

**CONCEPTS AND REALITY IN THE NOVEL „CONVICTED SOULS”
IMAGERY CODE FUNCTION
ПРЕДСТАВИ И РЕАЛНОСТ В „ОСЪДЕНИ ДУШИ“.
ФУНКЦИЯ НА ИЗОБРАЗИТЕЛНИЯ КОД**

Assoc. Prof. Romyana Lebedova, PhD

Department of Philological and Natural Sciences, Silistra Branch,

“Angel Kanchev” University of Ruse

Phone: 0887632741

E-mail: rlebedova@uni-ruse.bg

***Abstract:** In D. Dimov's novel „Convicted Souls”, the imagery code mediates between the characters and the world - discreetly, but very persistently, it clarifies what implies their worldview and sensitivity. The imagery code provokes the overthrow of the masks, clarifies the essence of human nature, stimulates the understanding of the characters, and illuminates the grounds for a certain type of reaction and assessment. The boundary between real and fictional is outlined through it, and it is from the inability to distinguish it, why the tragism most often arises. The imagery code is active when the psychological plan is compacted in the narrative. It sets patterns of perception by being committed to works by Velasquez, El Greco and Goya, and determines the existence of syncretism in the novel world. The result of the interconnection of literature and art in the novel „Convicted souls” is expressed in various aspects, both in the presence of common images, themes, conceptual suggestions and in the peculiarities of style and poetics, as well as through references to the life of artists and their views on art. The imagery code outlines meaningful and emotional trajectories, and illustrates personal and national psychology features that explain the tragedy of the characters in the border space between their ideas and reality.*

***Key words:** Dialogue, Literature, Fine Art, Imagery Psychology, Tragedy, Cultural Styles*

ВЪВЕДЕНИЕ:

В романа на Димитър Димов „Осъдени души” изобразителният код осъществява посредничество между героите и света – дискретно, но много настойчиво той изяснява онова, което предполага светоусещането и чувствителността им. Изобразителният код провокира свалянето на маските, той избистря същността на човешката природа, стимулира разгадаването на характери и осветлява основанията за определен тип реакция и оценка. Чрез него се очертава границата между реално и фикционално, от неспособността за различаването на която най-често извира трагизмът. Изобразителният код е активен при уплътняване на психологическия план в повествованието. Той задава модели на възприятието чрез обвързаността си с творби на Веласкес, Ел Греко и Гоя и обуславя наличието на синкретизъм в романовия свят.

ИЗЛОЖЕНИЕ:

Импликациите в романа „Осъдени души“, породени от творби на изобразителното изкуство, са функционални при създаване на *представата за живота като театър на абсурда*, вкоренена в *пред-убежденията*, които обуславят наличието на театралност, добиваща в определени моменти гротесковите характеристики на маскарад. Предубежденията създават нагласи, формират модели на поведение, предполагат готови схеми на мислене и световъзприемане. Те извират всъщност от изкуството – чрез преки цитати или индиректно в текста съжителстват множество отправки към емблематични за Испания творби от литературата, философията и изобразителното изкуство. Испания в културните представи на човечеството е някакъв колаж от онова, което разкриват за нея творците на Испания, докоснали се до нерва на уникалния испански дух – Лопе де Вега, Сервантес, Веласкес, Ел Греко, Гоя, М. Унамуно, Х. Ортега-и-Гасет... С ясното съзнание за това в пътеписа „Куха Испания” [1] Д. Димов споделя усещането си за някакъв вътрешен антагонизъм между двата, утвърдени в културните представи, образа на Испания:

Има две Испании. Едната е голяма и велика, защото живее от векове и представлява самият испански народ. От нея се родиха Колумб, Сервантес, Веласкес, Гойя... Но има и една друга Испания, която живее от векове, впитва като паразит в тялото на първата. Нейните цезари и монаси дадоха на света инквизицията и Лойола, кръвопролитни войни и разорение...

Д. Димов открива изначалния ѝ трагизъм в диалектичката обвързаност на духовното и материалното; на демократичното и аристократичното; на съзидателното и консумативното; на хуманистичното начало и бунта срещу мухлясалото достолепие на традицията, която бива рушена от човешкия творчески порив [2].

Театрална е не само атмосферата, в която очакване и реалност често се разминават. Театралността се свързва и с основния поведенчески модел – в първа глава „Крайт на едно приключение“ Фани и Луис откриват освен трагичната си същност и духовно родство. Те са по особен начин свързани – всеки е едновременно същото и другото. *Потребността от роля*, която прави живота им възможен, ги сближава. Свалянето на маската е като постигане на някаква свобода, всъщност привидна, защото болезнено осъзнават, че са лишени от избор. Кое то прави чувствата и живота им абсурдни.

Изкуството да се преструваш на почтен е основен поведенчески модел за голяма част от героите в романа. Адекватност без автентичност. Създавайки образ за себе си, те са всъщност парадоксално отчуждени от себе си. Те са сякаш извън себе си. Тази позиция осигурява обаче необходимата дистанция на наблюдаващия, на анализиращия, на иронизиращия. Легитимираният образ е съобразен с очакванията и нормите, но той е вторичен, култивиран, лишен от спонтанност и животворящо единство – в този смисъл – уязвен в самата си същност и обречен на разпад от още от създаването си.

Най-въздействащо това внушение е реализирано чрез образа на Фани Хорн. Най-проникновено е доловено от Луис. В усещането му за нея има нещо *опосредствано от изкуството*, то е като докосване до друг свят, в който реалността се припокрива с въображението, като пред-поставеност, като сливане и невъзможност – метафора на техните отношения:

...Общият вид на личността ѝ напомняше мрачния колорит на английските портрети в Прадо... във въсърчатата измършавялост на бузите ѝ, в движенията и рефлексите ѝ, Луис откри хроничните разрушения на отровата... Имаше нещо разкъсващо и тъжно в контраста между безгрижните маниери, които симулираше, и вътрешната драма на личността и за първи път в живота си Луис виждаше такава трагична фигура... сякаш бе лице на старинен портрет, избелял от праха, от влагата и от вековете, портрет, който трябваше да се разпадне сам поради разрухата на тъканта си като ония фрески, които никаква техника не можеше вече да поддържа...

Асоциациите за живеенето в илюзорна реалност се уплътняват и от темата за наркотика. Морфинът създава паралелен свят – имитативна реалност – временна и измамно спасителна. Но дори и в това състояние, през погледа на Луис, който сякаш я раз-познава, личността на Фани притежава финес и изтънченост като образ от аристократичен портрет.

Картините на Веласкес са сякаш другият начин за търсене на душевно равновесие. Личните предпочитания на героите и начинът им на възприятие са като екран, върху който се проектират характерът, светоусещането, чувствителността. В този смисъл картините са активни като рецептивен фактор, чрез който се уплътнява психологическата характеристика на персонажите. И двамата често посещават музея в Прадо, но Фани е настойчиво привлечена от поредицата портрети на дворцови шутове и джуджета (известни са портретите на Веласкес „Джуджето Ел Примо“; „Бобо де Кория“; „Перника“):

Виж каква серия от идиоти... Тая грозота ме успокоява повече от чувствените благородници на Мурильо...

Тези портрети са като вариации по темата за деформираната човешка същност, за болното и уродливото у човека – но в тях има някаква показност, която успокоява, грозотата не е скрита зад маските на привидността. Те са като откровение. Сходни функции имат

платната на маестро Фигероа – именно защото са претенциозно театрални в композицията и защото са явно подражание на Ел Греко. Фигурите от картината, в която Фани вижда „отразено“ нещо от собствения си живот, напомнят дървени кукли – зад тази асоциация за марионетки и фарс, пулсира усещането за безнадеждността на „съзнателните грешници, които не се разкайваха, които сякаш искаха да измамат дори и смъртта...”

При-видностите, създадени от живота театър, се демаскират чрез образите от картините. Способността на героите да възприемат живота през призмата на изобразителното изкуство е като активизиране на специфичен художнически код, който разгръща по-дълбоки пластове в творбата и създава своеобразен жанров синкретизъм. Този проблем е в основата на статията „Романът като картинна галерия” (Игов, Св. 1999), в която Св. Игов обръща внимание на това, че темата за Испания и испанското се разгръща от Д. Димов и чрез творчеството на Веласкес, Ел Греко и Гоя, чието присъствие се долавя на всички смислови равнища чрез „откритото им цитиране и разговори за творчеството им, чрез свързването на местата на действие в романа с места от техните биографии, през използването на техните изобразителни принципи в рисуването на пейзажи, интериори и портрети, до колорита, патоса, тоналността и философията на тяхното творчество като въткани в композиционната структура, сюжета, поетиката и стилистиката на Димовия роман ...”

Англичанката Фани Хорн разпознава себе и другите чрез това посредничество. Тя вижда и изстрадва Испания от позицията на човек с друга култура и ценности. Страничната гледна точка в случая предполага оценъчност, съпоставителност, полагане на реалното в полето на очакваното. Чуждостта обуславя и трагизма на героинята – тя не съумява да прекрачи отвъд чертата на своя интелект, само се докосва до мистицизма, но не прониква в него – той я облъхва, обгаря, интригува, в отделни моменти я възхищава или ужасява – но независимо от емоционалната реакция, тя е еднакво далеч от подобен тип светоусещане. В наблюденията и преживяванията си, дори в решимостта или отчаяните си пориви да се потопи в Испания, тя остава някак встрани – оценява повече в естетически план колорита, възприема пъстротата и формите като „цветен филм, зад чиито блясъци и театрална фантастика обаче прозираше жестоката трагедия на един народ” ... Като оценява крайното противоречие между двете лица на Испания, тя всъщност остава еднакво дистанцирана от тях. Фани Хорн има усещането за *игра, за театралност* дори в най-критичните ситуации – процесът и поведението на Мартинес и Карвахал; неочакваното и за нея признание, чрез което сякаш се въплъщава в героинята на Лопе де Вега и съзнанието, че изговаряйки истината, всъщност създава фалшива представа за нравственост; посещението в резиденцията на йезуитите и срещата с отец Сандовал; позата, с която Ередиа е готов да посрещне смъртта, откровението на Оливарес... Като на *театър* – тя е и в събитията, и извън тях, преживява и оценява, изстрадва и съпоставя. Животът и в Испания тече сякаш едновременно в две реалности.

Опосредствано чрез изкуството тя сякаш преживява и любовта си към Ередиа. Подсъзнателно Фани го сравнява с вече познати образи – с изображенията на светци от Ел Греко, с образи от старинни гравюри (монаси лекуват болни от чума) или с изяществото на древна статуя. Тя го идентифицира с Испания, с Църквата, с Лойола, с Дон Кихот и това усещане за органическа връзка е лийтмотив във втората част на романа. Раз-познавайки го според пред-ставите си, тя всъщност го деперсонализира, опитва да го впише в познати сюжети. Тя го възприема чрез фантазията си, губейки чувството за реалност. Въображението и на светска прелъстителка режисира отношенията им като в класическа испанска „повест за любов и смърт“, в която прозира романтика: „*Сега тя вкусваше от мъчителната страст на класическия, испанския Дон Жуан, на развратника от Севиля, към девствената монахиня. Не приличаше ли Фани на него? Приключението щеше да бъде романтично, пикантно, възхитително...*”

Фани обаче не осъзнава, че това е опоектизираната представа за Испания – илюзия преди познанието, както се изразява Киркегор. Реалността кристализира в болезненото й усещане за сблъсък с религиозния фанатизъм. Тя открива мрачния блясък на

средновековието във фосфоресциращата светлина, извираща от ледения поглед на отец Сандовал, неведнъж се сблъсква с проява на фанатизъм и от страна на Ередиа. Мистичното излъчване напомня изображенията на Ел Греко [3], в които светлината и мракът обливат или поглъщат фигурите. Това я респектира, провокира, плаши, но не я възхищава [4]. Като аристократ, естет и максималист, тя откроява съвършенството на нравствена личност, която „превъзхожда околните“, пламенната красота на испанската му душа – това е изворът на неговото обаяние. Но дори потопена в страстната си любов, Фани, която „по инстинкт, по възпитание и практика в живота“ е атеистка като прадедите си, приема вярата и монашеството на Ередиа като абсурд. За нея това е „чиста лудост“. Тя някак разслоява, анализира, механично отделя нещата, вижда го в роля, не съумява да се потопи в светоусещането му. И не би могла. В личността на Фани Хорн рационалното доминира, а Испания изисква друг тип познание, друг тип чувствителност, друг тип докосване до вечността. Непостижимо за западния човек. Фани Хорн остава чужденка в Испания – разпъната между разума и въображението. Кръстната и съдба е илюстрирана блестящо от максимата на испанския философ, според която „Разумът унищожава, а въображението събира, гради или обединява; разумът сам по себе си убива, а въображението дава живот“... (Унамуно, М. 1983). Мистицизмът остава непонятен за Фани, обладана от пламенна смелост и „британски бяс“. Още повече, когато се оказва, че жертвата ѝ не е оценена, че друг режисира играта, че и тя е просто марионетка. Има трагизъм в нейното проглеждане, когато вижда в Ередиа само „един Дон Кихот в расо, черен, огнен, фанатичен, само един луд, устремен към изгарящ мираж“, един йезуит, ужасен, фанатичен, безскрупулен и жесток... Стремещт към контрол и самоконтрол е израз на способността ѝ да предпоставя поведението и чувствата си. За нея цялата метафизика, нравственост и себеотрицание, вдъхновени от жаждата по безсмъртие на душата, се оказват нищо, защото противоречат на разума. В преценките ѝ религиозният морал е част от някакъв абсурд и тя го дефинира като фикция, която само фанатично отдадените на католицизма испанци приемат като реалност.

Обитаването на онова здрачно пространство между обективната и въображаемата реалност е извор на лудост и за самата нея. Сега обаче позициите са променени. Изострената чувствителност към ставашото в реалността е като кошмарно пробуждане. Светът наяве има откровено апокалиптични характеристики – вместо виденията, които въображението изковава, извличайки енергия из спомени за видяното и чутото за Испания, Фани вижда в реалността хора и сцени, които напомнят призрачни есхатологични картини. Светът е откровено профанизиран – в трета глава *дявол и лудост* са ключови думи.

Във финалната част на романа усещането за трагизъм е осъществено посредством имплицитните отправки към творчеството на Гоя. То се обвързва и с темата за лудостта, очертала един от основните аспекти на представата за живота като абсурд. Всичко се случва като насън – животът се превръща в пределно субективизирана реалност. Всъщност внушението за това е осъществено и засилено чрез избора на ретроспекцията като основен повествователен похват. Личната ѝ трагедия съвпада с развитието на самата действителност, която е просмукана от противоречия, абсурди и гибел. От ужаса на случващото се (битки между републиканци и монархисти, присъди, разстрели, окаяна или зрелищна смърт), от неясните настроения и полярните чувства, които се сменят с истерична непоследователност, осезаемо до болка *се въззема лудостта*, за да погълне нея и света (каква великолепа отправка към картината на Гоя „Сатурн изяжда един от синовете си“ – изразяваща в митологичен план идеята за демоничната същност на времето, което поглъща хората – в случая не като преходност, а като власт над човешката съдба, като обреченост). Властващата смърт е като изстъпление, което Фани не разбира, но на което е подвластна. Казват, че във всички страни смъртта е край. „Тя пристига и завесите се спускат. В Испания – не. В Испания те се вдигат... тя е земя, където всичко е отворено към смъртта (Лорка, Ф. 1973). И всичко е белязано от лудостта...“

За Фани е лудост бляскавото име *Полска болница на отците йезуити* на фона на купчините палатки, натъпкани с гадни, вмирисани, полумъртви, въшливи тела...

Лудост е пребиваването и оставането ѝ в този лагер на смъртта.

Лудост е разкаянието ѝ за смъртта на Мюрие. Постфактум.

Лудост, продиктувана от лудост, е изповедта на Оливарес. След която единственият изход е смъртта.

Лудост е откровението на Ередиа.

Лудост е поздравът „Memento mori”, сякаш смъртта може да бъде забравена в свят, който се разпада пред очите ѝ и е пропит с вонята на разлагащи се трупове.

Лудост е мечтата на Ередиа за католическа империя и речта му за *Ordo amoris* – Фани вижда този блян в пародийна светлина – като пространство, в което плуват ”блажено като увеселителни балони в карнавална атмосфера безсмъртните души на легиони праведници и светии”...

Сякаш се намира в страна, където „някой бе отключил и пушал лудите на свобода”, сякаш кръвта „е хванала всички” – властниците, тълпата, жадна за зрелища, нея самата... Сякаш самата Испания е като фрагмент от кошмарните видения на Гоя.

Аналогиите са многопосочни. Те се налагат и от това, че образите от действителността са съпроводени с язвителна преценка за нея, и чрез откровено сатиричното изображение на католическите духовници, и чрез карнавално-гротесковата атмосфера. Подобен тип възприятие се осъществява посредством естетиката на грозното, а образите на грозотата са като бунт срещу романтичната визия на Испания, която е виждала досега като романтична страна. Преживяванията и оценките вече не са филтрирани през екзотичното многоцветие на надеждата, а са сурово графични, с трагични дисонанси. Свивът на предишната представа е тотален. Драмата се разиграва в реалност, в която субективният поглед пределно насища с психологизъм света – превръщайки го в халюцинация, в откъслек от кошмарен сън. В него има чудовищност, неподатлива на възприятие от здравия разум. В някакво неистово отчаяние въображението възприема предметите и хората в деформирани, абсурдни измерения. Животът, който има призрачно-демонични характеристики в очите на Фани, напомня маскарад.

Отправките към Гоя са преки (*Лицето на Ередиа бе окървавено, и кръвта, заедно с всичко останало ѝ напомни двете апокалитични картини на Гоя в Прадо...*), но в повечето случаи са имплицитни:

- Опустошенията и жестокостите на войната са теми от графичния цикъл на художника „Бедствията на войната”. Творби като „Колосът”, „Разстрел на въстаници на 3 май 1808г.” пресъздават моменти от борбата срещу окупаторите на Мадрид, но изразяват и ужаса на масовите разстрели по бойните полета в годините на Гражданската война [5].
- Разговорът между Фани и Оливарес и репликата на Доминго „Виждат ли се някои от нашите прилепи” извиква асоциация за „Сънят на разума ражда чудовища” (“Капричос”);
- Демонично-призрачният свят, който е като второ пришествие, напомня „Погребението на сардината”;
- „Сборището на вещиците, наречено „Поляната на козелата” със своята чудовищност сякаш е аналог на остървението и истерията, които проявява тълпата, обладана от страстта да присъства на зрелището с разстрела;
- Всеобщата лудост е като огледален образ на отделни картини от Гоя – известната „Лудница”, но и фрагменти от цикъла „Диспаратес” (Безмислици [6]) – „Свирепа лудост”, „Лудостта на глупеца”, „Карнавална лудост”...

Изобразителният код илюстрира не само характерното за испанския дух, характер и история, а и обречеността на героите. Фани вижда в агонизираща Испания демонизиран свят на фанатизъм, фарисейщина и донкихотщина – животът е представен като чрез калейдоскоп - редуват се отправки към картини на Гоя, които отприщват ужаса, страха и отчаянието.

Емоционалната доминанта е зададена именно от изобразителния код – реалността оголва кошмарната си същност, провидяна и онагледена в картините. Оцеляването в този свят предполага нова роля и друг поглед към хората и нещата. Но за Фани Хорн такова преображение е невъзможно. Преживяванията ѝ са обусловени от агресията и абсурда на случващото се тук и сега, но те са катализирани и съдбовно обогрени от факта, че проектира себе си в свят, за който има вече представа, изградена от картините на Веласкес, Ел Греко и Гоя. Тя вече обитава този свят. Тя вече е органическа част от неговия трагизъм. Посредничеството на изкуството се оказва възможност и за себепознание, и за самоидентификация.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ:

Предпоставените от литературата, изобразителното изкуство и философията очаквания на англичанката не се сбъдват и този факт обуславя трагичната ѝ съдба. Диахронният подход при разкриване на събитията е възможност за двойно съизмерване и на личните преценки. Промяната на гледна точка, противоречието между намерение и резултат, смесването на фикционални и обективни представи, от които извира обречеността, е в голяма степен осъществено чрез изобразителния код. Той чертае психограмата на ситуации - откровения или прозрения. Той е като пусков механизъм, който отключва чувства и реакции, разкриващи човешката драма, и в този смисъл е функционален и при уплътняване на идеята за невъзможността на духовното сливане.

Резултатът от взаимопроникването на литературата и изобразителното изкуство в романа „Осъдени души“ е изразено в наличието на общи образи, теми, идейни внушения и в особеностите на стила и поетиката. Изобразителният код очертава смислови и емоционални траектории и онагледява личностни и народопсихологични особености, които изясняват причините за трагизма на персонажите в граничното пространство между представите им и реалността.

БЕЛЕЖКИ:

1. С Испания са свързани пътеписите на Д. Димов “Януарска пролет”, “Кастилска зима”, “Куха Испания”, “Сан Себастиан”.
2. Сякаш от тази амбивалентност извира трагичното чувство за живота, което ще се опита да изрази във философски и в психологически план Мигел де Унамуно, който формулира възгледа си за историята и „интраисторията”, свързвайки историята с показното и официалното – кралете, дворците, военните походи, официалните договори и закони, а глъбинната история – с народа, с неговата сурова ежедневна борба за оцеляване, с неговата обвързаност с изконното, с традиционното.
3. Той създава образи, свързани с католическата религия в Испания – „Свети Бернардино”, „Свети Себастиан”, „Монах”, „Свети Франциск с череп”, „Свети Петър и Павел” са силно въздействащи с изключителния мистицизъм, с озарението си и с усещането за принадлежност към друг свят.
4. Тя иска човека, а не божия служител. Чувството ѝ е като любовта, за която говори Унамуно:
...Любовта търси с ярост посредством любимия нещца, което е отвъд него, и понеже не го намира, се отчайва... Любовта не е всъщност нито идея, нито волеизявление; тя е по-скоро желание, чувство; тя е нещца плътско дори и в духа. Благодарение на любовта чувстваме колко много плътско носи в себе си духът...
 (Унамуно, М. Трагичното чувство за живота у хората и у народите. – В: Есеистика, НИ, С., 1983, с. 607).
5. За такава аналогия свидетелстват и думите на Д. Димов, според когото *Гоя ни харесва, привлича и смайва с това, че е по-близо до нас, че с темите, които застъпва, със своя рисунък и тенденцията, която влага в творчеството си, е модерен художник. Неговото творчество извиква в паметта ни и ужасите на Испанската гражданска война...* (Д. Димов в разговор с Т. Нейков. Цит. По Куюмджиев, Кр. Д. Димов.БП, С., 1987, с.91).
6. Някои от изследователите на творчеството му откриват в избора на заглавие скрита връзка с Йеронимус Бош, когото наричал Несмисления.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Igov, Sv. (1999) Romanat kato kartinna galeriya. *Literaturen forum*. 33. (**Оригинално заглавие:** *Игов, Св., 1999. Романът като картинна галерия.-В: Литературен форум, бр. 33.*)

Lorka, F. (1973) Duende – teoriya i sashtnos: Izbrani tvorbi. Sofia: Nauka i kultura, 449. (**Оригинално заглавие:** *Лорка, Ф., 1973. Дуенде-теория и същност-В: Избрани творби. София: Издателство «Наука и култура», 449.*)

Unamuno, M. (1983) Tragichното chuvstvo za givota u horata i u narodite: Eseistika. Sofia: Nauka i kultura, 645. (**Оригинално заглавие:** *Унамуну, М. , 1983. Трагичното чувство за живота у хората и народите- В: Есеистика. София: «Наука и култура», 645.*)