

**КАРТИНАТА КАТО РАЗКАЗ: „УМИРАЩАТА МОНАХИНЯ“  
НА ФРАНЦИСКО ГОЯ  
И ГУСТАВ ХЕРЛИНГ-ГРУДЖИНСКИ**

*Маргрета Григорова*  
*ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“*

**THE PAINTING AS A STORY :  
FRANZISKO GOYA AND GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI’S  
„THE DEAD NUN”**

*Margreta Grigorova*  
*St Cyril and St Methodius University of Veliko Turnovo*

The text analyzes Gustaw Herling-Grudzinski’s short story „Monologue of a Dead Nun”, inspired by a painting of Franzisco Goya which conquered the writer and left him no peace until he „confessed” the image from the painting. The sinful love of sister Wirginia Maria (who is the prototype of the character with the same name from „The Nun of Monza” by Manzoni), convicted and walled up alive, was rewritten and represented by Herling-Grudzinski through the reflection of the image from the picture painted by the writer himself in his imagination. He calls her a „sleeping lover of Death” and is captured by the mystery of her haunting presence.

Some moments from the biography and psychography of Herling-Grudzinski give extra light on the image of the living dead.

**Key words:** Herling-Grudzinski, Goya, Manzoni, rewriting, postmodernism

В творчеството на влюбения в изкуството полски писател Густав Херлинг-Груджински (1919 – 2000) картините са важни, любими, често тайнствени и магични обекти. В тях като в сейф той крие свои загадки и намерения. Немият образ на картината имплицитно носи значението на премълчаната тайна<sup>1</sup>, а херменевтичната ситуация на разказа е свър-

---

<sup>1</sup> На този въпрос отделям внимание в следните свои текстове: *Legenda – Obraz – Apokryf. Przesłania malarza Paollo Ucello w utworach Olgi Tokarczuk i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Legendy-obrazy-apokryficzność. // Świat i słowo. Obrazy literatury. Bielsko-Biała, 2011, 119 – 135; Седмата картина от цикъла „Легенда за*

зана с нея и с опита за нейното овладяване. Попадаме по дирите на ключова творческа философия, която засилва критическия интерес към неговите творби и го прави привлекателен за аналитични хипотези. Като сентенция, водеща към тази философия, звучи мисълта от разказа „Легенда за покаяния отшелник“ („Legenda o nawróconym pustelniku“): „Може ли да се разказва живописца? Може ли словото да извърши предателство на окото? Не, категорично не може“ („Легенда за покаяния отшелник“, с. 34). Оттам следва, че картината известява тайната, без да я издава (предава), а разказът, в който е вплетена, съдържа зони на премълчаното, на невъзможното и непозволеното за казване. Херлинг поставя не само знак за невъзможност, но и знак за забрана над разказването на скритото в живописца и същевременно пише разкази за картини и художници. Създава специфичен модел на разказа, в който словото може да изразява (разказва) „само“ тайните на картините, носещи отвъдсловесно знание. „Мощта на окото“ е основен казус в неговата творческа философия<sup>2</sup>, окото вижда повече, отколкото словото може да каже, словото се стреми да бъде Око.

Ролята на картините в творчеството на Херлинг-Груджински позволява да се говори за система от модели на разказа. Картини с решаващо значение срещаме още в първия му метафизичен разказ „Кулата“ („Wieża“) – това са стоящите в съседство две картини: едната е на художника на руините и затворите, наричан „черния мозък“<sup>3</sup>, Пиранези (1720 – 1778), върху втората е нарисувана Кулата на прокажания, чиято съдба е в центъра на разказа. Стоящи в съседство картини на Паоло Учело и Пиеро де ла Франческа виждаме в „Легенда за покаяния отшелник“, а както се оказва, Херлинг-Груджински измисля

---

оскверненото причастие“ на Паоло Учело – истина и измислица в посланията на Густав Херлинг-Груджински. // *Истина, мистификация, лъжа в славянските езици, литератури и култури*. Сборник с доклади от Десетите славистични четения. София: Лектура, 2011, 568 – 577.

<sup>2</sup> Базисен анализ на концепцията за всемогъществото на окото при Груджински се съдържа в книгата на Йоанна Биелска-Кравчик *Между видимото и невидимото* (Вж. Биелска-Кравчик 2004: 23 – 77). Йоанна Биелска-Кравчик е един от основните изследвачи на ролята на живописца в творчеството на Херлинг-Груджински. През 2011 г. излиза още една нейна монография по тази тема – „Свят в съседство с отвъдните светове“ („Świat w sąsiedztwie Zaświatów“).

<sup>3</sup> „Черният мозък на Пиранези прокарва пътя на съвременната чувствителност – пише Войчех Карпински. – По спиралите на времето преминаваме от римските руини към днешното неспокойствие. В празните зали на Затворите срещнах съвременни творци, удивени, изплашени, очаровани, ужасени“ (Карпински 1997: 155 – 156).

наличието на седмо, несъществуващо платно от цикъла „Чудото на осквернената хостия“ на Учело<sup>4</sup>.

При Груджински се среща и с мотива за оживяването на картината. Оживяване на фреските на Страшния съд на Микеландело виждаме в психопатичното съзнание на героя в разказа „Пожар в Сикстинската капела“ („Pożar w Kapelli Sykstyńskiej“). Един от най-интересните случаи на оживяла картина присъства в новелата „Дон Илдебрандо“, в която диaboличният герой от заглавието<sup>5</sup>, който се занимава с магически практики (сред тях *iettatura*, или омагьосване с поглед)<sup>6</sup> излиза от портрета си, след което се случват няколко природни бедствия. Както сочат двата последни примера, Херлинг-Груджински конципира проходимост на границата между картината и света извън нея. Биелска-Кравчик говори и за наличие на емпатичен модел на общуване между възприемателя и картината в творчеството на полския писател (Биелска-Кравчик 2004: 45).

Изобразителното изкуство и литературната форма се намират при Херлинг-Груджински в активна симбиоза, обменят си изразни средства и жанрово-светогледни послания, той е известен като „писател в градината на изкуството“. Четенето на неговото т. нар. „метафизично творчество“ (окачествено като „второ раждане на писателя“)<sup>7</sup>, писано в Италия (разкази, есета, „Дневник, писан през нощта“), създава усещане за енигматична разходка сред дълга галерия от художници и картини. Сред любимите художници на Херлинг-Груджински са Караваджо, Учело, Де ла Франческа, Пиранези, Джото, Микеланджело, Рибера, Кореджо, Лото, Тициан, Вермеер и Гоя, който се намесва в настоящия разказ.

Отношението на Херлинг-Груджински към картините и словесното му осъществяване като художник или тълкувател на картини има своите предполагаеми психографични и биографични обяснения, на които ще обърнем внимание в хода на текста. Биографията му е жигосана от няколко болезнени печата: затворническите години в съветския лагер в Ерцево (1943 – 1944), описани в лагерните му записки

---

<sup>4</sup> Подробна информация за това се съдържа в цитираните по-горе мои статии. Тук предлагаме друг преводен вариант на заглавието.

<sup>5</sup> Дон Илдебрандо е прадядо на живеещ в съвременното на наратора лекар хирург, който също се интересува от магически практики.

<sup>6</sup> Литературно-етнологичен анализ на мотива за *iettatura* (омагьосване с поглед) в този разказ прави Агата Пшибилска (Пшибилска 2011: 289 – 312).

<sup>7</sup> „Второто раждане“ на писателя е забелязано от ред емигрантски критици – Мария Данилевич Желинска, Ян Белатович, Кажимеж Вежински, Юзеф Витлин. За него говори Зджислав Куделски (Куделски 2001: 224).

„Друг свят“ („Inny świat“), емигрантско-изгнаническата съдба в Италия (където се установява за постоянно след 1955 г.)<sup>8</sup>, смъртта на първата му съпруга – художничката Кристина, която се самоубива. Тя е неговата основна посветителка в света на изкуството и това нейно завещание е един от важните пътеуказатели в творчеството му. „Посещавах галерии, влачех се по музеи, възхищавах се на архитектурата благодарение на Кристина, която в нашето мансардно жилище си устрои ателие, започнах да се уча да разбирам живописата – пише той в „Най-кратък пътеводител през самия себе си“. – Моята любов към Кристина бе съпроводена от новородената ми любов към изкуството“ („Най-кратък пътеводител през самия себе си“, 52 – 53).

В творчеството на Херлинг-Груджински неведнъж се случва картина да задава код и авторът да се опитва да дешифрира затворена в нея история. Неведнъж се случва и картината, която разказва себе си, да е измислена или пренарисувана от разказвача и да е предмет на авторова мистификация (споменахме по-горе случая със седмата картина от цикъла на Учело). За Густав Херлинг-Груджински е характерно да пренаписва текстове и да пренарисува картина (понякога и двете заедно) – стратегия, характерна за поетиката на постмодернизма и неговата игра с текстовете и посланията. В някои случаи пренаписването на текст се оказва идентично с тайната на картина. За един от тези случаи ще стане дума в настоящия текст.

Еретична история, греховна любов на монахиня аристократка, попаднала твърде рано зад стените на манастира, арестувана, подложена на инквизиционен процес и осъдена на зазидане, се излива от потока на разказа „Монолог за мъртвата монахиня“ („Monolog o martwej mniszce“, 1991) сякаш за да освободи душата на затворницата. Душа, затворена не само в кулата на изолацията, но и в метафизичния затвор, за който често мисли авторът на разказа. И не на последно място – душа, затворена в една картина. Върху лицето от картината е изписана усмивка, не по-малко загадъчна от тази на Джокондата, картината гледа със затворени очи (което предизвиква асоциация с един

<sup>8</sup> След амнистията в лагера в Ерцево Херлинг става войник в армията на ген. Владислав Андерс и в нейните редици воюва в края на Втората световна война. Участва в битката при Монте Касино, за което получава ордена *Virtuti militari*. Десет години минават по емигрантското трасе между Италия, Англия, Франция, Германия, а след 1955 г. по семейни причини се установява в подвулканичния Неапол, където живее до края на живота си. Повече от половината живот на родения през 1919 г. Груджински минава там. През цялото време е свързан с полската културна емиграция и е един от стожерите на емигрантското издателство „Култура“.

от иконичните варианти на кърпата на Вероника – Христос, гледащ едновременно с отворени и със затворени очи).

**Пътят към разказа започва поне 13 години по-рано.** Най-ранни бележки за въздействието на картината откриваме в „Дневник, писан през нощта“ от края на ноември 1978 г. Допълнителни разяснения Херлинг дава на своя събеседник и критик Влоджимеж Болецки в „Разговори в Драгонея“, проведени през 1994 г. **Както се вижда, сюжетът на картината живее дълго в съзнанието на писателя – във времеви диапазон от близо 16 години.** Той принадлежи към типичните дълготраещи сюжети на автора, каквито са сюжетът за Бруно и Караваджо<sup>9</sup>, мотивът за осквернената хостия<sup>10</sup>, чудото на свети Дженаро<sup>11</sup> – покровителя на Неапол, и др. За тези сюжети е характерно, че създават цикли от разкази и присъстват в размислите и бележките от *Дневник, писан през нощта*.

„Монолог за мъртвата монахиня“ принадлежи към типа разкази, обгръщащи битието на картини, мистифицирани от автора. В центъра ѝ стои загадъчната картина, известна като „Портрет на мъртвата монахиня“ или „Монахиня на смъртния одър“, за която се предполага, че е рисувана от Гоя. Херлинг придава на картината загадъчен и тайнствен характер и целенасочено изплита нишката на нейното съществуване-несъществуване, разказвайки странната история на своята среща с шедьовъра. В общи линии историята е следната: Херлинг първо е съвсем сигурен, че е видял такава картина в голям албум на свой приятел (с указание, че платното е в Ермитажа), спомня си как образът го е поразил и не му е давал да заспи през нощта. После се

---

<sup>9</sup> За Херлинг е важна близостта между философа еретик Бруно и художника еретик Караваджо, на които посвещава няколко текста. Той създава от тях двойка сродни души и счита, че Караваджо е бил в Рим по време на изгарянето на Джордано Бруно и се е намирал близо до площада. Първо се е явява есето „Караваджо – светлина и сянка“ (1990), след това разказът „Дълбоката сянка“ (1994), пояснения относно разказа имаме в „Разговори в Драгонея“ и „Дневник, писан през нощта“ (1985, 1996).

<sup>10</sup> Мотивът за осквернената хостия свързва два разказа, писани в интервал от 36 години – „Второто пришествие“ („Drugie przyjście“, 1961) и „Легенда за покаяния отшелник“ („Legenda o nawróconym pustelniku“, 1997), като във втория разказ Густав Херлинг-Груджински прави препратка към първия.

<sup>11</sup> Мотивът за чудото на свети Дженаро, покровителя на Неапол (града, в който се заселва Херлинг), чиято кръв се втечнява в деня на патронния му празник, свързва разказите „Чудо“ („Cudo“, 1959) и „Чумата в Неапол. Рапорт за извънредното положение“ (Dżuma w Neapolu. Relacja o stanie wyjątkowym, 1990). Интервалът между тях, както се вижда, е 31 години.

оказва, че такава репродукция няма в този албум. По-късно в разговор с Болецки Херлинг добавя, че доказателство за евентуалното съществуване на картината е открил в писмо на свой приятел, професор от Броцлавския университет, който също твърди, че е виждал такава картина в някаква руска галерия (Вж. Херлинг-Груджински, Болецки, 1997: 252). Но когато пише разказа, Херлинг не е сигурен в съществуването на картината и това е решаващо, тъй като придава на портрета статут на привидение и подсилва факта на неговото дорисуване в писателското въображение.

Известен е друг, популярен портрет на монахиня, нарисуван от Гоя една година преди смъртта му, за който Херлинг пише в разказа – това е „прекрасен портрет, леко загадъчен, чудните очи на монахинята гледат с малко недоверие към художника, а формата на устните е изразително чувствена“<sup>12</sup>. **Но Херлинг прави разказ не от него, а от призрачната картина, която се превръща в образ преследвач. Важна за него е загадката и желанието на образа от картината да проговори. Следователно може да се каже, че той дорисува картината на Гоя и по пътя на това странно съавторство картината оживява и се превръща в разказ. В неговия свят на удвояване и търсене на автентичния двойник има не само пренаписване, но и пренарисуване. „Така или иначе, видях я, такива неща не могат да се измислят. И моето виждане беше нещо повече от възхищение. Чувствах се омагьосан от мъртвата монахиня; омагьосан по изключителен начин, сякаш че злата и добрата (почти любовна) магия си подадоха ръце“ („Монолог за мъртвата монахиня“, с. 317) (к. м. – М. Г.).**

За Херлинг омагьосващата картина е много различна от известната картина на Гоя, за която стана дума. С какво, как и защо го е омагьосала? Основната разлика е в затворените очи и в леката усмивка (подобни на усмивката на Джокондата?). Но не е само това. Решаваща е граничността. Още когато я вижда за пръв път, в съзнанието на Херлинг остава „лицето на мъртвата монахиня, не, не мъртва, а висяща като че ли на границата на живота и смъртта. Вглеждайки се интензивно, можех да доловя в тъгълчетата на устните следа от угасен смях, който веднага преминаваше в гримаса на страдание, на мъка. Чудноватостта на образа се основаваше на това, че по някакъв необясним начин красивата монахиня беше **едновременно** мъртва и жи-

<sup>12</sup> На описанието съответства портретът на Гоя, рисуван през 1927 г., известен под заглавието „Монахиня“ („Una monja“). Биографите на Гоя отбелязват, че в младите си години е имал любовно приключение с монахиня, която дори е искал да отвлече.

ва, нейните очи бяха затворени завинаги. Също така беше **едновременно** млада и стара. Това беше неразбираемо, повеляваше да се мисли по-скоро за магия, отколкото за живопис“ (к. а. – Х.) („Монолог за мъртвата монахиня“, с. 317). Цитираният току-що образ е медитативният образ на картината, която внушава загадка, упражнява магическо въздействие и повелява да бъде разгадана. Ключът е тук и неслучайно Херлинг е подчертал с курсив думата „едновременно“, която се отнася до живота и смъртта, до тяхната поразителна едновременност.

Ако потърсим в „Дневник, писан през нощта“ сведение за картината, ще попаднем на бележка от края на ноември 1978 г., която ясно показва, че в този момент е настъпило поразителното въздействие на картината: „Съществува неголяма, рядко репродуцирана картина на Гоя – „Мъртвата монахиня“, струва ми се, че е притежание на някоя от руските галерии. Не познавам нейната история, нито обстоятелствата, при които е създадена. Но знам, че никога не съм виждал, няма и да видя подобно чудо на границата между живота и смъртта. По-скоро вместо умряла жена Гоя е нарисувал **заспалата любовница на смъртта**“ („Дневник, писан през нощта“, с. 122) (к. м., – М. Г.). Цитираната бележка показва, че медитативното прозрение се е появило още тогава, в годината на написването на бележката, и че Херлинг е запазил същината му в написания 13 години по-късно разказ.

Съществува ли наистина тази картина? Херлинг, който често измисля факти на изкуството и извършва съзнателни мистификации, дава основание да си зададем този въпрос. Проверката показва, че такава картина има и тя присъства в каталога на живописните платна, намиращи се в Държавния музей на изобразителните изкуства „А. С. Пушкин“ (ГМИИ) в Москва. За известно време е била в Ермитажа и отново през 2012 г. се е върнала в московския музей (Каталог ГМИИ 1995: 236). Оказва се, че картината е била част от колекцията на художника и поета Иля Остроухов (европейско изкуство от XVI – XIX в.), съхранена в ГМИИ и Ермитажа (Журнал „Третяковская галерея“). Данни за картината срещаме и в статията „Западноевропейско изкуство“ от Детската енциклопедия, т. 12: „Във фонда на Музея на изобразителните изкуства „А. С. Пушкин“ в Москва се съхранява неголяма картина – „Монахиня на смъртното ложе“. Дълго време тя е считана за произведение на неизвестен испански художник от XVIII в. Но изследванията на специфичната живописна техника на картината водят до предположението, че е рисувана от великия испански художник Гоя. Доказателства за това дава и съпоставката с доказани оригинали на автора, сред които „Портрет на монахиня“, където ви-

димо присъства същият този модел“ (Детска енциклопедия 1968: 60). Авторството на картината е обект на спорове и дискусии. Евгений Терновски, руско-френски писател от т.нар. „трета емиграция“, казва в интервю за Александър Лебедев, че разглеждал в споменатия музей тази картина заедно със своя приятел, изкуствоведа Владимир Свешников, който „след продължително мълчание отбелязал, че в нейните цветове не присъства „цветовата форма“, характерна за испанския художник“ (Терновски, Лебедев 2010). Но и той също открива сходство между образа на монахинята от доказания портрет на Гоя и този на мъртвата монахиня. Всички посочени тук данни са използвани в интернет дискусия на сайта „Живой журнал“ по повод на разказа „Тайнствената монахиня“ от Глеб Борисов (Живой журнал 2012 – 2014). В центъра на този разказ стои въпросната картина на Гоя, вероятно същата, за която пише Херлинг, представена по подобен начин – като магнетична, омагьосваща, изключителна. Би било интересно да се разбере дали руският писател познава творбата на Херлинг-Груджински, или става дума за съвпадение (за което са предвидени понататъшни проучвания и опит за контакт с писателя). Едно е ясно – загадъчната картина на Гоя е обект на литературна митологизация и мистификация.

Каква история и каква изповед носи това необикновено гранично лице в разказа на Густав Херлинг-Груджински? Образът от картината омагьосва писателя и като дух преследвач не го оставя на мира, докато не го изповяда. Още в началото на разказа предупреждава, че монологът на разказа не трябва да бъде прекъсван. И това е монолог изповед колкото на автора, толкова и на образа от самата картина. Душата на картината има нужда от изповед. „Бих искал гласът на сестра Виргиния Мария, онемял или слабо дочут, гласът на „несретницата“ (както я нарича Мандзони), да се разнесе у мен със звън едностранен“ („Монолог за мъртвата монахиня“, с. 318).

Херлинг установява, че образът се появява в съзнанието му със сигурност, когато започва да проучва историята на сестра Виргиния Изкупителка, известна като прототип на „Монахинята от Монца“ на Мандзони (от едноименното произведение, включено в поредицата „Годениците“). Както и в много други случаи при Херлинг имаме типичното за него двойно, дори тройно „пренаписване“ на история (Мандзони, историческите документи, устните разкази). На първо място е пренаписването на текста на Мандзони, чиято интерпретация Херлинг счита за твърде ограничена. В разговора с Болецки той предполага, че поради своята набожност Мандзони не е поискал да развие



историята докрай – тя свършва с изречението „За свое нещастие тя отговори на чувствата му“.

Не се случва за пръв път Мандзони да бъде пренаписан. Умберто Еко, на когото Херлинг прилича по много страни на своето писане<sup>13</sup>, пренаписва „Годениците“ в рамките на проекта „Запази историята“ на Алесандро Барико<sup>14</sup>. Самият Мандзони използва метода на пренаписването, представяйки романа си като история, намерена в една тетрадка.

Мандзони не е единственият извор за Херлинг, много повече подробности той открива в книгата на католическия историк Мацучели под същото заглавие – „Монахинята от Монца“ (Mazzucchelli, „La Monaca di Monza“). Тази книга се опира на разточителните и „шокиращи“ подробности, които историкът е намерил в протоколите от процеса. От тях се разбира, че монахинята е била измъчвана и физически. Както пояснява в „Разговори в Драгонея“, подробностите засягат и сексуалната страна на любовната история, включително участието на още две монахини в нея. В самия разказ също има позоваване на документални извори: „Четейки протоколите от разпитите, виждах непрестанно въобразената (вероятно) от мен картина на Гоя: мъртва монахиня, която изглежда с навеки затворени очи, с нежна, едва забележима усмивка в тъгълчетата на устните, безсмъртна в своята мраморна белота“ („Монолог за мъртвата монахиня“, с. 324). Така изглежда нарисуваната от Херлинг картина на Гоя. Различното е в очите, които са затворени, и в загадъчната усмивка. Каква история се крие в загадката?

И ето че отново се появява мотивът за едновременното действие на живота-смърт. Херлинг разказва историята на една „мъртва монахиня, жива жена“, която е едновременно жива и мъртва и живее между два свята: света на манастира и съседния до него свят на градината на любовта – светското имение на Джан Паоло. Между тях има зид, в който постепенно е създаден отвор, както казва Херлинг, „метафоричен“. Виргиния влиза в манастира на 14 години, но когато е вече на 18, забелязва „най-красивото нещо на света“ (тук Херлинг обръща внимание на думата „нещо“) – очите на Джан Паоло, който живее в съседство с градината на манастира. Започва любовна история, която

---

<sup>13</sup> Криминално-семиотичната ситуативност и ориентацията към Средновековието.

<sup>14</sup> Проектът на Барико (ръководител на школата по творческо писане в Торино) включва пренаписване на 10 известни творби в световната литература, между които са още *Дон Жуан* (пренаписан от самия Барико) и *Престъпление и наказание*, пренаписана от Аврам Йешуа.

преминава през етапите на погледите, срещите и достига до екстаза на сливането. От значение е и огненият темперамент на бившата графиня. Херлинг придава двойствен ореол на описаната любов и не спестява неудобните сексуални моменти, за които е научил от протоколите на инквизиционните разпити (участието на още две монахини в любовната връзка). Може би за да спаси духовната страна, той споменава, че Виргиния е все пак единствената истинска любов в живота на любовния съсед на манастира. Заченати са и две деца – първото, момче, е мъртвородено, момичето е наречено Алма по желание на майката (на италиански „душа“) – то е взето и отгледано от бащата.

От страната на манастирския свят връзката е непозволена, любовта е грешна и съгрешилата монахиня е арестувана, подложена на суров процес и осъдена на зазиждане. Когато влиза в затвора, е на тридесет и шест, когато излиза от него, е на четиридесет и шест години, одеждата ѝ е станала на парцали и няма с какво да прикрива голотата си. Загубила е усещането за време. Носят ѝ храна през единствения отвор на килията, тя няма право да гледа през него навън, но тези, които я наблюдават, могат и с любопитство правят това. За дълго е красива и така възниква легендата за „красивата през цялото време монахиня“. Но когато е срутена стената на наказанието, отвътре излиза старица, заслепена от светлината, с треперещи ръце. Според Херлинг в нея заиграва испанско-италианската кръв и тя се опитва да постигне опрощението на кардинала инквизитор, „оплитайки го с ангелските си видения“ и образите на възнесеното над собствения живот тяло към небесния мистичен екстаз“. Той, поддавайки се на убеждаването, започва да я нарича „огледало на изкуплението“.

Съзнавайки, че трябва да поясни защо преразказва историята, Херлинг сам си задава този въпрос и отговаря на него. „Какъв е скритият смисъл на моя монолог? Защо след толкова години измъкнах историята, описана подробно от историците и хроникьорите, фрагментарно (твърде фрагментарно) пренесена в литературата? [...] За какво ще послужи моето усилие, възкресяващо мъртвата монахиня, усилие, в което моралната аверсия върви ръка за ръка с любовта и учудването?“ Отговаряйки на този самопоставен въпрос, авторът на монолога се обръща към Шекспир и неговото определение за човека, направен от материята на сънищата, а след това и към дневника на любимия си Достоевски, който говори за „разкола“ в човека. Мисълта за „амплитудата“ и „неограничеността на човешката природа, безпределна като сънищата, т.е. чертата, за която твърде често забравяме, творейки философски, морални и психологически доктрини“ – това е сразяващото

оръжие на картината, казва той, и дава отново думата на монахинята. На това място монологът се превръща в диалог. „Що за същество е човекът?“ – „Ето такава същество, каквото бях аз“ – отговаря накрая *Мъртвата монахиня* от вероятно несъществуващата картина на Гоя, описал съня на разума, който ражда чудовища („Монолог за мъртвата монахиня“, с. 326 – 327).

Разгадаване на тайната на картината предлага Йоанна Биелска-Кравчик в книгата си *Свят в съседство с отвъдните светове* и използва за това много обоснован психологически и биографичен ключ – образа на мъртвата първа съпруга на Густав Херлинг-Груджински – художничката Кристина, която се самоубива. Биелска-Кравчик смята, че през целия си живот Херлинг-Груджински е поддържал връзка с мъртвата, че е „призовавал присъствието ѝ в литературните си текстове“ (Биелска-Кравчик 2011: 112), че това се засилва в по-късните творби и триумфира в късния разказ „Зима в отвъдното“ (в образа на Джейн), където Херлинг прави на Кристина литературен портрет. Както посочва изследвачката, в кабинета му (забранена стая за останалите членове на семейството – втората съпруга Лидия и дъщеря му) виси портретът му, нарисуван от мъртвата Кристина. Биелска-Кравчик смята, че по този начин писателят продължава да живее с нея и че тя е неговата муза, защото типът въображение на писателя е такъв, че се захранва от екстремални ситуации, които съдържат зло и нещастие (Биелска-Кравчик 2011: 113 – 114). Изследвачката счита, че следата на мъртвата-жива Кристина може да бъде открита и в разказокартина за мъртвата-жива монахиня (Биелска-Кравчик 2011: 128).

В рамките на нашата интерпретация не можем да не си зададем и въпроса: „Защо Гоя?“. Дали заради призрачния статут на *Мъртвата монахиня* и призраците на самия Гоя, дали заради мотивите на ужаса в неговите картини, или заради отношението му към Инквизицията, което особено ясно личи върху платното му *Светият трибунал*, пълно с гротесков ужас от грозотата и лудостта на Инквизицията? В тази и други картини на кошмарните привидения на Гоя виждаме прословутите конусообразни високи шапки, с каквито са били окичвани еретиците. Акцентуването върху този образ говори за превръщането му в obsesивен кошмар. Виждаме островърхите шапки във *Веицици готови за полет*, *Капризи*, *Капризите на двора* и *капризите на народа*. Интересна препратка може да се направи към постмодерния прочит на биографията на Гоя, представен от Милош Форман и Жан-Клод Кариер в книгата *Призраците на Гоя* (Форман, Кариер 2008) и филмовата продукция по нея. Интерпретацията поставя акцент върху еретичната

муза на Гоя – Инес, която попада в лапите на Инквизицията, върху приключенския еретизъм на биографията. Но дали това е най-важното?

Със сигурност светът на Гоя е близък на Херлинг-Груджински със своите готически видения и с гротесковите си образи на Инквизицията – мъчителна тема за писателя, преживял лагера в Ерцево. За него диктатурите на XX век са наследници на Инквизицията, а бунтарите срещу тях – сродни души на някогашните еретици. Съвременето той нарича „нашето ново средновековие“ (*Дневник, писан през нощта*, с. 10). Затова и виденията на Гоя са му особено близки, защото отразяват кошмари, които сам е почувствал.

За начина, по който Гоя следва съзнанието, говори и балканският нобелист Иво Андрич: „Гоя ви понася, смайва и въодушевява. И вие си отивате, вървите по света и из музеите, но Гоя няма да забравите никога. Животът на този необикновен човек е легенда, пълна с блясък и мрак. Понякога тя ви напомня за Микеланджело и Бетховен, само че разиграна в по-нисък план, по-неясна и по-страшна. Няма в нея нищо прометеевско, нито фаустовско. Това е страдание без утеха свише. Трагика на чувствеността преди всичко. Гордо мълчание на плътта, която страда без надежда и илюзия“ (Андрич 2003: 83).

От кошмарите и визиите на Гоя е увлечен и Цветан Тодоров, който посвещава на испанския художник монографията *Гоя в сянката на Просвещението*. Той вижда черните му откровения като сянка на разума (емблема на Просвещенския век), говори за „визуализация на невидимото“. „Не откриваме нито един подобен пример сред художниците от миналото – пише Цветан Тодоров, – нито сред тези от по-късно време: никой друг художник не е следвал по този начин две творчески линии, изцяло различни една от друга, едната – официална, а другата – конфиденциална. В Съветска Русия, където болшевишката власт упражнява цензура по-зорко дори от тази на Инквизицията, някои художници познават сходно разделение между обществения и личния живот. [...] При Гоя, изглежда, причините са едновременно обществени и лични“ (Тодоров 2012: 100).

И двете цитирани оценки за Гоя носят усещането за близост с вселената на Густав Херлинг-Груджински.

## ЛИТЕРАТУРА

### А. Цитирани творби на Херлинг-Груджински

- „Дневник, писан през нощта“: Herling-Grudziński, G. *Dziennik pisany nocą*. Warszawa: Czytelnik, 2001.
- „Легенда за покаяния отшелник“: Herling-Grudziński, G. *Biała noc miłości*. Opowiadania, Warszawa: Czytelnik, 2002, 27 – 45.
- „Монолог за мъртвата монахиня“: Herling-Grudziński, G. *Pisma wybrane I*. Opowiadania. Warszawa: Czytelnik, 2001, 316 – 329.
- „Най-кратък пътеводител през самия себе си“: Herling-Grudziński, G. *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*. Kraków: Wyd.literackie, 2000.

### Б. Литературна критика

- Андрич 2003**: Андрич, И. *Мостове*. Варна: Г. Бакалов, 2003.
- Биелска-Кравчик 2004**: Bielska-Krawczuk, J. *Między widzialnym i niewidzialnym: widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Kraków: Uniwersytas, 2004.
- Биелска-Кравчик 2011**: Bielska-Krawczyk, J. *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*. Kraków: Uniwersytas, 2011.
- Карпински 1997**: Karpiński, W. *Pamięć Włoch*. Gdańsk: Słowo/Obraz Teritoria, 1997.
- Каталог ГМИИ 1995**: *Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина*. Каталог живописи. Москва, 1995.
- Куделски 2001**: Kudelski, Z. *Posłowie*. // Herling-Grudziński G. *Skrzydła oltarza*. Warszawa: Czytelnik, 2001, 223 – 229.
- Пшибилска 2011**: Przybylska, A. *Don Ildebrando w świetle „jettatury”*. Próba interpretacji etnologicznej opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. // *Teksty Drugie*, 2011, 1 – 2, 289 – 312.
- Тодоров 2012**: Тодоров, Ц. *Гоя в сянката на Просвещението*. София: Изток-Запад, 2012.
- Форман, Карьер 2008**: Форман, М., Карьер Ж.-Кл. *Призраците на Гоя*. София: Колибри, 2008.
- Херлинг-Груджински, Болецки 1997**: Herling-Grudziński, G., Wolecki, W. *Rozmowy w Dragonei*. Warszawa: Szpak, 1997.

### В. Онлайн източници

- Детска енциклопедия 1968**: *Детская энциклопедия, т. 12. Искусство*. Москва: Просвещение, 1968, ст. Зарубежное изобразительное искусство XIX в., <<http://bse.uaio.ru/DE/1201.htm#a790>>
- Живой журнал 2012 – 2014**: „Умираща монахиня“, <<http://svkmos.livejournal.com/tag/>>

**Иовлева 2006:** Иовлева, Лидия. Илья Остроухов – московский художник и собиратель. // Журнал – Третьяковская галерея, 2/ 2006, <<http://www.tg-m.ru/magazine/archive/2006/2>>

**Терновски, Лебедев 2010:** Евгений Терновский: „Нас всех касается смерть великого художника...“. Французский прозаик русского происхождения объясняет Андрею Лебедеву, как можно рисовать в прозе, 13/08/2010, <[http://www.chaskor.rccu/article/evgenij\\_ternovskij\\_nas\\_vseh\\_kasaetsya\\_smert\\_velikogo\\_hudozhnika\\_19069](http://www.chaskor.rccu/article/evgenij_ternovskij_nas_vseh_kasaetsya_smert_velikogo_hudozhnika_19069)>