

# АРХЕТИПНОТО В РОМАНИТЕ НА ДИМИТЪР ДИМОВ

Светлана Стойчева, Юлияна Стоянова  
СУ „Св. Климент Охридски“

Проблематиката на архетипа в романите на Димитър Димов ни беше подсказана от един интересен артефакт при прочита им. Въпреки добре конструираната фабула, впечатляващата обстановка и богатата галерия от образи, в паметта на читателя остават преди всичко централните двойки герои: Елена Петрашева и Бенц („Поручик Бенц“), Фани Хорн и Ередиа („Осъдени души“), Ирина и Борис Морев („Тютюн“). За „Тютюн“, романът с най-богата художествена тъкан, този ефект на прочита изглежда особено парадоксален: художественото изобилие като че ли функционира главно за да открие двата централни персонажа.

В действителност Димовите романи съдържат множество пластични образи – можем да ги открием и между епизодичните. Те са ярко индивидуализирани, вкоренени в българската разказваческа традиция (Сточико Данкин, Спасуна, Шишко, Варвара) и доказващи съществуването на приемственост, по принцип отказвана на Димов от критиците му. Но тяхната пластичност не доминира над лейтмотивното структуриране на централните образи: пластичното избледнява, а остава онова, което ще обособи като архетипно.

Става дума за съществуването на **общ заряд** в персонажите, проявен на дълбинно психологическо равнище, който след К. Г. Юнг се определя като „архетип“. Колкото по-близки до определен архетип са образите, толкова по-ярки и по-силно въздействащи се оказват те.

Архетипното в романите на Димитър Димов се проявява колкото в изграждането на образите, толкова и в избора на ситуациите, в художественото пространство и време. Цялата романова „действителност“ се оказва по този начин психологизирана. Това обяснява защо пространството, в което се разгръщат отношенията между персонажите, е камерно, като параметрите му в отделните романи варират между родното и екзотичното по необичаен за българската литература начин: ретроспекциите на Елена и на Адриана („Роман без заглавие“) са свързани с Цариград, на Бенц – с Германия; действието на „Осъдени души“ се развива в Испания; Мария от „Роман без заглавие“ е „култивирана“ в Кайро, втората част на „Тютюн“ се развива в Солун, Кавала и на остров Тасос. Тези образни топоси напомнят театрални декори не защото са неавтентични, а защото отразяват проекции на дълбинни психични състояния на образите. Така проявленията на архетипното в отношенията между персонажите се усилват чрез интериора и пейзажа, придобиват определена сетивност. Външно-пластичното се оказва конструирано от същата семиотична „материя“, която изгражда и психичните преживявания. „*Колко много приличаше той [Ередиа – б. а.] на този пейзаж, така суров, така ослепително красив и неплоден! Колко странна бе тая прилика между характера на човека и природата в Испания!*“ (ОД\*, Димов, 1967, 154)

\* Абревиатурите в текста да се четат както следва: ОД – „Осъдени души“; ПБ – „Поручик Бенц“; Т – „Тютюн“; РБЗ – „Роман без заглавие“.

Художественото време на романите функционира по същия начин. И „Поручик Бенц“, и „Осъдени души“, и „Тютюн“ са потопени в апокалиптичната атмосфера на трите най-разрушителни събития от първата половина на двайсетия век. Но никой от тези романи не фабулира войната – не защото авторът избягва да описва събития, на които не е бил свидетел, с други думи – от страх да не наруши достоверността, както твърдят някои критици. Драматизмът на времето е само проекция на вътрешната конфликтност на характерите – самата тя архетипно апокалиптична.

Архетипите като израз на колективното несъзнавано са „унаследена част на човешката психика, структуриращи образци на психологическо поведение“ (Речник, 1993, 38). Откриват се във външни проявления на поведението, особено при най-важните, преходни и универсални житейски събития, като раждане, брак, майчинство, смърт и раздяла. Архетипите се представят чрез вътрешни фигури – по-подробно Юнг описва образите на Анима, Сянка, Персона и т.н. (Речник, 1993, 38), – но доколкото в тях участва цялата психична образност, те могат да се проявяват в безкраен брой вариации.

Между най-важните характеристики на архетипа Юнг поставя неговата нуминозност – „динамична структура или афект“, преживяване на човека, независимо от волята му, неподдаващо се на обяснение, мистично, свързано с вярата. Тъй като е носител на потенциален свръхмошен енергиен заряд, архетипът може да обсеби субекта „чрез своята магия, от която и при най-отчаяна съпротива е неспособен, а накрая вече и не иска да се освободи, защото преживяването носи дълбочина и пълнота на значението, която преди е била немислима“ (Юнг, 1994, 84).

Архетипното съдържание на образите в романите на Димов очевидно е обръквало критиците и биографите му, щом те отново и отново търсят шифъра на тяхната специфика чрез псевдовъпроса за отношението на писателя към прототипите му (Георгиев, 1974; Доспевска, 1985; Куюмджиев, 1987). В действителност данните, които съвременниците му изнасят за прототипите на някои от персонажите, са твърде оскъдни и безсъдържателни и не могат да служат като ключ за тълкуването им, а по-скоро звучат анекдотично<sup>1</sup>.

Единствен Кръстьо Куюмджиев успява да долови, без да го назове като архетипно, базисното в изграждането на образите, тяхната „универсалност и общовалидност“: „При неговите образи, на пръв поглед изградени по интелектуален път, подмолно присъства митът, митичната ситуация“ (Куюмджиев, 1987, 300–301).

Що се отнася до присъствието на мита в образите на Димов, най-дълбоката им връзка с митичното се открива в тяхната **сублимирана нуминозност**. Ако приемем, че

---

<sup>1</sup> Нели Доспевска напр. (Познатият и непознатият Димитър Димов, С., 1985, с. 92) разказва за хрумването на Димов да търси „прототипа“ на „фаталната жена“ в един от обитателите на софийския зоопарк – дивата котка: „Ще ви заведа в Зоологическата градина, за да видите животинския прототип на Фаталната жена (той никога не можеше да се отклони задълго от тази тема)... – Само че не съм сигурен дали ще успеете да доловите фаталността ѝ – продължи Мишо..., – тази затаена нейна сила, която привлича мъжкия уж на шега. Същата подмолност съществува у нашия човешки тип Фатална жена. И тя омотава мъжа като отровен паяк (още един негов любим израз), без той да може да се освободи от мрежата му.“ Впрочем Юнг отбелязва, че често архетипната фигура на Кора-Деметра „се отклонява към животинското царство, чиято най-обичана представителка е котката (курсив на авторите)...“ (вж. Jung, 1993).

у всеки човек се съдържа „божествен заряд“, в Димовите персонажи той е усилен до осезаемост, до видима аура. По тази причина контактът с тях се усеща като магнетично, магическо, свръхестествено привличане. Въздействието на Ередиа например нееднократно е описано като съдържащо „магнетична демонска сила“ (ОД, 47): „*Стори ѝ се, че разбира най-после кое бе неопразимото, магнетичното у него и защо го бе последвала в тази преизподня на зараза и смърт*“ (ОД, 267). Магическо е и излъчването на главните женски образи: „*Очите на непознатата галеха и смуцаваха, в тях имаше нещо неизразимо, някаква ужасна, зелена магия, която обхващаше човека като мрежа*“ (Адриана от РБЗ, 149); „*От гърдите и раменете на Ирина се излъчваше някаква магнетична сила...*“ (Т, II, 390).

Докосването до Димовите герои белязва за цял живот. Срещата с Елена Петрашева например е маркирана като нуминозно преживяване за всички мъже: „*Дори в най-простите първобитни души красотата на Елена събуждаше някаква остра меланхолия – сякаш човек, виждайки лицето ѝ, съзнаваше изведнъж контраста между миговете, прекарани с нея, и тъжната безкрайност на вечността, в която смъртта ще удави живота им*“ (ПБ, 212). Подобно на срещата с Бога, докосването до тези герои поставя граница, променя нормалния ход на събитията, слага началото на „ново летоброене“ в живота им. Първото гостуване на Бенц в дома на Елена извиква у него „*сладостно усещане за нов живот, който начеваше от снощи в тая къща, сред тия хора, който бе обречен на нея и криеше в себе си примирението на пълната всеотдайност*“. Колкото и авторът да акцентира върху приземеността в образа на Ирина, в крайна сметка тя също е носител на мощно нуминозно излъчване: „...в лицето на това момиче имаше нещо одухотворено и красиво, което измъчваше, отпечатваше се в съзнанието завинаги и оставяше след себе си тъга, копнеж и усещане за недостижимост“ (Т, I, 154).

В персонажната система на Димовите романи женските образи изграждат отчетлив, по-уплътнен и по-еднороден архетип в сравнение с мъжките. Вероятно това е провокирало изказването на Нели Доспевска, че в романите на Димов – и в трите – има една-единствена главна героиня (Куюмджиев, 1987, 35). Това интуитивно доловено сродство е вярно, и то не само за трите романа, но и за централните женски образи в недовършения, издаден след смъртта на автора „Роман без заглавие“, в който архетипното изграждане на персонажите се оказва най-прозрачно.

Архетипът, чиито проекции са главните героини в четирите романа, е символизиран от жената девойка, **Кора/Персефона** (описана от Юнг в двойката **Деметра-Кора**). Между нейните основни модификации Юнг споменава: **непознато младо момиче, Гретхен, нимфа, русалка, котка** (вж. бел. 1).

Архетипът Деметра-Кора/Персефона е митологична метафора на Великата майка в рамките на Западната цивилизация. Но при Димовите героини се натрапва изолираният аспект на „Кора“ в тази двойка: у тях се подчертава девическото<sup>2</sup> и се изключва майчинството; изключва се даже в извънбрачното му, „незаконно“ изживяване, което Юнг назовава с архетипа „Гретхен“. Този аспект е същностен и съдбовен за Димовите

<sup>2</sup> Сравнението на Ирина с „богинята на лова“ (Т, 150) не е случайно: и Артемида, и Диана въплъщават девическото у жената.

героини. Така завръзката в отношенията между Елена Петрашева и Бенц е свързана с нейната нежелана бременност и с аборта ѝ; Фани Хорн разсъждава в „диалог“ със себе си: „...*Ти никога не можеш да почувстваш какво изпитваше тази загубяла от полска работа жена, когато стискаше трупа на умрелия си син, защото от злоупотреба с любовни удоволствия никога няма да видиш деца, защото си безплодна и студена като камък, защото живееш само за себе си...*“ (ОД, 274); Адриана също мисли за майчинството с презрение. Ирина съзнава безплодието си като личен избор, като „*потиснат инстинкт*“: „*От злоупотреба с любовни удоволствия тя не можеше да има деца*“ (Т, II, 179)<sup>3</sup>.

Любовните удоволствия „дамгосват“ и четирите героини. Осъзнатият отказ от майчинство осъжда тези жени на „*вечно девичество*“, което намира отражение във външността им и в моралния им облик.

Външно ги белязва **особената им красота**, възплъщение на „*Вечната женственост*“. Героините не са просто красиви – обвързана с духовното, красотата им е равна на **избраничество**: „*Във високото чело със синкави вени, в правилния нос, в рисунъка на устните и овала на брадичката ѝ – във всичко това, заобиколено с ореол от пепеляворуса коса – прозираше финесът на интелигентно съществуване, темпераментът на мозъчен тип... У нея нямаше нито следа от кухата филмова красота на светска глупачка. Тя бе красива по съвсем особен начин*“ (ОД, 71); „...*в лицето на това момиче имаше нещо одухотворено и красиво, което измъчваше, отпечатваше се в съзнанието завинаги и оставяше след себе си тъга, копнеж и усещане за недостижимост*“ (Ирина, Т, I, 154).

Красотата на тези жени е одухотворена чрез интелект, силен характер, проникновение, воля, но никъде – чрез доброта; красотата не е обвързана с морални измерения (моралната оценка на героите върви по друга линия): „*нежна като ангел или зла като фурия, тя [Елена – б. а.] си оставаше... неизменно красива*“ (ПБ, 257).

Отричането от майчинското в поведението на Димовите героини отприщва тъмната стихия на женското начало – томителното и губителното, прелъстителното магическо привличане, всепоглъщата бездна на вечната утроба, която, след като не носи живот, носи разруха и смърт. Димитър Димов охотно ни поднася кондензирани в сентенции изказвания за **двойствената природа** на жената. За Бенц Елена Петрашева, като еманация на „женското начало“, възплъщава „*духа на вечната жена с всичката гибелна съблазън на тайните му*“ (ПБ, 201). За Адриана от „Роман без заглавие“ се казва: „*Или пък просто тя се бе родила с мрачния жребий на оная прокълнатата от векове красота, която привлича нещастията и смъртта*“ (РБЗ, 169); „*Но никога не се досещаше, че в това съвършено равновесие на нервите, на разума и волята, скрито под външността на русалка, имаше някакво проклятие на съдбата, знака на смъртна красота, която води душата към гибел и поквара*“ (РБЗ, 136).

---

<sup>3</sup> Има и друга група героини, като Лила и Мария, които съжеляват за пропуснатото майчинство, но и това не ги изключва от парадигмата на „жената девойка“, Кора: „*Може би никога – тя го виждаше и се беше примирила вече с това, – никога тя нямаше да има време за свое семейство и свое дете, защото бе обрекла живота си да се бори за щастие то на другите*“ (Лила, Т, I, 230); „...*може би страдаше от мисълта, че нямаше да има дете*“ (Мария, Т, I, 179).

Двойствената природа на героините често е вербализирана чрез метафорите за **бездна, пропаст, поглъщане**. Тези метафори назовават архетипната идея за утробата – гроб. От гледна точка на мъжа обладаването отключва унаследения и инфантилен страх от женската утроба: „и го погълна като **бездна**“ (ПБ, 210). В какъвто и контекст да се появят тези метафори (с „пропаст“ или „бездна“ често се асоциира страстта: „**бездната от страсти**, в която човек надничаше, гледайки очите ѝ“ (ПБ, 229), те препращат към същата дълбинно психологическа идея: „**Но не я ли намрази още и затова, че тя бе разкошен узрял плод на живота до някаква огромна пропаст и до който съществуването на Мария никога нямаше да му позволи да достигне?**“ (РБЗ, 98).

Унаследеният страх от „тъмното“ женско начало намира подкрепа в архетипното поведение на жената прелъстителка, което варира в твърде широк диапазон – от пасивно „омайване“ до агресивно посегателство върху свободата на мъжа, получило израз в синонимния ред „улавяне“, „хващане“, „сграбчване“. По принцип в психологията се приема, че мъжкото начало в любовта се основава върху агресивен, понякога даже садистичен импулс, цел на който е да бъде завладян обектът на страстта, докато женското начало е по-скоро пасивно и приемащо. Но у Димовите героини съществуват и двата аспекта. Любовта притежание в особено оголен вид е показана в поведението на Фани Хорн и на Адриана: „**Тя искаше да сграбчи това сърце направо, да го откъсне, както грубите ръце на лаком човек откъсват узрелия плод от дървото. Тя искаше да го погълне, да се насити от него без друга мисъл освен мисълта за удоволствието, което щеше да изпита**“ (ОД, 159).

Езикът на тропите при изграждането на образите буквално дублира онзи символен ред, с който Юнг свързва архетипа на Кора: **русалка, нимфа, дива котка, пантера**. Примерите от четирите романа са толкова много, че бихме могли да ги обработим статистически, ако вярвахме, че това би било по-информативно от простата им констатация. Но вместо статистика ще приведем за всяка една от героините по няколко типични примера в контекст:

Фани Хорн: „**Зелените ѝ котешки очи святкаха лъстиво**“ (ОД, 160); „**Но как мразеше сега този монах, как искаше да прегризе гърлото му с яростта на пантера!**“ (ОД, 244).

Адриана: „...**зелените ѝ очи на русалка, които другарите му намираха тъй прекрасни... В тоя момент те гледаха пред себе си втрещено и неподвижно, като очи на рис или на дива котка, която дебне плячката си**“ (РБЗ, 94).

Ирина: „**Тя настръхна като разсърдена котка...**“ (Т, 137).

Елена Петрашева е свързана с приведения символен ред по-особено: посредством сравнението с **Лорелай** – немския романтически „превод“ на образа на русалката. Сравнението е не само споменато, но и разгърнато в цял епизод от романа. Елена разказва пред Бенц за „еротичното“ си приключение с млада германка, дошла в България да търси годеника си. Но не еротичното е онова, което привлича героинята към русата и синеока немска девойка, а идентификацията ѝ с нея на дълбинно психологическо равнище под формулата „Лорелай“. Лорелай е губителната речна нимфа, увличащото, съблазняващото, обещаващото наслади женско начало, символизирано от водната стихия – ласкаеща, нежна, обгръщаща, унасяща и отнасяща към дълбините на несъзнаваното, отвъд живота – към безвремието преди раждането и след смъртта, към пренаталния рай (Ото Ранк) и „утробната“ защитеност на гроба; към нищото, което

още не се е превърнало в живот, и нищото на претопяването, на саморазтварянето, на изчезването на съзнанието.

Едно и също архетипно съдържание, изнесено в езика на тропите под формата на споменатия по-горе символен ред (русалка, нимфа, дива котка, пантера и т.н.), се конкретизира и разгръща при описанието на характерите.

Типично проявление на „тъмната“ страна на архетипа е **жестокостта** на жената прелъстителка: „*Защо искаше да му втъпни, че е аморална и жестока? Защо го заплашваше? Защо поведението ѝ бе тъй двойствено?*“ (ПБ, 165); Твърдението на Бенц, че „*кръстосването на расите създава жестоки индивиди*“, е прието от Елена съвсем естествено: „*Жестоки – повтори тя, като извърна към него очите си, които продължаваха да бъдат все тъй странно замрежени и отпуснати. – О, мили мой, но какво от това? Тъй ще ме обичате по-силно!*“ (ПБ, 161). Жестокостта е същностна и за характера на Адриана от „Роман без заглавие“ „...*познаваше часовете на смъртна скука, в които чакаше от подсъдзнанието ѝ да изскочи нещо тънко и жестоко, нещо зверско, отдавна потиснато от културата на вековете, което другите хора, залисани в труда и борбата за хляба си, не успяваха да уловят, да изтънчат, да превърнат във верига от душевни наслаждения*“ (РБЗ, 139).

У Ирина жестокостта не изглежда същностно заложена, но в крайна сметка развитието на характера ѝ я довежда до същия резултат. Самоизобличавайки се, във втората част на „Тютюн“ тя стига до идентифицирането си с Борис и фон Гайер тъкмо по линията на жестокостта: фон Гайер е „*локварен, студен и жесток като нея*“ (Т, II, 16).

Покрай традиционната символика за назоваване на целия сложен психологически комплекс, който се съдържа в „тъмната“ страна на архетипа Деметра-Кора, Димов използва и семантемата „**левантинско**“. „Левантинското“ се появява още в „Поручик Бенц“. Първоначално то характеризира единствено Силви – „*едрата и чернокоса левантинска слугиня, която Петрашеви бяха довели от Цариград*“ (ПБ, 145) и която следва господарката си мълчаливо, дискретно, незабелязано като нейна сянка. С развитието на романното действие обаче „левантинското“ се проявява и у самата Елена, при което текстът ни подсказва, че то винаги ѝ е било присъщо: лицето ѝ „*излъчваше по-ярко левантинския си чар, в който третеше сладострастие, меланхолия и отпуснатост*“ (ПБ, 161). На въпроса, откъде Елена Петрашева е носител на левантинското, романът ни дава доста общ и неубедителен отговор: наистина, тя е живяла в Цариград до четиринайсетгодишната си възраст, но като дете на български генерал и францужойка не е „етнико-географски“ свързана с „Левант“ – Близкия изток. Характерологичният смисъл, който Димов влага в „левантинското“, можем да изведем от контекста на употребата му: той препраща към **ориенталската леност** на Елена, реплика на „*маската на левантинско спокойствие*“ (ПБ, 208) у прислужницата ѝ; към онова „*източно безделие*“, което се оказва заразително дори за хладния, разсъдъчен Бенц, „*в което човек потъва с някакво сладостно самоунищожение на волята си*“. Когато любовта на двамата се оказва под знака на левантинското, Елена бива изцяло обсебена от този аспект на характера си: от носител на „*левантински чар*“ (ПБ, 161) тя се превръща в „*левантинско момиче*“ (ПБ, 223), у което мекотата и „*тая отпуснатост в гласа, в движенията, в израза на цялостната ѝ личност*“ придобива „*странен и жесток облик*“ (ПБ, 211).

В „Осъдени души“ левантинското е изолирано в епизодичния образ на Жоржет Киди – жената, заради която Луис Ромеро тръгва по пътя на порока. Тук то е огрубен

етикет на девалвираната женственост. „Тя бе левантинка, с неопределена народност, един от тия мелези, които скитат из вертепите на Средиземно море и съединяват в себе си пороците на много раси“ (ОД, 233); „Очите ѝ, студени, черни и вероломни, гледаха с втрепената неподвижност на змия, а от тялото ѝ се излъчваше някакво лениво сладострастие, което превръщаше любовта в мръсна оргия. Тази жена – приличаше на горчиво-сладък банан...“ (ОД, 233–4). Ако съпоставим „неопределена народност“ на Жоржет Киди с твърдението на Бенц, че „кръстосването на расите създава жестоки индивиди“, ще можем да си обясним и защо Елена Петрашева е дете на смесен брак. Освен жестокост „левантинското“ крие и вероломство. Цитираното по-горе описание на очите на Жоржет Киди – „студени, черни и вероломни“ – по същността си е отглас от характеристиката на Елена във финала на „Поручик Бенц“: „Цялото ѝ лице пламтеше от гняв – оня тъмен левантински гняв, който поради безсилието си да се прояви веднага по-късно трябваше да вземе облика на тъй вероломно отмъщение“ (ПБ, 257).

„Отмъщението“ концентрира в себе си онези деструктивни страни на архетипа, които Димов назовава с „левантинското“, и ги привежда в действие. Същността на отмъщението като действие отвежда към друго – фабулно – равнище на функциониране на архетипното. В този смисъл разрушителното женско начало се оказва движеща сила на романовата фабула. Когато любовта се превърне в омраза, жената стига до отмъщение и в крайна сметка всяка от героините – според логиката на характера си – успява да го осъществи: Елена отмъщава на Бенц задкулисно, по „левантински“ вероломно; отмъщението на Фани е открито и директно; Ирина отмъщава на Борис чрез игнориране и презрение.

Дотук архетипното бе разгледано само като съдържание на образите. Архетипите обаче като „структуриращи образци на психологическо поведение“ най-ярко се открояват в ключовите моменти на фабулното развитие. В романите на Димитър Димов „преходните и универсални житейски събития“ (Речник, 1993, 38) са сведени до две: **любов и смърт**, при това романтично обвързани. Анализът на архетипната природа на ситуацияите изисква тълкуването на образите да става от гледната точка на същностните отношения помежду им. Този подход неминуемо ни отвежда към архетипни модели, чието разглеждане отново ще обедини женските с мъжките образи в Димовите романи.

Всеки един от образите потенциално е „зареден“ с повече архетипи, което обуславя богатството на характерите им и тяхното развитие. Архетипите задължително са взаимосвързани помежду си – било чрез сходство, било чрез противопоставяне. Архетипът „Деметра-Кора“ например включва този на **Лечителя**, доколкото женското изначално съдържа магическа връзка с природата и с нейната изцелителна сила. Мъжките и някои женски образи от своя страна обединяват архетипите на **Лечителя** и **Спасителя** посредством връзката с духовното начало. Не е случайно, че в романите на Димов професията на лекаря е „запазена“ за водещите герои. Тук не бива да се подвеждаме по линията на автобиографичното: Бенц, Ередиа, Мюрие, Ирина са по-скоро маркирани, отколкото проявени като лекари. Социалната им маркировка е за Димов само експликация на психологическата им природа. От друга страна, архетипите, заложили в един и същ образ, могат да се противопоставят помежду си (например Спасителя на Предателя), като пораждат силния драматизъм на характерите и на действието.

Архетипната ситуация на **Спасението** се открива във всички Димови романи. Тя

се появява като реакция на сериозна заплаха за физическото оцеляване на героя или за съхраняването на негови същностни духовни ценности.

В „Поручик Бенц“ спасението се тематизира още в завръзката: чрез професията си на лекар Бенц постепенно и почти против волята си е въввлечен в ролята на „Спасител“ на Елена Петрашева. Но когато Бенц се оказва във властта на разрушителното женско начало у Елена и по този начин е заплашен от него, тя самата прави опит да поеме функцията на „Спасителя“ спрямо Бенц: *„Тя знаеше, че е леконравна и гибелна, та го предупреждаваше за себе си и дори искаше да го спаси“* (ПБ, 123). По пътя към спасението Бенц прибегва към дистанциране от обекта на любовта си и търси опора в колективните свръхазови ценности, репрезентирани от Родината, майката и близките. Достатъчно е обаче развитието на събитията по време на войнишкия бунт да изглежда застрашаващо живота на Елена – и Бенц самопожертвувателно забравя за собственото си спасение, като отново поема ролята на „Спасител“ спрямо любимата жена.

Въпреки непрекъснатото възпроизвеждане на архетипната ситуация на спасяването в „Поручик Бенц“ до спасение не се стига. Последният опит за спасяването на Бенц, предприет от вражеския офицер Лафарж, бива осуетен от предателството на Елена. Тази размяна на ролите – врагът е натоварен с функцията на „Спасител“, а любимата се превръща в „Предател“ – пресъздава дълбоката противоречивост на изобразяваните характери. Спасението закономерно се превръща в своята противоположност.

По сходен начин е изведена темата за спасението и в „Осъдени души“. Най-напред тя се появява в първата част на романа: след като Луис Ромеро се влюбва във Фани Хорн и осъзнава любовта си, първият му порив е да я спаси от морфиноманията ѝ. Парадоксът на този порив – *„Той, контрабандистът на наркотици, обмисляше как да се излекува една морфинистка!“* (ОД, 51) – предизвиква у героя *„насмешливо съжаление към себе си“*, но не го разколебава: *„Стори му се, че във всички тия грижи към Фани Хорн имаше нещо странно и вълнуващо, което сякаш го бе изтръгнало от студената нустота на живота, който водеше досега“* (ОД, 51). Нещо повече, от кратките ретроспективни описания на Луис става ясно, че ролята на Спасителя за него е същностна, доколкото го привличат *„само ...прокълнати от съдбата жени“* (ОД, 51), към които го тласка тъкмо поривът да ги спасява.

За втори път в „Осъдени души“ спасението се тематизира във връзка с нападението на анархистите над лагера за болни от петнист тиф. Ролята на Спасител тук поема Фани и тя наистина успява да защити Ередиа, прикривайки го с тялото си от вражеските куршуми; но това спасение е само физическо и временно.

Върху превращенията на Фани в ролята на Спасител не е акцентирано; тази роля не ѝ е дадена същностно. Доколкото у красивата англичанка доминира архетипното женско начало с неговата двойствена природа, тя е по-скоро подвластна на „губителното“ и е негов проводник. Въпреки всичко на няколко пъти героинята се поддава на порива да спасява: *„Доминго трябваше да се спаси! ... Най-после и тя да спаси някого, и тя да пожертва нещо, без да мисли за удоволствията си, без да пресмята какво ще получи“* (ОД, 304).

Самата болница, ръководена от Ередиа, е символ на Спасението, а всички, които работят там, са съпричастни към спасяването. Но и тук Спасението се превръща във фикция: *„Болницата, която трябваше да разнесе славата на йезуитския орден и на войниците на Христа, се превръщаше неусетно в ку-*



*пища от мръсна слама, от вълливи дрипи и посипели трупове“* (ОД, 229).

Връзката на Ередиа със спасението е по две линии: на християнството (Христос – Спасителят) и на медицинското му образование. Но като служител на Църквата и на Ордена си той е загрижен не толкова за спасението на душите, колкото за властта си над тях. Ередиа периодично преназовава обектите на спасение, като ги субординира. По този начин на върха на йерархията се оказва християнската вяра – от негова гледна точка най-висшата ценност, която е застрашена: „...*Но какво съм аз, какво сте вие, какво са те пред вечната цел на вярата, която трябва да спасим!*“ Фанатизмът на Ередиа девалвира всички възможни жестове на спасение (например в диалог с Фани: „*Онази вечер вие ме прикрихте с тялото си от куршумите на анархистите, но не искахте ли да ме спасите само за себе си?*“ ОД, 221) и с това обрича на гибел себе си и своя свят.

В „Роман без заглавие“ ролята на „Спасителя“ е изведена до структурираща във взаимоотношенията между персонажите. Завръзката на романа се гради върху акта на спасяване: Адамов спасява брата на Адриана, който от своя страна спасява сестра си, замествайки я в смъртоносният скок. Тази логика на заместването, която превръща Адамов в косвен спасител на Адриана, получава в по-нататъшното развитие на романа дълбинно психологическата си обосновка. Така Адамов се оказва зададен като изначално противоречив образ: архетипът на „Спасителя“ у него, оповестен чрез Персоната (временно работи като спасител на плажа), се наслаждава върху архетипа на „Скитника“ и авантюриста (завършил е „с отличие“ Морското училище, очаква го добро бъдеще на морски капитан). Партниращите му персонажи – преди всички Адриана, но също и Мария – се вкопчват в тази Персона на Спасителя, трансформират я от плана на социалното в плана на интимното с надеждата Мария да я задържи, а Адриана да я обсеби.

Ефимерността на идеята за спасението най-ярко се проявява в романа „Тютюн“. Противоречието между спасение и гибел се изостря до катастрофичност към края на романовото действие (извън социално-политическата катастрофичност, свързана с края на Втората световна война). Всеки един от „обречените“ герои напразно се опитва да спаси най-голямата ценност в живота си: Борис – поредната голяма сделка; Костов – нереализираната си човечност чрез провалилия се опит да осинови едно дете; Ирина – самоосъществяването си чрез любовта. Чрез професията си на лекар Ирина е приобщена към архетипа на „Спасителя“. Колкото и да се деквалифицира в хода на моралната си деградация, готовността ѝ да лекува – и с това да спасява – се запазва. Но паралелно с вътрешната ѝ разруха расте потребността ѝ от „Спасител“. Появата на Павел тя осмисля като знак на възкресение на младия Борис и на най-светлия период от любовта ѝ към него. Въобразявайки си брата на Борис като възможен „Спасител“, тя за първи път изцяло се откъсва от реалността: всъщност Павел никога не е имал намерение да играе подобна роля в живота ѝ. Тази загуба на реалност за Ирина е равностилна на загуба на собствената ѝ същност, чийто най-осезаем израз е жизнеността ѝ и нейната приземеност. Тя се превръща в онова, което никога не е искала да бъде, на което с всички сили се е съпротивлявала: в своята „Сянка“.

Особено драматично е развитието на образите в конфронтиране със **Сянката**. Сянката, изведена от Юнг като отделен архетип, се дефинира като „нещото, което човек не желае да бъде“ – като негативната, тъмната страна на личността, „свкупност от всички неприятни качества, които човек иска да скрие“ (Речник, 1993, 176), „другия човек“ в човека. „Всеки носи една Сянка и колкото по-малко бива приемана

в индивидуалния осъзнат живот, толкова по-черна и гъста е тя“ (Речник, 1993, 176).

Димов успява да вдъхне живот на героите си дотолкова, доколкото всеки от тях „хвърля сянка“. Преди момента на поява на Сянката някои персонажи изглеждат идеализирани в своята красота и съвършена хармония (при първата им среща Елена поразява Бенц със „*съвършената хармония на личността си*“, а той самият е в състояние на „*съвършено равновесие на нервите*“); други от героите влизат в романовото действие заедно със „Сянката“ си – тя е част от провокацията на първия сблъсък с тях. В лицето на Ередиа например Фани вижда „*смущаваща, греховна, почти кошмарна красота*“, заредена с „*фанатизъм, в който прозираше дори нещо жестоко и зловещо*“ (ОД, 92).

Но отношенията между героя и „Сянката“ му са доста по-сложни и многоплатови. Нека си припомним, че в романите на Димов се срещат необичайно много двойки братя и сестри: Елена и ротмистър Петрашев; Адриана и Червенко; Борис, Павел (и Стефан), Ередиа и Луис Ромеро. Това специфично конфигуриране на образите има отношение към архетипа на „Сянката“: членовете на двойките не са равнопоставени – единият е изграден като ярък, а другият е негово бледо отражение, сякаш негова „сянка“. Смисълът на създаването на тези „бледи отражения“ е да поемат проекции на дадени психични съдържания, дълбинно изграждащи централния образ, като по този начин ги обективират, правят ги наблюдаеми.

Това удвояване на образите, което тръгва от един водещ персонаж, Димов превръща в похват за разгръщането на отделния характер. Същевременно този похват е ключът към разгадаване на „координатната“ система на персонажите във всеки от романите му – система, в която отделните образи не само се удвояват, но и се мултиплицират. Подобно „взаимопораждане“ на образите е особено типично за романа „Тютюн“: аспекти на характера на Ирина са проецирани в Мария, Зара и Лила, а Борис е „отразен“ от братята си и от Костов.

Изключителната жизненост и пълнокръвност на Ирина намира своето отрицание – своето „обърнато отражение“ – у Мария: „... *пепеляворусо, безцветно, лишено от блясък момиче, с печални и сиви като дъждовно утро очи, с безкръвни като увехнал цвят устни...*“ (Т, I, 150). Зара – първоначално въведена като нравствен и физически антипод на Мария – се превръща в „Сянка“ на Ирина: „*Светът на тютюна беше превърнал Ирина в Зара. Нещо топло и нежно бе изчезнало завинаги от личността ѝ*“ (Т, I, 545). Въвеждането на образа на Лила във втората редакция на романа е доказателство за преднамерено „изчисленото“ координиране на женските образи: тя обединява аспекти на Мария и Ирина в опит да се снесе противоречието между тях, да се изгради мост между техните взаимноизключващи се характеристики: хипертрофията на разума у Мария и на любовта у Ирина. Макар и създадена по партийна поръчка, Лила също не е изградена като идеал. У нея хипертрофираната воля блокира разума и чувствата и обрича на безплодие всичките ѝ усилия.

Понякога механизмът на изтласкване функционира така, че „Сянката“ съсредоточава по-доброто и по-светлото от характера: неосъществената светла част на Борис е въплътена в образа на Павел. Павел „компенсира“ авантюристичното, отвореното към света. Костов пък до голяма степен въплъщава социалната гъвкавост, светския блясък на Персоната, която остава недоразвитата у Борис. Доминиран от егоистичната си, хищническа, „вълча“ природа, Борис преследва целите си фанатично до асоциалност.

Този похват на „роене“ на образите е заложен още в първия роман на Димитър

Димов. Така психични съдържания на Елена Петрашева са проецирани на първо място върху образа на брат ѝ, но освен това и върху образите на двамата мъже от антуража ѝ – Хиршфогел и Андерсон. Братът, ротмистър Петрашев, параден светски мъж, е натоварен с функцията на Персоната у Елена, доколкото самата Елена от началото на романовото действие се е оттеглила от светския живот, за да се освободи физически и психически от плода на една „мъртва“ любов. Същевременно обаче братът въплъщава нейното изтласкано мъжко начало, нейния Анимус, който ни се разкрива като безличен и безхарактерен. Кръжащите около нея немски офицери Хиршфогел и Андерсон, от друга страна, са отражение на демоничното и ангелското у героинята.

Процесът на проектиране, както и обектите – носители на проекции, отразяват вътрешната динамика в развитието на централните образи. Проектирана или не, Сянката съпътства даден образ и в един момент взема връх. Сцената, в която Елена се сбoguва с двамата немски офицери и с Бенц, се превръща в гранична за развитието на характера на героинята. Елена осъзнава смисъла на присъствието на тримата мъже: „През часовете, които прекарахме заедно, имах убеждението, че животът ми бе пълен“ (ПБ, 222). Заминаването им е равно на сбoguване с онези аспекти от личността ѝ, които са поддържали вътрешното ѝ равновесие. От този момент нататък тя действа като обладана от „Сянката“ си – „левантинското“ взема връх в характера ѝ – и у нея е готов да се прояви архетипът на „Предателя“. Предателството спрямо Бенц обаче, с което Елена го обрича на смърт, не идва неочаквано: смъртта и на другите двама мъже, с които някога е била близка – летеца Райхерт и годеника ѝ фон Харсфелд, – е провокирана от нея, макар и косвено.

В „Осъдени души“ „Сянката“ на Ередиа, загатната от момента на появата му, постепенно набира плътност и недвусмислено доминира в моментите, когато той изоставя смъртно болния Мюрие, за да подслуша разговора между отец Оливарес и Фани, когато смазва човешкото достойнство на Оливарес и предизвиква самоубийството му; когато накрая – по-най-жесток начин – предава на смърт Доминго. Стреляйки в Ередиа, Фани Хорн извършва покушение преди всичко върху „Сянката“ му – и самата Фани е превърната в „Сянка“: „Една сянка, безшумна като призрак, се прибра незабелязано в палатката си“ (ОД, 320). Наред с буквалното назоваване („...нещо се бе отчутило от любовта ѝ, нещо бе изчезнало от митичния образ на Ередиа, нещо хвърляше сянка върху личността му“ (ОД, 210) Димитър Димов семантизира „Сянката“ по още няколко начина: чрез „призрак/призрачно“ („Не бе ли един мрачен призрак на миналото, който щеше да изгори в пламъците на гражданската война?“ (ОД, 210) и чрез семантемата „дявол/демонско“ („...съзна изведнъж, поразена, че в юношеската красота на Ередиа, в очите и устните му, имаше нещо от демонския израз на тази статуя“ (136); „Дяволът ли е застанал пред входа?“ (266); чрез семантемата „лудост/безумие“: „Разсмя се вътрешно, когато си спомни, че имаше моменти, когато го мислеше за полубог, ... докато той бе всъщност само един луд, един луд!“ (ОД, 234).

Проявлението на „Сянката“ е част от взаимната обвързаност, особено между героите от любовните двойки: започне ли да „расте“ „Сянката“ на единия, това неминуемо катализира „Сянката“ и у другия. Предателството, което Елена извършва спрямо Бенц, намира своя паралел в предателството на самия Бенц спрямо Родината му.

В романите на Димитър Димов движението на характерите винаги е от „светлина“ към „сянка“ и никога обратното: светлината само проблясва, за да отсени по-ярко

мрака. От тази гледна точка посланието на автора е дълбоко песимистично: всички централни герои се оказват „осъдени души“. Нищо не се утвърждава освен „логиката на живота“ – която само на пръв поглед се подава на прогностични, еволюционистки интерпретации в смисъла на по-справедливо бъдеще.

Предложеният анализ на архетипното в романите на Димитър Димов ни отвежда към позитивисткия въпрос за ролята на биографичното. Защо Димов фабулира предимно чрез архетипа? Защо са го занимавали тъкмо тези архетипи? Отговорите на подобни въпроси можем да търсим само в психологически план. Фактологията за живота на автора, с която разполагаме, трябва да бъде преразгледана, като акцентът се постави не върху явната събитийност, не върху публичния образ на Димов, а върху най-ранните му преживявания, формирали душевния му облик<sup>4</sup>. Такова преразглеждане би ни насочило към **Анимата** на самия автор като архетипен психологически комплекс, който непрекъснато се явява проектиран във водещите женски образи на романите му, а косвено засяга изграждането и на мъжките образи. Архетипът на **Анима** възплащава потиснатото женско начало у мъжа, което той никога не може да опознае, да овладее и да осмисли. Сблъсъкът с Анима е сблъсък с Другия в себе си, с вечното плашещо Чуждо, което оказва съпротива, което не се подава на интегриране.

Конфликтите между мъжките и женските образи в романите на Димитър Димов отразяват копнежа на автора по цялостната личност, в която мъжкото и женското начало, ин и ян, ще успеят да се интегрират, без да се обезсилят взаимно. Но от гледна точка на романиста Димов това се оказва химера.

#### ЛИТЕРАТУРА

Бергсон, А. Интуиция и интелект. С., 1994.

Георгиев, Л. Стихията на анализатора. Поглед към ранното творчество на Димитър Димов. В: Критически претворения. Проблеми и портрети. С., 1974, с. 121–151.

Димов, Д. Избрани съчинения в шест тома. С., 1967.

Доспевска, Н. Познатият и непознатият Димитър Димов. С., 1985.

Куюмджиев, Кр. Димитър Димов. С., 1987.

Jung, C. G. Archetypen. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.

Речник: Самюелз, А., Б. Шортър, Ф. Плаут. Критически речник на аналитичната психология на К. Г. Юнг. Плевен, 1993.

Юнг, К. Г. Автобиография. Спомени, сънища, размисли. Записани и издадени от Аниела Яфе. Плевен, 1994.

Юнг, К. Г. Избрано. Книга първа. Плевен, 1993.

Фройд, З. Отвъд принципа на удоволствието. С., Наука и изкуство, 1992.

---

<sup>4</sup> Тези преживявания не са останали изцяло в сянка. В спомените на Нели Доспевска за съпруга ѝ, например, много често се споменават сложните и противоречиви отношения на писателя с най-тесния му семеен кръг, особено с майка му. Потребността да се тематизират личните му семейни отношения е заявена от Димитър Димов в романа „Ахилесова пета“.