждането започва да разбира. И ние също започваме.

В крайна сметка, опитът за систематизиране на курса/книгата/адаптацията е всъщност посвещение на царицата Семиотика. Всичко в книгата и филма става знак и съотношение. Накрая има нещо като изпитен тест с точки на мястото на липсващи букви, за да е сигурен професор Ковачев дали сме се справили с четенето. Не беше лесно по две причини: едната е усещането за перфекционизма на автора, който не тръгва напред, преди да се е обърнал на всички посоки, и страхът на читателя, че вечно ще се върти около нацеления обект, и другата – че въпреки перфекционисткото намерение книгата стои някак разпръсната и несвършваща.

Пламен Антов



Право и литература; Достоевски

„Наказателният процес в романите на Достоевски. Съдът и неговите литературни двойници“, Стоян Ставру, Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2026 г.

През XX век литературата, или онова, което руските формалисти определят като сфера на литературност, прогресивно се разкрива като обща парадигма на редица други дейности, смятани за частнонаучни. След историята (Х. Уайт, Рикьор) дойде ред и на правото да бъде видяно като сфера на литературна фикционалност (Франсоа Ост). Оттук е лесно да обърнем гледната точка: как художествената проза борави с правото? Да археологизираме общото – от пребиваването им в обща екзистенциална ситуация (Ясперс) до конкретните, собствено *езикови* похвати на артикулация: сближаване от противоположни позиции. Но тази противоположност е само оптичен ефект от собствените ни модерни, силно партикуларни позиции, забравяне на общите корени.

През последните години Стоян Ставру се наложи като изследовател – философ на правото, който активно екстериоризира юридическата материя, търси и възбужда границите ѝ с близки и далечни области като философията, екологията, а сега, в последната си книга – и литературата.

Освен постмодерен синтез подобен подход предлага „слизане“ назад и надълбоко към една синкретична прематерия, когато това, което днес знаем като право, е било интегрална част от общо битийно поле, в т.ч. и онази свързваща област, която постепенно ще се обособи като социален „език“ – културата и в частност литературата: хорът в античната трагедия, прообраз на бъдещото съдебно жури, или съдебната реч (Аристотел, Квинтилиан, Цицерон), която под формата на реторика задълго ще е теоретичният фундамент на литературата.

Откриваме този първоначален, генеративен синтез възобновен от романовия жанр в ерата на неговия разцвет през XIX век. И по-точно в романа на Достоевски, който тъкмо чрез отклоненията си от нормите на западноевропейския роман осъществява разноредови свързвания между всекидневно-профанното (светското, политическото), от една страна, и сакралното в лицето на християнската догма, от друга – сфера на трансцендентност, морална и битийна.

Този синтез у Достоевски има своя конкретен („езиков“) израз: сливане на похвати на западния булеварден роман, черпенето с пълни шепи от криминално-съдебните хроники на вестниците и християнски модели. Двете сфери са паралелни: смисловите кодове на всяка от тях не важат за другата; и същевременно помежду им съществуват множество явни и скрити точки на съприкосновение.

Така романът на Достоевски ще се окаже големият предходник на модерната литература на XX век, в т.ч. и в частната, но посвоему средищна синтезна зона на правото, в която интерферират сфери като морала и съвестта, вината и прошката, наказанието и изкуплението, от една страна, или сферата на властта, от друга, където индивидът пряко се сблъсква с Институцията, Държавата – сблъсък, чиято драматичност ще оголи до кокал XX век, а литературата ще се опита да артикулира.

Всичко това, тази гъста мрежа от свързвания в цялата ѝ холограмна обемност, ни представя книгата на Стоян Ставру. Макар номиналният предмет да е авторът на „Престъпление и наказание“ и „Братя Карамазови“, именно в качеството на предходник – и същевременно недостигнат образец – творчеството му е ключ към катастрофизма на XX век: автори като Кафка и Набоков. Центрирано около една линейна ос, свързана с творчеството на руския писател, в същото време изследването постоянно се отклонява в различни посоки, обхващайки цялата модерност (напр. пунктуално сравняване на професионалните похвати на съдебните процеси в романите на Достоевски и политическите процеси в Русия през 30-те).

Отношението между право и литература е триаспектно: правото като литературен сюжет или обратно – как то борави с литературата; но актуалният, продуктивен подход, в чиито следи върви Стоян Ставру, е третият (чийто пионер е Ост): паралелното им сравнително четене, търсенето на общи типологични черти. В протежение на 600 страници, с множество сравнителни таблици и огромно количество специализирана вторична литература – юридическа, философска, политическа, емпирични изследвания – за пръв път на български е разкрита една нова област на синтез, едновременно в базисната си логика – като общо екзистенциално поле и като обща функционална механика.

Мартин Касабов

Решетки от въздух



„Аз, която не познах мъжете“, Жаклин Харпман, превод Красимир Кавалджиев, издателство „Сиела“, 2026 г.

Каква забележителна книга и една от любимите ми тази година! Пиша за „Аз, която не познах мъжете“ на Жаклин Харпман – очарователно непредвидима белгийска писателка и психоаналитик. Как само те подхлъзва след първите страници... Очаквах роман за женската еманципация, нещо в духа на Ани Ерно, и той действително започва интроспективно и философски като мемоар. Разказвачката разсъждава за книгите и предговорите в тях, за необходимостта човек да сподели живота си, но неусетно земята под краката се размества и се озоваваме в дистопичен кошмар. Харпман сякаш е тръгнала да пише друг роман, доскучало ѝ е, изоставила го е и се е захванала с абстрактна дистопия. Превъзходно усещане и рядко напоследък – да усещаш книгата жива, да те изненадва.

Четиридесет жени са затворени в подземен бункер. В клетка. Тридесет и девет от тях си спомнят предишен живот, населен със семейства, приятелства и любими хора. Четиридесетата е момиче, израснало зад решетките. Наблюдават ги мъже пазачи, които налагат строг режим и не разговарят с тях. В това отношение началото напомня „Разказът на прислужницата“ на Маргарет Атууд, където отново женските тела и обикновените човешки действия са поставени под постоянния надзор на мъжка власт. Само че, докато при Атууд репресията има идеология и цел, при Харпман тя е лишена дори от обяснение. Един ден внезапно настава тревога, пазачите изчезват и жените успяват да излязат. Поемат през огромната безлюдна земя, търсят храна и други оцелели, попадат на следи от подземни убежища. Не откриват отговори.

Дистопичните и особено постапокалиптичните произведения са прекомерно много. Докато пиша този текст, върви сериалът „Силоз“, в който хората отново живеят под земята, а сюжетът постепенно разплита защо са там и какво се е случило със света. Харпман отказва подобна игра. Не я интересува дали причината е вирус, война, експеримент, или нещо друго. Какво толкова може да се отговори на тези въпроси, че да задоволи любопитството? За опитния читател подобни обяснения са залъгалки и губивреме. Харпман използва жанровата рамка за нещо по-смислено. Ако за момент се абстрахираме от апокалиптичната опаковка, какво остава? Историята на младо момиче, задушаващо се в свят, организиран от мъже на властови позиции и от по-възрастни жени, които не го разбират. То е чуждо на техните спомени, навици и носталгии. Измъква се от тази среда и пред него се отварят широки полета, хълмове и огромно небе. Не е ли това история на порастването?

Самата Харпман напуска Белгия като дете след нацистката инвазия и прекарва военните години със семейството си в Казабланка, по-късно работи и като психоаналитик. Дали в романа няма и прикрит автобиографичен пласт? Изгнанието, скъсването със стария свят и интересът към себеизграждането правят подобен прочит изкушаващ. Не са само мъжете, които не познава разказвачката: чужди са ѝ любовта, семейството, градът, обществото, целият предишен свят. Любопитството я отличава от останалите жени. Те сравняват настоящето с изгубения свят, за тях свободата е болезнена, но тя няма подобна мяра. За нея светът е необятно красив, но със свободата идва и умората. Какво от това, че си навън, когато си сам и си сигурен, че ще умреш? Просторът оформя въздушни решетки, много по-зловещи от физическите. В бункера няма часовници и момичето се научава да измерва времето чрез пулса си – страхотна хрумка: да превърнеш сърцето в часовник и да изведеш идеята, че човек сам си е метроном.

До края романът от дистопия се е преобразил в екзистенциално размишление. Харпман ни показва почти абсолютната свобода, за която понякога фантазираме – без работа, обществени роли, семейни задължения и чужди очаквания. Звучи превъзходно, но когато целият свят е твой, какво възнамеряваш да правиш в него? „Аз, която не познах мъжете“ е книга за по-особен тип хора – онези, за които животът изглежда недостатъчен, които търсят нещо отвъд непосредственото преживяване и често намират спасение в книгите и в усамотението. Хора като вас, които четете тази страница.

Поезия на вглеждането

Катя Атанасова

„Автопортрет с тютюневи мустаци“, Том Филипс, Издателство за поезия *ДА*, 2026 г.

Том Филипс, роден в Англия, но живее в София близо десет години, е известен в литературните среди и като преводач, и като писател. Автор на поезия, пиеси – написал е повече от двайсет, играни в Обединеното кралство. Превел е на английски език много стихотворения от известни български поети. Завършил е английска литература в Кеймбридж, има и докторска степен по творческо писане.

„Автопортрет с тютюневи мустаци“ с подзаглавие „Стихове от софийските ми дни“ побира както стихотворения, които авторът пише на български език, така и няколко, писани на английски и преведени от Иван Христов, Кристин Димитрова и Петър Чухов.

Том Филипс вече е издавал свои стихотворения, писани на български език – „Непознати преводи“, за които казва, че започнал да ги пише, за да практикува езика, който е изучавал. После обаче, когато ги превежда на английски, открива, че те се различават от стиховете, които създава на родния си език. И освен всичко друго, това му открива „нови начини на мислене относно самото писане“. Въпреки че тази книга е още от 2016 г., за мен срещата с поезията на Филипс стана едва сега. И се радвам, че се случи.

Първото, което прави впечатление в *Автопортрета*, е позицията на лирическия говорител. Той е не толкова „вътре“ в света, колкото „извън“ него. И въпреки че можем да решим, че това е позицията просто на дистанциран наблюдател, струва ми се, че по-скоро тук става дума за внимателно вглеждащ се във всичко, с което се среща, човек. Неслучайно призовава: „Вижте!“. И това вглеждане в повечето случаи е облъхнато от някаква топлота и мекота. Те се усещат и в цветовете на тази поезия – топли, не ярки, сякаш краят на лятото и началото на есента оцветяват както онова, което е пред очите, така и преживяването му. Защото лирическият човек не остава съвсем „извън“, той позволява улиците, къщите, хората, срещите, видяното да преминат през него.



Другото, което правят тези стихове, е да дадат признание на естеството, на природното, на птиците – бързолети, сойка, чинка, гълъби, „един щъркел“, на гората, облаците, небето. „Природата и изкуството / опитват да се слеят / като в стихосбирка / на забравен световен поет.“ Звуците на природата са някак достатъчни за моментното щастие – „Мога да слушам жабите цял ден, / докато тромпетчетата им не прегракнат“.

Много изобразителна е тази поезия, в нея думи и цветове сякаш се приближават едни към други с желание да се слеят. На пръв поглед „Нищо, / няколко сгради, някакво дърво, /.../ нищо важно, нищо достойно, / нищо, което да прилича на изкуството“. Но ако спреш и наистина се вгледаш, можеш да видиш „разноцветните ивици / по крилата на една сойка / между зелената мрежа на листата“.

Изключително внимание към детайла има лирическият човек в тази поезия. Към предмети или реалии, които не са в обсега на поетичното – стария фотьойл във фоайето, миришещ „на тютюн и пот“, или локвата, „оцеляла от древността“. И когато той ги види, вгледа се в тях, спрян в някакъв миг на безвремие, те придобиват друг смисъл, друго значение. Обикновеното „просиява“ в много от стиховете на поета.

„Представям си Том като особен вид фланьор“, пише за него поетът Петър Чухов. И да, ето го него, бродещ из София, по „Дондуков“ и „Заимов“, по коловозите на Централна гара, съзерцаващ стареца, на чието лице „всяка бръчка / отговаря навярно за десетилетие“, който чака на светофара, за да пресече „Ботев“, до „кръчмата на ъгъла, където / „Чумерна“ свива наляво“, събиращ в погледа и преживяването преди и сега, стария площад „Ленин“, „наблюдаван сега от „Света София“.

„Автопортрет с тютюневи мустаци“ е книга, която не бърза. Движението е с бавни крачки, като да не се пропусне нещо важно от света около нас. Нещо малко, нещо, което можем да подминем, а не бива. Трябва да имаме време за спиране и вглеждане. Така можем да преживеем света. Да го опредметим и разберем някак поновому.

галерия

Мартиан Табаков и неговият „Звуков обект номер 7“, фотография Ани Петрова

Петър Дачев

Мартиан Табаков

Павел Койчев

Хюсеин Мевсим

Петър Дачев
или несекващото увлечение към Ориента

Петър Дачев (1896–1968) е български художник и писател, чието самобитно творческо наследство заслужава поспециално изследователско усърдие. Роден в старопланинския Котел, детството му преминава в равнинния Добрич, а ученичеството му – в морска Варна, където завършва средното си образование, запознавайки се с морето като природна стихия и топос. Следва две години в Художественото индустриално училище (в класа на проф. Цено Тодоров) в София, но без всякакво съмнение най-същественият момент в житейската и творческата му биография представлява десетгодишното му пребиваване в Република Турция като художник на свободна практика. Писателят Дамян Калфов, аташе по печата в Българското царско консулство в Цариград през 1924–1926 г., свидетелства, че платната на скромния художник се радват на добър прием сред чуждестранните кореспонденти и дипломатите в града. Така той се нарежда сред първите българи, които се препитават в световния град не със *занаат* (занаят), а със *санат* (изкуство).

Петър Дачев отива в югоизточната съседка през 1922, година преди установяването на републиканския строй върху отломките на империята, и с незначителни прекъсвания престоява до 1932 г., което му дава възможност да бъде непосредствен свидетел на болезненото събличане на пъстрата имперска риза и смяната ѝ с едноцветната републиканска, на всички онези колизии, съпътстващи иначе пълния с ентусиазъм, но мъчителен обществен преход в страната.

Склонен съм да допусна, че младият българин от дълбоката балканска периферия поема нелекия път към космополитния Цариград, този невероятно пищен топос на кръстопътя на културите, умален, но силно концентриран модел на Изтока, в увлечението си към ориенталското, в стремежа си да овладее тази неглижирана в българската традиция художествена територия. Той тръгва с намерението да рисува града, да улови ориенталското му излъчване, без да подозира, че по такъв начин ще допринесе за консервирането и архивирането на отличителните му белези, тъй като по време на престоя му с всеки изминал ден „красавицата край Босфора“ се прощава с изконното си обаяние; обществено-културният преход е повече от стремглав, всичко ориенталско изтича като пясък между пръстите. Неслучайно любимите места на българския творец са онези социални и битови анклави, където традиционно турското и източното се е консервирало и проживява по-дълго – това са Еюб (край Златния рог), Скутари, Стамбул, където проявленията на новото и еднотипно модерното по-бавно си пробиват път.



Петър Дачев, *Кафене*, Цариград, 30-те години на XX век, РИМ – Добрич

В качеството си на художник и писател, Петър Дачев се откроява като творец с несекващо увлечение към Ориента (конкретно олицетворен в образа на Цариград), при това става дума не за мимолетно пристрастяване, а за цялостно и защитено творчески и естетическо верую, освободено от всякакви догми и предразсъдъци. Материално доказателство за това се явяват сътворените с опияняващо вдъхновение няколкостотин картини, рисунки и скици с цариградски мотиви, които днес се съхраняват в архива му в Дом-паметника „Йордан Йовков“ в Добрич, както и книгата му „Непознатият Цариград“ (1942), жанрово дефинирана от съвременниците му като сборник с романтични репортажи. Въпреки съвсем нелитературния контекст на военното време семплата книжка не остава без критическо внимание, за което свидетелстват няколкото отзива в различни вестници. В репортажите си авторът се концентрира както върху затворени публични (кафенета, чаршии, ханища, хангари, музикален дом...) и лични (къща край Босфора), сакрални (джамии, текета) и профанизирани (публичен дом) градски пространства, в които кипи и протича с цялата си разредена сгъстеност интензивен всекидневен живот, така и върху топоси под открито небе (опожарените места, запустението) – грациозна алюзия за преходността на живота и за историята като преходност (еничари, кюлямбейове, дервиши).

През 1932 г. той се завръща в София, където до края на земния си път работи и сътрудничи на различни столични вестници („Знаме“, „Нови дни“, „Дъга“, ЛИК) и едно списание („Венец“), в които обнародва предимно илюстрирани от самия него репортажи и очерци. Бързам да подчертая, че въпросните репортажи се открояват с високата си художественост, тъй като съдържат анализи, сравнения, прозрения и обобщения, които далеч не пожълтяват като вестника още на следващото утро.

Петър Дачев, този повече от скромен и ненатрапващ се труженик на четката и перото, на багрите и думите, на сенките и светлините, открива и успешно овладява за българското изобразително изкуство една малко позната (а и неглижирана) художествена територия, каквато представлява Цариград, поради което отдавна е заслужил

да бъде вграден във фундамента на българско-турското приятелство. Няма никакво съмнение, че името *Peter Datcheff*, така както се подписва българският художник на латиница под картините си, отлично би паснало на една от многобройните по рождение криви и стръмни улички в Галата или Пера, Еюб, Скутари или Ортакьой, които той толкова възторжено, почти интимно и без никакви скрупули рисува и възвеличава с линии и бои, с букви и щрихи!

По повод 130-годишнината от рождението на Петър Дачев[1] бих желал да предложа останал в ръкопис негов спомен за Владимир Димитров-Майстора, както и негова картина, която се разпространява като пощенска картичка.

Споменът

Няма никакво съмнение, че споменът е твърде ценен за историците на българското изобразително изкуство, тъй като предоставя сведения, макар и оскъдни, за престоя на Владимир Димитров-Майстора във вековния град. Известно е, че първата среща на големия художник с Цариград се осъществява през 1908 г. Въпросното второ посещение е във връзка със сключения договор с американския меценат от славянски произход Джон Оливър Крейн, когато от април до октомври 1926 г. художникът престоява край Златния рог и Босфора. Предполага се, че през това време той рисува около 200 картини – т.нар. *Цариградски цикъл*, голяма част от който е разпръсната по галерии и частни колекции из целия свят. От предложения текст се разбира, че Петър Дачев се е познавал отблизо с Майстора, а вероятно двамата български художници са излизали заедно да скицират и рисуват. Споменът се съсредоточава върху един интересен епизод от творческия акт при Майстора, когато той отива да рисува нощния град и скоро около него се скупчват много местни хора, за които рисуването, като акт на възсъздаване, на светотатствено повтаряне на делото на Създателя, е нещо кощунствено, дяволско.

Владимир Димитров-Майстора в Цариград[2]

При своя престой в Цариград (1925[3]–1926) Майстора събираше много зяпльовци около себе си, когато се установеше някъде да работи. Не беше изкуството му, което ги привличаше, защото те не го разбираха, а особеностите на неговата фигура. Очите им бяха повече вперени в строгото му монашеско лице с дълга брада, в ястребовите му очи с разпаления в тях творчески пламък, който мяташе непрекъснато към платното. Интригуваше ги разточителното и широко размазване на боите, контрастът между спокойно изправената му тънка и висока фигура, закована пред триножника, и нервът, който влагаше в работата си. Замахът на претоварената с боя четка и не по-малко смелият замах с парцала, за да очисти отрупаната с бои палитра, будеха недоумение. Особено у децата, които гледаха жадно към пълната с туби кутия на магьосника. Зрителите се споглеждаха въпросително, но продължаваха да се взират мълчаливо в странния художник. Някои по-наивни задаваха гласно въпроси: Какъв е този човек? Какво прави? Като не получаваха отговор или им казваха, те се навеждаха над самото му ухо и питаха:

– Ага ефенди, какъв си ти? Каква ти е работата? Откъде си?

Майстора не разбираше добре турски, но и когато разбираше какво го питаха, това не го смущаваше. Със своя култ към народа той беше свикнал да се отнася спокойно и благосклонно към всяко простолюдие. В ограничения си речник от турски думи винаги намираше някоя дума, с която да предизвика смях и задоволство около себе си.

И когато приключеше работата си, някои продължаваха да стоят на място и го наблюдаваха с любопитство, докато си тръгне. Натоварен с триножника и кутията, той будеше любопитни погледи и всред минувачите на улицата.

– Народът, майсторе – (Майстора обичаше да връща тази титла на всеки свой колега), – народът е всичко, той ни храни. Какво сме ние пред него? – обичаше да повтаря той своята любима максима.

В квартирата си в Стамбул бързаше да се разтовари, изваждаше от кутията новото платно и го забождаше на стаята, при много други платна и акварели, изложени на стените. Но не за да се самонаблюдава с влюбен поглед, а за да поддържа недоволството си. Невинаги това, което правеше, беше това, което бе искал да направи!

– Когато художникът от пет работи направи една, трябва да бъде доволен – успокояваше се той.

Ръкавите на единственото облекло, с което работеше и ходеше навсякъде, бяха порядъчно зацапани с боя и масло. Изваждаше Майстора шишето с газ, изчистваше ги добре и без да се смущава от силната петролна миризма, която разнасяше със себе си, отиваше в Пера да се срещне с приятели и познати, пред които изразяваше възторга си от живописното богатство на Цариград и новите си планове за още по-смела работа. Пъстрият град, все още запазил много от своята източна романтика, го увличаше с оригиналните си особености и блясъка на своите багри. Колко много бои беше хвърлил, за да улови в дълбочина и сила тоналното богатство на кипарисовата гора в Скутари[4], едрите, позлатени от слънцето туловища на старите мауни по кейовете на Златния рог, цветния водовъртеж на пазарите, тъмносините води, в които се оглеждаха кичестите брегове на Босфора. Но наред с всичко това го блазнеха и някои романтични ефекти на нощния Стамбул. Майстора не скриваше пред нас желанието си да опита смелата си четка и на тази тема.

И един ден научихме от самия него за злощастния резултат от опита, който бе имал дързост да направи. Той ни го разказа с хумор, като че ли не се касаеше за него, а за някой друг.

Въоръжил се една нощ Майстора със своите „макъми“ (кутията с боите, триножника и столчето), взел и едно фенерче и се отправил решително към Ат мейдан[5], на чието място се е

намирал някога прочутият византийски хиподром. Разположил се до пренесения от Египет обелиск и разтворил триножника. Въпреки пълната луна, която надничала усмихната между шестте тънки минарета на джамията „Султан Ахмед“, трябвало да запали фенерчето, прикрепено към триножника, за да освети платното и палитрата. Но още преди да започне да работи, около него се събрала огромна навалица. Някои го гледали с нямо учудване, други шепнели помежду си, трети издавали различни гръмки възклицания. Мълвата, че един „сакалия“[6] се заловил да рисува нощем посред Ат мейдан със запален фенер, се разнесла светкавично наоколо. От съседните улици приижда-ли тичешком деца и по-възрастни. Някои стари жени клатели строго глави. До ушите му достигнала дори думата „шейтан“ (дявол).

Майстора решил да запази хладнокръвие всред това развълнувано множество и започнал да размазва смело боите върху платното. Но врявата и блъсканицата около него нараствали. В светлината на фенера, до самото платно, се мярвали лица на жени, стрелвали го с поглед и бързо се отдръпвали. Занизала се пред очите му цяла галерия от типове. Някои от тези любопитни зрители излизали пред триножника, за да го видят по-добре, без да се сещат, че му закриват пейзажа. Те го гледали с втрещен поглед в лицето и ръцете. Надвишил всички с ръста си, той бил все пак доволен, че ще може да рисува над главите им. Някои от интересните типове, които видял в смесената светлина на луната и фенера, бил готов да включи с удоволствие в своята картина, но не успял още да скицира, когато до него застанал строго един полицай, а друг се опитал да разпръсне събраната наоколо тълпа. Те му заповядали да преустанови работата си и да ги последва в близкия полицейски участък. Угасил Майстора фенерчето, прибрал си художническия багаж и тръгнал след тях. Трябвало да се потърсят сведения в българската легация за нощния смутител на общественото спокойствие, който не можел да каже нищо на турски в свое оправдание, за да бъде пуснат на свобода след няколкочасов арест.



Пощенската картичка по картина на Петър Дачев

– Еех, под тази гора от куполи и минарета да поставиш някое от тези лица, които се мярваха в осветлението на фенера – казваше със съжаление Майстора, като прокарваше ръка по брадата си. – Но мъчна работа: пейзажа ще направиш, ама как да ги уловиш тях с един замах на четката... Ей че народ беше!

Пощенската картичка

Пощенската картичка се съхранява във фонд 551К в Централния държавен архив. Фондообразувателят Димо Бойчев е основателят на Детските музикални китки в България, който от 1923 до 1935 г. е учител по музика в Българското трикласно училище „Йосиф I“ в Цариград. Пощенската картичка е надписана на 12 май 1923 г. в Цариград от Димитър Копчев и изпратена до Димо Бойчев – „неуморния ратник в областта на музикалното възпитание на българските деца“; тя завършва „с пожелание за благоденствие и неизчерпаема енергия“. На обратната страна на картичката на френски и османотурски е отбелязано заглавието ѝ – „Дворът на джамията Еюб“. Привлича вниманието и бележката *Printed in Paris*. В долния десен ъгъл виждаме горната част от подписа на художника.

Въпросната джамия отвъд сухопътните крепостни стени, в непосредствена близост до Златния рог, и днес се приема за най-свещената мюсюлманска светиня в града, място за всекидневно поклонение, тъй като културата сграда е построена след покоряването на византийската столица върху гроба на Еюб ел Ансар – знаменосеца на Пророка, загинал при обсадата на града от арабите през VII век. Джамия, в която османските падишаси препасват сабя. По-нататък се простира огромната територия на едноименното гробище и височината, която днес носи името на френския писател Пиер Лоти. Това са най-любимите територии и топоси на българския художник в големия град.

---

[1] Юбилейната изложба „Случаят Петър Дачев“ в СГХГ (23 юни – 30 август 2026, куратори Любен Домозетски и Иво Милев) представи произведения на художника, създадени по време на престоя му в Истанбул. *Б.р.*

[2] В оригинала на ръкописа няма заглавие, то е дадено от пишещия тези редове.

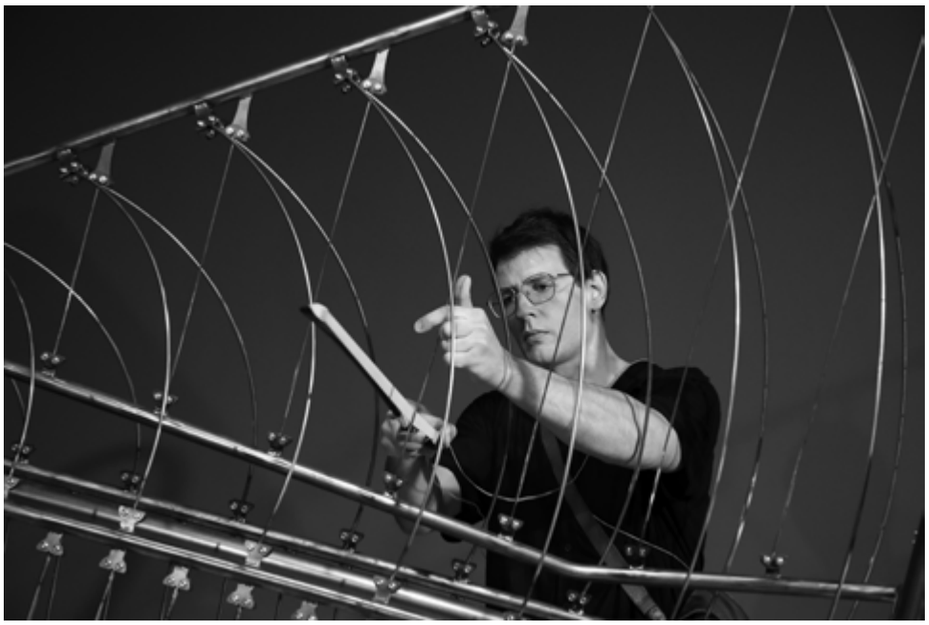
[3] Посочената година е погрешна; Владимир Димитров-Майстора посещава и остава в Цариград през 1926 г.

[4] Скутари (древният Хрисополис, днес Юскюдар) – квартал, разположен край азиатския бряг на Босфора.

[5] Ат мейдан – площад в края на историческия полуостров, древният византийски Хиподрум.

[6] Сакалия (от *sakal*, тур.) – брадат.

ФОРМА И ЗВУК



фотография Ани Петрова

Мартиан Табаков е носителят на наградата *БАЗА* за 2026 г. За многопосочните търсения и музикалните му скулптури с него разговаря Яна Костова

И тази година конкурсът за наградата *БАЗА* за съвременно изкуство предложи интересна експозиция на втория етаж на Софийската градска художествена галерия. От петимата номинирани наградата получи Мартиан Табаков, който откри изложбата с кратък пърформанс на „Звуков обект номер 7“. Зооморфната скулптура, наподобяваща скелет на отдавна изчезнал животински вид, позволява и разнообразни музикални интервенции.

Мартиан Табаков е интердисциплинарен артист, завършил е специалност „Скулптура“ в Националната художествена академия и е специализирал в Кралската художествена академия в Антверпен, Белгия. От десетина години заедно със свои колеги разработва студио „Белка“ и също така е познат на публиката като член на експерименталната група „Каке?“.

Кое беше водещо при вас първоначално: музиката или изобразителното изкуство? На кой етап решихте да ги съчетаете?

От дете рисувам и правя скулптури. Тази линия на дейност не е прекъсвала за мен и може да се каже, че оттам тръгвам. Имах опити да свиря на цигулка и виолончело като дете, но те бяха крайно неуспешни. Песничката „Петльо гереста златопереста“ се оказа непреодолимо препятствие за мен в света на музиката и така и не научих нотите, за което понякога съжалявам. На по-късен етап си взех китара и по собствена инициатива попаднах в света на музиката. Направих си училищна банда. Започнах да се уча на различни инструменти като кавал, контрабас, бас китара и различни духови инструменти. Сега съм част от постпънк формацията „Каке?“, с които скоро ще представим втория си албум.

По време на обучението си в Художествената академия вследствие на някои скулптурни процеси осъзнах, че звукът и формата са силни партньори, и започнах да създавам обекти с цел звукоизвличане.

Как се насочихте да следвате скулптура?

Това за мен не беше под въпрос. Още преди гимназията бях убеден, че искам да се занимавам с изкуство. Обучението ми в тази посока започна донякъде в НГПИ „Свети Лука“, където завърших художествена обработка на метали. Имах изключителен късмет да попадна в това училище и там имах преподаватели, които ми дадоха много. Впоследствие се записах в Академията. Това е място, към което имам смесени чувства, и ми трябваше известно време да се адаптирам. В крайна сметка, попаднах на проф. Емил Попов, който ми беше водещ преподавател, и нещата потръгнаха в добра посока. Към края на следването си вече се чувствах свободен и успях да извлека максималното от тази наистина важна, но все пак тежка институция.

Какво ви даде специализацията в Кралската художествена академия? Как бяха приети вашите проекти там?

Този период беше много важен за мен и успя да ме извади от коловоза, в който бях попаднал. Може да се каже, че учебното заведение там е с класическа насоченост, в смисъл че се работи с глина и се правят етюди по модели. Те много добре съчетават това с разбирането за съвременно изкуство и ми отвориха очите за това, че всички тези похвати на скулптурата са средство, а не крайна цел. С опита си оттам вече бях много по-уверен какво търся в изобразителното изкуство. Всъщност там попаднах по време на втори курс от обучението си в НХА. Когато се върнах в България, можех да използвам времето си в Академията много по-пълноценно, защото знаех кое ми върши работа. Не мога да кажа, че съм направил особено важни проекти, докато бях в Антверпен, или че преподавателите са ме оценили високо, но приемам времето, прекарано там, за особено градивно.

Вие сте един от съоснователите на студио „Белка“, което през последните години се превърна в едно от най-оригиналните независими пространства в София. В какво се крие неговата аура?

„Белка“ е споделено пространство за творене, а не място за събития в истинския смисъл на думата. Мисля, че хората изпитват искрено удоволствие да виждат творчеството в процеса на създаването му. До такава степен, че често са разочаровани от крайния резултат. Допирът до „кухнята“ създава усещането за толкова много възможности, благодарение на което посетителите ни се чувстват вдъхновени. Мястото е гръндж, мръсно е, не е особено подредено, по размери е внушително и е препълнено с толкова много неочаквани предмети: има репетиционна, място за работа, двор и купища боклуци. Съчетанието от всичко това дава усещането за свобода и творчески дух.

Вашите скулптури са изработени с наглед подръчни материали и са отворени за взаимодействие, при което се разкриват и като експериментални музикални инструменти. Щом те могат да участват пълноценно в изложба, биха ли могли да функционират и в цялостен концерт и какво би било звученето? На откриването дадохте тон със своя пърформанс, може ли това изпълнение да прерасне в симфония?

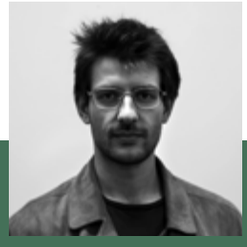
Не бих нарекъл използваните материали подръчни. Дълго време разработвам варианти за различните детайли, за да постигна максимален резонанс. Въпросните скулптури са своеобразен баланс между формата и материята. Най-често използвам нисковъглеродна стомана, шперплат, дървени плоскости, пластмаса и играя с дебелините, размерите и пропорциите. Съчетанието между тези елементи позволява прехвърлянето на вибрациите и превръщането им в звук. Наистина ползвам пластмасови бутилки за резонаторни тела, но и те минават през термична обработка и формуване, преди да влязат в употреба. Някои от обектите бих определил като прототипи за потенциален завършен инструмент.

При всяко участие на музикалните ми скулптури в изложба или друг вид събитие задължително правя откриващо изпълнение. Понякога сам, друг път заедно с гост музиканти. Винаги съм се придържал към импровизационния подход. Възможно е да се създават конкретни музикални произведения, но до момента не съм се фокусирал върху това. В бъдеще планирам сътрудничество с композитор за създаването на музикална творба, включваща инструментите ми, но имам още работа до този момент. На този етап не мога кажа как точно би звучало такова произведение. Преди да стигна дотам, ще е необходимо да направя проби с различни стандартни музикални инструменти. Звуковите обекти, които съм направил до момента, не са подчинени на определен музикален строй. Това дава известна свобода – този, който свири, трудно ще попадне в стандартни фрази, а по-скоро ще започне дълъг опознавателен процес, в който ще се натъкне на неочаквани хармонии и звуци. Това смятам, че води до нестандартни композиции, и го приемам за положително качество.

Какви са вашите впечатления от българската публика като артист и музикант?

Мисля, че имаме много отдадена публика за всички форми на изкуството. За съжаление, тези хора са малко на брой. Струва ми се, че времената са силно динамични и все повече хората очакват нещо бързо разбираемо, внушително и най-вече фотогенично. Както и да го погледнем, културата е сфера, която изисква огромна грижа от страна на държавата и институциите, а реално получава все по-малко. Самата публика има нужда от внимание, тя трябва да бъде стимулирана. Като че ли някои форми на изкуството се адаптират прекрасно към новите начини на разпространение, но мисля, че рядко те са тези, които водят до растеж на обществото ни. Хубаво е да не забравяме, че изкуството е средство за издигане на обществото, а не просто някаква елитарна прищявка.

Като носител на наградата *БАЗА* ви предстои резидентна програма в Ню Йорк и самостоятелна изложба в Института за съвременно изкуство – София. Какви са първите ви идеи, планове, мечти?



Мартиан Табаков

Мартиан Табаков живее в София. Работи в сферата на скулптурата, рисунката, инсталацията, звуковия обект и търси пресечните точки между тях. Участва в театрални проекти. Занимава се с музика. Някои от самостоятелните му изложби са: „Божественото създание“, галерия „Харта“ (2026); „Преди музикалните инструменти“, *ReBonkers*, Варна (2024); „Обстоятелствата, които създаваме, са тези, които ни променят“, галерия „Васка Еманиулова“ (2022); *Check In*, кураторски проект на Маркус Граф, *Collect Gallery*, Истанбул (2022); „Архитектура на звука“, *Plus 359 Gallery*, София (2021) и др. Последните му участия в групови изложби са в: „Неизбежното бъдеще“, галерия „Райко Алексиев“ (2026); „Смущения / Изгубен свят“, СБХ (2025); *Belka in Stockholm, Studio 44*, Стокхолм (2024); *To collect contemporary art, Mühlviertel St. Oswald-Freistadt*, Австрия (2022), и др.

Най-важното е създаването на мрежа от контакти. Престоят ми там ще бъде за два месеца. Това е хубаво времетраене, но не е и твърде дълго. Надявам се да успея да осъществя изложба там, но разбира се, това може и да не е възможно. Тъй като се занимавам със звук, бих искал да намеря специфични акустични пространства, които да опиша за бъдещ проект. За самата изложба в ИСИ-София още не съм имал време да помисля, но разчитам на престоя си в Америка да породи идеи за нея.

Даниела Чулова-Маркова

Форми и стихии



фотография Ани Петрова

Павел Койчев, „Четирите елемента“, Софийска градска художествена галерия, 15 септември – 8 ноември 2026 г., куратор Иво Милев

Павел Койчев е сред българските скулптори, за които интересът към пластическия живот на материята е основополагащ. Творческата му енергия е насочена към процеса, в който формата се ражда и придобива художествена изразност. Модерен като възглед, непримиримо свободен, той разгръща мощно творческия си потенциал след 1989 г. Ключова характеристика на творчеството на Койчев е взаимодействието на скулптурата с пространството. Едрите монументални произведения често изпълват интериора така, сякаш им е тясно и желаят да излязат отвъд него. А в екстериор мащабът придобива друго значение. Скулпторът винаги си дава сметка, че формата не е изолирана от света, а съществува в постоянна връзка с архитектурата, природата и зрителя. Темите в творчеството на Койчев обикновено са отправна точка, зад която се разкрива основният му интерес – пластическите проблеми.

Скулптурите му – фигури или обекти, са лаконични, витални и емоционално наситени. Койчев не се стреми да възпроизведе видимата действителност, а да открие нейните визуално-осмислени възможности.

В продължение на една година Павел Койчев подготвя изложбата „Четирите елемента“ за пространството на СГХГ, като изгражда макети на цялата експозиция. Обработвайки материята, той създава форма, а натоварвайки обектите с контекст, генерира асоциативни връзки в рамката на единен прочит.

Четирите елемента – вода, въздух, огън и земя, са представени като основни стожери на битието. Чрез над трийсет фигури от стиропор природните стихии се превръщат в универсални носители на философски и нравствени въпроси.

Водата е символ на живота, но и разрушителна стихия. Тя е свързана със заплахата и спасението чрез образа на Ной. Библейският разказ за потопа е разказ за праведността, избора и възстановяването на реда. Водата се превръща в символ на изпитанието, но и на възможността за ново начало.

Въздухът е отъждествен със свободата и е визуално претворен през образа на Икар. Полетът и стремежът към превъзмогване на ограниченията са дълбоко вкоренени в човешката същност. Митът за Икар разкрива двойствеността на този стремеж: полетът носи шанс за извисяване, но и риск от гибел.

Огънят, разположен пред огледало, отпраща към познанието и съмнението. Връзката с пещерата на Платон насочва към границите на човешкото възприятие. Огънят осветява и топли, но и заслепява. Огледалото добавя темата за необходимостта човекът да изследва не само света, но и начина, по който го възприема. Съмнението тук не е противоположност на познанието, а част от неговото търсене.

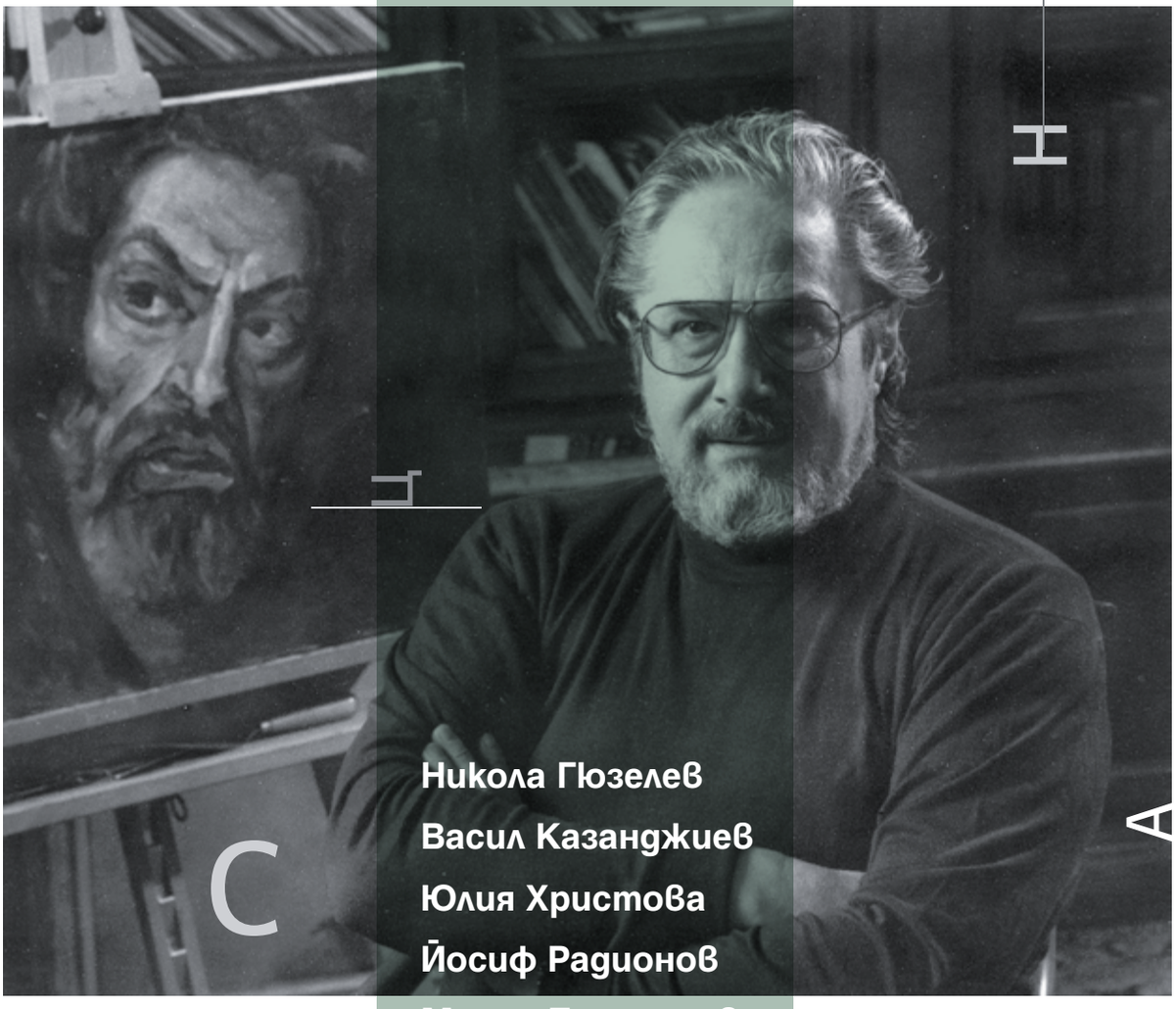
Земята е най-обстойно представеният елемент в експозицията. Тя е свързана с любовта и труда. Това са силите, чрез които човекът осмисля битието си и изгражда идентичността си. Земята е материална основа на съществуването, но чрез труда тя се превръща в обитаема среда, в пространство на принадлежност и грижа, в място за естетическа наслада и обич.

Материалът, от който са изградени фигурите, е стиропор. Той позволява работа в мащаб и носи съотношението между лекота и визуална монументалност. Скулптурата не се определя от теглото на материала, а от обема, силуета, пропорциите и пространственото присъствие.

Важен проблем при възприемането на изкуството на Павел Койчев е зрителската нагласа. Липсата на устойчиви традиции в скулптурата в нашето светско изкуство влияе върху начина, по който публиката я възприема. В исторически план българският зрител е с очакване за разпознаваемост и натуронаподобителност. Това ограничава възможността скулптурата да се разглежда като автономен обект, в който формата може да бъде трансформирана, обобщена и превърната в метафора.

Павел Койчев без колебание изисква от публиката активна нагласа, в която творбата поражда диалог, а смисълът се изгражда чрез лична интерпретация. В това се състои силата на експозицията „Четирите елемента“. Тя предлага не окончателни отговори, а територия за размисъл, в която произведенията не просто изобразяват света, а го осмислят.

сцена



Никола Гюзелев, фотография А. Цветанов, Фондация „Никола Гюзелев“

Никола Гюзелев

Васил Казанджиев

Юлия Христова

Йосиф Радионов

Милен Димитров

Нино Мачаидзе

Момчил Георгиев

Никола Гюзелев

90 години от рождението му



Никола Гюзелев в ролята на Дон Жуан, Каляри, 1985 г.

По случай 90-годишнината от рождението на Никола Гюзелев ви предлагаме не хронология на житейския му път или цифри от статистиката за брой роли, спектакли, оперни сцени – това лесно може да се открие в мрежата. По-скоро обръщаме внимание на неговите музикални и човешки качества, на мястото му на звездния оперен небосклон чрез любезно споделените спомени от негови колеги и ученици в последните седмици на август 2026 г.

Но нека преди това отбележим любопитния и малко известен факт, свързан с началото на пътя му към световната слава. Какво ли е да стъпиш на една сцена с този артист, който те е вдъхновил на 15 години, след като си го чул в царския монолог от „Борис Годунов“ по радиото, и те е поставил пред избора между пеенето и рисуването? И да остави такава следа, че дори след като завършиш Художествената академия, да търсиш пътя към високото професионално вокално майсторство през най-добрите вокални педагози като Илия Йосифов и Христо Брумбаров. И ето – след като вече си бил партньор с Паваротти, Доминго, Катя Ричарели и десетки други оперни звезди по световните сцени, през 1973 г. в Техеран, в една постановка на „Борис Годунов“, са Гюзелев и големият полски бас Едмунд Косовски. Именно последният е запалилият искрата „глас от радиото“ (впрочем гостувал и у нас през 1954 г. в зала „България“ с арии от Монюшко и Софийската филхармония). Тук вече Гюзелев е Годунов, а Косовски не е протагонистът, а е в ролята на монаха Пимен.

Следва колажът от спомени за Никола Гюзелев.

Анна Томова-Синтова, с която са заедно на сцената още от 60-те години във Военния ансамбъл: „С него имахме силна творческа връзка, изявена през годините чрез много успешни съвместни концерти и спектакли у нас и в чужбина – незабравими успехи в Париж, Лондон, Виена, Москва и др. Никола бе един от моите особено високо ценени и обичани колеги. Наред с богатия си гласов талант, той притежаваше щедро и таланта на художник, което винаги е обогатявало личната му интерпретаторска и певческа изява. Така той в кратък срок успя с достойнство да се нареди до големите Борис Христов и Николай Гяуров, продължавайки традицията на прочутите ни български баси! Той липсва в съвременния оперен свят, но оставеното от него творческо наследство ще бъде едно голямо, вечно вдъхновение за новите генерации. Нека великата сфера на изкуството и вечната светлина бъдат винаги с него! С респект и скъп спомен“.

Акад. Пламен Карталов: „Да бъда в творчески контакт с Гюзелев означаваше да работя с артист, който не беше само художник в буквалния смисъл – той рисуваше и живееше с багрите на живописта. Но неговото истинско платно беше човешкият глас, той беше живописец и на гласа си. Той владееше гласа като художник, който познава до съвършенство цвета, светлината, сянката и нюанса. Всеки звук имаше своя багра, всяка фраза – своя пластичност, а всеки образ, който изграждаше на сцената, носеше едновременно музикална и драматична дълбочина. Да режисираш такъв артист, беше не просто работа. Това беше сътворчество. Пред теб стоеше човек, който притежава рядката способност да превръща гласа в живопис, а сценичното присъствие – в изкуство. И именно затова срещите ми с Никола Гюзелев останаха за мен не само като професионални моменти, а като срещи с един истински голям художник – виртуоз на гласа, артист от най-висока класа и човек, към когото изпитвах дълбоко уважение и приятелско чувство“.

Александрина Милчева: „Забележителна бе срещата ни на сцената на миланската „Ла Скала“ в поставената за първи път там „Хованщина“ под палката на Руслан Райчев, а той в ролята на Досифей. В „Борис Годунов“ сме били заедно в „Метрополитън“ и на други места, имаме десетки съвместни участия в *Реквием* на Верди“.

Никола Гюзелев в ролята на Борис Годунов



За едно от тези събития в Берлин пак с диригент Руслан Райчев и участието на Стефка Евстатиева и Калуди Калудов разказва и присъствалата на концерта **Людмила Чешмеджиева**: „По онова време бяхме много силна група певци, прославящи България, и той беше типичният носител на отговорността и ангажимента към това, което правим на сцената, което сега не наблюдавам в най-младото поколение“.

Александрина Пендачанска: „Нямам дълъг сценичен опит с него, но го помня като сърдечен и топъл човек, с когото се работеше много приятно. Имали сме съвместни участия в *Реквием* на Верди в София и Пловдив. Също така имаме и записи и много се радвам, че са документирани два наши дуета. Записани са в Първо студио на БНР за неговия диск с Вердиеви дуети, в който участва и Владимир Стоянов. И там останах с усещането за партньор, на когото можеш да се облегнеш и на когото можеш да разчиташ“.

Николай Карнолски, от първите специализанти в Академията за певци в дома на Борис Христов в Рим, на която Гюзелев става директор през 1994 г.: „Маестрото не беше академичен учител, той беше Майстор, приятел, съсед. Вратата на дома му сякаш беше отворена за всеки, но никой не се задържаше там случайно. Това беше един колегиален и едновременно семеен кръг, където музиката беше всекидневие, а занаятът се учеше покрай домакинските задължения. Началото на 90-те, когато аз бях част от този кръг, бяха сложни и съдбоносни години, в които всеки от нас се опитваше да изгради живота си отначало. По-късно той се беше отдръпнал и затворил между стените на своя домашен „храм“, но не преставаше да търси и събира около себе си съмишленици и „посветени“. А ние, които продължихме по-нататък сами по своя път в света на операта, разбирахме все по-добре с годините неговите изисквания, критерии, разочарования... И днес при всяко споменаване на Маестрото сърцето ми се свива като при споменаване на изгубен близък човек...“.

Грациела Вълчева-Фиеро е от същите специализанти в Рим: „Имах привилегията да познавам Никола Гюзелев не само като учител, но и като партньор на сцената. Винаги съм се учила от отношението му към текста и музиката, от онази точност и естественост, с която превръщаше фразата в нещо живо и силно въздействащо. В пеенето му имаше нещо дълбоко лично, почти живописно богатство от цветове и нюанси, което и до днес остава за мен дълбоко вдъхновяващо. Той беше артист с изключителна щедрост, който отдаваше безрезервно своята енергия и присъствие. За мен той остана пример и артистично присъствие, на което никога не съм преставала да се възхищавам“.

Проф. д-р Елена Каралийска: „Общуването с маестро Никола Гюзелев беше удоволствие и предизвикателство. Неговата ерудиция и чувство за хумор бяха впечатляващи. Респектът му към събеседника спомагаше за създаване на дългогодишни искрени приятелства. Педагогът Гюзелев зачиташе индивидуалността и личното пространство на младите таланти и моделираше у тях качества, които бяха необходими за тяхното израстване. Маестрото намираше път към заключените пространства на душите им с деликатност и търпение. Погледът му на художник „сканираше“ същността на всеки един от нас. Гюзелев знаеше как да провокира интерес и любов към оперното изкуство. Липсва ми. Светла да е паметта му!“.

Здравка Андреева-Мусева за работата на пианиста Тео Мусев с певеца: „За Гюзелев равноправието в партньорството на камерно-музикалния подиум беше *conditio sine qua non*. Никакъв проблем не беше за гласище като Гюзелевото да се изпъне на авансцената и „да зареве“: „Хахахахаха, блоха!“, извиквайки буря от възторжени реакции, покривайки пианото и третирайки го като полезен камертон и опора



Никола Гюзелев в ролята на Атила, Римски оперен театър, 1981 г.

в солистичния ексхибиционизъм. И никой нямаше да му върже кусур. Най-малко опитният асамблист Тео Мусев. Но Гюзелев напълно искрено и хипермузикантски се допитваше до пианиста си за всяка фраза, динамика или темпо. Тео дори се удивяваше на скромния и плодоносен колаборационизъм от страна на една такава мегазвезда като Никола Гюзелев“.

Завършваме с мисли на Никола Гюзелев, споделени пред проф. д-р Мария Попова, авторка на една от книгите за него: „Пеенето е мисловен процес. Операта е велико изкуство. На нея съм посветил живота си и не съм се разочаровал. В изкуството няма връх и няма финал на постиженията. Такъв връх не трябва да бъде цел на таланта, защото той никога не може да бъде постигнат. Още от първите ми стъпки в изкуството мое верую стана изискването да търся свой личен почерк, а за тази цел е нужен не само изключително строг самоконтрол, но и сверяване с тези антени, които свързват артиста с публиката, с приятелите, с написаното и казаното за неговото изкуство“.

Васил Казанджиев и Юлия Христова

In Memoriam

срещи с музиката

В редакцията получихме файла с този разговор малко след кончината на Юлия Христова. Тя беше взела интервюто от проф. Васил Казанджиев за списание „Култура“. През лятото и двамата си отидоха от този свят – първо ни напусна композиторът – на 28 юли, а на 15 август и създателката на Нов симфоничен оркестър.

Искам да те попитам за първите ти ярки спомени от срещата с музиката. Защото аз имам един такъв – бях шестгодишна, когато татко (Христо Христов, *б.р.*) беше изпратен в Ямболската оперета като диригент. И аз цял живот ще помня „Царицата на чардаша“ с костюмите, оркестрината, музикантите. Имаш ли такъв силен спомен от тази възраст?

Аз имах доста по-късно среща с голямото изкуство. Роден съм на село, в първото село до Русе по пътя Тутракан – Силистра. Живях там през първите седем години, най-щастливия период на живота ми. Да тичаш бос по тревата, покрай теб – пиленца, агънца. Целият род на майка ми беше оттам и всички бяха учители.

Сигурно си започнал да четеш рано?

До 1941/1942 г. живях в това село. Баща ми е от Русе, той живееше и работеше там в една фабрика като инженер. А майка ми беше селска учителка. Няма да забравя, че точно в 12 часа като по часовник се чуваше едно боботене от запад, откъм Русе идваха *летящи крепости*, американски четиримоторни самолети, минаваха над нашето село в посока към [нефтената рафинерия] в Плоещ и бомбардираха там, за да няма петрол за немските танкове. По баирите около селата имаше немска артилерия и бяха свалили два самолета. Един ден, както си играехме, видяхме, че някакъв парашут се спуска отгоре, точно на двайсет метра от нашата къща на улицата слезе един американски летец – висок, рус. Откачи парашута, едната ръка държеше така (*показва*), с лявата извади цигара и запалка. Ние се събрахме там, 15–20 дечурлига, и го зяпахме, той не ни обръщаше внимание. По едно време дойде кметът с двама жандарми и започна да го рита и псува. След 9 септември този кмет го пребиха от бой.

Първи клас си започнал в Русе, така ли?

Като дойде време за училище, се пренесохме в Русе. Много по-късно, през 1947 г., бил съм 13-годишен, когато пристигна Константин Илиев и основа Русенския оркестър. Бях на първата репетиция на оркестъра. Моята учителка по пиано – негова студентка, ме заведе при него, аз му показах мои опити – сонатини, пиеси за пиано.

А кой те накара да ги напишеш? Ти сам ли пожела, или учителката те насочи?

Майка ми свиреше на пет инструмента – на цигулка, китара, мандолина, цитра и на хармониум в църквата, а дядо ми дирижираше църковния хор. Тя дирижираше учителски хор. Бях на десет години, когато ми купиха пиано, но много не се стараех.

Аз съм свирила по 8–9 часа на ден.

Още от първия момент започнах да налучквам разни акорди и пишех сонати в духа на Моцарт, Бетовен, Скарлати. Константин, като ги видя, веднага каза: „Добре че ми го доведе, да го направя композитор и половина“.

Случайно да си спомняш първия концерт на Константин Илиев?

Бях на първата му репетиция в гимнастическия салон на нашата прогимназия. В оркестъра никой не беше завършил музикална академия, всички бяха любители – адвокати, инженери, доктори. Духачите – от Пети полк. Изсвириха една симфония, не помня коя, аз не знаех тези произведения. Непрекъснато слушах по радиото Букурещката филхармония, но съвсем друго беше, като чух жив оркестър. Вълшебни звуци! Явно не е било много блестящо, защото, като свършиха такива оклюмали, Константин каза едно изречение, което никога няма да забравя: „Господа – още нямаше другари – на това място може да има една виола, една корна и един тимпан, но на това място оркестър ще има, от мен да го знаете“. На следващата година пристигна и Добрин [Петков] и като ги подхванаха... Репетициите започваха в 9, но нямаше закован час за свършване. Страхотен ентусиазъм във всички оркестранти. Имаше двайсет души, пак любители, уволнени заради нещо в произхода си, което не е прогресивно, и ги пъдят от София. Имаха намерение да отидат в Разградския оркестър, нашите обаче ги причакаха на гарата в Русе и им предложиха да останат. Бяха много интелигентни хора, затова оркестърът израсна.

Там ли започна да изучаваш дирижирането?

Ходех на всички репетиции. Диригентите бяха страхотни – Константин на 24–25, Добрин – на 26 години. Завърших мъжката гимназия в Русе. В последната година учител по музика ми беше Михаил Николов – бащата на виолончелиста Венцеслав Николов. Написах оперета – „Младост“, за

ученическия живот, мой съученик написа либретото.

Пазиш ли я?

Пазя партитурата. Тя е подражателна, ала Прокофиев. Там започнах да „махам“. Започнах да подготвям ученически хор, имахме и оркестър. Аз свирех на хармониум. Изпълнявахме Шуберт. Имаше един кларинетист – Петьо Парчето, беше страхотен.

Джазовият музикант… Кога кандидатства в Консерваторията в София?

На 18 години дойдох в София. Константин ме беше водил един-два пъти при Парашкев Хаджиев, той е първият му учител, след това е учил при Панчо Владигеров. Когато дойдох в София, му се обадих. Смятах при него да уча. Той нищо не каза, хвана ме за ръката и ме заведе при Владигеров, който вече имаше часове. Каза ми: „Ти не си за мен, ти си за него“.

По това време Красимир Кюркчийски беше ли вече в Консерваторията?

Той е две години по-малък от мен, по-късно дойде. А Милчо [Левиев] е три години по-малък, но бяхме в една компания. С Милчо бяхме като братя, всеки ден до късно през нощта се разхождахме по улиците, обсъждахме разни музикални проблеми. Аз имам страшни ползи от това приятелство.

Милчо пробваше ли джаз по това време? Или по-късно се отвори?

Да, имаше наченки. Той казва, че първият му учител е Ванко Пеев, синът на професора по солфеж Иван Пеев. След това стана диригент на Биг бенда на Радиото и направи страхотен състав.

Когато завършихте Консерваторията, ти остана ли в София, или отиде някъде?

Смятах в Русе да отида, да стана диригент. Добрин беше все още там, исках да работя с него. Константин беше заминал за Варна.

В София кой беше главен диригент на Филхармонията по онова време – 1956/7 г.?

Константин става през 1958 г., преди това беше Саша Попов.

Много малко се знае за диригентската техника и възможностите на Саша Попов. Той по-скоро диригент ли беше, или музикант и организатор?

Според мен не е учил дирижиране, но беше голям музикант. Аз съм бил на репетициите му, идваше в Русе, правеше концерти.

В момента е по-модерно да си техничар диригент и почти да не си музикант. Не ти ли прави впечатление? А ето, със Саша Попов е било обратното. Диригентската техника колко помага на оркестъра?

Тя е решаваща. Римски-Корсаков е казал: „Дирижирането е тъмна работа“. Не можеш да го обясниш. Емил Чакъров беше студент на Константин и на третия месец той го изгони, защото не искаше да учи хармония, полифония, теоретичните науки. Самороден гений, много музикален и обаятелен, замина за Германия и направи кариера, каквато всички български диригенти да съберем, не могат да я стигнат. Да, но това е ненормалният начин. Нормалният е много работа, трупаш опит десетилетия.

Кога ти омръзна да дирижираш?

Не ми омръзна, просто нямам сили вече, то изисква енергия. Пък и оркестрите много се разпаднаха. Винаги е било трудно. Константин казваше: „В чужбина е голямо удоволствие да дирижираш, в България е огромна неприятност“. Преборваш се с мързел, марикатщина...

Сигурно имаш спомен, когато си бил много доволен от изпълнение, което си дирижирал със „Софийски солисти“ или Радиооркестъра?

Нямам. Никога не съм бил доволен.

Тогава сигурно от някоя репетиция си бил доволен?

Не, не, особено от „Софийски солисти“. Ние бяхме 15 години в конфликт. Те смятаха, че всичко, което искам от тях, не е логично, не е музикално, не върши работа. Три пъти по-лесно щяха да направят добър оркестър, ако не бяха такива. Накрая се налагах, обаче това ми струваше страшно много.

Аз съм слушала едно твое изпълнение с камерен състав на Варненския оркестър – Бах, *Бранденбургски концерт №5*, Божана Вуйчева беше на пианото. Много хубав концерт стана и ми се струва, че това беше един от най-хубавите твои концерти, които съм слушала. Но ти си забравил.

Във Варна бяха добри. Главанаков явно е работил много професионално със симфоничния оркестър.

Ето още едно име, за което не се говори – Емил Главанаков, който направи толкова неща за варненския оркестър. Всъщност той го построи, така да се каже.

Аз се изумих, не бях гостувал там някъде до 1980 г. Помня, че в програмата имаше различни автори – Чайковски, Бетовен и др. В момента, в който започвахме да свирим даден автор, звукът веднага се променяше и ставаше адекватен на стила на автора. Главанаков беше изключителен музикант, но много скромен човек...

Контактът, който имах с Добрин и Константин още в детска възраст, ми се отрази съдбоносно – защото видях как те работят.

Ти си имал голям късмет да ги срещнеш.

Другият ми късмет е, че попаднах при Панчо Владигеров – овладяването на занаята, как се вглеждаше във всяка нота, във всеки акорд. Звездните мигове бяха, когато не си развил темата, както трябва, и той започва да поправя с молива и гумата. Да, но нещо не върви и накрая, като му писне,



Академик Васил Казанджиев (1934–2026) е композитор, диригент и педагог. В Българската държавна консерватория учи композиция при проф. Панчо Владигеров и дирижиране при проф. Влади Симеонов. От 1957 до 1964 г. е диригент в Софийската народна опера. От 1962 до 1978 г. е главен диригент на създадения от него камерен ансамбъл „Софийски солисти“. От 1979 до 1993 г. е главен диригент на Симфоничния оркестър на БНР. От 1963 г. преподава в БДК четене на партитури, оперно и симфонично дирижиране. От 2009 г. е академик в БАН. Значителен дял в творчеството му заемат инструменталните жанрове – симфонии, концерти, симфонични пиеси, музика за различни камерни формации и др. Автор е и на вокални произведения (солови и хорови), както и на музика към филми.

сяда на рояла и започва да импровизира – да ти покаже как да стане. И гръмва като цял оркестър! Но след това не може да го повтори. Страхотен професионалист беше. Но конфликтът ми с него беше голям.

Започнал си да работиш с новите стилове в музиката, а Панчо беше много против.

Аз и досега го уважавам и съм му благодарен, но конфликтът ни беше по отношение на естетиката. Той искаше композиторът да пее, да е романтичен. Малко да заприлича един акорд или такт на Хиндемит или на Шостакович – веднага скандал...

Мислил ли си някога как са се развили музикалните стилове? Да започнем от полифонията, как според теб идва – от само себе си ли? Как се развива композиторското творчество от една епоха към друга? Времето ли е по-важно, или появата на някоя ярка личност?

И двете влияят... Бил съм на 13–14 години, когато чух Добрин да дирижира *Първата симфония* на Константин в Русе. Още в първия момент ми допадна. Къде ще чуеш в Русе такова нещо? И по радиото рядко се свиреше. Тя не е атонална, но е с по-смели модулации и на моменти битонална. Какво ли не го направиха, оплюха го, подгониха го.

При него цял живот е било така… И все пак никой няма обяснение как от виенската класика влизаме в романтизма, изразните средства стават все повече, после изведнъж Шьонберг решава да направи нещо друго…

Вкусът се променя, целият свят е в движение. И тези, които са изключително надарени и имат интуиция за това, го усещат и го прилагат в творчеството си. Това са гениите. Бетовен с „Ероика“ обръща нова страница, разкрива нов свят и нов начин на мислене. Със същите средства, обаче друг свят.

Да, но публиката като че ли предпочита да слуша тази музика, отколкото т.нар. съвременна, атонална или музика, която не разчита на определена тема, мелодия или хармония, която да гали ухото.

Да, но ти видя как реагираха на моята симфония, която Герган [Ценов] направи. Тя е абсолютно атонална. Няма мелодия, няма тема.

Зависи от това дали е искрено написана музиката. Дали изразява емоция. В твоята *Шеста симфония* има страшно много емоция.

Аз съм си такъв, не мога да бъда умозрителен. Но като студент пишех двупосочно – пишех, както ние го наричахме, за чекмеджето – атонални неща, имам такива 7–8, и произведения, които Панчо Владигеров да одобри – той никога не ги одобри напълно, разбира се... Вкусът е решаващ, съдбоносен в изкуството. Това е Божа работа, никой не може да те научи или да те накара насила. Има и друг момент – може да е талантлив авторът, но да няма собствена физиономия. Салиери е бил учител и на Моцарт, и на Бетовен. Като му слушаш композициите, всичко е точно, не можеш да го критикуваш, но няма физиономия...

Аз мисля, че и в изпълнителското изкуство е същото.

И последният любител в залата усеща, когато нещо е изсмукано от пръстите, нагласено. За мен Моцарт е най-голямото явление, защото имам чувството, че цялото му творчество – гениално и съвършено – е една светкавично записана импровизация. Импровизацията е най-истинското музициране, защото е най-непосредствена. Музиката е емоционално изкуство, което се развива във времето. А при импровизацията нямаш време да умуваш, да нагласяш.

Затова хубавият джаз е велико изкуство.

Той е единственото изкуство, което остана. Когато го казах на Милчо, му стана голям кеф. При Моцарт е така, нямаш чувство за умуване, за изчисляване. Всичко се излива спонтанно. Винаги когато го слушах, още от дете, си представях една известна картина на Ботичели – „Раждането на Венера“ от морската пяна. Това е Моцарт! Бетовен е не по-малък, но докато стигне до най-простото – хиляда задраскавания.

Хайдн като че ли е писал по-бързо.

Той стига до най-простия, най-икономичния изказ, една тема я прави от пет тона, но много съдържателно. Само че при Моцарт музиката става по-богата. Мисля, че на Моцарт много са му помагали операте, които е писал, речитативите. При другите двама колоси

– Бетовен и Хайдн, съществува т.нар. квадратура – 4, 8, 12, 16 такта, докато целият Моцарт е асиметричен, речта го принуждава. Един ден започнах да броя тактовете му и се изумих. „Сватбата на Фигаро“ – увертюрата... (*Запява.*) Това е симетрия в асиметрията, хармония на асиметрията. Изумително – целият живот е такъв, всичко на този свят е такова, не е поставено в рамки. Затова неговата музика стига до всички. Най-божественият! Гьоте е казал, че е най-необяснимото явление в човешката цивилизация.

А кой диригент смяташ за гениален?

Аз покрай Добрин навлязох много в естетиката и мисленето на [Вилхелм] Фуртвенглер. Той е романтичен тип диригент. Прототип на новия, модерен тип диригент е [Артуро] Тосканини. Той казва: всичко е заложено в нотите, написаното от автора трябва да бъде изпълнено и това е достатъчно. А Фуртвенглер казва: истината е между петолинията. Защото нотите са мъртви знаци, които нищо не ти говорят. Диригентската работа е в това да проникнеш в същината на идеята на композитора, да я разкриеш по най-автентичен, най-убедителен и по най-логичен начин. Логиката в изпълнителското изкуство е съдбоносна.

Аз обаче винаги съм имала съмнения към Караян. Изглеждаше ми комерсиален тип диригент.

След Фуртвенглер е много трудно да поддържаш такова ниво. Караян има заслугата, че направи звука на Берлинската филхармония като на Виенската – колкото заслуга, толкова и недостатък. Много омекотен, много благороден, да, но с право го критикуват, че изпълнява Бетовен като Моцарт.

Ако трябва да подредиш приоритетите в нашето музикално битие и история, откъде би започнал? Имам предвид българската музикална памет, която вече изчезва. Мислил ли си какво би могло да се направи, за да се чува по-често например името на Димитър Манолов?

Това е работа на изследователите – да пишат книги, статии, изследвания, на Института за изследване на изкуствата към БАН... Чак такъв отказ от класиката, от вечните шедьоври, които ще останат, докато има човечество, няма никъде по света, както в България. Аз слушам радио *Класик ФМ*, защото от време на време пускат Моцарт и хубави записи. Те имат огромен склад от записи на най-страхотни диригенти и композитори, ама много рядко ги пускат, съвременни – да не говорим. Под съвременни разбирам от XX век. Няма ги Прокофиев, Шостакович, Барток, Хиндемит, Стравински, Онегер. Все едно че не са били. Затова моето поколение доста болезнено изживява тази ситуация в момента в България. Ние сме закърмени с тяхната музика, те още през 50-те години бяха класици. Нямаше спор за тях. Спорехме тук, в България, отричаха ги. Цял свят ги свирeше, а тук – забранени. Този застой ни го наложиха насилствено, да не свирим и да не харесваме тази музика... Константин успя да пробие, когато стана главен диригент [на Софийската филхармония, *б.р.*]. Той и Добрин успяха да направят премиери на много шедьоври, а след тях всичко постепенно тръгна надолу.

Когато през 1954 г. станах член на Съюза на композиторите като студент във втори курс, бяхме 30 души начело с Пипков. За да те приемат, условието беше: три произведения в големи форми. Аз имах симфониета, концерт за тромпет, соната за пиано, които бяха изпълнявани. Това изискване отдавна отпадна. Тогава бяхме 30 души в Съюза, сега са 200. Девалвация на всичко. Пълен провал, което е трагично, защото зная колко трудно се изграждаха и оркестрите, и оперите. Думата филхармония е „забранена“, казва се симфоничен оркестър към опера. И свирят оперети, мюзикъли, филмова музика. Може ли една национална култура да съществува без шедьоврите на класическата и романтичната музика! Ако, да речем, не можем да понасяме съвременната музика, защото е потискаща, трудна за разбиране, въпреки че и там има шедьоври, които не отстъпват на предишните. Става въпрос за тези от втората половина на XX век, но и през XXI има големи постижения.



Юлия Христова (1953–2026) е пианистка, музиковедка, критичка и редакторка. Завършва Музикалното училище в Пловдив, след което е приета в Музикалната академия в София, в теоретичния факултет. Не ѝ е позволено да защити дипломна работа за операта „Нос“ от Дмитрий Шостакович, защото възгледите ѝ не съвпадат с идеологическата доктрина. В крайна сметка завършва Висшето училище по музика в Пловдив със специалност „Педагогика“. Съоснователка и редакторка на в. „Музикален живот“, редакторка в „Народна култура“, заместник-председател на младежката секция към Съюза на композиторите в България, работи като драматург и пианист в Благоевградската камерна опера. През 1990 г. създава музикална къща „Юлия Христова представя“, а година по-късно и Нов симфоничен оркестър.

От бароково време

С проф. Йосиф Радионов за неговата фамилна история и за концерта по повод 75-годишния му юбилей разговоря Мария Митева

Цигуларят Йосиф Радионов е завършил Българската държавна консерватория (днес Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“) в класа на проф. Владимир Аврамов. През 1972 г. печели Първа награда от Националния конкурс „Светослав Обретенов“. През 1975 г. създава заедно с Ангел Станков цигулковото дуо „Станков-Радионов“, получило голяма популярност в България и по света. От 1975 г. Радионов е и солист в *Колегиума за камерна музика*, а от 1981 до 1993 г. – концертмайстор на Софийската филхармония. От 2001 г. е професор в НМА. Дуото „Станков-Радионов“ получава редица награди, сред които *Златна лира* на СБМТД, *Златно перо*, медал *100 години Бела Барток*, отличието на Министерството на културата *Златен век*, а през 1993 г. – Първа награда и златен медал на Първия международен конкурс и фестивал за камерна музика в Осака, Япония. Йосиф Радионов и съпругата му, пианистката Зорница Радионова, през последните три десетилетия концертират активно у нас и в повечето европейски страни, Турция, САЩ, Русия, РЮА. Двамата имат четири компактдиска. Репертоарът им включва и редица посветени на тях творби от наши и чуждестранни композитори. През юни дуото Йосиф и Зорница Радионови изнесе рецитал „Капризи на фантазията“ в Кюстендил и в камерна зала „България“ (в програмата на фестивала „Софийски музикални седмици“).

Г-н Радионов, имате интересно родословно дърво. По бащина линия сте внук на Радион Йосифов, български революционер, народен представител след Освобождението. Какви са фамилните истории за този родолюбец?

През 1876 г. дядо ми участва в Дюстабановата чета. Преди това той е бил в Букурещ като съдържател на бакалница и кръчма. Обстановката там напомня хъшовската атмосфера, позната ни от Вазовата повест „Немили-недраги“. Бил е близък със Стефан Стамболов. Преди въстанието се прибира в родното си Ново село, Троянско (днес град Априлци), и се включва в подготовката. След обявяване на въстанието той води малка чета от Ново село, която се присъединява към Дюстабановата. След като губи сраженията с турците, четата е разбита и той успява да се укрие из балканските махали.

В „Записки по българските въстания“ Захарий Стоянов пише за поп Радион.

Поп Радион фактически е първи братовчед на дядо ми, с когото заедно участват във въстанието. Впоследствие е заловен и обесен в Севлиево. Женският манастир „Света Троица“ в Ново село е нападнат много жестоко.

Някой ги е предал?

Новоселци винаги са изтъквали, че не е имало предатели сред тях. Знае се обаче, че някаква жена с по-леко поведение е споделила с турски първенец, че там нещо „се мъти водата“. Турците вече са подозирали, че ще има въстание, но големите жестокости там са извършени от черкези (заселени в България след Кримската война). Башибозуци подпалили манастира. Изгорели са монахините и двама свещеници, както и други селяни, между които е бил и моят прадядо Йосиф, на когото дядо ми е кръстил първородния си син, мой чичо. Години по-късно са ме кръстили на него. Чичо ми е бил стожер на фамилията, защото дядо ми Радион умира през 1910 на 56 години като помощник-кмет на Ловеч. Баща ми е бил предпоследният от 10-те му деца.

Баща ви е бил непрофесионален цигулар.

Негов учител е бил най-големият му брат Йосиф, който след завършване на семинарията е бил начален учител в Ловеч и е свирел на цигулка. Баща ми след завръщането си от Южна Америка, където е бил две години (1925–1926), се записва в Музикалната академия. Талантлив човек беше, но след една година занимания там е отишъл да учи зъболекарство във Франция. Тогава не е имало специалност „Дентална медицина“ в България. Като се завръща у нас, продължава да свири на цигулка. Той е бил в класа на професор Ханс Кох, преподавател в Академията и концертмайстор в Софийската опера. Възпитаници на проф. Кох по-късно бяха моите учители – професорите Владимир Аврамов и Леон Суружон. Те бяха достойни представители на чешката музикална школа от втората половина на XIX век.

Бихме ли могли да говорим, че имаме и българска школа – с влиянието на фолклора върху нашите композитори?

Да, българската композиторска школа блести с най-силните си представители: Панчо Владигеров, Любомир Пипков, Димитър Ненов, Веселин Стоянов, Марин Големинов и др. Те бяха наши учители в Академията – второто поколение след Емануил Манолов и Добри Христов. Тази национална характеристика е много представителна за България. Когато сме изнасяли концерти по света, българските композиции, които, общо взето, не са познати, правеха силно впечатление на публиката, защото носят висок национален дух.

Последният ви концерт беше организиран по повод вашия юбилей



Дуо Йосиф и Зорница Радионови, фотография личен архив

– седемдесет и петата ви годишнина.

Да, проф. Момчил Георгиев, директор на „Софийски музикални седмици“, охотно ни включи в програмата.

„Капризите на фантазията“ – как ви хрумна заглавието за този концерт?

Капричиите и фантазиите датират още от времето на барока и затова групирах една поредица от солови и ансамблови пиеси, които носят такива заглавия. Шумановите „Приказни картини“ също отразяват фантастичната и мечтателна атмосфера на немската романтика от втората половина на XIX век.

Вие изпълнихте и „Хроматична фантазия“ на Бах. Любими композитори ли свързахте в тази програма, или ги съчетахте хармонично?

Реших да тръгнем от бароковото време и да изпълним произведения, които рядко звучат. *Фантазиите* от Телеман например са много рядко изпълнявани на сцена, за разлика от Баховите солови сонати и партити. „Хроматична фантазия“ е в оригинал за чембало. Големият унгарски композитор Золтан Кодай е имал дързостта да реши, че една пиеса, която е за десет пръста, може да бъде изпълнена и от четири. Поначало Бах търпи много транскрипции и не губи от музикалната си субстанция.

Имате ли идея да възобновите минифестивала „Незабравими и забравени“, включващ рядко изпълнявани шедьоври?

В два поредни сезона – 2023 и 2024 г., осъществихме минифестивала „Незабравими и забравени“ в столицата. Покрай най-любимите на публиката композиции изпълнявахме и други произведения, които са по-малко познати, но пък са много стойностни. По внушение на наш приятел, Стефан Илиев – композитор и пианист, осъществихме тази идея с цел да не се забравят подобни произведения, да се възраждат и да се чуват по-често. Някои от тях се изпълниха за първи път. Генадий Рождественски беше направил една статистика, че при повече от 600 произведения от Моцарт преимуществено в света се въртят около трийсет. Това е една двайсета от творчеството на Моцарт, което е наситено с шедьоври. А колко музикални бисери има, които са малко познати на публиката! Бихме искали да можем да възобновим минифестивала „Незабравими и забравени“ с участието на изтъкнати наши колеги, с които имахме голям успех пред столичната публика.

СЕЗОНИТЕ на „Лазарица“



„Лазарица“, фотография Явор Мичев

„Лазар цял живот се опитва да бъде едновременно свободен и принадлежащ. Именно от това противоречие се ражда драмата му.“ Владислав Христов разговаря с актьора Милен Димитров за представлението „Лазарица“ на Драматичен театър „Сава Огнянов“ – Русе

Милен Димитров е сред онези български актьори, които последователно и без шум изграждат своята биография. Завършил е НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ в класа на проф. Стефан Данаилов през 1996 г. Създал е над сто роли на сцените в Димитровград, Сливен, Шумен и Русе. Артистичният му диапазон обхваща както класическия репертоар – Шекспир, Островски, Тургенев и Йовков, така и съвременната европейска драматургия на Ясмина Реза, Дънкан Макмилан, Марк Хадън, Захари Карабашлиев.

„Лазарица“ на Радичков се появява в три етапа от пътя ви на сцената.

Никога не съм предполагал, че ще се срещна с един и същ текст повече от веднъж на сцената. Винаги съм си мислел, че сценичното преминаване през едно произведение изчерпва отправната точка на вдъхновение и това автоматично го лишава от втори или трети такъв опит. Така то си остава в своята уникалност с всичките си недостатъци и няма право на поправителен. Но в случая с „Лазарица“ има една уловка – текстът е така построен, че драматургично е разделен на четири сезона, метафора на различните фази в човешкия живот, сякаш самият автор е дал възможност на режисьора и актьора да могат да поглеждат към текста през годините, и то по различен начин. При мен тези периодични завръщания към „Лазарица“ в различни етапи от живота ми съвпадат и със сезоните в пиесата. Първата ми среща беше като студент, в пролетта на живота ми. Участвахме всички мъже от класа ни във ВИТИЗ, идеята и режисурата бяха на Иван Налбантов, представлението се игра цял сезон в Учебния театър. Втората ми среща бе вече в лятото на живота ми, едно прекрасно представление с режисьор Валерия Вълчева и с участието на Берковската духова музика, създадено в географския район на Радичков и неговите персонажи. Репетициите бяха в Берковица. И третата среща, вече в есента на живота ми, е спектакълът с режисьор Боян Иванов.

Ще ви върна към първата „Лазарица“, когато вие като студенти имате среща с Радичков. Какви са спомените ви от този момент?

Иван Налбантов беше поканил Йордан Радичков и той дойде на едно представление. За нас това беше събитие. Тогава бяхме млади актьори и гледахме на автора почти като на митологична фигура. А той се появи съвсем естествено, без дистанция и без самочувствието на класик. Този човек съчетаваше наивност и мъдрост, желание за живот и безкрайната радост от това, като детска рисунка на възрастен човек, в погледа му се усещаше способността да вижда света едновременно просто и дълбоко. Беше изключително развълнуван от представлението. След края дойде при нас в тясната стаичка на чакащите артисти, стисна ръката на всеки и каза: „Няма такава енергия! Вие сте като „Аякс“ в ранните му години“. Спомням си не толкова думите му, колкото начина, по който ги изрече. В тях нямаше любезност от учтивост, а истинска радост, че вижда как един текст продължава живота си чрез други хора. Този момент е един от най-скъпите на сърцето ми уроци по човечност. Проста човешка радост, по детски пречистена. Радичков умееше да кара събеседника си да се чувства важен.

Каква беше реакцията ви, когато режисьорът Боян Иванов ви предложи да направите точно тази пиеса? Имаше ли момент на колебание?

Честно казано, след представлението, което направихме с Валерия, си мислех, че територията на „Лазарица“ съм я извървял, и изпитвах удовлетворение от начина, по който се случи.

Предложението на Боян дойде в момент, когато бях приключил репетициите на „Крал Лир“, и в началото не мислех, че има какво повече да направя с текста на „Лазарица“. Интересното в случая бе, че Боян ми говореше за съвсем друга концепция на композицията, а не както в досегашните представи за пиесата – един човек, качен на едно дърво, и отдолу куче. Идеята за човек в аудиостудио, създаващ собственоръчно звуците на драматургичната среда, които се превръщат в игрова среда, бе изключително любопитна и провокативна. И въпреки това започнах доста предпазливо, в търсене на точния подход към тази форма и без никакви амбиции. Понякога изнервях дори и Боян. Репетициите започнаха през юни 2025, а премиерата се състоя в края на април 2026 г.

Всеки репетиционен процес минава през немалко трудности, какво успяхте да преодолеете с режисьора?

Трудното бе да изтрия досегашните ми възприятия за пиесата и да започна да формирам един нов алгоритъм за създаване на поредица от стереотипни образи, без категорична причинно-следствена връзка и без игра на психологизъм. Признавам си, създадох доста грижи и трудности на режисьора. Неговата задача бе героят да преминава през тези стереотипни образи, показвайки ги в отношението си по време на действието. Играта по стълбата визуално представя това драматургично движение в някаква степен. Дори самото появяване на стълбата е част от тази задача. Всички тези задачи са по-различни за обичайната актьорска работа. Композиторът Асен Аврамов не спираше да повтаря да не мисля чисто актьорски за задачите, а да се отнасям към тях и като музикант и танцьор. Да, не беше лесно, но в крайна сметка, мисля, че успяхме да генерираме постоянно вдъхновение помежду си в екипа. Асен написа музиката и освен това е с основна заслуга за оркестрацията на спектакъла. Свила Величкова е автор на сценографията и костюмите. А Борис Вълков и Тодор Тодоров – на анимацията.

Представлението комбинира текст, визия и музика, крие ли рискове съчетаването на толкова различни сфери?

Не мисля, че крие някакви рискове. Това са част от компонентите, изграждащи театралния спектакъл. А при съвременния театър те дори трябва да са определено по-подчертани и по-активни. Намирането на баланса и границата на допустимостта определено е най-трудната част от процеса. Боян винаги укротяваше нещата, когато се устремяваха извън рамките на зададената форма. Изключително интересно беше търсенето и намирането на звуците. В спектакъла звуците се създават на сцената от актьора и самото им създаване е част от актьорската игра. Звукът от своя страна създава средата, в която актьорът се разполага. Например изсипването на ориз в картонена кутия става дъжд и в тази нова среда актьорът започва да играе. Разбира се, всичко това с помощта и на лупмашина, на поредица от ефекти през микрофоните за запис, които са на сцената. И не на последно място, с помощта на хората зад озвучителния пулт, Антония Малчева и Аделина Куцинова.



„Лазарица“, фотография Явор Мичев

Кое е най-важното условие, за да бъде един моноспектакъл успешен?

Нямам рецепта за успешен моноспектакъл. Според мен има различни условия, определяни от жанра, формата и средствата, с които работиш. Но има и нещо общо. Актьорът остава сам срещу зрителя и няма зад кого да се скрие. Няма партньор, който да поеме енергията на сцената, няма възможност за разсейване на вниманието. И когато актьорът е наясно с всичко това, от изключително важно значение е подготовката. Трябва да познаваш текста до такава степен, сякаш си се родил в него. Това, разбира се, не е много интересно за зрителите, защото те възприемат готовия резултат, но много бързо усещат кога актьорът просто възпроизвежда научено поведение и кога на сцената наистина протича жив процес. Да, моноспектакълът изисква дисциплина, концентрация и доверие към зрителя, но може би най-вече смелост да останеш сам в пространството и да приемеш тази самота като предимство, а не като риск.

Кои са тънкостите при изиграването на пълнокръвен образ на Лазар?

Радичков е написал пиеса в четири сезона, в която Лазар остарява всеки сезон с десет години. Той се качва на дървото в пролетта на живота си и остава там през всички останали сезони. В началото е мъж в разцвета на силите си, животът му е като на всички установили се в средата на живота, пиесата започва с това. Липсващата част от историята е детството. Може би защото детството е единственият сезон, който човек никога не напуска напълно. В „Лазарица“ Радичков започва от пролетта на живота, когато човек прави вече своя избор и носи отговорност за него. Детето не се качва на дървото. То още живее в света на чудото и въображението, където дървото не е убежище или бягство, а естествена част от играта. Лазар се качва на дървото, когато започва сблъсъкът между мечтата и действителността. Това е моментът, в който човекът вече осъзнава себе си като различен и избира своята дистанция от останалите. Детството сякаш отсъства като отделен сезон, защото

присъства навсякъде в пиесата. То е в способността на Лазар да мечтае, да вярва в невъзможното и да гледа на света с онова особено удивление, което възрастните постепенно губят. Мисля си дори, че цялата пиеса е опит да се съхрани нещо детско в човека до самия край на живота му. Защото Лазар остарява на дървото, преминава през всички сезони на съществуването, но никога не престава да гледа към света с погледа на човек, който все още се надява на чудо. А това е може би най-радичковската черта от всички. При Радичков детството не е биографичен период, то е състояние на въображението, което героите или съхраняват, или губят. Тънкостите са свързани както със специфичността на формата, така и с природата на самия персонаж. В нашия спектакъл това е един актьор в студио за звукозапис, който започва да чете пиесата като за радиотеатър, създавайки всички звуци и ефекти, постепенно попада във властта на тази игра и в края на спектакъла той вече е самият персонаж Лазар. Затова най-голямото предизвикателство беше да се намери онази почти незабележима граница, в която разказвачът се превръща в герой. Лазар е труден персонаж, защото не може да бъде разглеждан еднозначно. Ако го играеш само като мечтател, ще пропуснеш неговата трагичност. Ако го играеш само като самотник или чудак, ще пропуснеш неговата свобода. Голямата илюзия на Лазар е, че човек може напълно да се откъсне от света и въпреки това да остане част от него. Качвайки се на дървото, той избира дистанцията, но не престава да наблюдава хората, да се интересува от тях и по свой начин да участва в живота им. Той сякаш вярва, че може да бъде едновременно вътре и извън общността. Това е красива, но и болезнена илюзия. А що се отнася до околния свят, Лазар отказва да го приеме такъв, какъвто е. Той непрекъснато търси някакъв по-висок смисъл, по-чиста истина, по-свободно съществуване. В този смисъл неговите илюзии не са заблуди, а форма на съпротива. Те са опит да съхрани мечтата си за друг, по-добър свят. Именно затова образът продължава да ни вълнува, защото всеки човек носи в себе си по малко от тази надежда и по малко от тази самота. Лазар не е просто „човек на дървото“, а човек, който цял живот се опитва да бъде едновременно свободен и принадлежащ. Именно от това противоречие се ражда драмата му.

Дървото е важен образ в пиесата, на какво според вас е символ то?

Според мен дървото символизира различността на човека и невъзможността му напълно да принадлежи на света около себе си. Качването на дървото е отказ от правилата на общността. В този смисъл дървото символизира свободата да бъдеш различен, но и цената на тази свобода, самотата. При Радичков обаче символите никога не са еднозначни. Дървото може да бъде убежище и затвор. То едновременно спасява Лазар и го отделя от живота. Отвисоко той вижда повече от останалите, но същевременно губи възможността да бъде сред тях. В това противоречие е голямата сила на образа. Той не бяга само от хората, а и от собствените си страхове. Мисля си, че дървото при Радичков е образ на мечтата. На онова място, където човек се качва, за да бъде малко по-близо до небето, но открива, че не може да скъса връзката си със земята. Затова и образът остава толкова силен и днес, защото всеки човек в определен момент от живота си се е качвал на своето дърво, опитвайки се да намери по-добра гледна точка към света.

В какво се крие вечната актуалност на големия ни писател и драматург?

Радичков се усмихва като дете, но не е наивен. Вижда жестокостта, глупостта, страха и дребнавостта. Но зад всичко това продължава да открива нещо безценно – способността на човека да мечтае. Той не идеализира човека, не го оправдава и не му прощава слабостите, но никога не губи любопитството си към него. Героите му живеят в един на пръв поглед малък свят, но задават големи въпроси за свободата, за страха, за надеждата. Те постоянно се опитват да прескочат границите на възможното, да полетят, да избягат от съдбата си, да намерят друг смисъл на живота. Затова и тези образи продължават да ни говорят. Те не са герои на определено време. Те са хора, които гледат към небето, докато краката им затъват в калта. А това вероятно е най-точното описание на човешката природа изобщо. Може би най-важното е, че Радичков не предлага готови отговори. Той създава свят, в който смешното и трагичното съществуват едновременно, както е и в самия живот. А това прави драматургията му устойчива на времето. Докато човекът продължава да се колебае между страха и мечтата, между земята и небето, Радичков ще бъде съвременен автор.

Радичков има една книга, озаглавена „Пъпаво време“, в какво време всъщност живеем сега?

Струва ми се, че „пъпавото време“ не е исторически период, а състояние на духа. То идва и си отива, но никога не изчезва напълно. Оказва се, че това е постоянният сезон, в който живеят българите. Недоузрели за днешния ден. Объркани в невежеството си, с разместени категории за добро и зло. Прегърнали преклонението и подчинението пред агресора и насилника като житейска философия. Радичков иска с цялата си душа да накара българина да мечтае да полети, а той се присмива на автора. Той като че ли най обича да мрази или да се присмива, а понякога съчетава и двете в злорадството. Присмива се на всичко и на всички. Присмива се на бедстващи и страдащи себеподобни, присмива се на жертвата, присмива се на желанието за нормален живот на всяко човешко същество, присмива се на красотата и емпатията в света, присмива се на цивилизацията. И се присмива истински от дъното на съдраните си гащи. Радичков това го е разбрал. Неговите герои непрекъснато се лутат между желанието да бъдат по-добри и навика да си остават същите. Между мечтата и страха от нея.

Пеенето е страст

„Мисля, че най-важното е да си завършен артист! Вече не е достатъчно да имаш красив глас и техника.“ Разговор с грузинското сопрано Нино Мачаидзе. Тя гостува като Неда в „Палячи“ от Руджеро Леонкавало на летния фестивал „Опера на площада“ в София



Нино Мачаидзе в „Палячи“, фотография Софийска опера

Видях я на една репетиция на площада, седнала на трибуната, а след това и на един от спектаклите от първата част на фестивала „Опера на площада“. В началото не повярвах, че е тя, но беше в компанията на Джузепе Инфантино и Роман Бурденко, други поканени звезди. По време на спектаклите, които изгледа, я разпознаха няколко души от публиката и поискаха да се снимат с нея, а Нино Мачаидзе, много щастлива, си направи селфи с тях.

„Вече получих много любов. Дори в ресторанта едно момиче ме попита дали може да се снима с мен. Не знаех, че имам фен клуб тук.“ Приема предложението за разговор с усмивка.

Седим на легендарния пети етаж в Софийската опера след репетиция на „Палячи“ с нейно участие (двата спектакъла на „Палячи“ бяха на 15 и 17 юли т.г. под диригентството на Даниел Орен).

Гледахте спектаклите, в които ще участвате…

Много ми харесва постановката на „Палячи“. Прекрасна е и с тази катедрала зад сцената! Нямам търпение и аз да изляза на сцената и се надявам публиката да е щастлива.

Идвате от майсторски клас в Бергамо. Върху какво работихте с младите певци?

В Бергамо работихме по проекта „Дон Жуан“. Там всяка година групата, която се казва *Musica Proibita*, прави различна опера и тази година е „Дон Жуан“. С дванайсет много талантливи млади певци работихме основно върху ариите от „Дон Жуан“, върху техническата, но и върху интерпретативната подготовка. За жалост, не мога да бъда с тях на премиерата, но добре съм ги подготвила. За мен винаги е удоволствие да работя с младите, да им помагам да израснат не само технически, но и артистично. Давам им съвети и за живота, защото нашата професия не е лесна. Човек трябва да е подготвен технически, но и психически, трябва да знае как да се справя с определени ситуации, как да реагира, да умее да казва „не“ на някои роли, да не приема други твърде рано, за да не си навреди. Споделям с тях целия си опит от почти трийсет години на сцената. Дори когато има наистина привлекателни опери, в които искаш да пееш в този момент, и важни оперни театри ти ги предлагат, още повече трябва да кажеш „не“. Колкото по-внимателно действаш, толкова по-далеч ще стигнеш!

Имаше ли добри млади певци?

Определено имаше хубави гласове.

А има ли певци, с които работите редовно?

Имам много ученици, особено когато съм в Милано и разполагам със свободно време. Тогава имам много ученици, помагам им да израснат. Трябва да ви кажа истината – никога не съм сменяла моята техника, тя е тази, на която ме е научила учителката ми в Грузия. Започнах да пея на осем години. Както знаете, в Грузия и в нашите страни се започва много рано с пеенето. Така че ние до 16–17 години вече сме оформени певци. Всъщност аз дебютирах на шестнайсет като главна изпълнителка в Оперния театър в Грузия, така че сега, на 43-годишна възраст, вече имам 27 години кариера. Никога не съм променяла техниката, която научих в Грузия. Не съм имала и други учители по техника. Да, за интерпретацията имах много преподаватели като Лейла Генджер, Мирела Френи, Ренато Брузон, Луиджи Алва, Лучана Сера, които бяха учители от Академията на „Ла Скала“. Мисля, че най-важното е да си завършен артист! Вече

не е достатъчно да имаш красив глас, техника... Човек трябва да пее добре, да играе добре, да има издръжливост, за да преодолее всички трудности, да има капацитет да прави всичко, което режисьорите и диригентите искат, и в същото време да остава спокоен и доволен от себе си!

А коя беше тази учителка в Грузия?

Казва се Додо Диасамидзе. Тя е прекрасна! Когато започнах да пея, тя още не преподаваше в Консерваторията, защото беше много млада, едва на 25–26 години, тъкмо беше завършила. Аз бях на осем години, нейната първа ученичка. Даде ми цялото си сърце, бях като нейното дете.

Щом пеете от осемгодишна, значи това е, за което сте мечтали.

Да, това е невероятно, защото никой в семейството ми не е музикант. Мисля, че съм родена точно за тази професия. На 5–6 години си представях, че съм певица, разигравах разни сцени. Имахме червени кадифени завеси, които бяха много модерни през 90-те, увивах се в тях и се преструвах, че съм дива. Никой не ми е показвал. По онова време ние не гледахме опера по телевизията, не ходехме на театър. Мисля си, че в мен вече я имаше тази мечта за сцената.

А коя беше първата опера, която гледахте?

Не беше опера, а балет – „Лешникотрошачката“, плаках и бях омагьосана. Първата опера беше „Дон Карлос“. Оперният театър в Тбилиси имаше огромен репертоар, както навсякъде в бившия Съветски съюз. В Грузия имаше голяма музикална традиция. Дори в семействата, които нямаха нищо общо с музиката, децата свиреха, имаха пиана. Аз на шест години започнах в Музикалното училище като пианистка. Но след две години учителката предложи на майка ми да сменя класа, защото аз, вместо да свиря, пеех. Така започнах на осем години. А когато станах на четиринайсет, чух да се говори, че този, който свири на инструмент, има по-голяма диафрагма, по-дълъг дъх. Тогава си казах: „Добра идея“. И се записах и в другото училище, защото имахме две училища. В едното ходех на пеене, в другото на флейта. И така беше в продължение на четири години. Освен това свирех и в оркестъра, беше прекрасно. Това много ми помогна за пеенето и за разучаването на ролите, защото аз винаги сама уча всички роли. И още нещо, тъй като в училището за певци преподаването на солфеж и всички теоретични дисциплини беше по-опростено, аз се явявах на изпитите в училището, където учех флейта.



Нино Мачаидзе, фотография *inartmanagement.com*

Връщате ли се сега, за да пеете в Грузия?

Да, изпях националния химн на 26 май, после направих концерт в Оперния театър. Имах предложение да пея и в *Девета симфония* на Бетовен, но не успях, защото съм тук, в София, за ролята на Неда и ми е много приятно.

С коя роля дебютирахте?

Беше Церлина от „Дон Жуан“. Тогава бях на шестнайсет години. След това дойде ред на „Дон Паскуале“, „Севилският бръснар“, „Риголето“, а когато пристигнах в „Ла Скала“, веднага направих „Така правят всички жени“, „Асканио в Алба“, „Дъщерята на полка“. И всичко това до 21-годишна възраст.

Опитах се да разбера колко са ролите ви?

Около 40 главни роли. И все още добавям други – през есента дебютирам с Лейди Макбет в нова постановка в Хамбург. С нея се открива сезонът, така че е много важно. Веднага след това дебютирам в „Дон Карлос“, но в италианската версия, защото вече съм направила френската версия в пет действия. После имам „Роберто Деверьо“. Аз съм много любопитен човек и затова обичам да уча роли. Всяка година, всеки сезон добавям поне две нови роли. Вълнуващо е и ми харесват предизвикателствата. Но съм много внимателна, защото не искам да правя твърде големи крачки. Много обичам да пея Росини, така че трябва да внимавам да не отида много навътре в тежкия репертоар. Обичам Росини. Пяла съм „Вилхелм Тел“, „Армида“, „Отело“, „Крадливата сврака“, разбира се, „Севилският бръснар“. Харесва ми както комичният, така и драматичният Росини. Затова трябва да внимавам, защото, ако веднага приема Пучиниеви роли като Тоска, като Чо-Чо-сан, после може вече да не пея Росини, а не искам да стане така. Все пак на 43 години като певица се смятам все още за млада и искам да израствам и да пея още дълги години. Но сигурно скоро ще направя и Тоска, защото много ми харесва, прекрасна роля е и определено ще я направя, но не сега. А после кой знае, може би Сестра Анджелика и други малко по-драматични роли. Не искам да ускорявам процеса.

Значи сте имали предложения?

Разбира се. Отказвала съм вече шест пъти „Мадам Бътерфлай“. Прекрасна роля е, но ако започна да я пея, после Росини вече не ми се получава. Трябва да внимаваш да не изгубиш възможността да пееш нещо, което искаш. Това казвам и на моите млади ученици. Трябва да внимаваме какво приемаме, в кой момент от живота ни. Например аз, както ви казах, дебютирах на



Нино Мачаидзе

Нино Мачаидзе е родена в Тбилиси. Започва да взема уроци по пиано на осем години. Получава вокалното си образование в Тбилиската държавна консерватория „Вано Сараджишвили“ при Додо Диасамидзе. През 2005 г. е приета в Академията за млади певци към миланската „Ла Скала“. На следващата година е Дриада в „Ариадна на Наксос“ . През 2007 г. дебютира в „Ла Скала“ като Силвия в „Асканио в Алба“ от Моцарт, както и в Римската опера като Мария в „Дъщерята на полка“ от Доницети. През 2008 г. на Залцбургския фестивал изпълнява ролята на Жулиета от „Ромео и Жулиета“ от Гуно, партнирайки си с Роландо Виасон, и така започва звездната ѝ международна кариера. Пяла е в много от най-известните оперни театри в света, сред които „Метрополитън“, „Ковънт Гардън“, Парижката и Баварската опера, операта в Лос Анджелис. Наричат я „Анджелина Джолѝ на операта“.

шестнайсет, но „Травиата“ изпях едва на трийсет. Това не значи, че преди не можех. Можех, защото пеех много по-трудни роли от „Травиата“, но смятах, че Виолета има нужда от зрялост, много, много специална зрялост. Не на гласа, а психически и като опит, защото има някои роли, които без опит на сцената и без психическата, физическата и вокалната зрялост не можеш да ги направиш, защото се нараняваш, изгаряш. И е жалко. Всъщност много млади таланти така изгарят, защото може би нямат правилните съветници и си мислят, че са готови, но не е така. Всяко нещо има своя момент и трябва да имаш търпение. Смятам, че е по-добре да се движиш спокойно и да имаш дълга кариера, отколкото да го направиш веднага, днес, и след една година да си седиш у дома. Трябва много да се внимава, защото никой не е незаменим.

Толкова много роли и толкова много ангажименти, а между тях какво правите?

Винаги намирам свободно време, защото имам две прекрасни деца и трябва да съм с тях. Не искам да пропускам техните състезания, техните победи. Синът ми тренира фехтовка и е шампион. Аз искам да съм там, когато той участва в състезания и печели, искам да се радвам с него. А малката ми дъщеричка, която е на пет години, често иска да съм при нея. Добре организирана съм, защото става дума точно за организация. Нищо не трябва да жертваш в живота. Аз работя, но после цял месец може да съм у дома. Но когато съм там, през цялото време съм със семейството си. И това е прекрасно. После пак заминавам за месец. След тези спектакли на „Палячи“ ще бъдем за три седмици на море със семейството.

Децата ви учат ли музика?

Синът ми първоначално не изразяваше желание да учи музика, той е спортист. Но преди две години каза, че иска да учи музика. Направи всичко сам, научи се сам да свири на пиано, защото е изключително талантлив, има невероятен слух, прекрасен глас. Затова ми е жал, че не е пожелал да пее. Но е свободен да прави това, което иска. Той влезе в средно училище с музикална насоченост, свири на цигулка и много му харесва. Но мисля, че няма да бъде музикант. Не защото не му харесва, но не е неговата страст. Малката пее много добре. Ще видим дали ще поиска да стане певица. Аз се надявам, защото е много добра, но е само на пет.

Тя облича ли се като вас, подражава ли, когато си играе?

Не, не го прави, но пее, при това много хубаво. И синът ми пееше прекрасно, но не искаше. Защото пеенето е страст. Страстта при някои я има отрано, при други обаче идва по-късно. Ето, тук сме с Хорхе де Леон, а той преди е правил съвсем друго в живота си. Той стана певец в много зряла възраст. Всеки върви по свой път. Някои започват на осем години като мен и на шестнайсет вече са солисти, други започват на трийсет.

Казахте, че учите ролите сама. Как започвате, когато решите, че ще приемете дадена роля? Сигурно си изграждате предварително образа на героинята?

Първо слушам, избирам хубав запис. Защото това ускорява много процеса на учене, получавам обща идея каква е музиката, как протича, темповите промени. После вземам партитурата и сядам на пианото, имам свой метод, който работи и най-вече е много бърз. Трябва да кажа, че съм голяма късметлийка, защото имам способността да уча много бързо роли. За една седмица мога да науча дори четиристотин страници опера. И за десет дни вече да я знам наизуст. Това е дар.

А когато се срещнете с режисьора?

Там винаги трябва да има сътрудничество. Аз съм човек, който разсъждава, мисли и иска да стигне до решение, добро за всички. Защото, за да бъде представлението хубаво и успешно, трябва работа в екип. Важно е да знаеш какво говориш, да знаеш какво пееш. И да не пееш, без да имаш смисъла, да осъзнаваш и дълбочината на персонажа, защото, когато знаеш това, после всичко е в музиката и думите идват естествено. Всичко трябва да е естествено, да не е насилено. Но ако режисьорът ме помоли за нещо, което за мен няма смисъл, разговаряме. Не казвам: „Не, това не го правя“. Казвам: „Разбира се, нека го направим, нека намерим смисъл“. Да търся смисъла, да направим така, че да работи и за мен. И когато разговаряме, накрая всички постигаме синхрон, а за мен е много важно атмосферата да бъде добра. Ако всички сме щастливи, определено работим по-добре.

КИНО



„Див кон девет“, реж. Мартин Макдона

Венеция 2026

„Златна роза“

Световен фестивал на анимационния филм във Варна

Кинематограф

Соня Александрова

Венеция 2026

изненади и спорове



„Неизвестна жена“, реж. Мей ел Туки

Още преди началото на 83-тото издание на Венецианския кинофестивал (2–12 септември 2026) се обговаряше фактът, че в конкурса има само една жена режисьор. Директорът Алберто Барбера обясни, че филмите са избирани според качествата си, а не според пола на създателите си. И точно тази жена – Мей ел Туки, датчанка с баща египтянин, се пребори с всички останали мъже и за втори път отнесе в Дания (след Карл Теодор Драйер през 1955 г. за „Словото“) *Златния лъв* за своята творба **„Неизвестна жена“**. Най-мечтаното отличие от Венеция ѝ беше връчено от друга жена – председателката на журито, американската актриса, сценаристка и режисьорка Маги Джиленхол. И то далеч не от женска солидарност, а поради заслужените качества на филма.

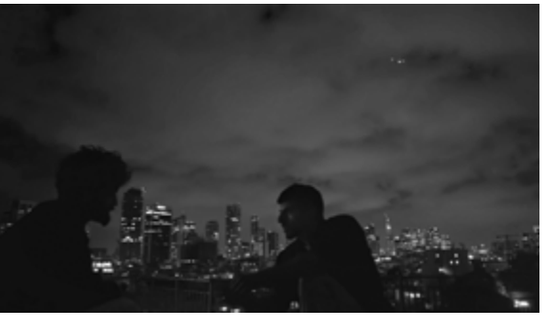
Главната героиня Мари (Матилд Арсел), бавачка на дъщерята на богат вдовец, е напът да се омъжи за него. Годината е 1945, войната току-що е свършила, но нейната сянка още витае върху недалечното минало на жената. Оттам идва реална заплаха да избухне скандална за времето си тайна, която би попречила на бъдещия ѝ брак. Докъде стига Мари, за да я прикрие? За да оневини себе си, тя е готова на предателство. Изпъква изумителната игра на Матилд Арсел, дебютантка в киното, за пръв път дошла на кинофестивал. Нейната героиня търпи привидно добрите обноски на обществото, зад които прозират лицемерие и очевидни класови различия. Опитва се да бъде независима, но е смазана морално. Режисурата изглежда студена и дистанцирана, но зад нея стои пленителна красота. „Неизвестна жена“ дотолкова очарова журито, че то наруши регламента на фестивала да не се награждава два пъти един и същи филм и присъди заслужено купата *Волпи* за най-добра женска роля на Матилд Арсел. На финалната пресконференция Маги Джиленхол мотивира избора на колегите си, че това правило може да се наруши само ако решението е взето с пълно мнозинство.

Такова явно е имало и при *Сребърния лъв* за най-добра режисура, присъден на Иля Хржановски за **„Дау“**. Немско-френско-шведската копродукция на живеещия в чужбина и отказал се от руско гражданство режисьор поради несъгласието си с войната на Путин в Украйна също е потопена в близката история на XX век. Филмът за съветския физик Лев Ландау, носител на Нобелова награда (1962), трае над три часа, мислен и правен над 20 години. Заснет е в три открояващи се визуални пространства – документ, мечта, памет, от трима оператори. Обхваща над 40 години история – колективна, на един народ, и лична, на един учен. Смазващата машина на съветския режим се стреми да моделира свободата – в работата, мисълта, начина на живот, любовта и сексуалността, на Дау. Ролята е поверена не на актьор, а на грузинския диригент (Теодор Куренцис), физически приличащ на Ландау. Филмът не е само портрет на учен, когото се опитват да убедят да участва в създаването на атомната бомба, а и панорама на епохата, в която властта мачка и унищожава, за да подчини на военните си цели научните експерименти. Те се осъществяват в огромен и удивително точно намерен от режисьора декор – лаборатория, метафора на насилието и тоталитаризма. Хржановски посвети наградата си на мечтаната победа на Украйна.

В друга горяща точка на планетата отвежда документалният филм **„Наза“**, включен изненадващо като 21-во заглавие в конкурса няколко дни преди началото на фестивала. Въз основа на разкрития, публикувани от „Гардиън“ (един от спонсорите на филма) между 2023–2025 г., израелските режисьори Ювал Абрахам и Рейчъл Сор разследват как Израел планира атаките си в Газа. Заглавието на филма е акроним на иврит от военния жаргон за съпътстващи жертви. Абрахам интервюира през нощта на покривите на Тел Авив 24 израелски военни и служители от разузнаването. Те са в профил и маскирани, гласовете им са защитени чрез цифрова обработка. Излагат факти, документи, свидетелства, смразяващи обяснения за дистанционно управлявани операции, ръководени

Кадър от филма „Дау“ на Иля Хржановски





„Наза“, реж. Ювал Абрахам, Рейчъл Сор

от изкуствен интелект. Интервюираните рисуват диаграми на лист хартия, които са толкова компрометиращи, че някои детайли трябва да бъдат показани неясни на екрана. Ужасяващото е, че жертвите са атакувани не в битка, а у дома, при семействата си, за да загинат повече хора наведнъж.

Най-потресаващи във филма са студенината, безразличието и липсата на разкаяние, с които 24-мата разказват. Нямат никакво съмнение в правотата на действията си. Заповедите трябва да се изпълняват, защото им е втълпено отгоре, че „всички жители на Газа са терористи“.

„Наза“ разтърси зрителите на официалната прожекция и те ръкопляскаха повече от 20 минути. Филмът водеше до края класацията на журналистите във всекидневния бюлетин на фестивала. Журито обаче му отреди само своята Специална награда. А „Наза“ заслужаваше много повече и стана повод за спорове в професионалните среди.

Обратната реакция – удоволствие и пълно съгласие, настъпи при обявяването на второто по значимост отличие – *Сребърен лъв* – Голямата награда на журито, за южнокорейския **„Възможна любов“** на Ли Чанг-донг. Във филма са съпоставени две семейни двойки с различен социален произход. Едната се бори с последствията от уволнението на съпруга. Жената в другата е документалист и иска да направи филм за безработния. Съпругата на безработния е съгласна да даде интервю, за да се сближи с богатото семейство в хода на снимките. „Героят“ на бъдещия филм се отегля и вечно негодува. Между един и друг опит на режисьорката да го „ухажва“ се надига стачка на безработните, жестоко потушена от полицията. Пътищата на двете двойки се кръстосват, те се съизмерват през собствените си страхове и съмнения. Свободата и любовта, богатството и властта се преосмислят, потопени в малко думи на фона на изумителна природа, издигнала се до равностойно действащо лице. Героите сякаш се разтварят и преоткриват в нея. Умиротворяващото настроение на „Възможна любов“ е толкова пленително, че международната критика му даде и Наградата на ФИПРЕССИ.

Френският филм **„Добрият малък войник“** на Стефан Бризе също надниква в света на социално слабите. Карла (Алба Рорвахер), амбициозна и способна италианка, е назначена да отговаря за човешките ресурси в известна френска застрахователна компания. Тя се раздвоява между целите, наложени от студения ѝ началник (Венсан Линдон), и служителите, които иска да защити. Системата игнорира страданията на работниците. Филмът е язвителен и разобличава нейния цинизъм, който принуждава брилянтната и влюбена в работата си героиня да насочи своята агресия както към колегите, така и към самата себе си. Тя открива, че законите на пазара са безмилостни. Карла е едновременно жертва и палач. Толкова е обсебена от новите правила, че ги прехвърля и върху сина си тийнейджър, от когото изисква да бъде пръв в училище. Героинята е винаги на работа, личният ѝ живот след развода е показан най-вече през видеоразговори и телефонни съобщения. Дори и интимността ѝ се управлява дистанционно и виртуално. Постепенно тя се превръща в малко подчиняващо се войниче. Блестящи диалози, добре развити характери, силни словесни двубои са основните качества на филма, поради което журито присъди Наградата за най-добър сценарий на Стефан Бризе, Корали Амедео и Оливие Горс.

Веднага след прожекцията на **„Див кон девет“** (САЩ) на Мартин Макдона нямаше никакво съмнение, че Джон Малкович ще отнесе купата *Волпи* за най-добър актьор. Действието във филма се развива в Чили малко преди превратата на 11 септември 1973 г. Двама агенти на ЦРУ – възрастният Крис (Джон Малкович) и по-младият му колега Лий (Сам Рокуел), отиват на Великденския остров (Рапа Нуи за местните жители), първоначално незнайно защо. Забулено в мистерия е и заглавието на филма, най-вероятно код на предстояща мисия. Такива е имало много в живота на Крис, който е участвал пряко в превратът и убийства в САЩ (най-вече това на Джон Кенеди), а и по света. Явно за някого той вече е неудобен с бъбривостта си, с мнимата си разсеяност и се търси начин за ликвидирането му. Хитрият агент обаче се досеща за намеренията на своите бивши колеги и открито им се присмива. Сценаристът и режисьор Макдона натоварва героя си, вече неизлечимо болен, с учудваща жизненост. Безупречната и брилянтна игра на Малкович, несъмнен кандидат за *Оскар*, преминава през смях и ирония, за да кулминира в сарказъм. Той извайва образа си чрез запомнящи се мимика, жестове, походка. Двамата със Сам Рокуел се надиграват и взаимно се допълват.

От италианските пет филма достойни за конкурса бяха само два – „Ще се случи тази нощ“ на Нани Морети – романтична, но без привкус на евтин сантиментализъм любовна история, и



„Възможна любов“, реж. Ли Чанг-донг

„Завръщане в Буенос Айрес“ на Марко Бекиш – драматичен разказ за завръщането от Италия в Аржентина след трийсет години на оцелял от мъченията на диктатурата лекар, който трябва да свидетелства в процес срещу своите палачи.

Деян Статулов

„Златна роза“ 2026

Споделени идеи без атмосфера



„Мечтаното приключение“, реж. Валеска Гризебах, фотография „Комплицен Филм“, Бернхард Келер

Има един анекдот, в който двама приятели се срещат и единият споделя впечатленията си от купон на Луната. „Е как беше?“, пита приятелят му, а той отговаря: „Всичко беше страхотно, но нямаше атмосфера“. Ако не бях киноктитик, а обикновен зрител на фестивала „Златна роза“, бих казал, че нямаше не само атмосфера, но и филми, които да изпълнят с вдъхновение киноманската ми душа. Това обаче не мога да си го позволя не само защото не е професионално, но и няма да бъде честно към част от филмите и техните автори, които успяват да намерят публика и сподвижници, а тук, разбира се, роля имат и личният вкус и предпочитания.

Извън екзистенциалните ми тегоби, фестивалът премина под знака на международните копродукции, което естествено рефлектира и върху наградите. В конкурсната програма се състезаваха осем копродукции („Нина Роза“, „3.0 килограма щастие“, „Остайница“, „Мечтаното приключение“, „Аврора“, „Лъст“, „Черни пари за бели нощи“ и „Юго-Флорида“), които съставляваха повече от половината пълнометражни продукции и почти всички си тръгнаха възнаградени от журито.

Вероятно за първи път филмът, отличен с Голямата награда *Златна роза*, ще бъде и най-малко гледаният в родния боксофис. Това е **„Мечтаното приключение“** на германската режисьорка Валеска Гризебах, копродукция между България, Германия, Франция и Австрия. Той вече спечели престижната Награда на журито от фестивала в Кан, което е голям успех както за авторите му, така и за българските продуценти от *Miramar Film*, и разбира се, за Националния филмов център, с чиято финансова подкрепа е заснет. За първи път филм на чуждестранен режисьор взима *Златна роза* и това ще бъде само началото на една нова посока към все повече копродукции и необходимост от финансова и творческа свързаност и обмяна на идеи, опит и достъп до по-голяма аудитория. И това е световна тенденция. Тази година например за първи път френското предложение за наградите *Оскар* е дело на чужд режисьор („Миналият“ на Андрей Звягинцев), а Канада предлага „Нина Роза“ (с Награда за сценарий от „Берлинале“), в който България е копродуцент, а Галин Стоев играе главната мъжка роля. Докато пиша този текст, разбирам, че Наградата за най-добър режисьор на фестивала в Сан Себастиан отива при Аманда Кернел за филма „Ледена земя“, в който България участва като миноритарен копродуцент. Мисля, че всичко това дава ясни отговори на разразилия се дебат по време на фестивала и в социалните мрежи относно присъствието на толкова много копродукции в конкурсната програма. На закриващата церемония организаторите трябваше да напомнят регламента, за да убедят невярващите, че решенията на журито са легитимни – кой филм и защо се води български и едва ли не как кирилицата не е застрашена. Мисля, че по-скоро трябва (подобно на наградите БАФТА) да се учреди нова награда за най-добър национален филм (по отношение на екип и финансиране) и с това да се тушират псевдопатриотичните гласове. Тук може би трябва да се добави, че критиките идват най-вече от продуценти, застрашени да останат извън борда на съвременните филмови практики и тенденции. В днешния свят на разделение тъкмо копродукциите са възможният мост между различни култури.

Защо победителят (*Златна роза* и Награда на СБФД) „Мечтаното приключение“ вероятно ще има малко зрители? В него Валеска Гризебах налага съвсем умишлено и самоцелно дестабилизиращо усещане за пътешествие в подземния свят. Но интересът, породен от това любопитно драматургично решение, е подкопан от напълно спокойния, непроменлив темп на филма. Очевиден е стремежът ѝ със сдържан до аскетизъм филмов подход да потопи зрителя в разказ за пограничен район в България, където на повърхността нищо важно не се случва, но бавно и методично се разкриват напрежение и безпокойство, които излизат наяве в края на филма. За това помагат документалният подход/наблюдение и работата с непрофесионални актьори, чиято реч често остава неразбираема (липса на техника на говора или технически проблем на филма?). Макар намерението да е ясно, тъй като филмът разглежда болезнената скорошна история на региона, предългата експозиция и епизодите, в които героите спокойно наблюдават света около себе си, докато всъщност нищо не се случва, препъват разказа.

Не толкова мечтано, но мисля, по-убедително кинематографично бе приключението в **„Нина Роза“** на Женвиев Дюлюд дьо Сел. Тук камерата също следва героите отблизо, но позволява на всеки детайл, жест и пауза да говорят повече от самото външно действие, защото е налице силен емоционален заряд. Прави впечатление органичното присъствие на Галин Стоев (Награда за мъжка роля, поделена с Иван Савов). Гледал съм го преди години като млад в „Куршум за рая“, но тук (дали заради натрупаните бръчки през годините) лицето му е много по-изразително и трогателно. Филмът е поетичен разказ

Голяма награда *Златна роза* за пълнометражен игрален филм – „Мечтаното приключение“, реж. Валеска Гризебах

Почетен диплом на журито – „Юго-Флорида“, реж. Владимир Тагич

Награда на град Варна – „Жени извън употреба“, реж. Александър Косев

Награда за режисура – „Черни пари за бели нощи“, реж. Кристина Грозева и Петър Вълчанов

Награда за операторско майсторство – Юлиан Атанасов за „Лъст“, реж. Ралица Петрова

Награда за музика – Виктория Крачунова за музиката към „Юго Флорида“, реж. Владимир Тагич

Награда за сценарий – „3.0 килограма щастие“, реж. Зорница София; сценаристи Виктория Петкова, Зорница София и Петър Делчев

Награда за най-добра мъжка роля – Галин Стоев за „Нина Роза“ и Иван Савов за „Черни пари за бели нощи“

Награда за най-добра женска роля – Таня Шахова за „Черни пари за бели нощи“

Награда за дебютен пълнометражен филм – „Всички умират по новините“, реж. Виктор Иванов

***Златна роза* за късометражен филм** – „В открито море“, реж. Димана Марковска

Награда на Младежкото жури – „Всички умират по новините“, реж. Виктор Иванов

Награда на публиката – „Нина Роза“, реж. Женевиев Дюлюд дю Сел

Награда на гилдия „Критика“ към СБФД за пълнометражен филм – „Лъст“, реж. Ралица Петрова

Награда на гилдия „Критика“ към СБФД за късометражен филм – „Импромптю“, реж. Майя Виткова-Косев

Награда на СБФД – „Мечтаното приключение“, реж. Валеска Гризебах

Награда за сериал – „Дъждът оставя следи“, главен сценарист и автор на романа Александър Чобанов, реж. Кристина Грозева и Петър Вълчанов

„по пътя“ за завръщането, отчуждението, загърбеното минало и неизбежното настояще.

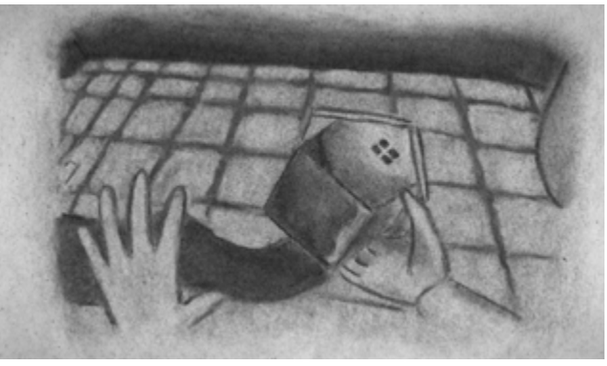
Себепознанието и откриването са тема и на филма **„Лъст“** на Ралица Петрова (с отличие за най-добър оператор на Юлиан Атанасов и Награда на критиката). Той е визуално смел и провокативен, заснет в суров и аскетичен кинематографичен език. Работата на Юлиан Атанасов успява да превърне визуалната среда в самостоятелен психологически образ, носител на вътрешното напрежение на героите. На обратната страна е новият филм на Кристина Грозева и Петър Вълчанов **„Черни пари за бели нощи“** (с наградите за режисура и за най-добра женска и мъжка роля за Таня Шахова и Иван Савов). Той е по балкански пъстър, с полярни емоции и сюжетни колизии и продължава разпознаваемата за режисьорския тандем линия („Урок“, „Слава“, „Бащата“), свързана с изследването на абсурдите на българската съвременност през социалнодраматична и горчивокомедийна перспектива. Играта на Шахова и Савов е богатството на този филм, но за съжаление, финалът (подобно на „Триумф“) е твърде неубедителен и дълъг, сякаш авторите до последно са се колебали как да завършат историята. В резултат са загубили емоционалния градус и темпоритъм, с който преди това са ни въвлекли в историята на своите герои. Не бих пропуснал и „Остайница“ на Костадин Бонев по едноименния роман на Рене Карабаш. Мисля, че режисьорът е успял да пренесе историята на големия екран със собствения си специфичен стил, който дори и на места да стои архаично като начин на заснемане, не пречи филмът да е автентичен като драматургия и игра на актьорите.

За четвърта поредна година фестивалът има и награда *Златна роза* за най-добър телевизионен сериал. Не знам доколко това е необходимо, но откакто НФЦ финансира и този формат в екранните изкуства, се налага като традиция. Тук не мога да не откроя два сериозни проблема извън качествата на самите сериали. Те трябва да бъдат оценявани в тяхната цялост – всички серии от първата до последната, а не както сега – журито и публиката да гледат една избрана серия, въз основа на която се определят качествата на целия сериал. Това е несериозно и непрофесионално, но и подвеждащо, защото рядко дава обективна представа. От един епизод не могат да се оценят развитието на героите и актьорската динамика, темпоритъмът, драматургичната конструкция и пр. Затова намирам за важно на фестивала да има трето жури (досега парадоксално журито за късометражно кино оценява и сериалите), което да определя носителя на *Златна роза* в този формат въз основа на всички серии. Иначе отново ще има напрежение в гилдията, както през тази година.

На финала още нещо в защита на копродукциите и тяхната роля в съвременната кинодействителност. На малки филмови пазари като българския самостоятелните проекти често страдат от финансови дефицити или компромиси в постпродукцията. Копродукционният модел разпределя продуцентския риск и дава възможност на авторите да създават по-смели филми без компромиси с качеството. Това е бъдещето на българското кино – с талант, диалог и без изолация. Все пак българският филм е европейски.

Петя Александрова

Крехкият свят, създаден от човешката ръка



„Нежно“ на Ямайка Киндлова

За 22-рото издание на Световния фестивал на анимационния филм във Варна (2–6 септември 2026)

Тази есен фестивалът за първи път не беше открит от Анри Кулев, стожера на неговото възобновяване преди 15 години. Нямаше официални лица и речи, а и чуждестранните гости се брояха на пръсти. Въпреки това се забеляза оживление най-вече сред младите аниматори, повечето студенти, които застават в двойна позиция – на равностойни организатори и на автори на филми. На тяхната активност се крепят и прожекциите, и преводите, и участията в майсторски класове, *Q&A* сесии и пресконференции.

Реверансът към членовете на журито се изразяваше в срещи с филмите им и със самите тях в майсторски класове. В състава му бяха: Андреа Бауер, Германия, която представи новото поколение наследници на силуетната анимация на Лоте Райнингер (сто години след нейния „Приключенията на принц Ахмед“); Катажина Сурмач, Полша, която ни запозна с жените в полската анимация; Мариам Канделаки, Грузия, която направи пътуване през грузинската анимация (впечатлила ни преди години с „Изоставеното село“ на Мариам Капанадзе); Софи Мируз от Франция и Велислава Господинова от България, която говори за хореографията на образа (анимация, музика и танц) преди панорамата от свои филми.

На откриването можеха да се видят изложбите на студенти от НБУ (на комикси и на керамика), а също и на карикатурите на Диляна Николова. Постоянният гост на фестивала Жорж Сифианос говори за анимиране с „подсказки“ и показа в конкурса своята ръчна анимация „В очакване на варварите“ по стихотворението на Константинос Кавафис. Бяха включени няколко допълнителни проекта – 50 години *Cinanima* с португалска анимация, *Black Sea Animation workshop* и програма от филми по „Характерите“ на Теофраст на НБУ. На закриването бяха представени резултатите на традиционните работилници с деца и младежи с помощта на менторите Карин Миралес, Франция, и Антон Жеков, България, и на ученици от Националното училище по изкуствата в другата работилница, ръководена от Радостина Нейкова. Като особено артистично преживяване извън конкурса, за да няма конфликт на интереси, бяха премиерите на анимационния „Риба луна“ на Андрей Кулев по стихове на Ли Бай и на документалния „Небесната механика на хвърчилата“, пак на Андрей Кулев – и двата представляващи духовни пътеводни извисявания.

Голямата награда беше от категорията за най-добър студентски филм и я получи **„Нежно“** (по-точен и предпочитан от мен превод е „Крехко“) на Ямайка Киндлова, Чехия, от школата на ФАМУ. Той е изпълнен с традиционната техника рисунка с въглен, но веднага прави впечатление постигнатата кинематографична гледна точка като през ключалка, само в детайли. Едно самотно и изплашено момче стои в затворена стая и непрекъснато се опитва да конструира картонена къща, която неговият баща, насилник и алкохолик, постоянно разрушава. Черно-бялото му детство е оголено от романтизъм и носталгия, но въпреки (или благодарение на) това сбогуването с него изглежда фино и болезнено чувствително.

Наградата за най-добър късометражен филм беше присъдена на **„Моля“** на Ана Манцарис, куклена копродукция от Чехия, Финландия, Франция, Норвегия, Швеция. Моите лични предпочитания бяха към тази скандинавска сатира – ръбестите кукли с нежност и чувство за хумор разиграваха различни ситуации на копнежа по обич и внимание. От вика на странен свещеник с очилца, че никой не го обича; през девойка в станция на метрото, която залепва в прегръдка към чуждо куче; до нелеп бизнесмен с костюм, който накрая танцува с кришнари – всички герои са неразбрани, ексцентрични, комични и насред всепоглъщащ пожар предизвикват нашата емпатия. В този филм има и българско участие в изработката на куклите.

„Моля“ на Ана Манцарис



Специалната награда в късометражната категория отиде при **„Дъщерите на покойния полковник“** на Елизабет Хобс от Великобритания по разказ отпреди век на Катрин Мансфийлд. Само чрез щрих е поднесена историята на две сестри, потискани от тираничен и раздразнителен баща. След смъртта му те хем са безпомощни и изплашени, хем виждат шанс за своята независимост, която отново е застрашена.



„Намерен“ на Жулиет Бели

В късометражната програма бих отбелязала още „Изгубено и намерено“ на Мике Вестенбърк, кратка и мъдра притча, че доброто е там, където не го очакваш. Също и „Сяо Сюе“ на Си Чен, който отново утвърди способността на грозноватите на пръв поглед пластени кукли (подобни на тези в „Моля“) да изразяват фини състояния и внушения. „Картини за пиано“ на Дик Хроблер пък демонстрира възможностите на светещия екран (с игли) за абстрактни асоциации.

Пълнометражна програма този път отсъстваше в конкурса, но за децата бяха осигурени прожекции на вечната класика на Миядзаки „Доставките на Кики“ и на „Наруто филмът“ на Кавазаки. Очевидно за тях има ниша в разпространителската мрежа и на платформите, която може да се осъществи и извън фестивала.

Награда за детски филм беше присъдена на **„Намерен“** на Жулиет Бели, Белгия, Франция. Това е симпатична и разбираема приказка за приятелството между дете и заек, чието качество е в красивото съчетание на цветовете – преливането на бялото животно върху белия сняг и яркото петно на момиченцето.

Сред българските заглавия журито откроi **„Нефила“** на Кристиян Захариев (Награда за най-добър български филм) – остроумно заиграване с рисунка и картон в знак на човешка несъвместимост при един плах младеж, оплетен в мрежите на паякообразното си съзнание. Бих отбелязала във филма и оригиналната употреба на звука в синхрон с треперенето на фигурата, който създава собствена паралелна история. **„Под и над леглото“** на София Сокерова и Соня Райнова (Специална диплома за детски филм) също се фокусира върху детските страхове, но те са поднесени в цвят и не така драматично като в „Крехко“. А „(Не)свързан“ на Йони (Специална диплома за български филм) изпробва как възприемаме другия, различния, чрез една пъпна черна линия между космонавт и водолаз, оказали се в крайна сметка близки.

Тенденциите, които се оформиха на това издание на фестивала, вървяха в две на пръв поглед противоположни посоки. Първата е залагането на анимация, правена в творческия замисъл на ръка (*2D*), разнообразието на техниките и високото позициониране на авторския труд. Това обикновено се свързва с по-възрастното поколение, усвоило занаята и умеещо да рисува и моделира отвъд технологиите. Още преди време отбелязах тази посока на завръщане към класическите анимационни техники (рисунка, светещ екран с игли, кукли, изрезки), в които дигиталните умения са само помощни и не доминират. Колкото по-лесна става работата с *AI*, толкова повече се ценят ръката и последователният времеемък перфекционизъм.

Но особено след наградите се вижда и друга линия – тази на оценяваните успехи на млади хора. Не че нямаше впечатляващи работи на изтъкнати майстори, но те сякаш не надграждаха собствените си вече утвърдени постижения. Такива бяха „Пролетно море“ на Коджи Ямамура (визуална импресия в стил рисуване *суми-е* с акомпанимент на цигулка); „Портретът на Дориан Грей“ на Жорж Швицгебел (вихрена рисувана поетичност върху романа на Оскар Уайлд); „Венециянска диорама“ на Никола Пире (застиналост, красота и разруха в уникалния град); „Звездите наблюдават отдавна“ на Стейси Стиърс (хиляди ръчно изработени колажи, вплетени в сюрреалистични видения, водени от звездата на нямото кино Лилиан Гиш); „Живот с идиот“ на Теодор Ушев (остроумна интерпретация на разказа на Виктор Ерофеев). Изискани и изтънчени, технически почти съвършени, тези филми в известна степен повтарят и мотивите, и артистичните решения на предишни произведения на същите автори.

Сред българските заглавия предпочитанията на журито също бяха насочени към студентските работи въпреки несъвършенствата им основно в драматургията. Бяха показани филмите на утвърдени имена: „Клуб 127“ на Свилен Димитров и „Коминочистачът“ на Настимир Цачев (и двата с Награда на СБФД); „Кумир“ на Иван Веселинов и Илия Шекерджиев, „Зимна история“ на Димитър Димитров – една възможност да ги види и по-широка публика. Защото остава открит въпросът къде да се гледат късометражните авторски анимации, които не стигат до големия екран, а също не са популярни и по платформите. Сякаш техният живот си остава затворен основно на фестивалите. Което придава допълнителен смисъл на това да се подкрепя по-активно съществуването на Световния фестивал за анимационни филми.

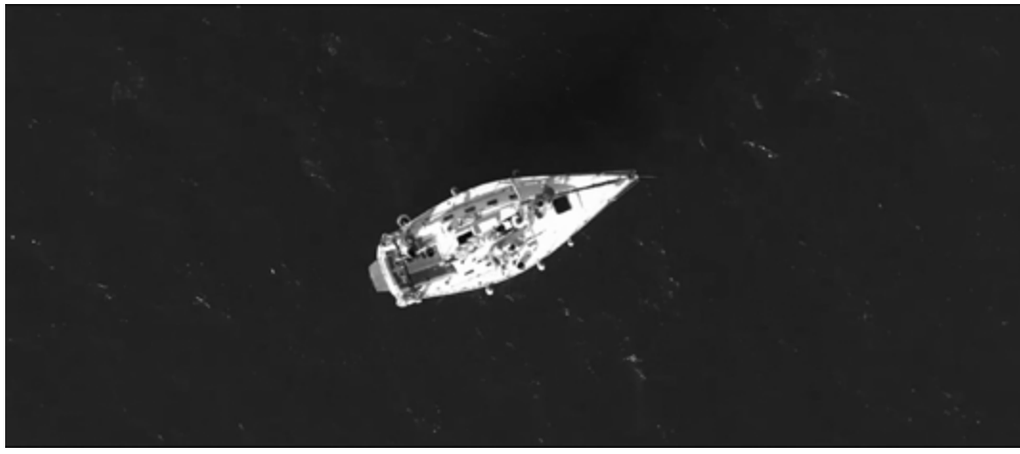
„Нефила“ на Кристиян Захариев



Зад борда

Иван Врамин

„Exo II“ (2023), режисьор и сценарист Йордан Михайловски, продуцент Деси Тенекеджиева



Кадър от филма „Exo II“

В днешно време става все по-трудно да се изгубиш физически, но не по-лесно да се ориентираш морално. Пренасищането с информация, възможности и алтернативни възгледи, съчетано с илюзорната сигурност, която дава достъпът до технологиите, прави от нас, хората, все по-самоуверени, но парадоксално – вътрешно объркани и изплашени същества. Прекалено много избор, прекалено много религии, философии, течения, все повече синкретизъм и по-малко ясни, пък било и догматични разбирания. Но какво се случва, когато действително сме оставени на собствената си етична преценка, когато трябва да вземем решение в спонтанно възникнала ситуация? Кое би ни дало опора и къде да дирим ценностната система, която би ни задала правилната посока във всекидневните предизвикателства на живота? Късометражният игрален филм „Exo II“ на режисьора и сценарист Йордан Михайловски ни кара да се впуснем в едно морско пътешествие из собствената ни съвест.

На пръв поглед историята ни подготвя за приключенски сюжет, изпълнен с непредвидени опасности, оцеляване и изпитания за волята на персонажите. Лодката „Exo II“ е изгубена в открито море, след злополучна вечеря капитанът ляга натровен и в пълна неспособност, юнгата е млад и неуверен, а за пътниците предстои неочаквано събитие – един неканен гост на борда. Рецепта за бедствия. Сценарият обаче ни изненадва в това отношение. Бурята не се разразява в морето, а между персонажите, чиито очаквания и егоцентризъм ще се сблъскат едни с други, както и с капризите на действителността.

Рядко си даваме сметка до каква степен разчитаме на установената йерархия, когато става въпрос за нашето поведение един към друг, особено в екстремни условия. Искаме свобода, но и бягаме от нейните последствия. Така в първия момент, когато редът се разпадне и ние сме поставени пред ситуацията да решаваме сами, се озоваваме в безпътица. Яхтата остава без капитан, който да поема отговорност за взетите решения, и това естествено предизвиква конфликт между останалите, които до този момент са разчитали на неговия авторитет.

Яхтата във филма може да се разглежда като умален образ на съвременното общество, което се носи из ценностната криза, разразяваща се в световен мащаб, като кораб без рул. Ана и Диего мислят единствено за своите планове и ангажименти, чието отлагане нагнетява напрежението. Те сякаш не си дават сметка, че тяхната сигурност и животът им се намират в ръцете на юнгата, и оспорват неговите решения с аргумента, че плаването се заплаща от тях, сякаш парите означават компетентност и авторитет. Замърсяването на природата е достигнало невиждани размери, но хората продължават да изхвърлят боклуците си в морето, както старият капитан във филма, а бреговата охрана е готова да си затвори очите срещу 55 лева, защото корупцията е обществена тайна. Полицайката, която взема показания от едва спасилия се мъж, не се интересува от истината, закона или неговите права, а сякаш цинично се опива от предоставената ѝ власт да влияе върху живота на хората. Съдбата отвежда до яхтата отнесения от морето мъж, но вместо оказаното му състояние да предизвика съчувствието на другите, то поражда неразбиране, непреодолимо недоверие и враждебност. Единствено малката Мина се доверява на своето невинно усещане, че той е безобиден, че може би даже е добър, но тя, разбира се, няма думата. Можем ли да изхвърлим човек зад борда, оставяйки го на милостта на морето, и след това да вечеряме със спокойна съвест и наслаждавайки се на красивия залез?

Филмът не дава отговори и не осъжда. Той наблюдава през обектива на камерата и представя една история, която, за съжаление, не изглежда невероятна, а тъкмо обратното – твърде достоверна, особено за българската реалност. За нас, зрителите, остава възможността да се поставим на мястото на персонажите и да отсъдим според собствените си разбирания дали действията на екрана заслужават порицание, или могат да бъдат оправдани.

КИНЕ МАТО ГРАФ

фотография

Улрих Вюст, Берлин, Папелалее, септември 1984 г., от серията *Бележки*, 1984–1986, архивен пигментен печат
© *ifa*

Улрих Вюст

Археология на загубата

Радослав Чичев разговаря с Матиас Флюге, изкуствовед и дългогодишен изследовател на фотографията в Източна Германия, куратор на изложбата „Странствания из историята. Фотографиите на Улрих Вюст“, която може да бъде разгледана в СГХГ до 22 ноември

Изложбата представя за първи път в България творчеството на Улрих Вюст, една от значимите фигури на съвременната германска фотография. Тя проследява повече от четири десетилетия от творческия му път и събира фотографии, които разглеждат социалната промяна, градската среда и историческите пластове в Източна Германия. Организирана е от *ifa* (Институт за външни отношения) в партньорство със СГХГ и Гьоте-институт България.

Матиас Флюге: С Улрих Вюст работим заедно от почти петдесет години. Създадохме изложбата заедно. Идеята не се появи изведнъж, а по-скоро беше резултат от дълъг процес. Познавам неговите възгледи и до голяма степен ги споделям. Искахме да покажем неговата сингулярност в съвременната германска фотография и изкуство. Най-дълго време ми отне да избера заглавието „Странствания из историята“, тъй като в немския език думата *Wanderung* има много значения и е многопластова. Може да бъде състояние на духа, но може да означава и физическо действие. Това, което Улрих прави, са своеобразни есета за човешката дейност и следите, които тази дейност оставя, без самите хора да присъстват в тях. Улрих Вюст е един от най-бавните фотографи, които познавам. Или ходи пеша, или се движи изключително бавно. Наистина странства, докато заснема своите фотографии. Винаги го е интересувало как хората организират съвместния си живот, как строят градове и сгради, как създават пространства. Не е случайно, че е започнал като архитект. Следвал е архитектура и урбанистика във Ваймар, където тогава е бил най-значимият университет по архитектура в Източна Германия. Много бързо разбира, че с градоустройството в бившата ГДР нещата не се получават така, както си ги е представял. И тогава минава от другата страна на фронта, на страната на критиците. Генезисът на неговата фотография е критиката към градоустройството в ГДР, както към новото строителство, така и към отношението към старите сгради. Първата серия, с която той става известен първоначално в ГДР, е създадена между 1975 и 1985 г. Това са градски картини. Идеята е да бъдат заснети малки и големи градове в ГДР, за да се покаже една много трезва картина на ситуацията, на конкретния момент, без участието на хората да играе каквато и да било роля. Когато се запознахме, той беше редактор-фотограф в едно специализирано списание за строителни дейности. Аз бях главен редактор на единственото тогава водещо списание за изкуство в ГДР и се опитвах да го ангажирам за моето издание възможно най-често. Оттам започна съвместното ни сътрудничество.



Улрих Вюст, от серията *Равнина. Шьонхоф*, 2013 г., архивен пигментен печат © *ifa*

Как се възприемаха неговите фотографии тогава и как се възприемат днес? В изложбата към всеки цикъл има цитати, в които той споделя отношението си към документалистиката, към това какво означава да бъдеш артист, както и към самия себе си със самоирония и усмивка.

Фотографите в бившата ГДР имаха по-малко свобода, отколкото в страни като Чехия, Унгария и Полша, в които аз тогава често пътувах и познавах колегите. По онова време фотографията по-скоро се разпространяваше между самите фотографи. Те си правеха пощенски картички и ги обменяха помежду си. В една малка страна като ГДР, със 17 милиона жители, имаше може би четири или пет града, в които се случваше някакво по-значимо изкуство. И нашето поколение, поколението след войната, имаше две възможности. Тези от нас, които не се присъединявахме към партийната линия, искахме да направим нещо ново от тази страна след ужасяващата война, която нашите родители бяха преживели. Ние приемахме това много сериозно. Имаше нещо като обща линия, която продължи до средата на 80-те години. И независимо от това, че до 1985 г. Улрих нямаше самостоятелна изложба, почти всеки, който се занимаваше с фотография в

страната, знаеше кой е той. Ние някак си станахме малка част от статуквото, опитвайки се да направим нещо отвътре, без да сме в унисон с линията на Германската единна социалистическа партия (ГЕСП). След промените през 1989 г. както на международно, така и на национално ниво имаше голям брой изложби, свързани с бившата ГДР. Те бяха свързани с нашето поколение и с поколението след нас. Ако разгледаме тези фотографии от днешна гледна точка, те са най-автентичният разказ за ГДР. Улрих обхвана една определена част от този разказ с това, което аз наричам археологически подход. Фотографът отива на исторически места и се опитва да възстанови мотивите на хората, които са построили сградите, както и ситуацията, която той вижда и заснема. Археологът намира артефакти, но това, което е още по-важно, са липсващите неща. Това, което го няма. Той открива липсващото в тази картина. Многократно съм разговарял с Улрих на тази тема. Той не вижда нещата от тази перспектива. Той просто го прави. Но от моята гледна точка неговите фотографии са археология на загубата. Това е дисекция, реконструиране на миналото чрез показването на настоящия момент, на това какво би могло да бъде, ако...

Това, което винаги ме е интересувало в неговите работи, е тихата му меланхолия, защото загубата винаги е свързана с меланхолия. И една романтична ирония, която виждаме в изображенията му. В тях го има този подтекст, този тънък нюанс на ирония, на малка носталгия към нещо, което вече го няма. Защото независимо от всички загуби ние сме гледали положително на живота. И продължаваме да го правим.

В изложбата предметите сякаш са повече от документални свидетелства за едно отминало време. Как се променя начинът, по който ги възприемаме днес, и какво значение имат за различните поколения и публики?

Тези предмети зависят от поколенията, които разглеждат изложбата. Тук се проявява и ролята на документалистиката и на изкуството, защото едно произведение може да създава чувства, които са аисторични. Тази изложба имаше своята премиера в Осан, Южна Корея. Корейците поради собствената си история силно се интересуват от разделението в една страна, защото то присъства и при тях. И независимо от това, че там ситуацията е коренно различна, включително и от гледна точка на културния контекст, интересът беше много силен. Ние показахме изложбата в музей за фотография, така че имахме и специализирана публика. Аз нарочно избрах тези много големи, мащабни изображения на предметите, които са свързани и с едно стихотворение на Бертолт Брехт – „Песен за Вълтава“ от неговата пиеса „Швейк през Втората световна война“. Първите стихове са: „На дъното на Вълтава камъните се разместват“. Това е моето любимо стихотворение от Брехт, защото тук той обхваща точно тази диалектика между меланхолията и надеждата. Голямото не е толкова голямо и малкото не е толкова малко. Нищо не е такова, каквото изглежда. И всичко останало е отворено. Всичко това нямаше да функционира, ако Улрих нямаше изключително остър поглед по отношение на пространствата и тяхното структуриране. Така че качеството на формата е предпоставката за тези произведения. Последната работа, която той направи от този цикъл, свързан с градските пространства, беше серията, която засне в началото на 90-те години, от преустройството на Берлин.

Във фотографиите на Улрих Вюст човекът почти винаги отсъства, а зрителят остава сам в тези пространства. Това отсъствие сякаш ни кара да си зададем един много личен въпрос: бих ли искал да живея на едно такова място?

Това е крайният въпрос. Но повечето хора не са имали избор. Идеята, решението да няма хора в тези фотографии до някаква степен е свързана и с това, че когато има хора в изображенията, зрителят се идентифицира по някакъв начин с тях. Тогава снимката започва да разказва за конкретния човек. Снимките са проявени от негативи във формат 24×36, формат „Лайка“. Това са филмите, с които работехме преди, с аналоговите апарати. Той продължи да снима на лента и по този начин дори след като навлезе дигиталната фотография. През последните 10–15 години окончателно премина към дигитална фотография. В изложбата има и една серия за Магдебург, неговия роден град, на река Елба. По всички

Улрих Вюст, Берлин, 1982 г., от серията *Градски пейзажи*, 1979–1985, архивен пигментен печат © *ifa*





Улрих Вюст, Улица „Додендорфер“, 1998 г., от серията *Моргенщрасе. Магдебург*, 1998–2000, архивен пигментен печат © *ifa*

теми, които са представени в изложбата, има и книги. И разбира се, в тези книги има много повече фотографии, отколкото в изложбата. Най-новата книга, която той направи, е за река Елба. Там не участвам, но в повечето книги, които са издадени, аз съм автор на текстовете. Мога да кажа, че той стана достояние на по-широката публика и на зрителите през последните 10–15 години чрез участието си в „Документа“. Оттогава има и галерия, така че вече може да живее от изкуството си. Трябва да видим как ще продължи изложбата, защото той вече няма желание да пътува. Радиусът на неговото действие и движение се ограничи доста. Това се вижда и в последните му произведения, които са изложени и тук. Тези цветни фотографии са от Пренцлау, големите черно-бели фотографии с въздушните колела. Той през лятото живее извън града, а през зимата – в града. И тъй като вече няма желание да пътува, обикаля с велосипеда си местата, където пребивава, и ги заснема. Големите цветни фотографии показват предмети, които са намерени от него в жилището на човек, който е отишъл в дом за възрастни хора. Той има такива интересни хрумвания в серията снимки на предмети. Например тези буркани, които са в цветовете на германското знаме – те са намерени там.

Има много поезия в неговите фотографии.

Абсолютно. Той е много сдържан човек. Ние сме приятели, пътували сме заедно, ходили сме си на гости. Той винаги поддържа такава базисна дистанция. Винаги се пази да не стане част от определена сцена. Това е решаващо и за моята професия, да имаме дистанция, която да ни дава възможност да бъдем до известна степен неутрални.

Привлича ли това младите фотографи?

Да. В момента има бум на фотографията заради масовата продукция на изображения без никакви качествени критерии. Тук има възможност да се появят нови области, в които фотографията да се специализира. Улрих Вюст има международна публика. Много от тези фотографии са в американски музеи. Но тази дистанция се изразява и в това, че той не обучава, няма ученици и последователи. И така е добре според мен.

Превод от немски Милкана Делер



Ъндър прешър

Михаил Вешим

Михаил Вешим (род. 1960 г.) е завършил журналистика в СУ, от 1983 г. работи във вестник „Стършел“, чийто главен редактор е от 2003 г. Автор на романите „Английският съсед“, „Руският съсед“, „Нашингтон“, както и на биографията на Мистер Сенко – „Един живот на фокус“.

„Ъндър прешър“ – пееха в дует Фреди Меркюри и Дейвид Боуи, парчето звучеше от радиото в бюфета. Бюфетът бе ведомствен, обслужваше редакцията на младежкия вестник, комсомолско издание. Намираше се на четвъртия етаж в масивната сграда на Полиграфическия комбинат. Тогава, по времето на реалния социализъм, почти всичко се наричаше „комбинат“. Металургичен – „Кремиковци“; млеко- и месокомбинати – оттам излизаше сирене и салам за народа; промкомбинати, където работеха шлосери, стругари и монтажници; даже занаятчиите шивачи, обущари и бръснари бяха събрани в една сграда – комбинат за битови услуги.

И ние, вестникарите от различни столични издания, бяхме набутани на едно място – в Полиграфически комбинат „Димитър Благоев“ на тогавашния булевард „Ленин“. Журналисти, затворени в „комбинат“ и превърнати в „комбинатори“ – сега звучи абсурдно, навремето – нормално. Повечето от колегите участваха в доброволна „комбина“ с властта – тя им плащаше добре, а с перата си те прокарваха партийната правда. За свое успокоение си мислех, че „не съм от тях, как'Сийке“ (по Чудомир) – нали работех в единствения тогава сатиричен вестник, който си позволяваше да пише критично. Да си сатирик ми се струваше по-достойно, отколкото да отразяваш партийни конгреси или да пишеш очерци за герои на труда.

„Ъндър прешър“ – продължаваха да повтарят двете рокзвезди. Да ги питаш кой там, на Острова, ги натиска и по какви причини? Че ние тук сме под натиск от системата, това всякак се усещаше. Особено на този ден – 26 октомври 1989 г.

Още по обяд из редакциите се разчу, че цивилни и униформени милиционери са арестували в градинката на „Кристал“ няколко „неформали“ от движението „Екогласност“. Набили ги с палки, натикали ги в камионетки и ги откарали в районното управление. Събрани на групички по коридорите, журналистите шушукаха и обсъждаха новината, която нямаше да излезе в утрешните вестници. Защото никой нямаше да я напише. Станалото не беше за публикуване, а само за шепнене – на ухо. И то не на всяко ухо, само на доверено.

Бях дошъл в бюфета на младежкия вестник точно затова – да обсъдя случилото се с доверен приятел. Но с влизането видях, че още го няма. Заведението бе полупразно, на няколко от масите по двойки седяха колежки, навели глави една към друга. Познавах ги бегло, но без съмнение и те си говореха за „Кристал“ – тихо, почти шепнешком.

– Добър ден – казах на продавачката. – Едно кафе.

Тя бе вечно намусена и никога не се усмихваше. Гледаше клиентите накриво – говореха, че щото била родена в Кривина, село край София. Заради това ѝ викаха Шопкинята.

Тя не реагира на „добрия ми ден“, а с досада се обърна към кафе машината и ми подаде чашката с кафето. Вратата на бюфета се отвори със замах и вътре влетя носорог – журналист от спортния отдел на младежкия вестник. Не само по размери приличаше на африканския бозайник, а и по нрав – толкова бе раздразнен.

– Еколози! – викна от вратата. – Идиоти! Едно дърво не са засадили, пък тръгнали властта да свалят! Набили ги! Малко им е! Белене, Белене за тях!

Колежките по масите млъкнаха. Всяка наведе глава към обувките си, сякаш да провери дали са добре лъснати. И тук, вместо да се изежи, да покаже жило и бодил, сатирикът в мен се сви. Също като другите, и аз се загледах в обувките си. На едната открих петънце.

– Ъндър прешър! – изпя за последно дуетът Фреди-Боуи и радиото млъкна. В бюфета стана тихо.

Спортният журналист се огледа победоносно – бе ни начукал в канчетата партийната правда. Ще посмее ли някой да му възрази?

Отиде до бара и каза заповедно на Шопкинята:

– Дай едно кафе!

Тя го погледна кисело и отсече:

- Свърши!

Журналистът-носорог се бъзна, посочи чашата в ръката ми:

– Кога свърши? За него как имаше...

Тук Шопкинята най-неочаквано се усмихна. За пръв път я видях така.

– Машината се развали! Точно за теб!

И продължи да се усмихва, като гледаше носорога смело в очите, без да ѝ пука.

Той изпухтя недоволно и аха да вдигне скандал. Но сякаш се усети, махна с ръка и тръшна вратата с яд зад гърба си. А Шопкинята не спираше да се усмихва. Това ни даде сила и на нас да се засмеем.

Пропя и радиото, макар с песен на Йосиф Кобзон. Според идеологическите указания до музикалните редактори след всяко западно парче трябваше да следват няколко от соцестрадата – такива бяха времената.