



сборник с рецензии
върху документални
филми

ФОРУМ КРИТИКА



Издание на Attic Films

© 2026 Attic Films

© 2026 Текстовете: Деница Ганева, Илина Перянова, Калина Николова

© 2026 Превод на английски: Илина Перянова, Калина Николова,
Невена Симова

© 2026 Съставител и редактор: Галина Д. Георгиева

© 2026 Графичен дизайн и предпечат: Елена Генова

© 2026 Дизайн на корицата: Елена Генова

Настоящият сборник с филмови рецензии е издаден като част от програмата **“Форум Критика” 2026**. Изданието е реализирано в партньорство с **Родопи Филм Фест (RIFE)**.

Медиен партньор: Кинобкс България

KINOBOX
BULGARIA

Проектът се осъществява с финансовата подкрепа на **Национален фонд „Култура“** по програма **„Критика“ 2025**.

СЪДЪРЖАНИЕ

ПРЕДГОВОР

2

01.

ОБРАЗИ НА ВЛАСТТА

Как изглежда злото?	4
Как се възпитава една война?	6
Кога истината престава да убеждава?	8
Как се разговаря с недоверието?	10
Как изглежда гражданската смелост?	12

02.

ЛИЧНОТО КАТО ПОЛИТИЧЕСКО

Кога идеализмът става действие?	14
Кога спектакълът се превръща в съпротива?	16
Къде свършва състраданието?	18

03.

ОТЛОМКИ ОТ МИНАЛОТО

Какво остава след края на една империя?	20
Какво наследява паметта?	22
Какво помнят границите?	24

04.

ОТВЪД ЧОВЕШКИЯ ПОГЛЕД

Кой наблюдава кого?	26
Как се снима сънят?	28

ЕПИЛОГ

30

ЗА АВТОРИТЕ

30

ПРЕДГОВОР

Документалното кино често е възприемано като кино на действителността. Но действителността никога не е просто даденост. Тя е пространство, в което непрекъснато се договаря какво ще бъде запомнено, какво ще стане видимо, на какъв език ще бъде разказано и кой ще получи правото да бъде чул. Всеки документален филм, независимо дали работи с архив, с наблюдение, с лична история или с политическо разследване, поставя въпроса не само какво се е случило, а от чия гледна точка разбираме случилото се.

Текстовете в тази книга не подреждат филмите от шестото издание на Родопи филм фест като завършен фестивален архив, а като поредица от различни оптики към действителността. Понякога тя е моделирана от политическата власт, друг път е преживяна през тялото, наследена като травма или разкрива свят отвъд човешката перспектива. Тази книга предлага своеобразна карта на вниманието – не към всичко случило се, а към онова, което през тази година е настоявало да бъде видно. Подредени една до друга, тези истории започват да образуват топография на тревогите, надеждите и слепите петна на съвременния свят. Затова и подредбата тук не следва хронологията на прожекциите, а движението на самите въпроси.

Първата част, „Образи на властта“, събира филми, в които политическото не е фон, а механизъм за производство на образи, страхове и истини. Пропагандата, войната, дезинформацията и институционалното насилие не съществуват само като външни системи. Те влизат в училището, в езика, в архива, в паметта, в ежедневните жестове на съгласие или отказ. Тук документалното кино се появява като форма на разпознаване: то не премахва лъжата, но показва как тя работи.

Втората част, „Личното като политическо“, измества погледа към телата, които властта се опитва да подреди, маркира или изключи. Женската политическа фигура, „драг“ сцената по време на война, хората с интелектуални затруднения – тези различни истории настояват, че достойнството не е абстрактна ценност, а всекидневна борба за място в общия свят. В тях политическото не се изчерпва с институциите; то минава през гласа, уязвимостта, сцената, грижата, начина, по който едно общество решава кои животи заслужават внимание.

Третата част, „Отломки от миналото“, се движи през наследства, които не могат да бъдат напълно приключени. Съветски ракети, семейни тайни, граници, войни, изчезващи видове, лични и исторически разпади – тези филми мислят миналото не като отминало време, а

като материя, която продължава да променя телата, пейзажите и отношенията между хората. Тук пътуването не е бягство, а връщане към следите: към онова, което е останало в земята, в семейната памет, в политическите разделения, в самия образ.

Последната част, „Отвъд човешкия поглед“, отваря книгата към по-широка перспектива. Тя пита какво се случва, когато документалното кино престане да поставя човека в центъра на света. Животните, природата, сънят, сетивното възприятие не са украшение към човешките истории, а възможност да бъде разколебана самата йерархия на гледането. Тези филми ни напомнят, че кризите на съвременността не са само политически или социални, а и кризи на възприятието – на начина, по който виждаме връзката си с всичко живо.

Филмите, за които се пише тук, са различни по форма, произход и чувствителност. Но между тях има общо напрежение: те не приемат реалността като нещо очевидно. Те я разслояват. Показват, че зад публичния образ стои скрита конструкция; зад политическото събитие – човешка цена; зад личната история – историческа сила; зад пейзажа – памет за насилие; зад животното – поглед, който не ни принадлежи.

Тези текстове не се стремят да затворят смисъла на филмите. Те по-скоро проследяват нишките, които всеки от тях оставя след себе си.

Галина Д. Георгиева

01. ОБРАЗИ НА ВЛАСТТА

Как изглежда злото?

„Рифенщал“ (реж. Андрес Файел, 2024)

Автор: Калина Николова

Когато Берлинските музеи отвориха вратите си за архива на режисьорката Лени Рифенщал през 2018 г., президентът на Фондацията за пруско културно наследство Херман Парцингер подчертава, че „от изключително значение е не само естетическата работа с архива на Рифенщал, но най-вече критичността, с която се подхожда към него“. Именно такава критическа преоценка предлага и Андрес Файел в своя филм „Рифенщал“ („Riefenstahl“, 2024). Опирайки се на неизследвани досега документи, писма, изрязани сцени от документални филми с нейно участие и аудиозаписи, режисьорът разкрива нови аспекти от сложната личност на Рифенщал. Богатият архивен материал му позволява по много любопитен начин да разкаже историята на една от най-противоречивите режисьорки в киното и да проследи механизмите, чрез които Рифенщал изгражда и защитава собствения си образ – внимателно конструиран от самата нея, десетилетия след края на войната.

В първата част на филма пред нас се разкрива една Лени Рифенщал, която се стреми да омаловажи влиянието на пропагандните си филми и последствията, които те носят за утвърждаването на нацисткия режим. Тя твърди, че е била твърде млада и невинна („да, точно това е думата, която търсех“ – споделя Рифенщал) и се интересувала само от невероятните технически възможности, които киното предлага. Истина е, че Лени Рифенщал е изключително талантилива, че е усвоила най-доброто от германския и руския авангард. За заснемането на „Триумф на волята“ заедно с архитекта Алберт Шпеер, тя измисля асансьор, вграден между стойките за нацистски знамена, където да разположат една от камерите и именно оттам заснемат най-впечатляващите панорамни кадри. Революционният ѝ метод на снимане превръща филмите ѝ в истински спектакъл, а изключителния блясък, с който тя подчертава монументалността на нацистките инсценировки, я прави любимка на Хитлер. И как иначе! Ликът на фюрера лети като митичен бог сред облаците (началото на „Триумф на волята“), редиците на войниците са в съвършен синхрон, а в тях личността е прашинка. Пълен възход на колектива и тотален разлом на индивидуалната човешка душа.

На пръв поглед филмите изглеждат като добре свършена работа на една режисьорка, чиято естетика по щастливи обстоятелства пасва напълно на тази, наложена от нацизма. В хода на филма на Файел обаче става ясно, че нещата са по-сложни. Или както пише българският кинокритик проф. Владимир Игнатовски: „оправданията на Лени Рифенщал звучат като обясненията на Якопети, който, докато снимал разстрела на Лумумба, „само“ помолил да го преместят на осветената от слънцето страна, за да се получи по-ефектен кадър¹“.

Всяка идеология борава с опростени обяснения и ясно разграничени категории („добрите“ сме ние срещу „лошите“ – другия, различния), за да оправдае практикуването на насилие, за да се справи с разрушителните си, перверзни пориви. Именно чрез подобни психологически меха-

1 Игнатовски Владимир, „Дали телевизията би харесала Хитлер?“, в. Култура.

низми самата Рифенщал оправдава насилието и превръща сложната реалност в удобен за нея разказ. Един от най-интересните аспекти на филма на Андрес Файел е, че той не се задоволява да покаже Рифенщал (само) като съучастник на режима, а се опитва да проследи механизмите на нейното следвоенно самооправдание и избирателно изличаване на определени спомени. От архивните материали постепенно изплува образа на човек, за когото травмата от рухването на нацистка Германия и тази от войната са толкова силни, че признанието за вина изглежда невъзможно. На негово място идват отрицанието, рационализацията и изграждане на собствена версия на миналото.

В български контекст филмът би могъл да събуди асоциации с документалния филм „Да живее България“ (2017) на режисьорката Адела Пеева. Във финала му виждаме кадри от т. нар. Луков марш – ежегоден шествие, представяно като възпоменание за генерал Христо Луков, което през годините се превърна в притегателна точка за крайнодесни и неонацистки групи. Шествие, което няма място в една съвременна България, но уви, ето че то е част от нашата българска реалност. А ние не бива да затваряме очите си – като героинята на филма на Файел, пред този тревожен аспект от реалността, в която живеем. Филми като „Рифенщал“ са важни, защото ни карат да се замислим и над локални съвременни явления.

Вместо да предлага еднозначни присъди, Андрес Файел ни изправя пред неудобни въпроси за паметта, вината и самооправданието. Режисьорът ни води през задълбочен анализ, но изводите оставя на нас, зрителите. В този смисъл „Рифенщал“ е истински тест за критическото ни мислене. Чрез впечатляваща, креативна работа с архиви, филмът изгражда един от най-пълните и нюансирани портрети на Лени Рифенщал, създавани някога в историята на киното.

„Рифенщал“ (реж. Андрес Файел, 2024)



Как се възпитава една война?

„Господин Никоу срещу Путин“ (реж. Дейвид Боренстейн и Павел Таланкин, 2024)

Автор: Калина Николова

Датско-чешката копродукция „Господин Никоу срещу Путин“ („Mr Nobody Against Putin“, 2025) е завладяващо свидетелство за проникването на имперската идеология на Кремъл в ежедневието на руската провинция. Това е филм, който не се вижда всеки ден, а да бъде създаден именно в режим на тоталитаризъм и война е почти невъзможно. Не и за неговите режисьори – Дейвид Боренстейн и Павел Таланкин, които заслужено спечелиха Оскар за най-добър документален филм на наградите на Американската филмова академия тази година.

„Господин Никоу“ е самият Павел Таланкин – педагог и видеограф на училището в Карабаш – малко градче в подножието на планината Урал, известно като едно от местата с най-замърсен въздух в света, поради количеството токсичен отпадък, който се изхвърля там. Малко след началото на инвазията на Русия в Украйна, учебният материал се сменя напълно. Уроците отстъпват място на идеологическата пропаганда, а оръжията заменят учебниците. Таланкин започва да документира как училището се превръща в инструмент за патриотично превъзпитание и милитаризация на децата. Той открито изразява тревогата и несъгласието си от нововъведената учебна програма, давайки си ясна сметка, че да има подобна позиция може да коства, ако не животът му, то поне личната му свобода. Но Таланкин не се примирява. Все пак от малък е свикнал да не се вписва напълно в общоприетите рамки. Той е единственият учител с плакати на Хари Потър и флаг на руското демократично движение в кабинета си, който е станал своеобразно убежище за всички артистични и инакомислещи деца. Таланкин продължава да изпълнява училищните си задължения, но кадрите постепенно се превръщат в свидетелство за лъжите за необходимостта от инвазията, представяни като безспорни факти пред децата.

В хода на филма камерата престава да бъде само регистратор на случващото се и започва все по-ясно да разкрива позицията на своя автор. От кадрите на ежедневните площадни националистически шествия, които стоят някак карнавално в своята абсурдност, личи ирония, дори презрение. Но когато обективът се обърне към децата, класните стаи със свалена мазилка, сивите панелни блокове, надвисналите над града константно черни, заради саждите облаци, тонът се променя. В тях прозира любовта и болката на човек, който обича родината си – истински, не плакатно, но осъзнава собствената си безизходица в новата реалност.

Киното отдавна изостави героичния Холивудски образ на спасителя и се влюби в обикновения, дори на пръв поглед леко несръчен човек, който се изправя срещу всемогъщата система, решена да прегази индивида. Това е Джими Стюарт в „Господин Смит отива във Вашингтон“ (1939), Хенри Фонда в „Дванайсет разгневени мъже“ (1957). Примерите са много, особено от епохата на постмодернизма, когато киното все по-често обръща погледа си към „малкия“ човек, а не към великия герой. Но ако изградно кино може да си позволи да измисля подобни персонажи, документалното има привилегията да ги открива в самата реалност. А в един все по-авторитарен свят, завладян от лудостта на няколко държавни управници, имаме нужда от персонажи като Павел Таланкин.

Когато говорим за неконвенционални герои, си струва да обърнем внимание и на фигурата на учителя по история – Павел Абдулманов, който от своя страна не е типичният антигерой. Той не е окарикатурен фанатик. Виждаме интелигентен, образован човек,

способен на емоция – няколко проронени сълзи на финала по повод заминаването на Таланкин свидетелстват за ненапълно изличена душевност. Именно затова образът му е толкова тревожен. На въпроса на Таланкин с кои исторически личности мечтае да се срещне, Абдулманов с ентузиазъм изброява Лаврентий Берия (дясната ръка на Сталин и „баща“ на Гулаг) и Виктор Абакумов (началник на контраразузнаването на Сталин). Парадоксално е, че историк, който добре познава кървавата история на страната си, мечтае за „необикновените професии“ (по негови думи) на едни от най-известните насилници и репресивни фигури от съветското минало. Той е жертва на една система, когато тя успее да подмени критичното мислене у хора, които би трябвало да го отстояват; когато превърне историческото знание от инструмент за разбиране на миналото в средство за неговото идеологическо пренаписване в настоящ контекст.

Макар филмът да показва болката и загубите от руската страна, той по никакъв начин не поставя знак за равенство между агресор и жертва, нито се стреми да уравни страданието на двете страни на конфликта. Напротив – болката на близките по никога завърналите се руски войници, разбитите семейства и объркани младежи е доказателство за разрушителните последици на един режим върху собственото му общество и свидетелства за цената на войната, която плащат онези, в чието име тя уж се води. Но Таланкин ни дава надежда, че дори „Никои“ може да допринесе за промяната, стига да не си затвори очите пред нередността. И най-вече „Господин Никои“ ни дава ценен урок по патриотизъм – че истинската любов към родината се проявява в критичност към онова, което я разрушава отвътре и в смелостта да му се противопоставиш не въпреки, а именно заради обичта си към нея.

„Господин Никои срещу Путин“ (реж. Дейвид Боренстейн и Павел Таланкин, 2025)



Кога истината престава да убеждава?

„Голямото патриотично пътуване“ (реж. Робин Квапил, 2025)

Автор: Калина Николова

Чешкото документално кино има своите традиции в тази тънка игра на експеримента с реалността. Веднага в съзнанието ми изплуват „В капана на мрежата“ (2021), късометражният дебют на Вит Класак „Jazz War“ (2001) и най-вече емблематичният „Чешка мечта“ (2004) на Вит Класак и Филип Ремунда. В него двамата режисьори в продължение на месеци изграждат мащабна рекламна кампания за новостроящ се супермаркет, която завършва с хиляди граждани, стекли се на тържественото откриване настред поле, само за да открият, че магазинът... не съществува. Реална е единствено фасадата – огромен син банер с надпис „Чешка мечта“, скриващ празното скеле зад себе си. Целта на експеримента е да изследва силата на рекламата и готовността на обществото да се поддава на медийни внушения. Неслучайно филмът на Класак и Ремунда съвпада с периода на присъединяването на Чехия към Европейския съюз и се превръща в своеобразна критика на податливостта, доверието и нивото на информираност на обществото спрямо твърденията, които им се продават за абсолютна истина.

Две десетилетия по-късно „Голямото патриотично пътуване“ („Change My Mind“, 2025) на Робин Квапил се ражда в съвсем различен политически контекст – войната в Украйна. Но задава сходен въпрос: какво се случва, когато една колективна представа за света, в случая – промита от идеологическа пропаганда, се сблъска с реалността?

По сходен начин на своите колеги Квапил започва с провокация. Той публикува обява, която звучи почти като проруски пост в социалните мрежи: „Смятате ли, че войната в Украйна е измама? Мислите ли, че медиите лъжат за броя на жертвите и последствията от „специалната военна операция“? Елате на кастинг и станете герой в нов филм.“ На кастинга се отзовават около шейсет души. Избрани са трима – Никола, Иво и Петра – чехи, които симпатизират на Русия и вярват безрезервно в кремълския наратив за войната. Заедно с режисьора и неговия екип те заминават в най-опасните територии на Украйна. Какво се случва обаче, когато напуснеш комфортното пространство на онлайн мрежата и се озовеш „в капана“ на действителността? И по-точно на място, където ежедневието е белязано от пронизващия звук на сирени, ракети падат на метри от теб, а ако възприемеш гората като едно спокойно място за разходка, има шанс да паднеш в масов гроб на украински войници. Героите се сблъскват с трагедии, които сричат светогледа им. За миг настъпва колебание дори съсълзи. След това защитният механизъм на съзнанието се задейства: „Русия няма друг избор.“ Може би най-далечната форма на „емпатия“, до която достигат, е признанието: „Да, ужасът е реален, но съжалявам, аз съм от Чехия и това не ме засяга. Това е проблем между двете държави.“ Вместо пътуване към постепенна промяна на убежденията, героите безвъзвратно вървят към пътя на отстъплението и безразличието.

Квапил започва с изключително силен визуален материал, за който заслужава само адмирации – и като човек, гръзнал да мине през ужаса на войната, и като творец, позволил си да го заснеме. На екрана се появяват разрушени жилищни блокове, болници след ракетни удари, училище в метрото, където учителите се стремят да съхраняват крехките лъчи на надеждата. Филмът свидетелства за ужаса на хора, живеещи под постоянната заплаха на войната. Това е реално. Именно затова на моменти прекомерното присъствие на коментарите на героите започва да натежава. Режисьорът настойчиво проследява реакциите

и разсъжденията им – той го последно вярва в доброто в човешката природа и не бихме могли да го осъдим за това. Но на моменти сякаш липсва пространство самите образи да говорят за себе си, а те са достатъчно въздействащи. Един от най-силните моменти във филма често са онези, в които думите се оказват излишни, а зрителят е оставен сам да осмисля видяното – като тъжната, прекрасна сцена на прегръдката на Петра с онзи украински дядо, чиято внучка го изпраща за чай в момента, в който ракетата атакува жилището им. Затова той се спасява, но загубва цялото си семейство.

Робин Квапил е сред най-значимите съвременни чешки документалисти и „Голямото патриотично пътуване“ е свидетелство както за неговата гражданска позиция, така и за авторската му смелост. Малко режисьори биха рискували както живота си, така и да приемат възможността филмът им въобще да не достигне до „Голямото“ в това „патриотично пътуване“, а именно – промяната на неговите персонажи. Да, филмът на Квапил не променя света. Не успява да промени дори мнението на няколко души, изправени лице в лице с ужаса на войната. Но е ценен с това, че оголва света, в който живеем и поставя въпроса дали изобщо е възможен диалог между хора, които живеят в различни реалности. „Голямото патриотично пътуване“ се оказва не толкова филм за трима проруски настроени чехи, колкото портрет на обществото ни, изгубило общите ценности и език, с който да говори за истината. А срещата с подобно отражение в огледалото е болезнена и ужасяващо плашеща.

„Голямото патриотично пътуване“ (реж. Робин Квапил, 2025)



Как се разговаря с неговерието?

„Истина или предизвикателство“ (реж. Тонислав Христов, 2025)

Автор: Деница Ганева

В последните няколко години фалшивите новини се утвърдиха като най-мощния инструмент за манипулиране на общественото мнение и постигане на политическо разделение. Централна за новия филм на Тонислав Христов, темата е представена през документално разследване, което разкрива сложна мрежа от хора и медийни практики за дезинформация. Изобличавайки механизмите за изкривяване на истината, филмът отправя към мисълта, че предизвикателството на съвременната свобода не е правото да изразиш мнение, а необходимостта да избереш на какво да се довериш.

Сюжетът на филма се развива в няколко години и проследява дейността на Генка Шикерова, известен български разследващ журналист, и Иван Герасимов, активист, който разпространява конспиративни теории. Еднакво отдадени на работата си, двамата персонажи срещат пътищата си в търсенето на истината. На фона на предизборната обстановка в страната, филмът насочва вниманието към по-широкия въпрос за уязвимостта на съвременната демокрация и за ролята на медиите в изразждането на общественото доверие.

„Истина или предизвикателство“ започва като документално разследване за източниците на фалшиви новини и подбудите зад тяхното разпространение. В процеса на действието филмът успява да отговори на въпроса какви са механизмите за манипулиране на истината, разкривайки фабриките за интернет тролове и изследвайки тяхната политическа обвързаност с Балканите, Кремъл и Европарламента. Филмът обаче не се ограничава с разобличаването на конкретни схеми за дезинформация. През представянето на своите персонажи и идеалите, които защитават те, документалният разказ се превръща в изследване на човешкия стремеж към истината и на трудността да различиш факт от убеждение в среда, в която всяка истина може да бъде продиктувана от чужди интереси.

Въпросът за избора на гледна точка е разгледан в предмета на филма, но и в самия подход на разказване. Характерен режисьорски подход на Христов е, че той не представя персонажите си като призма, през която да разгледа темата, а като централни за нейното разгръщане образи. Ясната противопоставеност в профила и намеренията на Генка Шикерова и Иван Герасимов служи за представяне на двете опозиции, които изразяват повествованието. От едната страна застава професионалната разследваща журналистика, която се опира на фактите и изследва моралните подбуди под различните гледни точки. От другата е опитът за доказване на убеждения, които в своя фанатизъм и противоречивост остават в полето на субективните схващания за света. Сблъсъкът между двете е както директен – в разгледаните събитията и медийните скандали, така и индиректен – в зрителското съзнание.

Подобно на предходния си филм „Пощальонът“, Тонислав Христов подхожда хуманно и с любопитство към двамата си персонажи, независимо дали те са на страната на истината или заблудата. Въпреки че авторската позиция е доловима от началото на филма, „Истина или предизвикателство“ третира своите зрители с уважение, като им позволява да придобият представа не само за обективността на гледните точки, но и за уязвимостта на двете позиции. Рискваща сигурността си, Шикерова е категорична и последователна в търсенията си, докато Герасимов сякаш не осъзнава докрай, че е едновременно участник

и жертва на една много по-голяма система. Неоспоримо постижение на автора е развитието на персонажите в хода на действието, което помага на зрителя постепенно да вникне в техните гледни точки, да ги изследва и сам да вземе решение коя припознава като своя. Този подход, присъщ на игралното кино, скъсява дистанцията зрител – произведение и позволява на филма да достигне до повече хора въпреки контроверсивната си тематика.

Финалът на филма служи като своеобразно философско заключение на режисьора, което поставя „Истина или предизвикателство“ в началото на един дълъг диалог за заобикалящата ни информационна действителност. С развоя на събитията и Генка, и Иван губят своята публична трибуна, което препраща към заключението, че борбата за справедливост не е борба за възтържествуване на истината. По този начин Тонислав Христов насочва вниманието към самия процес на търсене: към съмненията, въпросите и необходимостта от критичност. В този смисъл филмът не предлага окончателни отговори, а напомня, че в общество, пренаситено с информация, отговорността за истината не принадлежи единствено на журналистите и политиците, а на всеки човек, който ежедневно избира в какво да вярва.

„Истина или предизвикателство“ (реж. Тонислав Христов, 2025)



Как изглежда гражданската смелост?

„Галина Василиевна е против“ (реж. Егор Гаврилин, 2025)

Автор: Деница Ганева

Каква е цената на съпротивата в свят, в който политическите репресии еволюират от външен натиск към самоконтрол на индивида? На фона на войната в Украйна и потискане на инакомислието в Русия, една възрастна жена отказва да приеме мълчанието като форма на оцеляване. Надхвърляйки рамките на индивидуалния портрет, „Галина Василиевна е против“ („Galina Vasilievna Vs.“, 2025) разгръща идеята за цената да се изправиш срещу система, която се опитва да внуши, че борбата за справедливост е борба срещу собственото ти право на нормален живот.

След началото на руската инвазия в Украйна публичните антивоенни позиции в Русия стават все по-рисковани. В този контекст политологът Александър Пирогов определя масовия протест срещу изграждането на църква в парка в Екатеринбург като повод за по-широко гражданско недоволство срещу управляващия елит. Неслучайно режисьорът Егор Гаврилин решава да представи Галина Василиевна чрез събитието, останало в историята като единствената успешна съпротива срещу влошаващото се качество на живот в съвременна Русия. Чрез архивни кадри, преплетени с емоционални спомени на 80-годишната активистка, филмът препраща към идеята, че значението на едно събитие често се измерва не с неговия обществен мащаб, а с промяната, която предизвиква в отделния човек.

Веднъж насочило вниманието към темата за изграждане на личната позиция, повествованието на филма се фокусира към портретизацията на Галина Василиевна. Боравейки пестеливо с биографични данни, авторът проследява различните форми на гражданска активност, в които се проявява характерът на героинята. По този начин образът на Галина надхвърля рамките на конкретната личност и започва да функционира като символ. В залеза на живота си, Галина загърбва суетата на делника и се опитва да направи промяна за бъдеще, което може и да не дочака. Именно в този парадокс на съпротивата се крие и ключът към разгадаването на образа ѝ. Тя въплъщава в себе си не борба за промяна с цел облагодетелстване, а отстояване на ценности, които надхвърлят личния интерес. Така Галина се превръща в символ на гражданската отговорност като акт на грижа към бъдещите поколения и като отказ да приемеш несправедливостта единствено защото вече не те засяга пряко.

Конфликтът във филма на Гаврилин обаче далеч не се изчерпва с противопоставянето между човека и обществената несправедливост. Последната част на филма, когато Галина остава сама с каузата си и е несправедливо осъдена, внушава, че репресията не се поддържа само от институциите, но и от страха на хората, които с мълчание се стремят да запазят личния си комфорт. Така филмът надгражда частният случай и го отнася към по-големия проблем за автоцензурата като предпоставка за обществената стагнация, а присвдата на Галина се превръща в символ на цената, която плащат всички отказали да се примирят с нея. Гаврилин проследява ситуацията и делото с отчетливо изобличителен подход, който разкрива механизмите на скритата репресия. В контекста на повествованието за зрителя става ясно, че поставената глоба надхвърля юридическата си функция. Тя действа като предупреждение не само към Галина, но и към всеки, който би гръзнал да последва примера ѝ. Филмът успешно извежда тезата, че едно от проявленията на об-

щественния натиск е опитът за внушение, че съпротивата неизбежно води до загуба на спокойствие, сигурност и достоен живот. Именно във финала на филма заглавието „Галина Василиевна срещу“ придобива своя най-дълбок смисъл. Отвореното „срещу“ първоначално изглежда насочено към конкретен противник, но постепенно се разкрива като индикация за сблъсък с неувловими сили, сред които страхът, безразличието и отказът от морална позиция. В този смисъл Галина застава срещу самата логика на една система, която се стреми да превърне покорството в условие за нормален живот.

Разгледано в епохата на глобализация и дигитална свързаност, посланието на филма надхвърля рамките на руската политическа действителност. В свят, в който подкрепата на обществени каузи все по-често се изразява от комфорта на дигиталната солидарност, действията рядко изискват реална ангажираност и поемане на риск. На този фон историята на Галина Василиевна напомня, че зад всяка гражданска позиция стои личен избор, чиято стойност се измерва не с публичната видимост, а с готовността да бъдат понесени последствията от него.

„Галина Василиевна е против“ (реж. Егор Гаврилин, 2025)



02. ЛИЧНОТО КАТО ПОЛИТИЧЕСКО

Кога идеализмът става действие?

„Петра Кели – действай сега!“ (реж. Дорис Метц, 2024)

Автор: Илина Перянова

„Целият живот е политика. Как може да ги разделиш?“ – този цитат от началото на филма задава основния въпрос, около който се изгражда документалният разказ за живота, смъртта и многобройните лични и политически битки на Петра Кели – съоснователка на Германската зелена партия и една от влиятелните политически фигури на XX век.

Филмът „Петра Кели – действай сега!“ („Petra Kelly – Act Now!“, 2024) на режисьорката Дорис Метц навлиза в дълбочина в живота на една изключително обаятелна и харизматична жена, посветила се на борбата за мир, човешки права, равнопоставеност между половете и защита на природата. Чрез богати архивни материали и интервюта с нейни близки, приятели и политически съратници зрителят получава достъп до нейните мечти, страхове, убеждения и непрестанната ѝ съпротива срещу политическите и обществените несправедливости. Филмът е не само портрет на една личност, но и история за зараждането на зелените движения в Европа. Самата Петра Кели разказва, че голямо влияние върху нея оказват смъртта на сестра ѝ от рак и последствията от атомните бомбардировки над Хирошима и Нагасаки. Именно тези лични и исторически травми формират основата на нейния политически активизъм.

Филмът е избран за откриващ филм на шестото издание на Родопския международен филмов фестивал през 2026 година. Този избор не е случаен. Темата на фестивала тази година е Спектакъл „Политика“ – тема, която намира ярко отражение както в живота на Петра Кели, така и в начина, по който филмът представя нейната публична и лична история. Кели е политик, която отлично разбира силата на публичното присъствие, медиите и символичните жестове в политическото действие. Режисьорката Дорис Метц успява да изгради многопластов разказ, който обединява минало и настояще. Чрез внимателно подбрани архивни кадри, свидетелства на хора от най-близкото обкръжение на Петра Кели, нейни политически съратници и съвременни активисти, вдъхновени от нейното наследство, филмът показва не само историческата фигура, но и продължаващото въздействие на нейните идеи. Именно това преплитане между различни времена и гледни точки се превръща в убедително изследване на връзката между политиката, публичния образ и обществената памет.

Отвъд биографичния разказ, филмът поставя въпроса за силата на гражданското действие и възможността един човек да променя света. В наши дни – епоха на социални мрежи, политическа поляризация и възход на крайни идеологии, историята на Петра има особено силен отзвук. В общество, в което езикът на омразата и радикализацията все по-често намират публичност, фигурата ѝ изглежда едновременно историческа и изненадващо актуална. Тя вървя в мирния протест, но и в необходимостта от гражданско неподчинение, когато институциите отказват да чуят гласа на хората.

Наследството на Петра Кели продължава да живее в днешните климатични движения

и най-вече в протестите „Петъци за бъдещето“. Филмът разглежда и темите за феминизма и екологията като неразривно свързани. Една от младите активистки във филма казва, че Петра Кели е „посяла семената“ на тези съвременни битки. Работейки в политическа среда, доминирана почти изцяло от мъже, тя постоянно се сблъсква с предразсъдъци и подценяване. Нейното присъствие в европейската политика през 80-те години е пример за това колко трудно е било жените да бъдат възприемани като равностойни лидери.

Филмът е изграден динамично както на ниво монтаж, така и на ниво визуален разказ. Различните типове архивни материали, телевизионни записи, лични фотографии и съвременни интервюта създават многопластова структура, която успешно прескача между различни времеви периоди. Особено впечатляващи са архивните кадри със самата главна героиня, които разкриват нейната харизма като оратор и политик. Виждаме я както в семейството, така и в телевизионни интервюта, сред обикновени граждани и активисти, както и в институционални среди, където тя уверено защитава позициите си срещу ядрената енергетика и въоръжаването. Петра е представена като човек с огромна чувствителност и уязвимост. Камерата и монтажът изграждат усещане за непрекъснато движение и спешност, което отразява самия ѝ живот – изпълнен с постоянни пътувания, протести, срещи, борби и заплахи.

Петра Кели е образ на модерната жена – независима, интелигентна, посветена на каузите си и отказваща да се съобразява с традиционните роли, наложени на жените в политиката и обществото. Но за съжаление подобно на други политически лидерки и революционерки, споменати във филма, сред които и Роза Люксембург, тя напуска света твърде рано. Едва на 44 години тя е убита от своя партньор в живота и политиката Герт Бастиан – човек, с когото споделя не само личния си път, но и изграждането на зеленото движение в Германия.

Филмът на Дорис Мец е ценен именно защото връща вниманието към една фигура, чието значение често остава в сянката на по-познати политически имена. Петра Кели успява да въведе зеленото движение в Бундестага и да превърне екологичните теми в част от политическия дневен ред на Европа. Тя се стреми да преодолее разделенията между Изтока и Запада, работи за мир по време на Студената война и не спира да защитава човешките

„Петра Кели – действай сега!“ (реж. Дорис Мец, 2024)



права независимо от граници и идеологии. Нейната енергия изглежда неизчерпаема – тя се бори срещу апартейда в Южна Африка, защитава правата на коренните народи в Северна Америка, среща се с лидери от Източния блок, включително с Брежнев. Неслучайно е определена във филма като съвременна Жана д'Арк. В нея има рядко срещана смесица от ярост, състрадание, идеализъм и политическа смелост.

„Петра Кели – действай сега!“ е документален биографичен филм, който съчетава историческо изследване и политически портрет. Той се появява във време, когато климатичната криза, войните и обществените разделения отново поставят въпросите за мира, екологията и гражданската активност в центъра на обществените дебати. Петра Кели е своеобразен двигател на промяната – човек, който никога не спира да вярва, че светът може да бъде по-справедлив. Затова нейното наследство остава толкова значимо и днес, а филмът се превръща не само в документ за миналото, но и в призив към настоящето.

Може ли спектакълът да бъде политически акт?

„Кралици на радостта“ (реж. Олга Гибелинга, 2025)

Автор: Деница Ганева

Темата за половата идентичност и сексуалността е многократно политизирана и превръщана в поле на идеологически сблъсъци. Когато обаче повдигнем темата за ЛГБТИ+ общността в контекста на войната, въпросът за идентичността придобива отчетливо политическо измерение. С последните версии на закона срещу “хомосексуалната пропаганда” от 2022-2023 г. Кремъл вкарва хората с различна сексуалност в допотопен идеологически диалог за противопоставянето на Изтока и Запада и превръща житейските съдби в декор на един политически спектакъл. И докато тази реторика отеква далеч отвъд границите на Русия, за персонажите в „Кралици на радостта“ („Queens of Joy“, 2025) тя има съвсем конкретни последици. На фона на войната тяхната идентичност се превръща не само в личен избор, но и в публична позиция, а сцената – в пространство, където правото да бъдеш себе си придобива политическо измерение.

В своя филм Олга Гибелинга представя отрязъци от живота и дейността на три „драг“ кралици Монро, Марлен и Аура, които чрез своите спектакли успяват да съберат пари, за да подпомогнат отбраната на родната си Украйна. Под привидната лекота на „драг“ спектакъла, филмът изследва как сценичното представление може да се превърне във форма на обществена съпротива.

В унисон със заглавието си „Кралици на радостта“ филмът започва с представяне на своите персонажи, чиято колоритност и безгрижност по нищо не подсказва наличието на войната. Пъстрите костюми, провокативните танци и алкохолното опиянение създават усещане, че барът е убежище, където човек може свободно да се отгаде на удоволствието. Тази подвеждаща представа е бързо разсеяна, когато се изяснява патриотичната кауза зад представлението. За да подчертае връзката между сценичния образ и обществената отговорност, наративът разкрива истината за житейските трудности, които изпълват ежедневието на Монро, Марлен и Аура. Лишенията, грижата за по-слабите и вътрешната борба за отстояване на идентичността не просто се противопоставят на блясъка

на сцената, а се преплитат в изграждането на диалогичен образ на кралиците. Чрез разказ за двойствения живот на своите персонажи, филмът надгражда темата за войната не само като социоекономическа криза, но и като състояние, което прониква в личното и променя начина, по който хората възприемат себе си и мястото си в обществото.

Представена през тази призма, темата за идентичността надхвърля рамките на индивидуалното преживяване и придобива политическо измерение. Сценичният образ не е представен само като израз на полова принадлежност, но и като възможност за общаване към една обща кауза. Увеличавайки публиката в атрактивността на спектакъла, „драг“ кралиците заявяват обществена позиция, изтривайки границите между личното и политическото. За да изведе именно това схващане като акцент, Гибелинда неслучайно удебелява екранното време при сцените с подготовката за спектакъла. Изградени чрез последователност на монтажа и детайлност на кадрите, сцените с преобличането и гримирането придобиват статут на ритуалност. В логиката на „драг“ изкуството и транссексуалността тази подготовка за влизане в роля не се противопоставя на „истинския“ живот в света на войната, а се явява естествено негово продължение. В този смисъл „драгът“ представа да бъде единствено спектакъл и се превръща в политически жест.

Веднъж разколебани, границите между роля и идентичност показват, че сцената съществува и като пространство, в което личната устойчивост се изгражда в условия на външен натиск. Различните пътища на героините не водят до единен отговор, а до съжителство на различни форми на приспособяване към реалността. Именно уязвимостта, преживяна не като слабост, а като съзнателно приета част от съществуването, се превръща в механизъм за съхраняване на идентичността. Така филмът извежда идеята, че в условия на криза политическото не се проявява единствено като външен конфликт, а и като вътрешно усилие за запазване на цялостността на човека.

„Кралици на радостта“ (реж. Олга Гибелинда, 2025)



Къде свършва състраданието?

Автор: Деница Ганева

Начинът, по който едно общество се отнася към най-уязвимите си членове, е свидетелство за реалните му морални принципи отвъд официалните политически нагласи. Въпросът за институционалната грижа за хората с интелектуални затруднения е превърнат в тема табу не от един политически режим. Поставени в този контекст, личните истории се превръщат от разказ за страдание в свидетелство за изкривяване на човешките ценности под натиска на политическите структури. Макар да се развиват в различни държави и в различен исторически контекст, „Всъщност, не исках да остана дълго“ („Actually I Didn't Want to Stay Long“, 2025) на Андреас Грютцнер и „Едни щастливи хора“ на Мария Андреева поставят един и същ въпрос: как обществото определя границите на своята емпатия към хората, които възприема като различни.

Отвъд конкретните си сюжети, двата филма поставят въпроса доколко сме способни да видим човека зад диагнозата и как обществените нагласи влияят върху готовността ни да приемем различието. Докато „Всъщност, не исках да остана дълго“ изследва проблематиката на немските психиатрични институции през 70-те години, „Едни щастливи хора“ разглежда проблема за интеграцията в обществото, произлизащ от липсата на пълноценна грижа.

Първият филм е едновременно историческо свидетелство и дълбоко лична изповед. Изхождайки от собствения си опит като служител в Алстердорфската болница, Андреас Грютцнер се връща назад към младежките си години и разкрива проблемите на институционалната грижа от първо лице. На пръв поглед започващ като документално разследване, филмът се превръща в своеобразна лична равностойка за наследената вина и отговорност към миналото. Повествованието е изградено чрез две постепенно преплитачи се линии: палитра от портрети на обитателите на дома е в непрестанен диалог с изповед на автора, който се опитва да осмисли собствената си връзка с историческата травма от нацисткия режим. Тази драматургична структура е подкрепена с един от основните похвати на филма – контрастът между образ и задкадров глас. Кратки сцени на документално наблюдение позволяват на зрителя да надникне във вътрешния свят на някои от хората в „Алстердорф“. Тези малки ежедневни моменти, заснети с нежност и внимание, се развиват паралелно с разказа за бруталното и пренебрежително отношение на институциите. Този подход е подплатен от усещането за достоверност на повествованието, постигнато от липсата на сантименталност и излагането на фактите, които сами по себе си будят емоционална съпротива. По този начин филмът създава усещане за морална тревога, сякаш за да напомни за мащаба на обществената отговорност към онези, чието достойнство е било системно потъмнявано.

Докато темите във филма на Андреас Грютцнер имат за изходна точка институционалната система, „Едни щастливи хора“ премества фокуса върху личната история за социалното изключване. През историята на близки и специалисти, зрителят се запознава с Иван, Ели и Стефи – трима възрастни, за които диагнозата синдром на Даун е звучала като присъда за качеството на живот през социализма и годините след него. Родени при еднакви условия на институционалната грижа, тримата израстват в различна социална среда. Съпоставяйки живота на Иван, който е израснал в семейството си, с Ели и Стефи, прека-

рали детството си в специализирани заведения още от раждането си, режисьорката Мария Андреева изгражда не само емоционални портрети на своите персонажи, но и разкрива проблематиката на система, поставила различните в периферията на обществото. Контрастът между съдбите на персонажите показва каква е разликата между семейната грижа, способна да защити човешкото достойнство, и институционалната грижа, която често е ограничавала възможностите за пълноценно развитие. Чрез комбинация на наблюдение и интервюта с близки и специалисти, филмът разкрива последиците от социалното изключване през пътя на интеграцията в обществото.

Ключово за възприятието на двата филма е, че те не разглеждат хората със специални потребности като обект на грижа, а ги представят като личности със собствени желания и право на достоен живот. По този начин двете заглавия събуждат нуждата да познаваме по-добре живота на тези хора, защото истинското разбиране на техните потребности започва не от обществените представи и предразсъдъци, а от срещата с човека зад диагнозата. Поставени в контекста на институциите, които произлизат от политическите решения в страната, тези истории показват, че политическите режими афектират начина, по който хората възприемат различията помежду си. Когато определени групи дълго време са представяни като „отклонение от нормата“, тези представи постепенно се превръщат в част от колективното мислене и отшумяват дори в речта на най-близките. Така филмите приканват зрителя към това да си зададе един по-ключов въпрос отвъд конкретна историческа обремененост: доколко обществото е готово да приеме различните като равноправна част от себе си.



„Всъщност, не исках да остана дълго“
(реж. Андреас Грютцнер, 2025)



„Едни щастливи хора“
(реж. Мария Андреева, 2025)

03. ОТЛОМКИ ОТ МИНАЛОТО

Какво остава след края на една империя?

„Прах от звездите“ (реж. Нилс Ебервайн, 2025)

Автор: Илина Перянова

Филмът „Прах от звездите“ („Stardust“, 2025) на младия германски режисьор Нилс Ебервайн е документален филм-пътешествие, който ни води през степите на Казахстан в търсене на остатъци от съветски ракети, но постепенно се превръща в среща с хората, които живеят сред тези останки. Нилс Ебервайн представя Казахстан по начин, който рядко виждаме – далеч от романтичните образи на степите, на номадското пеење и далеч от митологията на космическите постижения. Това е пътуване към суровата реалност, изградена върху отровните отломки на съветския научен прогрес.

Филмът започва с образа на ракета, която излита в космоса и постепенно се разпада по пътя си. Само част от ракетата излита, останалите части падат на земята, сред горите, степите и хората. Този разпад не е само технически процес, а структурен принцип на целия филм – разпад на съветската система и на големите исторически разкази, които се срещат с ежедневието на хората.

„Прах от звездите“ е изграден като класически документален road movie, в който режисьорът е едновременно наблюдател и участник. Той не крие своето присъствие, напротив – неговият поглед, глас и движение през пространството организират срещите и разказа. Филмът изследва постсъветското наследство, включително и тежките следи от експерименти с атомни бомби и космически изстрелвания в региона на Байконур. Но вместо да се фокусира върху историческа реконструкция, филмът се интересува от настоящето – от хората, които живеят в тази реалност и я преживяват всекидневно.

Филмът има ясно изразено усещане за живо пътешествие – колата, с която се движи режисьорът, се разваля, маршрутът се променя, а срещите с хората изглеждат естествени и неподвижни. Нилс продължава да пътува с влак. Сред най-силните образи във филма е момчето без ръце, което рисува с уста и крака. Неговата история е едновременно интимна и дълбоко свързана с мястото, в което живее. Той разказва своята семейна история, белязана от смърт заради радиацията, която е повлияла на семейството му и на целия му живот. Дълбоките казахстански степи са били арена за експерименти с атомни бомби. А „красивите гъби“ във въздуха, както ги описва една възрастна жена, живееща в близост до тестовата зона, и до този момент влияят на региона, който има опасно високи нива на радиация. Паралелно с това режисьорът въвежда разговори за ракетни отломки, токсични следи и последствията от експериментите в тези причудливи местности. Историята на космическите и военни проекти е представена като материална реалност, която продължава да влияе върху живота на хората.

Директността, с която е показано убиването и разфасоването на коня, и почти физическото въздействие на сцената окончателно разрушават всяка романтична представа. За да оцелееш сред степите, близо до зоната за космически изстрелвания, която е оставила огромна дупка в озоновия слой, е нужна огромна издръжливост. Там средната продължи-

телност на живот е 60 години, а годишно измират хиляди диви и селскостопански животни. На фона на разфасования кон, местното население ни разказва за отломките от ракети и за това как ги е продавало през годините. Бруталността на тези кадри сякаш носи цялостната структура на филма и оставя ясен визуален спомен в съзнанието на зрителя.

Филмът започва с разпада на ракета и завършва с образ, който е едновременно абсурден и пределно земен – селска тоалетна, разположена наскреп нищото. Този финал внезапно сваля цялата космическа символика обратно на земята и оставя зрителя пред една много проста и човешка реалност.

Нилс Ебервайн е млад немски режисьор, насочил вниманието си към последиците от разпадането на Съветския съюз, пътувал е до Русия, Украйна, Грузия и Казахстан, за да разкрие и проучи различни истории, които са били забравени от световната общественост. Като автор, той не крие своето участие в процеса на заснемане, а напротив, акцентира своята лична гледна точка с гласа си зад кадър. Този подход предизвиква уважение – той е по-искрен към зрителя, но и към самия документален материал, защото не представя Източния свят като „екзотичен и беден“, нито има претенцията, че го разбира. Напротив – той стои в позицията на чужденец, на човек на път и за малко оказал се там, който е любопитен и отворен към едно минало и към един живот днес, който не е негов.

„Прах от звездите“ е филм-изследване, който започва с космоса, но остава на земята, започва с ракети, но завършва с човешки лица. И точно в това движение се крие неговата стойност. От една страна, Казахстан е държава, която в настоящето е изключително богата и ресурсна, от друга, във филма се срещаме с хора, които препродават ракетни отломки – метал от космически апарати, които някога са били символ на съветската научна мощ. Това създава силен и болезнен парадокс: нещата, които някога са били върхът на технологичния прогрес, днес са вторични суровини, оставили токсичен отпечатък, както върху хората, така и върху земята, която обитават.

„Прах от звездите“ (реж. Нилс Ебервайн, 2025)



Какво наследява паметта?

„В търсене на Сатур Ефенди“ (реж. Рена Ефенди, 2025)

Автор: Илина Перянова

„В търсене на Сатур Ефенди“ („Searching for Satyrus“, 2025) на Рена Ефенди (Азербайджан, САЩ) е емоционален и докосващ документален филм, който поставя дълбоко човешкия въпрос: как живеем с отсъствието на хората, които са оформили живота ни, но които никога не са били напълно „там“? Рена тръгва по стъпките на известния си баща Рустам Ефенди, опитвайки се да го опознае чрез миналото му. Пътуването ѝ обаче разкрива не само семейни тайни, но и едно настояще, в което климатичните промени и войната са оставили своя отпечатък върху живота на хората и природата, която ги заобикаля.

Филмът се движи едновременно в няколко посоки. От една страна, това е семеен портрет на жена, която търси баща си чрез пътуване, свързано с непруга, носеща неговото име – Satyrus Effendi. Бащата е фигура на отсъстващото, но и на митологизирана памет: учен, ентомолог, човек, чийто живот е преминавал между пътувания, множество жени и връзки, вино и изследвания, и който не е успял да бъде стабилно присъствие в нито едно от семействата си. От друга страна, това е пътуване през историята и територията между Азербайджан и Армения – пространство, белязано от тридесетгодишна война, политически напрежения и променящи се граници. В миналото това е било място на свободно движение и обмен, а днес е място на раздор и дълбока травма. Сред най-запомнящите се наблюдения във филма е мисълта, че непругите остават безразлични към границите, които хората чертаят помежду си. Там, където ние виждаме конфликти и разделения, те разпознават само един общ пейзаж.

В основата на филма стои именно образът на непругата Satyrus Effendi – в изключително рядък и застрашен вид, който живее единствено в планинския пейзаж на Кавказ. Ареалът на непругата е от страната на Армения – място, което е било лесно достъпно за бащата на Рена, но не и за самата нея. Тя трябва да кандидатства за виза и да обяснява дълго причината за посещението си. Двигателят на пътуванията ѝ във филма е именно тази фикс идея: да види поне веднъж в живота си критично застрашената непруга Satyrus Effendi, чието име тя самата носи.

Най-съкровеният пласт във филма е личният – Рена постепенно разбира, че е извънбрачно дете и част от сложна семейна структура, в която бащата има множество връзки и деца, а самата тя дълго време остава в периферията на неговия живот и памет. С това е свързана една от най-ярките сцени във филма – Рена насочва камерата към майка си и я принуждава да сподели семейни тайни. Настъпва плен срич – Рена винаги си е мислила, че тъкмо тя е законното дете, а другите са извънбрачните. Наред с това разбира, че в близкия професионален кръг на баща ѝ никой не е знаел за съществуването ѝ. Особено въздействащи са срещите с двете ѝ полусестри, в които трите постепенно сглобяват образа на един и същ човек. Именно те си спомнят, че на погребението му са присъствали най-вече жени, всяка със своя собствена история – явна или тайна връзка с известния и обаятелен ентомолог.

На финала Рена успява да улови неуловимото: намира черната непруга Satyrus Effendi. След като във филма сме видели множество колекции от изсъхнали, разпадащи се непруги,

очакването е, че Рена ще запази тази пеперуда за себе си. Но тя я пуска на свобода с думите: „Ти си по-красива, когато си жива“ и сякаш тази фраза синтезира посланието. Рена, която е тръгнала по стъпките на баща си, надмозва собственото си ego и желанието да притежава пеперудата, с ясното разбиране, че няма нищо стойностно в това да хербаризираш една силно застрашена пеперуда, чийто съществуване и ареал са в опасност, поради климатичните промени.

„В търсене на Сатур Ефенди“ е дебютният филм на Рена Ефенди, известна като документален фотограф с ясно изразен хуманистичен подход. Тя изгражда филма през лична перспектива, в която границата между наблюдение и интимно преживяване постепенно се размива. Следвайки пътя на баща си през науката, спомените и пейзажите на Кавказ, Рена Ефенди сътворява красив и многопластов филм за паметта и наследството – едновременно личен разказ за отсъстващия баща и размисъл за границите, които хората непрестанно чертаят помежду си. А над тях остават пеперудите – безразлични към войни, политики и разделения.

„В търсене на Сатур Ефенди“ (реж. Рена Ефенди, 2025)



Какво помнят границите?

Автор: Деница Ганева

Водещо в зрителското възприятие на документалното кино е усещането за достоверност. Заставайки пред екрана, зрителят приема, че историята и начинът, по който е представена тя, се основават на реални събития и факти. Именно това доверие превръща документалното кино в мощен инструмент за формиране на обществени нагласи, който попадайки в недобронамерени ръце, би могъл да нанесе необратими последици. Недвусмислен пример за това са пропагандните филми, които не само представят определена версия на действителността, а активно участват в нейното изкривяване с цел манипулация. Носител на тази културна памет, съвременният зрител си дава сметка, че документалният филм, както всяко друго екранно произведение, борава със средствата на кино езика, за да предаде историята по информативен и въздействащ начин. В този смисъл достоверността на един филм не може да се отъждестви с непосредственото представяне на реалността, за която разказва.

Дори когато се стреми към максимална обективност, документалното кино неизбежно се сблъсква с проблема за авторството, в двата полюса на който застават фактите и тяхната авторова интерпретация. Поставени в контекста на съвременното документално кино, авторите все по-често отчитат зрителската позиция, което поражда стремеж към търсене на нови форми на изразяване на действителността. Сред най-отчетливите тенденции е насочването към лични истории на самите автори, които разказват от първо лице за събитията си човешки опит, превръщайки субективната гледна точка в средство за постигане на по-голяма автентичност. Но личните преживявания често остават заключени в спомени, емоции и асоциации, които трудно могат да бъдат предадени чрез традиционните документални похвати. Именно затова възниква необходимостта от нестандартни форми на изразяване, способни да визуализират онова, което не може да бъде наблюдавано пряко.

„Баба ми е парашуистка“ („My Grandmother Is A Skydiver“, 2025) е анимационен документален филм на Полина Пидубна, който проследява опита на авторката да преосмисли собствената си идентичност през историята на своята баба. Развиващ се между Съветска централна Азия през 60-те години и Украйна през 2022 г., филмът изгражда въображаем диалог между две поколения жени, разделени от времето, но свързани от общия опит на война, преселване и съхраняване на културна памет. Освен че позволява на сюжета да просъществува в настоящата му форма, изборът на анимация като изразно средство насочва вниманието към въображението и паметта като източник на документален материал. Чрез цвят, пластика на изобразението и музика режисьорката успява да визуализира онова, което не съществува като архивен образ: спомените, наследствената памет и съдбовната предопределеност.

Обусловен от избора на форма, филмът не си поставя за цел да реконструира историята като поредица от факти, той работи с представите за миналото като подбудител на саморефлексия. Мотивът за пътуване във времето като посредник на осмисляне на идентичността е звуковото решение на филма, в което чрез загкадров глас Полина се обръща към младата си баба. Подходът изразява емоционално преживяване, в което личната и колективната памет непрекъснато се преплитат. Избора на форма на въздействие

чрез анимацията отправя към мисълта, че когато предмет на изследване са паметта, идентичността и трансгенерационната травма, понякога най-достоверният образ не е архивният документ, а онзи, който успява да пресъздаде начина, по който миналото продължава да съществува в човешкото съзнание.

„Граница“ („Border“, 2025) е експериментален документален филм на естонската режисьорка Саша Шпроцер, който разказва за пътуване на авторката към гроба на баба си в Русия. Препминавайки пеша границата между Естония и Русия, режисьорката заснема със 180-градусова камера части от пътя, през който преминава. Визуалното решение на филма показва стремеж към максимална непосредственост на случващото се. Лишени от всякаква естетизация, кадрите представляват сурово заснети отрязъци от пътя и напомнят видео дневник, което скъсява дистанцията между зрителя и автора.

По време на пътуването зрителят не вижда героинята, но чува нейния глас. Задкадровият разказ, звучащ като откъслечен поток на съзнанието, отразява емоционалното състояние и разкрива вътрешен свят, в който спомените, асоциациите и настоящите преживявания непрекъснато се преплитат в своята абстрактност. Сам по себе си, филмът представлява документ за едно пътуване, което постепенно придобива измеренията на пътуване към себе си. Поставайки зрителя в позиция на наблюдател на събития, които остават докрай неизяснени в мотивацията си, зрителят изживява несигурността заедно с авторката. По този начин Шпроцер премества фокуса на документалното си изследване от събитието към самия процес на търсене на себе си. В този експеримент, в който самият автор и неговите лични преживявания са център на документалното изследване, документалното кино се превръща в инструмент за самопознание и личностна рефлексия.

Различни в естетическите си търсения и формите на изразяване, двата филма са пример за опита на съвременното документално кино да разшири мащаба си, като се обърне към лично, частно преживяване. Днес документалното кино все по-често се стреми не само да регистрира фактите, но и да пресъздаде начина, по който те се преживяват, помнят и осмислят. В този смисъл новите форми на изразност не са бягство от истината, а опит да се достигне до нейни измерения, които класическото наблюдение не може да улови.



„Баба ми е парашутистка“
(реж. Полина Пигубна,
2025)



„Граница“ (реж. Саша Шпроцер,
2025)

04. ОТВЪД ЧОВЕШКИЯ ПОГЛЕД

Къде свършва човешкият поглед?

Автор: Илина Перянова

Сред късометражната конкурсна програма на Родопския филмов фестивал се открояват три заглавия, които по различен начин поставят природата и животинския свят в центъра на своя кинематографичен разказ. Макар и различни като среда и драматургия, и трите филма се свързват чрез едно общо усилие – да се откажат от доминиращата човешка перспектива и да предложат друг начин на гледане: през животното, през природата и нейната крехкост, но и суровост.

„Свършена странност“ („Perfectly a Strangeness“, 2024) на канадската режисьорка Алисън МакАлпин (Канада) е изключително интересен визуален филм без диалог, в който наблюдаваме обсерватория в пустинята Атакама през погледа на няколко магарета. Самата режисьорка споделя в интервю за Deadline, че идеята се ражда, когато по време на снимки в Чили вижда магарета, които спокойно пасат до гигантските метални куполи на изоставените астрономически обсерватории. Тогава тя си задава въпроса как тези животни виждат света и как киното може да се доближи до тяхната перспектива.

Филмът буквално се опитва да гледа през очите на магаретата. Чрез специфична анаморфична оптика и работа с осветление, насочено пряко към черните очи на животните, се създава усещане, че самите очи на магаретата се превръщат в космически пространства — в тях се появяват отблясъци, които напомнят галактики. Особено впечатляваща е музиката на Бен Гросман, създадена от нетрадиционни инструменти и метални звуци, която изгражда мек и неутрален тон и оставя пространството отворено за съзерцание. Чрез авторски подход филмът оставя на зрителя възможност да си представи света през погледа на магаретата, и това му носи номинация за Оскар през 2025 година и селекция във фестивала в Кан.

„Екарисаж“ („Équarisseurs“, 2025) на френския режисьор Иполит Буркхард-Улен (Франция) е също филм изцяло без диалог — визуална експериментална поема, в която наблюдаваме едно интензивно природно събитие. В центъра на филма стои сцена, в която десетки лешояди се нахвърлят върху мърша в един неудържим устрем. Телата им образуват вълна от пера, клюнове и кости, която се движи като единен организъм. Филмът поставя зрителя в позицията на чист наблюдател, без обяснение и без дистанция. Това, което се разгръща пред камерата, е едновременно сурово и хипнотично — самият процес на разлагане и поглъщане, който е част от естествения кръг на природата. Режисьорът се стреми да създаде сетивно и завладяващо преживяване, в което природата не е фон, а активна сила със собствен ритъм. Това е второ участие на режисьора на фестивала. През 2024 г. в състезателната програма беше показан „Тяло към рог“. И в двата филма Иполит е едновременно режисьор и оператор — той притежава изключителна дарба за улавяне на животни в естествената им среда.

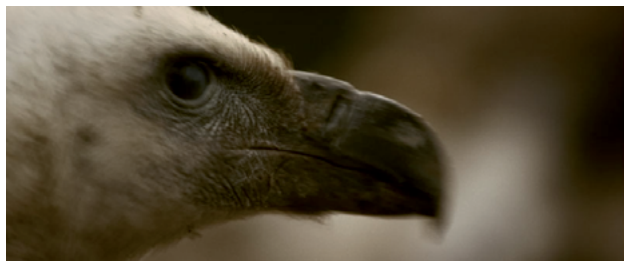
„Бряст 7“ („Boost 7“, 2025) на режисьорките Марит Вресвийк и Габриела Форфот започ-

ва с едно погребение, но това не е погребение на човек, а на едно дърво. Филмът поставя в центъра на историята дърветата, тяхната история и взаимовръзките им с човека в градска среда. Човешките герои на филма пеят „Изсечете изсичането“, което е и фокусът на филма. Мотивацията зад идеята за филма, според режисьорките, е нуждата да се разбере амбивалентното отношение на хората към природата: от една страна, хората ценят природата и признават нейната витална роля в живота си, а от друга – упражняват контрол върху нея до най-малкия детайл, докато се отчуждаят от нея. От градските привърженици на дърветата до еколога, който симулира растежа на растения на Марс, срещата с природата е многопластова. На финала дървото бива отсечено, за да се направи място за нова велосипедна пътека, а местните жители скърбят за загубата на осемдесетгодишния бряст. И у зрителя остава мисълта за тях – дърветата, които не могат да говорят, но от векове наблюдават хората и начина, по който те се отнасят към тях и света около тях.

Макар да разказват различни истории, и трите филма ни приканват да погледнем отвъд човешката перспектива и да видим света през очите на неговите нечовешки обитатели. Така природата престава да бъде просто фон на човешките драми и се превръща в самостоятелен герой – със собствена памет, логика и присъствие.



„Съвършена странност“ (реж. Алисън МакАлпин, 2024)



„Екарисаж“ (реж. Иполит Буркхард-Улен, 2025)



„Бряст 7“ (реж. Марит Вресвийк и Габриела Форфот, 2025)

Как се снима сънят?

„Пророчески сън“ (реж. Нео Йошигай, 2026)

Автор: Илина Перянова

Филмът „Пророчески сън“ („Masayume“, 2026) на режисьорката Нео Йошигай поставя един основен въпрос: как киното може да улови вътрешното състояние на човека, без да го фиксира, без да го превръща в окончателна форма, и доколко самият акт на заснемане променя преживяването, което се опитва да документира. Филмът е медитативно пътуване към гебрите на човешкото съзнание, но също така и към самия език на киното като практика на наблюдение, трансформация и неизбежна интерпретация. Като човек, който се занимава с медитация и работи с образи, този филм ме въвежда в пространство, в което личното преживяване и киното се преплитат до степен, в която границата между тях започва да се размива. Именно тази лична гледна точка е важна тук – защото филмът сам по себе си настоява за интимност, за индивидуално съзерцание, а не за дистанциран анализ.

Отвъд сюжетата за скръбта по майката и духовното възстановяване в дзен храм, „Пророчески сън“ всъщност е филм за връзката между тяло, съзнание и памет. Режисьорката започва от своя дълбока лична травма – смъртта на майка ѝ, която оставя след себе си не само емоционална празнина, но и отчуждение към тялото в базовите му телесни функции: хранене, сън, присъствие. Чрез дзен практиката тя постепенно се връща към физическото си тяло, но не като стабилна структура, а като непрекъснато променящ се процес. В този смисъл една от най-силните идеи на филма е, че няма фиксирано „аз“ – има поток, в който липсата на константа се оказва единствената константа на живота. „Пророчески сън“ се намира на границата между документално кино, есеистичен филм и перформанс. Той се движи свободно между наблюдение, реконструкция и вътрешен монолог, без да се подчинява на класическа драматургия.

В този контекст филмът може да бъде мислен редом до практики на автори, които разклащат границите между документално и фикционално. Това е кино, което не „разказва история“, а мисли чрез образи. Една от най-важните особености на филма е неговата хибридна структура. Той включва лични архиви, фотографски серии, заснети по време на периоди на скръб, както и изображения на храна – кадри, които маркират прехода от отказ от живот към постепенно възстановяване на жизнената енергия. Храната тук не е удоволствие, а функция, необходимост, почти минимален акт на оцеляване. Тази линия се преплита с телесното присъствие на режисьорката в дзен храма. Филмът беше селектиран в програма Форум на фестивала Берлинале, където по време на среща с публиката Йошигай сподели, че след като е прекарала дълго време в храма, е осъзнала, че трябва да се завърне към живота с камера. За мен като зрител още тогава стоеше като ключов въпросът: как се снима онава, което като преживяване трудно може да бъде уловено по време на процеса на медитация? Какво се случва с духовното преживяване, когато камерата стане част от него? В дзен будизма физическото тяло не се разглежда като проблем, от който трябва да се избяга или да се превъзмогне, а като непосредствена опора за съзнанието. И с второто си завръщане в храма – вече с камера, Йошигай е успяла да улови именно онази успокояваща „простота“ на живота и физическото присъствие, които заземяват тялото, но и умело ни пренасят в света на несъзнаваното.

Танцът в този филм е друг ключов пласт. Като танцьор, режисьорката изгражда силно стилизирани хореографии. Танцът се превръща в метафора на човека, който се опитва да намери опора – в себе си и в света, докато непрекъснато се разпада и пренарежда. Самата авторка споделя, че е вдъхновена от Мичизо Ногучи, основател на „Ногучи Тайсо“ (метод за движение, който е в основата на танца буюто). Според този метод тялото се възприема като съд, пълен с течност, свободен да се разширява и свиства, в който плуват костите, органите и мозъкът и това усещане умело е пренесено и на големия екран.

Звукът играе почти физическа роля. Чуваемостта на телесните процеси, включително храносмилането, пренася зрителя в зона, в която киното престава да бъде само визуално преживяване и се превръща в телесно. Това е рядък и радикален жест: тялото не е обект, а среда на самия филм. Монтажът създава усещане за непрекъсната трансформация – кадри, които не се стремят към логическа последователност, а към асоциативно движение на съзнанието. Това напомня, че киното, дори документалното, често е форма на реконструкция на паметта.

„Пророчески сън“ е радикално личен филм, който не се стреми към универсална достъпност, а към честност спрямо вътрешното преживяване. Това е кино, което не може да бъде сведено до категория – нито само документално, нито само есеистично, нито само експериментално. Именно в тази негова трудна, понякога дори „неудобна“ форма се крие и неговата необходимост. Той се нарежда сред онзи рядък вид филми, които не просто разказват истории, а създават пространство за съзерцание. Подобни филми ни учат да забавим възприятието, да влезем в собственото си тяло и да наблюдаваме мисълта като движение, а не като истина. Да влезем в света на физическите усещания, които са постоянно променливи, също като света около нас.

В контекста на програмна селекция подобен филм е важен за публиката на РИФЕ, именно защото разширява разбирането за документалното кино като преживяване, а не като информация. Той поставя зрителя в състояние на съзерцание, близко до медитативното преживяване – състояние, което е все по-рядко срещано и все по-необходимо.

„Пророчески сън“ (реж. Нео Йошигай, 2026)



ЕПИЛОГ

В началото тази книга беше мислена като карта на вниманието. В края остава усещането, че всяка подобна карта е неизбежно временна. Тя не се стреми да обхване всичко, а само онова, което документалното кино през тази година е направило особено видимо. След време други образи ще заемат мястото на тези, други истории ще поискат да бъдат разказани. Но необходимостта да се вглеждаме в онова, което остава в периферията на общия поглед, едва ли ще изчезне. Ако тези текстове са успели да задържат още малко вниманието върху филмите и върху въпросите, които те оставят след себе си, значи са изпълнили своята задача.

Галина Д. Георгиева

ЗА АВТОРИТЕ



Галина Д. Георгиева е филмов режисьор, сценарист и драматург. Била е участник в Sarajevo Talent Campus, Clermont-Ferrand Short Film Market и Transilvania Pitch Stop и гр. Носител е на наградата за най-добър сценарий на международния конкурс NISI MASA (2007). Сред филмите ѝ са късометражните „Френско кино“ (премиера на МФФ в Шанхай) и „Кокичета в края на влака“ (премиера на МФФ в Краков), и двата с множество международни селекции и награди, както и документалните „Животопис на Димитър Пешев“ (продукция на БНТ) и „Булеварден роман“ (премиера на СФФ). Автор е на пиесата „Астероид 35 111“, поставена в театър „Възраждане“, и участник в театралната платформа New Stages Southeast. Работила е по няколко изследователски и културни проекта, нейни текстове са публикувани в академични издания, автор е на монографията „Авангард и соцреализъм“ и е хоноруван преподавател в СУ „Св. Климент Охридски“. Работила е като редактор в различни медии.



Деница Ганева е родена през 2002 г. в гр. Поморие. През 2026 г. завършва бакалавърска степен по специалност „Филмова и телевизионна режисура“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ в класа на проф. д-р Дочо Боджаков. По време на следването си става част от Attic Films Bulgaria, където работи на различни позиции в професионални игрални и документални филмови продукции. През 2025 г. дебютира като продуцент с късометражния игрален филм „В открито море“ с режисьор Димана Марковска. От 2025 г. е част от селекционния екип на шестото издание на Родопи Филм Фест (РИФЕ), което се провежда през 2026 г. Участието ѝ в сборника „Преговори с реалността“ бележи дебюта ѝ в областта на филмовата критика. Понастоящем Деница работи по няколко късометражни филмови проекта, сред които е и режисьорският ѝ дебют в професионалното игрално кино.



Илина Перянова е награждавана режисьорка на кино и театър, сценаристка и продуцентка от България. Тя притежава магистърска степен по „Режисура за игрално кино“ от Балтийското училище за кино и медии в Естония. Бакалавърската ѝ степен е по театрално актьорско майсторство и режисура, като е учила в НБУ в България, във Франция, както и в ателиета в Европа и Индия. Късометражните филми на Илина са били прожектирани на множество международни фестивали, сред които МФФ в Каиро, МФФ в Тирана, МФФ „В гвореца“, София Филм фест, Фестивала на европейското кино в Брест, FEST – „Нови режисьори, нови филми“, Филмовия фестивал в Стони Брук (SBFF) и други. Тя е съоснователка на продуцентската компания Уга Бута Арт През 2026 г. дебютира като театрален режисьор в „Theatre on the Square“ в Йоханесбург, Южна Африка. В момента работи по продукцията на два късометражни филма, довършва пълнометражен документален филм и разработва своя пълнометражен дебют. От 2023 г. е главен програмен директор на РИФЕ.



Калина Николова е родена през 1999 г. в София. Завършва специалност „Кинознание“ в Университета в Страсбург. През 2021 г. се завръща в България, където завършва магистър по кинорежисура и работи на различни позиции в професионални документални продукции. Дебютният ѝ филм „Естествен филм“ (2026) е деликатен документален портрет на българския писател и носител на Международната награда „Букър“ Георги Господинов. Филмът се радва на зрителски успех в кинозалони в цялата страна. През 2024 г. е артист в резиденция в Maison des Écritures в Ла Рошел, Франция, където разработва сценария на пълнометражния си документален филм. Проектът е селектиран за Ex Oriente Film Workshop към Institute of Documentary Film – една от водещите европейски платформи за развитие на документални филмови проекти.

