fullamount

БРОЙ № 49 · 29 НОЕМВРИ 2026

СЕДМИЧНО ИЗДАНИЕ · ИЗ СТАИТЕ

Из *стаите*

Най-новото от стаите на дома,
събрано за една бавна неделя.

„Нищо не е невидимо, дори и безтелесните неща; умът е видим в своята обич и Бог в своите дела“

ПЪЛНО ВНИМАНИЕ · ПЪЛНА ЛЮБОВ · ПЪЛНО УСИЛИЕ

Съдържание

01 BOOKS 3
„Корпус Херметикум“: книгата, по-стара от Мойсей – до 1614

02 MUSIC 20
Imany: от шепота до „Women Deserve Rage“ – гид

03 FILM 26
„Носталгия“ на Тарковски: свещта, басейнът и болката по дома

04 ART 47
„Северен Атлантически океан, скалите на Мохер“: морето, което не ни забелязва

05 ВСЕКИДНЕВНА 60
Изправената стойка: защо лидерството е състояние, а не длъжност

РЕДАКЦИЯ
fullamount.com · София

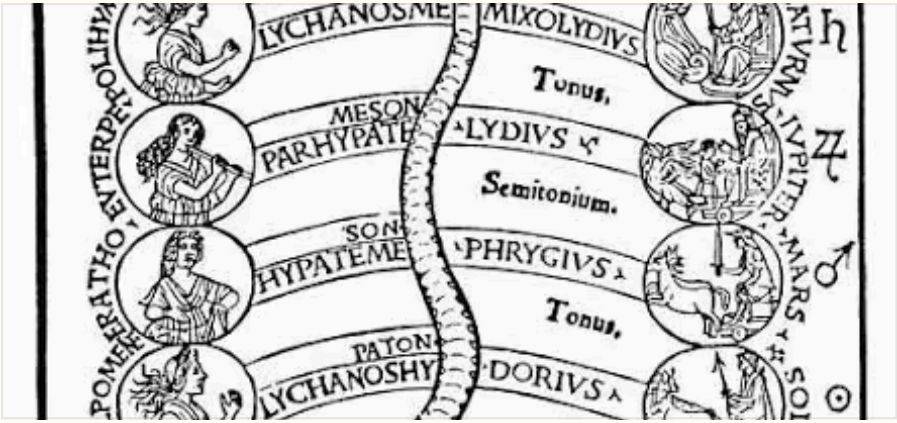
СТАИ
Музика · Филм · Книги · Изкуство · Всекидневна

ИЗЛИЗА
Всяка неделя, преди закуска

ЦЕНА
Безплатно за четене, завинаги

„Корпус Херметикум“: книгата, по-стара от Мойсей – до *1614*

МАТЕЙ · 20 МИН ЧЕТЕНЕ



Седемнайсет гръцки трактата, приписвани на Хермес Трисмегист; написани в Египет между I и III век сл. Хр.

Пролог: Гласът в съня

Един човек лежи в състояние, което не е нито сън, нито бодърстване. Тялото му е натежало, сетивата — заглъхнали, а умът му е издигнат някъде високо, в размисъл за природата на нещата. И тогава пред него застава нещо огромно — същество без ясни очертания, с неизмерими размери, — което го вика по име и го пита какво иска да узнае.

Човекът отговаря: искам да разбера какво съществува, да проумея природата на всичко и да позная Бога.

Съществото казва, че е Поймандрес — Умът на върховната власт — и че знае какво иска човекът, и че е с него навсякъде. И после гледката се променя. Всичко се превръща в светлина — мека, радостна, безкрайна. После от нея се отделя тъмнина, която се спуска надолу и се извива като змия, превръщайки се във влажна, стенеща, димяща природа. И от светлината слиза Слово, което ляга върху тази влажна тъмнина — и светът започва да се подрежда.

Така започва „Поймандрес“, първият трактат на сборника, който светът познава под името „Корпус Херметикум“ — и това е едно от най-странните начала в цялата религиозна литература на човечеството. Не откровение на пророк на планина, не гласове от горящ храст: а *уроци по космология, дадени насън от персонифицирания Разум на един човек, който просто много е искал да разбере*.

Този човек носи името на бог. Хермес Трисмегист — „Триждывеликият“ — е египетски мъдрец, за когото цяла Европа в продължение на век и половина вярва, че е живял преди Мойсей, преди Платон, преди Питагор; че е прародителят на цялата философия и пророк на християнството, дошъл от вечния Египет. Флорентинските князе спират превода на Платон, за да преведат първо него. Изобразяват го на пода на катедрала. Джордано Бруно изгаря на клада, като го проповядва.

А после, през 1614 година, един швейцарски филолог с лупа в ръка доказва, че този мъдрец никога не е съществувал, че текстовете са написани век-два *след* Христос от гръкоезични

египтяни, и че цялата сграда на „изначалната мъдрост“ стои върху погрешна дата.

Ето кое прави „Корпус Херметикум“ толкова интересен предмет — по-интересен дори от съдържанието си, което само по себе си е забележително. Това е книга, чиято история е поредица от недоразумения, всяко от които е родило истинско културно движение. Книга, която е била погрешно датирана, погрешно приписана, погрешно четена — и всеки път е променяла света. Книга за това какво става, когато хората повярват, че държат в ръцете си най-старата истина на света — и какво остава, когато научат, че не е така.

Какво е „Корпус Херметикум“

Първо инвентарът, защото името подвежда.

„Корпус Херметикум“ в тесен смисъл е сборник от **седемнайсет гръцки трактата** (традиционно номерирани от I до XVIII, с липсващ номер XV — следа от една стара редакторска грешка), събрани заедно във византийския период и оцелели в ръкописи от XIV век. Те са кратки — повечето от няколко страници — и са построени най-често като диалози: Хермес разговаря със сина си Тат или с ученика си Асклепий, а понякога сам е поучаван от божествения Ум.

Но херметическата литература е по-широка от този сборник, и си струва да се знае цялото семейство:

Текст	Език	Какво представлява
Корпус Херметикум (I–XVIII)	гръцки	Ядрото: „Поймандрес“, „Ключът“, „Кратерът“, „За прераждането“ и други
Асклепий	латински (от изгубен гръцки оригинал)	Най-дългият текст; съдържа прочутото „човекът е велико чудо“ и „египетския апокалипсис“
Фрагментите у Стобей	гръцки	Откъси, запазени в антология от V век; сред тях „Коре Космоу“ — „Зеницата на света“, в който Изида поучава Хор
Текстовете от Наг Хамади	коптски	Открити през 1945 г. в Египет заедно с гностическите евангелия; сред тях „Беседа за Осмицата и Деветицата“
Арменските „Определения“	арменски	Кратки сентенции, вероятно от най-ранния пласт

Отделно от всички тях стои и една друга група — „техническите херметически текстове“: астрология, алхимия, магия, рецепти за амулети и таблици за влиянието на планетите. Те носят същото име и същия покровител, но са от друг жанр; съвременната наука ги разграничава от „философските“ херметически текстове, за които става дума тук.

И една важна бележка още в началото, защото недоразумението е масово: **прочутата формула „каквото горе, това и долу“ не е от „Корпус Херметикум“**. Тя идва от „Изумрудената плоча“ — кратък текст, чиито най-стари версии са арабски, от VIII-IX век, и който стига до Европа през XII век. А „седемте херметически принципа“, които днес се разпространяват в интернет като „древна мъдрост“, са от „Кибалион“ — американска книга от 1908 г. Херметизмът е

тема, при която половината от известните неща за него не са от него.

Историческият контекст: Александрия — градът на смесването

За да разберем тези текстове, трябва да си представим мястото, което единствено е можело да ги роди.

Египет под римска власт през първите векове на нашата ера е най-необикновената културна лаборатория на античния свят. Три хиляди години египетска религия — храмове, жреци, йероглифи, богове с животински глави — още живеят, но вече в бавна агония: римската власт не ги подкрепя, старите жречески родове обедняват, знанието на йероглифите гасне. Върху този стар пласт от три века лежи гръцкият: от Александър насам езикът на властта, науката и философията е гръцки, а Александрия е столицата на елинистическата ученост с прочутата си библиотека. Тук живее и най-голямата еврейска общност извън Палестина — вече говореща гръцки, вече превела Писанията си на гръцки (Септуагинтата), вече произвела Филон, който чете Мойсей през Платон. И тук, в същите десетилетия, се раждат едновременно гностицизмът и християнското богословие: Климент, Ориген, Валентин — всичките александрийци.

В този котел се смесват всичко с всичко. Платоновата идея за душата, слизаща от небесата; стоическото учение за космическия Логос; египетската представа за бога-творец, който сътворява чрез слово; еврейският разказ за човека, създаден по образ Божи; и мистериалната практика на посвещението, при което кандидатът „умира“ и се „ражда

наново“. „Корпус Херметикум“ е именно тази смес, кристализирала в текст.

Затова и в „Поймандрес“ ще открием буквални отгласи от Битие — светлината, отделена от тъмнината; заповедта „растете и се множете“, предадена почти дословно — редом с чисто платонически схеми и с египетски по дух представи за божественото сътворяване чрез Ум. Учените и до днес спорят колко е „египетското“ в тези текстове. Половин век преобладаваше мнението, че Египет е само декор — екзотична опаковка на гръцка философия. Откритията от Наг Хамади и по-новите изследвания на египетските храмови текстове върнаха махалото обратно: изглежда, че автори на трактатите са били гръкоезични египтяни, вероятно от жреческите среди, които са превеждали умиращата традиция на своите храмове на езика на новата епоха.

Авторът, който не е съществувал — и все пак е

Кой е Хермес Трисмегист?

Отговорът е: **сливане**. От едната страна стои египетският **Тот** (Джехути) — богът с глава на ибис, изобретател на писмеността, писар на боговете, господар на магията и мъдростта, покровител на жреците. От другата — гръцкият **Хермес**: пратеник на боговете, водач на душите, покровител на словото и тълкуването. Когато гърците се заселват в Египет, те правят онова, което правят навсякъде — разпознават в чуждия бог своя. Тот става Хермес.

Прозвището „Трисмегист“ — „три пъти най-велик“ — има документирана египетска предистория: в демотични надписи от елинистическата епоха Тот е наричан „велик, велик, велик“;

гръцкото прилагателно е буквален превод на египетска жреческа формула. Тоест дори името на несъществуващия мъдрец е автентична следа от реалната египетска религия.

В херметическите текстове обаче Хермес вече не е бог, а нещо по-фино: **обожествен човек** — древен египетски мъдрец, който е познал Бога и е записал знанието си, за да го предаде на потомците. Тази фигура е литературна конвенция — античността обича да приписва текстове на прочути древни имена (Орфей, Питагор, Зороастър), и никой от авторите вероятно не е искал да излъже; те са писали „в духа на Хермес“, както средновековен монах би писал „по свети Августин“. Но конвенцията ще има съдба, каквато никой от тях не си е представял.

Защото Хермес ще напусне Египет. В исляма той ще бъде отъждествен с пророка Идрис (библейския Енох) и ще стане покровител на арабската алхимия и астрология; сабеите от Харан ще го почитат като свой пророк; а през арабски преводи той ще се върне в Европа през XII век — века на „Изумрудената плоча“ — далеч преди гръцките текстове да стигнат до Флоренция. През цялото това хилядолетие никой не се съмнява, че Хермес е реален и много древен. Съмнението е модерно изобретение.

Текстовете: Какво всъщност пише там

Нека влезем в самите трактати — защото при цялата си слава те са четени от малцина.

„Поймандрес“ (I) е космогония и в същото време карта на пътя обратно. След светлината, змиевидната тъмнина и Словото, божественият Ум ражда втори Ум — Демиурга, — който създава седемте Управители, движещи небесните сфери: планетите,

чиито въртения определят „съдбата“. После Бог създава Човека — по свой образ, безсмъртен и красив — и Човекът, надничайки през сферите надолу, вижда отражението си в природата, влюбва се в него и слиза в нея. Оттук е двойствената природа на човека: смъртен по тяло, безсмъртен по същност; подчинен на съдбата чрез тялото си и свободен от нея чрез ума си.

И тогава Поймандрес разкрива пътя нагоре — може би най-влиятелният пасаж в целия сборник. След смъртта душата се изкачва през същите седем сфери и на всяка от тях *връща* онова, което е получила при слизането: на Луната — растежа и упадъка; на Меркурий — коварството; на Венера — измамната похот; на Слънцето — надменността; на Марс — безбожната дързост; на Юпитер — алчността; на Сатурн — лъжата. Оголена от всичките си планетни „дрехи“, тя влиза в Осмицата, пее с Силите и се разтваря в Бога. Това е ставането на бог — телосът на цялата херметическа практика. Трактатът завършва с Хермес, който се събужда от видението и тръгва да проповядва на хората — а те, повечето, го отминават.

„Кратерът“ (IV) предлага друга, по-демократична и по-жестока картина. Бог е изпратил на земята голям съд, пълен с Ум, и е обявил: който може, нека се потопи в него. Тези, които го направят, получават знание и стават съвършени; тези, които не го направят, имат само разум, но не и Ум — те са „словесни“, но не и „умни“. Знанието не е за всички — само за тези, които са го поискали. Тук проличава дълбокото различие с християнството, което е предлагало спасение на всеки; херметизмът предлага гносис на призваните.

„Умът към Хермес“ (XI) съдържа упражнението, което Ренесансът ще обожава: ако не направиш себе си равен на Бога, не можеш да разбереш Бога. И следва инструкция, която звучи почти като медитативна практика: помисли, че си

навсякъде едновременно — в морето, в небето, нероден и остарял, мъртъв и след смъртта; събери в себе си всички усещания на всички неща; и тогава ще познаеш Бога. Умът, който може да си представи всичко, е по природа божествен.

„За прераждането“ (XIII) е най-близкият до мистериална литургия текст: Тат моли баща си Хермес да го посвети в тайната на „второто раждане“. То става в мълчание, чрез изгонване на дванайсетте „мъчителя“ — незнанието, скръбта, невъздържаността, похотта, несправедливостта, алчността, измамата, завистта, коварството, гнева, безразсъдството, злобата — и влизането на десет божествени сили. Прероденият вече не е този, който е бил; той е „роден в Ума“ и пее химн, чийто текст е запазен.

„Асклепий“ — латинският диалог — дава двете най-известни изречения на цялата традиция. Първото: човекът е велико чудо — същество, достойно за почит, което преминава в божествена природа, сякаш само е бог; което познава демонския род, защото е от него; което презира тази част от природата си, която е човешка, защото се уповава на другата. И второто — така нареченият **египетски апокалипсис**: пророчество, в което Хермес оплаква идването на време, когато египтяните ще бъдат чужденци в собствената си земя, храмовете ще станат гробници, боговете ще се върнат на небето, и ще остане само разказът за някогашното благочестие. Египет — „образът на небето“ — ще бъде изоставен. Този пасаж вероятно отразява истинската агония на старата религия под римска и християнска власт; той е и единственият откъс от целия сборник, който звучи като истинска, лична скръб.

Идеите: Спасение чрез познание

Ако трябва да сведем херметизма до едно изречение, то е: **човек се спасява, като познае Бога — а Бог се познава, като човек познае божественото в собствения си ум**.

Ключовата дума е *гносис* — не вяра, не покорство, не дела, а *познание*: непосредствено, вътрешно, преобразяващо. В сърцевината на човека има частица от божествения Ум — не метафорично, а буквално: човекът е паднал бог. Всичко, което му е нужно, е да си спомни това; и спомнянето е връщане.

Оттук произтичат няколко следствия, които ще отекнат векове наред.

Богът вътре. Религиите на Писанието поставят Бога отвън и отгоре — Той говори, човекът слуша. Херметизмът поставя Бога и вътре: Умът, който посвещава Хермес, е едновременно божествен и негов собствен. Това е първата западна философия на вътрешния път в такава чиста форма — и тя ще бъде пътеводна за всяка следваща мистика, която не се задоволява с посредници.

Космосът като храм. В част от трактатите (учените ги наричат „оптимистични“) светът е красив, добър, изпълнен с Бога — второ божество, образ на първото; да съзерцаваш небето значи да се молиш. В други („песимистичните“) тялото е гроб, а материята — тъмница, от която душата копнее да избяга. Двете линии съжителстват в един и същ сборник и си противоречат, без някой да ги примирява. Тази двойственост ще позволи на херметизма да храни едновременно и възторжените изследователи на природата през Ренесанса, и презиращите света мистици.

Човекът като посредник. Между Бога и света стои човекът — единственото същество, което принадлежи и на двете. Той е микрокосмос, огледало на цялото, и може, ако поиска, да върви и нагоре, и надолу. Идеята ще стане централна за ренесансовия хуманизъм — и Пико дела Мирандола ще започне прочутата си „Реч за достойнството на човека“ именно с цитат от „Асклепий“: велико чудо е човекът.

И отсъствието. Забележете какво *няма* в тези текстове: няма грях в библейския смисъл, няма нужда от изкупление, няма Спасител, слязъл да умре за човека. Херметическият човек не е виновен — той е забравил. Не се нуждае от прошка, а от събуждане. Това е дълбоко различна духовна граматика от християнската — и точно затова Августин ще предупреди срещу нея, а Лактанций ще се опита да я присвои.

Съдбата на книгата: Пет живота

Историята на „Корпус Херметикум“ е по-драматична от съдържанието му, и си струва да бъде разказана като разказ.

Първи живот: Античността. Още през III-IV век християнските автори познават Хермес. Лактанций го цитира с възхищение като езически пророк, предвидил Христос; Августин, век по-късно, е по-строг — в „За Божия град“ осъжда пасажа от „Асклепий“, в който египтяните „правят богове“, вдъхвайки живот на статуи. Между възхищението и осъждането текстовете оцеляват — гръцките във Византия (Михаил Псел ги чете през XI век), латинският „Асклепий“ — на Запад, като единствен известен там херметически текст през цялото Средновековие.

Втори живот: Ислямът. Арабските учени приемат Хермес като древен пророк и му приписват цяла библиотека — астрология, алхимия, магия. Оттам, през преводите в Толедо и Сицилия, „техническият Хермес“ се връща в латинска Европа през XII-XIII век. Тома Аквински ще спори с него. Но философските трактати още спят в гръцки ръкописи.

Трети живот: Флоренция, 1460. Тук е сцената, която всеки, който пише за Ренесанса, е длъжен да разкаже. Около 1460 г. един монах на име Леонардо от Пистоя, изпратен от Козимо де Медичи да събира ръкописи в Македония, се връща с гръцки кодекс, съдържащ четиринайсет херметически трактата. Козимо — стар, болен и най-могъщият меценат в Европа — тъкмо е възложил на младия Марсилио Фичино първия пълен превод на Платон на латински. И Козимо заповядва: остави Платон; преведи първо Хермес.

Логиката му е безупречна — ако Хермес е по-стар от Платон, той е учителят, а Платон — ученикът; никой не започва от ученика. Фичино превежда четиринайсетте трактата за няколко месеца и през април 1463 г. предава ръкопис, озаглавен „Пимандър“; Козимо успява да го прочете, преди да умре. Преводът е отпечатан през 1471 и до 1500 г. има вече шестнайсет издания.

Ефектът е сеизмичен. Ренесансът вярва, че е получил *prisca theologia* — изначалната теология, чиста и древна, от която Мойсей, Платон и Христос са само по-късни отгласи. Хермес се превръща в най-авторитетния езичник в християнска Европа; през 1488 г. го изобразяват на пода на катедралата в Сиена с надпис, че е бил „съвременник на Мойсей“; Пико дела Мирандола го впряга заедно с Кабала, за да докаже християнството; Джон Дий го чете в Англия; и един доминикански монах от Нола, Джордано Бруно, стига до

заключението, че египетската религия на Хермес е по-истинска от християнството. Бруно е изгорен в Рим на 17 февруари 1600.

Четвърти живот: 1614. Четиринайсет години след кладата на Бруно швейцарско-френският филолог Исак Казобон, работейки върху опровержение на католическата църковна история на Бароний, стига до Хермес и прави онова, което никой преди него не е правил: чете текстовете като филолог. И вижда, че гръцкият им не е древен, а късен — елинистически, с платонически и стоически термини, с еврейски и християнски отгласи, с речник от времето на Империята. Хермес не е бил преди Мойсей. Хермес е бил след Христос. Възможно е дори, заключава Казобон, авторите да са били християни, разпространяващи вярата си под езическа маска.

Сградата на prisca theologia рухва. Не веднага — идеите продължават да живеят още век, — но авторитетът е свършен. Хермес слиза от катедралния под и слиза в подземието.

Пети живот: Подземието и лабораторията. Защото херметизмът не умира — той се преселва там, където философията вече не го иска: в алхимията (Нютон ще прекара години над херметически ръкописи), в розенкройцерските манифести, във франкмасонството, а през XIX век — в Теософското общество и в „Златната зора“, откъдето ще се разпръсне в целия модерен окултизъм. Всичко това е херметизъм от втора ръка — през „Изумрудената плоча“, през „Кибалион“, през ритуали, — но е херметизъм.

И най-сетне двойно възкресение през XX век. През 1945 г. селяни край Наг Хамади в Египет намират делва с коптски кодекси — гностически евангелия и, сред тях, херметически текстове, дотогава неизвестни. А през 1964 г. историчката Франсис Йейтс публикува „Джордано Бруно и херметическата

традиция“, която връща Хермес в академичните аудитории: тезата ѝ — оспорвана и до днес, — че херметическият възглед за човека като маг, способен да действа върху природата, е подготвил почвата за самата научна революция, прави от забравения сборник ключ към раждането на модерността.

Честните усложнения

Fullamount дължи и трудната колона — и при „Корпус Херметикум“ тя е почти толкова дълга, колкото самата книга.

Той не е това, за което е бил четен. Това е фундаменталното: най-влиятелният период на текста стъпва върху грешка. Ренесансът вярва, че държи мъдрост отпреди Мойсей; държи александрийски синкретизъм от II век. Всичко, което Фичино, Пико и Бруно построяват върху „древността“ на Хермес, е построено върху пясък — и това трябва да се каже без смекчаване, защото последователи на херметизма и днес често го премълчават.

Той си противоречи. Седемнайсетте трактата не са система; те са антология от различни ръце, различни настроения, различни философски позиции. Светът е добър; светът е зло. Бог се познава чрез творенията; Бог е отвъд всяко познание. Който търси в тях „учението на Хермес“, ще намери няколко учения, не едно.

Половината „херметизъм“ не е херметизъм. „Каквото горе, това и долу“ — от арабска „Изумрудена плоча“. „Седемте принципа“ — от американска книга от 1908. Голяма част от онова, което днес се продава под този етикет по езотеричния пазар, няма никаква връзка с античните текстове — и самите текстове, ако бъдат прочетени, често се оказват по-строги, по-

интелектуални и по-малко утешителни от търговската си версия.

Елитизмът. Херметизмът не е за всички и го казва открито: гносисът е за малцината, които се потапят в Кратера; останалите са „словесни, но не умни“. Тази духовна аристокрация е привлекателна за всеки, който се смята за призван — и това е точно опасността ѝ: тя лесно се превръща в самодоволство на посветените. Християнството, при всичките си пороци, е предлагало спасението на роба; херметизмът — на философа.

Магията. Пасажът от „Асклепий“ за оживяването на статуи, който Августин осъжда, не е изолиран: техническият херметизъм е пълен с рецепти за влияние върху планетни сили. Ренесансовата „естествена магия“ на Фичино и Бруно израства оттук, и Йейтс с основание пита дали пътят от мага до учения е по-къс, отколкото ни харесва да мислим — но също така има основание и критиката към тезата ѝ: науката се ражда и от много други неща, и историята на идеите не е толкова еднолинейна.

И присвояванията. Хермес е бил използван за оправдаване на почти всичко — от християнската апологетика на Лактанций до окултните тайни общества на XIX век, от алхимията до съвременната „духовност“ на бестселърите. Текст, който казва, че човекът е бог, е идеален за всеки, който иска да бъде бог.

Съвременната релевантност

Защо да четем тези седемнайсет къси трактата днес — при всичките им усложнения?

Защото те са прародителят на цяла духовна нагласа, която днес е масова: онази на хората, които се определят като „духовни, но не религиозни“, които търсят Бога в себе си, а не в институция, които предпочитат опита пред догмата и познанието пред вярата. Херметизмът е първата ясна формулировка на тази нагласа в европейската традиция — и четенето му показва и достойнството ѝ, и капаните ѝ, много по-точно от съвременните ѝ версии.

Защото дават урок по история на идеите, какъвто малко книги дават. Историята на този сборник — обожествен заради погрешна дата, развенчан от филолог, оцелял в подземието, възкресен от археолози и историци — е учебник по това как се движат идеите: не по достойнство, а по вяра в произхода им; и как една истина за текста (Казобон) не е задължително краят на текста.

Защото поставят въпроса за ума. В епоха, която мисли за съзнанието като за страничен продукт на невроните, херметическата теза — че умът е най-божественото нещо у човека, че е способен да обхване всичко и че познанието е форма на завръщане — звучи или като наивност, или като предизвикателство. И в двата случая си струва да бъде чута в оригинала, а не в преразказ.

И заради Казобон. Най-ценният урок на „Корпус Херметикум“ е може би не в него самия, а в онова, което му се случва през 1614: как да продължиш да обичаш една книга, след като си научил истината за нея. Ренесансът е обичал Хермес, защото е вярвал, че е древен. Ние можем да го четем, знаейки, че не е — и да открием, че текстът е останал също толкова странен, толкова красив и толкова смущаващ. Оказа се, че силата му никога не е била в датата.

Заключение: Събуждането

Връщаме се при човека, който лежи в полусън и вижда светлината, тъмнината и Словото.

„Корпус Херметикум“ е, в крайна сметка, книга за събуждането — и това е единственото, което всичките му противоречиви трактати споделят. Човекът е заспал в тялото си, в света си, в съдбата си; и може да се събуди, ако си спомни какво е. Всяка от седемнайсетте беседи е опит това спомняне да бъде описано — като изкачване през сферите, като потапяне в Кратера, като второ раждане в мълчание, като упражнение на ума, който си представя, че е навсякъде.

И най-странното в историята на тази книга е, че самата тя е преживяла нещо като херметически цикъл: спуснала се е от Египет в света, облечена в дрехи, които не са били нейни — древност, авторитет, пророчество, — и на всяка сфера на историята ги е връщала една по една: на Казобон — древността, на науката — авторитета, на археологията — тайнствеността. Докато не остане оголена: седемнайсет къси гръцки текста от Александрия, написани от неизвестни хора, които са искали да разберат Бога и са вярвали, че могат.

Такава, каквато е сега — без Мойсей, без катедралния под, без кладата, — тя е може би по-близо до собствения си идеал, отколкото когато и да било. Не древна истина. Просто глас в съня на един човек, който е искал да знае.

Хермес се събужда в края на „Поймандрес“, изпълнен с видяното, и тръгва да го разказва на хората. Повечето го отминават. Някои спират.

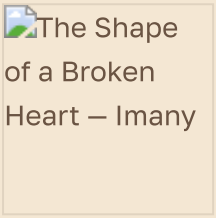
Две хиляди години по-късно още спират.

Imany: от шепота до „Women Deserve Rage“ – *гид*

МАТЕЙ · 5 МИН ЧЕТЕНЕ



Надя Младжао, Франция, певица от 2008 г. насам



АЛБУМ

The Shape of a Broken Heart

Imany

2011 • Think Zik ! Group • 46 мин

1.	Slow Down	4:13
2.	You Will Never Know	3:49
3.	Kisses in the Dark	3:47
4.	Where Have You Been	4:15
5.	Grey Monday	3:13
6.	Please and Change	3:10
7.	Seat with Me	4:28
8.	Shape of a Broken Heart	4:40
9.	Pray for Help	3:12
10.	I've Gotta Go	3:55
11.	I Lost My Keys	4:29
12.	Take Care	3:04

СЛУШАЙ В SPOTIFY ↗

Откъде идва гласът

Историята започва с височина, не с музика. Надя Младжао е родена на 5 април 1979 г. в Мартиг, близо до Марсилия, в семейство от Коморските острови. В младостта си е състезателка по скок на височина, после работи като модел за Ford Models Europe и прекарва години в САЩ. Източниците се разминават колко са те: Wikipedia казва седем, Apple Music казва шест. Затова и аз не твърдя точно число.

Започва да пее през 2008 г. в парижки заведения. Псевдонимът е на суахили и също се превежда по два начина: „вяра“ в едни справочници и „надежда“ в други. Двете значения вървят добре с музиката ѝ.

Централният въпрос на този гид е един: какво се случва с глас, който десет години е прочут със сдържаността си, когато реши да спре да се сдържа? Отговорът е в последния албум, но се чува по-добре, ако минем през предишните.

Пет периода

Период	Албуми и издания	Звук
2008 до 2011: клубът	EP „Acoustic Sessions“ (2010), албум „The Shape of a Broken Heart“ (2011)	Акустична душа и фолк, бавни балади, тембър, който напомня Били Холидей
2014 до 2016: филмът и ремиксът	Саундтрак „Sous les jupes des filles“ (2014), албум „The Wrong Kind of War“ (2016)	По-гладка продукция, пробив в Европа
2016 до 2019: малките издания	EP „There Were Tears“, „No Reason No Rhyme“, „Time Only Moves“, живият „Live at the Casino de Paris“ (2019)	Търсене, концерти, пауза
2021: осем виолончела	„Voodoo Cello“	Само глас и струни, предимно чужди песни
От 2025: гневът	„Women Deserve Rage“	Ритъмът се връща, гласът вече не шепне

Дебютният албум излиза през май 2011 г. на Think Zik! и става платинен във Франция и Гърция и тройно платинен в Полша. Съдържа дванадесет песни на английски. Записан е с продуцента Малик Н’Диай, познат от работата с Ayo. Заглавието е взето от рисунка, която тя е направила със затворени очи.

Най-голямата изненада идва малко по-късно. „Don’t Be So Shy“ първо се появява в саундтрака на филма „Sous les jupes des filles“ на Одри Дана. През 2015 г. руският дует Филатов и Карас прави ремикс, който стига до първо място във Франция, Австрия, Германия, Полша и Русия. Във Франция песента е диамантена.

Какво да слушате

Песен или албум	Защо
„You Will Never Know“	Хитът от дебюта, достигнал до второ място в Италия и пето в Полша. Най-чистият пример за ранния ѝ глас
„Slow Down“	Една от най-слушаните песни от дебюта. Бавна, стегната и без излишни украси
„Don’t Be So Shy“ (оригиналът)	Акустичната версия от филма. Слушайте я преди ремикса, за да чуете как дишат думите
„Don’t Be So Shy“ (Filatov & Karas)	Танцовата версия, която я прави известна. Същата мелодия в съвсем друга стая
„Voodoo Cello“	Албум само с осем виолончела и глас. Не е нужно да го слушате целия за първи път, но един кавър е достатъчен за преценка
„Mad“	Нов сингъл, в който гневът е в самата заглавна дума
„Your Funeral“	Една от най-слушаните песни от „Women Deserve Rage“ и най-краткият път до новия ѝ тон
„My Own Story“	Другата популярна песен от същия албум, по-лична и по-малко ядосана

Три маршрута

Ако слушате за пръв път и имате половин час, пуснете „You Will Never Know“, „Slow Down“, оригиналната „Don’t Be So Shy“, после ремикса, един кавър от „Voodoo Cello“ и накрая „Mad“. Така минавате през всичките ѝ лица и чувате как гласът остава същия, докато стаята около него се мени.

Ако идвате от соула и фолка (Ayo, Нора Джоунс, Били Холидей), започнете с дебюта и спрете там. Следва EP „There Were Tears“ като мост към по-пълния звук. Препоръчвам да оставите „The Wrong Kind of War“ за след това, защото там продукцията вече е по-гладка.

Ако търсите нещо тихо за вечер, пуснете „Voodoo Cello“ и после „Live at the Casino de Paris“. Първият е минималистичен: пята, записана, аранжирана и продуцирана от самата нея, без нужда от нищо друго освен виолончелистите. Вторият показва как звучи същият глас пред публика.

Честните усложнения

Първо, парадоксът на ремикса. Най-известната ѝ песен всъщност е чужда танцова преработка на нейна акустична песен. За милиони слушатели Imany е гласът над клубния бийт, не певицата с китара. Защитата е, че тя оставя песента да живее два пъти и успехът е истински. Но критикът е по-близо до истината: ремиксът изтрива точно сдържаността, която е най-ценното в гласа ѝ.

Второ, албумът с чужди песни. След „The Wrong Kind of War“ следват малки EP-та и чак през 2021 г. албум, който е предимно кавъри: преосмисляне на поп класики, от Radiohead до Madonna. Самата тя казва, че албумът или се обича, или се мрази. Той стига само до 24-то място във Франция, докато предишният е бил седми. Защитата е, че след раждане и прегаряне това е бил начин да се върне. Мисля, че защитата е по-силна, но трябва да признаем, че собственото ѝ писане е на пауза почти десетилетие.

Трето, рискът на манифеста. „Women Deserve Rage“ е обявен като манифест за еманципация и прераждане, а заглавието е лозунг. Лозунгът е по-лесен за повторение, отколкото песента е за слушане. Рецензент на Fnac хвали албума и описва една песен с нервен ритъм, близък до дръм енд бейс, но намерих само едно мнение, така че още няма критически консенсус. Честният отговор е: не знаем дали гневът ще остарее по-добре от шепота.

Четвърто, обхватът. Албумите ѝ влизат в класациите на Франция, Полша, Германия, Швейцария и Италия, но в източниците, които намерих, няма британско или американско класиране. Това не е недостатък, а е важно, ако очаквате англоезичен звук от нея.

Къде е Imany сега

„Women Deserve Rage“ излиза на 24 октомври 2025 г. Следва турне във Франция и Белгия. Най-близката дата, която намерих, е в Белгия на 12 декември 2026 г. Нов албум след това не е обявен.

Остава простата картина: висока жена, която първо мълчи, после шепне, после казва всичко на глас. Започнете от „You Will Never Know“ и изслушайте „Mad“ след нея.

„Носталгия“ на Тарковски: свещта, басейнът и болката по *дома*

МАТЕЙ · 24 МИН ЧЕТЕНЕ



Nostalgia

ФИЛМ

Nostalgia

Режисьор: **Andrei Tarkovsky**

С участието на: **Oleg Yankovskiy, Erland Josephson, Domiziana Giordano**

1983 • Италия, СССР • 2 ч 5 мин • IMDb **7.9**

IMDB ↗

Пролог: Девет минути с една свещ

Един мъж стои на дъното на пресушен басейн. Камъкът е мокър, от пукнатините се вдига пара, наоколо няма никого. Мъжът е на средна възраст, с палто, с болно сърце, чужденец в

тази страна. В ръката си държи запалена свещ.

Задачата му е проста до абсурд: да пренесе свещта от единия край на басейна до другия, без пламъкът да угасне.

Тръгва. Прави няколко крачки. Вятърът духва и свещта гасне. Той се връща в началото, пали я отново, тръгва пак. Този път стига по-далеч, пази пламъка с длан, с тяло, с пешовете на палтото си. Свещта отново гасне. Той се връща. Пали я трети път.

Камерата не се отделя от него нито за миг. Няма монтаж, няма музика, няма друго лице. Около девет минути екранно време, в които не се случва нищо друго освен това: човек, който върви бавно с пламък в ръка. Чуват се стъпките му, дишането му, капещата вода.

Когато най-сетне стига до отсрещната стена и закрепя свещта на каменния перваз, той се свлича извън кадър. Чува се вик. Някой тича.

Това е кулминацията на „Носталгия“. Във филм, в който друг човек се самозапалва на площад в Рим, най-важното събитие е, че един изморен мъж пренася свещ през празен басейн. Тарковски е поискал от актьора си да покаже в този единствен кадър цял човешки живот, от началото до края. И за всеки, който е издържал филма до тази точка, сцената наистина действа така: като живот, сведен до единственото, което има значение в него. Да опазиш нещо малко и горящо през разстояние, което изглежда непреодолимо. Да се връщаш в началото, когато угасне. Да стигнеш.

„Носталгия“ е шестият от седемте игрални филма на Андрей Тарковски, първият, сниман извън Съветския съюз, и последният, преди режисьорът да обяви, че няма да се върне. Това е филм за един руснак в Италия, направен от руснак в

Италия, който по време на снимките още не знае, че вече е емигрант. Малко произведения в историята на киното са толкова точно предсказание за съдбата на собствения си автор.

Думата: Защо „gh“

Заглавието е изписано странно на латиница: *Nostalghia*, с „gh“. Това не е правописна грешка. Тарковски държи италианците да произнасят думата с твърдо руско „г“, а не с мекото италианско „дж“ на *nostalgia*. Защото за него това са две различни неща.

Думата е съчинена през 17-ти век от швейцарски лекар, от гръцките *nostos* (завръщане у дома) и *algos* (болка), като медицинска диагноза за наемниците, които линеят далеч от родните си планини. В повечето съвременни езици тя е избледняла до сладка тъга по миналото, до сепия и стари песни. Тарковски я връща към първото ѝ значение. Пред журналисти той обяснява, че на руски носталгията е болест, при това опасна за живота. От нея се умира.

И филмът приема това буквално. Героят му няма да се прибере.

Историческият контекст: Човекът, когото държавата не знаеше какво да прави

За да разберем „Носталгия“, трябва да знаем в какво положение е Тарковски в края на 70-те години.

Той е най-известният жив съветски режисьор в света и едновременно един от най-неудобните у дома. За двайсет години е успял да направи едва пет филма: „Иваново детство“ (1962), „Андрей Рубльов“ (1966), „Соларис“ (1972), „Огледало“ (1975) и „Сталкер“ (1979). Никой от тях не е забранен в строгия

смисъл. С тях се случва нещо по-изтощително: „Рубльов“ лежи години на рафта, преди да бъде пуснат; „Огледало“ излиза в малко копия и без реклама; всеки сценарий минава през безкрайни комисии; между филмите се точат години на принудително бездействие. Тарковски пресмята в дневниците си колко филма би могъл да направи, ако го оставят да работи, и сметката го отчайва.

Едновременно с това Западът го обожава. И тук се появява Тонино Гуера: поет от Романя, сценарист на Антониони и Фелини, човек с руска съпруга и с любов към руската култура. Идеята тръгва още в средата на 70-те като телевизионен проект с Гуера, наречен „Пътуване из Италия“. Двамата обикалят страната, търсят места, разговарят; от това пътуване остава и малкият документален филм „Време за пътуване“. Първоначално проектът е съветско-италианска копродукция, но съветската страна постепенно се отдръпва, и в крайна сметка филмът е заснет с италиански пари, главно на държавната телевизия РАИ, с италиански екип и с оператора Джузепе Ланчи.

Тарковски заминава за Италия с командировка. Съпругата му Лариса получава разрешение да отиде при него. Синът им остава в Москва. В съветската практика това има име, макар никой да не го произнася на глас: залог.

Отвън светът е в една от най-студените фази на Студената война. Ракети със среден обсег се разполагат от двете страни на Европа; страхът от ядрена война, поутихнал през 70-те, се връща с пълна сила. Този страх ще влезе във филма през един луд, който вярва, че светът свършва. В следващия и последен филм на Тарковски, „Жертвоприношение“, той вече ще бъде сюжет.

Тарковски: Синът на поета

Андрей Арсениевич Тарковски е роден през 1932 година в село на Волга. Баща му е Арсений Тарковски, един от големите руски поети на века, който напуска семейството, когато Андрей е още дете. Майка му, Мария Вишнякова, работи като коректор в печатница и сама отглежда двете си деца. Тази тройка (отсъстващият баща с неговите стихове, търпеливата майка, къщата на село) е суровината, от която е направено почти всичко, заснето от Тарковски. „Огледало“ е открит автопортрет на това детство. „Носталгия“ е неговото ехо от чужбина.

Тарковски не разказва истории в обичайния смисъл. Той е изложил схващането си в книгата „Запечатаното време“: киното не е литература с картинки и не е театър на лента, а единственото изкуство, което може да улови самото време, неговото течение вътре в кадъра. Оттам идват прочутите му дълги планове, в които не се случва „нищо“, а всъщност се случва всичко: вятър минава през трева, вода тече по стена, мляко се разлива по под. Оттам идва и неприязънта му към символите. Той настоява, че дъждът в неговите филми не „означава“ нищо. Дъждът е дъжд. Зрителят не трябва да го разшифрова, а да застане под него.

Ингмар Бергман, за чиято „Персона“ писахме наскоро, казва за Тарковски, че е най-големият от всички, защото е намерил нов език за киното: език, който улавя живота като отражение и като сън. Двамата никога не работят заедно, но в „Носталгия“ световете им се допират по един конкретен начин: ролята на лудия Доменико играе Ерланд Юзефсон, един от най-близките актьори на Бергман.

Филмът: Какво се случва, когато не се случва нищо

Сюжетът се побира в няколко изречения, и това е част от замисъла.

Андрей Горчаков, руски писател, обикаля Италия с преводачката си Еуджения. Събира материал за Павел Сосновски, руски композитор от 18-ти век, който постига признание в чужбина, връща се в родината към живота на крепостен и накрая се самоубива. Горчаков е в Италия от месеци и е стигнал до състояние, в което не може да гледа повече нищо.

Филмът започва с това. След черно-бял пролог от Русия (хълм, мъгла, жени, дете, кон, куче, къща в далечината) колата на двамата спира в тосканска мъгла пред един параклис. Вътре е фреската на Пиеро дела Франческа „Мадоната на раждането“. Изминали са половин Италия, за да я видят. Горчаков отказва да влезе. Казва, че му е дошло до гуша от всички тези красоти, че не иска нищо повече само за себе си.

Еуджения влиза сама. Вътре жени се молят за деца. Клисарят я пита дали иска дете, или иска да няма, и ѝ обяснява, че жената е създадена да ражда и да отглежда с търпение и жертва. Кани я да коленичи. Тя опитва и не може. Пред очите ѝ жените разтварят одеждата на една статуя на Богородица и отвътре излитат десетки птици.

Двамата отсядат в хотел в Баньо Виньони, средновековно селце, чийто площад е всъщност голям басейн с гореща минерална вода, свързван със света Екатерина Сиенска. Във водата киснат отдихващи и клюкарстват за местния луд: Доменико, който някога е държал семейството си заключено

вкъщи седем години, защото е чакал края на света. Полицията ги е извела. Сега той се опитва отново и отново да прекоси басейна със запалена свещ, а къпещите се го вадят от водата, преди да се е удавил.

Горчаков, който не се интересува от нищо, се заинтересува от него.

Отива в къщата му: полуразрушена сграда, в която вали вътре, подът е покрит с бутилки и локви, а на стената е написано уравнение. Доменико му го показва и на практика: капва две капки зехтин върху дланта си, и те се сливат в една. Едно плюс едно е едно. После му признава грешката си. Той е искал да спаси само своите, а е трябвало да спаси всички. И му дава свещ: аз не мога вече, пазят ме, а ти можеш. Пренеси я през водата.

Междувременно Еуджения избухва. В дълъг, яростен монолог в хотелската стая тя казва на Горчаков всичко: че е страхливец, че не знае какво иска, че е светец, който се интересува само от мадони. И заминава за Рим при друг мъж.

Горчаков остава сам. Пие. Влиза в една наводнена църква, гази до колене във водата, говори на едно малко момиче, което не го разбира, и изгаря книга със стихове. Вижда насън себе си в огледало, но отражението е Доменико.

В Рим Доменико се качва на конната статуя на Марк Аврелий на Капитолийския хълм и три дни говори на шепа неподвижни хора. После се залива с бензин.

Горчаков, вече с билет за Москва в джоба, научава по телефона, че Доменико пита дали е изпълнил обещанието. Връща се в Баньо Виньони. Басейнът е пресушен за почистване. Той слиза на дъното и пали свещта.

Тримата и четвъртият: Филм от огледала

„Носталгия“ е построен върху удвояване. Горчаков изучава Сосновски и постепенно разбира, че изучава себе си. Среща Доменико и вижда в него онова, което би могъл да бъде, ако имаше вяра. А зад тримата стои четвърти, който носи същото малко име като героя си.

Фигура	Кой е	Какво прави с носталгията
Павел Сосновски	Композитор от 18-ти век, крепостен, пратен да учи в Италия	Връща се, въпреки че знае какво го чака, и загива у дома
Андрей Горчаков	Писател от 20-ти век, пратен в Италия да пише за Сосновски	Не може нито да остане, нито да се върне; умира на чужда земя
Доменико	Италианец, „луд“, бивш учител	Носталгията му не е по място, а по свят, който още не се е разпаднал
Андрей Тарковски	Режисьор, пратен в Италия да снима филм за Горчаков	Остава на Запад и умира там три години по-късно

Сосновски не е съвсем измислен. Прототипът му е реалният композитор от 18-ти век Максим Березовски, учил в Болоня, завърнал се в Петербург и умрял млад при обстоятелства, които преданието описва като самоубийство. Във филма чуваме писмо на Сосновски до приятел в Русия, прочетено от Еуджения: той знае, че завръщането ще го погуби, и знае, че ако не се върне, ще умре от мисълта, че никога няма да види брезите и въздуха на детството си.

Това писмо е сърцевината на дилемата. Тарковски не я решава, а я показва в чист вид: и двата пътя водят към една и съща врата. Сосновски избира Русия и се самоубива там. Горчаков отлага избора, докато сърцето му реши вместо него. А самият Тарковски, който снима всичко това, ще направи третия избор, и резултатът ще бъде същият.

Прочит първи: Преводът, който не е възможен

В една от първите сцени Еуджения чете стихове на Арсений Тарковски в италиански превод. Горчаков ѝ казва да хвърли книгата. Поезията не се превежда, изкуството изобщо не се превежда. Тя възразява: как тогава италианците да разберат Толстой, Пушкин, Русия? Не я разбирате, отговаря той. Както ние не разбираме Данте и Петрарка. А как да се опознаем, пита тя. Като разрушим границите. Кои граници? Държавните.

Тази реплика обикновено се чете като политическа, и тя е такава. Но филмът веднага я разширява. Границите, които измъчват Горчаков, не са само на картата. Той не може да се свърже с Еуджения, която стои на метър от него и го желае. Не може да се свърже със съпругата си, която вижда само насън. Не може да се свърже с Италия, чиято красота го задушава, вместо да го храни. Думата „преводачка“ придобива горчив втори смисъл: Еуджения е там, за да превежда, и точно тя не успява да стигне до него, нито той до нея.

Тарковски е формулирал темата си пред пресата много точно: филмът е за невъзможността хората да живеят заедно, без наистина да се познават. Носталгията, която изобразява, не е само по родна къща. Тя е копнеж по цялост, която не е налична

никъде: нито в Русия, нито в Италия, нито между двама души в една стая.

Прочит втори: Юродивият и здравите

Доменико е фигура, която западният зрител лесно разчита като клиничен случай. Руският зрител я разпознава веднага: това е *юродивият*, „безумецът заради Христа“, светият глупак от православната традиция, който говори истината именно защото е извън реда на разумните. Тарковски пренася тази фигура в Тоскана и я дава на шведски актьор, и тя по странен начин работи.

Речта на Доменико от гърба на бронзовия император е единственото място във филма, където някой казва на глас какво не е наред. Смисълът ѝ, предаден свободно: обществото се е разделило на здрави и болни, и точно здравите са докарали света до ръба. Трябва да се върнем до мястото, където сме сбъркали пътя. Трябва да се вслушаме в гласовете, които ни изглеждат безполезни. Що за свят е това, пита той, в който един луд трябва да ви каже да се засрамите.

Хората на площада стоят по стълбите като шахматни фигури. Не реагират. Някои са пациенти от лудница, други са случайни минувачи. Когато Доменико поисква музика, касетофонът засича. Когато се запалва, „Одата на радостта“ тръгва, прекъсва, тръгва пак, изкривена. Един човек от тълпата имитира гърчовете му. Кучето му вие, вързано.

Това е едно от най-безмилостните решения на Тарковски. Той обича Доменико и му вярва. И въпреки това снима саможертвата му като провал: грозен, технически объркан, почти никой не го гледа, нищо не се променя. Големият жест пред света не стига до света.

Точно затова малкият жест в празния басейн тежи повече. Доменико иска да спаси човечеството и изгаря напразно. Горчаков не иска да спасява никого, не вярва особено в ритуала, прави го от вярност към един човек, който му се е доверил. И неговата свещ стига.

Прочит трети: Едно плюс едно

Уравнението на стената на Доменико е най-краткото обобщение на филма. В света на здравите едно и едно правят две: два предмета, две държави, двама души, всеки със своята граница. В света на Доменико две капки, които се докоснат, стават една по-голяма капка.

Това е логиката на любовта и на вярата, и Тарковски я разгръща навсякъде. Горчаков и Доменико се сливат в огледалото. Съпругата на Горчаков и Еуджения се прегръщат в един от сънищата му. Мадоната на Пиеро, бременната съпруга и италианската преводачка се наслагват в съзнанието му като варианти на едно лице. В последния кадър, за който ще стане дума, Русия и Италия ще се окажат едно пространство.

Но филмът е честен за цената. Преди да стигне до „всички“, Доменико е опитал да приложи уравнението върху собственото си семейство и го е превърнал в затвор. В кратък спомен виждаме как полицаите извеждат жена му и децата на светло, и как малкото момче се оглежда и пита баща си дали това е краят на света. Тарковски не изрязва този кадър и не го оправдава. Единството, наложено със сила, е лудост в лошия смисъл. Доменико го знае и го казва сам.

Прочит четвърти: Вода, огън и руини

Тарковски отрича символите, но никой режисьор не е изградил толкова разпознаваем свят от няколко повтарящи се вещества.

Водата е навсякъде: мъгла, дъжд през покрива, локви на пода, минерален басейн, наводнена църква, в която Горчаков гази между потънали статуи. Тя не е пречистваща в лесния смисъл. Тя е времето, станало видимо: всичко в този филм е мокро, прогизнало, разяждано, на път да се разпадне. Огънят е неин противник и е винаги малък и застрашен: вотивните свещи пред Мадоната, горящата книга със стихове, тялото на Доменико, свещта в басейна.

Третото вещество е камъкът на руините. Местата във филма са подбрани с почти диктаторски усет за красота: потопената църква „Санта Мария“ в Сан Виторино, развалините на абатството „Сан Галгано“, криптата на „Сан Пиетро“ в Тускания, Калката, термите на Баньо Виньони. Нито едно от тях не е Италия от пощенските картички. Гуера показвал на Тарковски ренесансовите шедьоври, той си водел бележки и се възхищавал, но избрал за филма си друго: църкви без покриви, стени с мухъл, площад, пълен с пара.

Място	Какво е в действителност	Какво става там във филма
Криптата на „Сан Пиетро“, Тускания	Романска крипта с гора от колони	Сцената с Мадоната на раждането и птиците
Баньо Виньони, Вал д’Орча	Село с термален басейн вместо площад	Хотелът, клюките за Доменико, пренасянето на свещта
Сан Виторино	Полупотънала църква	Пиянският монолог на Горчаков и горящата книга
Капитолийският хълм, Рим	Площадът на Микеланджело с Марк Аврелий	Речта и самозапалването на Доменико
Абатството „Сан Галгано“	Готическа църква без покрив	Последният кадър

Тук има и една подробност, която си струва да се знае. Истинската фреска на Пиеро дела Франческа се намира в Монтерки, на другия край на Тоскана. Тарковски я „премества“ в криптата в Тускания, защото там пространството е такова, каквото му трябва. Така още първата сцена на филма, в която героят отказва да види оригинала, е заснета пред нещо, което самото не е на мястото си. За филм за изгнанието това е уместно.

Цветът следва същата логика. Италия е снимана в приглушени, почти изцедени тонове: сиво-зелено, охра, мокър камък. Русия от спомените е в сепия, още по-далеч от цвета. Двете не контрастират като „тук“ и „там“, а се преливат, докато към края вече не е сигурно в коя от тях се намираме. Тарковски разказва, че когато видял заснетия материал, сам се стреснал

колко тъмен е излязъл, и че камерата сякаш е записала собственото му вътрешно състояние, без той да е искал това.

Прочит пети: Къщата в катедралата

Последният кадър на „Носталгия“ е сред най-известните в историята на киното.

Горчаков седи на земята до малка локва. До него лежи куче. Зад него е руската къща от спомените, с хълма и дърветата. Камерата бавно се отдръпва, и тогава виждаме къде всъщност се намира всичко това: къщата, хълмът, човекът и кучето са *вътре* в огромните каменни стени на „Сан Галгано“, готическата църква без покрив. Арките ѝ се отразяват във водата пред него. Започва да вали сняг. Чува се руска народна песен. На екрана се изписва посвещение: на паметта на майка ми.

Какво показва този образ? Възможните четения са поне три, и те не се изключват.

Първото е утешително: в смъртта разделеното се събира. Русия и Италия, домът и чужбината, най-сетне са едно място. Едно плюс едно е едно.

Второто е обратното: това е образ на затвор. Родината е станала макет, малка къщичка, заключена между чужди стени. Човекът никога няма да излезе оттам, защото вече няма „оттам“.

Третото е най-близо до темперамента на Тарковски: това е състоянието на самия носталгик, показано отвътре. Той не е нито тук, нито там. Носи едната страна в себе си, докато ходи из другата, и двете са еднакво нереални.

Заслужава да се каже, че самият Тарковски не е бил напълно доволен. В „Запечатаното време“ той признава, че този финален образ е по-литературен и по-метафоричен, отколкото би искал, че е конструкция, а не чисто наблюдение. Режисьорът, който отрича символите, завършва най-личния си филм с нещо много близко до символ, и е достатъчно честен да го отбележи.

Зад камерата: „Андрей Тарковски в „Носталгия““

Документалният филм на Донатела Бальиво е заснет по време на работата по „Носталгия“ и включва разговори с актьорите и екипа. За всеки, който обича игралния филм, той е ценен по една проста причина: показва колко труд стои зад впечатлението за безтегловност.

На екрана „Носталгия“ изглежда като сън, който се е случил сам. Зад кадър се вижда режисьор, който лично мести предмети по пода, спори за посоката на дима, нарежда локвите, кара да се повтаря движение на камерата, докато скоростта му съвпадне с нещо, което само той чува. Мъглата, дъждът и вятърът в този филм са произведени с машини и маркучи. Прочутото „запечатано време“ се оказва резултат от почти маниакален контрол.

Вижда се и още нещо: руснак, който дирижира италиански екип през преводач. Човек, който прави филм за невъзможността на превода, и в същото време зависи от превод за всяко свое указание.

Към историята на снимките принадлежи и една загуба. Ролята на Горчаков е писана за Анатолий Солоницин, актьора от „Рубльов“, „Соларис“, „Огледало“ и „Сталкер“, когото

Тарковски е смятал за свой талисман. Солоницин се разболява тежко и умира през 1982 година. Ролята поема Олег Янковски, който преди това е изиграл бащата в „Огледало“. Така героят, който в известен смисъл е самият Тарковски, получава лицето на човека, изиграл някога неговия баща.

Съдбата на филма и на автора му

На фестивала в Кан през 1983 година „Носталгия“ получава наградата на екуменическото жури, наградата на ФИПРЕССИ и Голямата награда за творческо кино, поделена с Робер Бресон. „Златната палма“ отива при друг. Тарковски по-късно твърди, че съветските власти са дърпали конци, за да не получи той голямата награда; в дневниците си сочи като виновник съветския член на журито Сергей Бондарчук. Дали е било точно така, не може да се докаже. Но за Тарковски това е последната капка.

Той моли Москва да му позволи да остане да работи на Запад няколко години и да пусне при него сина му. Не получава отговор. През юли 1984 година на пресконференция в Милано обявява, че няма да се върне в Съветския съюз.

Останалото е кратко. Заминава за Швеция и снима „Жертвоприношение“ на остров Готланд, с оператора на Бергман Свен Нюквист и отново с Ерланд Юзефсон в главната роля. Още по време на монтажа научава, че има рак на белия дроб. Синът му е пуснат да излезе едва в началото на 1986 година, когато болестта е вече напреднала. Тарковски умира в Париж на 29 декември 1986 година, на петдесет и четири. Погребан е в руското гробище край Париж, сред поколения емигранти.

Горчаков умира на дъното на италиански басейн, без да е видял повече Русия. Три години след като заснема тази сцена, същото се случва и с автора ѝ.

Честните усложнения

Fullamount дължи и трудната колона, и при „Носталгия“ тя не е кратка.

Еуджения. Това е най-сериозният проблем на филма. Еуджения е модерна, образована, самостоятелна жена, и филмът я третира като духовно непълноценна именно поради това. Тя не може да коленичи. Клисарят ѝ обяснява, че предназначението на жената е да ражда и да се жертва, и нищо във филма не му възразява. Големият ѝ монолог, в който тя казва на Горчаков доста верни неща, е сниман така, че да изглежда истеричен; после тя изчезва от разказа при един неприятен мъж в Рим. Срещу нея стоят жените, които филмът обича: мълчаливата съпруга от сънищата, майката, Мадоната. Възгледите на Тарковски за жените, изказвани и в интервюта, са откровено патриархални, и „Носталгия“ ги носи без ирония. Това не унищожава филма, но зрителят има пълно право да не го преглътне.

Самосъжалението. Горчаков е пасивен до степен, която изпитва търпението. Той страда красиво в едни от най-хубавите места на Европа, придружаван от красива жена, която отблъсква, и филмът рядко поставя под въпрос неговата меланхолия. Част от критиката вижда тук нарцисизъм, облечен като духовност. Възражението е справедливо. Защитата е, че Тарковски в крайна сметка осъжда героя си сам: Доменико е този, който действа, а Горчаков трябва да бъде буквално помолен да направи едно-единствено нещо.

Руската душа срещу празния Запад. Във филма работи стара славянофилска схема: Русия като място на вярата и корена, Западът като красива черупка, изгубила духа си. Италия е показана почти изцяло като руина. Това е поглед на гост, който вижда в чуждата страна главно собствената си липса. Струва си да се отбележи и една подробност с днешна тежест: прототипът на „руския“ композитор, Максим Березовски, е роден в Глухов, в днешна Украйна, и украинската култура с основание го смята за свой. Филмът, както и цялата имперска традиция, от която идва, не прави тази разлика.

Доменико. Човек, държал жена си и децата си затворени седем години, е извършил тежко насилие. Филмът го признава в един кадър и после продължава да го третира като светец. Самозапалването му също е проблематично. В текста за „Персона“ стана дума за това как Бергман използва документалните кадри на горящия виетнамски монах; Тарковски инсценира подобен акт с всички средства на голямото кино. Спасява го единствено това, че го показва като нещо грозно и безплодно, а не като триумф.

Бавността. Това не е филм за всеки и не е филм за всяка вечер. Сто двайсет и пет минути, в които кадри траят с минути и почти нищо не се обяснява. Зрител, който се отегчи, не е повърхностен; той просто не е приел договора, който Тарковски предлага. А този договор е строг: или влизаш в неговия ритъм, или оставаш отвън.

Митът. И последно: трудно е да се гледа „Носталгия“ без знанието за онова, което следва. Изгнанието, болестта и ранната смърт на Тарковски са превърнали филма в завещание и са го обвили в ореол, който пречи на трезвата преценка. Част от почитта към него е почит към мъченика. Добре е да се опитаме да видим и самия филм, с неравностите му.

Съвременната релевантност

Защо филм за един тъжен руснак в Тоскана от началото на 80-те говори на нас днес?

Защото сме народ с носталгия. За българския читател темата не е абстрактна. Малко са семействата у нас без някого в чужбина. Всеки, който е живял години навън, познава състоянието на Горчаков по-добре от всеки киновед: красотата наоколо, която не те храни; езикът, на който си по-плосък, отколкото си; домът, който с всяко завръщане прилича по-малко на спомена. И знае най-горчивото откритие на филма: че след определен момент не си изцяло у дома никъде. Къщата е вътре в чуждата катедрала и остава там.

Заради непреводимото. Живеем във време, в което всичко изглежда преводимо мигновено. Натискаш бутон и текстът е на друг език. „Носталгия“ настоява, че най-важното не минава през този бутон: стихът, интонацията, миризмата на едно място, причината, поради която една песен те разплаква. Горчаков преувеличава, когато казва да се изхвърлят преводите. Но е прав, че разбирането между хора и между народи не е технически въпрос.

Заради вниманието. Девет минути с една свещ е почти немислимо искане към зрител, свикнал образът да се сменя на всеки две секунди. Точно затова сцената действа по-силно днес, отколкото през 1983 година. Тя не показва съсредоточаване, а го изисква, и който го даде, получава нещо, което бързият монтаж не може да произведе: усещането, че е бил там през цялото време.

Заради малкото действие. Това е може би най-трайният урок. Светът и днес изглежда на ръба, и изкушението е същото като при Доменико: или големият жест, или отчаянието. Филмът

предлага трета възможност, почти обидна в своята скромност. Не можеш да спасиш света. Можеш да удържиш на дадена дума. Можеш да опазиш един малък пламък през едно разстояние, да се върнеш, когато угасне, и да опиташ пак. Тарковски не твърди, че това променя нещо отвън. Показва само, че тежи повече от речта на площада.

Заключение: Първазът

Връщаме се в пресушения басейн.

Горчаков стига до стената на третия опит. Ръцете му треперят. Той закрепя свещта на мокрия камък с внимание, с каквото човек оставя спящо дете, и пламъкът остава да гори, малък и прав, в празното пространство. После мъжът пада извън кадър, и ние не виждаме смъртта му. Виждаме свещта.

„Носталгия“ е филм за болест, от която няма лек, и го казва без утеха. Сосновски се връща и загива. Горчаков не се връща и загива. Доменико изгаря пред публика, която не разбира какво гледа. Самият Тарковски ще повтори съдбата на героя си с точност, която е неприятно да се обмисля. Нито завръщането, нито оставането спасяват; домът, по който боледуваме, не съществува на никоя карта.

И все пак филмът не свършва в отчаяние, защото накрая на него стои едно извършено действие. Малко, безполезно по всяка разумна мярка, направено от уморен човек без особена вяра, заради обещание към един луд. То е единственото във филма, което успява.

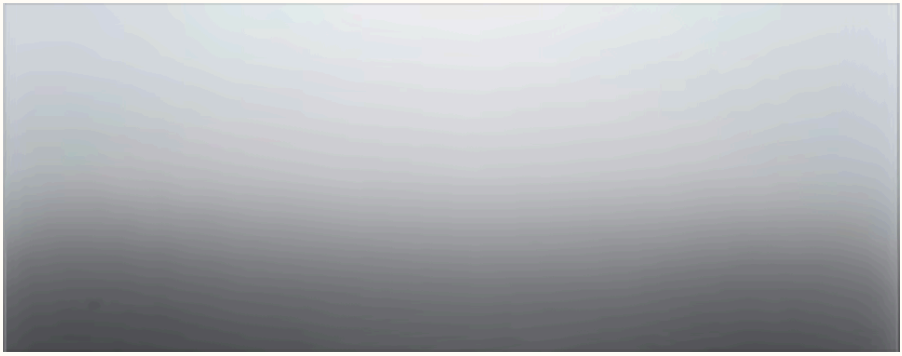
Може би това е всичко, което Тарковски е искал да остави, преди да затвори вратата към родината си: не отговор на въпроса къде е домът, а нещо по-просто. Че между двата края

на празния басейн има пламък, който някой трябва да пренесе. Че ще угасне по пътя, вероятно неведнъж. И че тогава човек се връща в началото, пали го отново и тръгва.

Сняг вали в църквата без покрив. Кучето лежи до локвата. Свещта гори на перваза.

„Северен Атлантически океан, скалите на Мохер“: морето, което не ни *забелязва*

МАТЕЙ · 15 МИН ЧЕТЕНЕ



Хироши Сугимото, North Atlantic Ocean, Cliffs of Moher, 1989, желатиново-сребърен отпечатък, Музей „Метрополитън“, Ню Йорк

Пролог

Долният ръб е почти черен. Не е черното на нощта, а на дълбока вода, гледана отвисоко: плътно, леко набраздено, с дребни гънки, които не стигат до вълни. Малко по-нагоре гънките изсветляват и се разреждат. Още по-нагоре вече няма гънки, има само сиво, което бавно губи тежестта си. Там, където очакваме линията между вода и въздух, няма линия. Има пояс от мъгла, широк колкото длан, в който морето престава да бъде море, без небето още да е започнало. Над него сивото става бяло. Няма кораб, няма птица, няма бряг,

няма облак с форма. Няма и скали, въпреки че заглавието ги обещава.

Това е цялата снимка. Тя може да се опише за половин минута и да се гледа половин час.

Направил я е японецът Хироши Сугимото през 1989 г. от западния бряг на Ирландия, като част от поредицата „Морски пейзажи“, която започва през 1980 г. и която го прави един от най-разпознаваемите фотографи на своето време. Всяка снимка от поредицата показва едно и също: вода долу, въздух горе. Тази се отличава с това, че границата между двете е изчезнала.

Прочитът, от който тръгваме, принадлежи на Ален дьо Ботон и Джон Армстронг. В техния каталог на житейски затруднения снимката стои срещу оплакването „трудно ми е да се отпусна“. Според тях плавният преход от черно към бяло действа успокояващо, а равният хоризонт е образ на всичко, което никога няма да променим: чуждото безразличие, бавното движение, претъпкания влак. Сугимото, твърдят те, е уловил не море, а нагласа на ума, която можем да повикаме в труден час.

Това е привлекателна мисъл и си струва да бъде взета на сериозно. Въпросът на този текст е дали тя издържа, когато я поставим до онова, което знаем за снимката, за човека зад камерата и за мястото, от което е гледал. Какво точно ни предлага това сиво: утеха, урок или нещо по-малко удобно?

Светът, от който идва снимката

Две сили оформят „Морски пейзажи“. Първата е американското изкуство от шейсетте и седемдесетте години: минимализмът и концептуализмът, с тяхната вяра, че една творба може да бъде

правило, приложено докрай. Сол Люит рисува всички възможни комбинации от линии, Он Кавара всеки ден изписва датата. Сугимото пристига в тази среда като млад човек и научава езика ѝ. Една идея, строга рамка, години изпълнение.

Втората сила е самата фотография през осемдесетте. Това е десетилетието, в което снимката влиза в музея като голямо, цветно, постановъчно изображение и започва да се съмнява в собствената си честност. На този фон черно-бели отпечатъци на празно море, направени с дървена камера от деветнайсети век, изглеждат почти предизвикателно старомодни. Сугимото обаче не се връща назад от носталгия. Той използва най-старата техника, за да зададе най-новия въпрос: какво всъщност записва един фотоапарат, ако пред него не се случва нищо?

Човекът с дървената камера

Сугимото се ражда на 23 февруари 1948 г. в Токио, в търговско семейство. Образованието му е неочаквано за бъдещ художник: през 1970 г. завършва социология и политика в токийския университет „Сейнт Пол“, след което заминава за Калифорния и през 1972 г. получава диплома по фотография от Art Center College of Design в Лос Анджелис. През 1974 г. се мести в Ню Йорк, решен да живее от фотография. Биографите отбелязват, че именно в Америка задълбочава интереса си към Марсел Дюшан и концептуалното изкуство. Това е важно за нашата снимка: зад привидно съзерцателния образ стои човек, възпитан от най-ироничния ум на двайсети век.

Първите му две поредици вече съдържат метода. В „Диорами“ снима препарираните животни в Природонаучния музей така, че изглеждат живи. В „Кина“ държи затвора отворен през

целия филм, а единствената светлина идва от прожектора: резултатът е сияещ бял екран в тъмна зала, два часа сюжет, сведени до празен правоъгълник. За началото на двете поредици източниците не са единодушни. Едни поставят „Диорами“ в 1976 г. и „Кина“ в 1978 г., докато официалната хронология към наградата „Премиум Империале“ сочи 1975 г. и за двете.

„Морски пейзажи“ е третата голяма поредица и най-дългата. По-късно Сугимото се обръща към архитектурата, към театъра Но и към собствена обсерватория: комплексът „Еноура“ в Одавара отваря през 2017 г. и е построен така, че да посреща слънцето в дните на слънцестоене. Човекът, който десетилетия снима хоризонта, накрая си строи място, от което да го гледа.

Какво има на листа

Данните за творбата са малко и точни.

Показател	Данни
Автор	Хироши Сугимото (р. 1948)
Заглавие	North Atlantic Ocean, Cliffs of Moher; в някои колекции с номер „I“
Година	1989
Техника	Желатиново-сребърен отпечатък, черно-бял
Размер	Лист върху паспарту 50,8 на 61 см
Тираж	25 екземпляра
Поредица	„Морски пейзажи“, от 1980 г.
Къде може да се види	Музей „Метрополитън“, Ню Йорк; Национална галерия, Вашингтон; други колекции

Екземплярът в „Метрополитън“ е заведен в отдела по фотография под заглавието без номер, докато Националната галерия във Вашингтон притежава желатиново-сребърен отпечатък, означен като „I“. Каталогът на търг потвърждава, че тиражът е двайсет и пет, а монтираният лист е 50,8 на 61 см. В музея „Нелсън-Аткинс“ в Канзас Сити същият мотив влиза в портфолиото „Time Exposed“ с по-кратко заглавие, без „Северен“. Различията са дребни, но подсказват нещо: при Сугимото едно негативно стъкло живее няколко живота.

Самото място е всичко друго, но не и тихо. Скалите на Мохер в графство Клеър се спускат отвесно в океана от повече от двеста метра височина. Това е един от най-ветровитите брегове на Европа. Сугимото е стоял на ръба им и е обърнал камерата така, че от тях да не остане нищо. Колко е траяла експозицията на този конкретен кадър, не успях да установя от надежден източник. За поредицата като цяло се знае, че големият формат, често съчетан с дълго време на експониране, изглажда водата, докато вълничките заприличат на трайни гънки. Тук заглаждането е довършено от мъглата.

Прочит първи: как се прави нищо

Нека започнем от формата, защото всичко останало зависи от нея.

Правилото на поредицата е просто. Всички кадри са с еднакъв размер и хоризонтът ги разполовява точно по средата. Няма бряг на преден план, който да ни постави някъде. Няма предмет, по който да отмерим мащаба. Цветът е отстранен. Остават две полета и граница между тях.

В повечето „Морски пейзажи“ тази граница е остра като прорез с нож. В кадъра от Мохер тя е разтворена. Това променя начина, по който окото работи. Пред остра линия погледът спира и започва да сравнява горе и долу. Пред преход без ръб той няма за какво да се захване и се плъзга. Дьо Ботон и Армстронг са прави в наблюдението си: черното долу стига до бялото горе през безброй малки стъпки и точно тази постепенност успокоява. Нищо в образа не изисква решение.

Но тук има една подробност, която терапевтичният прочит пропуска. Празнотата не е намерена, тя е построена. Сугимото е избрал височината, от която вълните се смаляват до тъкан. Избрал е час и време, в които мъглата изяжда хоризонта. Избрал е да изреже скалите. Избрал е черно-бялото, което превръща студената зелена вода в неутрално сиво. Спокойствието на тази снимка е резултат от поредица откази. То прилича по-малко на природа и повече на добре подредена стая.

Прочит втори: какво е видял първият човек

Самият Сугимото не говори за спокойствие. Той говори за време.

По собствените му думи поредицата тръгва от въпрос, който си задава: може ли днешен човек да види гледка така, както я е виждал първобитният. Планините са се променили, реките са преместили коритата си, горите са изсечени. Морето, гледано откъм сушата, му се струва единственото, което е останало същото. Към това той добавя и личен пласт: най-ранният образ, който изобщо помни, е морето.

Прочетена така, снимката не е покана за отпускане, а машина на времето. Тя ни поставя на мястото на някого, който стои на бряг преди езика, преди имената, преди картите. Оттук идва и напрежението в заглавието. „Северен Атлантически океан, скалите на Мохер“ е адрес, точен почти като пощенски. Образът под него не съдържа нито един признак, по който адресът да се провери. Думите принадлежат на света на картографите, сивото поле принадлежи на света преди тях. Сугимото ги държи заедно и не избира между тях.

Тук се вижда и връзката с „Кина“. Там два часа филм се сгъстяват в бяла светлина. Тук хилядолетия се сгъстяват в сиво. И в двата случая фотографията, изкуството на мига, е накарана да покаже нещо, което няма миг.

Прочит трети: безразличието като упражнение

Да се върнем към тезата, от която тръгнахме, и да я развием докрай.

Дьо Ботон и Армстронг твърдят, че голяма част от гнева ни идва от отказа да приемем нещата такива, каквито са. Морето на Сугимото, казват те, ни учи на „ведро безразличие“. Това е стара мисъл с добро родословие. Стоиците я формулират като разграничение между онова, което зависи от нас, и онова, което не зависи. Епиктет започва наръчника си точно с него. Марк Аврелий се връща към него почти на всяка страница. Морето е естественият образ на второто: то не може да бъде убедено, подкупено или засрамено.

Силата на снимката като упражнение е, че тя не изобразява безразличието, а го извършва върху нас. Пред нея няма какво да искаме. Няма герой, на когото да съчувстваме, няма красота,

която да притежаваме, няма дори хоризонт, към който да тръгнем. Ние гледаме, а образът не отвръща. След няколко минути забелязваме, че това не е обидно. Дори е облекчение. Нещо толкова голямо не се интересува от мнението ни и от това не следва нищо лошо.

В този смисъл прочитът работи. Който е стоял пред „Морски пейзаж“ в тиха зала, знае, че дишането наистина се забавя. Въпросът не е дали снимката успокоява. Въпросът е каква цена плащаме, ако спрем дотук.

Прочит четвърти: скалата, която липсва

Европейската живопис познава този мотив от два века и го нарича с друго име: възвишеното.

Около 1809 г. Каспар Давид Фридрих рисува „Монахът край морето“: тясна ивица пясък, тъмна вода, огромно небе и една мъничка фигура с гръб към нас. Съвременниците му са смутени. Картината няма рамка от дървета, няма кораб, няма нищо, което да ни пази от празнотата. За Едмънд Бърк и за Кант именно тази гледка, безкрайното, пред което сме нищожни, поражда особена наслада, но при едно условие: че сме на сигурно място.

Сугимото прави крачката, която Фридрих не прави. Той маха монаха и маха пясъка. Ние сме монахът, а брегът е под краката ни, извън кадъра. И тук скалите на Мохер, уж отсъстващи, се връщат в снимката. Спокойствието, което изпитваме, е спокойствието на човек, застанал на двеста метра над вода, която би го убила за минути. Сивото е ведро само отгоре.

Третият в тази линия е Марк Ротко. Късните му платна в черно и сиво са разделени на две полета с размита граница и приликата е толкова очевидна, че през 2012 г. лондонската галерия „Пейс“ окачва осем негови картини срещу осем отпечатъка на Сугимото. По този повод фотографът признава, че понякога му се струва, че през платната на Ротко минава тъмен хоризонт. Разликата е в температурата. Ротко рисува тези платна в последната година от живота си и те са четени като безизходица. Същата форма при Сугимото е четена като покой. Формата сама не решава. Решава онова, което носим пред нея.

Прочит пети: една от двеста

Никой „Морски пейзаж“ не е замислен да виси сам.

Поредицата расте повече от двайсет години и обикаля света: Карибско море, Японско море, Ламанша, Тиренско море, Арктика. Един от авторите, писали за нея, брои двеста и двайсет изображения. За края ѝ източниците се разминават: хронологията на „Премиум Империале“ я затваря в 2002 г., докато други биографични текстове я описват като продължаваща.

В тази редица значението идва от разликите. Една снимка е почти черна, защото е нощна. Друга е разрязана от хоризонт, остър като ръб на лист. Трета, нашата, няма хоризонт. Гледани заедно, те приличат на нотен запис на една и съща тема във всички тоналности. Гледана сама, всяка от тях може да бъде сбъркана с настроение.

Критиците отдавна са забелязали, че систематичността на проекта го сродява със Сол Люит, не с пейзажната традиция. Това е отрезвяващо напомняне. Изкушението да видим в сивото „източна мъдрост“ е голямо, защото авторът е японец.

Но методът му е нюйоркски, учителят му е Дюшан, а университетът му в Токио е християнски. Ако в тези снимки има дзен, той е минал през Манхатън.

Творба	Какво има пред безкрая	Какво изпитваме
Фридрих, „Монахът край морето“, около 1809	Малка фигура и ивица бряг	Самота, страхопочитание
Ротко, платната в черно и сиво, 1969 до 1970	Нищо, само боя	Тежест, край
Сугимото, „Скалите на Мохер“, 1989	Нищо, само заглавие	Покой, но отвисоко

Честните усложнения

Снимката като хапче. Проектът на Дьо Ботон и Армстронг е посрещнат зле от хората, които се занимават с изкуство професионално. Когато през 2014 г. двамата разлепват своите тълкувания из Рейксмузеум, бележките им, огромни като плакати, често надвишават по размер самите експонати. Възражението е, че подходът е утилитарен, а представите му и за изкуство, и за терапия са опростени. Една рецензия добавя, че авторите разтварят отделния зрител в тълпа и не оставят място за несъгласие: всички трябва да почувстваме едно и също. Приложено към нашата снимка, това означава, че въпросът на Сугимото за времето е заменен с рецепта срещу раздразнение. Защитата е, че всеки от нас така или иначе използва изкуството за нещо и че е по-честно да си го признаем. Намирам възражението за по-силно, но не унищожително. Терапевтичният прочит е вярно описание на един от ефектите на снимката. Грешката му е, че го обявява за нейния смисъл.

Примирението има политика. Откъсът ни съветва понякога да „затворим надеждите си“ и изрежда какво няма да се промени: бавното движение, претъпкания влак. Точно тези примери са зле избрани. Задръстванията и влаковете са дело на хора и се променят от хора, които не са се примирили. Стоическото разграничение работи само ако го прилагаме точно. Чуждото равнодушие към мнението ни наистина не зависи от нас. Разписанието на влаковете зависи от общината. В защита на авторите трябва да се каже, че те говорят изрично за „по-дребните неприятности“ и за „понякога“. Но един образ на вечността е опасен съветник за делничните дела. Той прави всичко да изглежда вечно.

Морето не е същото. Основополагащата идея на поредицата, че виждаме онова, което е виждал първобитният човек, е красива и невярна. Океанът от 1989 г. е по-топъл, по-кисел, по-празен откъм риба и по-пълен с кораби от океана преди десет хиляди години. Снимката го скрива с височина, мъгла и черно-бяла лента. Освен това първобитният човек не е гледал през обектив върху негатив с размер на тетрадка. Защитата е, че Сугимото говори за гледката, не за химията на водата, и че въпросът му е мисловен опит, не твърдение. Това е така. Но тогава трябва да приемем, че вечността в кадъра е произведена, не заснета.

Двеста еднакви снимки. Един доброжелателен критик нарича поредицата красива и „трансцендентно скучна“. По-малко доброжелателният прочит е, че това е запазена марка: формула, повторена стотици пъти, отпечатана в тиражи по двайсет и пет и продавана на цени, които растат с всяка година. Когато през 2009 г. групата U2 слага „Боденско езеро“ на обложката на албума си „No Line on the Horizon“, съзерцателният образ става и рекламен. Справедливо е да се добави, че сделката е била размяна без пари: срещу снимката

Сугимото получава правото да използва едноименната песен. Справедливо е и друго: повторението тук е самата идея, а не неин недостатък. И все пак границата между аскеза и серийно производство при Сугимото е по-тънка, отколкото почитателите му признават.

Съвременната релевантност

Образ без събитие. Живеем сред изображения, направени да бъдат разбрани за секунда и сменени със следващото. Снимката от Мохер е устроена обратно. Тя не дава нищо за първата секунда и почти всичко след петата минута. Да я гледаме е малко упражнение по внимание, което вече рядко ни се налага.

Приемането, поставено на място. Модата на стоицизма отдавна е стигнала до приложенията за телефон. Снимката на Сугимото може да служи като проверка за нея. Тя показва колко приятно е да се откажем от контрол и в същото време, ако помним скалата под краката си, колко удобна е позицията, от която се отказваме.

Същото море от другия бряг. Сред стотиците води в поредицата е и Черно море, снимано през 1991 г. от турския бряг, при Инеболу и при Озлюдже. За българския читател това е рядък случай да види познатото си море като чуждо: без плаж, без вълнолом, без лято, сведено до същите две сиви полета като Атлантика. Сугимото никога не е снимал от нашата страна, но хоризонтът, който е гледал, е същият.

Художникът в музея, днес. Сугимото не е фигура от миналото. От 16 юни до 13 септември 2026 г. Националният музей за модерно изкуство в Токио показа изложбата му „Изчезване“ с тринайсет фотографски поредици от седемдесетте години до

днес. Заглавието подсказва как самият той чете вече работата си: не като утеха, а като свидетелство.

Заключение

Да се върнем при листа. Черно долу, бяло горе, между тях мъгла.

Сега знаем какво не се вижда. Под долния ръб има двеста метра отвесна скала. Зад гърба на зрителя има дървена камера, човек, възпитан от Дюшан, и въпрос за първия поглед на първия човек. Около снимката има още двеста като нея. А в сивото поле, което ни се стори толкова чисто, има океан, който вече не е онзи отпреди хилядолетия.

Дьо Ботон и Армстронг са прави, че това сиво успокоява. Прави са и че успокоението идва от безразличието на морето към нас. Пропускат само, че снимката не ни учи да бъдем безразлични. Тя ни показва какво е да бъдем незабелязани и да останем да гледаме.

Морето не ни дължи нищо. Хоризонтът не е длъжен да бъде линия. Човекът на ръба на скалата е знаел това и въпреки всичко е нагласил статива.

Изправената стойка: защо лидерството е състояние, а не *длъжност*

МАТЕЙ · 14 МИН ЧЕТЕНЕ



Познавам човек, който трийсет години е съветвал ръководители на компании. Изпълнителни директори, президенти на корпорации, хора с кабинети на последния етаж. Един ден той си дава сметка за нещо, което го смущава: не познава лично нито един наистина голям лидер.

Може да се каже, че мярката му е била прекалено висока. Може да се каже и че наистина големите лидери са рядкост. И двете вероятно са верни. Но вместо да се примири, той тръгва да ги търси. В продължение на година и половина, на всеки две седмици, сяда за по два часа с човек, за когото всички наоколо казват: този е от истинските. Основатели на движения, създатели на цели индустрии, хора, изградили организации от нищото.

Онова, което открива, е по-просто и по-неудобно от всяка теория за мениджмънта. Нито един от тези хора не се смята за лидер.

Роля или явление

Думата „лидерство“ може да се разбира по два начина. Първият е ролята: заемам тази позиция и по силата на позицията съм „лидер“. Това е най-безинтересното значение на думата. Вторият начин е да гледаш на лидерството като на явление. Независимо кой съм и къде съм, във всеки момент мога да предложа нещо, което е истинско лидерство.

Какво е това нещо? Да създаваш условия, в които другите пристъпват към най-доброто в себе си. Това може да се направи във всеки ден, във всяка ситуация, на всяка маса. Бащата го прави на вечеря. Мъжът, който няма нито един подчинен, го прави, когато приятелят му се е отказал от себе си.

Затова въпросът „мога ли да бъда лидер, ако не ръководя никого“ е грешно зададен. Истинският въпрос е друг: откъде идва вдъхновението и какво кара хората около теб да се променят?

Трите сили

Когато разговорите с тези трийсет и няколко души се сложат един до друг, в тях се очертават три неща. Не техники, а сили, които са потенциално налични във всеки от нас.

Вътрешен компас. Говорим много за визия и колко е важно да имаш такава. По-интересният въпрос е защо някои хора имат визия, а други не. Отговорът е, че визията не се измисля. Тя

идва отдълбоко. Всички тези хора бяха водени от вътрешно усещане за това кои са и каква е целта им в света, а фокусът им беше насочен към нещо далеч отвъд самите тях. Целта не се произвежда. Тя се открива.

Един психиатър в болница влиза един ден в стаята на деца, болни от рак, и просто сяда да поговори с тях. Забелязва, че лицата им светват. Когато си тръгва, те питат кога ще дойде пак. Връща се седмица след седмица, докато един ден затваря частната си практика. „Просто ще бъда с тези деца и със семействата им.“ Две години по-късно секретарката му казва, че няма пари нито за заплатата ѝ, нито за отоплението. Той отговаря: „Ще трябва просто да се доверим.“ Центърът, който основава, съществува и до днес. Когато го питат как взема решения, той връща въпроса: „А какво ти казва вътрешното ти водачество?“

Почти всички тези хора на молбата „разкажи ми за себе си като лидер“ отговаряха едно и също: „Не знам дали съм лидер. Не се определям така.“ А как се определят? „Като човек с мисия.“ Това е определение, което е водено отвътре и насочено навън. Повечето лидери, които познаваме, са обратното: насочени навътре, към амбицията и образа си, и водени отвън, от това дали другите ги харесват и одобряват.

Закотвени ценности. Всеки от тях без изключение можеше да каже не „имам ценности“, а „аз съм ценностите си“. Разликата е в това колко дълбоко е забита котвата. Познавам изпълнителен директор на компания за два милиарда, който до четирийсетата си година е бил дълбоко амбициозен и се е катерил към върха. Когато най-после му предлагат позицията, за която е работил двайсет години, заедно с бонус от десет милиона при подписване, офертата идва с условие. Условието не е скандално за света, но е извън интегритета му. Той отказва

и напуска. Присъединява се към много по-малка фирма и за десет години я превръща в съперник на предишната. По своя начин.

Между амбицията и ценностите има напрежение. Ако амбицията е прекалено голяма, винаги ще компрометираш ценностите заради нея. А амбицията и егото, както знаем, са братовчеди. Затова, за да ти вярват хората, се изисква известна безегова тишина.

Удобно в собствената си кожа. Третото се знае от всички и пак изненадва с мащаба си. Почти всеки от тези хора беше изключително спокоен в това кой е. Един мъж, който за по няколко години е изправил на крака две потъващи компании, посреща госта си в кабинет три на три метра: малко бюро, една картина на стената, нито един трофей. Първото, което казва, е: „Разкажи ми за себе си. Искам да те опозная.“ Тишината му беше шумна. Казваше: нямам нужда да викам, нямам нужда да бутам, нямам нужда да искам. Добре съм с това кой съм.

Защо поправяме повече, отколкото насърчаваме

Когато знаеш кой си и си добре с това, естествено събираш добри хора около себе си. Естествено ги издигаш. Когато някой до теб свърши великолепна работа, можеш да го празнуваш, защото не си застрашен. Хората, които не са добре със себе си, усещат завист, когато друг блесне, и намират начин несъзнателно да го подкопаят.

Класическият съвет към мениджърите е пет похвали за една критика. По-дълбокият въпрос е защо изобщо поправяме толкова много и защо не насърчаваме естествено. Отговорът е неудобен: защото вътре не ни е добре.

Колкото повече приемам себе си, толкова по-лесно каня другите в собственото им лидерство. Това не е техника, която се учи от наръчник за обратна връзка. Това е страничен ефект от вътрешна работа.

Ego или мъдрост

Във всеки момент, с всеки дъх и с всяка крачка, човек има избор: да живее от егото или да живее от мъдростта. Няма значение дали си лидер по длъжност. Този избор е значим за всекиго.

Мъдростта тук е нещо конкретно: да знаеш какво е нужно в дадения момент, да забелязваш всички сили около теб и в теб и да избереш така, че да служиш на цялото. Когато действаме от егото, обикновено служим на себе си. Когато действаме от мъдростта, служим на цялото, включително на себе си.

Оттук следва нещо важно за добродетелите изобщо. Защо лъжем? За да се предпазим. Защо имаме нужда да се предпазваме? Защото усещаме себе си като отделни и се боим, че няма да получим своето в този живот. Лъжем, защото не се доверяваме на живота. Когато има доверие и връзка, честността се появява естествено. Грижата за другите се появява естествено, защото тяхната полза е толкова важна, колкото моята. Да държиш на думата си е пряко отражение на това да си добре с онова, което си: честен съм със себе си, ако съм добре със себе си, и съм честен с другите по същата причина.

Какво ги е поддържало? Почти всеки имаше практика, но не непременно медитация. Един градинар виждаше в растенията своя учител: поливаше ги, слушаше ги и не правеше разлика между това да отглеждаш растения и да отглеждаш хора. Друг

не понасяше медитацията, но от десетилетия си задаваше един и същ въпрос: „Какво ми казва вътрешното ми водачество точно сега?“ Задавал го е толкова дълго, че вече не му трябва да го изрича. Практиката е повече от навик и повече от ритуал. Тя е учител.

Трите стойки

Има един образ, който помага да провериш във всеки момент откъде действаш. Образът е на тяло, което се накланя.

Когато не съм центриран, се накланям или прекалено напред, или прекалено назад. Не толкова физически, колкото енергийно. **Напред** е напористият: бута, контролира, тревожи се какво ще стане, атакува, обвинява, конфронтира повече, отколкото трябва. Другите усещат натиска и се защитават или се затварят. Посланието не стига, защото хората реагират на натиска, а не на съдържанието. **Назад** е въздържаният: „не го заслужавам“, „не съм способен“, „нека другите карат“. Отдръпва се, избягва, извинява се, отстъпва прекалено. Раздава властта си на малки порции: чрез самоунижение, чрез премълчани чувства, чрез пасивност, чрез извинения за неща, които са били просто пълен израз на самия него.

Третата възможност е **изправен**: доверявам се на себе си и на ситуацията. Няма какво да бутам и няма причина да се крия. Естествено заявявам. Естественият ъгъл на автентичността е изправен, центриран, стъпил на земята.

Изправен не значи бездеен. Можеш да действаш решително от центъра, да движиш света напред, да имаш мисия и да я преследваш. Разликата е, че това създава движение, а не реактивност. Познавам мъж, който в единия си режим е спокоен и създава пространство, в което хората могат да бъдат

себе си, а в другия бута света напред и нещата се случват. Това не е наклон. Това е център, който действа.

Какво има отдолу

Ето наблюдението, което си струва да се задържи най-дълго. Стойката назад почива на вярата „аз не съм достоен“. Стойката напред почива на вярата „те не са достойни“. Нито едната не е вярна. Полезно е да се запиташ коя от двете е твоята доминираща: „аз не“ или „те не“.

Центърът е друго вярване: всички сме достойни. Ако всички сме достойни, моят глас не е нито по-важен, нито по-маловажен от който и да е друг. Тогава нека го извадя. И нека помогна и на твоя да излезе.

И под двата наклона има несигурност. Ако контролирам прекалено, то е защото се боя да не изгубя контрол. Ако се оттеглям прекалено, то е защото се боя да го имам. Един мъж, който се накланя напред, го описва точно: отдолу има едновременно несигурност и усещане за право. Друг, който се накланя назад, забелязва, че цял живот е свалял гласа си, за да не плаши хората, и че единственият начин, по който умее да отиде напред, е да спре да усеща ефекта си върху другите. Двамата описват една и съща рана от двете ѝ страни.

Хегел твърди, че всяка промяна е резултат от диалектика: теза, антитеза, синтез. Гръцката буква делта, знакът за промяна, е триъгълник. Повечето хора, които се накланят назад, не понасят напрежението между теза и антитеза. Не понасят несъгласието. Търсят хармония и получават мир, но не и движение. Тези, които се накланят напред, живеят удобно в напрежението, но не стигат до синтеза. Държат на своето, вместо да потърсят решение, което стои над двете позиции.

Има и един развитиен ъгъл. Да се научиш да буташ е младежка мъжка енергия: учиш се да владееш сила, да минаваш през стени. Тя има своето място. Но колкото повече власт държиш, като баща, като ръководител, като човек, на когото другите разчитат, толкова по-важно става всяко движение да идва от центъра. От центъра има повече възможности, отколкото от която и да е друга точка.

Още две бележки. Първо, въздържането изисква енергия. Мъжът, който се оттегля, не е отпочиналият медитиращ, а уморен човек, защото задържането на себе си струва сили. Второ, обстоятелствата не причиняват стойката ти. Може да си центриран като баща и свит пред труден шеф, но това е твоето неудобство, не негово дело. Докато вярваш, че обстоятелството те накланя, раздаваш властта си наляво и надясно.

Практиката: изправената стойка

Предлагам упражнение, което отнема десет минути за начало и една седмица за истинската работа.

Първо, нарисувай се. Вземи лист и нарисувай буквално стойката, която обикновено заемаш в живота. Сбери всичките си преживявания в една фигура: накланяш ли се напред, стоиш ли изправен, или се накланяш назад? Ако имаш два режима, нарисувай две фигури.

Второ, ефектът върху другите. Под рисунката напиши няколко думи: какво е въздействието на тази стойка върху хората около теб? Какво им се случва, когато си в нея?

Трето, ефектът върху теб. Забрави за другите. Каква е цената на стойката за самия теб? Или каква е ползата, ако си центриран?

Четвърто, какво има отдолу. Какви мисли, вярвания, страхове или нагласи те карат да заемаш точно тази стойка? Остави на въпроса малко място. Напиши няколко думи.

Пето, седем дни данни. През следващата седмица забелязвай във всяко взаимодействие: напред ли съм, изправен или назад? Улови вътрешното усещане в момента: горещо, напористо, искащо, уплашено. Запиши го с две думи. Не се анализирай много. Събирай информация като изследовател. Ако уловиш и центриран момент, запиши и него.

Шесто, търсене на модела. След седмицата прегледай записките и потърси повтарящото се. Кой е доминиращият източник на наклона ти? Кои ситуации го предизвикват?

Седмо, за онези, които искат повече. В края на деня се върни към моментите на наклон и си представи как щеше да изглежда и да се усеща, ако беше останал изправен. Какво щеше да мислиш? Какво щеше да кажеш? Как щеше да се почувстваш да изречеш истината си чисто, без колебание и без агресия? Как щяха да отговорят другите? Това е тренировъчна площадка. Ако ти стиска, можеш да се върнеш към скорошен разговор и да го изиграеш наново.

Осем въпроса към вътрешния лидер

Към упражнението добавям и осем въпроса, които можеш да обмислиш сам или да зададеш на партньора си по отчетност. Отговаряй писмено.

- Когато си в най-добрата си форма като лидер, как се проявяваш?
- Къде задържаш собствения си лидерски израз? Къде се въздържаш?

- Какво в себе си защитаваш?
- Какво печелиш ти или другите от тази защита?
- Какво се губи?
- Ако лидерският израз е избор, кой в теб избира доминиращата ти склонност, когато се въздържаш?
- Кой в теб избира най-пълния ти израз?
- Какво иска да се появи като следващия израз на твоето лидерство? А отвъд него?

Последният въпрос заслужава да стане най-голямото ти намерение.

Да намериш, не да създадеш

Как да станеш по-удобен в собствената си кожа? Въпросът е грешно зададен и в поправката му се крие отговорът. Не „как да създам“, а „как да намеря мястото в себе си, което вече е спокойно“. Във всеки от нас има място, което е солидно и добро. Когато го намериш, то е живо, леко и вибрира.

Как се намира? Дишай дълго, докато напрежението се оттегли и ти стане леко. Ходи и търси същото място в крачката си: по пътя до магазина, на колелото, в парка. Забави разговора с човека срещу теб и провери дали можеш да намериш центъра и да останеш в него, докато говориш.

И едно наблюдение за хората, за които започна тази статия. Нито един от тях не говореше за смелостта си. Отвън изглеждаха смели. Отвътре просто бяха себе си и смелост не беше нужна. На нас ни изглежда смело, защото си мислим: „Боже, аз не бих могъл.“ За тях не беше възможно да не го направят.

Един от тях разказва за баба си, бедна жена, която не знаела да чете. Когато той се учел да чете, тя го молела: „Ще ми почетеш ли? Аз не знам, а искам да науча.“ Възрастна жена, която казва на внука си: още се уча, и се уча от теб. Всеки от нас може да посочи човек, който ни е научил на някоя ценност. По-интересният въпрос е какво ще е нужно, за да я живеем.

Затова и най-сигурният предсказател за това какъв ще станеш са петимата души, с които прекарваш най-много време. Ако те не са хората, на които искаш да приличаш, намери си нови.

Домашното за тази седмица

Първо, рисунката. Още днес мини през първите четири стъпки на упражнението с лист и химикал. Отнема десет минути. Запази листа.

Второ, данните. Седем дни подред забелязвай стойката си и записвай по две думи след всяко взаимодействие, което те е разклатило. Кажи на партньора си по отчетност колко пъти на ден обещаваш да го правиш и го помоли да ти звъни с въпроса: „Как се накланяш сега, братко?“ В края на седмицата направете търсенето на модела заедно.

Трето, един въпрос. Избери от осемте въпроса онзи, на който най-малко ти се иска да отговаряш, и го напиши в дневника си тази седмица.

Четвърто, една вечер. Поне три пъти тази седмица, преди лягане, върни се към момент на наклон и си представи изправената версия. Какво щеше да кажеш? Как щеше да се чувстваш?

Изправеният мъж не бута и не се крие. Той просто стои там, където е, и оттам нещата се движат.

fullamount

НЕДЕЛНОТО ПИСМО

Една стая, *всяка* неделя.

Всяка неделя изпращаме едно писмо от стаите: у вас, преди закуска. Без реклами, без бързане.

FULLAMOUNT.COM ПРИСЪЕДИНИ СЕ →