



За книгата:

**Дончева, Гергана. Солунският кинофестивал. История, предизвикателства и метаморфози. ИБЦТ – БАН, 2021, 437 с. ISBN: 978-619-7179-19-4** [Doncheva, Gergana. *The Thessaloniki Film Festival. History, Challenges, and Metamorphoses*. BAS, 2021, 437 s. ISBN: 978-619-7179-19-4]

Людмила Миндова / Lyudmila Mindova

Институт за балканистика с Център по тракология, БАН  
Institute of Balkan Studies and Center of Thracology, BAS

След първата монография върху киното на Гергана Дончева (*Образът на Балканите в балкански и западни филми*, 2010), появилото се десетина години по-късно нейно ново монографично изследване за историята на седмото изкуство е не просто продължение, а задълбочаване в балканистичния прочит на киното, с което заслужено буди респект. Макар да полага проучването си категорично и добросъвестно и в родния, и в чуждестранния киноведски контекст, в същността на своя изследователски път Гергана Дончева е новатор, тъй като

проправя пътища към все още недостатъчно проучвани територии. Да, безспорно богатите препратки в книгата показват не само високата начетеност на авторката и нейната посветеност на темата, но и широкият научен фон. От друга страна, голяма ценност на изследването е неговата интердисциплинарност, която е резултат и от богатия образователен хоризонт на Гергана Дончева. Балканист, културолог и политолог, в последните години авторката специално насочи вниманието си към гръцката история и култура, и специално към Солунския кинофестивал. Плод на успешно сътрудничество на Гергана Дончева в рамките на мащабния проект на Института за балканистика с Център по тракология „Солун и българите“<sup>1</sup>, нейната нова монография е ценен принос не само в областта на изкуствоведските проучвания върху киното и филма, но и в многограния културологичен хоризонт с успешния начин, по който сочи връзките между киноиндустрията и културата, политиката и дипломацията на XX и XXI век.

Книгата *Солунският кинофестивал* посреща читателя с добре организирана композиция от три глави, ценно приложение за филмовото участие на България на фестивала и обширна библиография в края на изданието. Четивният и увлекателен изказ на авторката привлича вниманието и превръща монографията не само в стойностно научно изследване за тясно специализирана аудитория, но и в книга, която безспорно би предизвикала интереса и на по-широк кръг читатели.

Уводната глава на книгата изрежда няколко важни момента, сред които е наблюдението, че в научния контекст фестивалният феномен е разпознат като възможен обект на изследване едва през последните двайсетина години (с.8). Подчертано е и това, че поначало за този тип проучвания е характерен изборът на интердисциплинарния подход, неслучайно предпочетен и в конкретния случай. Същевременно Гергана Дончева специално изтъква и своя избор на дедуктивния подход в работата си: „от типологията на общия феномен към измеренията на частния случай“. Избор, който предопределя и самата структура на изследването.

Както се вижда от изследването, първенството в кинофестивалната традиция е на Венеция, а 30-те години на миналия век са време, богато както на културни, така и на идеологически послания. Като че ли неслучайно още в началото на изследването си авторката изтъква особеност, която характеризира кинофестивалите в целия път на тяхното почти столетно развитие: „Зрелището е важен компонент, който съпътства кинофестивала от зората на неговото

---

<sup>1</sup> Сред по-значимите резултати от този проект са няколко ценни научни монографии, изложби, както и електронен портал с богат документален материал: <https://www.solunbg.org/bg/>

съществуване“ (с. 20). Тази зрелищност от една страна е свързана с опиянението на творците от „техническата възпроизводимост“ на произведението, за която говори Валтер Бенямин в своето прочуто есе от 1936 г., но тя е функция и на силната взаимобвързаност между политиката и киното. Още от времената на своята поява киното очевидно е осъзнато като инструмент за политически внушения. Тъкмо афинитетът на големите диктатори на XX век към киното (Хитлер, Мусолини, Сталин, Тито, Фидел Кастро и т.н.) обяснява защо „изкуството на зрелищността“ така лесно привлича вниманието и както от една страна маргинализира печатните медии и книгата, така пък, от друга, им вдъхва нов живот. Въздействието на писменото слово е безспорно по-индиректно, нюансирано и богато на внушения и свобода на интерпретациите, но навярно тъкмо „агресията на образа“ (особено като идеологическо послание) би породила впоследствие носталгия по епифаниите на словесността.

Ценна част от изследването е съсредоточаването му върху типологията, йерархията и ключовите фигури. Както е подчертано, основното типологическо разграничение е в зависимост от ресурса на влияние на кинофестивалите, сред които една наистина малка част имат значимо медийно присъствие и пазар. Интересно наблюдение на авторката е смяната на „времената на програматорите“ или „селекционерите“ (от началото на 70-те години на XX век) с „времето на директорите“ (от началото на 90-те години). Промяната очевидно е провокирана от ролята на кинофестивалите като инструменти за социален натиск, както и от цялостната палитра от техни функции, които Гергана Дончева изброява: да откриват и рекламират нови таланти и оригинални художествени явления; да прибавят културна стойност и престиж; да предефинират световния киноканон; да инициират политически дебат и да участват в него. Тъкмо спрямо последната дотук посочена функция Гергана Дончева подчертава една значима черта на кинофестивалния феномен, която поначало сякаш е характерна за световните фестивали на изкуствата през XX век. „Големите кинофестивали – пише Г. Дончева – винаги са проявявали интерес към таланти, произхождащи от страни, в които свободното творческо изразяване е екзистенциален проблем“ (с.50). Сред останалите функции на кинофестивалите са посочени производството и разпространението на филми; изграждането на практически знания и умения на творците; култивирането и поддържането на синефилска публика.

Ценно и интересно за читателя е представянето на генезиса и еволюцията на кинофестивала. Проследявайки появата на фестивалите във Венеция, Кан, Берлин, Карлови Вари, Москва, Солун и т.н., както и създаването на филмовите институти във Великобритания,

Франция, САЩ, изследването откроява редица специфични черти за филмовата индустрия. А по отношение на многократно посочената вече връзка на „изкуството на зрелищността“ с политиката, несъмнено любопитен и показателен е цитатът от Франсоа Митеран, който изследването привлича: „Общество, което оставя на другите начина, по който ще бъде показано, т.е. начина, по който ще се самопредставя, е поробено общество“ (с.85). Същевременно тъкмо тази функция на киното подбужда читателя да си припомни един по-рано посочен в книгата цитат, този път от Тим Робинс: „Кан е впечатляваща смесица от киното като изкуство и тоталната проституция на киното“ (с.53). Несъмнено „Кан“ тук е най-яркият световен пример, представителен и следван навсякъде в една от най-масовите съвременни индустрии.

След като в края на първа глава представя проучванията върху гръцкото кинознание и Солунския кинофестивал, цялата втора глава проследява историческото развитие на Солунския кинофестивал. Два филма от 60-те години – изтъква авторката – допринасят Гърция да се превърне в желана туристическа дестинация: *Никога в неделя* (1960) и *Зорба гъркът* (1964). За световния успех на тези филми значителна роля има забележителното участие на Мелина Меркури, Манос Хадзидакис, Микис Теодоракис и Ирини Папас. 60-те години са и времето на поява на самия Солунски кинофестивал, който следва линията на развитие в балканския контекст. Всъщност, както забелязва Гергана Дончева, ранната поява на югославския кинофестивал в Пула е резултат и от един субективен фактор – киноманската страст на Йосип Броз Тито (с.174). И без тази субективна страна обаче, обща черта на националните фестивали е целенасоченият избор за техни центрове да бъдат избирани „привлекателни градове, разположени на морския бряг, като например Пула или Анталия“ (с.175) с очевидната цел да се привлече по-лесно международен интерес.

Една от важните характеристики на Солунския кинофестивал, които изследването подчертава, е трайното присъствие в него на творби от социалистическия лагер. То е свързано както с търсенето на диалог с балканското кино, така и с политическата ситуация в гръцката държава. Раждането на новото гръцко кино – подчертава авторката – е свързано с „режима на полковниците“ от 1967 до 1974 г. Макар че киното е сред приоритетите на хунтата, то все пак не е грубо идеологически инструментализирано, тъй като сравнително бързо публиката намира начин за защита на естетическото поле. Този феномен остава известен като „практика на втория балкон“, тъй като тъкмо от тези места в киносалоните публиката демонстративно освирква пропагандните продукции.

В синхрон с посоченото по-рано в изследването си наблюдение за „времената на директорите“ Г. Дончева представя изследването си върху Солунския фестивал и българското участие в него главно чрез фигурите на програмните директори, създали облика на този международен кинофорум. След слабото „време на застои“ от 80-те години, промените в международната среда след края на Студената война благоприятстват динамизирането и на Солунския фестивал. Там още в началото на 1991 г. се откроява със своята ерудиция, талант и находчивост новият директор Михалис Демопулос, който не само успява да възкреси фестивала, но и да го разшири значително. Важно значение в този процес има и привличането на Тео Ангелопулос, който от 1998 до 2004 г. е привлечен в организацията като президент на фестивалния управителен съвет.

Ценен момент в историята на форума е възникването на емблематичната секция „Балкански преглед“, която от появата си през 1994 г. започва да изпълнява функцията на „летописец на своето време“ (с. 233). Същевременно по време на управлението на кинофестивала от страна на Деспина Музаки през 2005 г. и по-късно на Димитри Ейпидес прави впечатление задълбочаването в областта на маркетинговите проучвания и рекламата, усилията в поддържането на добра конкурентоспособност на международния пазар.

Българското участие на Солунския кинофестивал е представено в третата част на монографията в периода от 1963 г. до 2020 г. Както се вижда от историческия преглед, българо-гръцките кино контакти се засилват след края на военната диктатура в Гърция през 1974 г. и последвалия възход на лявото управление там. Политиката безспорно има съществена роля в тези взаимоотношения, но в по-ранния период е очевиден стремежът на българската страна да заяви присъствието си по-скоро на големите международни кинофестивали в Кан и Венеция, отколкото в региона. Макар че още през 60-те години български филми участват в Солунския фестивал (например *Крадецът на праскови* през 1964 г. и *Рицар без броня* през 1966 г.), все още предстои както самото разгръщане на фестивала в Солун, така и засилването на българския интерес към него.

70-те и 80-те години в българо-гръцките кино контакти са определени в книгата като време на „награди и неудачи“. Тогава България участва с 16 анимационни, 11 игрални и 9 документални филма. Интересни и ценни са наблюденията за богатото анимационно присъствие на фестивала (с автори от три поколения, сред които Тодор Динов, Доньо Донев, Стоян Дуков, Зденка Дойчева, Иван Веселинов, Николай Тодоров, Анри Кулев...). Като приема тезата на проф.

Надежда Маринчевска, Гургана Дончева не само посочва успехите на анимационното кино да се изплъзва на идеологическата цензура, но и високата конкурентноспособност на българската анимация през социализма, която получава значими отличия в международните форуми. Безспорно огромен успех тогава е *Златната палма* от Кан през 1985 г. в категорията за най-добър късометражен филм – за *Женитба* (1983) на режисьорите Слав Бакалов и Румен Петков. Но и самият Солунски кинофестивал отличава сред българската кинопродукция най-високо именно анимацията. „До падането на Берлинската стена единствено анимационното ни кино може да се похвали с две отличия в Солун“ (с.313). Отличени са *Кауза пердута* на Доньо Донев през 1978 г. и *Спри, огледай се, послушай се* на Витко Боянов през 1980 г.

Твърде често разказът за кино контактите във времената на Студената война извиква въпроси за статута и автономността не само на киното, но и на изкуствата изобщо. Цитираните откъси от дипломатическа кореспонденция и отчетите на кинодейците за международните им изяви са несъмнено доказателство за зависимостта на киното от политическото статукво. Покрай тази документна основа безспорно читателят може да си направи логични изводи и за контрола на политическата и дипломатическа машина върху възможностите за изява на творците и техните произведения. А този контрол за едни творци се оказва изкушение да се възползват от възможностите, предоставяни им от политическите центрове, за други пък е изпитание на творческите им умения и сили в защитата на естетическата и духовната свобода. Пример за второто е ярката фигура на световноизвестния полски режисьор Анджей Вайда, на чието присъствие в Солунския кинофестивал Гургана Дончева отделя специално внимание.

Сред големите режисьорски имена от българска страна на фестивала в Солун е знаково присъствието на Анжел Вагенщайн, Рангел Вълчанов, Методи Андонов. Знаково за българските кинотворци тогава, но не и за гръцката страна, която както приема с възторг българската анимация, така демонстрира известна сдържаност спрямо игралното кино. Макар да става дума за филми, чието високо качество е безспорно – например *Лачените обувки на незнайния воин* на Рангел Вълчанов, *Илюзия* (по сценарий на Константин Павлов и картини на Светлин Русев), *Козият рог* на Методий Андонов и др. Не може да се пренебрегне наблюдението на Гургана Дончева, че самата българска страна предопределя по-слабото оценяване на тези филми в Солун. Получили вече високи отличия на други международни кинофоруми, на Солунския фестивал те са изпратени за участие в паралелната програма, с което шансовете им за успех на този балкански форум са предварително осуетени. Все пак, макар да не е сред отличените, филмът

*Козият рог*, с който Солунският фестивал е открит през 1972 г., се оказва събитие с широк отзвук сред аудиторията на фестивала. Гергана Дончева цитира показателен откъс от спомените на тогавашния български посланик в Гърция Любомир Попов, който разказва за възторжената гръцка реакция в киносалона, но и за протестното напускане на турската делегация по време на прожекцията на филма. Нуждата от дипломатическо интерпретиране на известния български филм е пореден пример за сложната съдба на произведенията на изкуството, които се оказват толкова по-застрашени от политически натиск, колкото по-широка е тяхната предполагаема публика. Въз основа на редица други подобни примери Гергана Дончева заключава:

Наградите за българската кинематография от Солунския кинофестивал до 1989 г. изглеждат пренебрежимо малко в сравнение с обема на представяните филми и красноречиво говорят за недостатъчното познаване на фестивалните специфики на гръцкия кинофорум, а също и за несръчната политика на подбор от страна на българската държава. (с. 333).

В последната си част книгата се съсредоточава именно върху българското участие на фестивала в Солун след 1989 г. На фона на политическите промени са разгледани и бурните процеси в сферата на родната кинематография, която оставя без работа множество специалисти с разнообразен профил, като „част от изявените имена преди 1989 г. се оттеглят завинаги“, а дебютиралите през 80-те година талантиви режисьори като Петър Попзлатев, Людмил Годоров, Красимир Крумов-Грец и Иван Черкелов са изправени пред огромни предизвикателства в оцеляването си като творци в ситуация на екстремно преструктуриране на икономиката, политиката и ценностната система (с. 336-337). Въпреки сложната обстановка за кинодейците в първите години на прехода, все пак участието на български филми в Солунския фестивал не е прекъснато и то е насочено специално към секцията му *Балкански преглед*. Нещо повече, Петър Попзлатев е поканен от Мишел Демопулос за член на международното жури в Солун. Тъкмо „възможността за международно сътрудничество“ – изтъква Г. Дончева – „се оказва спасителна алтернатива за кинотворците през първоначалния период на прехода“ (с. 344). Впрочем тази „спасителна алтернатива“ е безспорна за държавните органи, които по всяко време полагат усилия за контрол върху възможностите за контакти, особено международните, на творците. Факт е, че въпреки турбулентната обстановка през годините на прехода, която създава редица неудобства за творците, особено в началния период, т.е. преди преструктурирането на системите за държавен натиск и следене, шансовете за по-свободни международни контакти и признание на творците са несравнимо по-големи.

В кинофестивалите след 1989 г. се открояват със своето присъствие и останалите дебютирали през 80-те режисьори. След успеха на Людмил Тодоров на фестивала в Торино през 1990 г. с *Любовното лято на един лъохман*, той донася и единствената награда от Солун през Прехода с продукцията *Приятелите на Емилия* през 1996 г. Същевременно покрай това високо оценявано присъствие се утвърждават редица млади актьори, сред които са Ивайло Христов, Александър Морфов, Мариус Куркински, Петър Попйорданов и др.

Годините на евроинтеграцията динамизират още повече процесите в киноиндустрията и засилват българското участие в Солунския фестивал, на който свои филми представят Явор Гърдев, Камен Калев, Драгомир Шолев, Емил Христов, Светла Цоцоркова, Стефан Командарев... На фона на впечатляващото българско участие през последните две десетилетия в международния фестивален живот, Г. Дончева прави важното заключение за „благотворното партньорско взаимодействие между Солунския кинофестивал и София Филм Фест“ (с. 374).

Тъкмо осъзнаването на значимите функции, които притежават регионалните кинофестивали, е една от отправните точки за авторката и мощен стимул за проучване на тези области с богат творчески потенциал. Възможните за обогатяване на българската сцена чрез опознаването на близка съседна среда, както и провокирането на по-добри контакти в областта на изкуството, са мотивация, благодарение на която българският читател сега има пред себе си това ценно изследване върху феномена на киното.