

МАРИЯ ХРИСТОВА

Югозападен университет „Неофит Рилски“

✉ mchristova@swu.bg

## РОМАНИТЕ НА ПРОБУЖДАНЕТО – ЛИТЕРАТУРНИЯТ МОНОМИТ

---

*Mariya Hristova*

*South-West University Neofit Rilski*

✉ mchristova@swu.bg

### *THE NOVELS OF AWAKENING – THE LITERARY MONOMYTH*

*This article looks at two contemporary Greek works – Eugenia Fakinou’s “The Great Green” and Lena Divani’s “Nadia” – as novels of awakening, i.e. novels in which the protagonists reject the dominating patriarchal myths of women’s family and social role, and the way of life that is prescribed for them in order to find their true identity, vocation, and place in the world. The comparative analysis is based on the monomyth paradigm as formulated by Joseph Campbell in “The Hero with a Thousand Faces” with a focus, however, on the female aspects of the inner transformation which the heroes undergo. While Joanna from “The Great Green” awakens her true self through art, but her heroic journey ends somewhat ambiguously, leaving to the reader to figure out what happened to her, Divani’s central character Nadia succeeds in slaying the dragon of conformity and convention, figuratively speaking, and achieves the “freedom to live” of the mythic heroes.*

*Keywords: novels of awakening, Modern Greek literature, monomyth, female hero*

---

През 2017 г. в България се появи преводното издание на „Героят с хиляди лица“ на Джоузеф Кембъл. Писано преди повече от 70 години, изследването на американския антрополог продължава да се радва на световна слава и – въпреки критиките към теорията за мономита – на последователи, особено сред постюнгианските автори. Ще спомена за пример две имена, които са добре познати на българската четяща публика: Каръл Пиърсън<sup>1</sup> („Героят в теб“, „Да пробудиш героите в теб?“, „Завръщането на Персефона“) и Клариса Пинкола Естес<sup>2</sup> („Бягащата с вълци“, „Мъдрият градинар“, „Дарът на разказа“). Както Пиърсън, така и Пинкола Естес допълват пътуването на Героя с това, което осезаемо липсва в книгата за универсалния мономит – специален фокус върху Героинята или, казано с други думи, феминисткия прочит на митологичния мате-

---

<sup>1</sup> В българските издания името е транслитерирано *Пирсън*.

<sup>2</sup> Клариса Пинкола Естес е авторка на предговора към американското издание от 2004 г. на „Героят с хиляди лица“ (Campbell, J. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 2004).

риал. В своите пионерски трудове „Коя съм аз този път?“ и „Жената герой“ Каръл Пиърсън в съавторство с Катрин Поуп ([10] Пиърсън 1981) анализира творби на американската и британската литература, чрез които изгражда тезата, че на архетипно ниво героичното себеоткривателско пътуване е еднакво за мъжа и жената герой<sup>3</sup>, но патриархалната култура често е неспособна да разпознае женския героизъм ([10] Пиърсън 1981: VII–VIII). Убедени, че митът за героя е непълен и неточен, докато разказва приключенията на белия западен мъж от средната и висшата класа, изключвайки преживяванията на жени, расови малцинства, бедни прослойки и пр., Пиърсън и Поуп развиват идеята за архетипния герой, който овладява света чрез разбиране, а не чрез доминиране и контрол над други хора ([10] Пиърсън 1981: 5). Препрочитайки литературни текстове от последните две столетия от феминистка гледна точка и с четящия код на мономиа, формулиран от Кембъл, американските изследователки поставят акцент върху психологическия аспект на женското пътуване, предоставящо на жената герой „възможността да развие качества като смелост, вещина и независимост, които биха атрофирали в защитена среда“ ([10] Пиърсън 1981: 8). Сред творбите, чиито главни героини отхвърлят конвенциите на обществото и половите роли, за да намерят своята истинска идентичност и призвание, са и романите, наречени от американската литературна критика „романи на пробуждането“.

Романът на пробуждането (*novel of awakening*) прилича в много отношения на романа на съзряването (*Bildungsroman*), но тъй като неговият протагонист е жена, има и съществени разлики. Героинята – също като героя – се опитва да опознае естеството на живота, да открие неговия смисъл, да се сдобие с житейска философия, но трябва да направи това в свят, дефиниран от любовта и брака. Постепенното ѝ съзряване води до осъзнаване на несъответствието между нейния вътрешен свят и външния и за разлика от героя, се пробужда за ограниченията, наложени ѝ от обществото, а не за „изкуството да се живее“ ([10] Росовски 1983: 49). За прототип на романите на пробуждането се счита „Мадам Бовари“ на Флобер, а „Пробуждането“ (1899) на американската писателка Кейт Шопин е един от най-ярките представители заедно с „Моят смъртен враг“ на Уила Катър, „Дъщеря на земята“ на Агнес Смедли, „Мидълмарч“ на Джордж Елиът и др. Мариан Хърш прави интересен паралел между героите на т.нар. *Künstlerroman* (букв. роман на твореца) и героините на някои възпитателни романи от XIX в., като подчертава, че докато за младия мъж „оттеглянето във вътрешния живот води до организирана креативност“, разказът за женския духовен *Bildung* е всъщност разказ за твореца, който се проваля ([16] Хърш 1983: 28, 46).

Съвременната гръцка проза също може да предложи на читателите немалко женски истории за героични пътувания в търсене на идентич-

<sup>3</sup> Авторките предпочитат термина *female hero* (жена герой) пред *heroine* (героиня).

ност и ново ниво на разбиране на живота. Мария Анастасопулу в свое изследване върху романите на съзряването и пробуждането свързва появата им в гръцката литература с обновеното феминистко движение в края на 70-те години на миналия век. „Вероятно за първи път в кратката история на литературното си съществуване гръцките писателки се чувстват свободни да пишат за своя – до този момент неизговорен – житейски опит на жени в общество, доминирано от мъже; да изследват с безкомпромисна откровеност уравнението мъж–жена [...] и да разобличават митовете, върху които то е изградено“ ([1] Анастасопулу 1991а: 260). Литературната продукция на тези романистки Анастасопулу разделя на три „фази“ с уточнението, че за ясно отграничени темпорални граници не може да се говори. Първата фаза включва романи на съзряването (*Bildung*), в края на които героинята бива въдворена в идеологически конструираната за нея роля на съпруга и майка ([1] Анастасопулу 1991а: 260–1). Втората фаза е обозначена като „романи на пробуждането“ и дава живот на героини, които напускат съпрузите си, за да търсят себе си (понякога при други мъже) и обикновено съдбата им е неизвестна, тъй като романите завършват с тяхното изчезване. „В тези романи героинята, която се пробужда за една действителност, лишаваша я от личностно оцелостяване, отхвърля тази действителност, отказвайки майчинството – груб, но и болезнен протестен жест срещу неравенството“ ([2] Анастасопулу 1991б: 8). Съгласно така очертаната класификация женският *Bildungsroman* в гръцката литература разказва „движението към интеграция в социалния ред, доминиран от патриархалните ценности“, а романът на пробуждането проследява обратното движение – бягството от този ред ([1] Анастасопулу 1991а: 262). Съществува обаче и трета фаза/категория, наречена от същата авторка „роман на повторното самоопределяне“ (*novel of self-redefinition*)<sup>4</sup> или „женски *Künstlerroman*“, в който главната героиня предефинира себе си като жена чрез своето изкуство ([1] Анастасопулу 1991а: 271). Тук попадат романите „Зелена безбрежност“ (1987) на Евгения Факину и „Краят на златната луна“ (1991) на Александра Делийорги.

В настоящата статия ще разгледам две литературни творби за женско пробуждане/себеосъзнаване с помощта на „универсалната митологическа формула на приключението на героя“, казано с думите на самия Кембъл ([7] Кембъл 2017: 30). Формулата е широка и удобна и в най-синтезирания си вид изглежда така: отпътуване – посвещаване – завръщане. В това триетапно инициационно пътуване Кембъл вества митове, приказки и легенди от цял свят, а също и сънища на реални хора. С минимално интерпретативно усилие, разглеждайки литературните текстове като продукт и на несъзнаваното, можем да подслоним в него всички разкази за герои и героини, приели „желаното и пла-

<sup>4</sup> На гръцки: *μυθιστόρημα του ανα/αυτοκαθορισμού*.

пещо приключение, наречено *да откриеш себе си*“ ([7] Кембъл 2017: 19). Разбира се, целта на тази статия не е да подпъхне още текстове в известната формула, а да се включи в голямата дискусия за романите на пробуждането и техните послания. Използвам широката теоретична матрица на мономита като отправна точка, защото открива добри аналитични подстъпи към архетипните и символните нива на избраните текстове.

Романът „Зелена безбрежност“, за който вече стана дума, разказва историята на художничката на византийски икони Йоанна, която се отправя на пътешествие (английската дума *quest* е още по-подходяща) в неизвестността на гръцката провинция и на собствените си психични територии в търсене на изчезналите си сънища и мечти<sup>5</sup> и изгубената си идентичност. Един ден Йоанна се връща от пазар и заедно с покупките зарязва целия си подреден и предвидим начин на живот. С чанта, приготвена за оцеляване при земетресение, тръгва да обикаля Гърция без посока и осъзната цел. Отделните етапи на нейното трансформационно пътуване и съпътстващата ги богата символика са изследвани подробно в друг текст<sup>6</sup>, затова тук ще очертая накратко сюжетния скелет през оптиката на мономита и ще обърна по-специално внимание на третия етап от неговата реализация – завръщането.

Пробуждането на Йоанна започва с бягство от задушавашата я среда, от вменената ѝ ценностна система, от вменената ѝ идентичност. Грешно зададените ценности от прагматичната ѝ майка довеждат до криза във вътрешния свят на героинята, възвестена от изчезването на сънищата и последвана от движение в обратната посока – към бавно и мъчително отхвърляне на разумното конвенционално съществуване, свързване с несъзнаваните ресурси на психиката и преоткриване на истинското „себе си“. Това, че в продължение на три седмици Йоанна нищо не сънува, не я притеснява толкова, колкото фактът, че не може да създава измислени светове с въображението си и да се спасява в тях от тривиалността на ежедневието. От психологическа гледна точка потиснатият творчески и емоционален живот е извикал своята компенсираща противоположност: опияняващия свят на имагинерното. По-късно чрез самоналожена аскеза и освободена творческа фантазия ще се научи да бъде и да изразява себе си, вместо да мечтае за други светове и друго „Аз“. За целта обаче ще трябва първо да разруши старите ограничаващи заблуди и сковаващи нагласи и да се пресътвори. Фазите на разрушаване и сътворяване следват модела на митологично-приказното преобразяване-след-изпитания, което започва с откликване на „повика за приключение“ ([7] Кембъл 2017: 55) – изгубването на живителната връзка с несъзнаваното и неговите подхранващи енергии.

<sup>5</sup> На гръцки думата е една и съща: *όνειρο*.

<sup>6</sup> Христова, М. *Митологични мотиви и символи в романите на Евгения Факину*. Благоевград, 2012 (непубликувана дисертация).

Зовът за приключение отвеща Йоанна първо (и неслучайно) до византийския град крепост Мистра с неговите седем запазени църкви, в една от които се намира любимата ѝ стенописна икона – *Рождество*. Пред сестра Калимахи, художничка, реставраторка и мъдра майчина фигура, Йоанна изповядва желанието си да изобрази себе си на мястото на акушерката Саломе, къпеща Младенеца. Това желание от гледна точка на строгия византийски иконографски канон е греховно, но от психологическа гледна точка издава стремеж към повторно раждане, акуширано от собствените психически сили. На сюжетно ниво старата монахиня действа като аналог на мъдрите старици в приказките: тя дава своята благословия на героинята и същевременно я отправя „по-навътре“ в инициационното ѝ пътуване. Нслучайно търсещата себе си художничка се появява в манастира с „безцветна външност“ и „крехка индивидуалност“ ([12] Факину 1987: 27–28) – пристигнала е там с онази част от себе си, на която предстои да се пречисти и да се преобрази.

След Мистра Йоанна се скита хаотично в състояние на пълна загуба на усещания и занемара на тялото, докато не се появява нуждата от установяване на едно място и покой и тя се настанява в уединена и запусната (но обитавана от духовете на три мъртви жени) къща – „една символична утроба, от която Йоанна символично ще се прероди“ ([2] Анастасопулу 1991б: 10). Със заселването в къщата започва съживяване на инстинкта за самосъхранение, т.е. фазата на апатия отстъпва пред фазата на прегрупиране на вътрешните сили и изоставената къща се превръща едновременно в подслон, убежище и психична утроба. Следва етапът на изолация, вътрешна и външна, която се явява инкубатор на започналите промени в психиката. Йоанна се оказва в троен обръч на изолация: първо – в отцепеното от снеговалежите село, второ – в избягваната от всички къща с призрци и трето – в собствените си часове на вътрешно мълчание, редувани с безкрайни вътрешни монолози, в които притъпеното ѝ съзнание прави опити да намери своята опорна и събирателна точка. В тишината и неподвижността на изолацията се случва и терапевтичното символично завръщане в детството и юношеството – интензифицирано преживяване в ускорено време, което отключва цялата дълбоко и дълго потискана болка по ограбената емоционална индивидуалност. Състраданието, което жената за пръв път изпитва към (детето в) себе си, е предвестник на възвръщащите се – съживени и обновени – сетива и чувства. Завръщането в детството е важен момент в женските романи на съзряването, „защото женското развитие е така фрагментирано и накъсано“ ([16] Хърш 1983 : 44). (Надя, другата героиня, за която ще стане дума, също ще се завърне в ранното си детство, когато „повикът за приключение“ се появи.) След реинтегрирането на детската същност и женската природа в техния девствен, изначален вид Йоанна навлиза във фаза на психи-

ческа първобитност и физическа робинзонада, изразяваща се в последователното откриване на огъня, водата и прехраната чрез събиране на ядивни растения. А след състоянието на емоционална вкамененост съвсем естествено настъпва етапът на възродена творческа активност, пробудена от стенописите на третия етаж и от единствените предмети там: „омагьосана“ мандолина, червена копринена дреха на покойната господарка на къщата и мраморна глава на горгоната Медуза.

Трансформационните етапи, през които преминава нашата жена герой, подредени в парадигмата на ритуално-инициационен модел, изглеждат така: напускане на обществото, скитане в пълна занемара на тялото и неговите нужди, отцепване на съзнанието от външния свят, усамотяване в изолация, постигане на покой и катарзис чрез повторно преминаване през ключови екзистенциални моменти, организиране на новата ситуация, възстановяване на потиснатия творчески потенциал, откриване (в себе си) на майчиното начало, сблъсък с консервативното общество. Сега, ако се върнем при формулата на мономита, ще видим ясно открити етапите „отпътуване“ и „посвещаване“, но „завръщането“ ще ни озадачи, защото текстът оставя героинята си на брега на едно море, приплъзнато в измерението на митичното. Независимо от отворения, енигматичен край, към който отново ще се върнем, трансформационният модел, водещ до постепенно пробуждане на психичните сетива за ново световъзприятие, повтаря стъпките на героя, който се бори със своите лични и местни исторически ограничения, за да достигне до общовалидните човешки форми ([7] Кембъл 2017: 28).

Вторият текст, който избрах да разгледам като литературна вариация на универсалния мономит, е новелата „Надя“ (2006) на Лена Дивани. Едноименната героиня е млада жена, работеща в известен козметичен център в Атина. В него момичетата на отделните щандове се наричат според търговската марка, която продават – Dior, Clarins, Lancôme, Clinique... Освен продавачка на скъпа козметика, Надя/Clinique е експерт в гримирането, което също е част от работата ѝ. В началото на новелата тя е типичното добро момиче, в чийто живот всичко е подчинено на здравия разум, премерено, овладяно: работа, изискваща безупречен външен вид, прагматичен приятел, очакващ от нея да се превърне в примерна съпруга, майка, следяща зорко за отклонения от нормалното, т.е. социално приемливо поведение. С други думи, макар че сюжетното действие е разположено в нашето съвремие, читателят отново е пренесен в задушавашата женската индивидуалност среда на обществените норми, в които патриархалният дух продължава да живее. (Годеникът на Lancôme например доста показателно решава вместо нея, че след сватбата трябва да спре да работи; ако много иска да се върне на работа, щом поотраснат децата, разбира се, може да помага в зъботехническата му лаборатория). И също като в историята на Йоанна, идва денят, в който нещо се пропуква в подредения, контролиран живот и

се появява „повикът за приключение“. „Срещам героите си, споделя Дивани, в най-тъмния момент от живота им [...]. И тогава ги хващам за ръката и ги придружавам в мъчителното им пътуване към светлината“ ([6] Дивани 2007: 50). „Пътуването към светлината“ на Надя се случва в седем дни, всеки един от които е заглавие на глава от новелата. (Асоциацията с библейската космогония е просто неизбежна, още повече, че в края на текста героинята прекрачва в един смел нов свят, сътворен от новия ѝ поглед към живота.)

През първия ден се появява една амбивалентна мъжка фигура, която с лекота се поддава на архетипен прочит, т.е. може да бъде декодирана като анимус или друга част от психиката на героинята. Той няма име, видът му е странен, речта – загадъчна и мъдра; появява се изневиделица като същество от вълшебна приказка и самата Надя в началото решава, че той не съществува. Текстът така умело го конструира като вътрешен, психичен образ, че накрая читателят е изненадан (аз със сигурност бях), когато годеникът на Надя също го вижда и се нахвърля да го бие. Независимо дали ще разчетем този образ като вътрешно алтер его, като прекрачване в магическия реализъм или като ексцентричен герой, неговият принос за трансформацията на младата жена е ключов. Чрез общуването с него се осъществява пробуждането ѝ за ограниченията, които обществото, работата, семейството налагат на идентичността ѝ и по този начин я откъсват от истинското „себе си“. В моя прочит той е *par excellence* „лекуващ дух, дух на истината“, т.е. позитивният анимус на героинята ([15] Фон Франц 2003: 153), а също и помощникът, който героят, откликнал на повика за приключение, винаги получава. При наративите за израстване и себеосъзнаване понякога се появяват външни фигури, които са „реалистични аналози на вътрешния дракон и спасителя. Те могат да символизират или просто да подсилват деструктивните и подхранващите послания отвътре“ ([10] Пиърсън 1981]: 65). Младият приятел на Надя подсилва желанието ѝ да отхвърли привидностите и условностите и да проникне в същината на нещата.

На втория ден тя губи съзнание, докато си проправя път през тълпата, за да види отблизо коя е сложно фризираната и с претенциозно натруфена рокля булка, заела мястото (според нея) на колежката ѝ Деспина/Lancôme в деня на сватбата ѝ. На третия ден се пренася в света на детството, сънувайки погребението или по-скоро възнесението на баба си, която ѝ маха от небето *свободна*. Четвъртият ден е денят, в който желанието „да разбере“ е напълно пробудено, светът ѝ невъзвратимо се е раздвоил, а отчуждението се е настанило в уютния семеен дом. Измежду наситените на символични внушения сюжетни събития през петия ден се откроява загубата на портмонето с личната ѝ карта<sup>7</sup>, парите и останалите карти, т.е. на социалната идентичност/вписаност.

<sup>7</sup> Гръцката дума *ταυτότητα* означава „лична карта“ и „идентичност“.

Това, от една страна, ѝ навлича проблеми с контролѐра в метрото, но от друга, я прави „лека“, „с крила на краката“ ([5] Дивани 2006: 128). На шестия ден Надя напуска работа, след като превръща лицето на своя клиентка в ярка картина, вместо дискретно да я гримира. Седмият ден е денят на бягството от дома и кражбата на една рокля, на която ще обърне специално внимание, защото с нея и с „лицето картина“ ще се завърнем отново към темата за рисуването като част от пътуването на пробуждащата се героиня.

Ако сведем седемте (митични) дни до трите етапа на мономита, отново ще се изпише формулата: *отпътуване* – към вътрешните територии на психиката, *посвещаване* – в друго световъзприятие чрез сваляне на наслоенията от социални и поведенчески предписания и „оголване“ на истинската същност и *завръщане*, което всъщност е *освобождение*. Героинята на Шопин от „Пробуждането“ влиза в морето и се самоубива; Йоанна от „Зелена безбрежност“ отива до брега на морето и (изглежда) губи разсъдък си. Потъването в неизвестното на Надя обаче оставя усещането за успешно приключение, довело до оцелостяване (или индивидуация, казано с юнгиански термин) и до освобождаване на психичните ресурси за следване на истинските желания, до „свободата да живееш“ ([7] Кембъл 2017: 229), извоювана от митичните герои. Символиката на текста подкрепя този прочит, но няма как да бъде разгледана тук, затова ще се спра на два ключови символа, присъстващи и в романа на Факину.

В първа глава младата жена, облечена в дрехи с елегантен дизайн и неутрална тоналност (и със здраво стегната в опашка коса – доста красноречив символ на ограничението, особено ако се замислим за антропологическата интерпретация на косата като символ на душата ([8] Лийч 2000: 219), съзерцава мечтателно витрина с ярки цветни рокли, където с особена притегателна сила се откроява една лилава. Митичният зов за отпътуване се явява именно чрез тези рокли, които героинята вижда като „чужди страни“ и се пита каква ли би била, къде ли би отишла, ако носеше лилавата. И макар че „нещо в нея, изпитващо глад“ ([5] Дивани 2006: 23) я кара да застава понякога пред витрината с копнеж, тя, както научаваме от повествователя, не би облякла никоя от тях, дори да ѝ я подаряха. В седма глава, озаглавена „Рокля като път“, Надя не само облича роклята в лилаво (цвет, който обагря и други символи на свободата в текста), но излиза, без да я плати, с пѐргавина на *дива котка* и пак като *котка* продължава да тича „леко и бързо“ ([5] Дивани 2006: 180) в дрехата, пробудила стремежа ѝ към обновление и цялостност, постигнати на седмия ден. Тази сцена е истинско ковчеже на символични значения/обобщения. Първо, имаме „рокля като пътуване“ ([5] Дивани 2006: 179); рокля, която дълго време зове към пътуване и на седмия ден се превръща в пътуване, маркирайки израстването на героинята и означавайки пътя към откриването на истинския



„Аз“. Така, към митично натовареното „седем“ се прибавя и кръгова сюжетна линия, извеждаща със спираловидно движение героинята до ново светоусещане. Второ, излизането от огласения от алармата магазин е представено като прекрачване на забранен вход, а не изход; т.е. от един друг зрителен ъгъл тя не бяга навън, а (някъде) пристига. Трето, котешката символика чудесно синтезира метаморфозата на ограничаваното и контролирано момиче, превърнало се в това, което Клариса Пинкола Естес нарича „дива жена“, влагайки в „дива“ значението „да водиш естествен живот, в който човек притежава вътрешна цялост и здраве“ ([9] Пинкола Естес 2001: 19). Не са нужни задълбочени познания по древна митология и архетипна психология, за да се разпознае котката като символ на независимата индивидуалност на жената (вж. [14] Фон Франц 2001: 67–79). И накрая, сдобиването – доста смело при това – с *лилава* рокля утолява дълго стаявания глад за цветове, излял се внезапно предишния ден върху лицето на непозната клиентка:

„Бялото не е цвят, а отсъствие на черно. Взе кутийка със свежо зелено, добре, като поляна с маргарити, обожаваше зеленото на ябълката и ябълките обожаваше, разстели сянката върху целия горен клепач. Сега червено, трябва ни малко червено. Малко огън, да живне това лице. Взе яркочервен руж и го разнесе с пръсти, нямаше търпение да търси четките си. [...] Запълни устните ѝ с червено, три слоя кърваво-червено, четири слоя, изтегли го и малко навън, защото устата ѝ беше малка, как да целуваш с тази свита уста?“ ([5] Дивани 2006: 151–152).

Цветовите, които Надя избира за експресионистичния макиаж, нямат нищо общо с изкуствените тонове и още по-изкуствените названия, типични за декоративната козметика, като „розов карамел“ и „златна теракота“; това са цветове на природата и на живота и неслучайно чрез тях – за ужас на клиентката и на колежката ѝ – се заема не просто да рисува ново лице, но и да създава нов живот за жената, дошла с плахата молба да променят грима ѝ. Цветовите са активно творящи и при метаморфозата на Йоанна, тръгнала, помним, на себеоткривателско пътешествие по следите на своите изгубени сънища и мечти. Една от картините, които рисува, е „Сънят“ – точна репродукция на едноименната картина на Анри Русо<sup>8</sup>, озовала се на страниците на романа по пътеките на транстекстуалността:

„Страхът от празнотата я накара постепенно да запълни пространството със странни растения и плодоносни дървета, несъществуващи цветя и животни. Водолюбиви растения и пустинни кактуси, бананови дървета и храсти, разцъфнали водни лилии и микроскопични горски цветя, лъвове и маймуни, папагали и колибрита – всичко това в една необикновена като в сън хармония. Вляво голата жена протягаше ръка към

<sup>8</sup> Друга негова картина, „присвоена“ от художествения текст, е „Спящата циганка“, изобразяваща тъмна женска фигура, заспала на брега на морето, с мандолина и стомна до нея и един лъв, който преминава.

мъжка фигура, идваща от дъното, далечна, тъмна и свиреща на флейта. В едно от късчетата небе постави бяло кълбо, за което не знаеше дали беше слънце или луна. [...] Една нова за нея игра беше започнала. Смесвайки цветове, които досега не смееше, експериментираше, като съчетаваше жълто с розово и червено с виолетово и оранжево. Линиите и цветовете имаха вълшебството и красотата на детска рисунка. Йоанна, без дори да подозира, беше отворила прозорец към сънищата си. Защото какво друго, ако не сънища, рисуваше?...“ ([12] Факину 1987:127)

Освен сънища, тя рисува мечти, тъй като *óνειρο* не може да бъде лесно оголено от едното си значение. Мотивът на сънувания блян оживява в този палимпсестен картинен образ, чийто хипотекст също е назован с двузначното *rêve*. В контекста на разказа на жизнената история на героинята, който в началото е разказ за потиснатостта, сковаността и зависимостта, нуждата от простора на мечтите е не по-малко важна от връзката с несъзнаваното, осигурявана от сънищата. Със смелите цветови комбинации, с екзотичните животни и растения, с голотата на жената/Йоанна, с тъмната загадъчност на мъжа и наивния си рисунък картината е оргиастичен празник на свободата, желанията, фантазията и жизнелюбивата сила на мечтанието. След дългогодишно подчинение на стриктните предписания за линиите и цветовете на иконографския канон насъбраната жажда на душата се излива в джунглата на живота като мечтания рай от детството на човечеството.

Колкото и да отстои гримирането от изобразителното изкуство, пиршеството на цветовете, себеизразяването чрез рисуване ги полага в обща психична матрица. Никак не е случайно, че докато едната героиня рисува „лъвове и маймуни, папагали и колибрита“, другата бяга като „дива котка“ – и в двата случая от (несъзнаваното на) текста надзърта „животинската душа“, т.е. инстинктивната психика, която е условие за цялостност и пълноценно преживян живот ([17] Яфе 2015: 292). А далечната тъмна мъжка фигура с флейтата поразително напомня на лиминалния образ от „Надя“, който носи черни дрехи, не се знае откъде е, нито къде живее и се явява в съня на героинята, свирещ на флейта и следван от малки момичета. Наясно съм с интерпретативната обструкция, която представлява фактът, че „Сънят“ на Йоанна е всъщност създаден от мъж и разчитането му като продукт на женско несъзнавано е уязвимо, но аз анализирам текста на романа, който е асимилирал картината и я е натоварил със своите идейни внушения. Произведението на Русо като „символен израз на един свят зад съзнанието“ ([17] Яфе 2015: 333) се вписва хармонично в символния пласт на художествената творба и се трансформира в нов текст с обогатени от тази „симбиоза“ послания. Това е картината, която художничката бърза да завърши точно преди селяните да разрушат новия ѝ дом/свят, предчувствайки надвисналата опасност. И тук е мястото отново да се завърна към въпроса за края на нейното героично пътуване.

Може би, поради това, че основната разлика между женския и мъжкия героичен модел обикновено произтича от културната презумпция, че силните жени са девиантни и трябва да бъдат наказани ([10] Пиърсън 1981: 10), обществото на здравомислещите хора отхвърля жената герой като маргинално същество: „множеството започна да напява думи, забравени от години: убийца, магьосница, фея, харпия, усойница, самодива, вещица, чародейка, русалка и други подобни“ ([12] Факину 1987: 159). Тълпата, която проектира върху Йоанна страха си от непознатото и различното, обвинявайки я алогично в изчезването на момче и момиче (потеглили тайно, вдъхновени от нея, към собствените си героични приключения), превръща убежището ѝ в средновековна клада на суеверието и мизонеизма. Много показателно мъжете решават, че яйчената емулсия за рисуване има магически свойства, и я запращат в стената, унищожавайки красивите стенописи, захранили творческите импулси на пробуждащата се художничка. Докато полицията отвежда изпадналата в шок жена, някой я проклина с клетва, която буквално означава „да не те приема земята“, а след освобождаването ѝ от ареста тя се чувства „по-самотна от всякога“ ([12] Факину 1987: 163). На това ниво на декодиране на текста нашата героиня поема „ответния удар от разумни възражения, силно негодувание и отчайващо недоумение от страна на добри хора“ ([7] Кембъл 2017: 210). (Инициаторът на саморазправата с жената, прекрачила границата на неписания патриархален порядък на нещата, е не друг, а собственикът на кръчмата „Доброто сърце“). Тоест на пръв поглед това е една литературна вариация върху схемата на мономита, повествуваща история за несполука на „приключенеца“. Само че историята не свършва тук.

Пътуването на Йоанна трае пет месеца и шест дни и, ако отново заемем терминология от труда на Кембъл, може да бъде обобщено под надслова „пътуване в морето на нощта“<sup>9</sup>. Символиката на морето е смислотворяща на много нива в романа, чието заглавие в буквален превод означава „Голямото зелено море“<sup>10</sup>. Морето посреща читателя още от корицата (със „Спящата циганка“ на Русо) и пак на брега на морето се разделяме с главната героиня, която се качва гола на призрачен кораб – кораба на Одисей. Дали реалистичното разказване е прекрачило в магическото измерение, или става дума за видение на емоционално изтерзаната жена, текстът оставя на нас да решим. Митичният кораб обаче, голотата и разноцветните женски къдрици и панделки, които Йоанна вижда, докато стои на морския бряг, създават идеалната сцена

<sup>9</sup> Вж. [7] Кембъл 2017: 234. За „пътуване през нощното море“ говори и Юнг в пета глава на „Символи на промяната“ (Плевен: Евразия-Абагар, 2006), като заема израза от Лео Фробениус.

<sup>10</sup> Виж Христова, М. Кодирание и декодиране на действителността/идентичността. (Митология на морето в романите „Зелена безбрежност“ на Е. Факину и „Земните градини на Богородица“ на Е. Дворянова). // *Балканистичен форум*, № 1–2/2008.

на среща с несъзнаваното. При едно по-песимистично тълкуване на сюжетната развръзка несъзнаваното я поглъща и унищожава.

Но можем да разчетем финалната сцена и в позитивна светлина. Да си припомним, че Героят на Кембъл напуска територията, която познава, и навлиза в тъмнината, воден от потребността да свърже своите два свята, божествен и човешки, несъзнаван и съзнаван ([7] Кембъл 2017: 211, 219). Йоанна напуска дома и рутината на живота си, защото губи сънищата и способността си да мечтае, да създава измислени светове, с които да подменя действителността (си). Но от психоаналитиците знаем, че както сънищата, така и фантазиите излизат от несъзнаваното. Следователно пътуването на героинята има за цел възстановяване на връзката с несъзнаваното и от тази гледна точка виденията са добър знак, още повече, че корабът на един от най-известните митични пътешественици е естествен носител на идеята за продължаване на пътуването в друго измерение – в нощното море на несъзнаваното. Без непременно да обвързваме прочита си с авторовата интенция, е любопитно да отбележим, че за Факину Одисей е символ на пътуването и помощник на жените в „изпитанието на самопознанието и на повторното себеопределяне“ ([13] Факину 2007: 112). Самият кораб поради утробоподобната си форма е много силен символ на женското начало и „винаги има значение на нещо, което те държи на повърхността и не позволява да се удавиш в несъзнаваното“ ([14] Фон Франц 2001: 41). И когато повествователят обявява в самия край на романа, че Йоанна, благодарение (и) на Одисей, отново е започнала да сънува, се провижда вероятността за оптимистична развръзка, противопоставена на иначе доста тъжния образ на една гола халюцинираща жена, спасила се на косъм от линчуване от тълпа ограничени селяни, които унищожават картините и устрема на творческото ѝ пробуждане.

И така, повече от век след изчезването на Една Понтелие в морето на „Пробуждането“ сюжетната матрица на женското пробуждане-и-израстване продължава да се възпроизвежда, подчинявайки се на една неутолима психична потребност от себеоткривателство и себеизразяване. Романите на пробуждането по принцип завършват с изчезването на героинята и неясният им край е дразнец за читателя, смята М. Анастасопулу ([2] Анастасопулу 1991б: 8). Лично за мен по-интересно е не какво се случва с жените герои, след като намерят истинската си идентичност, а какво се случва с техните читател(к)и. Ако Рейчъл Браунстайн е права в твърдението си, че не само романите (на реализма) са обусловени от реалния живот, но и реалният живот може да бъде обусловен от тях ([4] Браунстайн 1984: XXVIII), и като имаме предвид възможността читателят да общува не с текста, а посредством текста за четене с един комплексен виртуален друг, с когото обменя своето „себе си“ ([3] Богданов 2003: 76), тогава пробуждането на героините е пробуждане и на четящите, на които често е оставено да изберат завършек

на пътуването. А аз ще завърша този текст с мечтата на Лена Дивани: да напише творба „като брадва, която да разбие замръзналото море в мен. Във вас“ ([6] Дивани 2007: 53).

### Литература

- [1] Анастасопулу 1991a: Anastasopoulou, M. Bildung, Awakening and Self-Redefinition in Contemporary Greek Women Novelists. // *Modern Greek Studies Yearbook*, 1991, No 6, pp. 259–285.
- [2] Анастасопулу 1991b: Αναστασοπούλου, Μ. Η αναζήτηση ταυτότητας στο «Η Αφύπνιση» της Kate Chopin και το «Η μεγάλη πράσινη» της Ευγενίας Φακίνου. // *Σύγκριση*, 1991, No 2, σ. 3–19.
- [3] Богданов 2003: Богданов, Б. Четенето, читателят и другите. В: Ковачев, О., Кьосев, А. (Съст.) *Четенето в епохата на медиите, компютри и интернет*. София: Фигура, 2003, с. 74–78.
- [4] Браунстайн 1984: Brownstein, R. *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels*. New York: Penguin Books, 1984, 332 p.
- [5] Дивани 2006: Διβάνη, Α. *Νάντια*. Αθήνα: Μελάни, 2006, 180 σ.
- [6] Дивани 2007: Διβάνη, Α. Λένα Διβάνη. In: *Συγγραφικές εμμονές: Έξι συγγραφείς εξομολογούνται*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2007, σ. 43–53.
- [7] Кембъл 2017: Кембъл, Дж. *Героят с хиляди лица*. София: Елементи, 2017, 432 с.
- [8] Лийч 2000: Лийч, Е. Магическата коса. В: Николов, Б., Даскалов, Р. (Съст.) *В паяжината на смисъла. Текстовете по символна антропология*. София: ЛИК, 2000, с. 194–223.
- [9] Пинкола Естес 2001: Пинкола Естес, Кл. *Бягащата с вълци: Митове и легенди за архетипа на Дивата жена*. София: Бард, 2001, 511 с.
- [10] Пиърсън 1981: Pearson, C., Pope, K. *The Female Hero in American and British Literature*. New York: Bowker, 1981, 314 p.
- [11] Росовски 1983: Rosowski, S. The Novel of Awakening. In: Abel, E., Hirsch, M., Langland, E. (Eds.) *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover and London: University Press of New England, 1983, p. 49–68.
- [12] Факину 1987: Φακίνου, Ε. *Η μεγάλη πράσινη*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1987, 167 σ.
- [13] Факину 2007: Φακίνου, Ε. Ευγενία Φακίνου. In: *Συγγραφικές εμμονές: Έξι συγγραφείς εξομολογούνται*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2007, σ. 107–118.
- [14] Фон Франц 2001: Фон Франц, М.Л. *Котката: Приказка за избавлението на женското начало*. Плевен: Лега Артис, 2001, 155 с.
- [15] Фон Франц 2003: Фон Франц, М.Л. *Архетипови мотиви във вълшебните приказки*. Плевен: Лега Артис, 2003, 246 с.
- [16] Хърш 1983: Hirsch, M. Spiritual Bildung: The Beautiful Soul as Paradigm. In: Abel, E., Hirsch, M., Langland, E. (Eds.) *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover and London: University Press of New England, 1983, p. 23–48.
- [17] Яфе 2015: Яфе, А. Символика във визуалните изкуства. В: *Човекът и неговите символи*. Плевен: Лега Артис, 2015, с. 281–352.